

# DESDE 1936, FREUD: “GANZUNMUSIKALISH”. UNA REVISIÓN DEL ESPACIO QUE OCUPA LA MÚSICA EN EL PSICOANÁLISIS

Paola Gallardo Z.<sup>1</sup>

*“We hear in the language of music the secret history of our will”.*

*Schopenhauer*

## RESUMEN

Conocida es la frase de Freud en la que se declara amusical. El método psicoanalítico es frecuentemente vinculado al análisis del lenguaje, es decir, al análisis del contenido, más que de la forma. Se ha tendido a pensar que el Psicoanálisis tanto en su técnica, como en su teoría ha dejado de lado la música. Los estudios de neurociencia muestran cada vez más la presencia que la música tiene en el desarrollo de la mente. En este trabajo planteo que la música estuvo presente desde los albores del Psicoanálisis, si bien, no explicitada inicialmente. Y que música, prosodia y ritmo permitirían acceder a aspectos preverbales de los estados mentales, tanto de pacientes, como de terapeutas.

## ABSTRACT

It's well known the sentence where Freud declares himself amusical. The psychoanalytic method is frequently linked to language analysis, in others words, content rather than form. It's usually thought that Psychoanalysis has left aside music from its technique and its theory. Neuroscience studies show more and more the presence that music has in the development of the mind. I suggest that music has been present since the dawn of Psychoanalysis, although not explicitly from the beginning and that Music, prosody and rhythm would allow access to preverbal aspects of the mental states of both patients and therapists.

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo propongo revisar cómo ha evolucionado la presencia de la música en el Psicoanálisis desde Freud hasta la actualidad. Freud (1936) se

---

<sup>1</sup> Psiquiatra. Psicoanalista APSAN.

declaraba “*ganzunmusikalish*”, o totalmente no musical. En una carta que escribe a Fliess, fechada el 31 de agosto de 1898, dice refiriéndose a la lectura de una obra de Theodor Lipps que había disfrutado, “*en las “proporciones de sonido” quedé atascado, siempre me resultaron enojosas porque sobre ellas me faltan los conocimientos más elementales gracias a la atrofia de mis sensaciones acústicas*” (Freud, 1898, p.356). Jones (1953) califica la disposición de Freud hacia la música de “aversión”.

Uno de los motivos argüidos por Freud (1914) para su aparente falta de gozo ante la música es la dificultad de reducir esta a conceptos, “*...siempre quise aprehender a mi manera, o sea reduciendo a conceptos, aquello a través de lo cual obraban sobre mí (las obras de arte) de ese modo. Cuando no puedo hacer esto – como me ocurre con la música, por ejemplo- soy incapaz de obtener goce alguno. Una disposición racionalista o quizás analítica se revuelve en mí para no dejarme conmover sin saber porqué lo estoy, y qué me conmueve*” (p.217).

Pese a esto es frecuente el uso que Freud hace de metáforas musicales tanto en sus escritos teóricos, como clínicos. Es de notar, sin embargo, que gran parte de estas metáforas están basadas en las letras de las piezas musicales, es decir, en el aspecto discursivo o cognitivo, más que en la música o melodía propiamente tal.

Se ha escrito bastante acerca de esta ambivalencia de Freud frente a la música. A veces se la ha atribuido a factores biográficos y psicológicos, ej. Castarède (1987), Cheshire (1996). Otras veces se la ha vinculado con motivos históricos culturales, Barale y Minazzi (2008).

Partiendo de esta ambivalencia de Freud ante la música, de las hipótesis que se han esgrimido entorno a esta y revisando diversos aportes en el tema, propongo que la música, es parte constitutiva del desarrollo mental y psicológico del ser humano y que como tal, estuvo desde sus inicios, si bien inicialmente no explicitada, presente en el Psicoanálisis.

