

Análisis sistémico de la comunicación y construcción de narrativas estéticas por super-sistemas grupales, sociales y culturales

Julio Enrique Correa*

Resumen

En este trabajo se realiza un análisis sistémico de la dimensión auto-organizativa de la estructura de la Estética que es convocada por el *encuentro estético* entre los artistas, el público y la obra expuesta en los espacios narrativos estéticos. Se postula que la auto-organización de la estructura de la Estética, se plasma a través de subsistemas de códigos narrativos de construcción y comunicación estética individual/ grupal del artista y de su obra, que son dependientes de las prácticas disciplinarias/ tecnológicas y que son implementadas en el entorno socio-cultural por super-sistemas personales, grupales y sociales. Los contextos socio-culturales democráticos impulsan una dinámica constante de *cambio* en los desarrollos de dichos códigos narrativos estéticos y super-sistemas generativos, que a su vez requieren contextos suficientes de reflexión narrativa grupal para sostener y profundizar los *procesos narrativos de duelo creador/ re creador del objeto estético* que son desencadenados por la renovación estética a través de la afectividad y la sensibilidad estética surgida en los niveles personales, interpersonales y grupales. Dicho proceso *creador/ re creador del objeto estético* genera una *estructura narrativa estética* oculta que evoluciona al desarrollo narrativo estético pleno.

Palabra clave: Encuentro Estético – Sistema Estético – Códigos narrativos – Contexto Sociocultural

Systemic analysis of the aesthetic narrative construction and communication by the group, social and cultural super-systems

Abstract

In this paper we perform a Systems analysis of the organizational dimension of the structure of Aesthetics which it is evoked by the *aesthetic meeting* amongst artists, public and the work of art that it is exposed at the aesthetic narrative spaces. It is claimed that the self-organization of the Aesthetics structure is built up through communicative and constructive narrative code subsystems of the artist and the aesthetic object, which depend on disciplinary/ technological practices that are implemented by the personal, group and social super-systems at the socio-cultural environments. The democratic socio-cultural contexts promote constant dynamics of change on the development of such aesthetic narrative codes and generative super-systems, that in turn require sufficient contexts for group narrative reflection which is needed for supporting and deepen *the mourning narrative processes of creation/ re-creation of the aesthetic object* at the personal, interpersonal and group levels that are triggered by the *aesthetic renewal* through affection and aesthetic sensitivity. During such creative/ re-creative process of the aesthetic object it is generated a hidden *aesthetic narrative structure* that is to evolve into full aesthetic narrative development.

Keywords: Aesthetics Meeting – Aesthetics System – Narrative Codes – Social-Cultural Context

Introducción

De acuerdo con un abordaje sistémico (von Bertalanffy, 1968) de la estructura estética se infiere que la misma está conformada por un trípode de componentes

que incluyen al objeto estético, a la sensibilidad estética y al juicio estético (Correa & de Artiagoitia, 2009, p.77). Dichos componentes mantienen una interrelación recursiva entre ellos que se reproduce en la generación de todo acto de producción y recepción estética por el artista

* Argentina. E mail: jecorrea@retina.ar

y el espectador. El enfoque de la Estética “considerada como ciencia de las estructuras, es un sistema abierto, en perpetua evolución” (Laborit, 1971, p.12), que permite analizar e investigar al conjunto de los elementos que integran su estructura –objeto, sensibilidad y juicio estéticos– y de los agentes que los vehiculizan en *conjuntos de relaciones* (Laborit, 1971, p.11). Desde tal perspectiva relacional la comprensión de la mecánica de auto-organización del sistema estético requeriría discernir los “problemas de selección y organización” estéticas y “la aclaración de relaciones, el descubrimiento de la estructura oculta” (Arnheim, 1969, p. 254). Respecto de la selección y organización estéticas, el registro o recepción del objeto estético a través de la sensibilidad y el juicio estéticos del artista y del receptor/ observador desencadenaría procesos generativos o descubridores/ valoradores del objeto estético que son plasmados por las características del objeto mismo o de la experiencia estética, a través de desarrollar una narrativa estética que resulta de la comunicación primordial del artista o del receptor consigo mismos y con los otros, solos o junto con sus grupos naturales y con el entorno socio-cultural. El *receptor* colabora en igualdad de condiciones que el autor y la obra en el “proceso de comunicación estética”, desempeñando un papel activo en su coproducción o generación de nuevos textos dentro de “un indefinido horizonte de inter-textualidad” (Presas, 2009, p. 124-126).

En este trabajo se realiza un análisis sistémico del proceso comunicativo y constructivo de la narrativa estética que surge del *encuentro estético* modulado por la comunicación individual/ grupal del artista y de su obra con el entorno socio-cultural y sus *relaciones con la naturaleza*.

Epistemología: Consideraciones del análisis sistémico empleado en este estudio

En la definición de un sistema cualesquiera se requiere describir sus componentes y límites junto al extra-sistema circundante con el que mantiene relaciones, los que incluyen al observador y su epistemología, implicando una pluralidad de perspectivas de enfoque (Montuori & Purser, 1997). “Un sistema es siempre, contemporáneamente, un subsistema y un super-sistema, y su dinámica es regulada por los vínculos de las dinámicas con que participa e impone a su vez vínculos sobre las dinámicas de las partes” (Cerutti, 1986: citado por Montuori & Purser, 1997, p. 85).

En el caso específico del *sistema estético* esta dinámica que entreteje vínculos sobre las dinámicas de sus componentes [*sensibilidad, objeto y juicio estético*], se conjugaría con la *interacción* de subsistemas de códigos de construcción y comunicación estéticas, y con el *encuentro* con y entre dos o más extra-sistemas. Lo ejemplifica la dimensión social de la creatividad (Montuori & Purser, 1997) y la analogía estructural del objeto estético y su mensaje artístico con fenómenos y estructuras socio-culturales, económicas, biológicas y psicológicas de la época con que estarían íntimamente ligadas, del mismo modo que a estructuras extra-artísticas (Dorfles, 1969). Ello obliga a que en el análisis de la obra sea requerida la diferenciación entre aspectos sistémicos y extra-sistémicos (Lotman, 1977). “El objeto artístico nunca es solamente estético. Se halla ligado a la realidad humana y social por un complejo conjunto de nexos” (Francastel, 1969, p. 73).

Los enfoques de la *Strukturforschung* y de la *Anthropologie structurale* han coincidido en sostener esta visión que integra la estructuración de todas las relaciones del objeto con el medio (Nodelman, 1969). De acuerdo a Levy Strauss “La estructura no es más que un sistema de relaciones subyacentes a la obra artística” (Dorfles, 1969, p. 17). Dichos elementos estructurales subyacentes serían comunes a cada obra de arte: “En estética, la estructura debe encararse más que como el esqueleto, el plan, la armazón de la obra de arte, como un elemento relacional entre el objeto estético y las demás formas de creatividad humana” (Dorfles, 1969, p. 42).

