



# Estructuras temporales y espaciales en la música contemporánea

Temporary and space structures in contemporary music

Jannet Alvarado Delgado

Facultad de Artes, Universidad de Cuenca (Ecuador)

ORCID: 0000-0002-0705-0153 

jannet.alvarado@ucuenca.edu.ec

Recibido: 3 de junio de 2020

Aceptado: 3 de septiembre de 2020

**RESUMEN:** Este artículo revisa algunos criterios históricos sobre las relaciones matemáticas, naturales, temporales y espaciales de los sonidos que conforman la música. Estas categorías se replantearon en la música contemporánea, dando como resultado de esto, la creación de obras con sonoridades insólitas, relacionadas con el arte interdisciplinario, arte generativo y con modelos fractales. También se mencionan obras procedentes de Latinoamérica que integran eventualmente lógicas de cosmovisiones culturales ancestrales con sus propias estructuras de tiempo y espacio.

**PALABRAS CLAVE:** Música contemporánea, espacio, tiempo, Latinoamérica.

**ABSTRACT:** This article reviews some historical criteria on the mathematical, natural, temporal and spatial relationships of the sounds that make up music. These categories were reconsidered in contemporary music, resulting in the creation of works with unusual sounds, related to interdisciplinary art, generative art and with fractal models. Works from Latin America are also mentioned that eventually integrate the logics of ancestral cultural cosmovision with their own structures of time and space.

**KEYWORDS:** Contemporary music, time, space, Latin American

\* \* \* \* \*

## 1. Introducción

El objetivo de este artículo investigativo es: constatar el replanteamiento de las nociones de tiempo, espacio y de los elementos de la música tonal occidental en la música contemporánea, para verificar este objetivo se ha recurrido a una metodología propia de la musicología comparativa que permite revisar históricamente, filosófica y técnicamente conceptos de tiempo y espacio utilizados en la música desde la antigüedad y clasicismo europeo hasta llegar a la época contemporánea, en la que se integran elementos estructurales guiados por las matemáticas, geometría y arquitectura basados en sistemas estocásticos y modelos fractales a más de incluir planteamientos estéticos apoyados en cosmovisiones de culturas heterogéneas como las latinoamericanas, otro método que

permite descubrir las propuestas sonoras contemporáneas es el analítico formal. Como resultado de estas indagaciones se constata la existencia de composiciones de obras sonoras e interdisciplinarias que conectan lo eurocentrado en la música con un ejercicio decolonizador desde las artes. Las instituciones oficiales de enseñanza de la música como conservatorios y universidades, se basan en la práctica de la música europea de clasicismo y el romanticismo en gran parte de sus programas de estudio, quedando el conocimiento, composición e interpretación de la música del siglo XX en adelante, restringida a un menor porcentaje del programa, a instituciones especializadas o a prácticas desarrolladas de manera autónoma por los interesados en explorar otras estéticas, escenarios y técnicas plurisensoriales.

