



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY



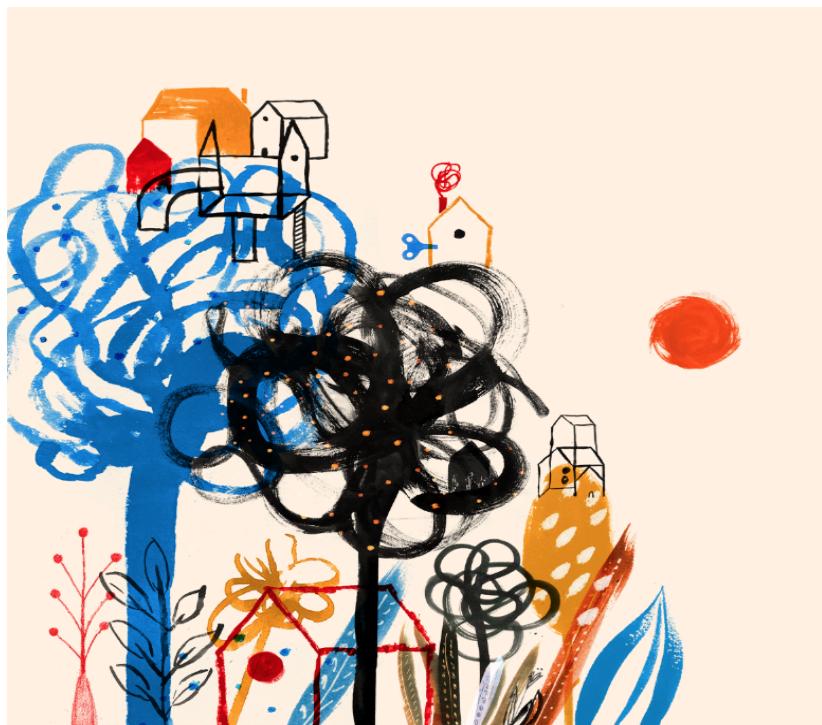
Facultad de  
Psicología

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

## **Devenir grupo a través del arte: construir una casa**

**Ensayo académico**

**Trabajo Final de Grado**



Autora: Martina Domínguez Mello

C.I 5.075.884-1

Tutora: Profa. Ag. Gabriela Etcheverry

## Índice

<b>Introducción: Articulaciones del Camino</b>	<b>3</b>
Murga Joven	9
<b>Plano de composición Amarga Rita: del Caos al Ritornelo</b>	<b>10</b>
Sobre ser rejunte	13
¿Qué es lo que puede un grupo?	18
<b>Tejiendo posibles nociones comunes</b>	<b>21</b>
<b>Comisión Cuidado Grupal: Dispositivo y Agenciamiento</b>	<b>29</b>
<b>Ensayar: reflexiones ¿finales?</b>	<b>39</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>42</b>

## Introducción: Articulaciones del Camino

La realización de este trabajo me significa la oportunidad de articular mi recorrido por la formación, con todos los otros recorridos que me han atravesado, aquellos que conozco y también los que ignoro, caminos que han dialogado con la formación de diversas maneras y nutrido a su vez mi modo de estar y transitar por ella.

La inquieta búsqueda de sentido a mi historia me ha llevado a navegar diversos mundos, desembarcando siempre en escenarios colectivos. Desde la militancia hasta las expresiones artísticas como el canto, la escritura, la canción, la murga y la actuación.

Cada experiencia abrió la posibilidad de preguntarme más acerca de qué era aquello que sucedía cuando lo grupal y el arte conjugan y qué relaciones establecen con el padecimiento. Particularmente, la experiencia de ser parte del colectivo de murga joven Amarga Rita, es la que preparó el terreno para que mis interrogantes tengan lugar. En ese tránsito, comencé a escuchar, casi sin quererlo, cómo se sincroniza el compás de la música con el compás del grupo, observé cómo esta combinación genera transformaciones profundas en el modo de andar por la vida de cada integrante, transformaciones que encuentran resonancias con el grupo pero que a la vez toman una forma singular de alojarse en cada uno, y, que de algún modo, crean sentidos que me mantienen maravillada y curiosa por seguir de cerca.

Una conclusión apresurada moviliza mi pensamiento: el acontecer grupal de las experiencias, artísticas o terapéuticas, expanden su potencia. Ahora bien, durante este recorrido todo ha sido a tientas, intuía que aquello que capturaba mi atención de este grupo, tenía que ver con mi formación en la Facultad y que mi mirada estaba puesta en lo clínico, pero no encontraba claridad en el cómo. A su vez, la formación artística tejía armónicamente ambas dimensiones, comenzando por la arista terapéutica del arte, la que aloja el sufrimiento creando nuevos sentidos, con componentes que potencian la ternura, el cuidado y el espacio a aquello desconocido de cada encuentro singular con el presente, visibilizando la potencia de volver a andar los caminos de posibles vulneraciones y padecimiento desde otras tramas vinculares, con otras miradas y con otros significantes. Posibilitando así, otro tipo de lazos con el mundo,

que sin intención de calificarlos de mejores o peores, abren, habilitan, crean una pausa, una suerte de aire. Siguiendo así, por otra arista del arte, entendiendo la como resistencia, como

estar en constante movimiento (de oposición), atravesando los modelos establecidos, en un continuo ejercicio de metamorfosis y transformación, llegando a ser siempre otro, devenir diferencia, fuerza de resistencia contra toda síntesis unitaria o idea de totalidad, contra todo sistema de producción de sentido con pretensiones de verdad universal que reduzca la obra, y con ella la realidad y la historia, a una lectura única; no ser «A» ni «B», sino «A» queriendo ser «B», en un movimiento incesante, como una línea de fuga que sólo se justifica en el proceso de su funcionamiento y que por efecto de su mismo movimiento hará visible tanto «A» como «B». (Cornago, 2005, p. 11).

Con esto sobre la mesa, parecían asomarse posibles horizontes de pensamiento, pero aún así las relaciones que establecía entre mis inquietudes me parecían muy abiertas, como líneas de un tejido que apenas comenzaba a entrelazarse, sin dirección aparente. En los torpes aunque enérgicos pasos de los inicios, aconteció una idea, más bien una pregunta, que devino idea, la cual entrelaza como un nudo lo clínico, lo artístico y lo grupal:

¿Cómo se sostiene lo singular del padecimiento en lo plural de un grupo?; con esto quiero decir, cómo las historias singulares encuentran lugar en el campo grupal (Fernández, 2002). Marcelo Percia (2017) deja ver esta idea, escribiendo:

“Portan el sueño de una voz plural: fábula reivindicatoria de las multitudes. Entrevén un habla no personal ni individual. Soledades en las que hablan deseos: cuando habla la emancipación no habla un sujeto, hablan deseos de vivir sin tutelas” (p. 86).

Considero pertinente, aunque sin ánimos de establecer aquí un recorrido histórico acerca de cómo lo grupal comenzó a abrirse camino, específicamente en el Río de la Plata, traer alguna de las ideas de Percia en “Notas para pensar lo grupal” (1997) con la intención de enmarcar desde dónde estoy pensando los grupos y así poder establecer relaciones entre el arte y la clínica que dejen ver las voces desde las que hablamos y hacemos posición.

Dado el clima de los sesenta-setenta, insistía mucho la idea de que el cambio social y político era necesario y no solo necesario, sino que era posible y que debía suceder. La variedad de autores que se leían, con las ideas incluso contrarias que se cruzaban, se intentaban unir con el fin de poder encontrar en los textos motivos para el cambio social “leer no se parecía a un gesto de contemplación de lo escrito, era buscar fundamentos para la acción” (Percia, 1997, p.24). En este caldo, se inicia lo grupal como “una otra práctica posible en salud mental y de entrada se planteó el tema de la acción” (Percia, 1997, p. 24).

Lo grupal, desde sus inicios, podemos pensarlo como un desvío, como pensamiento disidente, y como casi todo lo que se presenta de estos modos en nuestra sociedad: excluido, desvalorizado, puesto al margen.

Tanto en la historia del pensamiento grupal, como en la historia de cualquier sujeto, se encuentran tramadas las miles de historias que le anteceden, las posibilidades y las limitaciones del lenguaje, las cosas que no podemos pensar, las cosas que sí y las cosas que desconocemos. El discurso de cada sujeto que integra un grupo es producido a la vez que se produce, en el encuentro grupal. Quizás sea otro, de los tantos relatos que nos componen, el del miedo a la pérdida de lo singular en el encuentro con lo colectivo, como si pudiéramos poseer algo que nunca fue realmente nuestro y como si pudiéramos perderlo en el encuentro con los otros. Sería interesante preguntarnos si existe aquello que llamamos individuo como “Uno”, ligado a una idea de origen-esencia, o si quizás nos habitan más formas y palabras de las que podemos dar cuenta antes de decir “yo”, multiplicidades que permitan “pensar categorías que den cuenta de la diversidad” (Fernández, 2006, p. 144)

Por multiplicidad no se entiende el muchos de lo Uno ni el rechazo de identidades y totalizaciones, sino aquello que escapa a dualismos y binarismos generalmente reductivos, que incita a pensar desde lógicas no disyuntivas, desde el Y y el “entre”; no se trata de “pensar una multiplicidad como lo que tiene muchas partes, como meras adiciones de parte sino como lo que está plegado de muchas maneras” (Deleuze, 1989 como se citó en Fernández, 2006, p.144)

Acercarnos a la idea de multiplicidad nos conecta directamente con la idea de rizoma, siendo el “principio de multiplicidad” (Deleuze y Guattari, 2008, p. 13) uno de los caracteres generales del rizoma. Entiendo que pensar desde esta noción resulta una herramienta para poder enunciar y visualizar conexiones transversales entre discursos, historias, relaciones, vidas como componentes de la trama que hace a la producción de subjetividades.

Producción de subjetividades en tanto “la existencia de esta o aquella subjetividad depende de que un agenciamiento de enunciación la produzca o no” (Guattari y Rolnik, 2006, p.464). Entonces, quizás cabe preguntarme, desde qué agenciamientos de enunciación somos hablados cuando ponemos el “yo” en el centro de la vida y no como un elemento más que hace parte de una máquina de conexiones. Específicamente, me interesa preguntarme por la relación entre el padecimiento y lo singular. Unas carillas más arriba, me preguntaba sobre ¿cómo se sostiene lo singular del padecimiento en lo plural de un grupo?, pregunta que toma otros sentidos luego de haber pasado el cuerpo por las nociones anteriormente explicitadas. ¿Existe algo así como “padecimiento singular” en estos términos? más que si existe o no existe, me pregunto qué conexiones habilita pensar el padecimiento en estos términos. Términos que, quizás, en algunos contextos, encierran y reducen el sufrimiento solamente a la historia personal. En relación a esto me pregunto ¿qué conexiones hace posible, en su lugar, el pensar en “acciones que ponen a la vista en cualquier momento y lugar que padecemos situaciones culturales fabricadas”? (Percia, 2017, p.186) Por lo pronto, considero que al menos nos aproxima a una comprensión política de los malestares, de los padecimientos.

En su trabajo final de grado, Silvana Eccher Lucero (2023) trabaja el malestar como resistencia, entre muchas cosas, destaca

Por ello toda dimensión colectiva del malestar tiene que ser borrada. El malestar social será reconducido a una cuestión individual. Las guerras infligen un doble daño. Primero causan y contribuyen a los estados de malestar y luego borran las formas de causalidad individualizando la enfermedad, de modo que hacen parecer como si estos movimientos fueran un problema personal. Esa es la canción que cantan las guerras: es tu elección y tu responsabilidad (Eccher Lucero, 2023, p. 16)

Acercarnos a pensar el malestar como resistencia, resistencia que evidencia que hay algo en los sujetos que se resiste, justamente, a adaptarse a estos tiempos, abre camino a articular el arte desde esta dimensión, devolviéndole al sujeto el poder de dejar ver a través del arte su dolor como emergente, signo, comunicación. Bang y Wajnerman (2010) hacen una distinción entre arte erudito, arte de masas y arte popular, acercando la idea de arte popular al arte como resistencia, noción con la cual entiendo enriquecedor pensar mis preguntas; las autoras expresan que el arte popular “favorecería no solamente la función estética en sí misma, sino que también cobra importancia la función social de sus prácticas, en tanto las producciones podrían favorecer acciones que tiendan a modificar las situaciones representadas simbólicamente por ellas.” (Bang & Wajnerman, 2010, p. 96). Desde esta noción, dicen las autoras, el arte se vincula más al encuentro y a los ritos colectivos, lo que puede comenzar a componer condiciones para la transformación social.

Encuentro oportuno poner a dialogar una de las interrogantes que plantea Pelbart (2009) en “Filosofía de la deserción: nihilismo, comunidad y locura” con uno de los fragmentos del texto de Percia (2010) en “Lo grupal, la cuestión de lo neutro”.