## **DESARROLLO**

Barale y Minazzi (2008) califican de paradoja el hecho de que siendo el Psicoanálisis una terapia basada en las palabras (un tipo especial de sonidos), su

creador haya dejado atrás el elemento música. Subrayan que desde el comienzo el psicoanálisis estuvo dominado por la consecuencia representacional y visual que las palabras tenían, y atribuyen esto a un énfasis característico de Freud. El psicoanálisis habría sido organizado en torno al lenguaje y en la expresión a través del lenguaje de las formas representacionales del inconsciente, excluyendo la música que quedaría fuera del lenguaje representacional. Según Barale y Minazzi (2008) la incorporación de los aspectos musicales de la vida psíquica inconsciente hubiera sido fructífera en la obra de Freud, pero hubiera planteado dificultades a la hora de pensar en la atemporalidad del inconsciente, siendo la música un arte estrechamente ligado al tiempo. Sin embargo, estos autores hipotetizan que lejos de ser Freud amusical, como suele él mismo describirse en sus escritos, la no inclusión de la música en la creación y desarrollo del Psicoanálisis podría haber estado más bien determinada por factores histórico culturales de su época, a saber, la emergencia del Mesmerismo y de la Teosofía, que incluían ambas concepciones místicas de la música en sus postulados. Freud estaba determinado a hacer crecer al Psicoanálisis en un espacio deslindado de la cultura mística que surgía en la época en Viena. Jones (1953) menciona que en su juventud Freud era propenso a la especulación y en respuesta a esta propensión ejercía una fuerte coerción sobre su tendencia. Se defendía, entonces, del peligro de dejarse arrastrar a un terreno alejado de la objetividad, exigiéndose un apego a los ideales de la ciencia, verdad y exactitud.

Otros autores han buscado en aspectos biográficos e históricos, elementos que vinculan con la disposición de Freud hacia la música. Cheshire (1996) arguye que la Viena de la época de Freud era reconocida en el medio occidental por sus creaciones musicales. Era una Viena que además mostraba un cierto desprecio hacia los judíos y que recibió inicialmente con frialdad los aportes del padre del psicoanálisis. Esta autora se pregunta si la disposición de Freud hacia la música tuvo que ver con cierta retaliación de Freud en respuesta al rechazo que sentía del medio vienés hacia su identidad judía y hacia sus teorías.

Otros aspectos biográficos abordados requieren considerar más en detalle la historia biográfica de Freud.

Freud fue el primogénito, hijo predilecto de sus padres. Nacido de la relación entre Jacob, su padre, judío 20 años mayor que Amalia, joven madre de Freud y

segunda esposa de Jacob, también judía. Amalia era una mujer vital y con dotes musicales (Castarède, 1987). Tenía Freud también una nodriza de origen Checo, Monika, a la que llamaba “esa vieja prehistórica”. Con ella hablaba checo, lengua que luego olvidó, logrando recuperar algunos recuerdos del idioma a sus 42 años en su autoanálisis (Castarède, 1987).

Jacob y Amalia estaban seguros de que su hijo estaba provisto de dotes excepcionales y que llegaría un día a ser famoso. Mencionaban que su amado hijo no daba muestras de egoísmo excepto en un punto que les parecía extraño: nunca permitió que se tocara el piano en el apartamento en que vivían. Su hermana Ana debió renunciar a sus lecciones de piano, ya que el sonido del instrumento perturbaba el estudio de Sigmund (Freud, 1958). Esta actitud de Freud hacia la presencia de instrumentos musicales en su hogar, se mantuvo cuando formó su propia familia (Jones, 1953). Ninguno de sus hijos aprendió a tocar un instrumento musical. Esto no deja de ser un asunto peculiar considerando la cultura vienesa de la época, en la que se respiraba música en gran parte de la ciudad y en la que se consideraba que tocar piano era parte esencial de una buena educación (Cain y Cain, 1982). Jones (1953) nos dice, *“la aversión que (Freud) sentía hacia la música constituía una de sus características más conocidas”*.

Para Castarède (1987) el que Freud evocara en sus escritos la música vocal refiriéndose al contenido cognitivo más que a la música propiamente tal, mostraría la defensa que representaba para él la racionalidad y el análisis contra el desbordamiento emocional de origen sonoro. Recordemos la desconfianza que el “sentimiento oceánico” despertaba en Freud. En *El Malestar en la Cultura* (1930) declara: *“Yo no puedo descubrir en mi mismo ese sentimiento oceánico”* (p.66). Por otra parte conocemos el gran valor conferido por Freud (1933) a la capacidad de dominar las pasiones, *“donde el ello es, yo debe devenir”*.

