

Mozart: Un discurso creador

*Nora Braguinsky de Rubinstein y
Susana Kuras de Mauer*

INTRODUCCION

De Mozart a su hermana Milán, 5-12-1772:
*“...ni sé lo que escribo, pues mi pensamiento
está puesto continuamente en mi ópera, y
corro peligro de escribirte toda un aria en
vez de palabras”.*

Mozart rompe las fronteras de la partitura. Sus cartas, y otros escritos, son también testimonio de su “vivir creador”. A partir de su discursar epistolar nos fuimos encontrando en Mozart con una partitura literaria a descifrar. Nos proponemos transmitir algunas reflexiones surgidas de la lectura de sus escritos, aún conscientes de lo que se pierde al recortarlas de su contexto.

La primera pregunta es: ¿por qué Mozart?, y más aún, ¿por qué sus cartas? ¿Porqué no centrarnos en su trabajo musical?

Resulta casi una paradoja que, quien fuera compositor de veinte óperas, casi cincuenta sinfonías, y otros tantos conciertos y sonatas, sea leído y pensado desde otra perspectiva que trasciende lo sublime de su obra musical. En realidad, nos convocó la fuerza de su impulso creador, con el que narra y compone inspirado en la vida misma. Encontramos que nos interesaba abrirnos a pensar una dimensión especial de la creatividad, aquella que es intrínseca a la condición misma de estar vivo y que se plasma en un “vivir creador” (Winnicott, D., 1972, pág. 81).

El estilo de sus cartas, en apariencia incoherentes, triviales, ingeniosas y hasta obscenas, dan cuenta, sin embargo, de su

capacidad sublimatoria y su pasión creadora. Se trata de testimonios escritos en los que lúdicamente desafía al lector a descifrar intenciones, ocultamientos y revelaciones.

Intentaremos abordar a partir de estas cartas de Mozart aquello que concierne al discurso creador, como uno de los caminos posibles de Eros. Nos ocuparemos también de las vicisitudes del proceso de creación entendido como efecto de un trabajo psíquico, y como motor de un posicionamiento subjetivo.

Freud se plantea cuál es el fundamento y el motor de las acciones humanas, qué es aquello que nos hace vivir. Cree ver en la satisfacción pulsional y en la necesidad de objeto una respuesta. Placer y vínculo forman parte de la esencia de la sexualidad humana, y más aún, es el poder de ésta la que engendra las demás actividades psíquicas.

Si en un principio hablar de placer implicaba placer de órgano, al hablar de pulsión de vida o de amor (“Esquema de Psicoanálisis”) Freud necesariamente incluye el *sine-qua-non* del objeto, y es la ligazón lo que define esencialmente a Eros.

La sexualidad que aparecía al comienzo de la teoría como una fuerza disruptora, es entendida por Freud, a partir de 1920, como formando parte de la pulsión de vida, como la fuerza propulsora que intenta establecer, a partir de fragmentos, unidades cada vez mayores, en una franca tendencia a mantener la cohesión de todo lo que vive.

Eros es entonces aquello que empuja a la unión, reunión, complejización y creación de nuevas vidas.

MAS ALLA DEL MUSICO, “UN VIVIR CREADOR”

Mozart deslumbró por su talento musical desde muy pequeño, sus primeras composiciones datan de los 5 años de edad. Su padre Leopold, músico de la Corte de Salzburgo, fue su único maestro y referente. Fue también destinatario de la mayor parte de sus cartas.

Leopold fue para el joven Mozart una figura ambivalente. Dominante, intentaba dirigir todas sus acciones y mantenerlo en una posición de dependencia.

A raíz de sus conflictos, Mozart sufrió varias crisis y es en su intento de resolverlas que encuentra maneras simbólicas exitosas

de hacerlo, compone, ejecuta, crea. Pero también falló en otros intentos, que a la manera de sublimaciones fallidas, nos permiten “espíar su interioridad” (Solomon, M., 1995). Los acertijos literarios que escribe esconden detrás de esas mascaradas sus dolores, temores y sentimientos de pérdida.

La presión que Leopold ejercía sobre Mozart era intensa y podríamos decir que su historia es la historia de sus estrategias conscientes para acomodarse a las expectativas paternas y la de sus mecanismos inconscientes para liberarse de su mandato.

La aprobación paterna se constituyó para Mozart en justificación de su existencia. Este aspecto conflictivo del vínculo, no le impidió sin embargo, desarrollar su talento con gran placer y plasmarlo en un proyecto genuino investido narcisísticamente con el que logra satisfacer su propio Ideal del Yo.

