



## El pájaro de fuego: Música y Psicoanálisis, resistiendo la extinción\*

Viviana Piccolo

**Resumen:** Considerando al arte como uno de los medios con que la humanidad procesa lo traumático y la función que lo sonoro cumple en el psiquismo, el texto plantea el papel fundamental que para algunos pacientes tienen las *formas expresivas* como la música, en un contexto global de deterioro y extinción.

**Descriptores:** Aislamiento, Ambivalencia, Arte, Comunicación Preverbal, Música.

*Y la canción que escuchas / Tu cuerpo abrirá, con el alba.*

L.A Spinetta

*I want more of this feeling –fire and wings.*

Jean Rhys

Considerando al arte como uno de los medios con que la humanidad procesa lo traumático, y específicamente a la función que lo sonoro cumple en el psiquismo, resulta más asequible indagar por qué la música como *forma expresiva* es tan importante en la vida de algunas personas, y deviene fundamental para un tipo particular de tratamientos psicoanalíticos.

---

Texto presentado como Ponencia Individual en el 53 Congreso API “Psicoanálisis en la línea de fuego”, junio 2023; y en Simposio Internacional APdeBA, “Intolerancia y Alteridades: Un Des-Encuentro con el Otro”, en el eje Otras Aperturas como Ponencia Individual, octubre 2023.

Resulta necesario pensar la vigencia de las categorías que siguen siendo el fundamento de nuestra disciplina, así como también el abordaje de algunas situaciones clínicas sobre las que es posible incidir, toda vez que el psicoanálisis toma a la música que de distintos modos puede hacerse presente en la sesión.

El presente texto, que en lo esencial contiene los lineamientos del trabajo presentado en el 53 Congreso IPA 2023 celebrado en Cartagena, comenzó a gestarse a poco de “salir” de la pandemia, —si es que ello puede expresarse así— luego de haber hecho un comentario al artículo “La mente musical” de E.C. Cheda.

Convocatorias similares tanto en Simposios como en Jornadas, constituyen un llamado urgente a pensar cómo los seres humanos asumimos nuestro tiempo en semejante panorama mundial actual: guerras, catástrofes; deterioro y muertes ocasionadas por la pandemia. ¿Se trata solo de temor a la extinción o albergamos también la confianza del encuentro? La convicción de lo que es imprescindible defender; y reparar.

A la velocidad de los acontecimientos con sus efectos pospandémicos, me encontraba terminando otro largo día de consultorio pensando en que lamentablemente esta vez no presentaría un trabajo. Reflexionaba sobre ello, cuando mi vecino pianista comenzó a tocar *My Foolish Heart*, de *Bill Evans*. Mientras escuchaba el piano y su precioso influjo, llegó el recuerdo de la música que una paciente silenciosa y concertista trae al análisis, y entonces me decidí a escribir. Pensar el diálogo esperanzador entre arte y psicoanálisis en medio del desastre. El amor por la música y las palabras. Y porque acaso cuando se anda a oscuras, la música y el psicoanálisis nos alumbran.

La música, uno de los logros más importantes de la elaboración, sublimación y creatividad humanas; comparte con la palabra y por derivación, el registro acústico. El psicoanálisis le da mucho peso a la palabra; sin embargo la música no se subordina a ella. Y en todo caso, música y palabra configuran dos perspectivas de *la escucha*.

El *ritmo* y los *matices del sonido* son inherentes a la música. Con la fragilidad e incertidumbre de todo inicio, *ritmo* y *sonidos* sin embargo, están presentes en el bebé desde el nacimiento, y combinados con los de la mamá, a partir del papel prominente de la voz y los arrullos, conforman la musicalidad sonoro-rítmica del vínculo primario madre-bebé, aportando su función organizadora al psiquismo.

Sin dejar de tener en cuenta el importante aunque creo distinto papel que la música pueda cumplir para analizado y analista, pensamos en los casos donde la comunicación cursa silenciada o más a predominio no verbal, y cómo la mente —que actualmente pareciera estar más acosada por estímulos externos e internos— recrea maneras de procesamiento y elaboración psíquica eficaces y placenteras, a través de formas expresivas como la música.