Pelbart (2009) se pregunta: ¿Cómo sostener un colectivo que preserve la dimensión de la singularidad? ¿Cómo crear espacios heterogéneos, con tonalidades propias, atmósferas distintas, en los que cada uno se enganche a su modo? (Pelbart, 2009, p. 44)

Trayendo a lo grupal como lo disruptivo, como invitación a la fuga, Percia nos dice:

Lo grupal sabe que no se trata de zarandear a los silenciosos hasta que dejen caer de sus bocas las blasfemias contenidas, sino la inclusión de lo acallado como extrañeza siempre por alojar, aún sin decir. Lo grupal conoce que lo que ocurre es mucho más y muy diferente que eso que nosotros creemos comprender (Percia, 2010, p. 15).

Sin pensar en una como respuesta de la otra, pienso que hay quizás en ese diálogo, posibles líneas a trazar de cómo habilitar la multiplicidad en el encuentro y cómo seguirnos pensando en el rol que nos toque habitar para mantener encendida la posibilidad del constante movimiento. Movimiento no previamente establecido como un camino prefabricado, sino como camino por venir, que no sabemos hacia dónde nos dirigirá.

Esta manera de entender los encuentros nos acerca también a la noción de devenir, donde se desdibuja la idea de un destino al cual llegar, por ejemplo, en una intervención. Alejándonos así del modelo de una clínica sedentaria, donde “(...) determinados lugares prefigurados, prearmados y que de esta manera van a dar siempre, los mismos resultados, dentro del universo simbólico al cual están adscriptos” (Rodríguez, 2014, p. 18), articulándose con el concepto de *clinamen*, de la posibilidad del desvío, de tomar otros caminos posibles que no sabemos de antemano cuales serán. Desvío que habilita, además, pensar en una práctica que no dirija la vida, más bien que genere condiciones de posibilidad para que el deseo emerja y produzca, entre las paredes de lo cristalizado, algo novedoso, algo vivo.

Rodríguez (2014) trae el *clinamen* como algo que “(...) permite pensar lo clínico como efecto y producción de lo novedoso y de los ajustes de la subjetividad en sus procesos de singularización” (p. 73).

Estos desvíos pueden no solamente ser pensados desde la clínica, sino que el arte es también habilitador de nuevos, otros, modos de composición de la vida. Es aquí que comienza a sonar mi experiencia siendo parte del grupo de murga joven “Amarga Rita”, como espacio en el que imaginamos, creamos y sostenemos, al principio sin saberlo, nuestros otros mundos posibles. Entonces, se asoman otras preguntas que, en ese tejido inicial de inquietudes, dan otro paso hacia seguir pensando en grupalidad, clínica y arte

¿Qué potencias hay en pensar lo común? ¿Cómo vincular la potencia de la producción de lo común con la grupalidad?

Al final, me estoy preguntando por las posibilidades, las potencias de un grupo artístico, que crea en común, y que creando se transforma. Claro, sucede que no lograba entrelazar estas tres dimensiones porque lo que deseaba en el fondo era entender -ordenar-, qué venía primero, si el arte, si la transformación o el grupo; o mejor aún, unir las tres en una sola cosa que me permita transmitir a través de las palabras de este trabajo algo conciso, con hechos claros, que no parezca divagante, casi como un algo acabado y estable. Lo contrario a la experiencia, al cuerpo, a lo vivido y recorrido, que se reinventa en cada presente y se inunda de novedades, que está vivo, y como vivo, en movimiento.

Mi relación con la temática, sobre todo con el arte, ha encontrado a lo largo de mi historia varios puntos de encuentro con la locura, desde grupos por los que he transitado hasta la historia de quienes vienen antes de mí. Lo que me hace observar que al querer relatar, articular, componer y crear desde mi experiencia, intentaba a su vez, alejarme de aquello que inevitablemente asocio con el desborde, el desencuentro, la escisión, la ruptura, la locura.

Abandonadas esas intenciones de sobre-entender, ordenar, aquietar, aquí este trabajo, que intentará zambullirse y hacer cantar sobre todo aquello que quise dejar de lado: la experiencia intransferible de hacer con lo roto, con los malestares y con otros, arte.

## Murga Joven

La murga se configura como un simple ritual de apropiación y recomposición de los espacios públicos. Es una pertenencia simbólica de los grupos que lleva consigo un acto de autoafirmación y autorreconocimiento, a partir de una actuación musical, humorística y teatralizada. Tiene un origen fundamentalmente mítico donde lo que importa de verdad no es la verdad histórica, sino la narración de la memoria colectiva. Es la voz de las memorias grupales en torno a un coro callejero de artistas populares, que son productores de identidades barriales, regionales y nacionales. (Alfaro 1993, como citado en Achugar y Caetano, 1993, citado en Machado y Silveira, 2023).

Comenzaré por contextualizar, a grandes rasgos, el Encuentro de Murga Joven.

Murga Joven es un encuentro que se desarrolla en Montevideo convocando a jóvenes de 18 a 35 años inclusive, cofundado entre la Intendencia Municipal de Montevideo y el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP).

Surge en 1995, desarrollando talleres de murga dirigido a personas jóvenes de Montevideo sin selección previa, teniendo como objetivo la apropiación del lenguaje murguero. Durante este año se llevaron a cabo 5 talleres y en 1997 se creó un convenio con la Escuela de Psicología “Pichon- Rivière” (Brum, 2001 como se citó en Turnes, 2024) para sumar estudiantes avanzados a los equipos de docentes .

Así, en 1998 se realizó el primer Encuentro de Murga Joven, donde se implementaron las actuaciones en vivo, y, aunque la instancia lleva el nombre de “Encuentro” aparecía en sus bases la existencia de un jurado, criterios de premiación, con una cierta idea de rubros donde se valore la creatividad, globalidad, imaginación y originalidad. Las cinco murgas ganadoras de este Encuentro, tenían la oportunidad de participar en el carnaval de los barrios,

organizado por la Intendencia en conjunto con los Centros Comunales Zonales. (Turnes, 2024).

Este encuentro se ha ido transformando con el tiempo y la experiencia, desde sus inicios hasta hoy; esos talleres iniciales ya no existen y se ha añadido la figura de monitores que acompañan los procesos colectivos y creativos de cada murga a partir de su experiencia en diferentes rubros (canto y arreglos corales, puesta en escena, letras, percusión). Se creó un espacio de asamblea, la instancia de un ensayo abierto donde las murgas presentan lo que tienen ensayado hasta el momento y la posibilidad de que cualquiera de las murgas participantes del Encuentro puedan presentar su espectáculo en tablados populares durante el Concurso Oficial de Carnaval (Turnes, 2024).

Todo esto habla de los aspectos más formales del Encuentro y de lo que hay registro; lo que no tiene en cuenta los procesos de subjetividad y la experiencia de cada conjunto, que es bien distinta y variada. Desde cómo cada colectivo resuelve la financiación del espectáculo, cómo construye su identidad y las relaciones que establecen con el Encuentro, las instancias de ensayo, las actividades de recaudación, son muchos de los aspectos que parecen quedar por fuera pero que, desde mi experiencia, hacen en su totalidad a la experiencia grupal a transitar.

## Plano de composición Amarga Rita: del Caos al Ritornelo

Amarga Rita nace un 3 de marzo del 2022, en un contexto que, en retrospectiva, veo atípico. Un rejunte de personas que, sin conocerse mucho las unas a las otras, se reúnen con un objetivo que no era solamente hacer murga, aunque quizás no lo sabíamos en aquel entonces. Lo artístico convocabía, claro, entendiendo “lo artístico” como aquel evento -así lo entendía en esos años- que sucede en un escenario, para lo que el colectivo se prepara ensayando. Lo que sucedió aquí fue que el hecho artístico dejó de ser únicamente la performance y pasó a ser todo lo que hacíamos; el arte tomó todas las dimensiones de este espacio, empezando por aquello que inspira este trabajo, que fue el proceso de cómo transformar un rejunte de personas, en un grupo que sea refugio, hogar, casa.

Aparecen las palabras de Suely Rolnik (2001) explicando este primer proceso: el de entender el arte más allá del objeto

Resulta también evidente que el arte no se reduce al objeto que es producto de la práctica estética, sino que es esta práctica como un todo; práctica estética que abraza la vida como potencia de creación en los diferentes medios en que opera, siendo sus productos una dimensión de la obra, y la «no obra», un condensado de desciframiento de signos que promueve un desplazamiento en el mapa de la realidad (Rolnik, 2001, p.10)

La “no obra” terminó siendo, en esta experiencia, el barro con el que construimos todo lo demás. Con este barro me refiero a las asambleas, conversaciones, interrupciones de ensayos, puesta en común de sentires, dinámicas, juegos, discusiones, desencuentros, tiempo compartido. Allá por los comienzos, muy a nuestro pesar a veces, esto primaba antes que pasar arreglos o ponernos a trabajar en el espectáculo, y de alguna u otra forma, fuimos generando condiciones de posibilidad para escuchar aquellas problemáticas que aparecían, se iban y volvían a aparecer con otras formas. Esto, de algún modo, comenzó a generar cierta identidad de grupo, ya que el estar presente implicaba gran cantidad de tiempo, energía y disponibilidad para quienes formaban y forman parte hasta hoy. Nos dice Fernández (1985) “Es por esto que pensamos que la tarea es convocante de un grupo, más que estructurante del mismo”. (p. 23)

El tiempo, la apuesta por el grupo considero que acarrea una carga simbólica importante en estos tiempos, donde los procesos, aquello del orden de lo sensible, lo trabajoso por momentos, es fácilmente descartado o insostenible. Este mundo, o estos mundos que habitamos, no permiten pensarnos como sujetos activos que pueden afectar la realidad que transitan. Parece no haber espacio ni tiempo para crear, pensar, moverse, proponer, insistir en una idea con convicción, por el contrario, parece rodearnos un aire de desesperanza y agotamiento colectivo, que nos mantiene pasivos ante nuestra realidad y por consecuencia, apartando casi por completo nuestra capacidad de creación. Allí es donde aparece el arte, y con el arte, el grupo. Entendiendo el arte como una posible relación del sujeto con el mundo, es decir, con los otros. Como despertador de la potencia creativa adormecida bajo nuestras pieles.

Desde esta perspectiva, la soledad no existe en sí más que como sentimiento que puede ser motor de la creación artística, ya que aún en los momentos de retiro, se está creando con los otros.

En este sentido, tampoco estoy sola mientras intento redactar qué es lo que quiero decir acerca de la convergencia entre el arte -específicamente Amarga Rita- y la psicología en mi experiencia, es decir, cómo emergen las preguntas que me hago acerca de esta intersección. Acontece algo: en la compañía de mis pensamientos, aparecen otras voces, identifico que no son mías pero hablan a través de mí y que en muchos casos, detienen mi movimiento, otra vez. Sin intención de acallarlas, me propongo ponerlas a jugar. Hacerlas parte del espectáculo, identificándolas como avatares que me componen y que por tanto, compondrán este trabajo. Ellas se preguntan, no tan amistosamente, cuál será el valor de escribir sobre arte en la academia.

Qué pensarán, quienes lean, acerca de un trabajo final de grado con estas características, entendiendo que durante la formación en la Facultad de Psicología, el arte no ha tenido casi lugar y por tanto, pareciera entonces que no es relevante en términos generales. Más allá de los posibles análisis e intentos de respuesta a estas preguntas, me quedo con algo: la posibilidad de unir lo aparentemente inconexo a través de la experiencia. Entendiendo que aquello que acontece ya sea como idea, imagen, palabra, gesto, aparece porque es posible verlo.

Bauleo (en Barembliit, 1983) trae la idea de que si un emergente aparece es porque puede, ya que lo emergente, cuando se deja ver, es porque hay condiciones para que sea visible.

Entonces, ¿qué es posible ver y decir acerca del arte y el grupo desde la óptica de una estudiante de psicología?

En la búsqueda que genera intentar esbozar una respuesta a esta pregunta, aparece una palabra que deviene imagen: *casa*. Imagen para poner a jugar algunas nociones que trabajan Deleuze y Guattari (1980) y establecer así un paralelismo entre la construcción de una casa y la conformación de este grupo artístico.

“Aspiración primordial del artista: acotar el lugar para una morada, poner la primera piedra para la construcción de una casa” (Ordóñez, 2011, p. 140)

Es importante aclarar que lo que iré describiendo, no conserva un orden cronológico, será escrito en etapas con fines prácticos para este trabajo, funciona como imagen ordenadora, punto de partida en un plano de interacciones para abocarse a la tarea de empezar a decir, mas la construcción del mismo no posee principio ni fin. Lo que estoy expresando, refiere a la noción de acontecimiento:

“Frente a la indiscernibilidad que caracteriza a las singularidades en el seno del caos, el acontecimiento introduce un orden, un principio de clasificación, una secuencia, un punto de referencia gracias al cual ingresamos en el universo del sentido” (Ordóñez Díaz, 2011, p. 130)

Para construir una casa, tejer un hogar, colocar raíces en ladrillos, alzar un abrigo de paredes, se necesita primero delimitar el territorio sobre el cual se trabajará. Cerciorarse de que sea seguro, estable, quitar del terreno cualquier elemento que obstrucione.

