

## EL DOLOR HUMANO Y LA MÚSICA\*

**Mimí Marinovic**  
*Instituto de Estética*  
*Pontificia Universidad Católica de Chile*

La sola racionalidad no basta para comprender el mundo, ni enfrentar el dolor y el sufrimiento que forman parte de la existencia. Es necesario abordar el problema del dolor con una perspectiva amplia que considere la importancia de la búsqueda de sentido y de coherencia y del papel que juegan en ella las artes y la música en particular. Con ese fin se abordan las relaciones entre la música, la experiencia humana y las emociones; se revisan algunas manifestaciones del dolor y el sufrimiento en los compositores, en los intérpretes y los vínculos de la música con los dolores provocados por los conflictos bélicos. Se concluye, afirmando que la creatividad y los distintos modos de vivir la música ayudan a satisfacer la antigua necesidad de dar sentido a la vida, a enfrentar el dolor y transformarlo en experiencia de crecimiento.

Pure rationality is not enough to understand the world, or face the pain and suffering that form part of existence. Refuge in hedonism and in the enjoyment of the present hinders integral solutions to pain and its suffering, despite great advances in biomedicine. Hence, approaching the problem of pain from a broad perspective becomes essential. The importance of the search for meaning and coherence must be taken into account, and the role that art, and particularly music, play in this search must be considered. With this aim, the relations between music, human experience and emotions is dealt with; then the focus centers on the manifestations of pain and suffering in composers, in performing artists and in the link of music with pain provoked by war conflicts. Lastly, the statement is made that creativity and the different forms of living music help satisfy the ancient need to give sense to life, face pain and transform it into an experience of growth.

En el dilatado horizonte del cambio de siglo se halla la imagen de una humanidad desbordada por sus propias creaciones. La confianza inquebrantable en la aplicabilidad de la ciencia a todas las dimensiones vitales formó parte de una

---

\* Este trabajo es una versión modificada de la conferencia "El dolor y el sufrimiento en la música" expuesta en las Segundas Jornadas Académico-Culturales organizadas por la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, efectuada en julio de 1999. Su contenido se asocia al proyecto de investigación, financiado por FONDECYT, N° 1980270 "El intérprete de arte: sus características comunes y diferenciales en la música y las artes escénicas" e incluye parte de sus resultados.

esperanza radicada en el progreso. Este optimismo sucumbió ante las guerras más destructivas de la historia, al mismo tiempo que arreció el sentimiento de la pérdida de sentido de la vida que algunos visionarios habían profetizado.

Por otra parte, en la medida en que se fueron perfeccionando los medios destinados a vencer el dolor y se diversificaron las fuentes de placer, se relegó al olvido su sentido existencial y los fines de ambos. La tentación de reducir lo humano únicamente a lo que las ciencias nos aportan sobre su concreción fáctica ha restado importancia al sentido del dolor y de su padecimiento, prescindiendo de una de las claves fundamentales para enfrentarlo. El refugio en el hedonismo y en el disfrute del presente hacen más difícil aún, encontrar soluciones integrales al problema del dolor.

Es necesario hacer justicia a la totalidad de cada persona y de aprovechar el aporte de todas las manifestaciones humanas y de la creatividad para ayudar no sólo a superar enfermedades, sino también el actual sentimiento de fragmentación de la existencia y de alienación frente a un mundo que la sociedad ha creado, pero que no es capaz de entender.

En la aventura prodigiosa del descubrimiento del significado que subyace a la experiencia, la música tiene mucho que ofrecer. Con sólo hacer más fino el oído, transforma lo que, hasta entonces era, discordante. Permite a las personas descubrir la coherencia del mundo del que forman parte y la armonía de la que son, simplemente, una nota. ¿No es el comienzo de la resurrección de la esperanza?

## MÚSICA Y EXPERIENCIA HUMANA

De las artes, la música es una de las que destaca por su mayor presencia en la vida personal y social, y porque es la más frecuentemente aplicada en el tratamiento de los más variados trastornos físicos y psíquicos. Desde esta perspectiva, interesa la experiencia de quienes la componen, la interpretan o son sus receptores. Implica comprender las artes en un sentido amplio y, especialmente, a la música como algo más que comunicar sonidos. Es entender la obra no sólo como un "texto" o un todo compuesto de estructuras o configuraciones abstractas destinadas sólo a una audición atenta, sino considerarla, tal como lo hace Nattiez<sup>1</sup>, constituida por los procedimientos o acciones que la originan y por los que da lugar en quienes la interpretan y la escuchan.

Las artes, a partir de sus orígenes comunes, han objetivado los esfuerzos humanos por dar forma y sentido a su experiencia de la realidad<sup>2</sup>. Antropológica, social y psicológicamente, han cumplido y cumplen una serie importante de funciones estéticas y extraestéticas que diversos estudios se han encargado de demostrar. En el caso de la música, cuando se la enfoca desde el punto de vista de la experiencia y de los comportamientos que suscita, interesan tanto las expresiones más espontáneas del canto infantil o popular como, igualmente, sus manifestaciones más sofisticadas, propias de una disciplina formal que requiere destrezas y talentos que pertenecen a unos pocos.

---

1 Nattiez, J. *Music and discourse: towards a semiology of music*.

2 Marinovic, M. "Las funciones psicológicas de las artes", pp. 199-207.

La diversidad experiencial que ofrece la música reside tanto en lo que comparte con las demás artes como en su singularidad. A diferencia de otras, que incorporan elementos de la vida cotidiana, los componentes de la música han sido tradicionalmente exclusivos de su dominio, por más que algunos tonos se asemejen al canto de los pájaros y el ritmo sea un fenómeno universal. La percepción de la unidad en una obra musical necesita un mayor esfuerzo que en las artes visuales. Lo explican varios estetas y filósofos, entre ellos Hegel<sup>3</sup>, porque la música es un arte que nos da el sentido de la unidad en el tiempo más que en el espacio. Aunque la percepción secuencial es propia de toda experiencia artística, en la música, a diferencia de las artes visuales —en que la secuencialidad depende del sujeto— ésta es inherente a la estructura de la obra. Sin embargo, ella es capaz de hacer una totalidad de las dimensiones habituales del tiempo: el pasado, el presente y el futuro. Es así como el significado musical depende fundamentalmente del contexto total, más que de sus partes aisladas.

