



ARTÍCULO | ARTIGO | ARTICLE

Fermentario N. 9, Vol. 2 (2015)

ISSN 1688 6151

Instituto de Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad de la República. www.fhuce.edu.uy

Faculdade de Educação, UNICAMP. www.fe.unicamp.br

Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien, Sorbonne. www.ceaq-sorbonne.org

Relaciones entre música y Psicoanálisis: escucha y escritura de casos

Ana Ma. Fernández Caraballo¹

Resumen

A través de más de 2000 años de creación musical el oyente y su modo de escuchar han cambiado. La ley que rige un modo de escuchar no se encuentra por fuera de determinaciones históricas, políticas, sociales que exceden el campo específicamente musical.

Nos interesa problematizar de qué manera ha sido tratada la música por parte de Freud y por parte de Lacan ¿Cuál es el interés que puede suscitar para el psicoanálisis las dimensiones sonoras en sus diferentes tratamientos? ¿Qué relaciones se establecen entre la escritura de los casos en psicoanálisis con la escucha?

Palabras clave: Psicoanálisis, música, escritura, escucha

¹ Lic. en Psicología, Lic. en Lingüística (UDELAR), Magister en Psicología y Educación (UDELAR), Doctoranda por la Universidad Complutense de Madrid, Psicoanalista. Directora del Departamento de Enseñanza y Aprendizaje del Instituto de Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR. Directora de la Línea de investigación "Enseñanza y Psicoanálisis" (EnPsi, del mismo Departamento).

Relations between music and psychoanalysis: listening and writing cases

Abstract

Through more than 2,000 years of music making and listener listening mode has changed. The law governing a listening mode is not outside historical, political, social determinations that exceed the specifically musical field.

We are interested to problematize how he has been treated by music by Freud and Lacan. What is the interest for psychoanalysis may raise sound dimensions in their different treatments? What relations are established between writing where psychoanalysis listening?

Keywords: Psychoanalysis, music , writing, listening

Relaciones entre música y Psicoanálisis: escucha y escritura de casos

Hay en toda música preferida un poco de sonido antiguo agregado a la música misma, una *mousiké* añadida. Especie de “música intercalada” que descalabra el suelo y se dirige en seguida a los gritos que –sin que nos sea posible nombrarlos- padecemos cuando ni siquiera nos era posible percibir su origen. Sonidos no visuales, que ignoran para siempre la vista, deambulan en nosotros. Sonidos arcaicos nos persiguieron. Aún no veíamos. Aún no respirábamos. Aún no gritábamos. Oíamos (Pascal Quignard, 1998: 27).

Presentación

¿Por qué determinado modo musical permite oír una consonancia y otro modo musical produce efectos disonantes? Sabemos de esta diferencia ya desde los antiguos griegos: la diferencia entre el modo musical de Apolo (modo

dórico) y el modo musical dionisiaco (modo frigio)². ¿Cuál es la censura social que se registra ya en Aristóteles, en la Iglesia católica y posteriormente en “estilos” musicales que generaron tanto el rechazo a la música dionisiaca como a la música calificada de “atonal” de principios del siglo XX con las composiciones de Schönberg? ¿Qué relación hay entre la música y la palabra? ¿Cuál es el enlace entre la música y la escritura? ¿Qué efectos produce las modificaciones sonoras en la relación entre la música y la escritura?

A través de más de 2000 años de creación musical -desde la música apolínea o ditirámica, pasando por la salmodia del siglo VI, la música tonal, hasta la música atonal y politonal del siglo XX- el oyente y su modo de escuchar han cambiado. La ley que rige un modo de escuchar no se encuentra por fuera de determinaciones históricas, políticas, sociales que exceden el campo específicamente musical.

¿De qué manera ha sido tratada la música por parte de Freud y por parte de Lacan? ¿Cuál es el interés que puede suscitar para el psicoanálisis las dimensiones sonoras en sus diferentes tratamientos? ¿Qué relaciones se establecen entre la escritura de los casos en psicoanálisis, la transferencia y la escucha?