Deleuze y Guattari (1980) trabajan la noción de ritornelo como proceso de territorialización, la creación de un territorio a partir del caos. Caos o cosmos, como algo que remite a la infinidad de posibilidades de ser innumerables cosas pero inevitablemente devenir alguna de todas ellas. Esta casa tiene que volverse habitable y lo suficientemente fuerte para que las historias que comenzarán a partir de ella, encuentren protección para poder ser desplegadas, además de marcar un límite con el caos que acecha su exterior (Ordóñez Díaz, 2011)

“Los ritornelos territorializantes invocan un centro, un eje en torno al cual edificar las paredes, las ventanas y las puertas de un espacio claramente delimitado: he aquí el primer nivel del acontecimiento artístico” (Ordóñez Diaz, 2011, p.140)

Las raíces de esta palabra, *ritornelo*, evocan a la música:

Del it. *ritornello*, y este dim. de *ritorno* 'regreso'.

1. m. *Mús.* Trozo musical antes o después de un trozo cantado.
2. m. Repetición, estribillo. (Asociación de Academias de la Lengua Española, s. f.)

Es así que me resulta interesante pensar el canto, la música, como primer punto de encuentro, como aquello que trazó una línea divisoria entre el grupo que creamos y el resto de los grupos posibles de ser creados aún siendo las mismas personas. Las melodías sonando, esas que elegíamos y repetíamos como un estribillo, fueron colocando los ladrillos de la casa que comenzamos a construir allá por 2022.

He mencionado antes que lo artístico no era lo único que nos unía, pero en aquel entonces no lo sabíamos, por lo que creo ajustado pensar la música como ese centro que permitió desplegar todo lo demás.

“El ritornelo es el ritmo y la melodía territorializados, puesto que han devenido expresivos, —y han devenido expresivos, puesto que son territorializantes—.” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 323)

## Sobre ser *rejunte*

Amarga Rita está conformada en su mayoría por personas que estudian y trabajan de y para la música, desde la docencia hasta proyectos solistas, en bandas, coros. Y esto, a mi entender, trazó una gran distinción de este grupo con otros grupos que también hacen murga, el de querer hacer más allá de los espectáculos a presentar y las fechas del Encuentro de Murga Joven. Este es un punto que retomaré más adelante, primero, considero importante precisar acerca de desde qué lugares es que se junta esta gente con ganas de decir, a cantar.

Antes utilicé la expresión “un *rejunte* de personas”, en su definición rejunte significa:

1. m. Ar, Ur. Grupo o conjunto heterogéneo de personas, animales o cosas, reunidos al azar o sin un criterio preciso. (Diccionario de americanismos, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010)

Desde este lugar variopinto, surge interrogar, quizás desde alguna ansiedad característica de enfrentarse a lo novedoso ¿cómo se pondrán de acuerdo? ¿qué tienen para decir? ¿cómo lo dirán? algunas de las dificultades que atravesaba el ser rejunte, comenzar a conocerse los unos a los otros y también conocerse singularmente en el grupo. Para muchos, era nuestra primera experiencia participando del Encuentro y haciendo murga, por lo que la exploración era absoluta, conocer al grupo, hacer el grupo y mientras tanto ver qué hacía cada uno con lo que le iba pasando en el camino de entender su lugar. Además, las edades de quienes participamos de los comienzos rondaban entre los 18-21 años, dato que resulta importante destacar a la hora de un análisis, entendiendo que es una edad bisagra entre la adolescencia y la adultez con sus respectivas preguntas, búsquedas, ansiedades e inquietudes que le son inherentes, o al menos existían para este grupo en particular.

Es así que la búsqueda de entrelazar las voces, de encontrar nuestro sonido, nuestro propio movimiento como grupo, se fue dando de la mano con la búsqueda de qué papel iba a poner a jugar cada uno en el grupo y qué lugar iba encontrando cada uno con sus propias pasiones, elecciones de estudio, trabajos, relaciones. El vehículo que comunicaba la búsqueda personal con la búsqueda grupal, era el arte. De alguna manera, los primeros brotes que asomaban desde la tierra de este grupo, fueron de contención, de encuentros fuertes y transformadores con la amistad y claro que aquí se hace carne el papel del arte, que como partícipe de estas transformaciones, no fue pequeño o secundario. El acto creativo, permitía jugar, jugar a ser otros personajes, a cantar desde otros lugares, a escribir los malestares. El encuentro con la capacidad de crear, era también el encuentro con la reflexión. El crear el espectáculo pasaba

también a ser un momento de re-pensarnos y entonces también, de encontrar nuestras diferencias.

Pavlovsky (1985) refiere a que recién podemos jugar creativamente, con el máximo potencial de nuestra imaginación, cuando dejamos de estar poseídos por nuestros fantasmas.

“Fantasmas” como aquellos personajes que actuamos inconscientemente, que hablan y se hacen presentes a través de nosotros y por nosotros. En este texto, el autor describe una sesión grupal en las que se propone imaginar que al lado, arriba, por detrás, en diferentes sitios, se ubican personajes que acompañan a sus pacientes, y que por momentos, los poseen. Esta noción me sirve para pensar en estos primeros encuentros con el grupo, donde no solo nos encontrábamos con quienes estábamos allí presentes, sino también con nuestros miedos, expectativas, roles asumidos y adjudicados. Por alguna razón, este fue un grupo que decidió mirar hacia ese lugar. Resulta extraño hablar de “decisión”; más bien puedo pensar que fue un devenir, un entramado de líneas que desembocaron en un modo de pensarnos como sostén para los padecimientos, pero también como impulsor para hacer algo con ellos. En retrospectiva, pienso que había disponibilidad, desde las personalidades, características y modos de ser y estar en el mundo de cada uno, para crear un espacio que habilite algo más que el encuentro para ensayar. Agregando a esta idea, Kesselman (1985) en “El misterio de la dinámica grupal”, refiere al interjuego de fuerzas que se deja ver es el producto de las interacciones conscientes e inconscientes de las distintas personalidades, defensas del cuerpo, de la mente y de las relaciones interpersonales de todas las personas que componen el grupo. Al final, el rejunte, como algo azaroso, parecía tener más cohesión de lo aparente. Esa cohesión, para mí, no es más que lo común del padecimiento subjetivo. Lo heterogéneo del grupo no inhabilitaba lo insistente del sufrimiento, que aunque tenía diferentes formas, sabores y colores, nos encontraba a todos. Había deseo de mirarlo, había deseo de hacerlo parte de la obra, y de la casa.

Es así que encontramos un eje común para comenzar a crecer: crear conexiones profundas entre nosotros habilitaba vaciar, aliviar, ponerle una pausa a lo que dolía, entonces allí la música, el arte, se podía colar y hacer lo suyo. No es que ella no estuviera allí de antemano, pero había algo anterior que pedía ser escuchado.

El año 2022 y parte del 2023 se trató de eso, asegurarnos de la comodidad del grupo, de los ladrillos más fuertes de la casa que queríamos construir. Con ello, llegaron los desencuentros, tensiones e incomodidades del camino, por momentos sinuoso, de querer construir colectivamente. Curiosamente, descubrimos que crear conexiones, establecer acuerdos, reflexionar, no son acciones que estén desprendidas de la potencia creativa y que por tanto,

dedicarle tiempo a mirar nuestros miedos y ansiedades también hacía parte de lo que queríamos presentar.

... la creatividad en el campo de la ciencia y el arte es solo una parte de la verdad, ya que hay una manera creativa de vivir lo cotidiano, de relacionarnos sin estereotipos, de singularizarse las relaciones humanas, de atender nuestros asuntos domésticos, de cocinar y de vestirnos (Pavlovsky, 1985, p. 95).

Volviendo al 2022, nada de todo esto parecía tan claro, lo que sí era visible es que queríamos hacer algo con las posibilidades de esta grupalidad pero no sabíamos cómo. El espectáculo de ese año se llamó “En guerra” y es, en gran medida y con las posibilidades de aquel momento, una demostración de las luchas que atravesamos en esto de hacer territorio. Describiré a grandes rasgos algunos puntos que considero centrales del guión con el fin de enunciar conexiones entre lo que iba sucediendo a nivel grupal y el espectáculo.

“En guerra” era un espectáculo que trataba de abordar algunas guerras, desde las más invisibles y a veces silenciosas, como la búsqueda de la identidad o de la voz propia, hasta las más visibles y colectivas como la lucha por la verdad, memoria y justicia en Uruguay o las luchas desde los movimientos feministas por los derechos de las mujeres. Todo eso en 30 minutos. El hilo conductor entre cuplés eran dos personajes bien distinguidos, que sostenían una trifulca. Uno de ellos insistía todo el tiempo con seguir el libreto al pie de la letra, por momentos de manera muy explícita en no saltarse ni el más mínimo detalle, perfeccionista y rígido. Insistía en lo importante de hablar de lo que la murga quería decir, en dejar claro quiénes éramos de todas las formas posibles. El otro, por su parte, destacaba por dejarse jugar, ironizar la rigidez de su compañero quitándole peso a qué estábamos haciendo. Sobre el final del espectáculo, el personaje más rígido parece tener un insight (Etchegoyen, 2009) respecto a dejarse llevar más por el juego y el disfrute, sin seguir tanto el libreto, lo que permite una reflexión orientada hacia que lo más complejo a veces, es la lucha por poner de acuerdo a los personajes de uno mismo. La noción de insight en nuestra disciplina alude a la toma de conciencia o comprensión que emerge en el proceso analítico, cuando el sujeto tiene ese momento de comprender algún aspecto inconsciente que determinaba un modo de estar o de ser en el mundo. No se reduce solamente a la dimensión intelectual de comprender, sino

que es una experiencia que transforma la posición del sujeto frente a su propio deseo (Etchegoyen 2009).

La trifulca entre estos personajes, no era más que la lucha que por momentos se explicitaba grupalmente, la de pelearse con los fantasmas personales-grupales, en la intención de liberarse de aquello que impide el juego y la creación. Podríamos decir: quitar del camino lo que impide que el grupo avance, que se ponga al servicio de la tarea.

Haré algunas precisiones respecto a la noción de fantasma, Didier Anzieu junto con otros psicoanalistas que teorizan acerca de los grupos como René Kaes, Missenard, Pontalis, entre otros, refieren a que el vínculo primario entre las personas que conforman un grupo es la circulación fantasmática. Estos autores se diferencian de los investigadores microsociólogos lewinianos y los psicodramatistas morenianos ya que entienden al grupo como objeto de representaciones imaginarias, fantasías inconscientes y proyecciones; incluso Anzieu (1978) traza un paralelismo entre el grupo y el sueño, entendiendo al grupo como la proyección de las instancias que estructura cada aparato psíquico individual. Comprenden al grupo como lugar para descubrir las formaciones inconscientes y no necesariamente para descubrir algo acerca de la grupalidad (Fernández, 1986). Si bien Anzieu no habla de fantasmática grupal, por el contrario, se distancia de ese modo de nombrarlo, sí desarrolla acerca de que los grupos pueden detener su accionar cuando varios fantasmas luchan por intentar imponerse, o, unirse para defenderse contra un fantasma específico. (Fernández, 1986)

Todo grupo tiene su simbolismo y sus mitos; lo que queremos decir es que todo grupo es un lugar de intercambios entre inconscientes y que esos intercambios desembocan en construcciones fantasmáticas unas veces fugaces, otras estables, en ocasiones paralizantes o, en otras, estimulantes para la acción (Anzieu, 1978, p. 59)

Estos aportes resultan interesantes para pensar lo que ocurría en ese momento a nivel grupal, donde podríamos pensar, desde este marco teórico, que las construcciones fantasmáticas fueron más estimulantes para la acción que paralizantes, poniendo a jugar lo que ocurría con el grupo al servicio del espectáculo.

Resonancia fantasmática: condición estructural para que el sujeto haga nudo.

Fantasma: escena donde repite una posición insistente. Repetición recreada en el espacio grupal. Repetición que en el mismo acto de repetir difieren en las sutilezas de los engarces de fantasma y cotidianeidad. Repetición que aspira, al desplegarse dramáticamente, a explorar otras posiciones de su teatro interior (Fernández, 1986, p.142.)

