

De Invenciones

y

Simulacros



*Devenir genealógico del Discurso en
la Musicoterapia*

Universidad Abierta Interamericana
Facultad de Psicología y Recursos Humanos
Licenciatura en Musicoterapia

Trabajo Final:

“De Invenciones y Simulacros”

Devenir genealógico del Discurso en la Musicoterapia

Ponente de Trabajo Final:
Margarita Sabbatini

Tutora de Trabajo Final:
María José Bennardis

Título a obtener:
Licenciada en Musicoterapia

Rosario
2022

"Las palabras, guardadas en viejos frascos de
cristal,
esperaban a los poetas y se les ofrecían,
locas de ganas de ser elegidas:
ellas rogaban a los poetas que las miraran, que
las olieran,
que las tocaran, que las lamieran.
Los poetas abrían los frascos,
probaban palabras con el dedo
y entonces
se relamían o fruncían la nariz.
Los poetas andaban en busca de palabras que no
conocían,
y también
buscaban palabras que conocían y habían perdido."
(Galeano, El libro de los abrazos, 1987)

Hoja de ruta

Encuentro 1: 1. Introducción

1.1. Introducción.....	7
1.2. Justificación.....	9
1.3. Problemática.....	12
1.4. Objetivos.....	14

Encuentro 2: 2. Marco teórico

2.1. Referentes teóricos

2.1.1. Gustavo Rodríguez Espada.....	16
2.1.2. Eliseo Verón.....	17
2.1.3. Jorge Luis Borges.....	18

2.2. Conceptualizaciones

2.2.1. Genealogía.....	19
2.2.2. Mapa.....	21
2.2.3. Musicoterapia.....	22
2.2.4. Discurso.....	23

2.3. MAPA I: “Construyendo interdiscursos”

2.3.1 Recortes teóricos

2.3.1.1 Introducción al Pensamiento Estético en Musicoterapia – Gustavo Rodríguez Espada.....	24
2.3.1.2 Eliseo Verón.....	29
2.3.1.3 Jorge Luis Borges.....	33

Encuentro 3: 3. Marco Metodológico

3.1. MATERIA.....	37
3.2. FORMA.....	40
3.3. SENTIDO.....	41

Encuentro 4: 4. Corpus

4.1. MAPA II: “Tejiendo conceptos”.....	46
---	----

Encuentro 5: 5. Consideraciones finales

5.1. MAPA III: “Espiralando epistemología”	76
--	----

Bibliografía.....	80
--------------------------	-----------

Agradecimientos	82
------------------------------	-----------

Encuentro 1:

1. Introducción

1.1.Introducción

Este escrito se conoce como “trabajo integrador” y se enmarca en la modalidad de “estudio de caso”. El mismo intenta trazar una genealogía sobre las huellas del concepto de “discurso” que aparecen en las construcciones teóricas de Gustavo Rodríguez Espada y remiten a las obras de Eliseo Verón y Jorge Luis Borges.

Indagando acerca de este concepto, propongo las siguientes obras como soporte del cuerpo teórico: *Pensamiento Estético en Musicoterapia* (2016) de Gustavo Rodríguez Espada, *La semiosis social, Fragmentos de una teoría de la discursividad* (1993) de Eliseo Verón y *Ficciones* (1944) - *El Aleph* (1949) de Jorge Luis Borges.

Por otro lado, propongo tomar como antecedentes bibliográficos *De la dimensión y la forma- La vivencia estética y un posible reflejo en el lenguaje verbal* (2002), tesis de grado de la Lic. María José Bennardis; *De abismos y superficies- Relato de un encuentro con la pregunta que interroga sobre el sujeto* (2002), tesis de grado de la Lic. Daniela Gianoni; *Rigor poético* (2005), tesis de grado de la Lic. Claudia Banfi.

Considero importante aclarar que Verón, Borges y Rodríguez Espada, son tres autores situados desde una epistemología distinta y en contextos heterogéneos, pero me parece interesante investigar cómo funcionan las huellas que se pueden encontrar en el libro *Pensamiento Estético en Musicoterapia* de Gustavo Rodríguez Espada que remiten a los textos de Eliseo Verón y Jorge Luis Borges.

En este trabajo no interesa la respuesta acerca de qué es un discurso para cada uno de estos autores, sino cómo funcionan las huellas de Verón y Borges en las construcciones teóricas acerca del “discurso” en Rodríguez Espada, con la intención de repensar las producciones que sustentan el concepto “discurso” en el campo de la musicoterapia

Escrito que propone un análisis.

Devenir genealógico.

Análisis que se construye, se hace texto.

Red discursiva.

Discurso, obra.

Obra que toma forma.

Obra donde se teje para producir lo nuevo.

Nuevas producciones que se construyen con otros.

Justificación

En este escrito, intento indagar y describir genealógicamente las huellas del devenir del concepto de “discurso” que, a partir de Eliseo Verón y Jorge Luis Borges, desarrolla Gustavo Rodríguez Espada sus construcciones teóricas.

Para desarrollar este texto y ubicarlos temporalmente, tomaré el libro de Gustavo Rodríguez Espada: *Pensamiento Estético en Musicoterapia*, publicado en el año 2016. Sin embargo, a lo largo de esta obra, hay vasto material conceptual relevado y recopilado que se viene construyendo a lo largo de años y de manera colectiva. Esto no será un impedimento ya que tenemos un gran aliado: el concepto de “genealogía” que comparte el pensador Foucault (1979), el cual se desarrollará a posteriori y será de gran ayuda para este “estudio de caso”.

Los conceptos se mueven, se inquietan y vibran, intentar desarmar (en el sentido de deconstruir, no de destruir) el concepto de “discurso” en función de lo que nos interpela en este trabajo resulta novedoso para analizar con mayor complejidad los discursos que se producen, se entrecruzan y resuenan en la clínica musicoterapéutica.

Como mencioné anteriormente, hay otros musicoterapeutas que han abordado con rigurosidad el concepto de “discurso”. Pedro Altamiranda (2015) en su tesis de grado, alude que, aunque los objetivos que se construyen en cada trabajo son en todo o en parte distintos a los que se propone en este, es necesario mencionar que estos antecedentes han constituido un importante material para el desarrollo del presente trabajo:

La Musicoterapia desarrolla un campo de conocimiento donde se vincula al Arte y la Salud. Concibe al *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.

Una técnica posible en Musicoterapia es la *Improvisación Libre*, donde el Musicoterapeuta investiga las *Condiciones de Producción de Discurso* que hacen diferentes Sujetos. No cualquier Discurso, sino aquel que se construye en Arte.

Ese discurso posee *huellas*. Podría decirse que esas huellas dan cuenta de las *Operaciones de Producción de Discurso* del Sujeto _ emociones- sensaciones que atravesaron al Sujeto en su constitución como tal y lo condicionan a generar ese u otros discursos. (Bennardis, 2002, p.10)

La improvisación libre, como un mapa de acceso, un abordaje posible para el trabajo clínico.

Allí la improvisación es leída/escuchada como una red que se dibuja en el entrecruzamiento de discursos, aquellos que se conforman en la puesta en juego de una materia sonoro, corporal.

Discursos cuya morada es el arte (Gianoni, 2002, p.53)

Todo discurso - todo vínculo - se sostiene y define en el marco de los elementos de la comunicación que no son verbales: ubicación en el espacio, tono postural, mirada, gestos, es decir, en calidades de contacto cuyo signo energético es percibido en términos de calor- frío, tensión - relajación, rigidez-flexibilidad, movilidad. (Banfi, 2005, p.7)

Ahora, me invito y te invito a vos, lectora/lector, a atrevernos un poco más en función de lo que se va trazando y con la compañía de estos tres autores (Rodríguez Espada-Verón-Borges), configurando una obra genealógica del concepto de “discurso”, un trabajo final.

1.2. Problemática

Construir conocimiento para transformarnos... (Achilli, 2005, p.3).

Esta cita que nos convida Achilli nos es sugerente para dar cuenta de una problemática que intento volver a pensar, poner a discutir desde otros lugares, y así, construir un posible aporte. Trabajo final que pretende analizar el concepto de “discurso”, identificando reapropiaciones en las obras de Eliseo Verón y Jorge Luis Borges y que remiten a Gustavo Rodríguez Espada.

El concepto es el contorno, la configuración, la constelación de un acontecimiento por venir que lo corta y lo recorta a su manera. La grandeza de una filosofía se valora por naturaleza de los acontecimientos a los cuales sus conceptos nos convocan. Ellos son centros de vibraciones, cada uno en sí mismo y uno en relación con los otros. Es por eso que todo resuena, en vez de encadenarse o de corresponder unos a otros. (Deleuze y Guattari, 1991).

Reflexionar sobre el concepto de “discurso” es pensar en relaciones, multiplicidades y complejidades. No podemos considerar al discurso como un concepto aislado y unívoco.

Pensar en relaciones, permite al discurso vibrar, como nos dicen Deleuze y Guattari (1991), con otros posibles conceptos que ayudarán para construir el análisis. El “discurso” no es sólo un concepto que le pertenece al lenguaje verbal, sino un entramado prolífico que siempre está tejiendo relaciones con otros discursos y re-configurándose todo el tiempo.

Ahora me pregunto...

¿Cuáles son las condiciones de producción de Gustavo Rodríguez Espada para conceptualizar al “discurso” en la musicoterapia?

¿Cómo funcionan los escritos de Gustavo Rodríguez Espada sobre el concepto de “discurso” en la musicoterapia, en tanto contienen huellas de las obras de Eliseo Verón y Jorge Luis Borges?

¿Cuáles son las reapropiaciones del concepto de “discurso” en la musicoterapia que se pueden identificar y/o relacionar en los escritos de Gustavo Rodríguez Espada, y que remiten a las obras de Eliseo Verón y Jorge Luis Borges?

1.3.Objetivos

Objetivo general:

Analizar el concepto de “discurso” de Gustavo Rodríguez Espada influenciado por las obras de Eliseo Verón y Jorge Luis Borges para detectar reappropriaciones conceptuales en el campo de la musicoterapia.

Objetivos específicos:

- Analizar el concepto de “discurso” de Gustavo Rodríguez Espada identificando las reappropriaciones que remiten a las obras de Eliseo Verón y Jorge Luis Borges.
- Construir mapas cartografiando las relevancias conceptuales que emergen en el análisis.

Encuentro 2:

2. Marco Teórico

2.1. Referentes teóricos

2.1.1. Gustavo Rodríguez Espada

Músico, Licenciado en Musicoterapia y Master en Metodología de la Investigación. Con más de 20 años de trabajo en salud mental y una intensa actividad académica desarrollada en Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela, España, Escocia, Estados Unidos y Alemania.¹

Algunas de las obras que nos convida el autor y que son parte de su recorrido teórico en el campo de la musicoterapia: “Espejos de sonido: Pensamiento estético en Musicoterapia” (2001, Buenos Aires, UAI). “Ética y estética en Musicoterapia” En: VI Congreso Mundial de Musicoterapia (1990, Río de Janeiro, Brasil). “El efecto del método en la construcción de objetos en Musicoterapia” En: IV Jornadas A.Mu.R.A (1993, Buenos Aires, Argentina). “El extranjero” En: V Jornadas AMuRA (1994, Buenos Aires, Argentina). “Tritopía de prácticas estéticas de libertad” II Congreso Nacional de Musicoterapia” (2000, Rosario, Argentina). “La estética de lo sano” En: III Foro para el equipo de salud (1992, Buenos Aires). “Indicios de un pensar estético en Musicoterapia” En: VII Congreso Mundial de Musicoterapia (1993, Vitoria, España). “Mirrors of Sound” En: VIII Congreso Mundial de Musicoterapia (1996, Hamburgo, España). “Un broche, un televisor, algunas nubes” En: I Congreso Nacional de Musicoterapia (1999, Rosario, Argentina). *Pensamiento Estético en Musicoterapia* (2016, Buenos Aires, UAI).² *Pensamiento Estético en Musicoterapia II-*

¹ Información obtenida de la sinopsis que se encuentra en la contratapa del libro *Pensamiento Estético en Musicoterapia* de Gustavo Rodríguez Espada.

² Información obtenida en las referencias bibliográficas del libro *Pensamiento Estético en Musicoterapia* de Gustavo Rodríguez Espada.

