

SEMIOSIS DEL MUSICANTE

Diego Schapira¹

Resumen: Considerando los valiosos aportes de colegas estudiosos de la música en la musicoterapia, este trabajo se propone contribuir a la construcción de una semiosis del musicante, entendiendo por tal al signo musical, con características propias que determinan las particularidades tanto del lenguaje musical como de un aspecto diferente y distintivo, propuesto como “sonancia”. Se discurrirá sobre las especificidades del lenguaje musical en el encuadre musicoterapéutico, como portador de sentido terapéutico.

Palabras llave: Musicoterapia. - Semiosis. - Lenguaje musical.

¹ Diego Schapira: Licenciado en Musicoterapia (USAL), Dr. en Psicología Social (UJFK). Es docente en la Universidad del Salvador. Fue diseñador del proyecto, Director y docente de la Lic. en Musicoterapia en Uruguay (CEDIIAP), fue diseñador del proyecto, Co-director y docente en la Maestría de Musicoterapia del Instituto de las artes, de Cuba, y participó en el diseño y fue docente en las licenciaturas de musicoterapia en la UBA y la UAI de Argentina. Director del Programa ADIM. Creador del Abordaje Plurimodal en Musicoterapia. Miembro fundador del CLAM. Ha publicado libros de musicoterapia. Publicó capítulos de libros y artículos académicos en Argentina, Brasil, Uruguay, Colombia, Cuba, Estados Unidos, España, Alemania, Noruega y Tailandia. Miembro del Consejo Directivo de la World Federation of Music Therapy por dos períodos y Coordinador de la Comisión de Etica e Investigación. Miembro del Consejo Editorial (2000-2015) y actual revisor de artículos de la Revista Voices. Evaluador en la Revista Incantare. E-mail: schapiradiego@gmail.com

SEMIOSIS OF THE MUSICIAN

Diego Schapira

Abstract: This paper aims to contribute to the construction of a semiosis of the musical signifier, which corresponds to the musical sign. This has its own characteristics that determine the special features of both musical language and a different and unique aspect proposed as “sonance”. Valuable contributions of scholars of music in Music Therapy are considered. The specificities of musical language in the music-therapeutic setting will be discussed, as a carrier of therapeutic meaning.

Keywords: Music Therapy - Semiosis - Musical language

Decidí denominar a este texto como “semiosis del musicante”, básicamente como una invitación personal, en primera instancia, a pensar nuevamente las características y funciones que la música adquiere en el espacio musicoterapéutico. No es ni por asomo mi intención hacer un tratado de semiología del lenguaje musical en la musicoterapia, sino el de cavilar un poco más acerca del uso del mismo y sus inferencias en el ejercicio profesional. Los musicoterapeutas trabajamos cotidianamente en la música, y nos proponemos objetivos terapéuticos a alcanzar primordialmente con ella. Estamos contruidos de música y utilizamos ese elemento basal de nuestra constitución como individuos para trabajar por la salud de otras personas ,que también están contruidas de música. Pero cada construcción es absolutamente particular para cada individuo participante en el encuadre musicoterapéutico, y es algo básico en nuestra tarea encontrar las formas de conectarlas. Varios musicoterapeutas se han referido a esto, y tomando sus consideraciones es mi intención ahondar aun un poco más.

Considero que ya están perimidas las discusiones acerca de si la música es un lenguaje específico, y si es el lenguaje primordial de la musicoterapia. Sin embargo, advierto que aún se sigue hablando de lo “no verbal” al referirse a la música y esto, como hace muchos años lo vengo señalando, es un error gnoseológico importante, que tiene consecuencias en lo teórico, en la construcción de conocimiento específico de la musicoterapia, en el desarrollo laboral de millares de musicoterapeutas y en la inserción de la disciplina en el campo de la salud (SCHAPIRA, 2002). Para explicarlo claramente, el primer error al hablar de la música como lenguaje “no verbal” recae en la desconsideración de que una inmensa parte de la música incluye a la palabra. De hecho, la mayoría de la población mundial sólo se conecta con la música a través del inconmensurable universo de las canciones y, más allá de esto, hay una gran parte de la música erudita y otros géneros musicales que incluyen al lenguaje verbal. El segundo error es definir al lenguaje musical por lo que no es, a sabiendas de que algo se define por lo que es, ya que es ilimitado el cosmos de lo que algo no es. De todos modos, conociendo el origen de la denominación “no verbal” es lógica la misma considerando que surge en el ámbito de la psiquiatría y la psicología, disciplinas que utilizan al lenguaje verbal como su lenguaje básico. Por lo tanto, es esperable que denominen “no verbal” a ese lenguaje que no sea el propio, y que para las mencionadas disciplinas aquello que no sea