## ¿Qué es lo que puede un grupo?

Esta murga guerrera nació  
de una lucha incansable por la verdad,  
ya está armada de voces y trajes  
ya está lista para el carnaval  
No le teme al pasado y tampoco  
a enfrentarse a toda la humanidad  
su armamento es tan solo palabras  
y su grito de guerra es cantar

(Amarga Rita, 2022)

Con aires irónicos así comenzaba la presentación de aquel año, y algo que he mencionado superficialmente hasta ahora pero que entiendo que guarda una conexión relevante con los desafíos que enfrentó el grupo este año; fue el de la búsqueda de una esencia, de una supuesta verdad escondida en el grupo que debíamos descifrar para poder decir: nosotros somos. Sobre todo, en los modos de pensar y resolver conflictos. ¿Qué cosas se admite que pasen? ¿Qué comportamientos no se admiten? ¿Cuál es la postura del grupo frente a ciertas temáticas? Preguntas importantes pero ambiciosas de ser respondidas a pocos meses de conocerse. Esto llevó, por ejemplo, a que el espectáculo de aquel año intente considerar de alguna u otra manera todos los acuerdos que se consensuaron, en una búsqueda de nuevo de decir: nosotros somos. Algunas sentencias llevaron a que se enfrentaran ciertos desafíos con más cargas de las que por momentos el grupo estaba preparado para asumir. Quizás no era más que la búsqueda por estabilidad, ritornelo, territorio.

En carnaval y en muchos grupos artísticos es común escuchar hablar de “la esencia” de este o aquel conjunto, este o aquel artista, como algo admirable de ser conservado en el tiempo.

Desde el tipo de humor, de estilo musical, parada escénica, formas de decir, formas de estar. A partir de la mirada de varios autores como Deleuze y Guattari y Ana María Fernández, podemos pensar que la verdad no es algo que preexiste de antemano y está esperando a ser encontrada. Así como también se ha diluido la idea del inconsciente como algo oculto, en el fondo, donde pululan las verdades que nos llevan a la repetición de la que es casi imposible darnos cuenta. De igual forma podemos pensar que aquello que distingue o que nombra a este grupo no era plausible de ser encontrado escarbando ninguna tierra o esforzándose incansablemente por ello. Más bien el tiempo, el cuerpo, el propio pasaje por la experiencia sería lo que iría tejiendo las fortalezas, las debilidades y la vida del grupo. Esta última palabra, vida, resuena con *lo que late*, que no se encuentra en el fondo, ni aporta un saber que por más oculto es más verdadero, sino que partiendo de el grupo como un nudo compuesto de hilos con diferentes intensidades, colores, texturas, se encuentra latiendo, existiendo, en los pliegues de la superficie. Su significancia se encuentra más en ese nudo que en cada hilo que lo entrelaza (Fernández, 1986). De allí la importancia de lo que podemos ver y lo que podemos decir de lo que vemos, no partiendo del supuesto de querer ver todo o decir todo, sino asumiendo la ceguera desde la que conocemos. Más que buscar, había que encontrarse con lo que era posible ver, hacer y decir en ese momento.

De lo que estoy intentando dar cuenta, en pocas palabras, es de la pregunta de Spinoza, qué es lo que puede un cuerpo y de lo que por consiguiente traen Vercauteren, Crabbé y Müller (2010) en “Micropolíticas de los grupos: para una ecología de las prácticas colectivas” qué es lo que puede un grupo:

No se trata, por consiguiente, de averiguar qué es un grupo, de conocer su sustancia (o su esencia) y sus fundamentos, sino más bien de saber lo que puede un grupo. Así, pues, el grupo tiene que buscar y probar las relaciones con las que me/nos componemos y huir de aquellas que me/nos destruyen (Vercauteren, Crabbé, y Müller, 2010, p. 157)

Estos autores traen esta idea de Spinoza (en Vercauteren et al., 2010) sobre que un individuo, o en este caso, un grupo, es un grado de potencia y que ese grado de potencia aumentará o disminuirá en función de las relaciones que componga. Cada grupo, cada individuo, en estas

palabras, hace lo que puede a partir de la intensidad que es. Sucede que de esta intensidad conocemos muy poco, lo que indica que lo que vaya sucediendo, es decir, los encuentros que tenga este grupo determinarán si la naturaleza de las afecciones que devienen de los mismos aumentan su potencia o la disminuyen.

Traigo estas nociones ya que considero interesante esta manera de pensar y conocer el grupo como grado de potencia. Grado de potencia agenciado en *relaciones* y *encuentros*, relaciones de composición y relaciones de destrucción que disminuyen y aumentan su potencia y encuentros tanto de alegría como de tristeza. Sabiendo también que de estas relaciones y estos encuentros, conocemos los efectos y no las causas, es decir, lo que podemos ver y decir acerca de la experiencia (Vercauteren, Crabbé, y Müller, 2010)

Con respecto a estas nociones de lo que puede un grupo, retomo lo que anteriormente traje sobre los desafíos con cargas inesperadas para el grupo; ese año y el siguiente tuvieron la particularidad de estar muy atravesados por temáticas de género. Una parte del espectáculo (2022) fue cantada y escrita solamente por las mujeres de la murga, con la intención de tomar posición respecto a los hechos denunciados en 2020, a través de una cuenta de Instagram conocida como varones carnaval. Mientras esto sucedía, dentro del grupo se vivían situaciones que habilitaron expulsiones, talleres, espacios de reflexión y puesta en común. También, mucho sufrimiento. Es por eso que por momentos, era muy difícil que convivieran las ideas que había de lo que se debía hacer ante ciertas situaciones con la realidad tangible y compleja de los hechos, sobre todo porque allí se mezclaba la amistad, el afecto, el tiempo compartido y la incomodidad. Podemos pensar este tipo de situaciones como encuentros que producían afectos tristes, que disminuían la potencia del grupo. Aún así considero que fueron estas mismas relaciones que al ser vistas y trabajadas como dolorosas -podríamos pensar en términos spinozianos, relaciones de las que queríamos huir porque no combinaban con el grupo y con sus participantes-, terminaron siendo relaciones y encuentros que guiaron hacia tomar otros caminos. Caminos que habilitaran componer otras relaciones que sí convenían y así aumentar la potencia del grupo.

Esta situación desdibuja casi por completo la idea de los límites entre un adentro y un afuera grupal, el contexto de denuncia, enunciación, puesta de luz sobre situaciones de violencia, agresión y abuso fue texto del grupo y además, generador de múltiples sentidos, también agregaría, generador de marcas profundas en la edificación de esta casa. Asimismo nos distancia de la idea de pensar que solamente las resonancias fantasmáticas y las identificaciones son las que hacen a las producciones grupales. Fernández (1986) le agrega al análisis grupal, su inscripción institucional, lo que nos invita a pensar entonces que las

producciones de este grupo -en este caso podríamos pensar el espectáculo como producción grupal- no dependen exclusivamente de las identificaciones o resonancias entre quienes lo componen, así como tampoco será “mero escenario donde lo imaginario institucional podrá desplegarse” (Fernández, 1986, p. 162).

Dialogando con los conceptos de esta autora podría pensarse que cómo el grupo resuelve los conflictos que lo atraviesan, en este caso de violencia basada en género, cómo se rebela y se reinventa a partir de ello, hace a su dimensión política, en tanto cómo se posiciona respecto al poder. Medidas a tomar que en su momento fueron difíciles, como la expulsión de integrantes, empobrecen su análisis al ser leídos sólo como conflictos que podríamos llamar más del orden de lo clínico. Las formas de mirar el padecimiento y las relaciones desde alguna(s) psicología(s) en estas épocas que transitamos parecieran por momentos acercarse a lo que desde la ciencia sería un conocimiento objetivo de la realidad, con sus múltiples categorías que nombran el sufrimiento de formas cristalizadas, estáticas y ordenadas.

Para ello, las epistemologías feministas tienen mucho para aportar, en el sentido de que las medidas tomadas como la expulsión, realización de talleres, ciertos criterios de ingreso a integrantes nuevos, generaron efectos que solo pueden ser pensados a la luz de un análisis situacional.

Donna Haraway (1991) trae una pregunta acerca de las formas de mirar que resuena cada vez que intento acercarme a entender algo que sucede, “la visión es siempre una cuestión del poder de ver y, quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras. ¿Con la sangre de quién se crearon mis ojos?” (Haraway, 1991 p. 330)

Es por todo esto que pensar las producciones grupales como texto de un contexto es entender que el *cómo* mirar es una posición política frente a los malestares, a la vez que una contestación activa a los diagnósticos apresurados sobre las cosas del mundo y sus alrededores y la psicopatologización de la vida cotidiana.

Haciendo una conexión con Spinoza (en Etcheverry, 2025), me refiero a posición política en tanto entender cómo estamos pensando la existencia y sus atravesamientos, de cómo se produce lo colectivo, de qué es capaz y cómo se produce esa capacidad de acción. Cómo mover nuestra mirada de los lugares cristalizados a lo que nos invita el capitalismo en nuestros cuerpos, estando afectados la mayoría del tiempo por pasiones tristes, por procesos de descomposición.

## Tejiendo posibles nociones comunes

En un intento de superación de los dualismos que me componen, es interesante pensar que la construcción de este grupo, como aquello singular, situado e inédito que se gesta en un momento socio histórico político, con sus ilusiones, mitos y utopías no borronea el hecho de la transformación singular de cada integrante en función de esa grupalidad. En suma, “nada de lo común es homogéneo” (Fernández, 1986, p. 144). A partir de esta idea me resulta emocionante analizar algunas de estas transformaciones -y reflexionando sobre mi implicación- estoy hablando de mi propia transformación, que fue la que habilitó plantearme la pregunta de todo lo que puede hacer posible un grupo. Encuentro adecuado establecer relaciones entre estas transformaciones y el concepto “nociones comunes” de Spinoza (1980), ya que la construcción de nociones comunes se establece a partir de lo que se compone con las relaciones de un cuerpo o un grupo y no a partir de lo que las descompone. Asimismo, entiendo por lo menos interesante pensar la vida y las relaciones en términos de posibilidad. Entendiendo las relaciones como conexiones no solo entre y con lo humano, sino entre todos los seres y también las cosas inertes.

Ahora bien, ¿cómo se produce lo que se produce en este grupo? primero entendiendo que estos cuerpos, cuando se juntan ya sea para ensayar, para tener una conversación o para presentarse en algún lugar, *componen*. Componen en términos spinozianos, no sabemos cuál es la causa de esa composición, pero sí podemos ver algunos de los efectos que eso produce mientras se produce. Me es imposible no establecer una relación con el término componer en su sentido de composición musical y artística, considero que puede haber un gran diálogo entre ambas maneras de pensar esta noción.

Marina Hervás (2017) reflexiona a través del pensamiento de Helmut Lachenmann, un compositor alemán, sobre el sentido de componer. Trae que Lachenmann (1986) habla de tres observaciones básicas respecto a la composición. La primera es: “componer significa pensar sobre los medios” (Hervás, 2017, párr 3), la palabra “medios” refiere tanto en alemán como en español, a tres cosas: al medio como mediación, a lo que está en medio de dos o más elementos y a medio como elemento a través del que sucede algo. Respecto a la música, Lachenmann (1986) va a decir que casi todo es medio, desde las posibilidades del compositor, hasta los sonidos, el tiempo, las fuentes del sonido, cómo se tocan los instrumentos, cómo se escribe, cómo se interpreta, hasta las instituciones en las que está. Para él, el medio no es solamente ese “entre” que separa a una idea del papel, o a el compositor de

su obra, sino un “desde”, un punto de partida del cual surgen nuevos comienzos, nuevos puntos de salida. El medio es, entonces, “un punto entre muchas líneas infinitas” (Hervás, 2017, párr. 1) y no se trataría sobre entender tal punto o tal línea, sino qué puntos y qué líneas se encuentran influidos mutuamente. Es entonces que, el intentar comprender dichas líneas desde diferentes puntos (es decir, medios) lleva a concluir que “componer no puede significar otra cosa que distanciarse” (Hervás, 2017, párr. 3)

La segunda observación es que “componer significa construir un instrumento” (Hervás, 2017, párr. 4), y con esta definición avanza un poco más sobre la primera observación de los puntos y las líneas, diciendo que el sonido no es solo un punto en tanto vertical y unidimensional, sino que también es horizontal, lo que quiere decir que lo está pensando en su dimensión temporal, proyectado en el tiempo. El sonido no solo atraviesa la forma desde arriba o desde abajo, sino que además *es* la forma. Componer, entonces, no sería solamente *dicir* algo, sino también *experimentar* algo.

(...) ¿se podría decir que componer sería trazar ya no una “historia de un tema” sino la historia del proceso, de esa interacción entre lo vertical y lo horizontal, donde el compositor -como *sujeto*, como *genio*- debe enmudecer? Así es su concepto de escucha, también: ya no se trata de escuchar recordando lo que *pasa* dentro de la música, sino lo que *ha pasado* para que esa música *llegue a ser eso* y lo que *pasará* después(...) escuchar sería saber lo que el sonido ha hecho con nosotros. Por lo tanto, construir ese instrumento es aceptar el reto y la aventura. Tiene el carácter de juego, pero el del juego como ficción que se cruza con la propia vida: justo «donde no se lo esperaba y justo así y solo así se experimenta [el compositor] de una nueva forma, cambia, viene a sí (Hervás, 2017, párr 4)

Como tercera observación, Lachenman (1986) expresa que “componer significa no ir, sino dejarse venir” (Hervás, 2017, párr. 7) componer como dejar al impulso venir y confiar intuitivamente en el camino que va trazando, dejar que emerja y seguirlo. En ese dejar venir para Lanchenmann se encuentran nuevas experiencias de uno mismo, nosotros podríamos pensar, la transformación, la conexión con otros modos de existencia, líneas de fuga.