Explosivo en sus modos de vociferar, Mozart aborda y desborda simultáneamente, por el afán de inventar, con una licencia atrevida y firme tanto en sus composiciones musicales como en sus textos escritos.

“Se puede llamar a cada cosa por un nombre equivocado si a uno le place, pero ¿será bueno? Esa es otra pregunta.” (12-7-1783)

Sin perder la idea directriz del texto, una palabra del mismo lo convoca y se siente compelido a subvertir su sentido y a transgredir su literalidad, usándola además para otros fines. En este accionar reconocemos las operaciones de Eros, que al agregar, complejiza y enriquece palabra y texto.

Sería posible pensar que escribe sólo por desplegar su ingenio, sin embargo lo hace en un afán de comunicarse, llevado por las circunstancias vitales, como viajes y separaciones de los padres.

Es notable la imbricación que su producción tiene con la vida real, con el mundo tangible.

Expresa en sus cartas, con profundidad y detenimiento, el registro de lo vivido y experimentado. Escritos que no interrumpen su cotidianeidad, ni son una simple expresión de la misma, son también su producción, son su música imprevista y siempre desconcertante.

Carta a su padre, Mannheim, 8-II-1777, I, 283:

“No sé escribir en forma poética; no soy poeta. No sé ordenar las figuras de tal manera que den luz y sombra: no soy pintor. Ni siquiera sé expresar mis pensamientos por medio de insinuaciones o mímica: no soy bailarín. Pero sí puedo hacerlo por medio de notas: soy músico.”

Green señala que el poder de la escritura consiste en suscitar lo que él llama “afectos de escritura”, sintónicos con los afectos de la vida y a veces hasta más fuertes que ellos mismos.

La resonancia interna que nos provocan sus escritos (como su música), nos permite consustanciarnos con su particular manera de participar de las cosas que lo rodean. Su modalidad habla de su agudo poder de observación, de su curiosidad, de su deseo de aprehender, y de su reconocimiento alborozado por lo que ve y puede incluir en su mundo, enriqueciéndolo.

Mozart a su padre, 3 de Julio 1778:

“La Sinfonía comenzó. Raff estaba de pie a mi lado, y ya en mitad del Primer Allegro había un pasaje que yo sabía muy bien que tenía que gustar. Todos los oyentes se sintieron arrebatados –y se produjo un gran aplauso– pero como lo sabía cuando lo compuse, el Efecto que haría, lo puse al final otra vez –y comenzó otra vez Da capo, el Andante gustó también pero sobre todo el último Allegro. –Como había oído que aquí todos los últimos Allegro empiezan como el Primero, con todos los instrumentos al mismo tiempo y la mayoría de las veces al unísono, comencé con los dos violines sólo piano durante 8 compases –luego venía en seguida un forte– de forma que los oyentes como yo esperaba hicieron chist durante el Piano –y entonces vino en seguida el forte. –Oír el forte y empezar a aplaudir fue una sola cosa –así lleno de alegría me fui después de la Sinfonía al Palais Royale– me comí un buen helado– recé el rosario que había prometido– y me fui a casa...”

Relatos como éste, nos llevaron a pensar que Mozart describe la música con palabras así como también escribe “en música” sus textos.

En una carta fechada el 26-9-1781 le escribe a su padre: “... sin

embargo como las pasiones, vivas o no, no deben expresarse nunca hasta el Hastío, y la Música, incluso en su forma más estremecedora, no debe herir nunca el Oído, sino que tiene que seguir siendo un placer,... también el corazón palpitante y amoroso se anuncia – los 2 violines en octavas. – esa es el aria favorita de todos los que la han oído – y también la mía. – y está totalmente compuesta para la voz de Adamberger, se ve el temblor – la vacilación – se ve cómo se alza el pecho hinchado – lo que se expresa mediante un crescendo – se oyen el balbuceo y los suspiros – lo que se expresa por los violines con Sordina y una flauta al unísono.”

DISCURSO CREADOR Y PROCESO DE CREACION

En 1920, en “Mas allá del Principio de Placer”, Freud sostiene que la existencia humana está gobernada por el conflicto entre las dos pulsiones primarias, Eros y Thanatus. Es el conflicto entre estas dos pulsiones lo que gobierna la existencia humana. “... sólo la acción conjugada y contraria de las dos pulsiones primordiales, Eros y Pulsión de muerte, explica la variedad de los fenómenos vitales, nunca una sola de ellas.” (Freud, S., 1920, p. 245).

