



El valor dionisiaco y la musicalidad en la poesía performática Caso de Joyelle McSweeney

Sabrina Salomón¹

Recibido: 30/06/2016
Aceptado: 11/08/2016

Resumen

Este trabajo explora la filosofía de Nietzsche en relación con la música y la palabra, y busca establecer relaciones entre los argumentos del filósofo acerca de la experiencia musical, y la poesía performática de Joyelle McSweeney, poeta norteamericana. En pocas palabras, la poesía llamada "performática" (*performance poetry*) es un tipo de poesía contemporánea escrita para ser leída en voz alta con las acciones más primigenias y rituales del cuerpo y los sentidos. Así, la autora construye un universo poético que pretende inquietar al lector, desestructurar irónicamente las bases sintácticas del lenguaje y explotar las posibilidades vocálicas, musicales y rítmicas de su expresión en la lectura. En este sentido, el presente artículo justifica la música como arte superior, tal como sostiene Nietzsche en sus trabajos acerca de la palabra y la música –*El nacimiento de la tragedia* (1996), y el fragmento "Sobre la música y la palabra" (1871)–, a la vez que examina su función en la poesía de McSweeney, así como en la recepción del oyente.

Palabras clave

Música – Nietzsche – poesía performática.

Abstract

This paper explores the philosophy of Nietzsche regarding music and words, and proposes to establish relationships between his arguments on the musical experience, and the performance poetry of Joyelle McSweeney. In short, performance poetry is a type of contemporary poetry written to be read aloud with the most primitive and ritualistic actions of the body and the senses. Thus, the author constructs a poetic universe that aims to unsettle the reader, to ironically deconstruct the syntactic bases of language and to exploit vocalic, musical and rhythmic possibilities of expression in reading. In this sense, this paper justifies the value of music as the highest art (as conceived by Nietzsche in his works *The Birth of Tragedy*, and the fragment "On Music and Words"), as well as it observes its role in McSweeney's poetry and its effect on the listener.

Keywords

Music – Nietzsche – performance poetry.

¹ Traductora Pública Nacional en Lengua Inglesa (UNLP) y Profesora de Inglés. Becaria por la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina) para trabajar sobre los ejes Poesía, Performance y Traducción. Actualmente se encuentra cursando la Maestría en Letras Hispánicas (UNMDP). Contacto: salomonsabrina@gmail.com

Algunas de las ideas más relevantes de Friedrich Nietzsche respecto de la relación entre la palabra y la música aparecen en *El nacimiento de la tragedia* (1996):

[...] solo partiendo del espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo. Pues es en los ejemplos individuales de tal aniquilación donde se nos hace comprensible el fenómeno del arte dionisiaco, el cual expresa la voluntad en su omnipotencia, por así decirlo, detrás del *principium individuationis* (principio de individuación), la vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación. (144)

En esta cita se recuperan varias cuestiones. En primer lugar, Nietzsche sostiene que la música es el arte capaz de hacernos comprender “la alegría por la aniquilación del individuo” y, por lo tanto, el incomparable rasgo del arte dionisiaco. Más tarde volveré a esta cuestión. Por otro lado, Nietzsche asegura que el lenguaje no puede imitar a la música, y que por esa razón, no es el medio apropiado para vivir dicha experiencia:

[...] Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. Comparada con ella, toda apariencia es, antes bien, sólo símbolo; por ello el *lenguaje*, por cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a ésta, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella, mientras que su sentido más profundo no nos lo puede acercar ni un solo paso, aun con toda la elocuencia lírica. (74).