A partir de estas observaciones, Hervás (2017) reflexiona y por mi parte compongo con esta reflexión para la articulación que vengo haciendo, sobre el componer desde la asunción de lo desconocido, de lo que no es, de lo que podría ser pero no ha sido y cómo esto puede hacernos conscientes de lo posible, de lo que sí. Es aquí que encuentro una de las conexiones entre la composición desde la música y la noción de composición spinoziana: su característica afirmativa.

Deleuze (2008) en relación a la obra de Spinoza expresa que las nociones comunes devienen del segundo género de conocimiento, llamado razón, en donde se encuentran las nociones comunes unívocas y los afectos activos que derivan de ellas. Estos afectos activos son afectos-acciones, alegrías activas. Expresa que la noción común es común tanto a la parte, como al todo, y esta es su característica de composición, porque no se pueden separar, ni la *parte del todo*, ni el *todo de la parte*. Dice Deleuze (2008) que es como una ley de composición de las relaciones. Estas composiciones de relaciones que se va entrelazando desdibujan las ideas de individualidad, de trazos exactos entre el adentro y el afuera, el tú y el yo

En esta línea, Deleuze (2008) sostiene que singular es un quantum intensivo, lo que significa que es potencia. Entonces, no existe lo colectivo sin lo singular porque lo colectivo implica una composición relacional de ello; no se pueden separar. No podemos pensar que existe un mí mismo —un yo— con independencia de los procesos de los que soy efecto (Etcheverry, 2025, p.118)

Es así que puedo pensar que los devenires de cada integrante del grupo no estuvieron separados del proceso grupal. Algunas páginas atrás comencé a decir que quienes integran Amarga Rita en su mayoría se dedican a la música desde diferentes lugares, factor que, desde mi análisis, trazó una distinción en este grupo, desde los devenires artísticos como murga -siempre impensados- que eso trajo hasta la potenciación de las trayectorias singulares desde la conformación de la murga. Resulta difícil separarlos porque resulta difícil entender qué vino primero, pero comenzaré por aquellos acontecimientos vividos de forma colectiva. El encuentro de murga joven suele pensarse como un encuentro para jugar, como ocio, distendido, donde no son necesarios grandes lujos ni performance, y en esto principalmente

se distancia de el Concurso de Carnaval Oficial donde existen rubros para la evaluación de los conjuntos, se necesitan grandes cantidades de dinero destinadas para vestuario, maquillaje, escenografía y un infinito etcétera. Por alguna razón, razón que conecto directamente con el factor de que muchos integrantes y sobre todo el director de la murga -dato no menor- tienen vocación y dedicación por y a la música, en Amarga Rita el componente ocio y distensión no aparecía casi nunca. Me refiero a que no se veía como ocio juntarse a ensayar ni se tomaba a la ligera los asuntos que tenían que ver con la murga como proyecto. Desde los ensayos tres veces por semana en los comienzos, hasta las ambiciones económicas y de recaudación. Esto venía acompañado de la sensación de que el Encuentro de Murga Joven, para la cantidad de energía y tiempo dedicado al proyecto, se sentía como insuficiente. Es así que el grupo comenzó la búsqueda de nuevos horizontes, horizontes donde volcar este compromiso grupal, estas ganas de hacer, de crear. Desde generar fechas para la presentación de los espectáculos en otros escenarios y con otros artistas, la creación de instancias donde se presentaban algunos componentes como artistas con el fin de recaudar dinero para la murga, una invitación a cantar con la Orquesta Juvenil del Sodre, la presentación de un disco de la murga con un popurrí de canciones del conjunto, entre otras oportunidades autogestionadas y algunas que fueron apareciendo en el camino.

Oportunidades que fueron distanciando al grupo de solamente una creación para el Encuentro de Murga Joven y afianzándolo hacia otras rutas y sueños para cumplir colectivamente. El grupo, de a poco, iba transformando la tarea a partir de la cual organizarse, y junto con eso, transformándose a sí mismo. Podría pensarse este momento como un momento de aprendizaje en un sentido pichoniano, donde el grupo comienza a conocer sus potencias y a trabajar en torno a ellas con compromiso, entendiendo sus dinámicas aunque se alejen de las previstas, exprimiendo, en algún sentido, sus capacidades y poniéndolas a trabajar, ya no deteniéndose solamente en aquello fallido, doloroso, roto. Para Pichón-Rivière (1981) el aprendizaje es un proceso de apropiación instrumental de la realidad para transformarla, siempre social y de roles en situación, es decir, no roles estancos fijados de una vez y para siempre, sino roles situados, noción vinculada a lo que el autor nombra como hombre en situación, que hoy podríamos nombrar, feminismo mediante, ser en situación. La tarea ya no estaba centrada solamente en generar procesos de territorialización, sino que de a poco, algunas líneas tomaban otras direcciones que reconfiguraban las bases de este grupo, enfocandolo en su por nombrarlo de algún modo- tarea artística. Nos dice Pichón-Rivière (1981) que todo grupo se plantea ya sea de manera explícita o implícita una tarea, la que constituye su objetivo como grupo.

Tanto la tarea como la estructura grupal y el contexto en el que todos estos factores se relacionan, constituye

una ecuación de la que surgen fantasías inconscientes, que siguen el modelo primario del acontecer del grupo interno. Entre estas fantasías algunas pueden funcionar como obstáculo en el abordaje del objeto de conocimiento y distorsionantes en la lectura de la realidad, mientras que otras actúan como incentivo del trabajo grupal (Pichon-Rivièr, 1981, p. 143).

Si bien en este texto (El proceso grupal. Del psicoanálisis a la psicología social, Pichon-Rivièr, 1981); el autor viene hablando de grupos operativos con técnicas empleadas por un/a coordinador/a -lo que no es el caso de Amarga Rita- no estoy intentando aquí trazar un paralelismo entre la murga y un grupo con las características que piensa este texto, sino más bien dialogar con las nociones como puede ser la de fantasías inconscientes y ver qué pueden desplegar para pensar este grupo. En esta línea, la noción de imaginario grupal de Ana María Fernández (1992) sugiere aspectos interesantes de ser pensados a la luz de estas aclaraciones

si fuera pertinente hablar de un imaginario grupal habría que pensar en las figuras y formas que ese número numerable de personas inventa a lo largo de su historia común, para dar cuenta de sus razones de ser como colectivo, cobran aquí relevancia tanto sus mitos de origen como los aspectos ilusionales de sus proyectos que, en tanto actualizaciones de deseo -se anuden o no se anuden al poder-, animan y motorizan sus prácticas (Fernández, 1992, p. 82)

En esta línea, la autora va a decir que un agrupamiento de personas deviene grupo, se instituye como tal, cuando inventa sus significaciones imaginarias (Fernández, 1992). Podríamos pensar estos reajustes en la tarea del grupo, estos nuevos horizontes, como actualizaciones de deseo, deseo en tanto “es siempre el modo de producción de algo, el deseo es siempre el modo de construcción de algo” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 256)

No sería adecuado en estos términos pensar estos reajustes como movimientos que se dieron masivamente, del grupo como un círculo homogéneo que se mueve de igual forma para el mismo lado. Como decía antes, el hecho de que hubiera tanta música flotando en el aire y tantas ganas de hacer, despertó potencias adormecidas en las pieles de muchos quienes sí veíamos el arte, hasta el momento, como espacio de ocio, recreación, incluso con inseguridad, distancia, miedo. Este proceso me hace pensar en varios autores, pero especialmente en Félix Guattari en Caosmosis (1992) hablando sobre resingularización y de reinversiones de la subjetividad a través de prácticas estéticas, ecológicas y micropolíticas.

También en la noción de *agenciamientos de enunciación* que trabajan Guattari y Rolnik (2006) en “Micropolíticas: Cartografías del deseo”, como aquello de lo que depende que “esta o aquella subjetividad se produzca o no” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 372). Los autores hablan acerca de que las producciones artísticas también habilitan y proceden de agenciamientos de enunciación que atraviesan instituciones, países, épocas. Como una “suerte de multicentrado de los puntos de singularización en el campo de la creación” (p. 53). Lo cual también es interesante para cuestionar la idea de creador solitario e iluminado; la producción puede darse en la soledad de la habitación de alguien, mas siempre es retomando y conectando con aquellas líneas de composición transversales y continuas al deseo, lo social, lo vegetal. En este sentido, ni las obras de arte ni las revoluciones, dicen los autores, se planean. Son siempre disidentes, siempre disruptivas, siempre transculturales y transindividuales. Así también es lo que producen.

Volviendo a mi punto, estoy hablando de aquellas cosas que habilitan la creación de nuevas formas de existencia para cada uno, la posibilidad de rehacerse, resingularizarse, conectar de otras formas con el deseo, creación de nuevos modos de subjetivación, descristalizar estructuras a través de los modos heterogéneos que brinda el arte para colarse hasta por los pasadizos más amalgamados.

La obra de arte, para quienes disponen de su uso, es una empresa de desencuadramiento, de ruptura de sentido, de proliferación barroca o de empobrecimiento extremo, que conduce al sujeto a una recreación y una reinención de sí mismo. Sobre ella, un nuevo apuntalamiento existencial oscilará según un doble registro de reterritorialización (función de ritornelo) y de resingularización. El acontecimiento de su encuentro puede fechar irreversiblemente el curso de una

existencia y generar campos de posible "alejados de los equilibrios" de la cotidianidad. (Guattari, 1922, p. 159)

Sigue Guattari (1922) diciendo que la firmeza de la subjetividad no se sostiene sino por su capacidad de reinvenión, por su proceso de resingularización mínima individual o colectiva. A continuación pondré un ejemplo para esclarecer los acontecimientos que impulsaron estas transformaciones de los que intento dar cuenta.

Amarga Rita está organizada en comisiones, lo que quiere decir que los integrantes se dividen según sus preferencias y aptitudes para disponerse en alguna de ellas: comisión gestión y finanzas, comisión puesta en escena, comisión vestuario y maquillaje, comisión escenografía y comisión cuidado grupal. Además de estar dividida en comisiones, es una murga cooperativa, lo que en este caso quiere decir que todo lo recaudado, ya sea con las estrategias de financiación, espectáculos, tablados, va directamente a una cuenta común. Una de las estrategias de financiación que se desarrolló en 2024 tuvo que ver con la gestión de fechas en un bar de Montevideo, donde los integrantes que quisieran se presentaran cantando canciones de su autoría o *covers* y así lo recaudado con las entradas podía ayudar a la financiación de la murga ese año. Esto llevó consigo varios movimientos, uno de ellos es la oportunidad de autogestionar, para algunos, una de las primeras fechas donde se presentaran como solistas, o probaran presentar sus proyectos personales con otras personas de la murga. Fue como presentar un terreno seguro y fértil donde dar los primeros pasos de aquello que venía caldeando hace ya tiempo, animando y sosteniendo entre todos la venta de entradas y la colaboración en el amplio sentido de la gestión de estas fechas, lo que devuelta me trae esta imagen de una casa segura donde se pueda desplegar todo lo que quiera ser desplegado, donde se pueda intentar, fallar, crecer, con todas las transformaciones que eso suscita. Allí encuentro algo central: la posibilidad de transitar una experiencia que puede ser difícil en solitario, o incluso impensada, de manera sostenida y cuidada. Si bien los autores que traje anteriormente hablan más de la obra que del artista, y más de la obra como posible transformadora de algunas realidades, como punto sobre el cual pensar otros modos de vivir y cuestionar la realidad, encuentro que la no-obra como la gestión y generación de espacios que potencien las artes, en este caso la música, para posibilitar el encuentro, el intercambio, el contacto de los artistas con su deseo de expresión, puede ser pensado como un modo de resistencia y creativo, lo que Guattari y Rolnik (2006) también nombran como “revoluciones moleculares”. Me resulta interesante conectar esta noción de las revoluciones moleculares

para pensar este y otros procesos que hablan de los asuntos de la subjetividad y sus posibles transformaciones; en “Micropolítica. Cartografías del deseo” (2006) los autores describen estas revoluciones moleculares como procesos de diferenciación permanente, que surgen como resistencia contra el proceso de serialización general de la subjetividad y que crean nuevos modos de subjetivación “originales y singulares, procesos de singularización subjetiva” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 61)

Además, considero pertinente destacar que si bien la característica de que se vuelquen en el grupo las profesiones y disciplinas que cada integrante traía hizo a la constitución del mismo, también lo fue aquello que desde *afuera* se destacó y se premió. Identifico dos áreas que se destacaban como principales y fuertes: por un lado la musicalidad, los arreglos, el canto, la emocionalidad de las letras y la evolución coral, y, por otro, la unión, buena energía, amistad, apertura, sensación de *grupo unido* arriba y abajo del escenario.