La condición humana supone el desafío de hacer triunfar la vida sobre la muerte. Esta tarea resulta particularmente difícil ya que ante la imposibilidad de alcanzar la total satisfacción de las pulsiones, el sujeto tiene que intentar domesticarlas. Se suma a esta dificultad, la natural dependencia del hombre de los objetos y la limitación que la vida cultural impone.

En el afán de poder desenvolverse armónicamente con la realidad, evitando el displacer al Yo (que la satisfacción directa podría conllevar), los impulsos logran placer, a través de un desvío del fin sexual original, conciliando los impulsos del Ello con un objetivo de valor elevado para el Ideal del Yo.

Se consigue así la satisfacción del deseo, sin entrar en contradicción con una realidad posible, ni con los ideales, ni con el Superyo. Cuando este deseo es realizable y de estos logros se obtiene placer por acuerdo con el Ideal (no por adaptación exitosa) estamos ante una sublimación de provecho para el individuo.

Acordamos con Luis Hornstein cuando habla no tanto de la

valoración social del destino sublimatorio, como del investimento de proyectos realizables catectizados narcisísticamente.

La hoja en blanco, la partitura vacía, lo convocan con las mismas premisas del juego, al encuentro de elementos de la realidad externa con elementos endopsíquicos en un espacio que trasciende a ambos dando lugar a una nueva gestalt, a una innovación, a la aparición de lo inédito.¹

El escribir lo saca a Mozart de la apacibilidad de la homeostasis, generándole una tensión que lo promueve a la búsqueda. El mismo texto lo interroga abriéndole nuevas intencionalidades.

Al respecto, Freud en “El Creador literario y el fantaseo”, refiere: “El poeta ... dirige su atención a lo inconsciente dentro de su propia alma, espía sus posibles desarrollos y les permite la expresión artística en vez de sofocarlas mediante la crítica consciente.” (Freud, S., 1908, pág. 128)

Esta hoja y esta partitura ahora pobladas, develarán lo hasta entonces desconocido de sí, verdades de su mundo endopsíquico.

“El tema no se elige. Eso es lo que ni el público ni los críticos comprenden. El secreto de las obras maestras está precisamente ahí: en la concordancia entre el tema y el temperamento del autor”. (G. Flaubert)

En su correspondencia mantenida principalmente con su padre Leopold, hay una incesante ruptura con el decir literal. Es más lo que sus textos ocultan que lo que dicen; insinúan, asoman, son por sobre todo alusión.

S. Kovadloff, en su libro *El Silencio primordial* (1993, pág. 60), aborda el tema de la alusión para referirse a la índole del acto creador y en particular al estudiar el silencio musical. Retoma allí la referencia etimológica del término alusión como un concepto que “remite al juego, a la diversión y a la broma”. “Connota siempre la idea de entablar con alguien o con algo un vínculo lúdico”.

“Tengo el ojo echado en tres cosas: la primera no es segura,

¹ Cuenta Masud Kahn que, visitando a Winnicott un domingo por la mañana, lo invitó a que leyera un artículo del Prof. L. Trilling titulado: “Freud y la crisis de nuestra cultura”. Winnicott se tapó la cara con las manos, hizo una pausa y, tras un movimiento brusco, descubrió su rostro. Entonces le dijo: “¡Es inútil Massud que me pida que lea algo. Si lo que leo me aburre, me quedo dormido a la mitad de la primera página, y si me interesa, en cuanto termino esa página, la escribo de nuevo...” (Kahn, M., en “Sobre Winnicott”)

y aunque lo fuera –probablemente no mucho–; la segunda sería la mejor –pero sabe Dios si sucede–, y la tercera, que no es de despreciar, lástima que sólo puede ser el futuro y no el presente...”

(En realidad son alusiones implícitas dentro del contexto a: la primera al joven príncipe de Lichtenstein, la segunda al propio emperador, y la tercera al archiduque Maximiliano) (23-1-1782)

Mozart desencaja las palabras de la literalidad, las arranca de lo previsible, las propone en una ordenación que subvierte lo que de ellas se espera.

El impacto que produce, lo elabora, lo modela, lo construye, lo hace sonar en una estructura y en un ritmo. Su divertimento puede conducir tanto al éxito como a lo trivial y aún a lo obscuro. Las frases irrumpen, fluyen, pero por sobre todo, desconciertan.