La música fuera de la representación

No podemos dejar de evocar las dificultades que se presentan al querer expresar algo respecto de los efectos que produce la escucha de cualquier obra musical. Esto tal vez se debe a la dificultad específica del arte musical que tiene la particularidad de estar tan alejado de la representación. Recordemos las apreciaciones de Hegel (1991) en su libro *Estética II*, en el capítulo “Sobre la Música” cuando señala sus rasgos característicos: fuera de toda representación, de una modalidad fugitiva y negativa a la vez, se entretiene “en” y “con” el silencio.

Levi-Strauss en su libro *Mitológicas VI El hombre desnudo* también resalta la dificultad de verbalizar la función de la música:

² Al respecto ver: Nietzsche, 1973 y también el trabajo que realiza Didier-Weill, 1999.

La función de la música se muestra irreductible a todo aquello que sería posible de traducir bajo la forma verbal. Ella se ejerce debajo de la lengua y de cualquier discurso, a pesar de que emane del comentarista más inspirado, no será lo bastante profundo para explicitarla (Levi-Strauss, 1976: 92).

Para el psicoanálisis no es un hecho que pueda escaparse la relación entre la pulsión invocante y la música. Como indica Alain Didier-Weill es su libro *Invocaciones*:

La vocación de hacernos humanos nos es transmitida, en el origen, por una voz que no nos pasa la palabra sin pasarnos al mismo tiempo su música: el lactante recibe la música de esa “sonata materna” como un canto que, de entrada, transmite una doble vocación: ¿escuchas la continuidad musical de mis vocales y la discontinuidad significativa de mis consonantes? (Didier-Weill, 1999: 7).

Pascal Quignard (1998) en su libro *El odio a la música* señala que “no podemos no oír”, mucho antes de poner en ejercicio la mirada, el niño es sometido a los sonidos en donde la *audientia* es una *obaudientia*³. El sonido no se emancipa nunca del todo de un movimiento del cuerpo que lo causa y lo amplifica, es la obediencia materna. El vínculo entre la madre y el niño y la adquisición de lenguaje se forman en el seno de una incubación sonora. El ruido del mundo es percibido como un ronroneo sordo, dulce y grave sobre el cual se eleva la voz de la madre, base de la melodía. El sonido toca al instante el cuerpo. Ante lo sonoro, el cuerpo, más que desnudo, está desprovisto de piel. Las orejas no tienen prepucio ni párpados. Durante la audición los hombres son reclusos. El sonido es un perforador de coberturas, ya que no sabe lo que es un límite, no es interno ni externo. La audición no es como la visión, que puede ser cancelada por el uso de los párpados, o por un tabique. Nada hay en lo sonoro que nos

³“Oír” deriva del latín *audire*, palabra de la que deriva, a su vez, *oboedire*, “obedecer”.

retorne una imagen localizable, simétrica e invertida de nosotros mismos, como lo hace el espejo.

El eco no es exactamente un *objectus*, no es un reflejo arrojado ante el hombre: es una reflexión sonora y quien la oye no se acerca sin destruir su efecto. No hay espejo sonoro donde el emisor se contemple (Quignard, 1998, 104).

En la antigua Grecia la musa de la *mousike* se llamaba Erato, la profetisa de Pan -el dios del pánico, que vagaba en trance por efecto de la bebida y del consumo de carne humana-. La *mousiké* -dice un verso de Hesíodo- vierte pequeñas libaciones⁴ de olvido en la tristeza. El *monstrum* más simple es un trozo de sonoro semántico desprovisto de significado. La *mousiké*, el pánico, el pavor, el terror, se enlazan con lo inverbalizable. Sabemos que sobre la música, hay, tanto en Freud como en Lacan, un lugar diferente. Freud, en “El Moisés de Miguel Ángel” destaca el poder que ejercían sobre él las obras de arte: “uno las admira, se siente subyugado por ellas, pero no sabe decir qué representan” y agrega que ellas ejercen sobre él

[...] un poderoso influjo, en particular las creaciones poéticas y escultóricas, más raramente las pinturas. Ello me ha movido a permanecer ante ellas durante horas cuando tuve oportunidad, y siempre quise aprehender a mi manera, o sea, reduciendo a conceptos, aquello a través de lo cual obraban sobre mí de ese modo (Freud [1914] 1997: 217).

No obstante, plantea una diferencia respecto de la música:

⁴ La libación (del latín *libatio*, y del griego λοιπή o σπονδή) es un ritual religioso o ceremonia de la antigüedad que consistía en la aspersión de una bebida en ofrenda a un dios. Los líquidos ofrecidos en las libaciones eran variados, normalmente de vino sin mezclar, leche, miel, aceite y otros líquidos, incluso agua pura, que se vertían en el suelo.