En el *Moisés de Miguel Ángel*, Freud (1914) dice *“es verdad que no se trata de una captación meramente intelectual; es preciso que en nosotros se reproduzca la situación afectiva, la constelación psíquica que prestó al artista la fuerza pulsional para su creación”* (p.218). ¿Habría sido el poder de la música, quizás más que cualquier otro arte, de reproducir la constelación afectiva del artista, sobrepasando por lejos los aspectos cognitivos lo que perturbaba a Freud? Aparentemente sí, nos lo responde en el *Moisés de Miguel Ángel* (1914) ya citado, esa disposición

racionalista que no lo deja conmoverse sin saber porqué lo está. Pues la música habla por sí misma y es más bien una experiencia de proceso primario que desafía la elaboración secundaria, Stein (1999).

Castérede (1987) y Rosolato (1993) hipotetizan que probablemente existía en Freud un potencial muy intenso o muy contradictorio de afectos despertados por la música: quizá, lo auditivo le recordaba en primer lugar la voz materna, acogedora y presente que probablemente lo rodeaba de un “baño sonoro” protector. También estaba su nannie que le cantaba canciones de cuna. Jaques y Anne Caïn (1982), apoyan la hipótesis de Castarède: *“Es en la música natural, de la cual las canciones de cuna son el paradigma perfecto y en el fondo sonoro de la palabra con un acompañamiento no cifrado, que se encuentra la atracción compulsiva o su inverso fóbico, alrededor del cual, cada uno, más tarde, estructurará su interés por la música. En ese sentido el “absolutamente nada de músico” o lo que es idéntico en su fondo, aunque la expresión sea lo contrario, el “absolutamente músico” podría ser aquel que por motivos que le pertenecen, tiende a evitar o reproducir esta relación primera (con la madre)”*. De acuerdo a esta hipótesis, Freud intentaba evitar reproducir esa relación primera, como Ulises que atado a su embarcación intenta no sucumbir ante el canto de las sirenas.

Según piensa Castarède (1987), había en Freud, una fijación inconsciente incestuosa a la voz de su madre o de su nodriza. De esta fijación se habría defendido con una evitación consciente y con una sobreinvertidura de lo visual en detrimento de lo sonoro no verbal. La música implica, quizás más que otros artes, la posibilidad de regresar al seno materno, un abandono regresivo a un paraíso perdido en el que los límites espaciales faltan. Recordemos que Anzieu (1976) describe un estadio anterior al visual, relacionado con la constitución del sí-mismo: la existencia de un espejo sonoro o de una piel audifónica. Anzieu (1976) subraya la importancia de esta función para el desarrollo de la capacidad de significar y luego de simbolizar. Este autor plantea que las capacidades mentales se ejercen primero sobre un material acústico, e incluso aventura, anterior a esto, un material olfativo. El material acústico compuesto por el baño melódico que le entrega la voz materna, sus canciones y la música que le hace escuchar al niño. Para este autor el espacio sonoro es el primer espacio psíquico, espacio que aun no conoce los

límites concretos que más adelante aportara el desarrollo psicomotor y la coordinación visuotáctil.

Sabemos que los sonidos son escuchados por el bebé desde antes del nacimiento. La maduración del sistema auditivo se alcanza cerca de las 24 semanas de gestación (Woodward, 1992). Desde diversas áreas del saber se nos ha informado que el cuerpo de la madre puede ser considerado un “universo sonoro” para el feto (Woodward, 1992; Tomatis, 1993). Están por un lado los sonidos endógenos del cuerpo de la madre, como los latidos cardiacos, la respiración y los ruidos viscerales. Los primeros, los latidos del corazón, serían los más prominentes sonidos que escucha el feto. Salk (1973) fue el primero en notar que las madres, ya sean zurdas o diestras, suelen portar a sus bebés una vez nacidos cerca del costado izquierdo de sus tórax, es decir, cerca de la zona cardiaca. Esto calmaría a sus bebés al escuchar los ya familiares ruidos cardiacos oídos in útero. Salk afirma que los sonidos cardiacos son asociados por el feto con una sensación de bienestar. Este autor nos hace notar que gran parte de la música, desde la música tribal a las creaciones de Beethoven y Mozart, replican asombrosamente el ritmo del corazón. Mientras más primitiva es la cultura que produce determinada música, más cercano es el ritmo de la música al ritmo de los latidos. Salk hipotetiza que esta experiencia sensorial prenatal podría ser el aspecto psicobiológico relacionado con el gusto por la música. Ya que el ritmo no es solo un parámetro más de la música, sino su principio fundamental de organización. Woodward (1992) afirma, *“el ritmo, un componente fundamental de la música, es una característica del medio uterino”*. Así el latido cardiaco de la madre sería el primer metrónomo del feto (Ullal-Gupta et al., 2013).