Territorializaciones: formación, improvisación, técnica y escucha (2020, Buenos Aires, Autores de Argentina).

Pensamiento Estético en Musicoterapia es la obra de Rodríguez Espada publicada en el año 2016, producto de un proceso colectivo. Resume y plantea los hitos básicos del Pensamiento Estético en Musicoterapia y la reconoceremos como fuente primaria de este trabajo final integrador.

2.1.2. Eliseo Verón

Semiólogo, lingüista, sociólogo, antropólogo, profesor argentino contemporáneo.

Su larga trayectoria de estudios abarca desde la filosofía hasta la antropología social. En 1974 fundó la revista *Lenguajes*, que introdujo la semiótica en Argentina y lo consagró como un personaje relevante en el ámbito académico, considerándolo como padre de la semiosis social.

El autor tiene un gran recorrido teórico y una extensa cantidad de libros publicados desde el año 1968 hasta el 2013, un año anterior a su fallecimiento. Algunos de ellos importantes de mencionar: *Lenguaje y comunicación social* (1969). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (1993). *Conducta, estructura y comunicación* (1996). *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización* (1997). *El cuerpo de las imágenes* (2001). *Fragmentos de un tejido* (2004). *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes* (2013).

La obra de Eliseo Verón que nos interesa como fuente primaria de este trabajo, se titula *La semiosis social- Fragmentos de una teoría de la discursividad*, escrito que reúne textos teóricos relativos al estudio de los discursos sociales. Tomaremos de esta obra algunos recortes conceptuales, identificando posibles reappropriaciones del concepto

de “discurso” que podemos encontrar en los escritos de Rodríguez Espada (2016) los cuales remiten a construcciones teóricas de Eliseo Verón.

2.1.3. Jorge Luis Borges

Escritor, poeta, ensayista, traductor, crítico literario, bibliotecario, profesor, editor, periodista.

En 1922 fundó con otros escritores la revista Proa y en 1923 publicó su primer libro de poemas *Fervor de Buenos Aires*. Dentro de su vasta producción narrativa cabe citar *Historia Universal de la Infamia* (1935), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1975); *Los ensayos de Evaristo Carriego* (1930), *Historia de la Eternidad* (1936), *Discusión* (1961) y *Otras inquisiciones* (1952).³

Dos de sus obras más destacadas que rescataremos como fuente primaria para este trabajo final integrador son *Ficciones* y *El Aleph*. Relevaremos algunos cuentos de estas dos grandes obras borgeanas y sucesivamente realizaremos algunos recortes que serán fundamentales para identificar las posibles reapropiaciones del concepto de “discurso” que encontramos en los textos de Rodríguez Espada (2016) y que remiten a Jorge Luis Borges.

³ Información obtenida del libro *Ficciones* de Jorge Luis Borges, en una edición especial para La Nación.

2.2. Conceptualizaciones

2.2.1. Genealogía

Michel Foucault, influido por la filosofía alemana, en especial por la obra de Friedrich Nietzsche, va a retomar el concepto de “genealogía.” El filósofo Foucault (1979), llamará genealogía al acoplamiento de los conocimientos eruditos y de las memorias locales que permite la constitución de un saber histórico de la lucha y la utilización de ese saber no contra los conceptos, ni los contenidos sino contra los efectos de poder centralizadores ligados a un discurso científico.

Las genealogías, en consecuencia, no son retornos positivistas a una forma de ciencia más atenta o más exacta. Las genealogías son, muy precisamente, anti ciencias. No es que reivindiquen el derecho lírico a la ignorancia y el no saber, no es que se trate de la negativa de saber o de la exaltación de los prestigios de una experiencia inmediata, todavía no captada por el saber. No se trata de eso. Se trata de la insurrección de los saberes. No tanto contra los contenidos, los métodos o los conceptos de una ciencia, sino una insurrección, en primer lugar y, ante todo, contra los efectos de poder centralizadores ligados a la institución y al funcionamiento de un discurso científico organizado dentro de una sociedad como la nuestra. (...) La genealogía debe librar su combate, sin duda, contra los efectos de poder propios de un discurso considerado como científico. (Foucault, 1979, p.219).

Este análisis genealógico procura, no una búsqueda sobre el origen del concepto de “discurso”, sino de las condiciones de producción que se encuentran en el libro

Pensamiento Estético en Musicoterapia (2016) sobre el “discurso” y que remiten a Eliseo Verón y Jorge Luis Borges.

La genealogía sería, con respecto al proyecto de una inscripción de los saberes en la jerarquía de poder propia de la ciencia, una suerte de empresa para romper el sometimiento de los saberes históricos y liberarlos, es decir, hacerlos capaces de oposición y lucha contra la coerción de un discurso teórico unitario, formal y científico. (Foucault, 1979, p.220).

Este trabajo intenta consolidar las construcciones teóricas de la musicoterapia acerca del “discurso” y, en ese intento, renuncia a toda posición hegemónica, normativa y científica donde la finalidad sea una verdad única y absoluta.

Deleuze, hablando sobre los principales conceptos de Foucault en *Dos regímenes de locos* (1975-1995), nos dice que lo histórico son los estratos, pero pensar es alcanzar una materia no estratificada entre las capas o los intersticios. Pensar supone una relación esencial con la historia, pero no es algo histórico; hay un devenir del pensamiento que se superpone a las formaciones históricas y las atraviesa, pero que no se asemeja a ellas. “Este **pensar de otra manera** anima la obra de Foucault en tres ejes distintos, sucesivamente descubiertos: los estratos como formaciones históricas (arqueología), el exterior como más allá (estrategia), el interior como substrato (genealogía).” (Deleuze, *Dos regímenes de locos*, 1975-1995, p.200).

La genealogía, concepto que es parte de la intención de este trabajo, deja de ser una simple arqueología de las formas que aparecen en un estrato para convertirse en una estrategia de las fuerzas de las cuales depende el propio estrato. Altamiranda (2015) nos comparte que la genealogía otorga la capacidad de movimiento dentro de la historia y que la discontinuidad es aquello que tanto Foucault como Deleuze llaman

acontecimiento. Este escrito, lejos de posicionarse desde la historia tradicional, se anima, siguiendo la perspectiva Foucaultiana (1979), a hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesen. Nos advierte, que la tarea de la genealogía es hacer resurgir el suceso en lo que puede tener de único.

2.2.2. Mapa

Alfred Korzybski enuncia: “El mapa no es el territorio y la cosa no es la cosa nombrada”⁴. Mapa, concepto que se diferencia del calco, Deleuzeanamente (1980) hablando, que no reproduce, sino que construye.

Me posicionaré como cartógrafa, con el propósito de trazar aquellos conceptos que serán soporte, epistemológica y metodológicamente, en este escrito. Josefina Torregrosa (2018) en su tesis de grado nos dice: “Cartografiar me permitirá actuar sobre lo que acontece del entretejido discursivo(...) que puedo distinguir como “relieve” de la problemática en sus interacciones dialécticas.” (p.24). Esta perspectiva, me permitirá, entonces, generar una relación constante a lo largo del trabajo, entre las construcciones teóricas emergentes del análisis y los abordajes metodológicos propuestos. Dichos abordajes metodológicos se fundan en las construcciones epistemológicas; y, a su vez, las construcciones epistemológicas se fundan en los abordajes metodológicos.

⁴ La expresión "el mapa no es el territorio" apareció impresa por primera vez en un artículo que Alfred Korzybski presentó en una reunión de la Asociación Estadounidense para el Avance de Ciencia en Nueva Orleans, Luisiana en 1931.

2.2.3. Musicoterapia

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,2002, p.6).

La posición desde la cual se sitúa la Lic. Gianoni para hablar del concepto de Musicoterapia, me parece de gran importancia mencionar, ya que es desde esa circularidad (materia- forma- sentido) que intento posicionarme en este análisis sobre las huellas del concepto de “discurso” que aparecen en Rodríguez Espada y remiten a Eliseo Verón y Jorge Luis Borges.

Estas formas conceptuales que componen la definición de la Lic. Gianoni plantean una complejidad que nos permite reconceptualizar materia- forma- sentido, teniendo en cuenta las decisiones del analista para referirse a los fenómenos. Dicho lo anterior, podremos visualizar la elección que se determinó para el presente trabajo en el marco metodológico.

2.2.4. Discurso

A continuación, se presentará brevemente la noción de discurso que luego, se desarrollará y profundizará, cuando se trabaje a Eliseo Verón como referente teórico en el mapa I de este trabajo.

Eliseo Verón enuncia que un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una “configuración espacio- temporal de sentido” (1993, p.127).

Además, nos dice que todo discurso es el lugar de encuentro de dos conjuntos de relaciones: las que hacen a la producción y las que hacen al reconocimiento; “siendo la circulación, por el otro lado, la puesta en relación de estos dos conjuntos de relaciones” (Verón, 1993, p.32).

Sería importante aclarar que estas categorías que utiliza Eliseo Verón (1993), condición de producción y condición de reconocimiento, se utilizan como marco teórico para analizar la producción teórica de Rodríguez Espada.

Entonces, analizaremos las huellas del concepto de “discurso” que aparecen en Rodríguez Espada y que remiten a Verón y Borges, a través de los dos conjuntos de relaciones que nos convida Eliseo Verón en su obra.

2.3. Mapa I: “Construyendo interdiscursos”

2.3.1. Recortes teóricos:

2.3.1.1 Introducción al Pensamiento Estético en Musicoterapia- Gustavo Rodríguez Espada

El pensamiento estético es el nombre de una posición desde la cual puede intentarse la comprensión de los fenómenos propios de la clínica musicoterapéutica, utilizando la improvisación libre como paradigma. (...) una posición desde la que el arte observa la salud: una epistemología. Y acaso también una posición ética. (Rodríguez Espada, 2016, p.48).

Esta idea, nos invita a disolver cualquier estética rígida, habilitando una posición desde la cual habitar la clínica. El pensamiento de Rodríguez Espada permite indagar el concepto de musicoterapia, según el autor es necesario poder comprenderla como “un complejo sistema de producción estética dado en el interior de una textura social, siendo allí (...) donde adquiere algún sentido. Siendo allí donde la clínica acontece.” (p.17).

Esto posibilita, como sostiene Gustavo Rodríguez Espada (2016), entender a la musicoterapia como práctica que se encuentra socialmente semiotizada y que es en el interior de la semiosis donde acontece el fenómeno estético y donde acontece el sujeto productor de discursos sonoros. Discurso, que al decir del musicoterapeuta parece posibilitar una vía de acceso a la constitución del espacio subjetivo, individual y colectivo.

Uno de los autores que aparecen en el libro mencionado es Jean Molino (1995), cuyo texto de semiología musical se recupera para sostener a la musicoterapia como hecho

social. Es decir, en su triple dimensión: producto material, operaciones de reconocimiento y producción. Para Rodríguez Espada (2016), esta triple topía es central en esta concepción del Pensamiento Estético. Desde ahí, el autor se posiciona para pensar a la musicoterapia como hecho social, teniendo en cuenta que la producción de sentido sólo es posible en el interior de un entramado de discursos sociales.

Como mencionamos anteriormente, los discursos que se producen en la clínica musicoterapéutica están socialmente producidos como hechos sociales. Los discursos sólo pueden ser abordados como signos capaces de portar sentido en la medida en que acontecen dentro de una red discursiva. Una red de vínculos a los que el autor comenzará a llamar estéticos. Además, nos aclara, que no debemos olvidar que siempre se trata de un discurso sometido a las condiciones de producción de una época.

La semiosis es social y en este vínculo es donde habita lo social, donde es posible el despliegue de un uso del discurso. (...) El discurso dado en el interior del vínculo paciente- musicoterapeuta, es decir socialmente producido en este artificio que es la clínica, permite postular un sujeto, punto soporte, inaugural y leve, de la producción. (Rodríguez Espada, 2016, p.33).

Rodríguez Espada, tomando a Eliseo Verón, nos dice que el objeto de la musicoterapia es discursivo y en la circularidad del objeto discursivo entran en juego las condiciones de producción, el discurso y las condiciones de reconocimiento que son estudiadas por la semiótica. Pensar al discurso como el objeto de estudio de la musicoterapia implica postular una circularidad del discurso en el territorio de la estética: “La práctica musicoterapéutica es esto: un evento estético” (Rodríguez Espada, 2016, p.102).