El campo de interacciones entre los actores y el público se vincula con los códigos expresivos de construcción y de comunicación dentro de un contexto y espacio objetivos independientes, que acuerda con el principio de *correalidad estética* que establece que “en el objeto estético se da una base o fundamento objetivo” de la percepción estética (Fernández Chili, 2003), que implica su aparición real en los campos sensoriales subjetivos del observador (Nodelman, 1969).

La manera como una determinada entidad artística se presenta a la percepción nunca depende exclusivamente de su estructura íntima, sino también de esa *superestructura* que constituye el contexto (...) En lo que se refiere a los simples hechos perceptivos (...) siempre hay que tener en cuenta las relaciones entre el objeto percibido y su contexto

para comprender perfectamente su significación (...) Se trata pues de admitir desde el comienzo la existencia de una estructuración dinámica que liga entre sí a los elementos dispersos del objeto artístico y su contexto ¹ (Dorfles, 1969, p. 34-35).

La consideración de los aspectos supra y sub-estructurales del sistema estético abarcaría al *encuentro estético* entre dos o más super-sistemas personales, grupales, sociales y culturales que agencia y regula *los vínculos* con que ellos participan, a través de imponer un subsistema de códigos de construcción y comunicación estética que establecen *las dinámicas entre los componentes del sistema*: puede argumentarse que las funciones constructivas expresivas y comunicativas de la obra artística están en interrelación permanente con el conjunto de las conductas y grupos humanos que se articulan con el espacio o contexto donde se descubre o crea al objeto estético, dentro del amplio rango ofrecido por la naturaleza y por la producción humana en la diversidad de los campos culturales que incluyen la transposición de contextos [por ejemplo transposiciones histórico-geográficas de culturas prehistóricas y antiguas con intencionalidades no artísticas sino profanas o religiosas, las que hoy en día puede obtenerse con medios tecnológicos].

Los subsistemas de códigos de construcción y comunicación estética

Un *subsistema de construcción expresiva estética* puede ser definido por los códigos expresivos-técnicos que circulan entre el creador, el grupo o grupos de creadores con los que está asociado y los receptores que se vinculan con el objeto estético en los procesos de creación y recreación estética. Así mismo puede postularse que dichos *códigos expresivos-técnicos* se realice través de “textos” (Kristeva, 1988) o “escrituras” (Barthes, 1992) evocadoras de emoción estética. Dichos “*textos*” exhiben patrones que describen una trama/ argumento de acciones y acontecimientos con facultades de transposición entre sí (Dorfles, 1969), lo que permite considerarlos como narrativa y a sus unidades, *narraciones* –las que combinan descripciones de dimensiones múltiples (Ramírez, 1994), correspondientes a los diversos códigos expresivos del objeto estético *que dependen* de la complejidad tecnológica-expositiva específica/s empleadas por cada disciplina.

Es necesario precisar que las interacciones

dinámicas de los componentes del subsistema de códigos narrativos de comunicación estética como la que se configura entre emisor y receptor, no responde al código de signos lingüísticos sino a códigos analógicos que tienen significaciones propias en cada uno que son suscritas por conexiones extra-textuales múltiples, como las de los códigos culturales provenientes de fuentes socio-históricas y antropológicas diversas, tanto como de construcciones psicológicas que reinterpretan a la percepción artística (Lotman, 1977). Debido a ello la complejidad que pueda alcanzar la organización de subsistemas de códigos de construcción y comunicación estética dependerá de las variaciones subjetivas de los actores activos y pasivos del hecho estético, en la reinterpretación de la percepción artística causada por variables de orden socio-histórico, antropológico y psicológico, así como del entrecruzamiento de los elementos extra e intra-textuales (Lotman, 1977).

La multiplicidad y variedad de los idiomas narrativos de los “narradores” que construyen y/o interpretan los textos generará de este modo una diversidad de construcciones narrativas estéticas. Ello resulta paradigmático en el caso de la narrativa intercultural, que necesita atravesar la comprensión de sentidos idiomáticos y culturales diferentes asignados por los códigos de comunicación digital-lógica (Simon, Stierlin & Wynne, 1988) y que se intenta franquear mediante el empleo de gestos y códigos polisémicos de la comunicación analógica y sus distintos lenguajes expresivos que abarcan las narrativas (Correa, 2007; Correa & Hobbs, 2009), las identidades culturales (Moura, 2006) y la diversidad idiomática (Correa & Hobbs, 2005), tanto como los deterioros lingüístico-cognitivos de miembros del grupo. En un grupo de pacientes con un nivel de deterioro psico-geriátrico importante se evidenció una participación en experiencias de narración grupal de cuentos mayor que lo habitual, a través de la motivación por la expresión plástica de los cuentos escuchados que evidenció acentuación de la significación corporal/ afectiva, lo que es explicable porque el código de esta narrativa de la imagen es puramente afectivo y otorga prioridad a la lógica de la narrativa emocional (Correa y de Grado, 2007). Tales propiedades transmisoras de todo lenguaje artístico que la poesía instruye y lidera al modo de una ciencia de la creación artística (Dorfles, 1969, p. 18), se aplica especialmente a la dinámica de la comunicación intercultural implementando diseños didácticos visuales

o dramáticos que operan como “puentes de imágenes” entre lenguajes, útil en la adquisición de segundas lenguas y sus giros.

El desarrollo de la sensibilidad y comunicación estética entre diferentes personas, grupos y culturas vehiculizan la expresividad y narrativa poética. Habilitando recursos narrativos lingüísticos, plásticos, musicales y corporales de las diferentes disciplinas estéticas, combinadas en forma concordante (Correa, 2006), que responde al empleo de códigos analógicos-imaginarios como modo comunicativo esencial.

Escritores europeos como el premio Nobel de Literatura húngaro Imre Kertész confesaron el desarrollo de su narrativa literaria a partir de la composición musical que funcionó como un principio constructivo, modelador de sus novelas como composiciones en un sentido musical (Gianera, 2016).

La clave de tal mutabilidad de lenguajes expresivos que acompaña a la originalidad y diversidad del mensaje de la obra estética, se basaría en la independencia de la estructura lingüística (Garroni, citado Calabrese, 1987, p. 141), sustentada justamente en el descarte de la norma lingüística, de lo que podría deducirse que responde a una estructura expresiva ambigua y auto-reflexiva (Eco, citado por Calabrese, 1987, p. 118), que impone “la negación dialéctica de una comunicación normal y una nueva relación con la realidad (Bozal, V., 1996, citado por Presas, 2009, p. 129).