Pero también escuchan los fetos in útero los ruidos intestinales más irregulares y azarosos. Podríamos preguntarnos cuánto ayuda a la organización mental insipiente, el contraste entre el ritmo regular de los latidos cardiacos maternos y de la respiración versus los ruidos intestinales azarosos. Walker (1971) plantea que los sonidos dentro del útero tendrían importancia en el desarrollo sensorial del bebé. Y como sabemos las impresiones sensoriales son esenciales a la hora de desarrollar mente.

Están además presentes en el útero los sonidos exógenos que logran traspasar piel, conjuntivo, músculo, pared uterina y contenido acuoso o amniótico.

La voz materna, las voces masculinas, las voces femeninas no maternas, los tonos puros logran traspasar el vientre materno con alguna atenuación dependiendo de la frecuencia del sonido (Walker, 1971). La experiencia de Feijoo (1981) ha mostrado que los fetos in útero logran escuchar y responder a música aplicada en la cercanía del vientre materno; en este caso particular fue aplicada una frase interpretada en fagot, de Pedro y el Lobo de Prokofiev, cuya característica principal es que ronda los 2000 Mhz, osea un espectro bajo de tonalidad. La respuesta a este estímulo fue medida en movimientos del feto, mostrando que aumentaban su movilidad ante este estímulo y además evidenciaron la generación de una memoria que se mantuvo después del nacimiento, pues luego de nacer los bebés que habían sido expuestos in útero a la frase, tendían a dejar de llorar al volver a escucharla.

Por supuesto que otro de los sonidos significativos que escucha el feto in útero es la voz de su madre. Esta accede al feto por dos vías, la interna (transmisión ósea) y la vía externa (atravesando pared abdominal y medio acuoso). DeCasper and Spence (1986) mostraron que los bebés nacidos preferían escuchar la lectura de una rima de cuna a la que ya habían sido expuestos estando in útero, por sobre una nueva rima. Esto se mantenía incluso cuando el texto al que ya habían sido expuestos in útero era leído por una voz de mujer desconocida. Esto sugiere que los recién nacidos recordarían algo más general que la voz de la madre y esto podría ser el ritmo, la prosodia. Retomando la expresión de Quignard (1996) hay una *Sonata Maternal* presente desde antes del nacimiento.

Una vez nacidos los bebés, los sonidos regulares de los latidos cardiacos cesan y el bebé escucha una serie de sonidos irregulares provenientes del ambiente. Escucha también la voz de su madre, con el consabido baby talk, que contiene dentro de una de sus características un ritmo acentuado, una melodía puesta en resalte. Según Castarède (2001) esta sonoridad introduciría las nociones de exterior e interior bastante antes de lo que lo haría lo táctil. Para esta autora, el Sí-Mismo, que precede al Yo, se forma como una envoltura sonora en la experiencia de baño sonoro que acompaña al amamantamiento y al mismo tiempo este baño sonoro prefigura el yo-piel y su doble faz hacia dentro y hacia fuera, ya que la envoltura sonora está compuesta por ruidos que provienen tanto del ambiente, como del bebé, con su balbuceo y llantos.

Anzieu (1976) refiere “antes que la mirada y la sonrisa de la madre que lo amamanta le devuelvan al niño una imagen de sí que le sea visualmente perceptible y que él pueda interiorizar para reforzar su Sí-Mismo y esbozar su Yo, el baño melódico (la voz de su madre, sus canciones, la música que ella le hace escuchar) pone a su disposición un primer espejo sonoro que el usa primero por sus gritos (que la voz materna intenta calmar) y después por su balbuceo y sus juegos de articulación fonética. No olvidemos que para Winnicott (1971) las vocalizaciones serían objetos transicionales.