[...] cuando no puedo hacer esto -como me ocurre con la música, por ejemplo-, soy casi incapaz de obtener goce alguno. Una disposición racionalista o quizás analítica se revuelve en mí para no dejarme conmover sin saber por qué lo estoy, y qué me conmueve (Freud [1914] 1997, p).

Por su parte, en Lacan, las referencias a la música recorren toda su enseñanza. Entiende que “eso quiere decir algo”, que “eso invoca”, que “eso hace”. En su *Seminario Aun*, plantea que “el Barroco es la regulación del alma por la escopia corporal”. Si se separa la música del campo escópico se la coloca del lado de la pulsión invocante. Dice:

Alguna vez -no sé si tendré tiempo algún día- habría que hablar de la música, al margen. Por lo tanto, solamente hablo de cuanto se ve en todas las iglesias de Europa, cuanto se cuelga en las paredes, se desmorona, deleita, delira. Lo que hace un rato llamé obscenidad⁵, pero exaltada (Lacan, [1972-1973] 1988: 101).

La música también es una manera de tratar el vacío. Algo de eso se encuentra en el Barroco en su característica de llevar al límite el trabajo con el sonido en detrimento del silencio. Se trata del “Horror Vacui”⁶ el cual consiste en llevar el ornamento hasta el extremo, el cual se muestra y se exhibe, hasta el punto de ser calificado por Lacan como “obsceno”.

Quignard también nos recuerda que hubo algo de obsceno, de abusivo en el siglo XX a propósito de la música: amplificada, está en todas partes hasta en los campos de muerte. Sus tratados son el resultado de interrogar “los lazos que mantiene la música con el sufrimiento sonoro”. La música atrae hacia ella los

⁵ “[...] llegaré a decirles que en ninguna parte como en el cristianismo la obra de arte se descubre más patente como lo que es desde siempre y en todas partes: obscenidad” (Lacan, [1972-1973] 1988: 138).

⁶ La expresión latina “horror vacui” (“miedo al vacío”) se emplea en la historia del arte para describir el relleno de todo espacio vacío en una obra de arte con algún tipo de diseño o imagen. Es característico de la estética del Barroco y especialmente del Rococó, así como en la decoración islámica y en el lujo ostentoso del arte bizantino.

cuerpos humanos. Son nuevamente las sirenas⁷, el dolor de los deportados. Los cuerpos desnudos ingresaban en las cámaras inmersos en música. Están juntos el acecho sonoro y la vergüenza sexual como en el *Génesis* a propósito del Paraíso y su fin. Los militares alemanes no organizaron la música en los campos de concentración para apaciguar el dolor sino para aumentar la obediencia y soldarlos a todos en la fusión no personal que toda música engendra. “La música era un maleficio”.

La música viola el cuerpo humano. Lo pone de pie. Los ritmos musicales suscitan los ritmos corporales. La oreja no se puede cerrar cuando se encuentra con la música. Al ser un poder, la música se asocia a todo poder. Es esencialmente desigual. Oír y obedecer van unidos (*Obaudire*) (Quignard, 1998: 191).

Consonancias y disonancias

De esa obscenidad, de lo abusivo, de los efectos subjetivos y sociales que produce la música, también nos habla François Datchet (2008) en su artículo “*L'émancipation de la dissonance. A propos du Cas Schönberg d'Esteban Buch*”. En dicho artículo estudia precisamente el libro de Esteban Buch (2006) *Le cas Schönberg*⁸, quien da cuenta del escándalo que suscitó la composición atonal de Schönberg y su relación con la Viena de Freud y las relaciones entre músicos y psicoanalista⁹.

⁷ “Entonces no podemos no oír. Estamos atados de pies y manos al mástil erguido en la carlinga, minúsculos Ulises perdidos en el océano del vientre de nuestra madre” (Quignard, 1998: 65).

⁸ Buch se propuso reconstruir la memoria de los acontecimientos musicales que han hecho que a partir de un cierto momento Schönberg y su obra hayan podido tomar –en los discursos de las críticas y de las apreciaciones del público– la expresión *El caso Schönberg* (Datchet, 2008).