Los elementos icónicos presentan isomorfismo con el objeto estético y proveerían ambigüedad en los diferentes lenguajes: natural, musical, visual y animal (Calabrese, 1987). En suma, puede enunciarse que el subsistema de códigos narrativos de comunicación estética corresponde en lugar de a una estructura lingüística a un quid estructural anterior a la organización lingüística (Dorfles, 1969) que está constituido por *un repertorio finito de símbolos convencionales* cuya transmisión de sentido se caracteriza por *un cuerpo de reglas combinatorias de esos símbolos* (Benveniste citado Calabrese, 1987, p. 142). La no adscripción de este sector comunicativo a un sistema lingüístico (Benveniste,²) podría ser atribuido a un “lenguaje” sólo en sentido metafórico o bien a un “pre-lenguaje” en sentido etnográfico. “La percepción de la obra de arte no resulta en un proceso de reconocimiento sino de comprensión (...) Es siempre ambigua, siempre susceptible de perder algunos aspectos de su realidad o ganar otros nuevos” (Francastel, 1969, p. 93). Ello se explicaría por “el

juego combinatorio en que descansa la percepción de la imagen (que) supone la existencia de tres niveles: el de la realidad sensible que genera los estímulos, el de la percepción, el de lo imaginario” (Francastel ii) -lo que a nivel de las representaciones efectuadas por medios tecnológicos-científicos que afectan las percepciones sensoriales, interesa al artista-autor a los fines de desarrollar aplicaciones potencialmente *sensorio-impresivas* (Mueller, 1967). Mientras que el artista elige entre varios códigos narrativos artísticos y elementos del lenguaje para establecer un sistema de expresión artística propia, el receptor intentará mantener a priori una mayor proximidad al lenguaje natural o a lo que conoce de obras anteriores del autor o su grupo (Lotman, 1977).

Como describe con detalle Lotman (1977), este estilo de comunicación está caracterizado por la tensión entre el autor y el receptor, debido a que el primero puede inducir proximidad o distancia del lenguaje natural según sea su elección y conveniencia, optando entre varias narrativas estéticas y elementos de lenguaje textual, visual o sonoro por los que puede generar su sistema narrativo propio; en tanto que el lector/ observador intentará conservar en su apreciación patrones establecidos o conocidos (porque la obra se le presenta desconocida) y tendrá a su disposición los recursos e instrumentos textuales y tecnológicos dispuestos por el primero.

Las interacciones dinámicas de los componentes constructivos-expresivos y comunicativos del subsistema de códigos narrativos estéticos implican la recepción y creación de narrativas estéticas por ambos actores del hecho estético. Entre los actos estéticos de los observadores y creadores se despliega entonces una comunidad de experiencias emocionales (Calabrese, 1987) que comparten como propio al objeto estético, en cuanto se van desgranando relaciones significativas entre lector, autor y obra que conduciría a la “correspondencia isomórfica entre lo que se dice y cómo se lo dice” (Arnheim, 1969, p. 251), o bien entre lo que se siente y se expresa a través de los códigos estéticos expresivos y comunicativos. Arnheim (1969, p. 254) plantea un “descubrimiento de la estructura estética oculta” que podría subyacer bajo las diferentes formas de expresión artística a partir de la generación de una estructura narrativa estética inicial que permanecería oculta a la conciencia hasta manifestarse en desarrollo narrativo estético pleno. La misma podría sondearse en la comunicación genuina o reflexiva del creador y receptor estéticos consigo mismo/s –en soledad o junto a sus grupos naturales/

sociales en los contextos socio-culturales—.

Nosotros hemos demostrado en el contexto de narrativas interculturales generadas en grupos asistenciales de pacientes terminales y sus familias, la inducción de historias por las *imágenes iniciales*³ sugeridas por láminas de alta calidad estética del test proyectivo de Herbert Phillipson (Correa, 2011), y su reconstrucción —a partir de ejercicios reflexivos interpersonales de otro grupo cultural asistencial— en una construcción narrativa intercultural común caracterizada por la paridad afectiva de los procesos constructivos de narrativas asociadas al duelo (Correa, 2012). La práctica reflexiva interpersonal favorecería entonces la construcción narrativa estética.

Los super-sistemas grupales, sociales y culturales de narrativa estética

La multi-narrativa actual caracterizada por *una multiplicidad de historias diferentes y variaciones locales que no son susceptibles de ser resumidas ni unificadas en un relato abarcador* (Payne, 2002) debe estimar los contextos generativos grupales y sociales/ comunitarios capaces de habilitar y realimentar las condiciones grupales de expresividad artística y participación genuinas: al respecto Simon Reynolds (2014) definió —al organizar las secuencias de producción musical post-punk— a micro-relatos agrupados por lugares de producción, por códigos expresivo-técnicos de comunicación y construcción (género o sensibilidad), y por grupos de artistas o de narrativas musicales editadas por sellos.

Puede postularse que la construcción narrativa social se inspiraría en los modelos narrativos “naturales” que siguen los cauces grupales/ familiares de la narración de historias (Correa & Hobbs, 2009) y de las narrativas folklóricas, cuentos populares e historias de la vida diaria que alientan la participación y comunicación activa por diferentes narradores, transmitiendo una esencia “poética” integrada por el sentir y el afecto humano en su relación con la naturaleza (Correa, 2006).

Los cuentos de hadas y los “cuentos de estructura maravillosa” aluden al contacto con la naturaleza, la vida y la muerte (Correa & Vázquez, 1980): la composición de “La Flauta Mágica” fue realizada por W. A. Mozart en el tránsito a su muerte y demuestra una estructura que prosigue la senda descrita por el proceso de “individuación”, la que persigue la meta de una integración psíquica máxima entre diferentes funciones

del aparato psíquico. Ello podría explicarse por el proceso de duelo consigo mismo que exige la separación del propio cuerpo (Correa, 2001). La vida de los artistas exhibe un patrón de relato mítico subyacente que describe en su trama rituales de iniciación que el artista persigue en su camino de creatividad e integración psíquica, lo que lo asemejaría a las características del cuento maravilloso (Ramírez, 1994) que puede ser explicado biológicamente por las modalidades narrativas de expresión que adapta la condición humana, que configuran unidades narrativas de vida o identidades narrativas (Mac Intyre, A., 1981, citado por Presas, 2009, p. 144)—. En los cuentos de hadas la alusión a contenidos “genéticos” (animales) del psiquismo, indicados por la inclusión de animales en sus tramas apuntarían a automatismo heredados capaces de regular o conformar lo imaginario (Correa, 2000a); patrones narrativos que pueden ser explorados siguiendo un análisis estructural de la morfología de los relatos (Correa, 2000a; 2001) como el empleado por modelos estructurales etnográficos para el estudio de los cuentos y mitos (Levy Strauss, 1977; Propp, 1972), o de los temas afectivos/ *afectemas* que responden a necesidades básicas humanas (Adams, 1979), como las que desencadenan las experiencias de duelo individual y grupal. Estos modelos narrativos aluden al “conjunto de propiedades estructurales comunes a todos los mitos-relatos” que abarcan a los cuentos de transmisión oral originales, a las versiones recreadas del cuento maravilloso y las diversas modalidades simples o combinadas de relatos con ciclo cerrado, episódico encadenado y pre-textos sin conexión con la trama argumental general (Ramírez, 1994).