La experiencia de la audición varía no sólo de acuerdo a los estilos perceptivos y a las características de personalidad de los oyentes, sino principalmente, según el grado de conocimiento y hábitos musicales del que escucha. El receptor, con ningún o mínimo conocimiento musical, responde directamente a lo escuchado, evocando sentimientos y conmoviéndose, aunque no logre entender la arquitectura de la obra, ni el porqué de sus contrastes dinámicos o de las variaciones rítmicas. De todas maneras, un auditor como esté puede ser capaz de percibir el efecto organizador de la tonalidad y de captar las melodías tonales como más coherentes que las atonales, por su mayor experiencia con ese tipo de música. Diferente es lo que sucede en el auditor con conocimientos, habilidades y predisposiciones musicales específicas. Puede llegar a aprehender la música en sus dimensiones estético-musicales más complejas, como el reconocimiento de la estructura formal, el color de los instrumentos, de las voces o de las técnicas de los intérpretes. En su experiencia integra lo emocional y lo intelectual de acuerdo al modo en que las expectativas musicales se confirman, se frustran o son reemplazadas por otras nuevas.

## EL SIGNIFICADO EN LA MÚSICA

Isadora Duncan dijo una vez que ella bailaba para expresar lo que no podía decir de otro modo. Esto mismo sucede con la música y en algunos otros campos de la experiencia en que el lenguaje verbal no basta. Recuerdo una anécdota del filósofo Gabriel Marcel, en una conferencia dirigida a un grupo de positivistas lógicos norteamericanos. Marcel hablaba sobre la gracia y la trascendencia. Sus oyentes le pidieron que fuera más explícito. El les respondió: "Supongo que no puedo explicárselo a ustedes. Pero si tuviera un piano aquí, podría tocarlo"<sup>4</sup>

---

3 Kaminsky, J. *Hegel on art.*

4 Le Shan, L., Morgenau, H. *El espacio de Einstein y el cielo de Van Gogh*, p. 167.

Las artes son formas de comunicación, diferentes al lenguaje verbal, posibles de caracterizar en lo que les es común y en lo que tienen de exclusivo. Por su compromiso con la experiencia inmediata a través de los sentidos, resulta factible entenderlas como extensiones de ellos y comprender sus peculiaridades. La música, igual que el lenguaje hablado, se relaciona con la audición, y ambos, canto y habla, presentan un origen común. Sin embargo, el niño, antes de comprender el significado de las palabras, es capaz de captar en la voz de su madre que lo arrulla las tonalidades de la expresión anímica y las emociones y afectos que están en su trasfondo. La persona que canta —dice el psiquiatra Tellenbach<sup>5</sup>— trata de en-tonar a sus oyentes, de colocarlos en el estado de ánimo que la música trasmite a través del oído. Implica la potencialidad de la música para comunicar afectos, estar acorde y con-sonante con los demás y ser capaz, a través de ella, de abrirnos al espíritu y ejercitarnos en el trascender. Tal vez por eso se refiere al oído como el sentido más espiritual.

La sincronización de la comunicación humana no verbal que se advierte durante la interacción en un grupo, se produce como resultado de una creciente coordinación de gestos y movimientos con un ritmo compartido, equivalentes a los de una danza. La expresión musical de los ritmos de los cuerpos en interacción se intensifica y pone en acción pautas similares de movimiento en otras personas<sup>6</sup>. Esta sincronía se altera en algunos sujetos con perturbaciones psíquicas. Uno de los elementos importantes del contacto musical en la musicoterapia —una forma de hacer y vivir la música con fines terapéuticos— es el establecimiento de un pulso musical común. A los depresivos les es más difícil tomar iniciativas, aunque es posible establecer contacto con ellos, mientras que la comunicación con los esquizofrénicos es más difícil, por una falta de reciprocidad en su conducta musical y el actuar idiosincrásico, propio del aplanamiento afectivo que presentan<sup>7</sup>.

Como la música se manifiesta a través de la voz, el cuerpo y los instrumentos y, además, permite generar incontables formas expresivas sin ninguna referencia a significados externos, lo que ella expresa y representa es un tema debatido por largo tiempo. Existen enfoques opuestos sobre si debiera ser apreciada exclusivamente en sí misma y de manera autorreferente, o ser evaluada en función de lo que expresa o representa.

Los teóricos formalistas se preocupan de la arquitectura y de la belleza sonora como sus valores exclusivos. Representan la posición no referencial, absolutista, que se ejemplifica en la música instrumental sin textos ni alusiones extramusicales. Su significado, intrínsecamente musical, se basa en la percepción de las relaciones formales, en el reconocimiento intelectual de los cambios en la estructura de la obra. El contenido de la música lo constituyen las formas sonoras en movimiento organizadas, por el ser humano de manera consciente. La música no es portadora de emociones, afectos y descripciones, sino que ellos son asignados por el auditor.

---

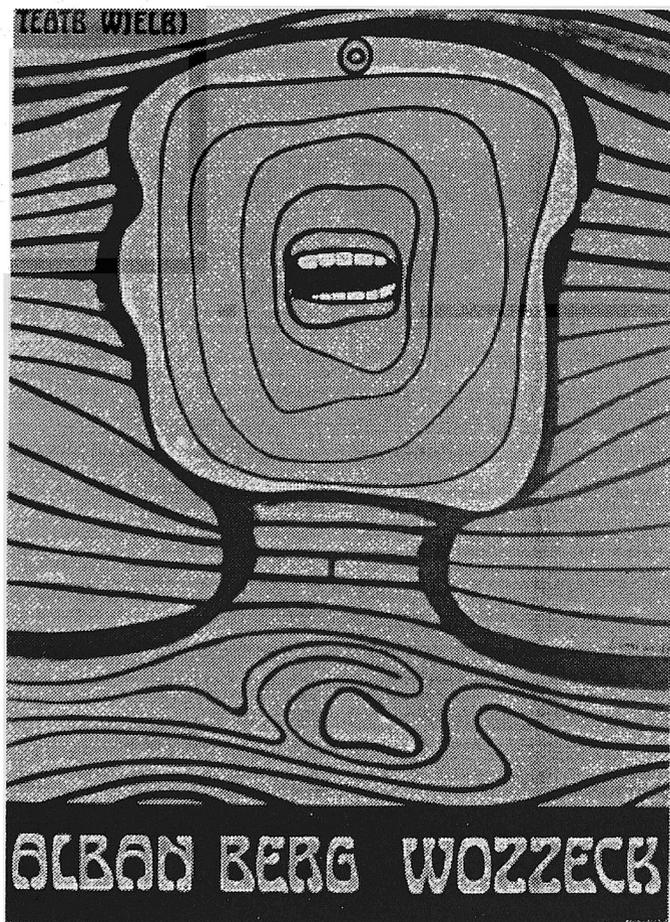
5 Tellenbach, H. "La formación de los sentidos - Condición de una existencia lograda".