## 2. Estructura sonora, matemáticas y naturaleza

La intención de encontrar relaciones matemáticas y proporciones naturales entre los sonidos que conforman la música, ha sido motivo de especulaciones y conceptualizaciones por parte de filósofos, teóricos y músicos. Pitágoras (569-475 a.C.) experimentó con proporciones aplicadas a la tensión de una cuerda para encontrar intervalos de octava, cuarta, quinta y los siete sonidos de la escala diatónica, determinando una correlación entre estos y los planetas en movimiento alrededor de sus órbitas; de esta analogía, saldría la designación de música de las esferas que por cierto resulta inaudible, no obstante, este ha sido un argumento válido para sostener que esos siete sonidos son el resultado de un procedimiento que viene de la naturaleza y por lo tanto la música que se construye con esos intervalos, también. Su seguidor San Agustín (354-430 d.C.) sostuvo en sus seis libros de *De Musica*, que este oficio sonoro es la ciencia del bien medir o modular intervalos y duraciones con su justa proporción y razón, con el objetivo místico final de magnificar a Dios. Boecio (480-524 d.C.) en su *Institutione música*, continúa sustentando la importancia de la música de las esferas, como el fruto del equilibrio armónico y ordenamiento de números, aunque desprecia el trabajo de los intérpretes y trovadores, por practicar un oficio a su juicio, fútil. La melodía, percibida como una sucesión de sonidos enlazados por la atracción de una tónica, era la sustancia principal de lo musical y lo natural, sin embargo desde que se publicó en 1722 el *Tratado de Armonía reducido a sus principios naturales* de Jean-Philippe Rameau, se impuso un fundamento fisurado de proporciones matemáticas, en el que la construcción del acorde mayor, cimiento de su armonía, tenía una correspondencia solo con los seis primeros armónicos de una cuerda en vibración, siendo estos, física y teóricamente infinitos; la misma correspondencia, justificaba la relación entre acordes, su inversión y la supremacía de la tónica o nota fundamental. Rouseau en contraposición a la supremacía de la armonía propuesta por su coetáneo Rameau, volvió a dar preponderancia a la línea melódica, y en sus *Escritos sobre música*, desaprobó la manera subjetiva de construir la armonía y los acordes; además de criticar los caracteres con los que se representaba visualmente la música en ese tiempo, por hallarse, según su entender, “en un estado de imperfección” (Rouseau, 2007, p. 86), planteó alternativamente que cada sonido de la escala diatónica sea identificado por un número, por una cifra que utilice para su ubicación gráfica una línea y no un pentagrama, en cualquiera de los casos se recurrió a dos dimensiones espaciales para representar las notas musicales. Explicó además la conexión palabra-melodía en el canto, sosteniendo que “La melodía, naciente con la lengua, se enriqueció, por así decirlo, a costa de la pobreza de ésta” (p. 222), entonces la melodía otorgaría a la palabra acentos y entonaciones; esta relación que estudió Rouseau, es común a todas las lenguas en su interacción con la melodía. A partir de estas corrientes teóricas, Kant (1724-1804) en *Las metáforas musicales* (De Azevedo, 2011) se pronunció

sobre la estructura musical como relacionada con las matemáticas y con la armonía, en tanto que la melodía con el contenido y lo sensorial. Todos estos planteamientos revisados hasta aquí, guardan indudable concordancia con el *Quadrivium* medieval constituido por las cuatro ciencias sujetas a números como son: Aritmética, Geometría, Astronomía y Música, entendida esta última, como matemáticas en movimiento.

Manteniendo una exploración cronológica, diremos que, el predominio del orden tonal en la práctica musical occidental hasta finales del siglo XIX fue categórico; no obstante en la composición académica contemporánea desde inicios del siglo XX, las perspectivas de la música como de sus estructuras temporales y espaciales se ampliaron, los elementos formales como ritmo, melodía y armonía comenzaron a liberarse del patrón tonal y del ritmo *ostinato* normado; los elementos del sonido, altura, intensidad, timbre y duración, también fueron replanteados. Compositores como Schoenberg, Webern o Boulez, por mencionar algunos reconocidos, trabajaron la desjerarquización de la melodía, armonía y ritmo convencionales a través de procedimientos técnicos como la atonalidad, serialismo y serialismo integral. Recursos compositivos como el empleo de la melodía de timbres distribuida en varios instrumentos de la orquesta sinfónica, suplantó a la melodía asignada a un instrumento solo o familias instrumentales, evitando a la vez urdimbres tonales; de manera análoga la superposición de sonidos combinados en acordes clásicos fueron desplazados, la periodicidad del compás cedió su regularidad a un ritmo libre de acentos no predecibles; el uso indistinto de texturas polifónicas, homofónicas, nubes sonoras y del ruido, entendido este último como frecuencias indeterminadas acústicas o electrónicas, fue tomado en cuenta para desmontar el arte musical basado en los presuntos principios únicos y naturales del ordenamiento tonal; basta escuchar *Metástasis* (1953-1954) de Xenakis que guarda relación estructural con las matemáticas, geometría y arquitectura (disciplinas que eran parte de la práctica profesional del autor) para constatar las insólitas disposiciones sonoras para esos años.

Estas reestructuraciones supusieron un replanteamiento de conceptos esencialistas sobre la forma, trascendiendo el mero ejercicio de identificación de fragmentos; pues, como expresaba Boulez, el principal dilema de la forma musical “ha sido siempre encontrar una forma adecuada de pensamiento”<sup>1</sup> (1992, p.13). Para efectos de re-teorizar la música y su funcionamiento interior, es necesario también considerar que en la composición sonora intervienen sujetos inmersos en un entorno cultural o máquinas predisuestas para realizar sus tareas, por lo que, la búsqueda de otros conceptos de música y forma, exigen un nivel de complejidad (Morin, 2005) que incluya características temporales, espaciales, estéticas, visuales, semióticas, culturales e interdisciplinarias en diálogo, en deconstrucción, que den sentido, recursividad y comprensión a una organización sonora objeto, o mejor, en palabras de Ferreira Gullar, no-objeto, cuya relación con el sujeto “no exige intermediarios [...] posee una significación, pero esa significación es inmanente a su propia forma ” (2017, p. 71). De esta manera, todos estos componentes, se asocian para dar como resultado una forma única y múltiple a la vez para cada obra; así, una forma temporal y espacial se despliega para quien crea o escribe música, otra para quien interpreta o lee y otra para quien recibe.