Encuentro llamativo que, viendo en perspectiva, las dos disciplinas y profesiones con más números de integrantes en cada una eran la música y la psicología. Aquello que se destacó desde *afuera* -que no era visto por el grupo como áreas distinguidas al principio-, rápidamente se transformó en singularidad, en puntos fuertes, bases sólidas. Aquí resuenan las palabras de Rolnik y Guattari (2006) hablando sobre los modos singulares en que la subjetividad “dice yo, o superyó, momentos en que la subjetividad se reconoce en un cuerpo o en una parte de un cuerpo, o en un sistema de pertenencia corporal colectiva” (Rolnik, y Guattari: 2006, p. 47)

## Comisión Cuidado Grupal: Dispositivo y Agenciamiento

Así como las formaciones artísticas de cada integrante marcaron notoriamente modos de trabajo, de relacionamiento, de existencia, también lo fueron otras formaciones, como las formaciones en psicología. Como datos para comenzar, en los inicios, había dos integrantes de la murga que estaban transitando o habían transitado la Facultad de Psicología, una de ellas era yo. Luego, ocurrió que muchos otros comenzaron la carrera siendo hasta cuatro o cinco integrantes transitando la Facultad en un momento determinado. Considero difícil separar estos tránsitos de algunos acontecimientos que ocurrieron en el grupo, la creación de esta comisión es uno de ellos.

Esta comisión surge en agosto de 2022, a pocos meses de haber comenzado el tránsito de la murga, que fue en marzo de ese año. El contexto de esos comienzos, como mencioné anteriormente, era de una efervescencia característica de los inicios pero también acompañada de varios conflictos y rispideces complejas de abordar. Sin embargo, la comisión surge a modo de *delegar* la responsabilidad a algunos integrantes de facilitar juegos y dinámicas para unas vacaciones que habíamos organizado para cuando finalice ese año. Ese es el surgimiento visible, lo que pasó y lo que se habló, pero utilizando una perspectiva genealógica para pensar sobre la creación de la comisión, esa no era la necesidad principal a cubrir, había mucho más que luego le sería *delegado* a este grupo de personas. Primero por quienes nos ofrecimos a integrarla, quien sabía de juego y dinámicas recreativas era solo una de las personas que se dispuso, las demás, incluída yo, podíamos aportar al pienso de otro tipo de actividades pero nada desde el juego o recreación, sin embargo, la integramos sin dudar. Con el tiempo, esta comisión terminó siendo la *encargada* de generar, entre otras cosas, espacios de reflexión.

*Pausa.* Antes de seguir me resulta interesante traer algo del proceso de escritura de lo que vengo narrando. Una sugerencia de Gabriela -la tutora- me hace ir a revisar algunos conceptos, ella nota en lo que vengo escribiendo, que insiste la idea de “delegar” respecto a esta comisión, entremezclada y usada indistintamente también con la idea de “encargo”. Algo en lo que yo no había reparado hasta el momento. Por lo que voy a leer a Manero (1990) en “Introducción al Análisis Institucional” para interrogar cuáles son los sentidos de las palabras que estoy utilizando. El modo en que venía usando el término *delegar* hacía referencia a distribuir cargas, a redirigir la energía de un problema en personas que se *encarguen* de pensarlo. Manero (1990) trae que el encargo surge cuando “un grupo de demandas es privilegiada respecto de las otras” (p. 132). Es decir, podríamos pensar que la demanda de pensar actividades y juegos para un momento fue la demanda privilegiada, pero, analizando con detención, podemos visualizar que había otras, como la demanda de un espacio de reflexión o demanda de cierta intervención en las dinámicas grupales. A su vez el autor trae que las demandas aparecen cuando pueden ser escuchadas, el lo trae en términos de cuando hay “oferta”. Esto último podría, en algún sentido, dar cuenta del por qué de quiénes decidimos intuitivamente integrar la comisión, que no contábamos con demasiadas herramientas para atender la demanda privilegiada, pero que aún así algo nos captó para integrarnos. Claro, esa demanda al ser deconstruida, llevaba consigo otros pedidos que terminaron siendo los que crearon la impronta de la comisión.

Hecha la pausa, retomo el relato acerca de lo que fue sucediendo. Considero pertinente contar algunos detalles más.

La dinámica comenzó a ser que cada integrante de la murga que tuviera algún problema o incomodidad, o simplemente quisiera tener espacio para comunicar algo, podía acudir a cualquiera de las personas que integraban esta comisión. Esto también con la intención de que en muchas ocasiones, la vorágine de los ensayos, eventos, cosas a cumplir, podían ocasionar que ciertas rispideces, incomodidades o pendientes a conversar pasen desapercibidos. Gracias a la experiencia, estaba claro que esas cosas lejos de irse o amainar con el tiempo, siempre volvían a presentarse de alguna u otra forma, generando conflictos entre los integrantes.

Entiendo pertinente traer a este terreno las nociones de *dispositivo* y *agenciamiento* para pensar el nacimiento de esta comisión. Estuve navegando dudosa y en diversas direcciones acerca de qué concepto se ajustaría mejor para expresar aquello que me hace pensar el surgimiento de la comisión y los efectos que eso trajo en el grupo, y llegué al puerto de que quizás la discusión misma de si pensarlo a través de una noción o la otra sea enriquecedora para analizar. Es decir, cuando me pongo a pensar esta comisión desde la noción dispositivo, puedo enunciar algunas cosas y cuando me detengo a pensarlo desde la noción de agenciamiento enuncio otras, que, a mi entender, resultan totalmente complementarias. Me basaré en el texto de Heredia (2014) “Dispositivos y/o Agenciamientos” para pensar este acontecimiento en el grupo. En este texto, Heredia (2014) lejos de verlas como nociones totalmente distantes, pero tampoco como nociones que refieren a lo mismo, analiza en qué se diferencian y en qué convergen. Considero pertinente traer alguna de las precisiones filosóficas que hace el autor sobre ambos conceptos, empezando por la noción de dispositivo. Este concepto pertenece a la obra foucaultiana y sus primeras versiones como noción aparecen en 1975 en *Vigilar y Castigar* y 1976 en *La voluntad de saber*. Si bien Foucault no da una definición concreta del concepto en ningún momento, sí sabemos que al nombrarlo en sus obras, siempre lo hace explicando “los contenidos y las materialidades históricas específicas donde se efectúa” (Heredia, 2014, p. 87) lo que también nos da una pauta de a lo que refiere el concepto, que quizás tenga que ver más con elucidar la naturaleza de las relaciones y ensambles que genera, que lo que es en “esencia” o por definición. Podemos saber también que la aparición del mismo se da como respuesta a dos posicionamientos teórico-políticos: la idea del poder como represión y la idea del poder como ideología (Heredia, 2014).

La noción de dispositivo se define como “una multiplicidad de elementos heterogéneos y por la relación en red que se establece entre ellos” (Heredia, 2014, p. 87); esta relación en red es de elementos tanto discursivos como no discursivos, que se relacionan dentro de una multiplicidad en un espacio-tiempo determinado. Además, y esta es la característica que me hizo conectar este acontecimiento con la noción de dispositivo, los mismos tienen la particularidad de, siendo analizados históricamente, surgir primeramente como respuesta a una urgencia, como modo de intentar resolver un problema de orden práctico y ético político, respondiendo también a una función estratégica dominante. En este caso, podría ser, cubrir la necesidad de espacios para reflexionar sobre nuestras prácticas y dinámicas, también para hacer puestas a punto de cómo se venía sintiendo cada uno con el grupo en el último tiempo, momentos de distensión y encuentro sensible. Podría analizar que pensando la comisión desde la noción de dispositivo, esta no solo organiza un modo de cuidado, sino que también produce efectos en las singularidades de los miembros, orientando prácticas de convivencia, regulación de los conflictos y formas específicas de relacionarse entre sí. Formas que además, están relacionadas con quienes integran esta comisión y sus respectivas formaciones, en este caso estoy hablando de la psicología, como gran moduladora del campo de la subjetividad. En este sentido, como paréntesis, también me resulta interesante pensar en quitarle su carácter benevolente o inocente al modo de pensar las prácticas que se desprenden de la formación en psicología, entendiendo que desde dónde pensamos al sujeto, cómo comunicamos acerca de lo que consideramos prácticas de cuidado, qué discursos repetimos, entre tantos otros elementos, tiene efectos palpables y visibles en la realidad, quiero decir, modulan conductas y formas de existencia, como ocurre y ocurrió aquí, pero como puede ocurrir en cualquier espacio que habitamos. Esto también puede ser pensado desde la noción de agenciamiento, con la concepción de las líneas de fuga y formas creativas de resolver problemáticas, vistas desde una óptica buenista únicamente.

En esta línea es que considero pertinente preguntarme acerca de las condiciones de surgimiento de un dispositivo de estas características. Me refiero específicamente a cuando Heredia (2014) expresa “habría un conjunto disperso de invenciones, de micro-dispositivos, que replicándose unos a otros darían forma lentamente a un diseño general que permitiría agruparlos bajo un esquema común, bajo un diagrama envolvente, que daría la clave para comprender el «método general» que rige una cierta pragmática de las multiplicidades en una época determinada” (Heredia, 2014, p. 88) es decir, el surgimiento de este dispositivo, se explica dentro de una cierta pragmática de las multiplicidades de la época y no solamente por lo que podamos decir acerca de la dinámica singular del grupo. Multiplicidades en tanto “que

se despliega a la vez más allá del individuo, del lado del socius, y más acá de la persona, del lado de intensidades preverbales tributarias de una lógica de los afectos más que de una lógica de conjuntos bien circunscritos” (Guattari, 1996, p. 20).

Este modo de generar hábitos, modular conductas, producir comportamientos, hablan de las relaciones de poder que se dan en el dispositivo, que para Foucault, son siempre dispositivos de poder en tanto hay una relación de fuerzas y disímétrica en la que “uno de los polos logra producir efectos en el otro” (en Heredia, 2014, p. 89)

Hasta ahora entonces podemos decir que la comisión puede ser pensada como dispositivo en tanto responde a una necesidad que aunque no es tan concreta en sus inicios, se va dibujando a medida que se va creando la comisión. Podríamos decir que responde a cierta inmanencia, en tanto se produce mientras se va produciendo. Esta necesidad es la de sostener vínculos, atender tensiones y habilitar un espacio de contención. También podemos pensar que no se trata de algo aislado, sino de un entramado heterogéneo compuesto por roles dentro de la comisión, prácticas de intervención -dinámicas, juegos, modos de asamblea-, saberes provenientes de distintas trayectorias -psicología, recreación- y también afectos y sensibilidades que circulan en la experiencia grupal. Es así que también podemos agregar que los modos de producción de subjetividad que trama esta comisión tienen que ver también con el establecer las maneras en que es concebido el *cuidado* en el colectivo, ya que no solo habilita un espacio para tramitar los conflictos, sino que también crea -y delimita- las formas en que los mismos pueden ser expresados y resueltos. En este sentido sostiene un ejercicio de poder, en tanto: configura, ordena y orienta la vida grupal. Esta última idea la artículo con lo que expresaba unos párrafos atrás sobre cuestionar la óptica buenista de las prácticas que se desprenden de, por ejemplo, la formación en psicología. Superando ciertos dualismos de “malo o bueno” podríamos pensar que, por lo menos, no son inocentes, en tanto implican relaciones de poder que producen efectos más allá de la razón por la que surgen. Podríamos considerar la razón o las razones por la que un dispositivo se produce como neutrales, legítimas o beneficiosas como puede ser la de establecer prácticas de cuidado. Aún así, se me ocurren al menos dos efectos que genera esta práctica. El primero es que quienes integran voluntariamente la comisión establecen reglas en la misma sobre las maneras de pensar un conflicto y las maneras de intervenir en él. Inevitablemente esto produce que ciertas voces ganen legitimidad o sean más escuchadas que otras.

El segundo ejemplo que puedo pensar es cómo produce subjetividades traer al grupo, desde la comisión, una forma en la que es correcto pensar ciertos conflictos, una forma correcta de escucharnos, cierto imaginario de lo que es un espacio de reflexión, un modo específico de

expresar los malestares, y qué entendemos por cuidar y que no entra en esa categoría. En este sentido, es necesario pensarla como una construcción que en su estrategia ordena la vida grupal de determinada manera, habilitando ciertos modos de ser y limitando otros.

Estos ejemplos me hacen pensar en la importancia de comprender que las prácticas que andamos no son inocentes, y que hacerlo es colocarnos en un lugar de responsabilidad frente a los lugares que ocupamos. Encuentro valioso qué es lo que hacemos con aquello que identificamos a partir de entender que los saberes que ponemos a jugar tienen efectos no necesariamente beneficiosos y mucho menos neutros. Considero que visualizar la poca inocencia de las mismas es un gran punto de partida para poder corrernos de ciertos lugares, por lo menos, moralistas de nuestras prácticas.