Cuando el análisis toma a la música como medio de expresión, se evidencia la necesidad que le es intrínseca: la de ser creativos y cautos para no caer en una clínica mecánica y estéril.

Desde Freud con sus concepciones sobre el afecto y la representación; y a partir del giro que en términos teóricos opera "El yo y el ello", los psicoanalistas pensamos el funcionamiento psíquico en función de por ejemplo los diferentes destinos que tanto el afecto como la representación toman. Las vicisitudes que de ello encontramos en la clínica: Distintas formas de sufrimiento psíquico encapsulado, resultante de fuertes escisiones como consecuencia de traumas; o sufrimientos más tendientes al predominio de la descarga, corolario de fuertes oscilaciones o fallas en la simbolización.

Resulta interesante abordar lo psíquico entendiéndolo como emociones que pueden ligarse, siendo que estas cumplen una función similar para la psiquis a la que cumplen los sentidos en relación con objetos en el espacio y el tiempo.

[...] La limitada conciencia definida por Freud, que yo utilizo a mi vez para definir una conciencia infantil rudimentaria, no se relaciona con un inconsciente. Todas las impresiones del *self* tienen igual valor; todas son conscientes. La capacidad materna para el ensueño (*reverie*) es el órgano receptor de la cosecha de sensaciones de sí mismo que el niño obtiene por su conciencia. Una conciencia rudimentaria no podría cumplir las tareas que por lo común atribuimos al dominio de la conciencia y sería equivocado intentar separar el término "conciencia" de la esfera del uso común donde se la aplica a funciones mentales de gran importancia en el pensamiento racional. [...]. (Bion, 1996, p. 160)

E. C. Cheda afirma que la música entre madre y bebé es como una envoltura prearrativa que precede a la palabra, un baño sonoro donde se desarrollan las percepciones propioceptivas al modo de una fuerte unión entre lo sonoro y lo corporal. Nos remontamos a los primeros tiempos de la conciencia rudimentaria a la que hace referencia Bion; lo que en clave freudiana son las primeras experiencias, *de satisfacción y de dolor*, que irán configurando el Inconsciente primariamente reprimido. Donde en pos del placer, las pulsiones y deseos se asentarán en el cuerpo erógeno consolidando paulatinamente el esquema corporal, y las raíces libidinales del *self*.

Resulta asombrosa la música que pueden hacer niños muy chiquitos, lo mismo que bailarla, mucho antes de que les sea posible hablar bien. Esto tiene que ver con el aspecto prelingüístico de lo musical. Así como la significación opera antes que la adquisición del lenguaje propiamente dicho; es posible observar la musicalidad en niños muy pequeños y

cómo por asimilación *la música contribuye y genera formas de representación* participando en el proceso de constitución psíquica. Un chiquito de un año puede comprender relativamente la significación global de una situación. Por ejemplo la mamá advirtiéndolo —por *reverie*— la disposición a jugar del chiquito, le dice: “Dale, jugamos con los cochecitos; después guardamos, cuando llegue papá”, y el chiquito jugar con ella aunque no diga todavía “mamá, papá, o cochecito”, y esto es así porque la dimensión inconsciente del pensamiento de vigilia (que en la segunda tópica hace al inconsciente no reprimido) está articulada con la dimensión pre consciente que promueve la palabra de la mamá, que es oída aunque todavía no pueda ser hablada por el chiquito.

De modo parecido, el chico que se entusiasma frente a una melodía alegre, la siente en el cuerpo, se balancea, se pone contento; puede incluso diferenciarla de una canción más serena para ir a dormir por ejemplo; o jugar y dramatizar una y otra canción, y ello no obedece todavía a la significación lingüística de lo que designa la palabra “alegría” o la palabra “tristeza”, cuya significación, ulterior y paulatinamente, podrá ser conscientemente mejor discernida, ampliando y ensanchándose su registro, para también con el tiempo, enriquecerse en matices y sentidos. No obstante, durante la primera infancia, el chico puede expresar y representarse la alegría con la música, con el cuerpo, o con gestos.