Mozart a su prima, 3 de octubre 1777:

“...yo le pido ¿por qué no?, yo le pido, queridísimo fex, ¿por qué no?, que si escribe usted a madame Tavernier, a Munich, escriba un cumplido de mi parte para las 2 mademoiselles Freysinger, ¿por qué no?, –¡Curius!, ¿por qué no?, –y a la más joven, que es la señorita Josepha, le pido disculpas, ¿por qué no? –¿por qué no habría de pedirle disculpas? –¡Curius! –¿no sé por qué no habría de pedírselas –le pido, pues disculpas por no haberle enviado hasta ahora la sonata prometida y que le enviaré lo antes posible, ¿por qué no? ¿Qué? –¿por qué no? –¿por qué no he de mandarla? –¿por qué no he de enviarla? –¿por qué no? –¡Curius! – ¿no sabría por qué no? Bueno, este favor puede hacerme –¿por qué no? –¡Curius!, yo también se lo haría si usted quisiera –¿por qué no? – ¿por qué no habría de hacérselo yo? ¡Curius! –¿por qué no? –¿no sabría por qué no?”

Dice Irma Hoesli: “Cuando él –¿por qué no?– aparece por segunda y tercera vez, con variaciones y ampliaciones, impulsa al desaprensivo lector a tararear una melodía. Es como si dos instrumentos musicales mantuvieran un diálogo en el que cada uno de los interlocutores repitiera, a su manera apenas con un rasguído o toda una variación, la pregunta del otro. Los guiones

parecen indicar que hay una pausa, después de la cual habla otra voz. El hecho de que en estas líneas realmente se diga algo con significado, un encargo formal, sólo es perceptible para el lector escrupuloso que sabe abrirse paso por entre el juego de acertijos de tantos –¿por qué?”

Las “cabriolas epistolares” de Mozart crean escenas donde se despliega, a través de una gimnasia gramatical singular, su impulso creador. Acertijos que no se dejan leer con facilidad, sugieren variaciones que desbordan los límites de lo que convencionalmente se espera. Deshace lo que resulta esperable y lo compone de otra manera, con otro ritmo, en otra estructura.

“... qué hacer no hay nada, prontamente hasta, yo buenas un deseo noche, plácido usted dormido, voy a próximo más escribir más cuerdir”. (Manheim 26-11-1777)

Impacta y sorprende hasta con lo más cotidiano, como lo es un saludo, su formulación deviene anarquía, caos, producción creativa. Winnicott alude a esta cualidad refiriendo a la creatividad la posibilidad de tolerar el caos sin buscar organizarlo.

Tal como lo expresa S. Kovadloff en *El silencio primordial*: “La música nos busca para sumirnos en un desconcierto aleccionador: inconfundible como emoción en quien la escucha, su significado, si lo hay, resiste invicto el acoso de la lógica lineal.” (p.67) Las partituras literarias de Mozart también tienen en el lector este efecto.

Si ponemos la atención en la particular manera de procesar e instrumentar los datos de los que se sirve, nos impacta el ingenio y la habilidad de sus construcciones escritas. Hace alarde de su agudeza cuando lo vemos desplegar con humor, la ironía, la broma, la burla y el juego de palabras en sentido equívoco.

Mozart a su esposa, 9 de Julio 1791

“P.D. A N. N. dile de mi parte lo siguiente:

.....
.....
.....
.....

¿qué le parece?, ¿le gusta?, no mucho creo yo; son expresiones duras y difíciles de entender. Adiós.”

La temporada carnavalesca era una oportunidad para el levantamiento de la censura dando rienda suelta a desmanes, expresiones escatológicas, lenguaje obsceno. Una tregua para su Superyo. Es el momento de las manifestaciones populares. Goethe, Schiller, Voltaire y Rousseau, fueron autores de acertijos de este tipo. Los de Mozart fueron escritos en el carnaval veneciano de 1786. Le permiten desafiar la moral social vigente, y la autoridad paterna, violar tabúes sin ser castigado por ello, y disfrutando de la implementación de cifras, códigos, claves. Otra vez haciendo música sin notas!

Lo que nos invita a resolver es, en su expresión manifiesta, un entretenimiento, pero tras las mascaradas podemos decodificar lo que ocultan y revelan, su vida secreta.