la palabra sea “la no palabra”. Lo curioso es que los musicoterapeutas sigamos utilizando esa denominación, en lugar de destacar que nuestro universo de lenguaje específico es el de la música, y cualquier otro lenguaje que utilicemos es coadyuvante de nuestro ejercicio profesional. Los musicoterapeutas, al hacer intervenciones utilizando técnicas corporales o verbales no nos referimos a las mismas como formas “no musicales”, pero sin embargo se sigue denominando como “no verbal” al trabajo en o con la música como terapia. Por otro lado, es una situación común en muchos países que las disciplinas que utilizan la palabra se piensen más importantes que las que utilizan los “lenguajes no verbales”, y esto redundando en una merma en la jerarquización profesional, en la dificultad o imposibilidad de dirigir centros o servicios de salud, en la consideración de la musicoterapia como prestación de apoyo y no como prestación básica en el sistema de salud, en la precarización del ejercicio profesional de los musicoterapeutas y en otros aspectos sobre los que podría extenderme, pero me desenfocaría del objetivo de este texto.

Más allá de esto, cuando pensamos en la música y sus particularidades, sí es aún importante que consideremos a qué tipo de lenguaje nos referimos, ya que a partir de ahí podemos considerar una semiosis del musicante, entendiendo por tal al significante musical, con características propias determinadas tanto por el lenguaje musical como por las formas en que el mismo se manifiesta es decir, por lo que sugiero denominar como “sonancias”.

Umberto Eco señalaba que “la semiosis es un fenómeno”. (ECO, 1995, p 295). Semiosis del musicante implica indagar la producción de sonancias y la forma en que estas operan para producir significados en el encuadre musicoterapéutico. Lograr que las mismas, en términos kantianos, se constituyan como objetos de la experiencia sensible. Es decir, estudiar el proceso de la asociación de sonancias en la producción de significación interpretativa por parte de quienes participan. Albadalejo, considerando a Pierce, señala que “como proceso de producción de sentido, la semiosis es imprescindible en la comunicación, pues hace posible la funcionalidad del signo en la relación triádica que mantiene con el objeto y el interpretante como signo en la mente de quien interpreta el signo, permitiendo de este modo el sentido en la comunicación, la comunicación por parte del receptor o intérprete” (ALBADALEJO, 2012, p. 91) Cabe mencionar que numerosos textos aún mantienen la consideración acerca de la comunicación enunciada por Wastlawbiick y derivada en uno de