El autor nos habla de estética como una interacción circular entre la percepción y formalización; y de epistemología como la posición desde la que observamos el acontecer estético. “Una estética es una tautología, ni falsa, ni verdadera, sino siendo. No es bella, ni fea (...) se alimenta de sí misma y se engendra a sí misma...” (Rodríguez Espada, 2016, p.103). Esta posición estética, desde la que nos paramos para leer los fenómenos en la clínica, nos permite corrernos de la moral, de la norma y de lo hegemónico, habitando así una perspectiva que invita a la ética.

Uno de los problemas que manifiesta y preocupa a Rodríguez Espada (2016) es el intento de traducción del fenómeno estético al discurso de las ciencias (lenguaje disciplinante). Nos dice que el discurso del arte escapa a la ambición explicativa que los discursos de la ciencia esperan.

En relación al lenguaje, traza algunas diferencias:

A diferencia del lenguaje verbal, fuertemente referencial, denotativo y disciplinado semánticamente y, acaso lo más duro, pragmáticamente. La música es discurso asignificado: materia formalizada en el tiempo, potencialmente capaz de portar sentido y no discurso sustantivado y clausurado en su potencialidad semántica. (Rodríguez Espada, 2016, p.19).

Cuando hablamos del lenguaje en la clínica musicoterapéutica no se hace referencia únicamente a la palabra, sino que ante un fenómeno estético existen posibilidades de elección de lenguajes. Además, nos dice que los fenómenos de la clínica, tanto como los del arte, pueden pensarse como discursivos, pero no traducibles a un lenguaje verbal. Rodríguez Espada (2016) escribe, que el peso de la existencia del arte es lo que hace tan

contundente esta posición y tal vez sea el lugar más sólido desde el cual observar, es decir, una posición epistemológica.

La improvisación libre, como un fenómeno estético es, en esta investigación, un enunciado de posición epistemológica, una invitación a realizar un desplazamiento del camino de la verdad; a dejar de pretender una explicación que calme nuestra angustia alumbrando una verdad supuestamente oculta, y por supuesto a no juzgar un sistema como mejor que otro, en orden a una/la verdad, que nos estaría revelando. (Rodríguez Espada, 2016, p.47).

El autor enuncia que será el fenómeno estético el que determine el contexto en el que cierta verdad, la propia del evento estético, se manifiesta y comprenda como sentido de un discurso. La improvisación libre será considerada como “un formarse de las cosas que suenan” (2016, p.46) donde cada improvisador hace elecciones discursivas que van trazando y constituyendo una posición. El discurso, será entonces “constitutivo; es decir, constituye la posición, el punto soporte donde suponer, situar, a un sujeto productor” (p.51).

La Improvisación libre como un fenómeno estético que determina el contexto en el que cierta verdad, la propia del evento estético, se manifiesta y se comprende como sentido de un discurso: “Habitaciones vacías que(...) quieren decirnos algo, o algo dijeron que nos hubiéramos debido perder, o están por decir algo, esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizás, el hecho estético.” (Borges 1989, citado en Rodríguez Espada, 2016, p.65). Rodríguez Espada nos acerca al concepto de fenómeno estético en sus construcciones teóricas y, por supuesto, transcribe una cita de Borges. En la misma, podemos visualizar cómo Borges es parte de la producción de Rodríguez Espada.

El último autor mencionado nos acerca a Foucault y nos invita a que nos sumemos a la renuncia, nos pide que lo acompañemos en esa renuncia al supuesto de una subjetividad previa y substancial, para, en cambio, pensar un sujeto formal, no siempre idéntico a sí mismo y en devenir. Este sujeto es el que ahora entendemos como un sujeto estético.

Considerando esta renuncia, el autor nos comparte pensar a la clínica musicoterapéutica como inexacta, en la que se trata de percibir y analizar procesos estocásticos, por lo que no habrá un devenir de discurso sino devenires posibles. “Una clínica que retrocede desde lo cierto hacía lo posible(...) una clínica cuyo rigor no es científico (...) el rigor de nuestra práctica es ético...” (Rodríguez Espada, 2016, p.53).

La clínica musicoterapéutica no tiene como presupuesto una verdad explicativa, exacta y absoluta. Los eventos que forman parte de la clínica son fenómenos cuyas leyes son propias, nacen y crecen en función de sí misma. La experiencia del arte es la experiencia de una verdad no explicativa, donde la clínica y un pensar en salud se hacen posible: “Pensar a la salud como abierta a lo posible, pasa entonces a ligarse a una dimensión ética...” (Rodríguez Espada, 2016, p.115).

2.3.1.2 Eliseo Verón

Eliseo Verón centra su teoría en el estudio de los discursos sociales, analiza cómo los discursos funcionan dentro de la sociedad y producen sentido. Para el desarrollo de su teoría se basa en el pensamiento de Pierce, a través del modelo ternario.⁵ Este modelo aborda un análisis más amplio y complejo. Nos advierte que en los años setenta hizo su aparición un recién llegado: el concepto de discurso. Ante todo, éste, abre la posibilidad de un desarrollo conceptual que está en ruptura con la lingüística: “Una teoría de los discursos sociales se sitúa necesariamente en un plano que no es el de la lengua.” (Verón, 1993, p.122).

Afirma que el discurso habilita la posibilidad de una reformulación conceptual con una única condición: “hacer estallar el **modelo binario del signo**⁶ y tomar a su cargo lo que yo llamo **pensamiento ternario sobre la significación**, sepultado bajo cincuenta años de lingüística estructuralista.” (Verón, 1993, p.122). Esto permitirá que la teoría de los discursos recupere problemas que fueron olvidados: la materialidad del sentido y la construcción de lo real en la red de la semiosis. Verón propone que el camino que une la lingüística a la teoría de los discursos hay que recorrerlo ahora, yendo de lo más complejo hacia lo más simple, es decir, en el sentido inverso.

“¿Qué derecho tenemos de hablar, en un momento dado, de una fundación?”, se pregunta Eliseo Verón (1993). Responde que la noción de fundación no se refiere al momento del surgimiento: “...la respuesta a la pregunta del porqué del comienzo (...), está contenida en las condiciones de producción de los discursos. “(p.29). Lo esencial es comprender que la “localización histórica de una fundación es en sí misma un producto

⁵ Eliseo Verón (1993) explica que la semiótica de Peirce es la ciencia que se ocupa de estudiar las terceridades.

⁶ Este modelo es proveniente de la herencia saussureana, que surge de la lingüística. Esta última mencionada es aquella encargada de estudiar el lenguaje y las lenguas.

del proceso del reconocimiento” (p.30). Este reconocimiento es la identificación de una huella, de una producción. En todo discurso “existe una multitud heterogénea de huellas de orígenes diversos.” (1993, p.34).

El autor nos acerca al concepto de red interdiscursiva y sostiene que esta red no es otra cosa que el sistema de distancias variables, de desfasajes en transformación, entre las condiciones de producción (CdP) y las condiciones de reconocimiento (CdR). Discurso, donde la relación entre CdP y CdR se complejiza produciendo “un efecto de reconocimiento que consiste en darle el status del lugar de una fundación” (p.31).

Todo discurso es “el lugar de encuentro de dos conjuntos de relaciones, las que hacen a la producción y las que hacen al reconocimiento; siendo la circulación (...) la puesta en relación de estos dos conjuntos de relaciones.” (p.32). En esta obra, el autor propone una doble hipótesis que considero interesante rescatar para poder contextualizar al concepto de “discurso”.

Una teoría sobre los discursos sociales reposa sobre una doble hipótesis que, pese a su trivialidad aparente, hay que tomar en serio:

a- Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede escribir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones socialmente producidas.

b- Todo fenómeno social es, una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis. (Eliseo Verón, 1993, p.125).

Esta doble hipótesis es inseparable del concepto de “discurso” y este doble anclaje, del sentido en lo social y de lo social en el sentido, solo se puede develar cuando se considera la producción de sentido como discursiva. Por lo tanto, sólo en el nivel de la

discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa.

El autor argumenta que toda producción de sentido es social y que todo fenómeno social es un proceso de producción de sentido. Esto se pone en funcionamiento en los discursos considerados como “la configuración espacio-temporal de sentido.” (Verón, 1993, p.127). Como se mencionó con anterioridad, este escrito no tiene como petición de principio la pregunta acerca de qué es un discurso, la cita de lo que el autor conceptualiza como discurso no está escrita como respuesta a esa pregunta sino como enunciado que permite poner a jugar el reconocimiento de esas huellas, en los textos de Rodríguez Espada.

“La semiosis social es una red significativa infinita.” (1993, p.129) y es en la semiosis donde “se construye la realidad social.” (p.126). El análisis de los discursos sociales consiste en percibir las huellas dejadas, teniendo en cuenta, por un lado, las Condiciones de Producción y por otro lado las Condiciones de Reconocimiento. Esas CdP y CdR son discursos que también poseen CdP y CdR; y así hasta el infinito de relaciones textuales.

Todo proceso de producción de un texto es, de hecho, un fenómeno de reconocimiento. E inversamente. (...). En la red infinita de la semiosis, toda gramática de producción puede examinarse como resultado de determinadas condiciones de reconocimiento; y una gramática de reconocimiento sólo puede verificarse bajo la forma de un determinado proceso de producción; he ahí la forma de una red de la producción textual en la historia. (Verón, 1993, p.130).

El autor se esfuerza por explicar cómo la red se sigue complejizando, cómo la red sigue tejiendo relaciones y cómo en todo momento la red semiótica permanece. Expone que la estructura de la red semiótica está hecha de relaciones triádicas que se tejen unas con otras y que se podría presentar bajo la forma de un gráfico infinito compuesto por terceridades.

Sugerimos que la reducción de la relación triádica al par discurso-objeto, es la definición misma de un “efecto ideológico” (...) inseparable del postulado del “discurso absoluto”, se constituye por desconocimiento de la red discursiva y se alimenta de la ilusión del sujeto como fuente del sentido. (p.132).

Por último, me interesa rescatar para este escrito el concepto de discurso absoluto dominado por un efecto ideológico, para ponerlo en tensión en este trabajo. ¿Cómo juega socialmente el concepto de discurso ligado a lo verbal, a lo hegemónico y a lo absoluto? ¿Cómo desmenuzar estos “efectos ideológicos” para poder ampliar el concepto de discurso desde una posición ética y tal vez estética?

2.3.1.3. Jorge Luis Borges

Borges, en sus cuentos, nos permite cuestionarnos y dudar del sentido común, de la linealidad del tiempo y de la existencia de un sólo sentido. Utiliza un juego dialéctico entre lo real y lo ficcional y ejemplifica lo que Peirce llama “abducción”. El universo borgeano funciona según las leyes de la ficción, estas leyes no son las de la ciencia, sino que son leyes paradójales (Eco, 1988). Paradójales que, Deleuzeanamente (1969), destruyen al buen sentido como único sentido posible.

Recolectando decires de Piglia (2013), la ficción en Borges no es ni verdadera, ni falsa, no pertenece al campo de la verificación, el trabajo Borgeano es percibir las oscilaciones entre lo verdadero y lo falso.

Aquí, algunos cuentos de Borges que nos servirán para pensar, ampliar y complejizar el concepto de “discurso”: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”- “Pierre Menard, autor del Quijote”- “La Biblioteca de Babel”- “El jardín de los senderos que se bifurcan”- “El Aleph.” (1944 y 1949).

Darío Sztajnszrajber se pregunta en el curso “Ficciones” (2017), acerca de los cuentos de Borges.

- ¿Para qué un cuento? ¿Para qué sirve la literatura?
- Proponemos lecturas de la realidad, que saliendo de la realidad se invierten, se pelean con el sentido común.

Invitar a Borges a este escrito y tomar algunos de sus cuentos es, implícitamente, romper la dicotomía a la que él nos invita entre obra-autor, realidad-ficción; transgredir con el sentido común y hacer emerger a la paradoja. Invitar a Borges, no para re-contar

sus cuentos, sino, por ese discurso que nos dirige en varios trozos. Como dice Deleuze en *Lógica del sentido*:

Jean Gattegno señaló claramente la diferencia entre los cuentos de Carroll y los cuentos de hadas clásicos: en Carroll, todo lo que pasa, pasa en el lenguaje y pasa por el lenguaje; no nos cuenta una historia, nos dirige un discurso, un discurso en varios trozos. (1969, p.22).