6 Hodges, D. & P. A. Haack. "The influence of music on human behavior", pp. 469-555.

7 Pavlicevic, M. & Trevarthen, C. "A musical assessment of psychiatric states in adults", pp. 325-334.

Para la posición contenidista o referencialista, el significado reside, más que en la música misma, en el contexto cultural y en las asociaciones que despierta en los sujetos. Así es como la música expresa y despierta emociones, comunica conceptos abstractos, presenta o describe acontecimientos, escenas y cualidades de objetos, o representa patrones de interacción y de organización jerárquica de una sociedad.

Aunque se diga que el significado de la música no debiera llevarnos más allá de su estructura sonora, la experiencia y la investigación empírica afirman lo contrario. Es por eso que las aproximaciones contrapuestas se pueden complementar, para reconocer que la música da lugar a significados que provienen tanto del estímulo musical como de la idiosincrasia de los que participan en ella, su experiencia previa y el contexto situacional y cultural. La aplicación clínica de la música, frecuentemente asociada a las interpretaciones de sentimientos, pensamientos e imágenes que provienen del mundo interno del paciente, considera también las interpretaciones intrínsecas de la música, que ayudan al paciente a articularse musicalmente y a comunicarse directamente a través de ella<sup>8</sup>.



El cartel que anuncia la ópera "Wozzeck" de Alban Berg (1885-1935) expresa visualmente la intensidad de las emociones que la obra evoca.

8 Ansdell, G. *Music for life*.

## LA MÚSICA Y LAS EMOCIONES

Cuando los músicos dicen que el componente básico de la música no es tanto el sonido como el movimiento<sup>9</sup>, aluden a ella como el lenguaje de las emociones. Es un arte dinámico, en que cada uno de sus principales elementos puede despertar respuestas kinestésicas que se relacionan con la emoción. La íntima ligazón etimológica (*emovere*= agitar) y real entre las sensaciones kinestésicas y la evocación de emociones se conecta con la cualidad expresiva de la música. ¿Quién no ha experimentado, alguna vez, movimientos activos, impulsos o al menos imagería motora bajo los efectos del ritmo?

Por otra parte, los cambios en la estructura musical, experimentados como tensión y alivio, se asemejan a los que se producen en la estructura emocional. Estos pueden ser percibidos con mayor claridad en la música dependiente del desarrollo de temas, ya sean melódicos, armónicos o rítmicos, que en aquellas composiciones más recientes no seriales, en las que difícilmente se identifican. Igualmente, se observa en las experiencias producidas por la aceleración o desaceleración del tempo. La inserción de breves pausas justo en el comienzo del clímax, como también la música altamente rítmica, son capaces de generar intensos grados de tensión e incluso respuestas extáticas<sup>10</sup>. La relación entre el ritmo y los estados emotivos como, por ejemplo, los correspondientes a la sexualidad, ha sido interpretada por diversas teorías, entre ellas la psicoanalítica, que la explica mediante mecanismos asociativos o en relación a un grado bajo de sublimación. Este enfoque fue anticipado por Darwin, con respecto al proceso de la selección natural y la supervivencia de la especie.

Félix Mendelssohn<sup>11</sup> destacó la estrecha semejanza de la estructura musical con la de la sensibilidad y el mundo afectivo. En una y otra habitan “formas de crecimiento y atenuación, de flujo veloz y aminorado, de detención, de terrible excitación, de calma o de sutil activación y de intervalos soñadores”. El compositor llegó a la conclusión de que “es la misma estructura elaborada en momentos medidos de sonido y silencio. La música es formalmente análoga a la vida emotiva”.

¿Cómo ilustra este contenido emocional un gran intérprete? Paul Badura-Skoda estima que la *Fantasia en do menor* de Mozart trata de la vida y de la muerte. En un estudio sobre los grandes pianistas el músico explica:

La frase inicial es un símbolo de muerte: Ha sonado la hora, no hay escapatoria. El resto de la *Fantasia* es sorpresa y angustia, las páginas una y dos dan lugar a una serie de recuerdos: felices y serenos, como el *Adagio en re* y el *Andantino* en si bemol mayor; o violentos, llenos de angustia, como las dos secciones rápidas moduladas, hasta que al fin vuelve la llamada original. El destino inexorable parece ser aceptado ahora, aunque más no sea por un gesto desafiante al final<sup>12</sup>

---

9 Sessions, R. *Questions about music*, p. 43.

10 Kreitler, H. & S. Kreitler. *Psychology of the arts*.

11 Le Shan, L. & H. Morgenau. *El espacio de Einstein y el cielo de Van Gogh*, p. 167.

12 Ackerman, D. *Historia natural de los sentidos*, p. 261.

Los elementos emocionales, asociativos e ideativos son recurrentes en los auditores. Aquellos con entrenamiento musical también lo experimentan, aunque parecieran primar en ellos los efectos referentes a la estructura, el diseño general de la obra y la manera en que se resuelven las expectativas en los desarrollos melódicos, armónicos y rítmicos.

Por otra parte, se han detectado ciertas características transculturales en las melodías que la gente clasifica como canciones de guerra, de duelo, de cuna y de amor. Al ser analizadas espectrográficamente, se ha observado una gran consistencia en cada una de ellas. Las canciones alegres son típicamente rápidas, de mayor intensidad sonora, con ritmos irregulares y un curso tonal que primero sube y después baja. En las de duelo hay lentitud y suavidad, ritmos más regulares e inflexiones melódicas descendentes<sup>13</sup>

Muchos compositores utilizan conscientemente la asociación de características musicales con determinadas emociones. Se sabe que la alegría y los afectos positivos tienden a expresarse en modo mayor, mientras que la tristeza y el ánimo soñador y nostálgico, en modo menor. Los ritmos firmes son adjetivados como vigorosos y serios, mientras que los más fluidos, como graciosos, soñadores y tiernos. Los acordes disonantes, que suenan rudos y estridentes, son experimentados como expresión de un estado anímico excitado, agitado o con pena, mientras que los consonantes, en que las notas parecen unificarse, sugieren felicidad y serenidad. Una combinación de modo menor disonante, con un tono bajo y un tempo lento parece expresar tristeza<sup>14</sup> De este modo, cuando un auditor escucha una música cuya organización formal desconoce, al menos le será posible comprender la expresión de tristeza que emana de las notas graves tocadas lentamente o de alegría en las que se tocan rápida y ágilmente.

Estudios empíricos<sup>15</sup> han puesto en evidencia la manera en que los instrumentistas y los cantantes manejan las variables físicas de su interpretación para expresar intencionalmente variadas emociones. Se ha observado, por ejemplo, cómo la intensidad del sonido es mayor en la rabia y menor en la tristeza y la ternura; el tempo es más rápido en la alegría y el enojo que en otros estados emocionales; la articulación es más fluida en las versiones alegres y es más ligada en la tristeza y en las emociones más delicadas, las que se expresan igualmente en comienzos y finales más lentos, a diferencia de los más abruptos en la rabia.