Es necesario aclarar que en estas premisas se considera el lenguaje poético en sentido tradicional, es decir, se piensa en el uso convencional del lenguaje lírico que intenta crear imágenes poéticas con palabras sonoramente agradables. La poesía de McSweeney, sin embargo, conforma un lenguaje poético/musical que nada se parece a la poesía lírica; es desestructurada, utiliza neologismos, juegos de palabras y una sintaxis llamativamente desacomodada. Por ende, podríamos especular que la autora busca la experiencia de aniquilación del individuo a través de la materialidad sonora de las palabras, se aproxima a los efectos dionisiacos de la música a través de una ruptura con las formas y las convenciones; busca desencarnar el lenguaje para acercarlo al arte que está por encima de toda apariencia y representación, retornar al núcleo, a la magia original, a ese “núcleo intocado” al que Borges se refiere en “Two English Poems” (1996).² La poesía de McSweeney rompe los sistemas, los esquemas mentales y verbales, y los significados; pretende ser anterior a ellos y, asimismo, es ilimitada. Podría pensarse que este acercamiento dionisiaco se vincula con la conciencia musical

² “I offer you that kernel of myself that I have saved, somehow --the central heart that deals not in words, traffics not with dreams, and is untouched by time, by joy, by adversities”. Este núcleo (“kernel”) es anterior al lenguaje, es inalcanzable, se encuentra más allá del tiempo y del espacio, es resistente a todo tipo de definición o de encauzamiento en un sistema de pensamiento, y está en contacto con la infinitud del universo, con la eternidad.

de la autora, en su intento por transgredir y sobrepasar los límites impuestos por el nivel nocional y lógico del leguaje de la palabra; y es natural que la escritura del poema no sea efectiva para captar los rasgos de la organización mental “coherente”, y sí lo sea para plasmar las vibraciones pre-conscientes y post-conscientes del ser. La poesía, y fundamentalmente, la poesía performática, como discurso que tiende más a ocultar el sentido que a explicitarlo, se acerca a la música, en tanto no le interesa construir nada más allá de sí misma. El poema se vuelve un objeto vacío, sin contenido determinado ni destino; como el ser musical, se torna evanescente.

Antes de continuar con la discusión, transcribo uno de los poemas de la autora para discutir las relaciones planteadas. Si bien la poesía performática se compone, fundamentalmente, para ser leída/interpretada en voz alta, una muestra de su escritura ayudará a comprender las reflexiones de este trabajo.

KING PRION³

—Hooooooooo
Had a brain for sin
And a body for numbers
While I synch
Sank sunq
Number after number
Into the slain crowd
Like lawn darts or
A numb raft on the
Party circuit
In a gown slit oar-high
Like a ribbon of moonlight
The moon that breaks the cloud
-Bank
Splits the brow with a
Number-one
Bullet
-Point. Ball-peen. Open-faced.
Which, asunder, cannot e'er be shut,
But must needs, each 24-hour, be driven-thru
A chuteful of cows
Shoots the moon
Puts the zwei
In Death's eins drie
Without insight
The cow's-eye goes

³ REY PRION (mi traducción)

—Kieeeeeeeeeeeen/Tuvo mente y pecó/tuvo cuerpo y pensó/mientras yo cundo cuando hundo/en una multitud de muertos/colillas de puchos/boca adormecida/en una baile de ricos/en body y con plumas/bajo la luz de la luna/La luna que rompe el/Banco de nubes/Desfrunce el ceño con/bala número/Uno/Menos. Martillo de bolas. Rotas/Una vez abiertas, jamás cerrarán/Las 24 hs a full el auto-mac/Una manga de vacas/Disparó a la luna/Muerte en eins drie/Zwei/Ojo, vaca/Sin pasto el seso/se pone hueco/Como el suspiro de un amante en la/Laguuuuuuuuuuna, como noche sin luna en la/ Laguuuuuuuuuna/

Thick in its socket
As a lover's sigh on the
Lagooh-oo-oon As a moonless night on the
Lagooh-oo-oon (McSweeney 2012: 19)