La obra borgeana interviene para deconstruir los lugares estables, fijos, continuos y para construir otros nuevos, donde, como sostiene Rodríguez Espada (2016), no existe un solo lenguaje, sino muchos lenguajes posibles.

Aténgase lector/lectora, lo siguiente será, quizá, un laberinto de citas borgeanas que en el transitar de este escrito, podrán visualizarse sus diversos sentidos.

- ¿De qué manera un libro puede ser infinito? se pregunta Borges (1944) y contesta “un volumen (...) con posibilidades de continuar infinitamente” (p.46).
- “Esta trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades” (Borges, 1944, p.48).
- “Lo afirmo” dice el autor “la biblioteca es interminable” (p.38).
- “Todos los libros constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto de iguales” (p.40).
- “No hay, en la vasta biblioteca, dos libros idénticos” (p.40).
- “La biblioteca es ilimitada” (p.42).
- “Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A

veces, unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro” (Borges, 1944, p.13).

- “Componer el Quijote a principios del S XVII era una empresa razonable (...) a principios del SXX es casi imposible, no en vano han pasado trescientos años, cargados de complejísimos hechos” (Borges, 1944, p.23).
- Al comienzo del cuento “El Aleph” (1949), Carlos A Daneri aclara que “un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos.”
- Borges se pregunta: - cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca. - Continúa...

En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré. (Borges, 1949, p.66).

Encuentro 3:
3. Marco Metodológico

Me parece interesante retomar como petición de principio la conceptualización de Musicoterapia que aparece en nuestro marco teórico de la Lic. Gianoni donde nos comparte la circularidad de los conceptos materia- forma- sentido. Por lo tanto, tomaremos la decisión, para este estudio de caso en particular, de considerar a los conceptos materia- forma- sentido como una meta-metodología para la organización de nuestro marco metodológico.

Siendo así, reconoceremos como:

- **MATERIA** a los abordajes metodológicos, ya que estos son el soporte para poder reconocer las huellas que aparecen en los escritos de Rodríguez Espada y que remiten a Verón y Borges.
- **FORMA** a las categorías de análisis, ya que las mismas organizan la construcción de los mapas.
- **SENTIDO** al cartografiado de mapas, que permitirá complejizar este trabajo genealógico que intenta identificar las reapropiaciones del concepto de “discurso” que aparecen en el libro de Rodríguez Espada y remiten a las obras de Verón y Borges.

3.1. MATERIA

La modalidad elegida para esta investigación es la de estudio de caso, la cual gravita en realizar un análisis acerca de las huellas del concepto de “discurso” en el libro *Pensamiento Estético en Musicoterapia* (2016) que remiten a las obras de Eliseo Verón y Jorge Luis Borges.

Para llevar a cabo este escrito utilizaré dos abordajes metodológicos, uno se denominará “Abordaje metodológico del mapeo” y el otro “Metodología genealógica”.

Abordaje metodológico del mapeo

Retornemos al mapa y territorio, y preguntemos: "**¿Qué aspectos del territorio pasan al mapa?**" Sabemos que el territorio no pasa al mapa. Éste es el punto central sobre el cual todos los aquí presentes estamos de acuerdo. Ahora bien, si el territorio fuera uniforme, nada de él entraría en el mapa, salvo sus fronteras, que son los puntos en que cesa de ser uniforme por comparación con otra matriz de mayor dimensión. **Lo que pasa al mapa, de hecho, es la diferencia**, trátase de una diferencia en altura, diferencia en vegetación, diferencia en estructura de la población, diferencia en la superficie o cualquier otra diferencia. Las diferencias son los aspectos que pasan a un mapa. **¿Pero qué es una diferencia?** Una diferencia (...) Con certeza, no es una cosa ni un suceso. Esta hoja de papel es diferente de la madera de este atril. (...) Las diferencias que se producen a lo largo del tiempo son lo que llamamos "cambio". Una diferencia, pues, es algo abstracto. (Bateson, 1972, p.307)

Decimos que el mapa es diferente del territorio. ¿Pero qué es el territorio?

Operacionalmente, alguien salió con su retina o con un instrumento de medición e hizo representaciones que luego se dibujaron en el papel. Lo que hay en el papel del mapa es una representación de lo que hubo en la representación retiniana del hombre que hizo el mapa; y a medida que retrocedemos preguntando, nos topamos con una regresión al infinito, con una serie de mapas. El territorio no aparece nunca en absoluto. **El territorio es Ding an sich [cosa en sí]** y no podemos hacer nada al respecto. El proceso de la representación siempre lo filtrará, excluyéndolo, de manera que el mundo mental es sólo mapas de mapas, al infinito. (Bateson, op. cit., p.309).

Cito aquí a Bateson como soporte de este abordaje que me resulta interesante para poder realizar un mapeo que dé cuenta de las huellas de las obras de Eliseo Verón y de Jorge Luis Borges que aparecen en los textos de Gustavo Rodríguez Espada.

El concepto de Mapeo como *Forma de...*, es creado y fundamentado sobre el concepto de mapa que enuncia y desarrolla Bateson citando a Korzybski: *El mapa no es el territorio*.

Mapear alude entonces a la Operación, que realiza el Musicoterapeuta, desde la percepción, y a partir de ésta, construye una descripción de superficie sobre los acontecimientos detectados en el Fenómeno Estético (Improvisación Libre), o sea una formalización. (Bennardis, 2002, p.14).

Entonces, este abordaje tendrá como tarea construir mapas de las huellas, los recortes, los enunciados, las reverberancias y las disonancias, atendiendo a mi percepción puesta en el reconocimiento de las obras.

Metodología genealógica

Abordaje metodológico que intenta ser genealógico, tomando lo que Foucault nos comparte en su libro *Microfísica del poder* (1979) acerca del concepto “genealogía.” Resulta interesante tomar a la genealogía como condición de producción de esta metodología que me permitirá profundizar sobre las huellas del concepto de “discurso”.

Además, algo que me parece muy sugerente de mencionar es que Foucault no analiza autores, sino, como dice Hodgson (2016), analiza el funcionamiento de ciertos discursos, sus leyes de significación, sus reglas de formación. Por lo tanto, no se intenta analizar a Rodríguez Espada como escritor, sino, la intención es poder identificar las

posibles reappropriaciones del concepto de discurso de Gustavo Rodríguez Espada, que remiten a las obras de Eliseo Verón y Jorge Luis Borges.

La genealogía, expone Foucault (1979), vista como una suerte de empresa para romper el sometimiento de los saberes históricos y liberarlos, es decir, hacerlos capaces de oposición y lucha contra la coerción de un discurso teórico unitario, formal y científico. Esta metodología permitirá no sólo realizar un análisis conceptual sino, además, poder re- pensar el concepto de “discurso” desde un enfoque no unitario ni formal, tampoco científico sino genealógico.

3.2. FORMA

En la construcción de los mapas podremos distinguir categorías de análisis:

Dimensión

Considero como dimensión lo que propone María José Bennardis (2002) en su tesis de grado, donde señala que ésta (la dimensión) “abarca lo conocido y lo por conocer, una medida singular para el usual concebir y especialmente para concebir el percibir, el oír.” (p.54).

Plano

Se constituyen como grietas que surgen de la articulación de lo que se muestra como experiencia y análisis con una construcción de sentido por parte de quien escribe.

(Maldonado, 2015, p.16)

Nivel

Es pensado desde la concepción de niveles o tipo lógico desarrollada por el autor Gregory Bateson, en su texto “Espíritu y naturaleza”. El criterio para diferenciarlos será el tipo de materia a analizar en cada uno; éstos a su vez se encontrarán relacionados, “así lo que en un nivel es Materia, en otro nivel puede mutar y ser Forma, y en otro nivel puede mutar y ser Sentido, depende de dónde nos paremos para observar lo que observamos” (Bennardis, 2002, p. 52).

3.3. SENTIDO

Cartografiado de mapas

Para llevar a cabo el siguiente apartado de análisis e interpretación del material relevado, utilizaré la categoría de dimensión para posicionar al “discurso” y cartografiaré tres mapas. A su vez, dentro de ellos, se abrirán categorías de análisis (planos y niveles) para poder complejizar este trabajo que intenta identificar las reappropriaciones del concepto de “discurso” que aparecen en el libro de Rodríguez Espada (2016) y remiten a las obras de Verón (1993) y Borges (1944 y 1949).

Los mapas a desarrollar son de tipos lógicos diferentes, pero cada uno necesita del otro para el funcionamiento de este trabajo final.

➤ **MAPA I: “Construyendo interdiscursos”**⁷

Situados en el primer mapa, posicionados en la dimensión del “**discurso**”, se desprende un plano teórico:

- Plano I: “**Recortes teóricos**”

A su vez, observamos dos niveles de análisis:

- Nivel I: Gustavo Rodríguez Espada
- Nivel II: Eliseo Verón

Jorge Luis Borges

El primer nivel intenta hacer un recorte de las relevancias del libro *Pensamiento Estético en Musicoterapia* (2016) que serán soporte teórico fundamental para luego, en el mapa II, analizar las construcciones que sustentan el concepto de “discurso” en el campo de la musicoterapia.

El segundo nivel, por un lado, pretende rescatar conceptos claves que Eliseo Verón trabaja en su libro *Semiosis Social, Fragmentos de una teoría de la discursividad* (1993), que nos convida con mucha rigurosidad y, por otro lado pretende recorrer un camino de fragmentos de algunos de los cuentos de Jorge Luis Borges que corresponden a *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949).

⁷ Ver Encuentro 2: 2. Marco teórico (p.17).

Los recortes teóricos que selecciono como relevantes, serán de gran aporte, para en el mapa II: “Tejiendo conceptos”, poder profundizar en la conceptualización y percibir las huellas de las obras de Eliseo Verón y Jorge L Borges en los escritos de Gustavo Rodríguez Espada.

➤ **MAPA II: “Tejiendo conceptos”⁸**

Situados en el segundo mapa, posicionados en la dimensión del “**discurso**”, se desprenden cinco planos, cada uno compuesto por un concepto de Gustavo Rodríguez Espada, un concepto de Eliseo Verón y un concepto de Jorge Luis Borges. Cabe aclarar que los conceptos que aparecerán en el apartado de Borges, hicieron relevancia en los cinco cuentos que elegí para este trabajo final y que son claves en la obra borgeana.

- **Plano I:** FENÓMENO ESTÉTICO- RED INTERDISCURSIVA- LABERINTO⁹
- **Plano II:** SUJETO- ANALISTA- REPETICIÓN¹⁰
- **Plano III:** PROCESOS- FUNDACIONES- INFINITO¹¹
- **Plano IV:** IMPROVISACIÓN LIBRE- FENÓMENO SOCIAL- HECHO ARTÍSTICO¹²
- **Plano V:** CLÍNICA- PRODUCCIÓN DE SENTIDO- TIEMPO¹³

A su vez, cada plano tendrá dos niveles de análisis: el “**nivel conceptual**” que profundiza cada concepto y el “**nivel de las huellas**” que remite al funcionamiento de las

⁸ Ver Encuentro 4: 4. Corpus (p.41).

⁹ Texto de análisis: “El jardín de senderos que se bifurcan” (1944).

¹⁰ Texto de análisis: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1944).

¹¹ Texto de análisis: “El Aleph” (1949).

¹² Texto de análisis: “Pierre Menard, autor del Quijote” (1944).

¹³ Texto de análisis: “La biblioteca de Babel” (1944).

huellas que aparecen en Rodríguez Espada y encontramos en las obras de Verón y Borges.

Considero de gran importancia mencionar que todas las relaciones, reapropiaciones y analogías que se puedan visualizar en el “nivel de las huellas” son hipótesis que reconozco como posibles en la lectura y que formalizo en la escritura con un intento de fundamentación y responsabilidad sobre las obras de los autores elegidos para este trabajo final integrador.