Sin embargo, no siempre coinciden la expresión y las representaciones de emociones, sentimientos y estados afectivos en la música con la inducida en el auditor a través de los medios ya señalados, los crescendos, las tensiones y las resoluciones de una obra. Aunque pareciera existir una conexión interna entre la cualidad expresiva de la música y la emoción que despierta, la complejidad del mundo afectivo es grande y una emoción puede tener muchas direcciones y magnitudes. La misma emoción expresada por un compositor es diferente a la que comunica otro.

---

13 Wilson, G. *Psychology for performing artists*.

14 Kreitler, H., Kreitler S., *op. cit.*

15 Gabrielsson, A. "Expressive intention and performance", pp. 35-47 y "Emotional expression in synthesizer and sentograph performance", pp. 94-116.

Nuestra reacción emocional de tristeza o de alegría frente a una pieza, que parece expresar a una de ellas puede ser, en parte, el producto de lo percibido. Algunos<sup>16</sup> afirman que: “La disposición general del ánimo, tal como la placidez, el anhelo, la veneración y la devoción, parece ser más característica de las respuestas que despierta la música, que las emociones definidas, como la rabia, el temor o la envidia”.

La disposición anímica suscitada en el auditor puede ser de importancia en la receptividad, la preferencia y el agrado por ciertos tipos de música.

## EL DOLOR, EL SUFRIMIENTO Y LA MÚSICA

La estrecha asociación entre la vida afectiva y los sonidos, comparativamente mayor que frente a los estímulos visuales<sup>17</sup>, es uno de los aspectos fundamentales para entender las formas en que se manifiestan el dolor y el sufrimiento en la música y las posibilidades que ofrece para su alivio. De hecho, lo que no deseamos ver lo podemos impedir cerrando los ojos. Es mucho más difícil evitar un ruido fuerte o desagradable. La exposición a sonidos de alta intensidad, esencialmente los inesperados e incontrolables, originan comúnmente la pérdida de la audición, como, también, trastornos relacionados con el estrés, la ansiedad, la presión sanguínea y los sentimientos de impotencia<sup>18</sup>. De allí que una de las torturas más crueles para los prisioneros en celdas solitarias sea el uso de grabaciones continuas de gritos humanos y sonidos animales amenazantes y con alta intensidad.

El dolor es consubstancial a la vida humana y su experiencia es altamente subjetiva. Las variadas formas de padecerlo intrigan a muchas disciplinas. En su esfuerzo por revelar su enigma y por buscar las formas más eficaces de aliviarlo, se extienden más allá de las perspectivas biológicas, psicológicas y sociales tradicionales. Recuerdo la opinión de un destacado neurocirujano que, preocupado del dolor, lo definió en los siguientes términos: “Dolor es cualquier cosa que un paciente dice que lo es”, porque se puede tener dudas cuando se nos habla de él, pero hay certeza cuando se experimenta personalmente<sup>19</sup>.

Si bien el dolor y el sufrimiento son intensamente personales y solitarios, dependen, en considerable medida, de la cultura y la tradición. Lo ilustran las diferentes experiencias frente a los mismos trances, tanto en las mujeres que dan a luz, como en los jóvenes que pasan por rituales de iniciación, los mártires y santos, los deportistas lesionados, los combatientes heridos y quienes se someten a dolorosas rutinas de belleza que, en otros contextos, serían escasamente soportables.

Cualquier tipo de dolor, sea agudo o crónico, de índole somática, psíquica o moral, se puede tolerar o padecer en distintos grados, según el sentido que asuma en la vida de la persona, su duración, las expectativas sobre su origen e incluso la posibilidad de comunicarlo, puesto que no hay un lenguaje preciso para cada uno de

---

16 Kreidler, H. & S. Kreidler, *op. cit.*

17 Winner, E. *Invented worlds.*

18 Cohen, S. et al. *Behavior, health and environmental stress*, p. 150.

19 Institute for Theological Encounter with Science and Technology. *Suffering: The meaning and management of pain.*

ellos y, en ciertos casos, hasta se pierde la habilidad de expresarlo; sólo el grito y el llanto, en el agudo; el agotamiento, en el crónico. Sin embargo, el dolor físico aparece más dramático que el mental; pero este último —como indica C. S. Lewis<sup>20</sup>— es más común y más difícil de soportar. Enfrentarlo, comunicarlo y transformarlo son formas de superación que pueden llegar hasta el heroísmo. La historia del sufrimiento está ligada a la historia de la humanidad y de lo creado por ella: la cultura. ¿Cómo se manifiesta o lo expresan los compositores e intérpretes? ¿Qué papel desempeña la música en los dolores colectivos, como son los de una guerra? El sufrimiento y la composición musical.

Uno de los ejemplos más ilustrativos de la descripción de la experiencia del dolor físico en la música lo constituye una de las obras del compositor francés Marin Marais (1656-1728). En ella describe las etapas de una operación que sufriera su creador con el objeto de extraerle cálculos de la vejiga. Previamente, Marais redactó su testamento, acto muy comprensible en una época en que esa y otras cirugías eran de gran riesgo y dramatismo, a tal punto que, con frecuencia, se exhibían al público atraído por las emociones fuertes. Los distintos movimientos llevan títulos como “decide subirse a la mesa”; “se le amarran las piernas a los brazos”; “se practica la incisión”; “casi deja de respirar”. El feliz resultado lo llevó a componer, con posterioridad, tres alegres danzas que llamó, acertadamente, *Les Relevailles* (Visita al templo después de dar a luz), “un dolor que ha sido considerado el más feliz de los dolores humanos”<sup>21</sup>.

De mayor complejidad existencial y musical es lo sucedido con Gustav Mahler. Sus tempranos vínculos con la muerte lo llevaron a experimentar sentimientos de pérdida, que persistieron a lo largo de su vida y se manifestaron en su obra, simultáneamente con la búsqueda de sentido y la esperanza en la resurrección. El sufrimiento provocado por una pérdida puede transformarse en germen de crecimiento y creación. En 1901, antes de casarse y de tener hijos, escribió tres de las cinco *Canciones para los niños muertos*, inspiradas en los numerosos poemas que escribiera Friederich Rückert con ocasión de la muerte de dos de sus hijos. Estas canciones, completadas con otras dos en 1904, aúnan conmovedoramente la expresión de dolor contenido con la dulzura sugerente de canciones infantiles. Años más tarde, cuando murió la primera de las dos hijas de Mahler, el compositor sintió esas melodías como un presentimiento de su desgracia; sin embargo ellas encerraban, en lo más profundo de su psique, reminiscencias de pérdidas anteriores que dejaron huella en su personalidad. Su empatía con el dolor del poeta puede haber sido favorecida por una posible identificación del músico con el duelo de sus propios padres debido a la muerte de 5 hijos pequeños<sup>22</sup>, y por la gran aflicción que le produjo el fallecimiento de un hermano muy querido de trece años, Ernst, que llevaba el mismo nombre del hijo muerto del poeta. Durante su enfermedad y hasta su muerte permaneció a su lado, narrándole cuentos. Fue esa, según Alma Mahler<sup>23</sup>, “la primera experiencia desgarradora” de su infancia, a la que siguieron las trágicas muertes de otros familiares y amigos.