los primeros axiomas de la teoría de la comunicación por él desarrollada, que sostenía que es imposible no comunicar, Sin embargo, la comunicación es algo más complejo que la dinámica emisor-mensaje-receptor ya que, claramente debe haber en primer lugar, un acuerdo en el lenguaje a utilizar, luego un acuerdo en el significado del signo a transmitir y recibir, y finalmente algún tipo de acuse de recibo por parte del receptor que complete la dinámica comunicacional. Es decir que en la dinámica emisor-mensaje-receptor lo que es imposible es no transmitir, y esto lo hacemos permanentemente, voluntaria o involuntariamente. Podemos no querer transmitir algo, pero nuestros gestos, actitud corporal, la prosodia de nuestro lenguaje verbal y hasta nuestra vestimenta lo hacen. En la transmisión no hay necesariamente una intención comunicativa. El proceso comunicativo implica la intención de comunicar, el compartir el significado de los signos entre quien los trasmite y quien los recibe, y una devolución de que el mensaje ha sido recibido. Por eso la comunicación como tal es un proceso más complejo, fundamental en los procesos terapéuticos, que requiere tiempo de relacionamiento para que pueda darse. Cuando esto ocurre, el proceso realmente se profundiza. Entonces la comunicación es algo a lo que debemos tender, a sabiendas que gran parte del tiempo lo que hacemos es transmitir y recibir transmisiones de nuestros usuarios. Generamos sonancias con la intención de que puedan tornarse en musicantes a ser percibidos comunicacionalmente por nuestros usuarios, a la vez que aprendemos el musicante en las sonancias de los mismos. Como diría Violeta Parra “es como descifrar signos, sin ser sabios” (PARRA, 1966) aunque en este caso, sí siendo consecuentes. ¿cuántas veces tocamos, cantamos, hacemos escuchar sonancias a nuestros usuarios sin recibir acuse de recibo? Es algo que ocurre sobre todo en el comienzo de los procesos musicoterapéuticos, pero puede ocurrir en cualquier momento de los mismos. Como una suerte de campesinos musicales, vamos sembrando sonancias y de todas ellas algunas van germinando, recibiendo alguna respuesta con gestos, palabras o cobrando el sentido de musicantes. Por este motivo, entre otros, los procesos terapéuticos requieren tiempo. Demandan que se produzcan experiencias en las que el conocimiento profundo sobrepase al conocimiento simbólico, aunque su duración sea de un instante. Pueden pasar una, cinco o diez sesiones en las que sembramos y pareciera no haber respuestas, tiempo en el que vamos conociendo los modos expresivo-receptivos de nuestros usuarios y aprendiendo

como algunas de sus sonancias van adquiriendo la dimensión de musicantes en la relación terapéutica. Parafraseando a Spinetta, en algunas etapas de los procesos terapéuticos “nos quedamos oyendo como un ciego frente al mar”, (SPINETTA, 1976) hasta que algo se devela que nos permite acompañar y ayudar a navegar a nuestros usuarios por el océano de sus necesidades o padecimientos hasta algún amarre posible.

Pierce señala que en el discurso como construcción lingüística, como conjunto de signos y también como macrosigno, es clave la semiosis, es decir la relación entre el signo, el objeto representado y el interpretante, y la reproducción del propio discurso en la mente del intérprete, como una suerte de constructo de la comprensión del discurso recibido e interpretado (PIERCE, 1965, p332). Un signo produce un interpretante y puede darse una cadena de interpretantes antes, de tal modo que la semiosis llega a ser ilimitada. En el tránsito que conlleva el camino de la comunicación una sonancia en la relación terapéutica puede producir un musicante, que a su vez que puede derivar de y en una cadena de interpretantes. Como si no bastara con desentrañar este procedimiento, la construcción de sonancias derivadas en musicantes requiere de la conjunción de los universos socioculturales del musicoterapeuta y sus usuarios, que suelen ser diferentes. Basta con formar parte de grupos o subgrupos socioculturales diferentes, aun habitando la misma ciudad, para que los musicantes sean desemejantes en el inicio de la relación que se va construyendo en la música. Carvalho Santos menciona que

el proceso de musicoterapia tiene como núcleo, la acción de hacer música, producir y organizar sonidos, y este camino expresivo favorece el establecimiento de relaciones interpersonales. La relación que se establece con el “otro” a través de ‘hacer música’, tocar y / o cantar juntos, favorece que el proceso terapéutico se configure en función del trinomio de acción / relación / comunicación, percibiéndose secuencialmente, aunque son aspectos intrínsecos. (SANTOS, 2002, p 52).

En este sentido Umberto Eco expresa que

la fertilidad de esta categoría [interpretante] viene dada por el hecho de que nos muestra cómo la significación (y la comunicación), mediante movimientos continuos, que refieren un signo a otros signos o a otras cadenas de signos, circunscriben las unidades culturales de manera asintótica, sin siquiera “tocarlos” directamente, pero haciéndolos accesibles a través de otras unidades culturales. (ECO, 1978: 104).