Desde la óptica grupal el cuento folklórico configura una construcción narrativa que fuera generada primariamente dentro de las narrativas familiares y de los pequeños grupos con intencionalidad comunicativa latente a través de una participación secuencial acumulativa de nuevos narradores que re-relatan la historia del narrador del texto original recreándolo en su forma y contenido (Correa, 2002). Desde este punto de vista la construcción y comunicación narrativa es desarrollada en contextos de orden personal-familiar y grupal natural (pequeños grupos) que evoluciona en competencia con construcciones narrativas de orden social y cultural (Correa & Hobbs, 2009), dentro de un desafío inter-cultural “babélico” constante (Correa & Hobbs, 2007), que los grupos de poder político y religioso intentan administrar a través de relatos *egocéntricos* que perseveran en denegar de hecho a la

participación constructiva de los otros.

Por otro lado, la construcción narrativa grupal no se manifiesta como un hecho espontáneo, sino que requiere de un ejercicio secuencial de prácticas en diversos espacios narrativos que posibiliten expresar las voces personales dentro de los contextos grupales sociales, a fin de lograr una habilitación efectiva de los roles narradores por cada miembro (Correa, 2002; 2004). El verdadero ejercicio multi-narrativo del funcionamiento democrático subtiende al desarrollo de esas interacciones narrativas entre los sistemas grupales sociales (Weber & Correa, 2001) y los sistemas de poder social, asegurando la circularidad de enunciación de preguntas, escucha, reflexión y respuestas ajustadas a las demandas, como la practicada desde los inicios de la democracia de los Estados Unidos denominada *Townhall*. El desarrollo de las nuevas versiones narrativas origina un nuevo bucle de organización narrativa en el espacio social que se independiza del texto de los narradores autorales, adquiriendo diferentes posibilidades efectivas de transmisión y de empleo que abarcan el amplio rango de la función catártica emocional de las representaciones artísticas a la transmisión de propósitos educativos e informativos (Rubin, 1978; Correa, 1993b). Tal diversidad de fuentes y propósitos se corresponde con una “multiplicidad de las obras fuera de la norma” que implica la “pluralidad y diferenciación extrema de juicios basados en el gusto incompatibles”. En las democracias liberales y pluralistas, las “estéticas del pluralismo” se tornan cada vez “más numerosas y diversificadas” sin hacer caso a “deferencias” y “reverencias” para con los gustos de las élites (Jiménez, 2010, pp. 231/ 167).

Puede postularse que dichos procesos de expresión y creación convocados por los contextos de encuentro estético a niveles grupales e interculturales macro-sociales, se desarrollarían a partir de procesos de comunicación y construcción de narrativas interpersonales nacidos en los modelos narrativos “naturales” que siguen los cauces grupales/ familiares de la narración de historias (Correa & Hobbs, 2009). La evolución de tal ejercitación narrativa/ expresiva por grupos familiares de artistas⁴ y por los pequeños grupos de pertenencia sociocultural (Correa & Hobbs, 2009) o comunitaria en contextos asistenciales (Correa 1997a/ b) o educativos—como lo es la narración de cuentos por el maestro (Etchebarne, 1975, 1978)—, desarrolla contextos competitivos de narradores familiares y grupales que luchan entre sí por dirigir los derechos de

decir y hacerse escuchar, a la vez que reservan diferentes prioridades a sus miembros (Correa, González & Weber, 1991; Correa & Hobbs, 2009) y sus lenguas (Correa & Hobbs, 2007).

En conexión a ello, en el contexto de la Estética contemporánea parece necesario preguntar: ¿Es posible que surja una verdadera comunicación estética grupal frente a una instalación o a un videoarte durante la asociación fugaz debida a la concurrencia a una muestra de arte sin que se establezcan condiciones relacionales para la reflexión y el diálogo entre los asistentes y la obra? Para Nicolás Bourriand (2005, p.4, 6), los órdenes relacionales impulsados por la Estética abarcan la *intersubjetividad del estar juntos en el “encuentro” entre el espectador y la imagen*, que se nutrirían del *principio fundante de diálogo, el poder vinculante de la imagen y el “juego interhumano” trans-histórico que Bourriand remarca y recoge en el último caso de la definición de Duchamp [“el arte es un juego entre toda la gente de todos los períodos”]*. Confrontando con este concepto de *pertenencia* de Bourriand, Bishop (2005, p.16/ 12) propone a su vez ejemplos de “*artistas que establecen relaciones que subrayan el papel del diálogo y la negociación (...)*, mientras que por otra parte exhiben obras que *promueven inquietud e incomodidad antes que pertenencia, que mantienen una tensión entre los espectadores, los participantes y el contexto*”, lo que concuerda con el funcionamiento de la sociedad democrática “*en que se mantienen -en lugar de borrarse- las relaciones de conflicto*”.

Podría compararse a la comunicación estética grupal contemporánea con una narración grupal de cuentos que genera una construcción narrativa que congrega a diferentes individuos y grupos, narradores y escuchas, que cuentan y re-cuentan diferentes historias, pudiendo desarrollar a lo largo de dicho proceso la recreación de las historias originales en una nueva historia grupal (Correa, 2002). En la narración de un cuento acerca de una temática de protagonismo individual, la dinámica recreadora grupal transforma el argumento original de un solo protagonista en uno nuevo conformado por la interacción de varios personajes, que incorpora la recombinación de los aportes narrativos de todos los participantes (Correa, 2002; Correa & Hobbs, 2007). Si el contexto da al texto la posibilidad del impacto generativo en nuevos ordenes, los contextos familiares y de pequeños grupos favorecedores del desarrollo de narrativas conversacionales-dialogales y reflexivas amplificadoras de significado (Correa, 2012), podrían entrenar a los individuos en ensayos de sus capacidades

narrativas en grupos de conformación democrática artística y desafiar a los *modelos estéticos* impuestos por las narrativas epocales de la modernidad, que responden a la fascinación por los artificios tecnológico-industriales subsidiarios del desarrollo de las metodologías poderosas de la comunicación electrónica comandada por sistemas de poder económico y político. Dichas narrativas se incorporan a las comunicaciones interpersonales sin alarma –como *caballos de Troya*– para competir en forma desproporcionada con la comunicación verbal/ corporal y emocional interpersonales de los grupos humanos naturales (Correa, 2009), lo que desnaturizaría al sustento *relacional* de la Estética. La querrela del arte contemporáneo expresa las “*insuficiencias y limitaciones de un sistema cultural basado principalmente en la gestión institucional y económica de la creación artística*” que renuncia a la argumentación estética y al juicio crítico (Jimenez, 2010), tanto como a una evaluación sistemática de los códigos comunicativos y constructivos de las narrativas estéticas que interaccionan en el *encuentro estético* entre el artista y su obra en el entorno socio-cultural (Ver Nota 4).