---

20 Lewis, C.S. *El problema del dolor*, p. 162.

21 Sandblom, P. *Enfermedad y creación*, p. 181.

22 Reik, T. *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*.

23 Mahler, A. *Recuerdos y cartas de Gustav Mahler*, p. 45.

Su espíritu creador no se doblegó y, al contrario, estas canciones no sólo han sido consideradas proféticas, sino también, un anuncio de las características innovadoras de su obra posterior, especialmente *La Canción de la Tierra*, y la de algunos de los más grandes músicos de comienzos del siglo XX.

Después de la muerte de su hija, recibió el diagnóstico de un soplo al corazón por una lesión valvular de un modo que lo afectó para el resto de su vida. Desarrolló una preocupación constante por el pulso y sus variaciones, controlándolo con gran frecuencia. Dejó inconclusa la *Décima Sinfonía*, por su muerte a los 51 años, a consecuencia de una infección estreptocócica que le produjo una endocarditis. Un año antes de morir, tuvo una larga entrevista con Freud, quien, poco aficionado a escribir sobre la música y los músicos, expresó, en una carta enviada a Theodor Reik, en 1935, su admiración por la genialidad y la capacidad de comprensión psicológica de Mahler.

Se ha dicho que en el tema del primer movimiento de la *Novena Sinfonía*, estrenada después de su fallecimiento, la música imita una arritmia cardíaca, a través de la cual el compositor lamenta su mortalidad<sup>24</sup>. Al escuchar con atención el pulso, que divide un período temporal en unidades de igual duración<sup>25</sup> y que sustenta los componentes estructurales del ritmo, es posible distinguir cómo, en ciertos momentos, el pulso se adelanta y altera la regularidad. No es mi intención analizar la *Sinfonía*, sino, a partir de este fenómeno, señalar las similitudes de forma y proceso que se han planteado entre la música y nuestro funcionamiento psicofísico. Es sabido que, ya en 1929, la revista médica *Lancet*<sup>26</sup> publicó los resultados de un estudio sobre la influencia de la música de radio y la grabada, en la presión sanguínea de los auditores. Desde entonces, se ha acrecentado la información acerca de como influye la música en los parámetros fisiológicos como el pulso cardíaco y la respiración. Esta relación ha sido investigada a partir de su utilización en las unidades coronarias de cuidado intensivo, en los pacientes respiratorios, en el manejo del dolor y la anestesia, y en los problemas neurológicos y psiquiátricos<sup>27</sup>

En muchas enfermedades, en las que se altera la autosincronía corporal, el uso de música adecuada ayuda a retomar el orden y la sincronización física y mental. San Agustín se refería a la música como movimiento ordenado. El neurólogo y gran escritor Oliver Sacks ha dado pruebas de la importancia de la música en la recuperación de este orden y de otras capacidades que parecían perdidas por daños muy severos. Uno de sus casos fue el de una enferma de Parkinson, quien se liberaba momentáneamente de sus síntomas cuando tocaba, o imaginaba tocar, en el piano una obra de Chopin. Su actividad motora en esos momentos era completamente normal<sup>28</sup>

Una de las grandes tragedias para un músico es la pérdida de la capacidad auditiva. El caso de Beethoven es paradigmático de una intensa motivación creadora que logra sobrepasar las limitaciones de un déficit sensorial que es básico para este arte. Supo qué hacer con su enfermedad, dedicándose con ahínco a un arte que lo

---

24 Ackerman, D. *Historia natural de los sentidos*. p. 261.

25 Hodges, D. & P. A. Haack. "The influence of music on human behavior". pp. 469-555.

26 Aldridge, D. *Music therapy research and practice*.

27 *Ibid.*

28 Sacks, O. *Awakenings*.

alivia y lo eleva por sobre ella, para cumplir con su vocación. Transformó el sufrimiento en música.

La sordera de Smetana siguió un curso diferente. A los 50 años empezó a padecer de un "tinnitus" (zumbido) que fue el preludio de una sordera total que lo descompensó hasta ser internado en un manicomio, donde murió 10 años después. Su preocupación por el síntoma la imprimió en el último movimiento de su cuarteto *Aus meinem Leben* ("De mi vida"), donde la aparición de un tono estridente sugiere el zumbido que lo desesperaba y que concluye expresando la resignación a su enfermedad<sup>29</sup>.

Gritos y lágrimas son expresión del dolor que, autores como Cioran<sup>30</sup>, el filósofo rumano, relacionan con la música: "No puedo diferenciar las lágrimas de la música. Quien no comprende esto instantáneamente, no ha vivido nunca en la intimidad de la música. Toda verdadera música procede del llanto, puesto que ha nacido de la nostalgia del paraíso".

El lenguaje metafórico de Cioran alude a lo propuesto por algunas teorías sobre el origen del canto y de la música: que provienen del grito, entendido como una gran excitación emocional. Para Oscar Strauss, un musicólogo de Viena<sup>31</sup>, el canto es "un grito transformado, pasando por el canturreo y el tarareo infantil". Tanto el grito como el canto estarían dirigidos a alguien, la madre, distinguiendo en ellos el que expresa exigencia o agresión y el de ofrenda o ruego. Independientemente de cuan ciertas sean estas teorías, se reconoce que la voz cantada tiene una especial repercusión e importancia en niños y adultos.

Una forma de canción que se encuentra en las más diversas culturas es la canción de cuna. Expresa la íntima comunicación entre madre e hijo, tal como se manifiesta en la ternura que inspiran los "Cantos para arrullar al hijo" del pueblo mapuche<sup>32</sup>. La mirada psicoanalítica ha señalado la importancia de estas canciones en el período en que el niño pasa de la simbiosis con la madre a una independencia relativa y dota de sentido a un objeto, palabra o melodía que contienen cualidades características de su relación con la madre. Winnicott<sup>33</sup> ubicó a las artes en un área de experiencia que es una extensión de este espacio transicional entre el mundo interno y externo, cuyo objetivo es superar la ansiedad de separación. Estas melodías sirven al niño para confortarlo y aprender a manejar la soledad y la pérdida<sup>34</sup>. Cuando una melodía asume la función transicional es porque ésta ha sido un factor importante en los inicios de su desarrollo. De allí que las canciones de cuna cumplan una función terapéutica, que es exclusiva de esta expresión artística<sup>35</sup>.