Evoco ahora el fragmento del poema de Machado sobre el que Serrat creó “Cantares”. Conocemos la diferencia entre oír el tema y leer su letra. Al escuchar una canción se pone más en juego el registro sensorial, vivencial; si se quiere se pone en juego un registro más intuitivo que racional, en el sentido de que para un espectador, el efecto que produce la música no necesariamente pasa por comprender/la y mucho menos por explicarla.

La música que más nos gusta frecuentemente puede sentirse en todo el cuerpo. Podemos escuchar una canción que nos emociona y no sabemos bien por qué, no es algo reflexivo (racional), pero nos gusta, la encontramos agradable; y otra que en cambio nos resulta lo contrario. “Yo amo los mundos sutiles, ingrátidos y gentiles”, podríamos decir con Serrat: La sensibilidad, la predisposición a lo musical, además de su determinación hereditaria, está en conexión con aquellas raíces infantiles, experiencias que dejaron su impronta, acaso más sutil y paradójicamente perceptible, construida a partir de las músicas que después también nos acompañaron. Los seres humanos tenemos alguna experiencia en torno de los efectos subjetivos de la música en determinados contextos y condiciones, por ejemplo una escena amorosa que queda ligada a una canción específica. La adoración que puede despertarnos una banda; el regocijo eterno al oír Mozart; o la inspiración que nos asalta después de escuchar un tema que aun siendo todo tristeza, exceso, o incluso pérdida, acaso justamente por eso, nos conmueve.



Susanne Langer plantea que el arte se manifiesta a través de *formas expresivas* de estados emocionales, que el arte presenta sentimientos a nuestra contemplación haciéndolos perceptibles no de un modo directo sino simbólico. Por supuesto esto no quiere decir que el artista no exprese una experiencia subjetiva de dolor, o de pasión, por ejemplo. La cuestión reside en que una sinfonía rebasa la experiencia personal del artista, pudiendo resultar estimulante o producir reacciones diversas en quién la escucha. Entonces no será lo mismo apreciar el arte desde lo que produce la obra que desde lo que le pasa a su autor: El compositor que por ejemplo escribe una ópera como drama musical en tres actos, difícilmente pueda hacerlo sintiéndose aterrizado. Y aunque este modo de ver el asunto pueda resultar discutible y haber excepciones, hace falta cierto procesamiento emocional que permita instrumentar la combinación entre el manejo racional y técnico, y la sorpresa inspirada del descubrimiento, más ligada a lo inconsciente. Si bien es cierto que existen distintos caminos para hacer música, las diferentes maneras de hacerla también admiten una posible reflexión que excede este trabajo. Mencionemos por caso, cómo en la escena musical actual y desde hace años, los modos de hacer música también vienen cambiando, prueba de ello por ejemplo es la participación de *DJ*; o el auge del *género urbano* propiciado por el uso de plataformas digitales. Como sea, y volviendo a la música clásica, será necesario que el compositor pueda encontrar caminos para, por ejemplo, crear el suspenso que pide la partitura o una particular escena dramática. Y esta es otra manera de entender el fenómeno musical, de hacer y de ejecutar música, por cuya metabolización se pueden crear y tocar determinadas melodías que podrán despertar alegría, ímpetu, o estados intermedios más sutiles e intransmisibles a través de palabras. En este sentido D. Barenboim afirma: "La música se debe pensar, no basta la intuición". Por otra parte desde D. Winnicott sabemos cómo el jugar de los niños puede verse interferido por la emergencia de mociones pulsionales que desbordan al chico e impiden el juego. O cómo la creatividad decrece o se malogra, cuando los impulsos están fuertemente disociados.