Discusión

En este trabajo se realiza un análisis sistémico del proceso auto-organizativo estético que postula que la auto-organización de la estructura estética se establece a través de dimensiones organizativas dinámicas entre los subsistemas de códigos de construcción y comunicación narrativas del objeto estético, que son implementadas por super-sistemas grupales, sociales y culturales en los que intervienen artistas, público y obra expuesta en espacios narrativos comunitarios que permiten plasmar un *encuentro estético* modulado por el entorno socio-cultural y el medio ambiente⁵.

La *investigación del conjunto de elementos que integran la estructura* de la Estética supone establecer las relaciones entre los elementos que la conforman a la vez que del “conjunto de relaciones existentes entre los elementos del conjunto de nuestros conocimientos”, lo que implica una búsqueda por “armonizar con la naturaleza”. (...) La investigación, el descubrimiento y la utilización de las relaciones hacen que la acción sea más eficaz (Laborit, 1971, p.11).

La noción de “estética relacional” de Bourriand (2005) por lo tanto redundaría en una categorización tautológica. De acuerdo a la definición de Laborit, la Estética debe considerarse de suyo como una *búsqueda de nuevas estructuras*, “puesto que nosotros somos los únicos

responsables del enriquecimiento de las estructuras” (...) “Podemos oponer una estructura a una ausencia de estructura; una estructura más ordenada, más significativa, a una estructura menos ordenada, menos expresiva” (Laborit, 1971, p. 12/10). Luego puede decirse que las relaciones entre la diversidad de registros narrativos estéticos compuestos por la diversidad de subsistemas de códigos de construcción y comunicación narrativas del objeto estético, que son implementadas por super-sistemas grupales, sociales y culturales se organizan dentro de un encadenamiento estructural evolutivo progresivo: “La evolución está caracterizada por el acrecentamiento de las estructuras y no por la de los elementos (Laborit, 1971, p.15).

Tal conformación de las relaciones estéticas requiere investigar y evaluar:

1) A que categorías estructurales responden los códigos de construcción y comunicación narrativas del objeto estético expresados por diferentes “narradores” individuales y grupales a través de los diversos idiomas narrativos de los campos estéticos. Puede formularse por ejemplo que la estructura narrativa plástica está compuesta por *narraciones* con una gramática de elementos plásticos que responden a los enfoques perceptuales (Castagna, 1979), que expresan los contenidos y las relaciones con el contexto. La correlación de los enfoques perceptuales con los parámetros de contenidos y del contexto de realidad puede ser explorada por pruebas psicológicas, a través de láminas de alta calidad estética como las provistas por el Test de relaciones de objeto de Herbert Phillipson: nosotros hemos demostrado correspondencia entre la categoría de contenido y los determinantes de movimiento y forma, y también entre la categoría de contexto de realidad y los determinantes de perspectiva, textura y color, los que mostraron poca incidencia en la construcción de las historias (de Artiagoitia & Correa, 2005). Mientras que la estimación de la primer serie de determinantes definen las figuras, la segunda serie de categorías definiría la relación figura/ fondo del dibujo de las láminas. Este abordaje metodológico podría enriquecer la comprensión del papel de los determinantes perceptuales que intervienen en la experiencia estética (Correa & de Artiagoitia, 2005), desatando la evocación de redes asociativas en el observador en relación a la obra artística definida como un “compuesto de perceptos y de afectos” (Deleuze y Guattari, 1993). Por lo tanto, este enfoque de estudio podría aplicarse a establecer la capacidad estructurante

de los estímulos perceptuales en su capacidad de modelar las habilidades comunicativas y estéticas de las construcciones narrativas en los procesos creadores y recreadores, como los que se gatillan en la elaboración del duelo (Correa et al., 1979; Correa, 2001), y que requieren de una construcción reflexiva sobre los significados de las historias -como lo demostramos a través de la inducción por las láminas del Test de Phillipson en la construcción narrativa grupal intercultural de historias en contextos asistenciales (Correa, 2011, 2012)-, que es susceptible de ser aplicada asimismo a fines didácticos en esos campos asistenciales tanto como artísticos y de enseñanza de segundas lenguas.

2) Los espacios de exhibición del arte contemporáneo que convocan al encuentro comunicacional y constructivo de narrativas estéticas por los super-sistemas culturales y sociales se desarrollan en espacios narrativos definidos por características ambientales o urbanístico/ arquitectónicas que asemejan al concepto de auditorio en la cultura griega que brinda un marco expositivo a la representación dramática de las narraciones míticas (Navarre, 1955): Art in the Auditorium, (2009). Pero éstos, como todos los otros contextos socioculturales generados por desarrollos democráticos que se plasman en los encuentros estéticos de los super-sistemas sociales y culturales, aunque impulsan a una dinámica constante de cambio, muestran “*las insuficiencias y limitaciones de un sistema cultural basado, sobre todo en la gestión institucional y económica de la creación artística*”, que no provee de contextos generativos suficientes para la reflexión y la construcción narrativa grupales, capaces de profundizar la expresión y discusión de las *argumentaciones estéticas y los juicios críticos* (Jimenez, 2010, p. 34). La misma crítica puede hacerse a las experiencias visuales y variantes del cine editadas y difundidas en diferentes formatos y proyectadas por diversos medios de emisión que pretenden concitar encuentros estéticos interactivos entre multi-narrativas disciplinarias (Correa, 2000b; 2008, 2013).

La experiencia de investigación, comunicación y construcción de narrativas estéticas implica esfuerzos costosos de renovación a través de procesos narrativos que requieren contextos suficientes de reflexión narrativa grupal para sostener y profundizar los *procesos narrativos de duelo creador/ recreador del objeto estético* surgidos en los niveles personales, interpersonales y grupales, desencadenados por la recreación estética a través de la afectividad y la sensibilidad estética. Se trata de procesos perceptuales de borrado y regeneración ulterior de los *objetos sensibles*

estéticos que configuran procesos narrativos de duelo personales, interpersonales y grupales que conducen a una recreación reparadora de las narrativas originales (Correa, 2012).