---

29 Echevin, P. *Musique et médecine*.

30 Cioran, E. M. *De lágrimas y santos*, pp. 27.

31 Perrés, J. *Freud y la ópera*, p. 107.

32 Plath, O. "Musicoterapia", pp. 21-31.

33 Winnicott, D. W. *Realidad y juego*.

34 Mc Donald, M. "Transitional tunes and musical development", pp. 79-95.

35 *Ibid.*

Al respecto, interesa el análisis de una canción compuesta por Robert Schumann y de las vicisitudes biográficas del músico<sup>36</sup>. Me refiero a *Ich hab' im Traum Geweinet* ("Lloraba en mis sueños") del Ciclo *Amores del Poeta*, escrita a los 30 años de una vida marcada por el sufrimiento de la enfermedad mental. En su autobiografía, el compositor describió el estrecho lazo que lo había unido a su madre adoptiva. Ella lo cuidó, cuando era niño, durante dos años y medio, reemplazando a su verdadera madre, mientras estuvo enferma. Su ausencia era motivo de noches en vela y llanto, lo que se acentuó cuando se produjo el alejamiento definitivo. Esa reminiscencia parece haber inspirado el *Lied* compuesto en un momento en que temió perder a su novia, Clara, la que sería después su esposa. El texto, que se basa en un poema de Heine, expresa un intenso sentimiento de pena. Una traducción aproximada al español dice:

*Lloraba y lloraba en mi sueño, soñé que yacías en tu tumba,  
desperté y las lágrimas aún corrían por mis mejillas.  
Soñé que me habías abandonado, desperté y aún lloraba lágrimas  
copiosas y amargas.  
Lloraba y lloraba en mi sueño, soñé que aún eras verdad para mí,  
desperté y aún fluían copiosas las lágrimas*<sup>37</sup>.

El *Lied* está escrito en mi bemol menor en su versión original. Empieza con la voz del barítono que se apoya únicamente en dos notas, sugiriendo un lamento infantil. El piano alterna lentamente los sonidos de la tónica y la dominante, a modo de marcha fúnebre en sordina. Después de un silencio, sigue el canto y responde el piano con los acordes fúnebres. El cantante entona: "desperté y las lágrimas aún corrían por mis mejillas", un lamento que asciende y baja hasta ser interrumpido por los acordes. A partir de un breve silencio, viene la segunda estrofa, en la cual los acordes reiteran el efecto lastimero de la voz, para pasar directamente a la última estrofa. En ella, el cantante y el pianista se unen en el primer verso, para continuar en forma más esperanzada *in crescendo*. Termina, describiendo el despertar que le revela nuevamente las lágrimas de su llanto, seguido por los acordes fúnebres y un silencio suspendido por dos breves acordes finales.

La canción estaría simbolizando un diálogo entre niño y madre en el que las lágrimas y la nostalgia reflejan el dolor y el miedo por el abandono. Sería la expresión de sus sentimientos hacia la madre ausente que le cantaba canciones de cuna, los que fusiona con los que experimentó frente a su novia, a quien estaba a punto de perder por las interferencias de su futuro suegro. Esta unión de emociones asociadas a sus experiencias infantiles las plasmó en una canción<sup>38</sup>.

---

36 Ostwald, P. "Communication of affect and idea through song; Schumann's 'I was Crying in my Dream'", p. 190 y Díaz de Chumaceiro, C.L. "Lullabies are 'Transferential transitional songs': Further considerations in resistance in music therapy", pp. 353-357.

37 *Ibíd.*

38 Díaz de Chumaceiro, *op. cit.*, pp. 353-357.

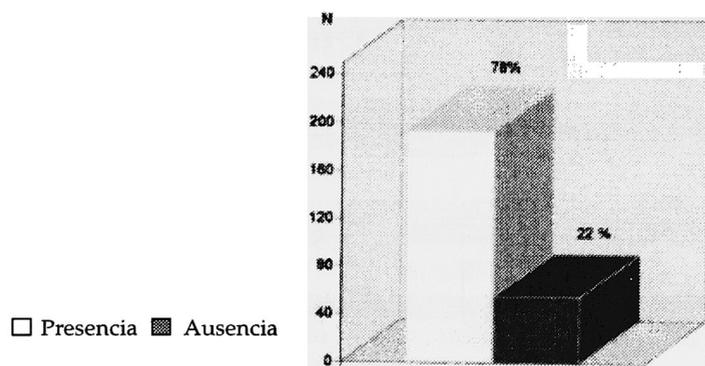


## EL PADECER DE LOS INTÉRPRETES MUSICALES

Gracias a la mediación de instrumentistas, cantantes y directores, la música es accesible a la experiencia directa. Convierten en música real la notación y las intenciones registradas del autor en la partitura, haciendo audible lo que no existiría sin su participación. A través de ellos los compositores trascienden su tiempo y espacio, permanecen a través de sus obras y multiplican su audiencia<sup>41</sup>. Lo que el compositor idea, escribe e imagina auditivamente, abandona su concreción gráfica para convertirse en sonido y adquirir su "ser en cada nueva ejecución"<sup>42</sup>. La comunicación musical implica desafíos cognoscitivos y afectivos complejos que se plasman en sonoridad expresiva y significativa que es siempre una nueva versión, un estreno.

El ejercicio de la interpretación musical no está exento de dolores físicos y psíquicos. Uno de los más frecuentes es la ansiedad escénica, que ha sido definida como "el miedo o la angustia irracional que aparece antes o durante la presentación ante el público"<sup>43</sup>. Es un problema que presenta manifestaciones fisiológicas, psicológicas y conductuales que, cuando excede ciertos niveles, produce efectos perturbadores en el desempeño y el desarrollo profesional del artista<sup>44</sup>. Una encuesta internacional publicada en 1997<sup>45</sup>, que abarcó 56 orquestas, constató que el 70 % de los músicos la sufren. Con posterioridad, encuestas autoaplicadas por músicos de orquestas sinfónicas en Holanda<sup>46</sup>, mostraron que el 60 % de ellos la ha experimentado y un 36%, casi la mitad, admitió que esta ansiedad afectaba sensiblemente su vida profesional. Estas últimas cifras concuerdan con los resultados de otros investigadores.

Un estudio que realizamos recientemente en Chile abordó el tema<sup>47</sup>. Fueron encuestados 249 músicos profesionales, de los principales conjuntos musicales de Santiago y de algunos de provincia. El 78 % (n = 194) reconoció haber sufrido ansiedad escénica en distintos grados, 'siendo los instrumentistas quienes presentaron una frecuencia ligeramente mayor que los cantantes y directores de orquesta.