<sup>1</sup> “Le problème de la forme a toujours été de trouver une forme adéquate à la pensée”. (Trad. Jannet Alvarado). (Boulez, P., 1992, p.13).

### 3. Música contemporánea espacio y tiempo

El arte musical contemporáneo, entendido lo contemporáneo como la “relación singular con el propio tiempo” (Agamben, 2009), ha permitido experimentar prácticas sonoras que integran el espacio y la posición de los objetos como componentes que canalizan varios tipos de recepciones. No es novedad que se integre el espacio, pues, toda interpretación instrumental u operística depende de esos elementos ya sea de manera física o virtual; lo que interesa es el replanteamiento de estos. Traigo a mención la ópera-instalación “Jardines de la escritura” del español José María Sánchez Verdú, en la que cada persona del público cuenta con un escritorio, silla y libro para crear una instalación musical con su propia percepción respecto a la orquesta y a los cantantes que están ubicados en una plataforma encima del público, todos construyen la escena. En otras propuestas interesa la luz, el cuerpo, la arquitectura en conjugación con el sonido o con su resonancia que provoque la vibración en otros objetos ubicados en distintos lugares. El espacio virtual también entra en juego cuando se trata de crear arte generativo con sistemas autónomos que usan algoritmos para obtener gráficos y sonidos organizados. Por otro lado, está la música fractal producida por programas que repiten formas sonoras en diferentes escalas.

La música contemporánea no solo parte de conocidas lógicas occidentales de tiempo, espacio, forma, estética y sentido musical, sino de lógicas heterogéneas, que no visibiliza la hegemonía cultural europea, cuyos *locus* de enunciación surgen de sociedades consideradas subalternas en el arte, como las latinoamericanas, por ejemplo. Es primordial revisar algunas nociones sobre el tiempo, que den testimonio de otros enfoques y prácticas sonoras; la linealidad temporal desarrollada en la cultura de occidente con su inicio y su final, es la que ha regido en gran parte de la composición musical y el arte en general, mientras que, el acaecer temporal en otras culturas como las andinas y otras ancestrales, es diferente; la idea de tiempo que mantiene el orden, es circular; esto se advierte en su cosmovisión como el regreso cíclico permanente a un espacio-tiempo o *pacha* con renovadas energías; Bravo Gerreira afirma al respecto: “El ‘principio de orden’ es un planteamiento básico de la mentalidad andina prehispánica. Como lo es el de la idea del tiempo. El indígena americano lo concibió de manera cíclica.” (2000, p. 162). Tomando en cuenta que el cosmos para los pueblos originarios de América del sur está formado por el ser humano, naturaleza y animales como una unidad, el sonido organizado, deviene acorde con la vida, es parte del rito y del mito, conforma una totalidad. El antropólogo Levi Strauss en su antiguo ensayo *Mito y significado* (1977), luego de valorar esa correspondencia entre elementos de la naturaleza, explica cómo la música abandonó el pensamiento mitológico para transformarse en la música de la civilización occidental. Sin embargo, en la composición contemporánea, muchos compositores, investigan y toman distancia de teorías eurocéntricas para encontrar técnicas y estéticas diferentes en otras culturas, pensamientos y concepciones del mundo desde la alteridad. Es tan amplio el abanico de estéticas compositivas, que tan válido es el compromiso de la nueva complejidad de Ferneyhough con su música inconmensurable orientada por vectores, como la música creada en Latinoamérica que en algunas ocasiones intenta descolonizarse y liberarse del pensamiento europeo de tiempo y forma, en la que se incluyen elementos sonoros y reflexivos de las culturas amerindias (Viveiros de Castro, 2010), este puede ser el caso del compositor boliviano Cergio Prudencio. Así mismo, es válida la música que usa las tecnologías digitales y electrónicas más radicales como la categorizada como *noise*, que incluye el ruido o la música concreta orquestal del alemán Lachenmann, quien valida el ejercicio de componer diciendo:

componer significa seguir los sueños propios y exponerlos indefensos a la sociedad. El concepto de lo ‘indefenso’ precisamente en conexión con la idea de lo nuevo, ha llegado a ser para mí importante. La *indefensión* es la única forma de provocación, que no me es sospechosa. Las obras de Schönberg, Webern, Nono: es a través de la indefensión como han provocado esa radicalidad, con la que han fracturado el concepto de música tonal. Indefenso puede, no obstante, ser también un retorno a algo aparentemente superado, si puede ser iluminado una vez más desde una nueva luz. (2002).