Los temas –no desvinculados de las advertencias paternas acerca de la sexualidad peligrosa y las mujeres contaminantes– remiten a ecuaciones que unen el placer y la mutilación, el sexo y la muerte, el orgasmo y la aniquilación, formas de eludir y aludir a lo prohibido.

La prosa de Mozart es rica en signos de puntuación: comas, paréntesis, guiones; de los cuales se sirve para llevar lo escrito en un ritmo apremiante o reservado hacia un desenlace que alivia la tensión. El crescendo final también puede estar rematado con una contundente grosería. Por ejemplo la carta en la que se despide con el siguiente saludo:

“Vuestro obedientísimo y subordinadísimo servidor, mi culo no es vienés.” Salzburgo, 1779.

¿Ironía? ¿Soberbia? ¿efecto escénico? Un salto inesperado por encima de las convenciones, un desafío al lector y una crítica sarcástica de la “Ilustración”.

Freud (1905) estudió específicamente la ironía, “figuración por lo contrario”, como una subvariedad de la comicidad. “Su esencia consiste en enunciar lo contrario de lo que uno se propone comunicar al otro, pero ahorrándole la contradicción mediante el artificio de darle a entender... que en verdad uno piensa lo contrario de lo que ha enumerado.” (Freud, S., 1905)

Una paradoja a que somos invitados es a adivinar al músico que se encuentra detrás de esas cartas (o quizás en esas cartas).

*“Me lamentablemente no nada mis para los buenos
Y adiós
Es que se nuevo, recuerdos todos amigos amigas
Mi a mamá te
Besamos la yo beso
En y como tu hermano mil veces quedo siempre fiel Milán.”
(16-1-1773)*

Una primer lectura de este fragmento nos llevaría fácilmente a un juicio ligero: “Pero esto es proceso primario puro!”, se pasa de una representación a otra sin sentido aparente en un fluir anárquico de energía.

Si logramos en cambio, detener nuestra mirada en su construcción, encontramos ligazón detrás de la discontinuidad. Aquello que a primera vista se nos impone como discurso desmembrado y disperso responde a una estructura coherente, desde el punto de vista de una partitura musical. No se trata de una melodía ejecutada por un solo instrumento al que se lo puede seguir con la misma continuidad que tiene el discurso hablado. Más bien es preciso ubicarnos como lo haría un director de orquesta frente a una partitura en que debe seguir simultáneamente a los distintos instrumentos, alcanzando así un sentido totalizador final.

Coincidimos con Irma Hoesli que para el músico “el papel de carta y las palabras se corresponden con el papel pautado y las notas.”

En el ejemplo citado será necesario interpretar la supuesta arbitrariedad según claras leyes de composición. Para su comprensión, debe encararse el texto como distintas voces de la conversación entre instrumentos. Una primera voz que toma en cuenta las primeras cinco líneas, para articularlas con una segun-

da voz (la última línea) regida por otras leyes de construcción. Tomando la mitad superior como una de las voces del diálogo musical, habrá que saltar de la línea superior a la inferior para volver nuevamente a la superior, leyendo una a una las palabras. Y aparece la siguiente frase:

“Me es lamentable que no sé nada nuevo, mis recuerdos para todos los buenos amigos y amigas. Adiós mi besamanos a la Mamá, yo te beso....”

La segunda voz, la última línea, responde a otras leyes, resulta de una simetría alrededor de la expresión “mil veces”.

Los dos extremos “en” y “Milán” encierran la frase como las llaves de una partitura musical. “...yo te beso mil veces y quedo como siempre tu fiel hermano en Milán” (ibid p.25). Mozart provoca al lector con sus palabras, para poder acceder a la significación de sus cartas será necesario abrirse paso entre el juego de acertijos.

SINTESIS

Uno de los aspectos que capturó nuestro interés por interiorizarnos en este recorte de la producción de Mozart, fue quizás la evidencia de que su condición creativa trasciende el terreno musical.

En ese abanico de posibilidades y variaciones propias de su creatividad, construye un discurso que narra de una manera singular.

Mozart no sólo se despreocupa del contenido, sino que fuerza en algunas ocasiones su texto para resistirse a la literalidad despojada de artificios. Son justamente estos recursos los que le permiten jugar creativamente con todo, sin entregarse incondicionalmente a ningún sentido unívoco.

Hay en el creador un sujeto comprometido que trasciende los límites de lo previsible, para entregarse a su trabajo de recreación de aquello que lo habita. La esencia de la creación, más allá de la obra, consistirá en la posibilidad de ligar, enlazar, y elaborar, que se despliega mientras sucede.