El poema expone los rasgos típicos de la poesía de McSweeney: ritmo, énfasis, rima, ironía y creatividad. Revela una expresión violenta, satírica, estrepitosa y agitada. Más aún si escuchamos a la propia autora “cantar” este poema, utilizar la voz con distintos matices, irregulares y espontáneos, como si fueran las distintas partes de una canción. Cuando la palabra se organiza como recitación oral, su prosodia (ritmo, periodo, entonación) y su organización sintáctica espasmódica adquieren una naturaleza análoga a la de la música, capaz de una organización material de la temporalidad. Según la propia autora: “El sonido parece darle unidad al poema pero también es algo irracional, inhumano que lo invade, una compulsión, una contundencia que puede o bien sacudirlo hasta la muerte y voltearlo al más allá, o bien dormirlo con tonos dulces y siniestros” (McSweeney 2013).⁴

Por lo general, los poemas de esta autora cruzan los bordes que quizá de forma artificial hayan separado a la poesía, la música, la ficción, la obra de teatro, la traducción de la obra de otros autores, etc., y su estética nunca se destaca por la pulcritud, la belleza o la transparencia; su estética revela una paradójica búsqueda de belleza que es imposible conseguir. La poesía de McSweeney es abyecta, y parte de la base de que un cuerpo no puede “ser poseído” por un médium, ya que se supone que este mismo es poseído por otros, y susceptible a todo tipo de posesión, penetración, duplicación, supersaturación, debilidad y daño. Su poesía es una zona de deformación, una herida a través de la cual un médium/medio ingresa en un cuerpo textual, el medio más “sucio” de todos.

Retomando la cita de Nietzsche y la mención del arte dionisiaco, recordemos que en *El nacimiento de la tragedia*, la idea fue rastrear el nacimiento de la tragedia en Grecia Antigua pero terminó describiendo una interesante dinámica que involucra no solamente las maravillas de la cultura griega sino la vida humana y cósmica en general:

Mucho habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no solo al discernimiento lógico, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo continuo del arte está ligado a la dualidad de lo apolíneo y lo dionisiaco”. (Nietzsche 1996: 41).

En esta cita, Nietzsche sostiene que la manifestación artística está ligada a la dualidad de lo apolíneo y lo dionisiaco, cuyos términos provienen de los dioses Apolo y Dioniso. Los utiliza para simbolizar dos principios o energías fundamentales que caracterizan no solo la experiencia cultural de los griegos sino la propia naturaleza, en el sentido de que la naturaleza de todo puede entenderse como una manifestación de uno de los dos o de su combinación. Para ilustrar estas energías, Nietzsche recurre a los estados fisiológicos del sueño y de la embriaguez. Apolo es el dios de la luz y el sol y está asociado a la música y a los poderes de la curación; ilumina el mundo interior de la

⁴ Mi traducción.

fantasía y el sueño, el cual, según Nietzsche, es un entorno de imágenes ilusorias. El filósofo ilustra el poder apolíneo con el sueño porque se trata de aquella fuerza creadora de formas individuales. Lo dionisiaco se vincula con Dioniso, el dios de la fertilidad, del vino, y en general, del exceso y el desbordamiento. Simboliza aquel aspecto de la realidad en que la individualidad se ve desintegrada, donde el orden de las distinciones se pierde en una consumación unificadora. El principio de individuación colapsa, y con ello, todas las barreras que separaban al hombre del hombre y de la naturaleza. Lo dionisiaco es el pulso de la realidad misma, sin diferenciación ni límite.

Habiendo dicho esto, y presentado el poema de McSweeney junto con las características de su trabajo, queda trazada la relación entre la creación dionisiaca y el impulso irrefrenable y desbordante propio de sus poemas. Es decir, podríamos pensar que esta poesía comparte con la música, en primer lugar su organización temporal y rítmica, pero también las características dionisiacas que Nietzsche atribuye a la música. Las palabras existen en el poema básicamente para resonar antes que razonar, para crear sonidos y música, no para construir un universo semántico cuyo fin sea crear belleza o un orden apolíneo. Como lo dionisiaco, la creación de esta autora tiene un pulso desbordado y delirante. Incluso, el primer sonido en el poema es un grito que podría, ciertamente, asociarse a un estado de embriaguez esotérica o a algún tipo de posesión espiritual/demoniaca. En este caso, el sufrimiento, el dolor, el horror no se esconde detrás de ninguna apariencia de belleza. La creación apolínea del mundo olímpico ocultaba de la vista la experiencia dionisiaca del sufrimiento y sinsentido de la vida, al igual que las rosas brotan de un arbusto espinoso, afirma Nietzsche. Pero sin las espinas, sin la experiencia de sufrimiento, no hubiese existido la necesidad de crear ese mundo ilusorio y bello. El uno posibilita y, de hecho, hace necesario el otro.