Prevalencia de ansiedad escénica en 249 intérpretes musicales chilenos, según cuestionario autoaplicado.

41 Gracyk, T. "Listening to music: performances and recordings", pp. 140-150.

42 Donoso, J. "Hermeneutas musicales: Entre la fidelidad y la libertad", p. 30.

43 Van Son, M. *et al.* "Le trac ressenti par des musiciens d'Orchestre Professionnels: Prevalence et relation avec bien-etre et problematique psychique".

44 Brotons, M. "Effects of performance conditions on music performance anxiety and performance quality", pp. 63-81.

45 James, I. *Survey of 56 orchestras worldwide.*

46 Van Son, M. *et al.* "Le trac ressenti par des musiciens d'orchestre professionnels: prevalence et relation avec bien-etre et problematique psychique".

47 Marinovic, M. "El intérprete de arte: Aspectos comunes y diferenciales en la música y las artes escénicas".

La ansiedad escénica afecta a principiantes como, igualmente, a los artistas de mayor experiencia. Hasta cierto nivel, puede ser positiva para un buen rendimiento musical<sup>48</sup>. Algunos de los entrevistados señalaron que la ansiedad escénica es compatible con la profesión y beneficiosa, siempre y cuando se aprenda a manejarla, moldearla y transformarla en energía que vitalice y dinamice la interpretación. En casos extremos, impide una ejecución clara. “Si no hay control no existe posibilidad interpretativa”. Este nerviosismo natural de la profesión —dicen— persiste con la edad y la experiencia. Lo importante para ellos es poder controlarlo.

Paderewski, Rubinstein y Claudio Arrau la han sufrido. Este último la describió como “ese temor tan intenso en que se desvanecen las notas agudas de los cantantes y toda técnica y maestría parecen evaporarse”. Cuando se sobrepasan ciertos límites del dolor, “sólo los más conscientes, los más fuertemente impulsados por el deseo de vivir y la valentía de ser, logran alguna vez recobrar plenamente la salud y la claridad”<sup>49</sup>.

Otro de los riesgos del ejercicio de la interpretación musical, que la literatura especializada ha dado a conocer, se refiere al intenso grado de movilización de la energía de estos artistas hasta el punto de producir efectos perjudiciales, especialmente, en el pulso y la presión arterial. Se ha dicho, muchas veces, que la música posee la capacidad de aplacar las pasiones y las mentes febriles, como lo refieren las antiguas leyendas; pero a algunos de los responsables de ejecutarla, o dirigirla, les ha sucedido lo contrario. No menos de tres directores de orquesta se han desplomado, al dirigir un pasaje preciso de *Tristán e Isolda* de Wagner. Al famoso director Von Karajan tuvieron que regresarlo a su casa, en ambulancia, la primera vez que dirigió esa ópera. Von Karajan fue sometido a un experimento de control del pulso cuando dirigía la orquesta y mientras manejaba su *jet* privado. Lo sorprendente fue comprobar que la excitación fue mayor al conducir la orquesta que al pilotear el avión. Se descubrió que el aumento del pulso no se producía por el intenso trabajo físico observable, sino que se debía a la intensidad de su respuesta emocional frente a un pasaje de la obra que interpretaba<sup>50</sup>.

Además de estos trastornos que afectan a los intérpretes en su carrera, existen los problemas vocales, en los cantantes, y los músculo-esqueléticos, en los instrumentistas, como los producidos por el desgaste que significa el exceso de uso y la repetición de movimientos corporales y de las posturas. Igualmente, afecciones neurológicas e, incluso, dermatológicas. La preocupación por prevenir y resolver los riesgos ocupacionales de los artistas ha confluído en una nueva especialidad médica: la medicina de las artes o de los artistas.

## LOS DOLORES DE LA GUERRA Y LA MÚSICA

En las situaciones adversas y destructivas derivadas de la acción de los seres humanos, como es la guerra, se puede constatar la emergencia de grandes virtudes y de creatividad. Es una de las mayores paradojas de la condición humana.

---

48 Wilson, G. *Psychology for performing artists*.

49 Arrau, C. “Claudio Arrau mirando hacia el psicoanálisis”, p. 9.

50 Ansdell, G. *Music for life*. p. 15 y G. Harrer & H. Harrer. “Music, emotion and autonomic function”

Las artes comparten la función de dar sentido a una humanidad más consciente de su capacidad de autodestrucción y en búsqueda anhelante de una razón para existir. La música lo ha cumplido específicamente en situaciones límite de la vida como las de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial. Allí surgieron creaciones que han perdurado, como es el *Cuarteto para el fin de los tiempos* (1941) del compositor francés Olivier Messiaen, concebido en el campo de prisioneros de guerra en el que estuvo recluido. De esta obra se ha dicho que resplandece de fervor religioso y esperanza.

Sobrecoge el conocimiento del papel que jugó la música en las condiciones inhumanas de vida de torturados y torturadores, en esos y otros lugares donde se manifestara con tanta crueldad la agresión depredatoria de la especie humana, tal vez la única capaz de conductas que infligen daño a sus congéneres. En esos campos se creó y se escuchó música, confortando a los hambrientos, enfermos y a los llevados a las cámaras de gas<sup>51</sup>. Esta expresión artística ayudó a mantener un sentido de comunidad, esperanza y coraje; en último término, de pertenencia al destino humano. Los conciertos que algunos lograron organizar, creando óperas, obras teatrales e interpretándolas, les hicieron sentir que aún tenían algún poder sobre su vida, aunque fuera sólo un poco de poder. Uno de los casos más conmovedores es el de un niño prodigio, violinista, que fue internado a los 13 años. Un día entró un guardia con un violín y prometió alimento a cambio de una hermosa interpretación. Tres músicos se ofrecieron para hacerlo. Los dos primeros fueron muertos, porque la música seleccionada no fue del agrado del guardia. Al niño le correspondió tocar en tercer lugar. Desesperado, atinó a interpretar el *Danubio Azul* de J. Strauss. El guardia se entusiasmó y lo acompañó con la guitarra, salvándole la vida. Estremece pensar que haya existido y que exista gente que no percibe contradicción entre la crueldad de su conducta y la capacidad de sentir la música. Es como si ella les sirviera como defensa para no ver la inhumanidad de sus acciones.

Los dolores provocados por las guerras hicieron nacer una nueva especialidad terapéutica, la moderna musicoterapia. Su primera expresión fue un intento de aliviar a los soldados hospitalizados, de sus sufrimientos físicos y psíquicos y de contribuir a su rehabilitación. En el presente, es una disciplina que se ejerce en gran parte del mundo y que investiga las funciones que cumple la música en la vida personal y social, el perfeccionamiento y el bienestar humanos. Le interesa aportar al proceso salud-enfermedad y a la creación de un entorno acústico saludable mediante una relación adecuada entre las personas, la música y su paisaje sonoro.