“La sublimación acompaña el trabajo de estructuración desde

los inicios, y debemos sustraerla de concepciones donde creatividad y sublimación aparecen como conceptos ‘elevados’, ya sea en una supuesta evolución ética, o como logros tardíos en la decantación cultural.” (Pereda M., 1999, pág. 174).

Tanto la disponibilidad de recursos representacionales como el producto artístico –si lo hubiere– son, en sí mismos, secundarios al “vivir creador” como posicionamiento subjetivo.

De Mozart A SU PADRE, SALZBURGO

17 de octubre 1777

Mon très cher Père!

Cuando le dije al Sr. Stein que me gustaría mucho tocar en su órgano, porque el órgano era mi Pasión; se asombró mucho y me dijo: cómo, un Hombre como usted, un Pianista tan grande, ¿quiere tocar un instrumento donde no hay douceur?, ni Expresión, ni piano, ni forte, sino que siempre es lo mismo? El órgano sin embargo es a mis oídos y a mis ojos el rey de todos los instrumentos...”

El “vivir creador” supone el reconocimiento de la propia pasión que está siempre encarnada en el sujeto y, por lo tanto, es singular. Por eso Mozart subraya “El órgano es a mis oídos y a mis ojos el rey de todos los instrumentos”. La impronta del discurso creador consiste en que nada es “siempre lo mismo”. La expresión, la *douceur*, el piano, el forte, son modos de investir libidinalmente propios de cada sujeto.

Mozart en sus cartas escribe y compone el contenido de la vida misma, lo trágico y lo cómico, lo grave y lo liviano, de modo tal que lo múltiple, lo contrastante y lo heterogéneo, se mantiene cohesionado por una fuerza que une y complejiza lo diverso en una unidad integradora.

BIBLIOGRAFIA

- ANZIEU, D. *Psicoanálisis del genio creador*. Editorial Vancu, Buenos Aires, Argentina, 1979.
- DINI, J. Y SAENZ, M. *Cartas de Wolfgang Amadeus Mozart*. Muchnik Editores, Buenos Aires Argentina, 1986.
- ESMAN, A. "Mozart: A Study in Genius". *Psychoanalytic Quarterly*, Estados Unidos de America, 1951.
- FREUD, S. (1905) El chiste y su relación con el inconsciente, *AE VIII*, Buenos Aires, Argentina, 1976.
- (1908) El creador literario y el fantaseo. *AE IX*, Buenos Aires, Argentina, 1976.
- (1915) Pulsiones y destinos de pulsión. *AE XIV*, Buenos Aires, Argentina, 1976.
- (1915) Lo inconsciente, *AE XIV*. Buenos Aires, Argentina, 1976.
- (1920) Más allá del principio del placer. *AE XVIII*, Buenos Aires, Argentina, 1976.
- (1923) El yo y el ello. *AE XIX*, Buenos Aires, Argentina, 1976.
- (1937) Análisis terminable e interminable. *AE XXIII*, Buenos Aires, Argentina, 1976.
- (1938) Esquema del psicoanálisis. *AE XXIII*, Buenos Aires, Argentina, 1976.
- GREEN, A. *De locuras privadas*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina, 1990.
- HOESLI, I. *Mozart*. Ed. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, Argentina, 1962.
- HORNSTEIN, L. *Cura psicoanalítica y sublimación*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1988.
- *Narcisismo. Autoestima, identidad, alteridad*. Ed. Paidós. Buenos Aires, Argentina. 2000.
- KOVADLOFF, S. *El Silencio Primordial*. Emecé Editores, Bs.As. Argentina. 1993.
- KHAN, M. *Temas de Psicoanálisis. Sobre Winnicott*. Ecos Editores. Buenos Aires Argentina, 1975.
- PEREDA, M. *En el camino de la simbolización*. Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1999.
- SOLOMON, M. *Mozart*. Harper Collins Publishers, New York, 1995.
- WINNICOTT, D. *Realidad y juego*. Editorial Gedisa, Barcelona, España.

NORA B. DE RUBINSTEIN Y SUSANA KURAS DE MAUER

Nora B. de Rubinstein
Av. Las Heras 3767, 15° “A”
C1425ATB Buenos Aires
Argentina

Susana Kuras de Mauer
Vuelta de Obligado 4153
C1429AWA Buenos Aires
Argentina