⁹ La relación entre “casos” y “problemas” fue tematizada por Max Graf en el libro que acababa de escribir en el momento en que se había encontrado con Freud. En 1900 distingue por un lado el *Problema Wagner*, título genérico de una recopilación de textos, *Wagner Probleme*, que publicó algunos meses después de la muerte de Nietzsche. Y, por otro lado, el caso, que cambia de título y se vuelve el título del último capítulo del *Wagner Probleme*, “El caso Nietzsche-Wagner”. Al respecto ver: Max Graf, [1900], 1999.

En los 10 primeros años del siglo XX fueron escritas por Schönberg las partituras de música llamada “atonal” que abrieron una de las puertas esenciales de la música contemporánea. Es en el curso de los mismos años que el músico Schönberg se convierte para el público y los críticos en el “El caso Schönberg”. Luego del escándalo que siguió al concierto del 1º de diciembre de 1900 en Viena, en el cual fue interpretada la ópera prima de Arnold Schönberg, éste le dijo al músico y compositor Egon Wellesz lo siguiente: “Al final hubo en la sala un pequeño escándalo. Y más adelante -dijo sonriente- “el escándalo nunca terminó”. François Dachet señala en detalle el modo en que esta transformación se produce. Freud y Schönberg fueron vecinos en tiempo y en espacio. El “caso” es una palabra compartida entre ese caso Schönberg y eso que se nombra los casos freudianos.

[...] por primera vez en mi conocimiento luego de Gustav Mahler, el lugar ocupado en la vida musical vienesa por dos críticos que fueron miembros de la Sociedad de los miércoles, David-Josef Bach y Max Graf, es evocado sin que sus lazos con el psicoanálisis sean dejados de lado (Dachet, 2008: 9)¹⁰.

Es en la presentación de los sucesivos conciertos donde una obra de Schönberg fuera interpretada, que se forma el cuadro de inteligibilidad de la aparición de la expresión “el caso Schönberg”.

A lo largo de los años, los argumentos estéticos que vinieron a posteriori a justificar las manifestaciones ruidosas durante los conciertos se desplazan y se transforman. Bajo el refugio de los juicios de los críticos se despegó eso que se establecerá como el límite subjetivo alrededor de la cual gira incluso a veces hoy la apreciación de la música contemporánea: ¿se trata de música? No se trata solamente de diferencias de “gusto” sino del límite subjetivo lo que llevará a producir el juicio que va a señalar la diferencia entre la “extrañeza” a la cual somete la escucha de una creación musical contemporánea y la “sensibilidad” que ella supone. Los juicios comportaron incluso la referencia a las normas

¹⁰ Las traducciones del francés al español de las citas de Dachet y Buch son nuestras.

admitidas de la música de la época que permanecieron como el eje de comparación: armonías originales, a veces bizarras, extraña atmósfera y encantadora sonoridad, algo descuidado, un toque literario, cuidadoso hasta la pedantería, etc. (Dachet, 2008: 12).

La cuestión del pasaje entre sonoro y musical ya no es más una cuestión íntima del compositor sino que comienza a problematizarse para el público:

[...] no son las novedades sonoras y musicales las que retuvieron la atención del auditorio: [...] Es la cantidad de disonancias. “Malvado atentado contra las orejas”, “anarquía completa”, “terrorismo” esos eran los calificativos que recibió la obra de parte de la crítica (Dachet, 2008: 12).

Así lo escribe Buch “la crítica estética deviene entonces una crítica moral”. El discurso cambia de orientación: es la exterioridad a la música reconocida y aceptada lo que está subrayado. Los documentos presentados por Buch permiten abordar cómo se construyó en su momento una “naturaleza de la música” para poner en comparación aquello que no aparece en dicha naturaleza. La expresión “musical atonal”, como su forma indica, se forja en el contexto donde se le reprocha a Schönberg el rechazar la tonalidad:

[...] la idea que, a lo largo de todo el siglo XX y hasta hoy, permanecerá siendo el argumento favorito de los enemigos del vanguardismo musical, a saber que toda música no tonal es contraria a las leyes de la naturaleza (Buch, 2006, p. 210).