➤ **MAPA III:** “Espirando epistemología”¹⁴

Situados en el tercer mapa, posicionados en la dimensión del “**discurso**”, se desprende un plano compuesto por tres conceptos específicos de la Musicoterapia:

- **Plano I:** SUJETO- ARTE - CLÍNICA MUSICOTERAPÉUTICA

A su vez, de este plano se desprende un nivel de análisis titulado “**construcciones de sentido**”, donde se visualizará las construcciones realizadas en el mapa II acerca del concepto de “discurso” y las relaciones que podemos tejer, a modo de cierre, con estos tres conceptos: sujeto, arte y clínica musicoterapéutica.

¹⁴ Ver Encuentro 5: 5. Consideraciones finales (p. 75).

Encuentro 4:

4. Corpus

4.1. MAPA II: “Tejiendo conceptos”

Plano I: Fenómeno Estético, Red Interdiscursiva y Laberinto

❖ Nivel conceptual:

- **Fenómeno Estético:**

*Los fenómenos estéticos, de la clínica o del arte, son lenguaje. Así, **El Ser que puede ser comprendido es lenguaje.** (Rodríguez Espada, 2016, p.43, cita de Gadamer 1996).*

Fenómeno estético es uno de los conceptos que nos comparte el Musicoterapeuta Rodríguez Espada en su libro *Pensamiento Estético en Musicoterapia* (2016), donde nos propone que será el fenómeno estético el que determine el contexto en el que cierta verdad, la propia del evento estético, se manifieste y comprenda como sentido de un discurso. “Los eventos estéticos, esos discursos que son el arte, no necesitan de nuestras explicaciones para ser.” (p.95) Nos invita a que nos apartemos de la definición de estética como ciencia que estudia los discursos artísticos, o su sistema de producción o aquello que sea la belleza, para situarnos en la región misma de los acontecimientos. “La interacción de discursos que se producen en estos campos estéticos, puede acostarse en su vocación multiplicante, en su reproducción no filial, en su devenir plaga como lo entendieron Deleuze y Guattari.” (p. 88).

El autor, nos acerca a la sintaxis y a la gramática del discurso hablado y escribe que nuestra pregunta por el qué dicen estos fenómenos estéticos no tiene equivalencia con el territorio donde estos habitan. Nos induce a que dejemos que la propia estética del

discurso sea quien nos enseñe el camino, que moldee nuestras percepciones y formalizaciones. Los discursos estéticos no tienen leyes, sino que cada estética va dictando las propias.

Rodríguez Espada habla de estética como una interacción entre percepción y formalización, y de epistemología como la posición desde la que vemos el acontecer estético y, circularmente otra vez, la estética determina una posición de percepción. La palabra, lo verbal, permanecerá vedado ante el acontecer del discurso estético, ante un fenómeno estético.

Ferrero y Rodríguez Espada (1990) escriben:

Fenómenos aprehensibles, pero difícilmente: los fenómenos estéticos. No se puede contar un cuadro, aunque se pueda hablar de él. Se puede hablar de un poema, pero eso no es el poema. No se puede contar la música, aunque puedan enunciarse verbalmente todos y cada uno de los sonidos que la integran, como así también sus funciones en la composición. (...)La experiencia de la música seguirá vedada a la palabra de los hombres. (Rodríguez Espada, 2016, p.109).

- **Red interdiscursiva:**

“Red interdiscursiva (...) no es otra cosa que el sistema de distancias variables, de desfases en transformación, entre condiciones de producción y condiciones de reconocimiento.” (Verón p.30).

Concepto muy interesante que plantea el Semiólogo Eliseo Verón, en su libro *La semiosis social, Fragmentos de una teoría de la discursividad* (1993). Escribe que todo proceso de producción de un discurso o de un tipo determinado de discurso tiene siempre la forma de una descripción de un conjunto de operaciones discursivas, que constituyen las operaciones por las cuales la materia significativa que compone el paquete textual analizado ha sido investida de sentido.

Eliseo Verón, expone, que el proceso de producción no es más que el nombre del conjunto de huellas que las condiciones de producción han dejado en lo textual, bajo la forma de operaciones discursivas. “El funcionamiento de todo discurso depende (...) de dos tipos de gramáticas: de producción y de reconocimiento” (p.20). Y la circulación será el nombre de un conjunto de ciertos mecanismos que definen las relaciones entre producción y reconocimiento, para un discurso. Dentro de las condiciones de producción de un discurso, habrá siempre, otros discursos.

“La semiosis¹⁵ social es una red significativa infinita” (Verón, p.129). Esta gran red infinita, se desenvuelve en el espacio-tiempo de las materias significantes, de la sociedad y de la historia. En esta red “toda gramática de producción (...) como resultado de determinadas condiciones de reconocimiento.; y una gramática de reconocimiento sólo puede verificarse bajo la forma de un determinado proceso de producción” (p. 130). El autor expresa que esta red interdiscursiva reencuentra el modelo ternario de la

¹⁵ “Semiosis (...) acción o influencia que es o implica la cooperación de tres sujetos, un signo, su objeto y su interpretante” (Verón, p.103).

“El objeto, el signo y el interpretante, no son otra cosa que los soportes del proceso semiótico.” (Verón, p.104).

semiosis, porque la estructura de esta red está hecha de relaciones triádicas tejidas unas a otras.

- **Laberinto**

El concepto de *laberinto* lo traemos en relación a uno de los cuentos de Borges de *Ficciones* (1944) llamado “El jardín de senderos que se bifurcan”. En este escrito, no interesa reproducir linealmente el cuento de Borges, lo cual considero sería imposible; sino lo que atañe es poder desarmar ese cuento, tomar algunos recortes y poder identificar ciertas apropiaciones de Rodríguez Espada (2016) que remiten a Jorge Luis Borges. Dentro de este cuento, hay otras historias conceptuales más profundas que la propia historia-cronológica del cuento, que tienen que ver con los laberintos, lo infinito, los tiempos paralelos. Borges nos dice: “pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir” (p.132).

En esta obra, también aparece un curioso interrogante que interpela al autor: “De qué manera un libro puede ser infinito” (p.136). Libro y laberinto, dos objetos que se encuentran en el cuento y se imaginan distintos, pero ambos tienen el atributo de ser una obra, una producción infinita al decir de Borges.

En todas las ficciones, narra el autor, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras. En este cuento, opta por todas. “Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan” (p.137). Borges, estalla el tiempo como uniforme, como absoluto y construye “infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes,

convergentes y paralelos.” (p.141). Trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente, se ignoran, abarcando así, todas las posibilidades.

“Un laberinto que fuera estrictamente infinito” (p.136). El laberinto borgeano es temporal, el universo se replica en tantas copias como alternativas posibles y el azar aparece como componente de las infinitas variables. Cómo toda la obra borgeana excede el sentido común, y al leerlo sin intención de entenderlo linealmente, se puede percibir conceptualmente la historia dentro de la historia de la historia, las bifurcaciones, las multiplicidades y los laberintos infinitos.

❖ Nivel de las huellas:

Rodríguez Espada (2016) nos dice que cada *fenómeno estético (FE)*¹⁶ determina su verdad, la propia de ese evento estético; nos aleja de la estética como ciencia y nos invita a situarnos en la región misma de los *acontecimientos*. Borges (1944), en su cuento, se aleja del tiempo uniforme- absoluto y nos acerca al concepto de posibilidades. Esas posibilidades podrían ser pasibles de abducir a las propias del *FE* de Rodríguez Espada.

Podemos distinguir la diferencia entre cómo se juega la *verdad de la estética* propia del *FE* de Rodríguez Espada, situada en el acontecimiento y cómo aparece la *verdad/ lo absoluto* ejemplificado en el cuento de Borges. Este último, intenta a lo largo de su obra, desarmar esas *verdades absolutas/preestablecidas* y en esa misma escritura no lineal construye laberintos, bifurcaciones, posibilidades infinitas. La ficción borgeana

¹⁶ En el “nivel de las huellas” utilizaremos la *cursiva* para relevar conceptos posibles de abducirse, diferenciarse, relacionarse, entre sí y cada vez que haga aparición un nuevo concepto con esta condición de posibilidad va a aparecer la primera vez en **negrita**.

hace estallar el sentido común y nos invita a un laberinto estrictamente infinito. Esto nos permite hacer una analogía entre los *acontecimientos* que surgen en los *fenómenos estéticos* a los cuales hace referencia Rodríguez Espada, con lo narrado por Borges: que el universo se replica en tantas copias como *alternativas posibles*.

Por otro lado, Rodríguez Espada nos habla de una estética como una interacción circular entre *percepción* y *formalización*. Eliseo Verón (1993) sostiene que las redes interdiscursivas son variables, desfasajes entre *condiciones de producción (CdP)* y *condiciones de reconocimiento (CdR)*. Sospecho que estas *CdP* y *CdR* que nos habilita Verón, son tomadas como condición de posibilidad por Rodríguez Espada, para hablar de la circularidad entre *percepción* y *formalización* en la producción discursiva.

Ambos (autores) hablan del circular de *percepción/formalización* y del circular de las *CdP /CdR*. Verón expone que la *circulación* es el conjunto de mecanismos que definen las relaciones entre producción y reconocimiento para un “*discurso*” y al decir de Rodríguez Espada, un conjunto de mecanismos entre *percepción* y *formalización* de un “*discurso*”.

Para Eliseo Verón, el proceso de producción de un “*discurso*” es el conjunto de *huellas* que aparecen en las *CdP* y que se encuentran bajo la forma de *operaciones discursivas*. Por otro lado, Rodríguez Espada escribe: dejamos que las cosas nos hablen, comenzamos a *escuchar*. En esa *escucha*, aparece puesta en juego la *percepción*, que habilitan las *condiciones de reconocimiento*, de las *huellas* que encontramos en las operaciones discursivas que nos permiten las *condiciones de producción*, y así, circularmente.

Borges se pregunta en su cuento *¿de qué manera un libro puede ser infinito?*, transformando el interrogante, podríamos pensar: *¿de qué manera un “discurso” puede ser infinito?* Rodríguez Espada expone que los *discursos* que se producen en los campos estéticos pueden acostarse bajo su vocación multiplicante, reproducción no filiar, devenir plaga. Esto permite analogar la posibilidad del “discurso” de multiplicarse, reproducirse, devenir dentro de un *FE* con la posibilidad, borgeanamente hablando, de que pueda ser *infinito*. No hay un “discurso” verdadero, no hay un libro que contenga una *verdad*, sino que hay tantos *discursos* como *alternativas posibles*, al decir de ambos.

Por último, Eliseo Verón sostiene que la estructura de la *red infinita* está hecha de relaciones triádicas que se van tejiendo unas a otras. En Borges no encontramos el concepto de red, pero sí encontramos la complejidad de las relaciones triádicas como: los senderos, las bifurcaciones, las multiplicidades y los *laberintos infinitos*. Los *discursos estéticos* que son parte del *FE* (Rodríguez Espada) para ser percibidos, siempre necesitan de otros *discursos* estéticos, *redes* que se van construyendo (Verón), se *bifurcan*, *prolifera*n (Borges) y se van tejiendo *tríadicamente* unos con otros, *infinitamente*.

Plano II: Sujeto, Analista y Repetición

❖ Nivel conceptual:

- **Sujeto:**

El discurso es constitutivo; es decir, constituye la posición, el punto soporte donde suponer, situar, a un sujeto productor (Rodríguez Espada, 2016, p.51).

Rodríguez Espada, acompaña a Foucault a la renuncia, al supuesto de una subjetividad previa y substancial, para pensar un *sujeto* formal, no siempre idéntico a sí mismo y en devenir. Este sujeto es un sujeto estético. Pero añade que para que esto sea posible es necesario una renuncia a la desesperación por la verdad; y aduce, que la praxis musicoterapéutica puede pensarse como algún conjunto estratégico que postula un alejamiento de esa posición normativa en una deriva hacia una concepción estética de la subjetividad.

El autor sostiene que el punto en el que opera la clínica musicoterapéutica es en la deconstrucción de la disciplina estética desde la que se produce discurso y se soporta un formato subjetivo. Se refiere a la inauguración ceremonial de un vínculo, cuando acontece un sujeto productor, dual, múltiple y colectivo. Un sujeto del discurso clínico, de la producción estética “sonoro-gestual, corporal-espacial” (p.65). En su libro, enuncia que un discurso modifica una relación entre sujetos, por lo tanto, si hablamos de la producción de un discurso, en la clínica musicoterapéutica, no le pertenece al sujeto-paciente ni al sujeto-musicoterapeuta, sino que habilita un encuentro entre ambos, una relación.