En cuanto al movimiento corporal propiamente dicho, los intercambios entre madre y bebé, hacen pensar en lo que plantea Jessica Benjamin y que ella llama Tercero Rítmico: creado por la madre y el bebé, generando una ritmicidad que se extiende a la modalidad y a los tiempos de la relación: A qué hora aproximada se mama, el momento de dormir, si el baño viene después de la comida, etc. Es en esa ritmicidad donde se va armando la terceridad que le da consistencia, que enmarca y regula la relación. Es más o menos de esa forma cómo lo psíquico se constituye, y que de acuerdo a los avatares de su procesamiento se irá transformando a lo largo de la vida.

Freud, al respecto de las sensaciones afirma: "[...] *las sensaciones o bien son conscientes o bien inconscientes. Y aun cuando se ligan a representaciones-palabra, no deben a*



*estas su devenir-consciente, sino que devienen tales de forma directa. [...]”.* (Freud, 1990, p. 24)

[...] Las sensaciones, las percepciones, las emociones como emergentes corporales no son pasibles de asociarse y producir derivaciones o combinaciones de sentidos sin el proceso significativo mediante el que se figuran y acceden a la representación. Esta metamorfosis de las emociones como primer desprendimiento de lo somático se dará en el espacio que media entre el cuerpo de la mamá y el del bebé. [...]” (Tagle, 2022, p. 4)

Evocando a D. Liberman, podemos escuchar qué musicalidad tiene la voz de un paciente, y cómo es esta musicalidad. ¿Cuál es el tono que trae; su coloratura? ¿Cambia el tono de voz, a propósito de qué? ¿Usa silencios, cómo son? Este es otro modo de pensar cómo la música, que comparte con la palabra el canal acústico; no se reduce a ella y hace cuerpo. De acuerdo a cómo la decodifiquemos, en función de por ejemplo el clima afectivo que se genera en la sesión, o del entramado simbólico que a partir de imágenes puedan surgirnos, podremos ir dilucidando o ampliando los significados de lo que le pasa al paciente. Sin traicionar el núcleo dialogal del psicoanálisis, procuramos permanecer abiertos al estilo comunicacional del analizado, disponiéndonos a recibir su musicalidad o su modo silencioso, preservando y recreando la necesaria terceridad que permita comprender las distintas maneras en que la subjetividad se expresa.

Los procesos psicoanalíticos en general cursan sobre todo a partir de la palabra; sin embargo, y cuando clínicamente podemos advertirlo, otros transcurren en función de lo que por diversas motivaciones no puede decirse verbalmente; entonces algunos pacientes traen o nos transmiten lo que les pasa como *forma expresiva* o como *juego*. Así como frente a una melodía alguien puede sentirse tocado por ella; encontramos que algunas personas pueden a través de la inclusión de la música, comenzar a ligar aspectos pulsionales tanto libidinales como hostiles. Entonces de modo parecido a como ocurre a veces en el encuentro con una interpretación acertada, una correlación similar puede suscitarse con la ayuda de la música, que también tiene algo de inefable, y produce insight.

*Marina es extranjera, consulta luego de haber realizado, hace tiempo, otros tratamientos en su infancia, ‘cuando se escapaba a otro curso con niños más chicos’, en el país donde vivía. Recuerda la relación con el analista, con cierta nostalgia. Dice que le gustaba ir, que dibujaban mucho. M. habla poco, a excepción de la música y sus dificultades para estudiar. Trae a sesión la música que escucha. No dice mucho, y si hace algún comentario es para cuestionar la ejecución de los intérpretes (i) Si bien es cierto que la música es un*