Una obra que da cuenta de la complejidad de la forma, tiempo y espacio en la música contemporánea creada por un compositor ecuatoriano residente en Alemania, es *Boletín y elegía de las mitas* -cantata escénica – montaje audiovisual – música electroacústica-, de Mesías Manguashca con texto de César Dávila Andrade (poeta cuencano). Sobre el lenguaje formal utilizado en este trabajo comenta el autor: “viene de elementos muy dispares: nuestras tradiciones musicales, las tradiciones de la ‘música nueva’ europea y lo aprendido conjuntamente con las técnicas electroacústicas. Y todas las manías que en un momento pasan a conformar un ‘estilo personal’. El resultado será posiblemente extraño” (Manguashca. 2010). Por su parte, el texto en castellano y en quichua de Dávila, narra un episodio traumático de la Conquista y Colonia en Ecuador, momentos en los cuales el indígena era vejado, explotado y humillado en extremo. En la obra “hay un contrapunto de tiempos” dice Manguashca, y concluye: “el uso de todos los objetos sonoros crea “inarmónicos (hasta ahora poco asociados con la música)”. En cuanto a la fotografía que incluye el trabajo, representa tiempos diversos, integrando un diálogo interdisciplinario en el que la imagen, forma, tiempo y espacio conforma una unidad.

#### 4. Imagen sonora.

Existen algunos puntos de comunicación entre imagen y sonido, acústicamente el sonido es vibración y como tal, configura una onda que puede ser graficada y visualizada. De acuerdo a esta condición física, una imagen sonora plantea dos características ambivalentes de la materia, una visible y otra invisible a la percepción habitual; la vibración que escapa al sentido de la vista se concreta en sonido, mientras que la que se ve, la calificamos como imagen con límites y formas; a partir de estas percepciones sensoriales, las artes se han encasillado como visuales y sonoras. En el arte contemporáneo interdisciplinario se juntan ondas magnéticas, sonoras y electrónicas, “ampliando definiciones” que se ligan rutinariamente a una respuesta visual (Ariza, 2008: 127), sin embargo, también es sonora, musical y plurisensorial.

Trabajadores de lo visual y lo sonoro han utilizado referencias conceptuales de ambos campos para realizar sus obras. Revisando algunas experiencias desde el siglo XX, se constatan experimentos artísticos de orden intuitivo y otros técnico-científicos, que buscan expresar nuevas realidades mediante la asociación imagen-sonido, color-música o escultura-forma-sonido. El pintor ruso Kandinsky (1866-1944) en *Lo espiritual en el arte* (2011), relaciona colores con el timbre, con características sonoras de algunos instrumentos o con percepciones emocionales; por ejemplo, el azul claro relaciona con la flauta, el azul oscuro con el violoncelo, contrabajo u órgano. Así mismo relaciona el amarillo con un sonido agudo, el verde con la tranquilidad y el blanco con el silencio. Su amistad con el compositor Arnold Schoenberg que además era pintor expresionista, le hizo tener consciencia del sonido y de la categoría de lo bello a través de la música, entendiendo por esto lo que “brota de la necesidad anímica interior, bello es (dice) lo que es interiormente bello” (Kandinsky, 2011). Menciona también, que la música ha encontrado su propio camino de independencia de los cánones del clasicismo y

romanticismo, que servía de paso, al poder político reinante en Alemania en las primeras décadas del siglo XX. Al constatar que Schoenberg había propuesto su técnica dodecafónica de composición, rompiendo la anquilosada tonalidad, Kandinsky quería intentar algo parecido con la pintura; justamente, su cuadro *Impression III. Concert*, fue realizado luego de las impresiones causadas en él al escuchar un concierto de su amigo Schoenberg en 1911. Concluye el pintor, que el sonido, el color y la palabra en el arte descubren la identidad interna, anulando las diferencias exteriores.