Además, Rodríguez Espada expone que la intervención clínica en musicoterapia es una propuesta/apuesta por el otro. Una invitación a un vínculo. Enuncia que es el disciplinamiento de un orden vincular el que sostiene el sufrimiento del sujeto, y es la apertura de ese rigor sufriente a favor de la alternativa estética lo que lo diluye y deja advenir alivio. Ese alivio es vínculo.

- **Analista:**

Eliseo Verón (1993) nos pone de cara con el concepto de *analista*, al que también se subordina el concepto de análisis. Sostiene que el que analiza un conjunto textual para identificar en él operaciones discursivas es, él también, un receptor.

Barthes señaló muy claramente este problema a propósito de lo que llamaba el “mito”: el analista del mito ocupa una posición radicalmente diferente de la del consumidor de mito. (...)En relación con un conjunto textual dado (...) siempre existen dos lecturas posibles: la del proceso de producción del discurso y la del consumo. (Verón, 1993, p.20).

El autor enuncia que el análisis de los discursos no es otra cosa que la descripción de las huellas de las condiciones productivas en ellos y se pregunta, cómo es posible que un texto cuyas condiciones de producción nos dan el principio de una lectura relativamente homogénea, pueda contener otras lecturas, definidas por otras condiciones de reconocimiento.

Por otro lado, postula cierta respuesta, muy críticamente, de porqué el análisis de los discursos no se produce desde afuera (externo) y por qué no se produce desde adentro

(interno). Manifiesta que el análisis no es “externo” porque para postular que alguna cosa es una condición productiva de un conjunto discursivo dado, hay que demostrar que dejó huellas en el objeto signifiante, en forma de propiedades discursivas. Inversamente, el análisis no es, ni puede ser “interno”, porque ni siquiera podemos identificar lo que hay que describir en una superficie discursiva sin tener hipótesis sobre las condiciones productivas.

¿Es posible salir de la red interdiscursiva? (se interpela Verón). Sí, responde y fundamenta que de alguna manera:

es la pretensión del analista de los discursos sociales. “salir” de la red (...) tomar los discursos que ocupan posiciones determinadas en la red como objetos. Ello define la especificidad del análisis de los discursos: la relación entre el discurso producido como análisis y los discursos analizados es una relación entre meta-discurso y un discurso-objeto. (Verón, 1987, P. 133).

- **Repetición:**

El concepto de *repetición* es abordado en relación a otro de los cuentos de Borges (1944), uno de los más complejos e influyentes en el campo de la filosofía, titulado “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. El mismo, no aparece textual como concepto, sino que se muestra, implícitamente, en la organización y/o forma de producirse el cuento. Además, cabe aclarar que ya críticos y/o pensadores han hablado de la influencia que tuvo dicha obra borgeana en *Repetición y diferencia* de Deleuze.

Borges narrador nos dice:

“Explicar o juzgar un hecho es unirlo a otro; esa vinculación, en Tlön, es un estado posterior del sujeto, que no puede afectar o iluminar el estado anterior (...) el mero hecho de nombrarlo (...) de clasificarlo-importa un falseo. De ello cabría deducir que no hay ciencias en Tlön - ni siquiera razonamientos” (1944, p.27).

El autor relata que no se busca la verdad, la razón ni siquiera la verosimilitud, lo que se busca es el asombro. También se refiere al concepto de plagio, negando su existencia y cuenta que se ha establecido que todas las obras son obras de un solo autor, que es intemporal y anónimo.

Si bien, seleccioné el concepto de repetición para poder situar la complejidad de este cuento que nos convida Borges; como diría Deleuze, no podemos hablar de repetición sin nombrar a la diferencia, y no podemos hablar de diferencia sin mencionar la repetición. Borges no produce variaciones sino lo que hace es, tomar a la repetición como juego literario y en esa repetición producir una diferencia. Así en toda su obra. Va y viene, de lo ficcional a lo real (repetición circular). Pero en ese ir y venir, se invierte el sentido común, provocando la diferencia.

Deleuze (1973-1993) sostiene que tanto en la música como en la literatura el juego funcional de la repetición y la diferencia ha sustituido al juego orgánico de la identidad y la variación. Es por eso, que los fijos no implican permanencia alguna sino más bien, instantáneamente, la variación que nos obligan a percibir. Y los propios envoltorios mantienen siempre entre ellos una "relación móvil" en una misma obra.

Finalizando la primera parte del cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” Borges relata:

Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces, unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro. (Borges, 1944, p.13)

❖ Nivel de las huellas:

Rodríguez Espada (2016) renuncia a la *desesperación por la verdad* para así poder pensar, un **sujeto** en devenir. Borges (1944) en su cuento no busca la idea de una *verdad*, ni siquiera la verosimilitud, lo que busca, nos dice, es el *asombro*. Si bien como dijimos anteriormente, Rodríguez Espada acompaña a Foucault en esta renuncia, podemos visualizar huellas en los decires de Rodríguez Espada que nos remiten a lo que nos invita Borges, corrernos de todo razonamiento y verosimilitud, ubicándonos en el *asombro*.

Rodríguez Espada nos acerca a una definición de Eliseo Verón (1987) sobre el *sujeto productor* como punto soporte de las operaciones de producción de “*discurso*”, una subjetividad definida desde el “*discurso*” y, además, añade, que el devenir de este formato subjetivo en tanto mute “*discurso*”, dejará huellas materiales en las producciones. Aquí, por ejemplo, podemos visibilizar las huellas textuales donde Rodríguez Espada se remite a Verón para hablar del *sujeto*. Luego, Rodríguez Espada nos dirá que es el “*discurso*”, el que constituye la posición para situar al *sujeto productor*.

Rodríguez Espada sostiene que la producción de un “*discurso*” en la clínica musicoterapéutica no le pertenece al sujeto-paciente ni al sujeto-musicoterapeuta, sino que habilita un encuentro entre ambos, una *singularidad*. Por otro lado, Borges nos dice en su cuento “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” que las obras son obras de un solo autor, que es *intemporal* y *anónimo*.

Si abstraemos los conceptos *singularidad* y *autor intemporal /anónimo*, por un lado, podemos reconocer que esta *singularidad* que se construye del vínculo entre sujeto-paciente /sujeto-musicoterapeuta habilita la producción discursiva de un *sujeto* en devenir, formal y estético. Por otro lado, podemos reconocer lo que Borges nos dice, obras que pertenecen a un solo *autor intemporal* y *anónimo* como condición de producción que le permite a Rodríguez Espada pensar en un sujeto estético que se escapa de lo disciplinante, lo *absoluto*, lo propio y lo *temporal*.

Rodríguez Espada sostiene que el disciplinamiento de un orden vincular genera sufrimiento del *sujeto* y la apertura de este rigor sufriente a favor de la alternativa estética produce alivio, y agrega, ese alivio es *vínculo*. Borges enuncia en pocos renglones que hay un ejemplo clásico de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces, *unos pájaros, un caballo*, han salvado las ruinas de un anfiteatro.

Ese alivio, al cual hace referencia Rodríguez Espada es la presencia de un otro en reconocimiento de la producción discursiva. Borges poéticamente, nos dice lo mismo. Podemos identificar huellas en la construcción de Rodríguez Espada que nos remiten al relato borgeano. La mirada de un otro (*unos pájaros, un caballo, un sujeto*) habilita la existencia de una producción, una obra, un anfiteatro, un “*discurso*.”

Rodríguez Espada sostiene que la intervención en la clínica es una *propuesta/apuesta* por el otro, una invitación a la construcción de un *vínculo*. Eliseo Verón (1993) escribe, citando a Barthes que en relación a un conjunto textual dado siempre existen dos lecturas posibles: la del *proceso de producción del “discurso”* y la del consumo.

Podemos reconocer ciertas huellas en las construcciones teóricas de Rodríguez Espada sobre la intervención en musicoterapia como *apuesta* e invitación que remiten a la primera lectura posible que nos comparte Verón acerca de los *procesos de producción del “discurso”*. Todo análisis e intervención en la clínica musicoterapéutica, no sólo se produce desde la *propuesta*, sino que también, desde los *procesos de producción discursiva* de cada sujeto.

Plano III: Procesos, Fundaciones e Infinito

❖ Nivel conceptual:

- **Procesos:**

Todo proceso perceptivo (...) acontece en el lenguaje. Nuestra percepción es tal en tanto el lenguaje como atributo constitutivo nos permite trazar distinciones, y toda distinción es un anclaje de lo posible. (Rodríguez Espada, 2016, p.22).

Pensando el concepto de *proceso* en la clínica musicoterapéutica, Rodríguez Espada dice que estamos en posición de entender como necesario el vínculo y sostiene: “para que acontezca un sujeto habrá, será necesario otro. La semiosis es social y en este vínculo es donde habita lo social”. (p.33). El proceso estocástico, es el doble entrelazamiento entre lo cierto y lo enigmático. El resultado será entonces, discurso. Por lo tanto, no habrá un devenir, no habrá un posible discurso sino “devenires posibles” (p.88).

- **Fundaciones:**

Eliseo Verón nos convida con el concepto de *fundaciones* y enuncia: “Un proceso de fundaciones tiene la forma de un tejido extremadamente complejo de conjuntos discursivos múltiples, la forma de una red intertextual que se despliega sobre un periodo temporal dado.” (Verón, 1993, p.27). Expresa que lo esencial es poder comprender que la localización histórica de una fundación es en sí misma un producto del proceso del

reconocimiento. Si una fundación es un sistema de relaciones de producciones, por un lado, y de reconocimiento por el otro, entonces una fundación no tiene fundador.

Todo discurso es, por un lado, el punto de pasaje de un doble sistema de determinaciones, el lugar de encuentro de dos conjuntos de relaciones, las que hacen a la producción y las que hacen al reconocimiento; siendo la circulación, por otro lado, la puesta en reconocimiento de estos dos conjuntos de relaciones. (p.32).

Esto autoriza al autor a decir que una fundación es un proceso particular de circulación. La noción de fundación pertenece al nivel del proceso atravesado por los sujetos de la historia.

- **Infinito**

En este apartado aparece el concepto *infinito* haciendo referencia a uno de los cuentos más importantes de Jorge Luis Borges del siglo XX, titulado “El Aleph” (1949). El autor nos propone un enigma y el lector es el detective de ese enigma inalcanzable. Su literatura, está pensada para producir asombro e inquietud. Borges relata en su cuento: dilatar hasta lo infinito las posibilidades del caos.

Este último, se pregunta en su cuento ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph? Él nos relata: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.” (p.210). Sucesivamente, en algún renglón de esta obra escribe “Cada cosa (...) era infinitas cosas” (p.210).

❖ Nivel de las huellas:

Rodríguez Espada (2016) nos dice que todo *proceso* perceptivo acontece en el lenguaje y que la percepción permite trazar distinciones y estas distinciones son un anclaje a lo posible. Borges (1949) relata: dilatar hasta lo *infinito* las posibilidades del caos. Además, narra en “El Aleph” que lo que vieron sus ojos fue simultáneo, lo que transcribió, sucesivo, porque el lenguaje lo es.

Por un lado, Rodríguez Espada expone sobre el concepto de *proceso* en la clínica musicoterapéutica y nos dice que la percepción habilita que se puedan mostrar diferencias y eso permite ubicarnos en el lugar de las posibilidades. Por otro lado, Borges nos comparte el concepto de lo *infinito*. Aquí podemos encontrar ciertas huellas que aparecen en Rodríguez Espada y remiten a la obra borgeana. Sin embargo, hay una cuestión que no debemos dejar de mencionar, que tiene que ver con el lenguaje sucesivo (lenguaje verbal constitutivo) al que hace referencia Borges, y se diferencia del lenguaje posible al que hace referencia Rodríguez Espada.

Eliseo Verón (1993) sostiene y comparte que si la *fundación* es un sistema de relaciones de producciones y de reconocimiento entonces una fundación no tiene fundador. Rodríguez Espada dice que si hablamos de *proceso* en la clínica musicoterapéutica estamos en condiciones de entender el vínculo y afirma que para que un sujeto acontezca es necesario la existencia de un otro. La semiosis es social y es en el entramado vínculo donde se hace presente lo social.