Habiendo desplegado el por qué considero que la noción de dispositivo hace posible pensar a esta comisión desde lugares que permiten analizar su funcionamiento y función, me centraré a continuación en pensarla a través de la noción de agenciamiento.

Dando un brevísimo contexto, el desarrollo filosófico de la noción de agenciamiento podríamos decir que comienza con una carta en 1977 que Deleuze le escribe a Foucault luego de la publicación de “La voluntad de saber” en 1976; en la misma le escribe ciertas objeciones respecto a la noción de dispositivo. Es por eso que resulta complejo hablar de agenciamiento sin partir de la noción de dispositivo para explicar sus distancias y convergencias. Podríamos decir también que el primer aspecto en que se distancia un concepto de otro, es respecto a las nociones de poder y deseo. Deleuze va a decir que si los elementos heterogéneos de los que habla la noción de dispositivo, se juntan y componen entre sí “no es primeramente ni por la fuerza ni accidentalmente ni por estrategias de poder formadoras o constituyentes sino por deseo, por agenciamientos y maquinaciones psicosociales de deseo” (Heredia, 2014, p. 91). El poder sería secundario respecto al deseo en estos términos. Podríamos comenzar a definir *agenciamiento* como “conjunto de relaciones cofuncionales entre elementos heterogéneos” (Heredia, 2014, p. 94). Esta noción alude a dos aspectos: su aspecto relacional, que tiene que ver con la composición de elementos heterogéneos, a una multiplicidad rizomática en donde cómo se configuran los elementos refiere a cómo componen entre sí. Por otro lado, su aspecto procesual, un aspecto que toma la realidad como una producción, como devenir en un plano de inmanencia, en donde cómo se relacionan los elementos entre sí está siempre por verse, abierto a novedades y no lo sabemos de antemano.

En esta línea, la comisión cuidado grupal podría pensarse como agenciamiento en tanto es una composición dinámica y heterogénea de cuerpos, afectos, prácticas y enunciados que se

juntan para generar nuevos, otros, modos de existencia en común. Pensar la comisión en términos de agenciamiento nos distancia de creer que responde a una necesidad concreta como sí lo planteamos desde la noción de dispositivo; desde aquí podríamos pensar que la comisión funciona como una máquina de conexión -en tanto el término agenciamiento viene a reemplazar la noción de “máquinas deseantes” descripta por Deleuze y Guattari en El Anti-edipo (1972)- que habilita modos inéditos de cuidado colectivo, de comunicación y gestión de malestares e incomodidades. Es así que el *cuidado* no aparecería, al menos a priori, como regulación y ordenamiento, sino como creación de nuevos vínculos y sensibilidades dentro del grupo.

Heredia (2014) trabaja sobre dos ejes del agenciamiento, ejes que plantean Deleuze y Guattari en Mil Mesetas (2004), estos son, un eje horizontal y un eje vertical. Describiré brevemente ambos ejes para establecer relaciones con la comisión a partir de lo que ambos nos traen para pensar. El eje horizontal es la dimensión compositiva, que da cuenta de las relaciones entre las lógicas de los enunciados y las lógicas de los cuerpos. Las lógicas de los cuerpos es lo que luego le llama el “ser agenciamiento maquínico de efectuación” (Heredia, p.95) lo que refiere, resumidamente, a las prácticas materiales, qué hacen los cuerpos dentro de una multiplicidad espacio-temporal y cómo se afectan unos a otros. Por otro lado, las lógicas de los enunciados es lo que luego llama “agenciamientos colectivos de enunciación” (Heredia, p. 95) que refieren a lo que es enunciable en un espacio tiempo, las narrativas, los discursos. Entonces distinguimos dos formaciones dentro de este eje -independientes y que se afectan recíprocamente- las de *contenido* (agenciamiento maquínico de efectuación) y las de *expresión* (agenciamientos colectivos de enunciación).

Por otro lado, el eje vertical, alude a la dimensión procesual y al plano de inmanencia en el que los agenciamientos se inscriben como “juegos del devenir, son órdenes contingentes, composiciones y sistemas de relaciones que se dibujan pragmáticamente para adquirir una consistencia frente al caos infinito y, a la vez, están trabajados internamente por las potencias infinitas del caos” (Heredia, 2014, p. 96). Este devenir implica una doble tendencia, tanto de territorialización como de desterritorialización, donde coexisten la repetición y la diferencia, la redundancia y la ruptura.

Habiendo explicitado esto, considero interesante pensar qué relaciones puedo establecer entre aquello que refiere al eje horizontal y vertical con respecto a la comisión. Podríamos pensar en el eje horizontal, en la articulación con lo que la comisión *hace* (maquínico). Por ejemplo, las reuniones que organiza en donde se encuentra el grupo para conversar. También puedo pensar en las intervenciones que establece ante conflictos, que no necesariamente son

pactadas de antemano, pero que se encarnan en quienes integran la comisión, en una reunión cualquiera, en un momento azaroso. Gestos concretos que refieren al *cuidado*, como facilitar una dinámica o pensar un juego. De la misma manera, siguiendo con el eje horizontal pero ahora con respecto a lo que la comisión *dice* (enunciación), podemos pensar los discursos que tiene la murga respecto al “cuidar” lo grupal. También la forma en que se enmarcan los conflictos, como algo que es mejor tramitar colectivamente y no individualmente ¿de qué se quieren cuidar? ¿cómo se cuidan? ¿por qué cuidado y no otra palabra?

Con respecto al eje vertical, refiriéndome a aquellos procesos que entiendo por territorializantes -aquellos que estabiliza, fija, organiza-, podemos pensar en la comisión como espacio formal dentro de la murga, es decir, como espacio concreto que organiza y define. Si bien es una comisión bastante estable en cuanto a quienes la integran y con roles bastante fijos, de igual modo podemos pensarla como un agenciamiento que se mantiene abierto a sumar integrantes y también a que quienes ya la integran, dejen de hacerlo. Eso no quita que, pensar este agenciamiento hoy con quienes están allí, define qué líneas de territorialización se dibujarán en sus prácticas y discursos. Es así que otro punto a destacar aquí dentro de aquello que estabiliza y organiza, podría ser cierta cristalización de una forma en la que está “bien” o es “legítimo” *cuidar* al grupo. Utilizo la palabra cristalización porque entiendo que aunque los modos en que opera la comisión por momentos parecen funcionar, es cierto que también se repiten y forman *una* manera de ver, hacer y decir el *cuidado*.

Siguiendo con este eje pero dirigiéndome hacia aquellos procesos de desterritorialización -como los que abren, desestabilizan, transforman- puedo ver las posibilidades de resignificar el cuidado en cada intervención o en cada presentación de un conflicto. Esto está atado a la posibilidad de escuchar lo que la situación pide y no intervenir desde los mismos lugares en todos los momentos. Podríamos decir, posicionarse desde un paradigma de la multiplicidad que implique mantenerse abiertos a que cuidar no signifique lo mismo para todos y todas en todo momento, abiertos a generar nuevas conexiones de sentido a partir del contacto con cada experiencia. A realidades complejas, respuestas creativas.

Por otro lado, la circulación de los afectos que modifican y exceden lo previsto, la posibilidad de pensar los conflictos -y las respuestas a ellos- en términos de afectos, de potencias, intentando dejar de caer en los dicotómicos lugares de lo que creemos que está bien y lo que creemos que está mal, me permiten preguntarme: ¿Cuáles son los modos de relacionarnos que aumentan la potencia del grupo? ¿Cuáles son aquellos que la disminuyen? Identifiquemos cuáles la aumentan y acerquémonos a ellos, sin más rodeos.

Sobre esto último me gustaría hacer una precisión epistemológica similar a la que hice con el concepto de dispositivo. Puede suceder que al enunciar la palabra agenciamiento, líneas de fuga, movimientos de desterritorialización, deseo, tendamos a pensar que esto es bueno, es satisfactorio, es favorable en cualquier situación, en cualquier contexto. Heredia (2014) propone romper en primera instancia con estos “automatismos hermenéuticos” (Heredia, 2014, p. 92) en donde para entender algo, lo encasillamos en “bueno o malo” y lo dejamos congelado allí como filtro por donde pasan nuestras ideas cuando se ponen complejos los asuntos. Nos dice Heredia (2014) “las «líneas de fuga o movimientos de desterritorialización» no son necesariamente fenómenos de ruptura revolucionaria o de transformación progresiva, por el contrario, pueden ser fenómenos emergentes del mercado, de movimientos políticos reaccionarios, de fallas tecnológicas, etc.” (p. 92)

A modo de inconclusiones finales de estas ideas acerca de dispositivo y agenciamiento, podríamos pensar que incluso el surgimiento de la comisión nace como una línea de fuga, como un movimiento de desterritorialización a partir de una idea que aparece sin saber demasiado qué forma darle. Más que una idea, podríamos reflexionar que surge de un miedo, de una pregunta. *¿De qué se quieren cuidar?*

Allí pienso que Martín Agrazar y Nancy Vadura (2021) traen una batería de conceptos interesantes de ser pensados a la luz de intentar responder esta pregunta. Los autores en su ensayo trabajan sobre las experiencias acompañando y llevando adelante el Dispositivo de Acompañamiento de Operadores/as del CeteC: “Cuidar a los/as que cuidan”.

Me interpelan las preguntas que se plantean en torno a los procesos de subjetivación, además de las resonancias que me despierta pensar en esta comisión como disparador para componer prácticas de cuidado en el futuro profesional. En el texto refieren al dispositivo salud como un rizoma dentro del cual existen ciertos nudos, entre ellos, lógicas preventivas y de promoción de salud. Esas lógicas hacen decir y hacen hablar ciertas prácticas y ciertos posicionamientos teóricos que pienso que pueden ser homologados a los procesos de subjetivación de quienes llevan a cabo prácticas de cuidado en cualquier territorio, en este caso, hablo de la murga.

Si pensamos a la murga como un rizoma, podríamos visualizar como uno de los nudos dentro de las comisiones, la comisión cuidado grupal. Del nudo comisión cuidado grupal y de las líneas que lo entrecruzan, se desprenden determinados posicionamientos subjetivos, lógicas, entramados que se hacen carne en cuerpos. Allí visualizo que, pensando a la comisión ya sea como dispositivo o como agenciamiento, las lógicas preventistas operan en el “desde dónde”

y el “para qué” estamos pensando el cuidado. Al realizar una intervención desde esta lógica, partimos de un acuerdo entre quienes la llevamos a cabo sobre qué entendemos como “grupo sano” y, por consiguiente, también como “grupo enfermo” del cual queremos escapar.

“Esta prevención ya sabe de antemano dónde no hay que llegar, y organiza toda una protocolización y estandarización que evite tal punto. De esta manera jugamos a poner en línea tales figuras: héroe, especialista, preventista. Nudos que priman en el rizoma que conforman el dispositivo salud” (Agrazar, M. y Vadura, N. 2021, p. 8).

Considero que aquí aparece un punto potente, al menos en mi formación: visualizar que estas lógicas operan en nuestros cuerpos más allá de las cuatro paredes de una institución, operan como modos en los que hemos sido subjetivados y por tanto, llevamos con nosotras a donde vayamos. En la comisión de esta murga, en una práctica profesional, en el baño de un bar.

En adición a esto, y como término asociado a la prevención aparece la promoción, como

horizonte más borroso, de ya no construir y elaborar por otros sino con otros, donde las urgencias disminuyen, donde la reflexiones y construcciones tienen otro ritmos, donde lo válido, lo importante, el objeto a cuidar puede ser claro pero no así el punto a evitar, comienzan las preguntas que venimos trayendo ¿hasta dónde? ¿Es pertinente? ¿Desde dónde? (Agrazar, M. y Vadura, N. 2021, p. 8)

Es así que parece quedar a la vista que pensar las intervenciones o los posicionamientos en la práctica desde la promoción en salud, puede abrir otros horizontes que no por borrosos son menos potentes y que habilitan en vez de anular otro(s) futuro(s). Pienso que puede ser enriquecedor tomar esta postura de aquí en adelante cuando el *cuidado* se haga presente, y si no es así, porque sabemos que no es tan simple, tener la apertura para revisar y hacernos las preguntas correspondientes.

Lo importante no es la mera confrontación con una nueva materia de expresión, sino la constitución de complejos de subjetivación: individuogrupomáquinaintercambios múltiples. En efecto, estos complejos ofrecen a la persona posibilidades diversificadas

de rehacerse una corporeidad existencial, salir de sus atolladeros repetitivos y en cierto modo resingularizarse. (Guattari, 1996, p. 18)

Respecto a esto último, frente al encuentro con la nueva materia de expresión, encuentro una llave nuevamente en el arte, como práctica que descongela rigideces, desanda caminos, dibuja otros paisajes.