Nietzsche sostiene que la tragedia griega tuvo su origen en la poesía lírica. En Grecia Antigua, la poesía era musical y cantada. La parte sonora era más importante que las palabras y el contenido semántico. Esa parte musical es lo que Nietzsche asocia a lo dionisiaco, la parte primordial de la poesía. Las palabras que se agregan después de componer la música son manifestaciones apolíneas y secundarias.

En el caso de la poesía analizada, las palabras en sí constituyen el material fundamental que dota de musicalidad a la poesía y pueden concebirse como la constitución dionisiaca de la obra. Es decir, si bien comparto la descripción de simbolismo universal de la música, que constituye una esfera que está por encima y antes de toda apariencia, considero que las palabras y la lectura de estos poemas buscan transgredir y sobrepasar los límites impuestos por el nivel nocional y lógico del lenguaje de la palabra. De esta manera, surgen de un impulso creador que más tiene que ver con la creación espontánea y dionisiaca, que con la articulación de términos con un fin nocional y semántico. En consecuencia, la recepción del poema depende, al igual que en la música, de una *comprensión dionisiaca* para evocar lo que sintió el poeta, si bien el oyente nunca podrá estar seguro de que su sentimiento reproduzca el original (al igual que en la música). Esa es la vaguedad del poema performático. Es el *no decir* del poema como música: la palabra que negándose a sí misma hasta donde es posible consigue conmovernos antes de que podamos entender.

Sin embargo, es difícil que la poesía prescinda por completo del código del lenguaje, porque más allá de que su centro está en el sonido, existe otro código que incide en la recepción. La autora también elabora ideas. En este caso, citando a

Mallarmé, podría decirse que ambos códigos funcionan alternativamente con un propósito más allá de toda pretensión de superioridad y que: “la música y las Letras son la cara alternativa, aquí ensanchándose hacia la oscuridad, chispeante allá, la certeza, de un fenómeno, el único, al que llamaré la Idea...” (1945: 649). Es decir, en este caso se mezclan los dos códigos. El arte es fruto de la conjunción de dos principios antagónicos: lo apolíneo y lo dionisiaco. En el caso de la poesía de Joyelle McSweeney, podríamos decir que la elaboración de ideas funciona como un esquema de representaciones para que el intelecto del espectador no esté completamente inactivo y el sentido de la musicalidad penetre mejor a través de imágenes (de violencia, desorden, corrupción).

Lo que sucede es que al leer o escuchar estos poemas, se produce un desconcierto del lector/oyente. Y lo cierto es que la muerte del lector se produce por su resistencia a aniquilarse como sujeto en la medida en que se lo exige su encuentro con el innovador lenguaje del poema y la cadencia de su lectura. En otras palabras, el lector no asume su propia aniquilación en justa correspondencia con la abolición del poeta y del lenguaje que conlleva el experimento poético/musical. Por lo tanto, la primera aproximación a esta poesía es desconcertante.

Pero, ¿por qué tendría que existir esa experiencia de aniquilación? Porque el fin de Siglo trajo consigo, por causas que no describiré en este trabajo, la eclosión de todo lo superfluo, y el cuerpo es uno de esos elementos superfluos, el cuerpo que había sido olvidado o reprimido por la modernidad ilustrada y victoriana. El arte dionisiaco es un arte pensado desde el cuerpo y para el cuerpo, un arte que exige la aniquilación del sujeto estrictamente identificado con la moral y la razón para generar un sujeto capaz de identificarse con su propio cuerpo y, por tanto, dispuesto a dejar que éste experimente sus propias vivencias. Y la poesía performática de esta autora es precisamente un arte pensado desde el cuerpo y con el cuerpo.