Encuentro cierta relación entre el concepto de *fundaciones* que nos comparte Verón y el concepto de *proceso* presentado por Rodríguez Espada. Uno y otro hablan de relaciones y de producciones. En ambos aparece la necesidad de un otro para que algo sea. Podemos percibir cierta analogía entre estos dos conceptos *procesos* y *fundaciones*.

Esta posibilidad me permite considerar al concepto de *fundaciones* como condición de posibilidad que habilita el pensar en *procesos* en la clínica musicoterapéutica.

Borges se pregunta: *¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph?* Rodríguez Espada nos habla sobre el proceso estocástico que entrelaza lo cierto y lo enigmático, por lo tanto, considera que no habrá un devenir “*discurso*”, sino devenires posibles. Tomando como condición de producción lo que interpela a Borges y retomando las construcciones teóricas de Rodríguez Espada, me pregunto: *¿cómo transmitir a los otros el infinito proceso de un sujeto en la clínica?* Con este interrogante se entrelaza la preocupación borgeana con la posición que ocupa Rodríguez Espada entre lo cierto y lo enigmático para habilitar lo *infinito*, lo posible en el “*discurso*”.

Eliseo Verón nos habla sobre el proceso de *fundaciones* que tiene la forma de un tejido extremadamente complejo de conjuntos discursivos múltiples. Con lo que nos acerca este autor recién mencionado, también podemos ver relaciones en función a lo que Rodríguez Espada teoriza sobre el *proceso* estocástico. En ambos se visualiza la complejidad poniéndose en juego en el “*discurso*”, en uno aparece en *los devenires posibles* y en otro en la *multiplicidad*.

Otra cuestión que nos propone Verón es la noción de que toda *fundación* pertenece al nivel del *proceso*, por lo tanto, hay algo que podemos percibir y relacionar: por un lado, el *proceso en la clínica musicoterapéutica* que nos comparte Rodríguez Espada y por el otro el *proceso de fundaciones* que nos comparte Verón. Ambos nos hablan de *procesos* en el nivel de lo discursivo desde lo complejo y lo posible.

Plano IV: Improvisación Libre, Fenómeno Social y Hecho Artístico

❖ Nivel conceptual:

- **Improvisación Libre:**

El acto inaugural en una Improvisación Libre acontece sólo cuando se callan los sonidos devenidos de las disciplinas del mundo y los improvisadores se exponen al silencio y a la nada. (Rodríguez Espada, 2001).

Rodríguez Espada nos acerca al concepto de *improvisación libre* como movimiento de singularización, de construcción de una subjetividad conversada, inclusiva, producción de vínculo significativo en el interior del cual es posible el acontecimiento de un otro. “Improvisar es un encuentro formal y una forma de gestión del vínculo” (2016, p.36). Sostiene que la improvisación libre es un paradigma técnico que postula una posición de escucha, análisis e intervención a partir del discurso.

En el quebrarse del silencio habita siempre la posibilidad inaugural: la improvisación libre. Acontecimiento situado al borde de las posibilidades de quien improvisa (...). Cuando la improvisación, el sonido, la pregunta, es cuestión; interroga a los fundamentos de todo sistema, de toda estética constitutiva y disciplinada, es un acto que abre al sentido, a lo posible. (Rodríguez Espada, 2016, p.52).

El autor enuncia que la improvisación libre invita y entrena en la sensibilidad formal que nos enuncia en una posición, en un vínculo, agenciamientos córporeo-emocionales

que se producen en el interior de un vínculo. Escribe que, en la actividad de un grupo de improvisación libre, el discurso sonoro da cuenta de posiciones que se ocupan y se abandonan, y en las que es pertinente situar un soporte de las operaciones de producción de dicho discurso. La posición se constituye “en-relación-con” como textura siempre vincular.

La idea de la improvisación libre con el sonido, y tal vez también con el cuerpo, nos obliga a preguntarnos de qué hay que liberarse. Además, el autor menciona que, la improvisación libre es inauguración de lenguaje que se da en el borde del silencio y el caos y que naufraga en el abismo que des-funda y observa.

- **Fenómeno social:**

Como dijimos al comienzo, Eliseo Verón reposa la teoría de los discursos sociales sobre una doble hipótesis:

Todo funcionamiento social tiene una dimensión significativa constitutiva (...) toda producción de sentido está inserta en lo social. (Verón,1993, p.125).

El autor sostiene que esta doble hipótesis es inseparable del concepto de discurso. Este doble anclaje del sentido en lo social y de lo social en el sentido, sólo se puede develar cuando se considera la producción de sentido como discursiva. Por lo tanto, sólo en el nivel de la discursividad, el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los *fenómenos sociales* develan su dimensión significativa. Eliseo Verón (1993) escribe: “Es en la semiosis donde se construye la realidad de lo social” (p.126). De modo que, el

autor enuncia, que será entre los dos conjuntos de condiciones, las de producción y las de reconocimiento, por donde circularán los discursos sociales.

- **Hecho Artístico:**

El concepto de *hecho artístico* lo tomamos para hacer referencia al cuento de Jorge Luis Borges (1944) “Pierre Menard, autor del Quijote.” La premisa del mismo busca excederse del sentido común, por lo tanto, no podemos entender ni queremos entenderlo linealmente. En uno de los párrafos del cuento, Borges (1944) escribe “No quería componer otro Quijote- lo cual es fácil- sino el Quijote” (p.53).

Componer el Quijote¹⁷ de Miguel de Cervantes a principios del S XVII era una empresa razonable, nos dice Borges, pero a principios del SXX con Pierre Menard (personaje del cuento), es casi imposible. “No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote” (p.56). Pierre Menard no se propone copiar el Quijote de Miguel de Cervantes, sino que su ambición es producir unas páginas que coincidan palabra por palabra y línea por línea.

Podemos reconocer el concepto de hecho artístico como una nueva forma de mirar las producciones, las obras. El hecho artístico no se muestra textualmente en este cuento, pero sí de manera implícita. ¿De qué forma? En la imitación, o mejor, en la

¹⁷ Novela de caballería y ficción de aventuras, escrita por el español Miguel de Cervantes Saavedra. Publicada la primera parte en el año 1605 y la segunda parte en el año 1615.

ambición de Pierre Menard de producir “palabra por palabra y línea por línea” (p.53). Esa imitación que se realiza sobre la obra del Quijote de Cervantes es un hecho artístico.

En un pasaje del cuento, Borges, compara los dos fragmentos del Quijote: el de Menard con el de Cervantes. Son idénticos, de hecho, nos dice que el primero es mucho más valioso por muchas cosas, incluso por la influencia del mismísimo Quijote de Cervantes. Esta obra invita al lector a identificar una nueva forma de mirar el hecho artístico a partir de infinitas posibilidades.

El personaje de Menard ha enriquecido, acaso sin querer, nos dice Borges, el arte detenido y rudimentario de la lectura. Hay algo en ese acto de lectura que va transformando lo que uno lee, y se va apropiando. Claro es el ejemplo de Menard con el Quijote de Cervantes, relato que inaugura nuevas maneras de proceder dentro de la lectura y la escritura. Casi llegando al final, se enuncia que todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será. Este cuento de ficción, invita a una nueva forma de mirar el hecho artístico.

❖ Nivel de las huellas:

Rodríguez Espada (2016) sostiene a la **improvisación libre** como movimiento de singularización, de construcción de subjetividad, de producción de vínculo. Borges (1944) en su cuento nos muestra una nueva forma de mirar las producciones, las obras; nos muestra el *hecho artístico* como esa nueva posición desde la cual observar. Esa nueva forma de mirar- observar-percibir que nos convida la obra borgeana podría pensarse como la condición de posibilidad que habilita a la *improvisación libre* en la producción de vínculos.

Rodríguez Espada sostiene que la *producción de vínculo* posibilita el acontecimiento de un otro y que improvisar es una forma de gestión de vínculo. Eliseo Verón (1993) enuncia que los *discursos* sociales circulan entre los dos conjuntos de condiciones, las de *producción* y las de *reconocimiento*. En la gestión de vínculo que nos comparte Rodríguez Espada podemos percibir huellas de las condiciones de *producción* y *reconocimiento* de la cual nos habla Verón. La *producción de vínculo* habilita el encuentro con un otro, en él aparece el “*discurso*” y en ese “*discurso*” reconocemos condiciones (de *reconocimiento* y de *producción*) que lo hacen posible.

Borges (escritor) y Pierre Menard (personaje del cuento), nos invitan a ver las *producciones artísticas* de infinitas formas posibles. Rodríguez Espada sostiene que la *improvisación libre* es inauguración de lenguaje que se produce entre el borde del silencio y el caos. Podemos visualizar cómo Borges en su obra nos propone muchas y diversas formas, que, si nos animamos podemos advertirlas en la inauguración de lenguaje, en la producción de libertad que nos traza la *improvisación libre*.

Eliseo Verón sostiene una *doble hipótesis* (en todo *fenómeno social* está inserta la producción de sentido y en toda producción de sentido está inserto el *funcionamiento social*) de la cual es inseparable el concepto de “*discurso*”. Situándonos en lo social, que es lo que nos concierne en este apartado, podemos leer como en Rodríguez Espada aparece la *improvisación libre* como una invitación y un entrenamiento en materia sensible que nos enuncia en una posición, en un vínculo. Una posición como construcción *en-relación-con*. Podemos reconocer la textura vincular como posición en la *improvisación libre* (Rodríguez Espada) y como huella que nos remite a Verón, la presencia del *funcionamiento social*, el cual se muestra como inseparable del “*discurso*”.

Borges, como se mencionó anteriormente, realiza una invitación constante en todo su cuento: mirar de una nueva forma el *hecho artístico*. Rodríguez Espada sostiene que la *improvisación libre* es un paradigma que postula una posición de escucha, análisis e intervención a partir del “*discurso*”. Los dos autores nos hablan de posiciones, en Borges aparece el *hecho artístico* como posición que nos permite nuevas y mayores formas de mirar y en Rodríguez Espada aparece la *improvisación libre* como posición de escucha. Ambas habilitan diversas formas de percepción, análisis e intervención al decir de Rodríguez Espada, de lectura y escritura al decir de Borges.

Plano V: Clínica, Producción de sentido y Tiempo

❖ Nivel conceptual:

- **Clínica:**

Podemos pensar la clínica en musicoterapia como una región de eventos en la que aquello que era orden, una disciplina estética, modos de sufrimiento, deviene en apertura, en posibilidad. (Rodríguez Espada, 2016, p.62).

Rodríguez Espada (2016) nos comparte el concepto de *clínica* en la musicoterapia como una trama de prácticas productoras de libertad. Una clínica que retrocede desde lo cierto hacia lo posible. Una clínica cuyo rigor no es científico. La clínica musicoterapéutica como una inauguración de signos desprovistos de algo, levemente inciertos. “La clínica en musicoterapia es una clínica in-cierto.” (Rodríguez Espada, p.29). Enuncia que la extensión de este principio a la producción discursiva que acontece en la clínica musicoterapéutica es el núcleo desde donde la praxis clínica es pensada estéticamente. “Es la obra la que inaugura horizonte, abre al sentido y hace posible un mundo” (p.63).

La clínica musicoterapéutica, sostiene el autor, se trata de procesos estocásticos, por lo que no habrá un devenir discurso, sino devenires posibles. Para él la práctica musicoterapéutica, en tanto mora en los suburbios del arte, también inaugura mundo: “Una clínica posible y una forma de pensar la salud” (p.92).

- **Producción de sentido:**

Eliseo Verón (1993) nos comparte que lo ideológico es una dimensión constitutiva de todo sistema social de *producción de sentido*.

Lo ideológico no es el nombre de un tipo de discurso (...) sino el nombre de una dimensión presente en todos los discursos producidos en el interior de una formación social, en la medida en que el hecho de ser producidos en esta formación social ha dejado sus “*huellas*” en el discurso. (Eliseo Verón, 1993, p.17).

Verón se pregunta en qué consiste esta dimensión y sostiene que lo “ideológico” es el nombre del sistema de relaciones entre los discursos y sus condiciones de producción. Estas últimas no son tales sino en la medida en que se trata de un conjunto de determinaciones que han marcado el discurso, dejando sus huellas en él. El desajuste entre producción y reconocimiento está siempre mediado por una intervención de lo ideológico. Por lo tanto, sí se puede decir, “todo discurso es, en el nivel de su efecto de sentido, ideológico” (Verón, 1993, p. 23).