En el estudio intercultural que exploró la construcción de significado en el duelo, se recolectaron narrativas de asistentes de pacientes graves o terminales y sus familias, que emergieron a nivel de sus medios ambientes cultural, familiar y comunitario, para luego articularlas en inter-textos con narrativas de otro grupo cultural a través de su elección de *imágenes iniciales* comunes correspondientes a las mismas láminas del Phillipson, lo que reveló una identidad narrativa humana primordial compartida sobre el duelo (Correa, 2012). La creación de dichas narrativas grupales interculturales a partir de la generación de una *estructura narrativa estética inicial*, la configura como una *estructura narrativa estética oculta* que evoluciona a un desarrollo narrativo estético pleno. Con base en esos resultados se puede plantear la hipótesis de que dicha estructura representa el objeto estético no manifiesto, ausente o borrado (¿perdido?), que se recreará en el desarrollo estético.

Tal perspectiva que establece como esqueleto de auto-organización relacional de la Estética a los procesos narrativos personales, interpersonales y grupales del duelo apunta al *afinamiento sensible* de la composición estética integrada de perceptos y de afectos (Deleuze & Guattari, 1993). Este enfoque sostiene una renovación incesante de las estructuras estéticas semejante al modo biológico de la re-estructuración de la forma tras la injuria y la pérdida de estructura, que constituye un inductor de modelación de nuevas estructuras (Correa & Bustuobad, 2007): la sensibilidad estética del artista operaría como un cincel modulado por sus experiencias de vida y muerte en la creación y recreación de los objetos estéticos.

La poética de Imre Kertész, en su mensaje póstumo reconoció en la música al principio constructivo de la composición literaria que daría cuenta de tal trascendencia regenerativa, reflejando la actual inestabilidad de la situación humana de manera más precisa y más fuerte que la literatura, que quedaría cautiva de la gramática (Gianera, 2016).

Es posible que las razones por las que Kertész inscribía sus libros en (el) horizonte musical sean inseparables de su escritura acerca del exterminio nazi e incluso de su propia condición de uno de los últimos sobrevivientes del Holocausto. En (sus) mismas notas al CD de Schifff, Kertész decía que, desde Schubert, nadie

había “hablado” de la muerte en el piano como Janáček (Gianera, 2016).

Dicha impronta regenerativa estética al impacto injurioso del duelo es evidente de demostrar en la narrativa cinematográfica: el análisis de una serie secuencial de siete películas premiadas en festivales internacionales – editadas en el 2014 y estrenadas durante el 2015 en salas cinematográficas de Buenos Aires: “Birdman”, “In the woods”, “Clouds of Sils María”, “Leviathan”, “Leopardi, il giovane fabuloso”, “Félix et Meira”, mostró protagonistas con intensa ansiedad de muerte encubierta y motivada por situaciones de duelo grupal renegado que a la vez es promovido por la modelación de nociones impostadas del Self Social (Correa, Blog Art & the Environment: March-August, 2015); mientras que las dos películas documentales editadas, estrenadas y estudiadas en los mismos períodos– que fueron elegidas por semejantes parámetros de excelencia fílmica y su conexión con el arte de las narrativas visuales y el medio ambiente [*The Salt of the Earth*, relato del fotógrafo Sebastiao Salgado sobre sus viajes a regiones del mundo devastadas por las guerras, el hambre, las migraciones forzadas y la explotación laboral; y *Life Itself*, que reúne testimonios biográficos artístico-culturales personales y grupales sobre el Crítico de cine Roger Ebert], resaltaron la participación comprometida y recreadora del Ser individual en la confrontación con la destrucción irreparable del individuo o los grupos y la devastación de la naturaleza, haciendo posible la reflexión, comprensión y reconstrucción de una nueva historia en grupo (Correa, Blog Art & the Environment: September-December, 2015).

La presión sorda impuesta a las narrativas grupales y familiares por los sistemas narrativos extra-familiares de poder social a través de la cultura y la política de los gobiernos (Correa & Hobbs, 2009) –que hoy en día es ejercida por sus sub-sistemas de información, comunicación y espionaje masivo difundidos por medios de transmisión tecnológico-electrónicos–, restringe o desplaza la comunicación interpersonal, inhibiendo la evolución de desarrollos dialogales y reflexivos que deben ser ejercitados *persona a persona* en espacios grupales interpersonales para abrir la comprensión emocional del dolor, la pena y el conflicto y transformar la culpa y las sanciones acerca de los eventos de pérdida (Bowen, 1991). Guiados por la supervisión adecuada o por un fuerte compromiso interpersonal, los procesos narrativos personales y grupales despertados por el duelo favorecen el desarrollo de prácticas relacionales de diálogo, reflexión y comprensión que implican el desarrollo de verdadera comunicación racional y emocional interpersonal en el decurso de las situaciones conflictivas intensas que demandan compartir y comprender al dolor emocional profundo de sí mismo junto al de los otros. En este proceso la expresión estética brinda una *via regia* que cataliza reminiscencias perceptuales del objeto afectivo que se imagina o imaginó *siempre vivo y presente*, aunque muriese o desapareciera –lo que puede ser representado por la *naturaleza muerta* en una tela, por la pinturas rupestres en las cuevas o por los objetos sagrados y profanos hallados enterrados entre las ruinas de civilizaciones arrasadas por el tiempo, los fenómenos naturales o por los pueblos que destruyen a las culturas que les son ajenas–.

Notas

¹ Este concepto es formulado por Eisenstein: “la película ha de ser un texto jeroglífico en que cada elemento aislado no tiene sentido más que en la combinatoria contextual y en función de su lugar dentro de la estructura” (Citado por Kristeva, 1988).

³ La noción de *imagen inicial* originada por Harold Pinter luego de la lectura del libro *Despertares* del médico neurólogo Oliver Sacks -que relata las historias de sus pacientes con enfermedad de sueño ocasionada por encefalitis letárgica, en su tránsito *desde la sombra neurológica profunda hacia una luz extraña, tenue y en muchos casos breve*-. Luego de un lapso de tiempo de leer el libro, Pinter “*lo había olvidado*”, pero cuando despertó un día, *se imaginó a una mujer en una cama de hospital que abre los ojos y dice: “Algo está pasando”*. Seguidamente, Pinter escribió en cuestión de semanas a partir de esa *imagen inicial* la obra en un acto *Una especie de Alaska -A Kind of Alaska*-[Resumen de nota en inglés extraída de internet, J.E.C.].

⁴ Ello puede ejemplificarse con familias que desarrollan los mismos géneros artísticos (Castagna, 2000), así como con grupos sociales que comparten experiencias a niveles interpersonales asociativos de comunicación: en un taller **de narración** y recreación de cuentos por un grupo centrado en la experiencia de compartir grupalmente vivencias personales de duelo (Correa, 1993a), que fue coordinado en Montréal, Quebec, con participantes anglófonos y francófonos, se desarrolló una narrativa intercultural integradora “fraterna”, en vez de una que marcara la “competencia de culturas”, lo que encuentra un espacio privilegiado en el entorno socio-cultural canadiense donde la diversidad tiene un lugar fundamental (Correa, 2004).