Figura n. 1. Kandinsky. *Impression III. Concert*. (1911).  
(Disponible en: <https://www.wassilykandinsky.net/work-170.php>)

Circunstancia parecida es la que le ocurrió a Paul Klee (1870-1940), quién basó la estructura de algunas de sus obras en la distribución estructural-formal de la música de Mozart y de Bach en lo referente a la melodía, concretamente en procedimientos texturales, imitativos contrapuntísticos y en el reparto de la imagen de la escritura sonora en la partitura, ejemplos de estos trabajos son: *El Don Giovanni bávaro* de 1919 y *la Fuga en rojo* (1921) que refleja la compleja escritura polifónica imitativa de una fuga.

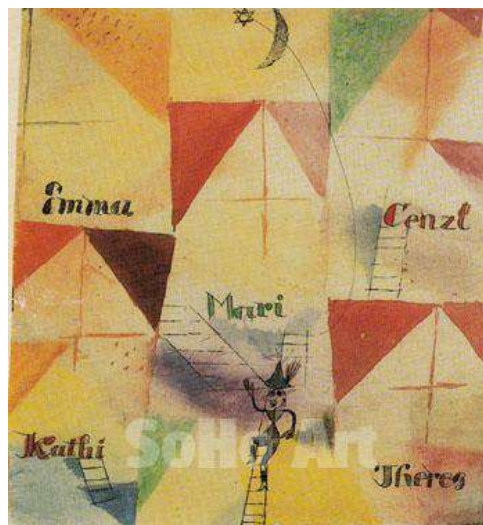


Figura n. 2. *El Don Giovanni bávaro* de 1919.  
(Disponible en: <https://aqueviewmaster.wordpress.com/2012/12/13/el-don-giovanni-bavaro-paul-klee/>)



Figura n. 3 *Fuga en rojo* (1921) Acuarela sobre papel, montado en cartón. (Disponible en: <https://www.march.es/musica/jovenes/Paul-Klee-Pintor-violinista/polifonia.asp>)

Los efectos de sinestesia que palpaba el compositor francés Olivier Messiaen (1908-1992) le hacía distinguir colores en las partituras según la altura de las notas escritas. Por su parte Iannis Xenakis (1922-2001) alumno de Messiaen, incursionó por recomendación de su profesor en las matemáticas, en la teoría de conjuntos y en la estocástica para hacer música; inventó el UPIC, aparato sobre el cual se dibujaba líneas, gráficos e imágenes que una computadora traducía a sonidos y a música. Obras realizadas con este artefacto son: *Mycenae Alpha* y *Voyage absolu des Unari vers Andromede* (1989). Después de este dispositivo se construyeron otros como el Iannix, secuenciador gráfico de código abierto, para crear música en tiempo real con una tecnología actual. Una composición con esta tecnología es: *Pæstæ* obra videográfica y musical de Thierry Coduys y Guillaume Jacquemin. La imagen y el sonido siguen estando juntos generando formas singulares. Este tipo de trabajos se mantienen en permanente exploración dando paso a obras audiovisuales cuyos seguidores se multiplican.

## 5. Discusión

La repetición de lo igual, parafraseando a Hegel (1996), que representa la música clásica y la del romanticismo, es negada en la música contemporánea y en su relación con el arte interdisciplinario, es decir el discurso en la composición musical se caracteriza ahora por la disposición de un evento a lado del otro (Agawu, 2012), no interesa la estructura periódica típica de la distribución protagonizada por la tonalidad, aunque no la descarta ni excluye. Por otro lado, las operaciones estocásticas desde sus condiciones no predecibles temporal y espacialmente, pueden ahora ser parte de la estructura del arte sonoro, dando como resultado obras con otras disposiciones texturales, tímbricas, rítmicas y estéticas como las mencionadas en los numerales anteriores. Más aún el cuerpo, la escena, el movimiento, los volúmenes esculturales, las imágenes y diferentes prácticas culturales (Nattiez, 1990) dimensionan las nuevas músicas. Las composiciones contemporáneas multisensoriales muestran que no es posible sostener que la música se fundamenta en la hegemonía de la escala diatónica o en la metafísica (Platón, 2009). Además, compositores y compositoras, sobretudo de Latinoamérica, para el caso que nos

ocupa, integran otras lógicas de pensamiento, que están más allá del colonialismo cultural europeo (Mignolo, 2011).