## CONCLUSIÓN

El arte, la creatividad y la experiencia estética ayudan a satisfacer la antigua necesidad de dar sentido a la vida y reinstalar valores perdidos. Pueden transformar el dolor en experiencia de crecimiento, en libertad para cambiar y proyectarse hacia el futuro. ¡Cuanto más podría decirse del valor de la música como medio de expresión,

---

51 Moreno, J. "Orpheus in hell: music and therapy in the Holocaust", pp. 3-14.

diálogo y trascendencia, tan necesarios para la vida! Cualquiera que sea el modo de experimentarla, se encontrará en ella un acceso más directo a las emociones humanas que el que ofrecen las palabras. Suscita sentimientos y nuevas formas de comprensión de uno mismo, de los demás y del mundo en síntesis particulares de emoción y cognición. Es capaz de sorprender y de abrir las puertas de la esperanza al que sufre y al que busca acceder a realidades que de otra manera permanecerían inaccesibles. Porque la música, es, como escribiera Sartre, "una bella muda....con los ojos llenos de sentido"<sup>52</sup>, capaz de decirlo todo sin pronunciar una sola palabra.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ackerman, D. *Historia Natural de los Sentidos*. Buenos Aires: Emecé, 1992.
- Aldridge, D. *music therapy research and practice*. London: Jessica Kingsley Pub, 1996.
- Ansdell, G. *Music for life*. London: Jessica Kingsley Pub, 1995.
- Arrau, C. "Claudio Arrau Mirando hacia el psicoanálisis" *Revista Universitaria* 10(1983): 9-13.
- Brotos, M. "Effects of performance conditions on music performance anxiety and performance quality" *Journal of Music Therapy* 31 (1994): 63-81.
- Cáceres, E. *Comunicación personal*, 1999.
- Cioran, E.M. *De lágrimas y santos*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- Cohen, S., et al. *Behavior, health and environmental Stress*. New York: Plenum, 1986.
- Díaz de Chumaceiro, C.L. "Lullabies are, 'Transferential transitional songs': further considerations in resistance in music therapy" *The arts in psychotherapy* 22 (1995): 353-357.
- Donoso, J. "Hermeneutas musicales: entre la fidelidad y la libertad". *Resonancias* N° 2 (1998): 26-32.
- Echevin, P. *Musique et médecine*. Lille: Diss, 1980.
- Gabrielsohn, A. "Expressive intention and performance", en R. Steinberg (Ed.) *Music and the mind machine: the psychophysiology and the psychopathology of the sense of music*. New York: Springer-Verlag, 1995.
- Gabrielsson A., Lindström. "Emotional expression in synthesizer and sentograph performance". *Psychomusicology* 14 (1995) : 94-116.

---

<sup>52</sup> Mc Donald, M. "Transitional tunes and musical development". pp. 79-95.

- Gracyk, T. "Listening to music: performances and recordings". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (1997): 140-150, .
- Harrer, G.; Harrer H. "Music, emotion and autonomic function", en M. Critchley y R.A. Henson (Eds.). *Music and Brain*. London: Heinemann, 1977.
- Hodges, D.; Haack P.A. "The influence of music on human behavior", en D. Hodges (Ed.) *Handbook of music psychology*. Texas: IMR Press (1999): 469-555.
- Institute for Theological Encounter with Science and Technology. *Suffering: the meaning and management of pain*. St. Louis, Missouri: ITEST: Fordyce House, 1987.
- James, I. *Survey of 56 orchestras worldwide*. Federation Internationale des Musiciens, 1997.
- Kaminsky, J. *Hegel on art*. Albany: State University of New York, 1962.
- Kreitler, H.; Kreitler S. *Psychology of the arts*. Duke University, 1972.
- Langer, S. *Form and feeling*. New York: Scribner's, 1953.
- Le Shan, L.; Morgenau, H. *El espacio de Einstein y el cielo de Van Gogh*. Barcelona: Gedisa, 1991.
- Lewis, C.S. *El problema del dolor*. Santiago: Universitaria, 1990.
- Marinovic, M. "Las funciones psicológicas de las artes". *Letras de Deusto* 62 (1994) : 199-207.
- \_\_\_\_\_. Informe del Proyecto de Investigación Nº 1980270 del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, "El intérprete de arte: aspectos comunes y diferenciales en la música y las artes escénicas", 2000.
- McDonald, M. "Transitional tunes and musical development", en S. Feder, R. L. Karmel & G.H. Pollock (Eds.), *Psychoanalytic Explorations in Music*. Madison: International Universities Press, 1990.
- Mitchell, D. (ed.). *Recuerdos y cartas de Gustav Mahler*. Madrid: Taurus, 1979.
- Montoya, J. "La experiencia musical como experiencia trascendente" *Aisthesis* 8. (1974): 23-39.
- Moreno, J. "Orpheus in hell: music and therapy in the Holocaust" *The arts in psychotherapy*, 26 (1990): 3-14.
- Nattiez, J. *Music and discourse: towards a semiology of music*. Princeton University Press, 1990.
- Ostwald, P. "Communication of affect and idea through song; Schumann's 'I was Crying in my Dream' (Op. 48, Nº 13)". En S. Feder, R. L. Karmel & G.H. Pollock (Eds.). *Psychoanalytic explorations in music*. Madison: International Universities Press 1993.

- Pavlicevic, M.; Trevarthen, C. "A musical assessment of psychiatric states in adults"  
*Psychopathology* 22 (1989): 325-334.
- Perrés, J. *Freud y la ópera*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Plath, O. "Musicoterapia". *Revista Occidente*, (1984): 21-31.
- Sacks, O. *Awakenings*. London: Pan Books, 1982.
- Sandblom, P. *Enfermedad y creación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Sessions, R. *Questions about music*. New York : W.W. Norton & Company, Inc., 1971.
- Tellenbach, H. "La formación de los sentidos - Condición de una existencia lograda"  
Santiago: Sociedad de Neurología, Psiquiatría y Neurocirugía, 1980.
- Van Son, M.; Van Kemenade H.; Van Heesch N. (en prensa). "Le trac ressenti par des musiciens d'orchestre professionnels: prevalence et relation avec bien-etre et problematique psychique". *Médecine des arts*.
- Wilson, G. *Psychology for performing artists*. Londres: Jessica Kingsley, 1994.
- Winner, E. *Invented worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.
- Winnicott, D. W. *Realidad y juego*. Buenos Aires: Gedisa, 1988.