Esa naturaleza capturada en una ley, analógica y no estructural es de ese modo un resurgimiento de la “música de las esferas”. Sólo la hace posible el presupuesto de una armonía o una correspondencia en el orden natural, pero de

una naturaleza arquetípica, aquella que ha sido creada y procurada por la divinidad, entre registro tonal, sensibilidad y orden del mundo.

La música de las esferas se sostiene en una antigua doctrina que afirmaba que el modelo para la creación del universo estaba basado en el uso de las proporciones musicales. Según esta creencia, los cuerpos celestes producían sonidos que al combinarse formaban la llamada música de las esferas. La apoyaron desde Pitágoras¹¹ en el siglo VI a. C. hasta Kepler¹² en el siglo XVII d. C.

Para los pitagóricos las distancias entre los planetas -las esferas- tenían las mismas proporciones que existían entre los sonidos de la escala musical que eran considerados entonces como “armónicos” o “consonantes”. Cada esfera producía el sonido. Las esferas más cercanas daban tonos graves, mientras que las más alejadas daban tonos agudos. Todos estos sonidos se combinaban en una armonía: “la música de las esferas”.

Ahora bien, el término “atonal” será nombrado por los vieneses en rechazo a este “orden natural de la música” que produjo la música de Schönberg¹³. Datchet se pregunta: ¿cuál es el efecto de esta nominación?

Ella no sólo respalda la apreciación ya citada del crítico según la cual la música de Schönberg es contraria a la naturaleza, sino que aún pone la escucha del público en un torbellino en cuyo interior ya no es posible liberar los principios de composición musical puesto en obra por Schönberg, su singularidad (Datchet, 2008: 18).

¹¹ A Pitágoras se le ha atribuido el descubrimiento de las proporciones de los principales intervalos de la escala musical.

¹² Kepler estudió cuidadosamente las órbitas de los planetas para establecer una relación entre el movimiento de estos cuerpos celestes con la teoría musical. En su libro *Harmonices Mundi*, postuló que las velocidades angulares de cada planeta producían sonidos consonantes. Escribió seis melodías: cada una correspondía a un planeta diferente. Al combinarse, estas melodías podían producir cuatro acordes distintos, siendo uno de ellos el acorde producido en el momento de la creación y otro el que marcaría el momento del fin del universo.

¹³ En Viena en 1911 es un alumno de Schönberg, Egon Wellesz, quien emplea atonal a propósito de las Pequeñas piezas opus: “Son atonales y erradican el concepto de disonancia”.

Si bien desde los inicios de 1900 la música de Schönberg deja de situarse en el sistema tonal mayor-menor, es decir, que a partir de ese momento su música se vuelve atonal¹⁴. Schönberg rechazaba esta denominación, y prefería el término “politonal”. Esta fase condujo las ideas de Schönberg sobre composición a un callejón sin salida, ya que necesitaba nuevos catálogos de material y de reglas para cada nueva composición. Luego de numerosos intentos, escribió a uno de su discípulo en julio de 1921: “Hoy he realizado un descubrimiento que asegurará la supremacía de la música alemana durante los próximos cien años”. En esa fecha desarrolló su Método de composición con doce sonidos, también conocido como “dodecafonía”¹⁵. Con este nuevo sistema Schönberg creyó ser capaz de plantear una estructura interna teórica para cada obra.

Dachet entiende que esta visión que se produjo respecto de Schönberg nos llevaría de éste hacia otro futurismo, el futurismo ruso y sus reglas poéticas, donde la convergencia con los principios de escritura de Schönberg no han sido demasiado destacados. Aquellos que se encuentran expuestos en la poética de Roman Jakobson: esa proyección del eje de la metáfora sobre los de la metonimia, paralelos a la equivalencia sostenida por Schönberg de la armonía y de la melodía. Al tiempo donde era creada la expresión “música atonal”, la crítica de la época no había ignorado completamente esta visión. “Simultánea y melódica” escribió Siegmund Piesling a propósito del *Pierrot Lunaire*¹⁶ en 1912 en las columnas del National Zeitung.

Ahora bien, como indica Dachet, el artista no sólo se anticipa al analista sino que también pone a la crítica en dificultades:

¹⁴ La “atonalidad” es el sistema musical que prescinde de toda relación de los tonos de una obra con un tono fundamental y de todos los lazos armónicos y funcionales en su melodía y acordes, no estando sujeto a las normas de la tonalidad.