- **Tiempo**

Acabo de escribir infinita (...) digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito.

(Borges, 1944, p.120).

Hacemos mención al *tiempo* porque es uno de los grandes conceptos que atraviesan la obra borgeana y que en este apartado se ve reflejado, específicamente, en uno de sus cuentos “La biblioteca de Babel”.

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. (p.107).

Uno de los personajes del cuento pasa su vida en una biblioteca intentando encontrar todas las respuestas, preguntándose por el sentido, a la espera de una respuesta absoluta. Pero la biblioteca /el universo son infinitos en tiempo como en espacio y caóticos a la vez; por eso sería imposible tal acercamiento hacia una verdad: “Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito.” (p.117).

El autor relata que todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto. Aunque, paradójicamente, manifiesta que “No hay, en la vasta Biblioteca dos libros idénticos” (p.113). Borges nos invita a perdernos por los anaqueles infinitos y nos afirma que la biblioteca es interminable. En un pie de página escribe: basta que un libro sea posible para que exista. Sólo está excluido lo imposible.

❖ Nivel de las huellas:

Rodríguez Espada (2016) define a la *clínica musicoterapéutica* como una inauguración de signos desprovistos de algo, levemente inciertos. Es la obra la que inaugura horizontes, abre al sentido y hace posible mundos. Eliseo Verón (1993) nos comparte que lo ideológico es una dimensión constitutiva de todo sistema social de *producción de sentido*. Esta dimensión ideológica se encuentra presente en todos los *discursos* producidos en el interior de una formación social.

Como dijimos anteriormente en toda *producción de sentido* habita lo social y en todo fenómeno social habita la *producción de sentido*. Como dice Verón, la *producción de sentido* está constituida por la dimensión de lo ideológico que no podemos dejar por fuera. Si bien, como afirma Rodríguez Espada, la *clínica* es incierta y es la obra la que inaugura lo posible, podemos reconocer cómo la *producción de sentido* aparece en las hipótesis de intervención, en el análisis, en la percepción y formalización. Entonces, podemos visualizar como se hace presente, en las construcciones teóricas de Rodríguez Espada, la *doble hipótesis* de Eliseo Verón.

Jorge L. Borges (1944), en su cuento, nos presenta al universo /la biblioteca como *infinitos en tiempo y espacio*; como caóticos y compuestos de un número indefinido. Rodríguez Espada piensa a la *clínica en musicoterapia* como una región de eventos en la que aquello que era orden, disciplina, sufrimiento, deviene en *apertura y posibilidad*.

Aquí podemos trazar una relación posible, reconociendo huellas de los modos de operar en la *clínica musicoterapéutica* que nos remiten al universo borgeano; ya que esos modos de operar aperturan lo *infinito*, lo caótico, lo indefinido y lo *posible*.

Eliseo Verón expone que lo *ideológico* es el nombre del sistema de relación entre el “*discurso*” y sus condiciones de producción. Rodríguez Espada enuncia que la *producción discursiva* que acontece en la clínica es el núcleo desde donde la práctica (clínica) es pensada estéticamente. Este pensar estéticamente, habilita a la percepción y formalización como una circularidad. En esa circularidad podemos reconocer y visualizar al “*discurso*” y sus *condiciones de producción* a los que hace referencia Verón. Sería imposible pensar la circulación entre la percepción y la formalización (estéticamente) sin reconocer el devenir “*discurso*” y sus condiciones para producir.

Borges relata la imposibilidad de encontrar una *verdad* y la imposibilidad de que existan dos libros idénticos en una biblioteca. Rodríguez Espada nos dice que la *clínica* retrocede desde lo cierto hacía lo *posible* y aclara que su rigor no es científico. Borges nos da la posibilidad, como lectores, de movernos de la verdad como única posibilidad y nos acerca hacia lo interminable. Esta *posibilidad* que nos habilita la obra borgeana podemos reconocerla en la *clínica musicoterapéutica* (Rodríguez Espada) que se sitúa desde y hacia lo posible.

Por último, Borges enuncia, *basta que un libro sea posible para que exista*. Rodríguez Espada añade que *pensar la clínica posible es una forma de pensar la salud*. Reconociendo como potencia lo que nos comparte Borges en la obra de Rodríguez Espada, decimos, solo basta con sostener que el “*discurso*” que produce un sujeto en la *clínica* es posible para poder pensar en procesos de salud.

Encuentro 5:

5. Consideraciones finales

5.1. MAPA III: “Espiralando epistemología”

¿Cómo concluir un escrito que a cada párrafo invita a la lectora y al lector a inmiscuirse en la estética, las redes interdiscursivas y los laberintos infinitos?

Retornar al comienzo de este escrito.

Continuar... continuamos?

Cerrar- aperturar.

Sigue gira-ando el espiral.

Gira y mientras gira se hace más profundo... más superficial.

En los dos sentidos a la vez (diálogo con Deleuze).

De hecho y de derecho, a posteriori y a priori, desplegando el círculo a lo largo de la frontera entre las proposiciones y las cosas.

Retornamos al inicio de este escrito desde otra posición, luego de haber analizado el concepto de “discurso” y reconocido en la lectura- escritura las posibles reappropriaciones de Verón y Borges en las construcciones teóricas de Rodríguez Espada, considerando la renuncia a toda posibilidad de verdad como una decisión y posición epistemológica fundamental para situar este trabajo. Por lo tanto, cabe aclarar, que estas conclusiones no tienen como pretensión el cierre, sino que la intención es aperturar e inaugurar.

Este escrito se sostiene por el concepto de genealogía y se anima a hacer aparecer las discontinuidades, las huellas, las analogías, las relaciones que atraviesan al “discurso”, en un intento de construir laberintos, bifurcaciones, posibilidades, y con la gran propuesta borgeana de hacer estallar el sentido común.

Sujeto- arte- clínica musicoterapéutica, tres conceptos específicos de la Musicoterapia, que se relacionan, se tejen y se entrecruzan constantemente con el concepto de “discurso”.

Es oportuno transcribir un fragmento de las construcciones teóricas que nos comparte la Lic. Bennardis en Rodríguez Espada 2020.

La musicoterapia desarrolla un campo de conocimiento donde se vincula al Arte y a la Salud:

Concibe al Arte como Discurso que expresa aspectos de lo humano no expresables verbalmente; priorizando como Materia de estos Discurso al sonido, al cuerpo, al movimiento y sus organizaciones en tanto Discurso. (Espada, 2020, p.99).

Siendo así, reconociendo al *arte* como discursivo y pensando al *arte* como “proceso discursivo de la formalización/percepción- composición” (Bennardis y Gianoni, 2007), nos habilita llevar a fondo las preguntas de investigación que nos interpelan desde el comienzo, pensando en cómo las condiciones de producción, las condiciones de reconocimiento, las operaciones discursivas y las huellas van configurando el discurso en la clínica musicoterapéutica.

Discurso estético producido por un *sujeto* que lo compone y lo con-forma. Bennardis y Gianoni (2007) lo enuncian como productor en el proceso de devenir vivencia, compositor de formas que la trascienden. *Clínica musicoterapéutica* como territorio donde el *sujeto* produce “*discurso*”, como lugar imprevisible-incierto donde se construye vínculo. *Clínica* incierta en la cual aparece la posibilidad de una nueva

producción, un nuevo “*discurso*” que desencadena un pensar en *salud* como productora de libertad. *Discurso estético* de la *clínica musicoterapéutica* que atraviesa lo desconocido y se sitúa en lo posible, que atraviesa las discontinuidades y se configura discursivamente en relación-con-otro/s.

Discurso- escrito que se deconstruye /construye desde un pensar estético, ético y político. Posición epistemológica desde la cual se intenta re- pensar el concepto de “*discurso*”. Lo estético, lo ético y lo político, ejes que transversalizan este trabajo final y que hacen posible el devenir complejo de este análisis.

Escrito que en sí mismo, es una renuncia a esa verdad a la cual Foucault ya nos invita y nos advierte, y que, a su vez, es una alternativa posible para pensar al concepto de “*discurso*” en la musicoterapia en un nuevo contexto (ya que el mismo se va transformando constantemente) y con la participación de autores provenientes del ámbito literario y semiológico que a través de sus obras habilitan el análisis y al mismo tiempo la configuración discursiva de esta nueva obra.

Trabajo final que, siendo fiel a sus construcciones teóricas y a sus abordajes metodológicos (en los dos sentidos a la vez), en sí mismo, contiene infinitos discursos imposibles de mencionarlos ni llegar a reconocerlos en su totalidad, porque se multiplican en sí mismos indeterminadamente.

De invenciones y simulacros, escrito compuesto de recortes, citas, enunciados y palabras que han sido miradas, olidas y tocadas por diversos autores pero que, simultáneamente y quizás, paradójicamente, este escrito con sus palabras elegidas, su

configuración discursiva y su sentido, compone una invención en sí misma, un nuevo texto.

Las palabras que fueron construyendo este análisis,
estaban locas de ganas de ser elegidas
algunas no se conocían
y otras se conocían, pero se habían perdido,
estaban ahí, ansiosas,
esperando a ser percibidas.

Referencia bibliográfica

ACHILLI, E.L. (2005). *Investigar en antropología social, Los desafíos de transmitir un oficio*. Laborde Editor.

ALTAMIRANDA, P (2015). *Genealogía de la Musicoterapia en Argentina, El devenir de un saber*. Buenos aires: UAI

BANFI, C. (2005). *Rigor poético*. Buenos Aires: UAI.

BATESON, G. (1972). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Traducción: Ramón Alcalde, Buenos Aires.

BENNARDIS, M.J. (2002). *De la dimensión y la forma*. Rosario: UAI.

BENNARDIS, M.J. & GIANNONI, D. (2007). *Cartografiando territorios/62/modelos para armar. XI CONGRESO NACIONAL DE MUSICOTERAPIA*. Puerto Madryn.

BORGES, J.L. (1944). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores.

BORGES, J.L. (1949). *El Aleph*. Buenos Aires: Losada.

DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1991). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.

DELEUZE, G Y GUATTARI, F. (1980). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.

DELEUZE, G. (1969). *Lógica del sentido*. Planeta De Agostini.

DELEUZE, G. (1975-1995). *Dos regímenes de locos*. Traducción: José Luis Pardo. Madrid, España.

ECO, U. (1988). *La abducción en Uqbar*. Barcelona: Lumen.

- ESPADA, G.R. (2016), *Pensamiento estético en Musicoterapia*. Buenos Aires: UAI.
- ESPADA, G.R (2020), *Pensamiento Estético en Musicoterapia II, Territorializaciones: formación, improvisación, técnica y escucha*. Buenos Aires: EDITORIAL AUTORES DE ARGENTINA.
- FOUCAULT, M. (1979), *Microfísica del poder* (2 ed.). Madrid: Las ediciones de La Piqueta.
- GALEANO, E. (1987), *El libro de los abrazos, La casa de las palabras*. Uruguay. Siglo XXI Editores.
- GIANONI, D. (2002), *De abismos y superficies*. Rosario. UAI.
- MALDONADO, C. (2015), *Discursos y devenires de una práctica, De la posibilidad de construir un posicionamiento que sostenga un hacer en Musicoterapia en Promoción en Salud*. Rosario. UAI.
- PIGLIA, R. (2013): *Borges por Piglia*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5svf4mzbeTc>
- SZTAJNSZRAJBER, D. (2017): *Ficciones por Darío Sztajnszrajber*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=nDDj32976sg&t=6350s>
- TORREGROSA, J. (2018): *Diálogos y Configuraciones, La improvisación libre en la clínica musicoterapéutica y una posible en teórica entre dos enfoques*. Rosario: UAI.
- VERÓN, E. (1993), *La semiosis social, Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.

Agradecimientos

*Tal vez, sería imprudente
mencionar a aquellas personas
que indudablemente
con-forman este espiral infinito.
En consecuencia,
sería excesivamente insensato
intentar enumerarlas
puesto que se multiplican
indefinidamente
en cada encuentro,
en una mirada,
en la escucha
y
en lo profundo de todo roce.*