Es así como la voz materna traspasa al bebé no sólo la palabra, sino también su música (Didier-Weill, 1998). Por ende traspasa su ritmo. Todo esto desde la vida intrauterina.

Una postura interesante es la de Maiello (1995). Esta autora postula que la experiencia del sonido intermitente de la voz materna cuando el niño está en el útero, le daría al feto una proto-experiencia de presencia-ausencia. Presencia-ausencia de la voz materna asentaría in útero las bases para la constitución de un proto-objeto prenatal de cualidades sonoras, que denomina tentativamente “objeto sonoro”. La presencia-ausencia de la voz materna sentaría las bases para lo que será luego la presencia-ausencia del pecho materno. Es decir sobre la base del objeto sonoro se instalaría la preconcepción del pecho materno. Por otro lado la ausencia de la voz materna, experimentada por el feto de manera intermitente, estaría para Maiello vinculada con la protoexperiencia de vacío necesaria para que surja el pensamiento. Plantea la posibilidad de que la experiencia de la ausencia de voz materna esté vinculada con la sensación de vacío en la boca y de ponerse el pulgar en esta para succionarlo como hacen los fetos. La ausencia de la voz materna y la sensación de vacío en la boca podrían así estar ligados. El feto introduce el pulgar en la boca como una manera de llenar el vacío secundario que deja la voz materna. Al nacer podrá llenar esa ausencia con sus primeras vocalizaciones.

Es así como en el quehacer psicoanalítico podemos prestar atención al contenido del discurso y/o a la forma. Podemos encontrar en la melodía o música del discurso de nuestros pacientes una vía conducente a estados mentales primitivos anteriores a la adquisición del lenguaje que podrían tener sus raíces en experiencias prenatales (Maiello, 1995).



## DISCUSIÓN Y ALGUNAS REFLEXIONES

Tempranamente algunos psicoanalistas hicieron intentos por incorporar la música al quehacer y pensar psicoanalítico: Ferenczi (1909) con su escrito “Sobre la interpretación de las melodías que vienen a la mente”. Reik (1948, 1953) ilustra el uso de las asociaciones musicales que experimenta el analista en la sesión con sus pacientes, vincula la actitud analítica con la escucha musical y el inconsciente del analista con un instrumento que resuena con el discurso del paciente. También Isakower (1939) con “On the exceptional position of the auditory sphere”. Kohut (1957) con “Observaciones de las funciones psicológicas de la música”.

El hecho de que las interpretaciones del analista estén expresadas en palabras ha conducido a que consideremos su efecto terapéutico como consecuencia del contenido de la interpretación. Sin embargo, algo en esta explicación parece faltar. Se han hecho intentos de buscar otras causas en los mecanismos extralingüísticos, desde el afecto, hasta los procesos experienciales y relacionales. Siendo estos importantes, se ha tendido a dejar de lado elementos del habla que, sin ser contenido propiamente tal, se encuentran presentes en la forma del discurso (Vivona, 2013).

En los últimos años ha habido un interés creciente en el tema de sonido y música en el setting analítico. En “Music of What Happens”, Ogden (1999) ilustra cómo atiende al sonido de sus pacientes más que a sus palabras, privilegiando así la música de lo que está pasando en la sesión. Stern (1985) y sus aportes acerca de los aspectos rítmicos, musicales y prosódicos de las interacciones madre-hijo que permiten un adecuado “attunement”, término que contiene una clara alusión musical. Los aportes de Anzieu (1976), relativos a la envoltura sonora, ya mencionados. Green (1973) con su Discurso Vivo, nos alerta acerca de la atención a la prosodia, a los silencios, a la “voz estrangulada”. En nuestro medio y en forma reciente, Correa (2009) “Psicoanalizar: Movidas de Ajedrez o Notas de Jazz” hace alusión a aspectos de la técnica psicoanalítica.