En realidad, parte del objetivo para que el proceso terapéutico sea efectivo, es el de lograr que se den situaciones de encuentro y acuerdo en los musicantes, trascendiendo las barreras de la subculturalidad de los participantes, musicoterapeuta y usuario, en una construcción única que se da en el acercamiento y eventualmente la confluencia de sus modos expresivo-receptivos. En la consideración semiótica de la relación terapéutica, las sonancias requieren poder desconsiderar el carácter asintótico que pudieran tener, trabajando para que puedan contactarse e impregnarse como musicantes y lograr la posibilidad comunicativa. Esta comunicación no es algo que ocurre de manera permanente, y muchas veces parecemos transitar senderos que se bifurcan, entrando en algunos de ellos para percibir que es parte de un laberinto sin salida, por lo que volvemos y retomamos otro de los caminos hasta que tenemos la certeza de que se ha producido el hecho comunicacional, que la acción terapéutica en la música ha permitido alguna modificación en el mundo interno del usuario. Es, tal vez, el momento del trabajo que los colegas más vinculados con la teoría de Nordoff-Robbins llamarían la “cosa real” como parte de la intervención crucial, o “experiencia creativa-receptiva” desde la perspectiva de la musicoterapia analítica.

DE SONORIDADES Y SONANCIAS

Cabe indagar si toda sonoridad en el encuadre es una sonancia, y la respuesta a esta pregunta sólo puede derivar de la práctica clínica, que nos muestra que las sonoridades adquieren carácter de sonancia cuando son interpretadas como tales. En terminos piercianos, podríamos pensar que ninguna sonoridad es una sonancia a menos que sea interpretada como tal. En cada relación en el encuadre terapéutico, cada sonoridad sólo puede adquirir la característica de un signo en tanto se convierte en un musicante, un símbolo que puede ser tomado como tal por otro que lo percibe a través de haber construido una forma relacional y comunicativa en la música.

Es esperable que la inmensa mayoría de textos referidos a la semiología se refieran al lenguaje verbal, pero es todavía curioso que algunos de quienes no estén inmersos en el universo del lenguaje musical desconsideren al mismo como tal. Posiblemente la visión artística de la música, y la atención centrada en la educación formal de la música en sus características sintácticas, no ha dado lugar a los semiólogos a tomar en cuenta otros

aspectos. La música, en tanto lenguaje, es a la vez sintáctico y paratáctico. La sintaxis nos permite introducirnos en la posibilidad de transmisión, en tanto concordamos en un conjunto de signos que pueden ser leídos e interpretados por todos quienes los conozcan. Cuanto más conocemos de la música como lenguaje sintáctico, más riqueza podemos tener en su uso. Ocurre así con cualquier lenguaje. El uso sintáctico del lenguaje musical requiere del conocimiento de sus signos, y del contexto en el que son utilizados. Las mismas dos notas escritas en un pentagrama pueden significar el cierre de una frase melódica, o el discurrir por ella. La sintaxis permite acceder a la posibilidad de utilizar tonos, métricas, tempos, melodías, armonías, intensidades y toda otra variable que constituye a la música como lenguaje. Así como, de manera análoga, el conocimiento del lenguaje verbal nos permite leer un texto escrito por otra persona, tanto en el presente como en tiempos remotos, el conocimiento de los aspectos sintácticos de la música nos permiten tanto leer y tocar la música compuesta por otros en cualquier momento de la historia, como el de escribirla para tocarla en otros momentos o que pueda ser leída por otra persona. Sampaio remarca que

los códigos musicales (tonal, atonal, serial, post-serial, etc.) deben ser utilizados y dirigidos por el musicoterapeuta en un hacer musical con su usuario para proporcionar una interacción verdadera e integrada; un encuentro y un diálogo en la música para que el usuario pueda vivir una experiencia efectivamente transformadora que le permite rescatar el flujo de actualización de su Yo (SAMPAIO, 2004, p.5).

Es parte de la implicancia del necesario desarrollo de la musicalidad terapéutica del musicoterapeuta. ¿Esto significa que el musicoterapeuta debe ser un músico virtuoso? Si lo fuera, y puede desprenderse del aspecto artístico para utilizar la música como herramienta, sería excelente. Pero no es indispensable. Lo que sí debe tener es un conocimiento importante de la música como lenguaje, y de su uso, para poder ponerla a disposición de los procesos terapéuticos. El poeta Pablo Neruda solía expresar que amaba los poemas que contenían palabras simples, siempre y cuando advirtiera que esas palabras eran las adecuadas para manifestar lo que el poeta quería expresar, y no las pocas que conocía. Algo similar ocurre con el uso del lenguaje musical. La simplicidad o complejidad de las intervenciones musicales deberían estar dadas por la necesidad de la situación terapéutica, y no por las limitaciones teórico-técnicas del profesional.