aspecto relevante de su vida, sorprendía el hecho de que casi todas las sesiones quedaran tomadas por la música sin quedar espacio para abordar otros aspectos de su vida; ni quedar lugar a mucha intervención verbal de mi parte. La sensación era como de quedar por fuera, sin poder yo lograr si quiera, entrar en resonancia a través de los conciertos que, por lo demás, eran magníficos. Marina elegía traer obras vigorosas por medio de las cuales parecía canalizar su vitalidad con dinamismo e intensidad. Me parecía que esa especie de tensión y suspenso que en general caracteriza tanto a los buenos relatos como a las buenas canciones, en este caso perturbaba mi escucha analítica. Mahler decía que la parte más importante de la música no está en las notas. El contraste entre la música que Marina traía y su silencio, me despistaba, no lograba dar con algo que me orientara y no se me ocurría nada que pudiera ofrecerle. Me llevó un tiempo pensar si Marina no se hallaba como escondida entre estas acciones musicales y sus acotados pero agudos comentarios. Cuando luego de cierto tiempo le menciono algo de ello, parece enojarse. Refiere que la música brinda energía y también sosiego. Le digo que precisamente disfruta de la música, es un refugio donde aliviarse; y que tal vez siente que al no tocar, más bien siendo espectadora, no molesta a nadie. Entonces elevando el tono, dice: "No sé, yo detesto este mundo", y sacando el celular, para que escuchemos, agrega: "Traje lo que empezamos a ensayar: El Pájaro de fuego". ¿Será que el problema no es tanto molestar como no soportar más las frustraciones que la embargan, y mucho menos que comience por interpretárselo...? Al aparecer ahora en la sesión, su ejecución de 'El pájaro de fuego', creo comprender que esta vez no se trata de un recurso defensivo al servicio de la evitación y de la crítica estanca y poco constructiva. Por el contrario, 'El pájaro de fuego' en su estremecedora música, por fin se abre paso, y en todo caso a través de él advertimos el fuego interior distinto al del mundo que detesta. Una especie de antídoto infernal que dolido y agitado sin embargo sobrevuela. El sonido de la mente inquieta e indignada, que asediada de inseguridades se irrita; y agolpada a la música se expresa al fin como 'Pájaro de fuego'.

Me es evidente que pese a que conozco la obra no puedo evitar tener escalofríos: La conjunción entre la belleza contrastante de la música y la incipiente significación personal que ella porta, resulta esclarecedora. Si para F. Berardi el inconsciente es un laboratorio; la experiencia psicoanalítica es el lugar privilegiado para verlo en algunas de sus formas, allí donde las emociones más íntimas se expresan trasbordadas. Pueden anidar mudas y enfermarnos, o en forma de música enlazarse con palabras, descongelando un poco el

---

\* Suite Orquestal, Igor Stravinski.



dolor y la desesperanza. Entonces, lo hasta ahora desconocido también para el sujeto, emerge fulgoroso, es tentativamente vislumbrado, y vuelve a ser significado. En forma rudimentaria, el tiempo rojo y la sonoridad del pájaro, expresan de manera un poco más integrada la forma en que la agresión y el miedo se funden con la alegría, deviniendo garra y determinación: Salir del encierro y sobrevolar el camino. Al manifestarse estas emociones a través de la música, ambas vemos resurgir sus ganas. Pájaro de fuego que Marina encarna al poder volver a tocar; y por esa vía que además ahora resulta evocadora de recuerdos, repasamos su historia: Una larga lista de exigencias que desde su lugar en la familia de origen, Marina fue ocupando: sintiendo que "hacía las cosas en piloto automático para los demás". Una forma de relacionarse que en parte la paraliza; y que eclosionaría entrando en su adolescencia cuando consulta; cuando termina por oponerse a la idea de llegar a ser escritora como su padre quería, y elige seguir con la música. Desde entonces comenzaron a hablar menos con su padre, quien además y hasta el día en que murió, se mostró severo y ofendido por su decisión. Después, Marina evitaría los contactos con otros como una manera de protegerse y que además, nada ya perturbara el curso de los hechos. Aislada durante y después de la pandemia, tenía dificultades para estudiar y no podía tocar. Por medio de la música; de un modo que descriptivamente podemos entender como de un estilo más "esquizoide", Marina sin saberlo, muestra y a la vez aparta los temores que a ella la sobrepasan, y aterran. De a poco, a través de la obra, expresa cómo —a diferencia del despliegue de vigor fascinante de los conciertos—, ella sin embargo, vivencia la vida y las relaciones con otras personas. Si sus ocasionales aunque fuertes críticas se refieren a "Pobres ejecuciones que deslucen a los grandes de la música"; ese descontento junto a la contracara de la idealización, también se hallaba presente en los escasos vínculos que mantenía con los otros. Una brecha que la desalienta; y que además era fuente de fuertes inhibiciones también para tocar en público. Si la agresión —como impulso, fuerza vital; o como en este caso, que también opera como rabia por no haberse sentido apoyada—, no puede ser alojada y comprendida, no se entrama con el resto de la organización psíquica, y se expresa disruptivamente desbordando al aparato; minando la potencia creadora e interfiriendo los intercambios con los demás. La destrucción simbólica que se dirige al objeto, de acuerdo a cómo pueda ser significada y devuelta por reverie, organiza al yo, y el sujeto con el analista, puede descubrir, siempre parcialmente, parte de lo que le pasa. Al procesar "las proyecciones" que de un analizando se reciben, —en términos de Winnicott, sobrevivir a los ataques; en términos de Green, el trabajo (con) de lo negativo— que en un sentido al principio cursaba sordo dejándome afuera, permitió entender lo que a su vez constituyó la reedición transferencial del conflicto paterno. Al observar el nivel desde el que se presenta la comunicación (en casos como este, más a predominio