De la mano con lo anterior, en el momento actual los avances en neurociencia han permitido abrir sendas que, en la primera mitad del siglo pasado, eran insospechadas, posibilitando de este modo avanzar paulatinamente en el

conocimiento de las implicancias que tienen el sonido, el ritmo y la música en el desarrollo de la vida mental desde la vida intrauterina.

Me parece de especial interés pensar el ritmo regular de los latidos cardiacos como un posible organizador de la incipiente mente fetal. Preguntarse cómo se vincula este ritmo cardiaco con el origen de la música, permitiría entender el espacio que tiene la música, una creación tan humana, en el desarrollo de la mente. Queda en ese sentido amplio territorio por explorar.

A pesar de lo que aun desconocemos, pensar en estos temas permite, en mi opinión, visibilizar elementos que si bien han estado siempre presentes en nuestro quehacer, han permanecido hasta hace pocos años en un relativo silencio. El ritmo de nuestro discurso está presente tanto en pacientes, como en analistas. Pues la sesión analítica se parece a un acto de mutua composición musical.

Esto debería hacer que nos preguntemos qué comunicamos cuando interpretamos, más allá del contenido de nuestra interpretación. Pues la interpretación resuena cuando contenido, tono y ritmo coinciden y son los adecuados para el momento y situación del paciente.

Por otro lado, así como los sueños constituyen la vía regia al inconsciente Freud (1900), quizás el ritmo, la música de nuestras palabras, puedan constituir una vía conducente a nuestras experiencias prenatales.

Hacernos más conscientes de estos fenómenos puede ayudar tanto al desarrollo de la teoría como de la práctica psicoanalítica. En la práctica, puede ayudarnos, por ejemplo, a estar más atentos al dispositivo espacio-temporal que otorgamos a cada uno de nuestros pacientes de acuerdo a sus necesidades. A pacientes con fallas en la constitución del espacio sonoro, podríamos hablarles de manera de crear un ambiente que resuene tan bien a nivel de la música, del ritmo como del sentido. También podemos entender, quizás de nuevas maneras, cuando un paciente no escucha lo que le decimos o no lo entiende o desconoce nuestra voz o le parece escucharnos desde lejos.

¿Freud *“ganzunmusikalish”*? Personalmente pienso que no lo era. Es difícil imaginar que el aporte de Freud haya sido posible sin que tuviera oído musical para escuchar a sus pacientes. Pienso que de haber sido amusical, su legado hubiera sido mecánico, desvitalizado y probablemente no habría alcanzado el nivel de trascendencia y vigencia que mantiene hasta la fecha. Por otro lado sus escritos, ya

se sabe, la mayoría en estilo impecables, dan cuenta de un ritmo y una melodía, imposibles de alcanzar con un oído amusical.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- 1.- Anzieu D (1976). L'enveloppe sonore du Soi. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13:161-80.
- 2.- ----- (1986). *Freud's self-analysis*. London: Hogarth Press and Institute of Psychoanalysis.
- 3.- Barale F & Minazzi V (2008). Off the Beaten Track: Freud, Sound and Music. Statement of a Problem and Some Historico-Critical Notes. *Int. J. Psychoanal.*, 89: 937-57.
- 4.- Cain J & Cain A (1982). Freud, "absolument pas musicien". En Cain J et al., *Psychanalyse et Musique* (p.91-137). Paris: Les Belles Lettres.
- 5.- Castarède MF (1987). *La voix et ses sortilèges*. Paris: Les Belles Lettres, 1989.
- 6.- ----- (2001). L'enveloppe Vocale. *Psychologie Clinique et Projective*, 7:17-35.
- 7.- Correa A (2009). Psicoanalizar: ¿Movidas de Ajedrez o Notas de Jazz? *Rev. Chil. Psicanal.*, 26(2):183-195.
- 8.- Cheshire N (1996). The Empire of the Ear: Freud's Problem With Music. *Int. J. Psychoanal.*, 77:1127-1168.
- 9.- DeCasper AJ & Spence M (1986). Prenatal Maternal Speech influences Newborns' Perception of Speech Sounds. *Infant Behavior and Development*, 9: 133-150.
- 10.- Didier-Weill A (1998). *Invocaciones: Dionisos, Moisés, San Pablo y Freud*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- 11.- Feijoo J (1981). Le foetus, Pierre et le Loup. En *L'Aube des sens. Les Cahiers du Nouveau-né*, 5:100-7.
- 12.- Ferenczi S (1909). On the Interpretation of Tunes That Come Into One's Head. En Balint M (Ed.), *Final Contributions to the Problems & Methods of Psychoanalysis*. London: Karnac, 2002.
- 13.- Freud M (1958). *Sigmund Freud: mi Padre*. Buenos Aires: Ediciones Hormé, 1966.