⁵ El encuentro estético dentro del entorno socio-cultural y el medio ambiente apunta a la preservación, salvaguarda, y difusión de las relaciones entre el medio ambiente y el patrimonio cultural (Proyecto presentado a MECENAZGO de la Ciudad de Buenos Aires (2014) “Construcciones Virtuales de Recorridos Medioambientales en CABA”, para desarrollar *una experiencia de formación narrativa integradora del Arte y del Medio Ambiente*. Creado y organizado por el Dr. Julio E. Correa, con la colaboración técnica de diseño medio-ambiental de la Ing. Forestal Grace Gonzáles y de la facilitadora Cristina Lafabiana, avalados por el asesoramiento científico medio-ambiental del Dr. Jorge Herkovits, Investigador de CONICET).

Referencias

- Adams, J.W., Conditions for the possibility of meaning in fairy tales, a Seminar given at the Department of Experimental Psychology, Oxford, U.K. (1979, June 1st).
- Arnheim, R., (1969). *El pensamiento visual* (4ª. ed.). Buenos Aires: Eudeba, 1985.
- Art in the Auditorium, (14.3-26.4.2009). Fundación Proa.
- Barthes, R., (1992). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós. Citado por Zátanyi, M. *Aportes a la Estética desde el arte y la ciencia del siglo XX*, Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, 3ª. Reimpresión, 2005.
- Bishop, C., (2005). Antagonismo y estética relacional, *Otra parte*, Buenos Aires, (2): 10-16.
- Bourriaud, N., (2005). *Forma relacional, Otra parte, Buenos Aires, (2): 1-9*.
- Bustuoabad, O.D. & Correa, J.E. (2004), Injury and death in the embryo development process: Hypothesis of biological self-organization. *Frontier Perspectives* (Temple University, Philadelphia), 13 (2): 34-38.
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*, Barcelona: Paidós.
- Castagna, R.E. (1979). *Del plano al espacio*, Buenos Aires: CV.
- Castagna, R.E. (2000). Un puente al arte, Buenos Aires: Ensayos de taller.
- Correa, J. E.; Lema, A. E.; de Artiagoitia, M.; Etchebarne, D.P.; Tagle, J. & Schavelzon, J., (1979). Bereavement in the cancer patient history: the story telling technique, *Advances in Medical Oncology, Research and Education* (Abstracts), Oxford Pergamon Press, 12: 580.
- Correa, J.E. & Vázquez, O.R., (1980). Los dos cuentos: una investigación psicoanalítica del cuento de estructura mara villosa, *Ludo* 4/5: 10-29.
- Correa, J.E., González, O.B. & Weber, M.S., (1991). Storytelling in families with children: a therapeutic approach to learning problems, *Contemporary Family Therapy*, 13 (1): 33-59 [Premio Margarita Ravioli de la Asociación Argentina de Psiquiatría Infantil: Empleo de la narración de cuentos en la terapia familiar estructural de familias con niños con dificultades de aprendizaje, Buenos Aires, (1987).]
- Correa, J.E., (1993a). Storytelling to the bereaved group and group recreation of the story, Résumés des communications du 10^e Colloque de l'Association des art-thérapeutes du Québec, Montréal: 8.
- Correa, J.E., (1993b). Biblioterapia Educativa, *Novedades Educativas*, 28: 18.
- Correa, J.E., (1997a). Organización de las dimensiones de la enfermedad mental crónica, Premio de Psiquiatría Domingo Cabred de la Asociación Argentina de Neurociencias, Mar del Plata.
- Correa, J.E., (1997b). Organización del sistema institucional en las dimensiones de la enfermedad mental crónica: diagnóstico, discapacidad, duración, tratamiento y apoyo familiar. I Programa de externación gradual, Boletín de Publicaciones de la 13ª Semana de Congresos del Sistema Nervioso, Mar del Plata: 13 (1): 88.
- Correa, J.E., (2000a). Abandono y protección parental en los cuentos de hadas de Perrault, *Dinámica*, 11, Año 6 (3): 215-232 [Premio Celes Cárcamo al mejor trabajo en Psiquiatría Dinámica de Simposio Regional de la Asociación Mundial de Psiquiatría, Buenos Aires, 20-23 de Octubre de 1999].
- Correa, J.E., (2000b). Videonarrativa: un nuevo recurso expresivo en la creación y recreación narrativa, *Sueño Despierto*, 10: 47-51, 2000.
- Correa, J.E., (2001). Muerte y salvación en La Flauta mágica de Mozart, Premio de "Psiquiatría Dinámica", 8º. Congreso Internacional de Psiquiatría, Buenos Aires.
- Correa, J.E., (2002). La construcción narrativa grupal. Un modelo de narración de cuentos al grupo, *Revista de Ciencias Sociales* [Universidad de Costa Rica], 98: 137-153, (IV).
- Correa, J.E., (2004,18/11). La narración de cuentos grupal. Mesa "Tecnologías y nuevos lenguajes narrativos, Primer Encuentro de Jóvenes y Nuevos Canadistas y Quinto Seminario Internacional: Estudios Comparados: Argentina y Canadá Tendiendo Redes para el Intercambio, Buenos Aires.
- Correa, J. E. & de Artiagoitia, M. (2005). Una aproximación a la evaluación estética en una población normal: el grado o desagrado de las láminas del Rorschach, *Revista Perspectivas en Psicología, Revista de Psicología y Ciencias afines*, [Fac. de Psicología, Universidad Nacional de Mar del Plata] 2, (1), 64-69.
- Correa, J.E., (2006). A narrativa poética: a recriação e interação pela concordância, *Revista ACB: Biblioteconomia*