Lo otro que encuentro a partir de estos momentos, es que entre líneas de fuga, ritornelos, dispositivos, agenciamientos preguntas, música y devenires ya se siente debajo de los pies un suelo firme, detrás de las espaldas unas paredes sobre las cuales recostarse, un techo que resguarda sus cabezas de los fuertes vientos. Con la tranquilidad de una casa, aparece el lujo de abrir una puerta, puerta que con fuerza empuja al grupo hacia otros universos. Lo que Ordóñez (2014) va a nombrar como la apertura al cosmos.

Por esta vía arribamos al tercer nivel del acontecimiento artístico: la apertura al cosmos. La casa se abre, pero ya no al caos: “Uno no abre el círculo por la zona donde empujan las antiguas fuerzas del caos, sino por otra región, creada por el propio círculo. Como si él mismo tendiera a abrirse a un futuro, en función de las fuerzas activas que alberga. Y esta vez es para unirse a fuerzas del futuro, a fuerzas cósmicas”. Salir al exterior, lanzarse a la aventura del mundo, arriesgarse, improvisar un gesto, una danza fuera del territorio conocido. Mediante su incorporación a nuevos flujos, la casa-obra no sólo se abre a los movimientos exteriores que se producen por doquier en la ciudad-cosmos sino que también ella misma se pone en movimiento (Ordóñez, 2014, párr. 14)

## Ensayar: reflexiones ¿finales?

Abro los ojos. Es domingo, como hace varios años estos días ya no son del todo míos -¿algún día sí lo es?- en unas horas la calma que atraviesa el aire matinal será sucumbida por variopintas sensaciones, sonidos, olores, estruendos, música. Comienza la encrucijada

contradicción entre desear algo y renegar de ello cada vez, por igual, con la misma intensidad.

*podría estar descansando, durmiendo una siesta, leyendo un libro, quedarme en casa*

Sin embargo las rumiaciones son en vano, el cuerpo es llevado por una corriente misteriosa que lo empuja hacia vestirse, aprontar lo necesario y embarcarse en el viaje hacia el lugar del encuentro. Qué bellos caminos -a veces- los que recorro desconociendo los motivos de mi deseo, los que recorro saliendo de lógicas mercantiles, de ganar o perder, aquellos que no dejan de envolverme con la mentirosa sensación de que me acerco un poco al sentido de la vida.

Llego al lugar de ensayo.

El ritual se repite, pero nunca es igual. Hoy por ejemplo llegué caminando, no traje auriculares así que no tuve otra opción que prestarle más atención a mis pensamientos.

Tampoco traje el mate, pero con certeza sé que alguno de mis amigos no lo habrá olvidado.

Como ya es primavera, todos están afuera, nos saludamos, nos reímos, siempre alguno se queja de que nunca empezamos en hora, sobre la marcha se discute de alguna cosa que no retengo, cuando quiero acordarme suenan los primeros acordes de la guitarra de Tomás y empezamos a cantar. Lo que pasa *entre* el comienzo y el final es tan enorme como me permita apreciarlo, diría que está atado casi completamente a la apertura de mis ojos de verlo y de mi piel de sentirlo. A esta altura ya tenemos todo el espectáculo pasado, así que es repetirlo y prestarle más atención a las intenciones de lo que decimos y a la puesta en escena. Ir hacia adelante y hacia atrás, volver a andar lo que creamos, desandarlo, pelearnos con lo hecho, reconciliarnos, intentar que no pierda su magia el haberlo escuchado tanto, sentir que nada tiene sentido, volver a encontrarlo. Terminar concluyendo que los puntos finales se parecen más a comas en esto del arte, que lo que parece tan importante hoy puede no serlo mañana y que resignificamos de sentido lo hecho en cada encuentro. “Las obras de arte nunca se acaban –dijo Valéry–: sólo se abandonan” (Savater, 2008, p.8).

Lo que relato de mi vivencia yendo hacia un ensayo de la murga, me hace pensar en variados paralelismos con lo que fue escribir este ensayo académico. Es por eso que no puedo evitar establecer conexiones entre ensayar como término usado en los terrenos artísticos y ensayar como forma de escritura de este trabajo.

¿Por qué un ensayo? primero, por deseo. Deseo de experimentar algunas derivas posibles entre el arte y la(s) psicología(s), deseo de revisitar algunos puntos claves de las costuras de la formación. Deseo de hacerlo desde abrirme a la multiplicidad que habita la experiencia, no desde marcos rígidos, sino como una navegante que practica dejar de lado lo que cree saber

sobre navegar y deja que el mar le enseñe.

Ahora, ¿para qué un ensayo?, quizás para intentar explicitar aquellos puntos de conexión que veía entre los recorridos transitados, con lo único que creía que a priori los conectaba, que es mi experiencia. Recorridos que producen preguntas en sus intersecciones, y que piden poder dar cuenta desde cuáles terrenos están cantando. Recorrido como un:

viaje de descubrimiento realizado sobre un camino escritural, sea alfabético, pictórico o musical. Dicho camino no preexiste al acto de su trazado, de su escritura misma. Está lleno de señales claras y equívocas, de cursos metódicos atentos a las derivas que salen al paso, de necesarios desvíos y riesgosos despistes, de llanuras que posibilitan aceleraciones libres y montículos rugosos que retardan la marcha, de ocurrencias logradas e improvisadas con ritmo propio (De Brasi, 2008. p. 26)

Resultó ser que las sombras y dudas con las que me tropiezo desde que tengo memoria, encontraron su lugar en un modo que solo sigue abriendo las preguntas iniciales, dejando ver líneas que se siguen ondulando y dejando paso a otras. No solo dejando ver, sino tejiendo activamente con “la presencia más o menos explícita del sujeto que lo escribe entreverada en sus razonamientos” (Savater, 2008, p. 9). La dubitación podía ser una herramienta y no solo un filo para mí. No sé mucho más sobre aquello que me pregunté en un principio. Si pienso que no ceso de establecer cada vez más conexiones que me indican un camino en el que seguir indagando: las grupalidades atesoran pistas para pensar otros mundos posibles. Muchas veces que hay grupo, las expresiones artísticas emergen casi sin ser llamadas. Como si estuvieran durmiendo en algún sitio, esperando escuchar el sonido de los cuerpos encontrándose para decir *presente*. Cuando todo eso es posible, comienza un movimiento parecido a una danza en la que aparece algo novedoso, le ponemos nombre porque somos animales de las palabras, pero no sabemos bien qué es. Eso que en este trabajo nombré como transformaciones, desvíos, aperturas, alivios, reparaciones. Puesto que ensayar parece tratar de que la “cuestión abordada permanece siempre intratable, rebelde, huidiza, emancipada” (Savater, 2008, p. 9) hasta aquí irán mis pretensiones de poder decir algo, lo demás seguirá siendo misterio y motor para seguir escuchando el compás que me captó en los inicios. Mis aspiraciones ahora se concentran en que este fuego sea pasaje, que siga haciendo arder la

llama de nuevas preguntas, que ilumine aquellos caminos que este trabajo me abrió para retomarlos, para seguirlos ensayando.

Vivir supone saber dichas y desdichas del fuego. Saber sus chispas, sus ardores, sus cenizas.

Saber que se puede apagar o incendiar una vida.

Acaso la cuestión no resida en si tenemos o no algo que decir, sino en si pasamos por la vida cuidando *un* fuego. O dicho de otra manera, si pasamos por la vida manteniendo encendida la pregunta sobre en qué consiste cuidar el fuego de la vida.

(Percia, 2024, verso 5)

## Bibliografía

Agrazar, M., y Vadura, N. (2021). *El cuidar a los que cuidan: pensar lo que se hace, saber lo que se piensa. La elucidación crítica como herramienta para construir buenas prácticas en salud.* [Archivo PDF].  
<https://docs.bvsalud.org/biblioref/2023/06/1436123/vadura-y-agrazar-el-cuidar-a-los-que-cuidan.pdf>

Amarga Rita. (2022). *Amarga Rita* [Texto del espectáculo de murga, inédito]. Manuscrito no publicado.

Anzieu, D. (1978) *El grupo y el inconsciente*. Biblioteca Nueva.

- Baremblitt, G. (Comp.). (1983). *El inconsciente institucional*. Nuevomar.
- Bang, C. L., y Wajnerman, C. (2010). Arte y transformación social: la importancia de la creación colectiva en intervenciones comunitarias. *Revista Argentina de Psicología*; 48; 4-2010; 89-103  
[http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios\\_catedras/oblig](http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/oblig)
- Del Cueto, A. M., Fernández, A. M., Scherzer, A., Smolovich, R., Moccio, F., Kesselman, H., Langer, M., Pavlovsky, E., Bauleo, A. y Fiasché, A. (1985). *Lo grupal 2*. Ediciones Búsqueda.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Etcheverry, G. (2025). Spinoza y la clínica. En D. Camparo (Ed.), *Spinoza y la psicología: diálogos entre salud, política y universidad*. Udelar, CSEEP.
- Eccher Lucero, S. (2023). *La potencia inacabada de nuestros malestares* [Trabajo final de grado, Facultad de Psicología, Udelar]. <https://hdl.handle.net/20.500.12008/42489>
- Etchegoyen, R. (2009). *Los fundamentos de la técnica psicoanalítica*. Amorrortu editores.
- Fernández, A. M. (1986). *El campo grupal: Notas para una genealogía*. Nueva Visión.
- Fonseca, A. (2019, 2 de mayo). *Antes, mucho antes...* [Ilustración]. Behance. Ciudad de México. <https://www.behance.net/gallery/79710303/Antes-mucho-antes>
- Freud, S. (2000). *Obras completas: Conferencias de introducción al psicoanálisis 1915-1916* (Partes I y II). Amorrortu Editores.
- Guattari, F., y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Tinta Limón.
- Guattari, F. (1992). *Caosmosis*. Ediciones Manantial.
- Haraway, D. J. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza* (p. 313-346). Cátedra.

Heredia, J. M (2014). Dispositivos y/o Agenciamientos. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XIX-Nº1, 83-101. <http://revistahumanidades.unab.cl/wp-content/uploads/2013/01/A3.HEREDIA.pdf>

Hervás, M. (2017, 6 de noviembre). ¿Qué significa componer? Algunas reflexiones de Helmut Lachenmann. *Sul Ponticello*.  
<https://3epoca.sulponticello.com/%C2%BFque-significa-componer-algunas-reflexiones-de-helmut-lachenmann/>

Laplanche, J., y Pontalis, J.-B. (1996). *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós.

Machado, D. A., y Silveira, V. T. (2023). Masculinidades no Carnaval. *O Social em Questão*, 26(55), 81–106. <https://www.redalyc.org/journal/5522/552273594004/html>

Manero Brito, R. (1990). Introducción al análisis institucional. *TRAMAS. Subjetividad y Procesos Sociales*, 1(1), 121–157.

<https://doi.org/10.24275/tramas/uamx/19901121-157>

Miranda Turnes, C. (2024). El encuentro de Murga Joven de Montevideo: evolución de una política cultural. *kult-ur*, 11 (21). <http://doi.org/10.6035/kult-ur.7768>

Ordóñez Díaz, L. (2011). Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuziana. *Revista Latinoamericana de Filosofía*, 37(1), 127-152. Recuperado de <https://www.scielo.org.ar/img/revistas/rlf/v37n1/html/v37n1a05.htm>

Pichon-Rivière, E. (1981). *El proceso grupal: Del psicoanálisis a la psicología social (I)*. Nueva Visión.

Percia, M. (1997). *Notas para pensar lo grupal*. Lugar Editorial.

Percia, M. (2010). *Lo grupal y la cuestión de lo neutro*. [Manuscrito inédito] Cátedra de Teoría y Técnica de Grupos II, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de

[https://milnovecientossesentayochoblogspot.com/2014/09/lo-grupal-la-cuestion-de-lo-neutro\\_22.html](https://milnovecientossesentayochoblogspot.com/2014/09/lo-grupal-la-cuestion-de-lo-neutro_22.html)

Percia, M. (2017). *Estancias en común*. La Cebra.

Percia, M. (2024). Darse al fuego. *Revista Adynata*. Recuperado de <https://www.revistaadynata.com/post/copia-de-darse-al-fuego-marcelo-percia>

Rolnik, S. (2001). ¿El arte cura?. *Quaderns Portàtils*, (2). Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

[https://img.macba.cat/wp-content/uploads/2024/03/OP\\_02\\_Rolnik.pdf](https://img.macba.cat/wp-content/uploads/2024/03/OP_02_Rolnik.pdf)

Savater, F. (2008). *El arte de ensayar. Pensadores imprescindibles del siglo XX*. Galaxia Gutenberg, S.L

Spinoza, B. (1980). *Ética: Demostrada según el orden geométrico* (Trad. Vidal Peña). Orbis/Hyspamérica. (Trabajo original publicado en 1677)