- 14.- Freud S (1887-1904). *Sigmund Freud. Cartas a Wilhelm Fliess 1887-1904*. Buenos Aires: Amorrortu Eds., 1986.
- 15.- ----- (1900). La Interpretación de los Sueños. A.E. 4
- 16.- ----- (1914). El Moisés de Miguel Angel. A.E. 10
- 17.- ----- (1930). El Malestar en la Cultura. A.E. 21.
- 18.- ----- (1933). Conferencia 31. La descomposición de la Personalidad Psíquica. A.E. 22.
- 19.- ----- (1936). Letter to Marie Bonaparte, December 6 1936. In *Letters of Sigmund Freud, 1873-1939*.
- 20.- Green A (1973). *El Discurso Vivo, una concepción psicoanalítica del afecto*. Valencia: Promolibro, 1998.
- 21.- Isakower O (1939). On the Exceptional Position of the Auditory Sphere. *Int. J. Psychoanal.*, 20: 340-348.
- 22.- Jones E (1953). *Vida y Obra de Sigmund Freud I*. Buenos Aires: Asociación Psicoanalítica Argentina/Nova, 1981.
- 23.- Kohut H (1957). Observations on the Psychological Functions of Music. *J. Amer. Psychoanal. Assn.*, 5: 389-407.
- 24.- Maiello S (1995). The Sound-Object: A Hypothesis About Prenatal Auditory Experience and Memory. *Journal of Child Psychotherapy*, 21(1):23-41.
- 25.- Ogden T (1999). The Music of What Happens' in Poetry and Psychoanalysis. *Int. J. Psychoanal.*, 80: 979-994.
- 26.- Quignard P (1996). *El Odio a la Música*. Santiago: Editorial Andres Bello, 1998.
- 27.- Reik T (1948). *Listening With the Third Eard*. New York: Farrar, Straus & Giroux (1983).
- 28.- ----- (1953). *The Haunting Melody, Psychoanalytic Experience in Life and Music*. NY: Evergreen Books, 1960.
- 29.- Rosolato G (1993). *La Haine de la Musique*. En Pour une Psychanalyse Exploratrice dans la Culture. Paris: Presses Universitaires de France.
- 30.- Salk L (1973). The Role of the Heartbeat in the Relations Between Mother and Infant. *Scientific American*, 228: 24-29.
- 31.- Stein A (1999). Well-Tempered Bagatelles –A Meditation on Listening in Psychoanalysis & Music. *Amer. Imago*, 56(4): 387-416.

- 32.- Stern DN (1985). *The Interpersonal World of the Infant*. New York: Basic Books.
- 33.- Tomatis A (1993). *Dalla Comunicazione intrauterina al linguaggio umano: La Liberazione di Edipo*. Como: Ibis.
- 34.- Ullal-Gupta S (2013). Linking Prenatal Experience to the Emerging Musical Mind. *Front. Syst. Neurosci.*,7(48): 1-7.
- 35.- Vivona J (2013). Psychoanalysis as Poetry. *J. Am. Psychoanal. Assoc.*, 61(6): 1109-1137.
- 36.- Walker D et al. (1971). Intrauterine Noise: A Component of the Fetal Environment. *Amer. J. Obstet. Gynec.*, 109(1): 91-95.
- 37.- Winnicott DW (1971). *Realidad y Juego*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- 38.- Woodward SC & Guidozzi F (1992). Intrauterine Rhythm and Blues? *BJOG: An International Journal of Obstetrics & Gynaecology*, 99: 787- 90.

**Email: [gallardo.zurita@gmail.com](mailto:gallardo.zurita@gmail.com)**