no verbal); ambas circunstancias posibilitaron pensar que la distancia social que Marina seguía imponiendo, estaba al servicio de no lidiar con el mundo vuelto hostil y al intento también fallido de mostrarse menos inflexible. El arribo a estas significaciones surgió más claramente al escuchar juntas su interpretación de 'El Pájaro de fuego', encontrando sin por ello tener que silenciarlo, el sentido elaborativo que la música —además de su cualidad estética y artística—, tiene para ella. Por una parte, con la obra manifiesta una vertiente vital y promisoría, organizando paulatinamente algunos de sus intensos deseos y discerniendo los temores que la embargan. Por otra, cuando traía para que escucháramos las obras de sus compañeros, ella se mostraba demasiado estricta y mencionaba el mal rendimiento de los demás, poniendo en juego la evidente tensión agresiva (vertiente intrasubjetiva de la agresividad) que en general ocupaba el primer plano. Es a través de 'El pájaro de fuego' donde algunas de sus emociones contradictorias y sobre todo esta tensión más ambivalente, comienza a ser procesada, y Marina puede emplearla en tocar junto con sus compañeros de orquesta. El optar por esperar, y por no interpretar de entrada forzando una prematura reintroyección por parte de Marina, posibilitó que emergiera por medio de la música, aquello que en principio era difícil inteligir con palabras. De este modo y desde luego, gracias al proceso analítico, Marina puede ir metabolizando el sufrimiento sin cercenar su fuerza creativa.

---

**Viviana Piccolo:** Musicoterapeuta (USAL). Licenciada en Psicología (UBA). Terapeuta de pareja y familias, Centro de Salud Nro 3 Dr. Arturo Ameghino. Ex Miembro de Redacción, Revista Zona Erógena. Psicoanalista, Miembro Titular con Función Didáctica de APdeBA, IPA y FEPAL. Ha publicado los artículos “Algunos recorridos de la Sexualidad Masculina”; “Una aproximación a Lo Femenino desde la especificidad del psicoanálisis”; “Vicisitudes clínicas de Lo Infantil en el Psicoanálisis de Adultos”, entre otros.

#### ***O Pássaro de Fogo: Música e Psicoanálise, resistiendo à extinção***

**Resumo:** Considerando a arte como um dos meios com que a humanidade processa os acontecimentos traumáticos e a função que o som desempenha na psique, o texto levanta o papel fundamental que para alguns pacientes, apresentam formas expressivas como a música, num contexto global de deterioração e extinção.

**Descritores:** Isolemento, Ambivalência, Arte, Comunicação Pré-Verbal, Música.



### *The Firebird: Music and Psychoanalysis, resisting extinction*

**Abstract:** Considering art as one of the means with which humanity processes the traumatic and the function that sound plays in the psyche, the text raises the fundamental role that for some patients, they have *expressive forms* such as music, in a global context of deterioration and extinction.