Al mismo tiempo la música es un lenguaje paratáctico, en el que cada sonancia adquiere un sentido de acuerdo al contexto, y para cada relación, coordinando o yuxtaponiendo a las mismas. El discurso paratáctico es propio del lenguaje familiar en el que se expresan las emociones. Es claro que algo similar ocurre con algunos idiomas. Por ejemplo la frase en español “estar de pie” puede significar estar parado, o ser una metáfora que implica sobrellevar con firmeza una situación adversa. En otros idiomas esta situación es aún más elocuente. En quichua, por ejemplo, el mismo signo puede tener significaciones diferentes en función del contexto en que es pronunciada. “Pacha” puede significar “mundo universo”, “el cielo y la tierra”, “el infierno y el suelo”, “tierra” o “los muebles de la casa”. “Chaqui” puede significar “pierna”, “pie” o “tener sed”, como mencionan Cerrón-Paledomino. Todo lo que suena en el encuadre musicoterapéutico se convierte en musicante de acuerdo al contexto y a la relación terapéutica. Al respecto, Mendes Barcellos toma la conceptualización de Saussure cuando explica que

el valor solo existe dentro de un sistema de signos para la oposición y para la diferencia de otros signos en el mismo sistema, dando por ejemplo el lenguaje que es un sistema que tiene términos interdependientes en los que el valor de cada término resulta de la presencia simultánea de los otros (BARCELLOS, 2009, p. 128).

El musicoterapeuta entonces debería considerar los aspectos sintácticos y paratácticos del lenguaje musical, lo que lo llevaría a trabajar como una suerte de políglota de la música. Aún cuando es inabarcable, deberíamos mantener la actitud de conocer la mayor diversidad de idiomas musicales, caracterizados particularmente en cada territorio existencial de la música (Milleco, 1998, p.5), para poder comunicarnos. El signo musical es paratácticamente portador de sentido dentro de un mismo contexto. Por lo tanto adquirirán formas diversas sus sonancias, entendiendo como tales a las maneras en que los individuos construimos universos de significado en forma de signos musicales, que representan tanto ideas como otras facetas del ser humano como, por ejemplo, sus emociones.

Las sonancias no pueden expresarse de otra manera más que como suenan en un momento, para modelar lo que significan dentro del encuadre de una relación terapéutica. Aunque ese mismo musicante deberá sonar de manera distinta, en otra relación terapéutica,

para significar lo mismo – o algo similar- que en la situación anterior. De no ser así, la misma sonoridad adquirirá musicantes diferentes en cada circunstancia. Tal vez sea una dimensión en la que se invalide el principio de razón, habilitando otras lógicas de pensamiento.

Si la música “puede ser aprehendida sin necesidad de un conocimiento cognitivo” (SMEIJSTERS, 2004, p.5), si “los componentes prosódicos musicales son elementos fundamentales de la comunicación” (ALDRIDGE, 1996, p82), o bien damos validez a otras afirmaciones tales como “las canciones improvisadas en musicoterapia no son meras creaciones musicales; son creaciones musicales/psicológicas que emanan y están íntimamente conectadas con los estados intrapsíquicos del usuario”. (TURRY, 2010, p. 168), abonando la idea de “la naturaleza polisémica de la música en la musicoterapia” (BARCELLOS y CARVALHO SANTOS, 1996; BARCELLOS 2012) debemos adentrarnos en las entrañas estructurales de la música para comprender de qué manera, en la experiencia musicoterapéutica, la misma es portadora de sentido a partir de las significaciones atribuidas. En este tránsito arribamos a la estructura más elemental, que es el musicante, el elemento unitario significativo del lenguaje musical.