## **6. Conclusión**

Citar obras que enlazan imagen, sonido, tiempo y espacio, sería una larga tarea, ante la que surge la interrogante de cómo descifrar su contenido, forma, sus particularidades científicas y culturales. Se hablaba de la muerte del arte cuando la imagen entró en movimiento, sin embargo, como concluye Danto este conflicto conceptual (2010), es más bien un motivo para que continúe el arte en otros diálogos. Desde la órbita musical, el sonido, ya no representa necesariamente el elemento sustancial de la música, dice Deleuze: “El sonido no es más que un medio para capturar otra cosa” (1978). Ante esta complejidad, será necesario desarrollar hermenéuticas que permitan interpretar de manera independientemente cada obra contemporánea, su forma, tiempo y espacio.



## Bibliografía

- Agamben, G. (2009). *Qué es ser contemporáneo*. Clarín. [En línea] [Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2018]. Disponible en: [http://www.dooos.org/articulos/textos/Giorgio\\_Agamben.htm](http://www.dooos.org/articulos/textos/Giorgio_Agamben.htm)
- Agawu, K. (2012). *La música como discurso*. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora.
- Ariza, J. (2008). *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el siglo XX*. Cuenca - España: Ediciones de la Universidad de Castilla de la Mancha.
- Bravo, G. (2009). Milenarismo y resistencia cultural en la historia de los pueblos andinos. En: García, M. (Ed) *En pos del tercer milenio. Apocalíptica, Mesianismo, Milenarismo e Historia*. Salamanca: Editora María del Carmen García Escudero y Universidad de Salamanca.
- Boulez, P. (1992). *Zukunftsmusic? Avenir de la musique ?* En: *Circuit Musiques contemporaines*, Canadá: Editorial Jean-Jacques Nattiez, vol. 3, no.1. pp. 7-21.
- Danto, A. (2010). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. España: Ed. Paidós Ibérica.
- De Azevedo, U. (2011). *Kant y las metáforas musicales*. [en línea]. [Fecha de consulta: 13 de junio de 2018] Disponible en: <https://efimeroescombrera.files.wordpress.com/.../kant-y-las-metc3alforas-mus>
- Deleuze, G. (1978). Conferencia sobre el tiempo musical. En: *Ismo Crítico*. [en línea]. [Fecha de consulta: 13 de mayo de 2016]. Disponible en: <https://666ismocritico.wordpress.com/2007/12/13/gilles-deleuze-conferencia-sobre-el-tiempo-musical/>
- Ferreira, G. (2017). *La expresividad de la forma*. Cuenca- Ecuador: Fundación Municipal Bional de Cuenca.
- Hegel, G. (1996). Música. Extracto de los cursos de Estética impartidos en Berlin en 1828/29, según el manuscrito de Karol Libelt. En: *Anuario Filosófico*. Vol. 29, n.1. [en línea]. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2018]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10171/2380>
- Kandinsky, V. (2011). *Lo espiritual en el arte*. Madrid: Ed. Katz.
- Lachenmann, H. (2002). Contra la hegemonía de superficialidad. Entrevista realizada por Claus Spahn a Helmut Lachenmann (traducción: Fco. Javier González Valendia, revisado y corregido por José Luis Torá). En: *Revista Zeit*. [En línea]. [Fecha de consulta: 12 de mayo de 2016]. Disponible en: [www.tallersonoro.com/antioresES/11/Articulo2.htm](http://www.tallersonoro.com/antioresES/11/Articulo2.htm)
- Maiquashca, M. (2010). Boletín y Elegía de las mitas. -cantata escénica – montaje audiovisual – música electroacústica-. En: DVD Grabación audio y video. Quito: Fundación Teatro Sucre.
- Mignolo, W. (2011). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Sevilla: Ed. Akal.
- Morin, E. (2005). La epistemología de la complejidad. En: Solana, J. (coordinador). *Con Edgar Morin, por un pensamiento complejo. Implicaciones interdisciplinarias*. Madrid: Ediciones Akal.
- Nattiez, J. (1990). *Music and Discourse*. Estados Unidos de América: Princeton University Press.
- Platón. (2009). *Diálogos. Critón o del deber. Fedón o del alma. El banquete o del amor. Parménides o de las ideas*. Madrid: Editorial Edaf.
- Viveiros de Castro, E. 2010. Eduardo. *Metafísicas caníbales*. Buenos Aires: Ed. Katz.
- Rousseau, J. (2007). *Escritos sobre música*. Valencia: Colección estética y crítica.
- Strauss, L. (1977). *Mito y significado. Las conferencias Massey de 1977*. Madrid: Alianza Editorial.