**Descriptors:** Isolation, Ambivalence, Art, Preverbal Communication, Music.

### REFERENCIAS

- Barenboim, D. (2021, 8 noviembre). La música se debe pensar, no basta la intuición. Alberto Ojeda. *español.com*
- Belinche, D. (2016). Los estereotipos en el arte. *La Puerta, Publicación de Arte & Diseño*, 3(3), 27-38.
- Benjamin, J. (1996). *Los lazos de amor*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado 1988)
- Berardi, F. (2022). *El tercer inconsciente. La psicoesfera en la época viral*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bion, W. R. (1996). Una teoría del pensamiento. En *Volviendo a pensar* (pp.151-164). Buenos Aires: Lumen-Hormé. (Trabajo original publicado 1967)
- Evans, E. (1966). *La mente universal*. Documental. Louis Cavrell <https://youtu.be/xegkLcauJIA>
- Freud, S. (1990). El yo y el ello. En J. L. Etcheverry (Trad.). En *Obras Completas: Sigmund Freud* (Vol.19, pp. 2-30). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado 1923)
- \_\_\_\_\_. (1990). Más allá del principio de placer. En J.L Etcheverry (Trad.), *Obras Completas: Sigmund Freud* (Vol. 18, pp. 34-62). Buenos Aires: Amorrortu (Trabajo original publicado 1920).
- \_\_\_\_\_. (1992). Inhibición, síntoma y angustia. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas: Sigmund Freud* (Vol. 20, pp. 114-117), Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado 1926)
- Cornide Cheda, E. (2022). *La mente musical*. Ateneo online. Desde Santiago de Compostela.
- Green, A. (2015). La mutación posfreudiana (pp. 35-73); Retorno a las neurosis. Relaciones con las estructuras no neuróticas. En *El pensamiento clínico* (pp.75-176). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu. (Trabajo original publicado 2002)
- \_\_\_\_\_. (2005). Clínica: ejes organizadores de la patología (pp. 93-119); El análisis del material en sus componentes (pp.176-226); Configuraciones de la terceridad (pp.257-276). En *Ideas directrices para un psicoanálisis contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original presentado 2003)
- Urribarri, F. (2015). *Del pensamiento clínico al paradigma contemporáneo*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.
- Langer, S. (1966). La obra artística como forma expresiva. En *Los problemas del arte* (pp. 23-34). Buenos Aires: Infinito. (Trabajo original publicado 1957)
- Lieberman, D. (1976). Interacción comunicativa, diálogo analítico y procesos semióticos (pp. 171-306); Pacientes con perturbaciones a predominio semántico (pp. 577-722). En *Lingüística, interacción comunicativa y proceso psicoanalítico* (vol. I y II). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Nancy, J-L. (2020). *Un virus demasiado humano*. Buenos Aires: Palinodia.
- Rhodes, J. (2016). *Instrumental. Memorias de música, medicina y locura*. España: Blakie Books. (Trabajo original publicado 2015)



- Rodolfo, R. (2021, 18 junio). *Psicoanálisis y arte. La música, el cine y nuestra tarea clínica*. Videoconferencia AAPPG. <https://youtu.be/ZEZshf4tXCU>
- Tagle, A. (2021). Destinos del semejante en tiempos de pandemias. *Controversias en Psicoanálisis de Niños y Adolescentes*, 29, 97-106. <https://www.controversiasonline.org.ar/wp-content/uploads/29-TAGLE.pdf>
- \_\_\_\_\_. (2022, 17 marzo). Videoconferencia Plenario Inaugural *Clínica psicoanalítica contemporánea*. Colegio de Psicoanalistas. <https://youtu.be/g3VGUnuAPs4>
- Vainer, A. (2017). *Más que sonidos. La música como experiencia*. Buenos Aires: Topía.
- Winnicott, D. (2003). La agresión y sus raíces. En *Deprivación y delincuencia* (pp. 104-127). Buenos Aires: Paidós (Trabajo original publicado 1939)
- (1999). La agresión en relación con el desarrollo emocional. En *Escritos de Pediatría y Psicoanálisis* (pp. 275-293). Buenos Aires: Paidós (Trabajo original presentado 1955).