Farmacopea y polisemia

Retomando la consideración de Saussure que postula al signo como la unión del significante con el significado, asegurando la relación estable y bi-unívoca entre las dos caras del mismo, podemos colegir que la sonancia implica la unión del musicante y su significado en la estabilidad de su conjunción. Por otra parte, considerar la fórmula ternaria de Peirce nos permite pensar que el significado vinculado tanto a la representación mental como a aspectos conductuales, y como interpretante, puede implicar el análisis de las sonancias como musicantes que sólo adquieren esta categoría en una relación particular, proporcionando el sentido de la atribución de la primera sonancia a un objeto.

Barcellos a su vez sostiene que el evento musical es fundamental para los pacientes, “es la posibilidad e expresarse y comunicarse, si consideramos a la música como un símbolo con el cual hacerse entender, narrar el mundo interno, dar sentido a través del evento sonoro/musical y transportar el mundo interno a la música con su función de metáfora” (BARCELLOS, 2009, p 176). Podríamos pensar que son “hechos sýgnicos”, en los que los musicantes adquieren un carácter metonímico. Así, la célula rítmica producida

sobre un tambor para alguien puede configurarse como musicante de tristeza, y para otro ser la percepción de un anhelado sosiego. El incremento de la intensidad de una frase melódica, para la misma persona que la escucha, una vez se constituye como un musicante de ira y otra de alegría. Sólo el contexto puede darle sentido, lo que implica que la génesis de los musicantes está situada en la construcción de un contexto interpretativo, realizado de manera particular en cada relación interpersonal. Entonces debemos pensar que no hay normas de significación ni de comunicación universalizadas en el lenguaje musical, sino que dicha significación se construye y mediatiza a través de esos signos, que a su vez se generan a partir de las interrelaciones de los participantes. Ninguna sonancia tiene un significado por sí mismo. Esta idea desvirtúa la persistencia de una mitología icónica acerca de las cualidades musicantes de las tonalidades, modos, tempos, armonías e incluso acerca de los géneros musicales, que ha llevado a construir una suerte de “farmacopea musical”. Si bien la música en la sociedad actual adquiere el valor de representación social, aún con esta impregnación en cada relación vincular se convierte en un musicante específico. Si las sonancias, en tanto configuración de sentido de lo que suena en una situación determinada adquieren significado particular, no es posible considerar a las sonoridades como legosignos, o sea signos que adquieren categoría de ley. La realidad cotidiana de la práctica clínica demuestra que los musicantes no son signos convencionales, y no pueden considerarse como legosignos.

Podemos tener alguna consideración propia acerca de nuestros musicantes, pero esta cambia cuando se conjuga con los de otra persona. Parafraseando a Borges podríamos pensar que cuando nuestras ideas chocan con la realidad, lo que tiene que ser revisado son las ideas en lugar de pretender que la realidad se amolde a ellas. Toda sonancia es tal porque adquiere sentido específico para cada individuo que la percibe, y para cada relación personal. Cualquier atribución unívoca de significado de la música en el encuadre musicoterapéutico, sólo puede darse desconsiderando tanto los aspectos socioculturales de quienes participan del evento musical, como las particularidades de su subgrupo social de pertenencia y de su singularidad. Juan Gelman escribió “el amor es una cosa, y la palabra amor es otra cosa, y solo el alma sabe donde las dos se encuentran” (Gelman, 1988). Bella metáfora que podemos tomar para pensar que eso que le sucede a

cada persona, sus ideas, sus emociones, sus formas vinculares son algo y lo que suena expresándolo es otra cosa, pero parte de nuestra hermosa tarea es buscar esas sonancias en las que puedan encontrarse, para darle un sentido que prevenga o promueva algo mejor para las personas con las que trabajamos.

REFERENCIAS

AIGEN, K., MILLER, C., KIM, Y., PASIALI, V., KWARK, T., Y TAGUE, D.. Nordoff Robbins Music Therapy. In A.A. Darrow **Introduction to Approaches in Music Therapy**.. American Music Therapy Association. Silver Spring, 2004.