¹⁵ El “dodecafonismo” es una forma de música atonal, con una técnica de composición en la cual las 12 notas de la escala cromática o consonante son tratadas como equivalentes, es decir, sujetas a una relación ordenada que no establece jerarquía entre las notas. Se escribe siguiendo el principio de que todos los doce semitonos o notas son de igual importancia. Rudolph Reti, uno de los seguidores, decía que: “reemplazar una fuerza estructural (tonalidad) por otra (incremento de unidades temáticas) es en sí la idea fundamental del dodecafonismo”.

¹⁶ Los rasgos de las composiciones de Schönberg se hacen más acusados en sus composiciones expresionistas donde abandona la tonalidad y condensa la forma. El ejemplo principal de este periodo es *Pierrot Lunaire*; en este conjunto de versos la orquesta de cámara acompañante utiliza una combinación de instrumentos distinta para cada una de las 21 canciones del ciclo y el solista vocal utiliza la “voz hablada” o la “canción hablada”, una mezcla de discurso y canción.

Pero aquello que no está más en “la música de Schönberg” puede estar dentro de lo que se llamará “la envoltura” del caso Schönberg. A condición de acordarse de que, respecto de Freud, aquello que se llama ordinariamente caso es esencialmente la escritura de lo que en las formas de la transferencia no encontró dirección a lo largo de la sesiones y que Freud devuelve con un acto de escritura (Dachet, 2008: 14).

El cuidadoso despliegue del “caso Schönberg” en el libro de Buch lleva a pensar, junto a la música, en qué casos, cuando se trata de los contemporáneos de Freud, no son, como se dice a imagen de los casos médicos, relatos de tratamientos

[...] sino la escritura que prolonga, y eventualmente devuelve, eso que ha resultado en una suspensión del análisis. Habría potencialmente caso donde, en una relación analítica la palabra cesa de ser sostenida como problema para regresar como enigma y que, bastándose de este enigma, o no pudiendo hacerlo de otro modo, los protagonistas devuelven además en otro dispositivo a un público, las cuestiones (Dachet, 2008: 14-15).

Numerosos ejemplos corroboran de diferentes modos esta presentación. Por ejemplo la publicación del sueño llamado “La inyección a Irma”, el “caso Dora”, o aún aquel nombrado del “pequeño Hans”:

[...] se le acababa de criticar a Freud que Irma no había aún sanado, Dora acababa de interrumpir su cura, el pequeño Hans no estaba listo para la presentación en el Congreso de Salzburgo. El cambio de dispositivo no hizo por lo tanto pasar del análisis a una práctica artística. No hay equivalencia, ni sustitución posible. Si la obra es presentada por Freud como pudiendo esclarecer al analista respecto a las dificultades de su tiempo, es porque el dispositivo de análisis produce una relación al saber

diferente de aquella donde el artista y su público se aferran, en función de una incidencia del goce diferente (Dachet, 2008: 15).

Referencia bibliográfica

BUCH, E. (2006) *Le cas Schönberg*. Gallimard, Paris, 2006.

DACHET, F. (2008) “L'émancipation de la dissonance. A propos du Cas Schönberg d'Esteban Buch”. In: *Superflux*, No. 2, mars 2008, Éditions de l'Unebévúe, París.

DIDIER-WEILL, A. (1999) *Invocaciones. Dionisio, Moisés, San Pablo y Freud*. Nueva Visión, Bs. As, 1999.

FREUD, S. (1997 [1914]) “El Moisés de Miguel Ángel. In: STRACHEY, J. (Org) *Sigmund Freud Obras Completas*. Tomo XIII, Amorrortu Editores, Bs. As.

GRAF, M. (1999 [1900]) *Le cas Nietzsche-Wagner*. Cahier de l'Unebévúe, Paris.

HEGEL, G.W.F. (1991) *Estética II*. Península: Barcelona.

LACAN, J. (1998 [1972-1973]) *El Seminario Libro XX Aun*. Paidós, Bs. As.

LEVI-STRAUSS, C. (1976) *El hombre desnudo. Mitológicas IV*. Siglo XXI, México.

NIETZSCHE, F. (1973) *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*. Alianza Editorial, Madrid.

QUIGNARD, P. (1998) *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Andrés Bello, Madrid.