- (Florianópolis, Brasil), v11, n. 2: 333-343 [http://www.acbsc.org.br/revista/ojs]
- Correa, J. E., (2007). Communication through stories to promote differentiation of enmeshed family groups, *Human Systems: The Journal of Systemic Consultation & Management* [U.K.], Volume 17, 67-80, 2006.
- Correa, J.E. & de Grado de Mogro, C., (2007). Terapia narrativa grupal de pacientes adultos mayores con trastornos mentales y médicos crónicas, Premio Nelson Goldstein, XI Congreso Argentino de Gerontología y Geriatria, Mar del Plata. [Publicado en *Revista digital Tiempo, El Portal de la Psico-gerontología*, 23/11/], 2008.
- Correa, J.E. & Bustuobad, O.D., (2007). El Papel de la Injuria en la Organización de las Estructuras Biológicas: Consideraciones morfogenéticas y epistemológicas, Publicado en el 3er Volumen de la Colección Temática del CEAC “*Situaciones Ambientales Argentinas y Canadienses. Análisis y Estrategias*”, Bs As: Biblioteca Norte-Sur, Asoc. Arg. de Estud. Canad.: 520-535.
- Correa, J.E. & Hobbs N., (2007). Storytelling to the group and group recreation of the story/ Narration du contesau groupe et récréation du conte pour le groupe, *Interfaces Brasil/ Canadá*, 7: 109-135.
- Correa, J.E., (2008) “Jesús de Montreal es torturado en Buenos Aires”, *Creación y proyección de los discursos narrativos*, Daniel Altamirano y Esther Smith, Editores, 215-227, Buenos Aires: Editorial Dunken, [584 p.].
- Correa, J.E., (2009). La inducción por la narratología tecnológica de perceptos enajenados de la realidad, *Miradas epocales a los discursos narrativos*, Daniel Altamirano y Diana Salem, Editores, Buenos Aires: Editorial Dunken, 123-134, 2011 [336 p.].
- Correa, J.E. & Hobbs R.N., (2009). “The group narrative of bereavement. Hypothesis about competition of social narrative and family narrative models” *Human Systems: The Journal of Systemic Consultation & Management*, 20.1: 51-64.
- Correa, J.E. & de Artiagoitia M. del C., (2009). “*Ciencia y Arte: un abordaje interdisciplinario para el estudio de la estructura estética*”, *Revista Perspectivas en Psicología, Revista de Psicología y Ciencias afines*, Volumen VI, Número I: 72-81, 2009.
- Correa, J.E., (2011). Beca Académica FRP del Ministerio de Relaciones Exteriores del Canadá para desarrollar en Canadá el tema: “Multicultural communication and diversity of meaning in the inter-professional narrative construction: An Argentine-Canadian story”. 2011
- Correa, J.E. (2012). “The role of reflection in the group construction of the narrative of bereavement: Argentine group workshops held on Argentine and Canadian stories”, *Revista Argentina de Estudios Argentino-Canadienses, Argentinean Journal of Canadian Studies, Revue Argentine d'Études Canadiennes*, 6: 27-52.
- Correa, J.E., (2013). “La modelación por el contexto socio-cultural de las narrativas cinematográficas”, *Narratología y discursos múltiples*. Homenaje a David William Foster, Compiladores Daniel Altamirano y Diana Salem, 1ª. Edición, Buenos Aires: Editorial Dunken, 149-156, [360 p.].
- Correa, J.E., (2015). Publications in the Blog Art and Environment: 14th March; 22nd April; 30th May; 25th June; 27th July; 30th Aug.; 27th Sept.; 30th Oct.; 30th Nov.; 28th. Dec.
- De Artiagoitia, M. & Correa, J. E., (2005). El Test de Relaciones Objetales de Herbert Phillipson: Definición y Estimación de parámetros cuantificables de contenido y estructura, *Acta Psiquiátrica y Psicológica de América Latina*, 51 (2): 120-131.
- Deleuze, G. & Guattari, F., (1993). ¿Qué es la filosofía?, Barcelona: Anagrama. Citado por Oliveras, E. (2007). *Estética: la cuestión del arte*. Barcelona: Tusquets.
- Dorfles, G. (1969). ¿A favor o en contra de una estética estructuralista? en *Estructuralismo y Estética*, Selección por J. Sazbón, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión: 7-76.
- Etchebarne, D.P. (1975). *El arte de narrar. Un oficio olvidado*. Buenos Aires: Guadalupe
- Etchebarne, D.P., Martínez Ramos, E.A.M., Morales, M.E., Negri, N. & Seijas, P.B. *Valoración de la palabra*. Buenos Aires: Guadalupe, 1978.
- Fernández Chili, J., (2003). *Diccionario de Estética de las artes plásticas*, Buenos Aires: Ed. Condorhuasi.
- Francastel, P. (1969). Arte, forma, estructura en *Estructuralismo y Estética*, Selección por J. Sazbón, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión: 67-97.
- Gianera, P. (2016). La música como vía para nombrar lo que no puede nombrarse, Buenos Aires: Diario LA NACION impresa (Cultura), Viernes, 01-04.
- Jiménez, M. (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Kristeva, J., (1988). *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Fundamentos. Citado por Zátanyi, M. *Aportes a la Estética desde el arte y la ciencia del siglo XX*, Biblioteca de la Mirada, 3ª. Reimpresión, 2005.
- Laborit, H., (1971). *Biología y Estructura*. Caracas: Tiempo Nuevo.
- Levy Strauss, C. (1977). *Antropología Estructural*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Lotman, J (1977). *The structure of the artistic text. Michigan Slavic Contributions, Dep. of Slavic language and literature. The University of Michigan, No. 7.*
- Marx, K., (2003). Relación desigual entre el desarrollo de la producción material y el de la producción artística. En Marx, K & Engels, F. *Escritos sobre literatura* (1ª. ed.). Buenos Aires: Colihue, 187-188.
- Montuori, A. & Purser, R.E. (1997). La dimensione sociali della creatività. *Pluriverso*, Anno II, No. 1: 78-88.
- Moura, H., (2006). Le processus créatif du cinéma interculturel dans l'exil : les frontières de l'expérience chez Glauber Rocha, Sandra Kogut et AtomEgoyan, *Interfaces Brasil/ Canadá* 6: 131-143.
- Mueller, R., (1967). *The science of art*, London: Rapp R. Whiting.
- Navarre, O., (1955). *Las representaciones dramáticas en Grecia*. Buenos Aires: Quetzal.
- Nodelman, S. El análisis estructural en arte y antropología, en *Estructuralismo y Estética*, Selección por J. Sazbón, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión: 47-65.
- Payne, M., (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós.
- Presas, M. (2009). *Del ser a la palabra. Ensayos sobre estética, fenomenología y hermenéutica*. Buenos Aires: Biblos.
- Propp, V. (1972). *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte Editor.
- Ramirez, J.A. (1994). *Ecosistema y explosión de las artes*. Barcelona: Anagrama.
- Reynolds, S. (2014). *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*. Buenos Aires: Caja Negra Ed.
- Rubin, R.J., (1978). *Bibliotherapy sourcebook*, London: Oryx Press.
- Simon, F.B., Stierlin, H. & Wynne, L.C. (1988). *Vocabulario de Terapia Familiar*. Buenos Aires: Gedisa.
- Von Bertalanffy, L. (1968). *General System Theory. Foundations, Development, Applications*, George Braziller, New York.
- Weber, M. & Correa, J.E., (2001). Abordaje psicosocial del conflicto familiar y de pareja. El contexto sociocultural y la propuesta de Talleres de Comunicación, *Dinámica* (Bs. As.), 13, Año 7 (4): 41-50.

Fecha de recepción: 06/03/16

Fecha de aceptación: 29/11/16