ALBADALEJO, T. La semiosis en el Discurso Retórico. Relaciones Intersemióticas y Retórica Cultural. En Ana Gabriela Macedo/ Carlos Mendes Sousa/ Victor Moura. **Estética, Cultura Material e Diálogos Intersemióticos**. pp 89-101. Humus – Centro de Estudios Humanísticos da Universidad de Minho. Braga 2012

ALDRIDGE, g. y ALDRIDGE, D. **Melody in Music Therapy**. A Therapeutic Narrative Analysis. Jessica Kingsley Publishers. London. 2008

BARCELLOS, Lia Rejane Mendes.. Music, Meaning, and Music Therapy under the Light of the Molino/Nattiez Tripartite Model. **Voices: A World Forum for Music Therapy**, 12(3). <https://doi.org/10.15845/voices.v12i3.677> Acceso en noviembre 2012

BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. A música como metáfora em musicoterapia. Tese. (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro 2009

BARTHES, R. **S/Z**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1980

BENENSON, R. (2019) La Resistencia al No Verbal: De la Musicoterapia a la Terapia Benenson. En **Revista InCantare** | Curitiba | v. 10 | n. 1 | p. 1-166 | jan./jun. | 2019 | ISSN 2317-417X

ECO, Umberto. **Los límites de la interpretación**. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.

CERRON-PALOMINO, R. **Los Fragmentos de gramática Quechua del Inca Garcilaso** Universidad Nacional de San Marcos. LEXIS. Vol. XVII. N2 2. 1993

GELMAN, J. **Lluvia**. En ESO.Interrupciones II. Seix Barral. Libros de Tierra Firme. Buenos Aires. 1988.

MALLOCH, S y TREVARTHEN, C. (2009) **Communicative Musicality. Exploring the basis of Human Companionship**. Oxford. Oxford university Press, 2009.

MILLECO, R. IDENTIDAD SONORA-CULTURAL COMO PLURALIDAD DE TERRITORIOS EXISTENCIALES. Trabajo presentado en el V Foro Rioplatense de Musicoterapia Montevideo, Agosto de 1998.

PARRA, V. Volver a los 17. En **Las Ultimas Composiciones**. RCA Víctor. Santiago de Chile

PEIRCE, Charles Sanders Collected Papers. Volumes V and VI. **Pragmatism and Pragmaticism. Scientific Metaphysics**, ed. by Charles Hartshorne & Paul Weiss, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press. 1965.

SANTOS, Marcello. Sobre sentidos e significados da música e da

musicoterapia. En **Revista Brasileira de Musicoterapia**, Rio de Janeiro, União Brasileira das Associações de Musicoterapia, ano V, n. 6, 2002, p. 52-60.

SCHAPIRA, Diego. **Musicoterapia. Facetas de lo Inefable**. Enelivros Editora. Río de Janeiro. 2002

SCHAPIRA, Diego. Et al. (2007) **Musicoterapia. Abordaje Plurimodal**. Buenos Aires. Ediciones ADIM, 2007.

SMEIJSTERS, H. **Sounding the Self. Analogy in Improvisational Music Therapy. Guilsum**. Barcelona Publishers. Traducción libre del capítulo 4, con fines de estudio del Programa ADIM, 2004.

SPINETTA, L. Los Libros de la Buena Memoria. En **El Jardin De Los Presentes**. Invisible. CBS Buenos Aires. 1976

TOBON DE CASTRO, L. La lingüística del Lenguaje Vista como el Estudio de los Procesos de Significar. En **THESAURUS**. Tomo LII. Núms. 1, 2 y 3 Bogotá: Biblioteca Virtual Cervantes, 1997

SAMPAIO, R. T. **Considerações sobre a Linguagem na Prática Clínica Musicoterapêutica numa Abordagem Gestáltica**. Ponencia presentada en el XVII Encontro ANPPOM, Sao Paulo, Brasil, 2007.

TURRY, A. Integrating Musical And Psychotherapeutic Thinking: Research On The Relationship Between Words And Music In Clinically Improvised Songs. En **Qualitative Inquiries in Music Therapy**: Volume 5, pp. 116–172, Barcelona Publishers, 2010.

WATZLAWICK, P., **An Anthology of Human Communication; Text and Tape**. Science and Behavior Books, Palo Alto. 1964.

Recebido:20/05
 Aceito:20/07