En cuanto a la musicalidad de la poesía de McSweeney, no se basa exclusivamente en la rima convencional ni en la sonoridad de las palabras elegidas para componer el poema, sino, sobre todo, en el hecho de que el texto en su conjunto “suena” más que lo que dice, o “suena” antes de decir, que es justo lo que lo aproxima a la pieza musical. El receptor experimentará el poema, evocará la sensación que la palabra poética sugiere, en la medida en que se entregue a él sin las restricciones propias de la *comprensión racional*, lo que en realidad impone una cierta autoaniquilación, la única respuesta consecuente con la desaparición ilocutiva del poeta y la abolición del logos fomentada por el lenguaje mismo.

Sin embargo, en la recepción de los poemas de McSweeney, se nota una incapacidad o falta de predisposición por parte del oyente para activar una comprensión alternativa, dionisiaca. Este fenómeno se repite asimismo en la recepción del producto de cualquier arte que, en una fase determinada de su evolución, haya descubierto que su acontecer sólo es viable desde la función que su propia cultura le ha asignado, es decir, la poesía performática impone códigos que todavía no pueden ser asimilados por el oyente. Se manifiesta, no a través de conceptos, sino con un lenguaje diferente, como la música. Así, Varela sostiene: “la música habla, no con conceptos, sino con sonidos. Esto no quiere decir que carezca de significaciones sino que estas son dichas en otro lenguaje, uno que no es el de la razón” (112). De este modo, es posible reencontrar en la música creada en el poema un nuevo modelo para el pensamiento, que pueda sostenerlo

evitando la petrificación propia del mundo conceptual como ha sido concebido por la tradición.

Ahora bien, así como hablamos de poesía performática como contrapunto de la poesía lírica, creo que más atinado sería hablar, en este caso, de una vinculación de estos poemas con la música disonante, en oposición a la música armónica. En relación con esto, un pasaje sobre la música Coreana, comentado por Johannes Göranson, esposo de Joyelle McSweeney, y también poeta, crítico y traductor, alude a la condición de la música coreana y su rechazo instantáneo por parte del oyente:

En su trabajo *Corea* (1895), el aventurero inglés victoriano (y antropólogo, pintor, etc.), Henry Savage-Landor, escribe sobre la música coreana:

Esta música es, para el oído europeo standard, más que diabólica, en gran medida, debido a las diferencias en los tonos, semitonos e intervalos de la escala, pero en lo personal, una vez que me he acostumbrado a sus canciones, valoro su rareza y originalidad. Una vez que se entiende que se puede apreciar; pero tengo que admitir que la primera vez que uno escucha un concierto Coreano, surge una tendencia a asesinar a los músicos y a destruir sus instrumentos. (Göranson 2013a)⁵

La ilusión que extiende un velo de belleza sobre las cosas no permite llegar a la esencia, al corazón de la naturaleza, a la unidad. Esta música dionisiaca (incluso diabólica) repara esa herida del individuo, cuya imperfección no le permite expresar ese eterno desconocer lo esencial, esa desintegración de la vida civilizada:

...el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza. El consuelo metafísico -que, como yo insinúo ya aquí deja en nosotros toda verdadera tragedia- de que en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros, como coro de seres naturales que viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos. (Nietzsche 1996: 81)

Esta íntima relación que Nietzsche plantea entre la música y la vida debe comprenderse como una revalorización de la experiencia intuitiva, una alabanza a la actividad de sentir como resultado de impulsos melódico-rítmicos que explican la vida y la comprenden. Una comprensión dionisiaca.

Una vez que entendemos que la vida comporta un significado trágico, no pueden estar ausentes de ella las imágenes de lo desagradable o lo tenebroso. De hecho, el mito trágico nos muestra que lo desarmónico y lo feo son también juegos de la voluntad que juegan siempre en la eterna plenitud de su placer. Lo que necesitamos es articular la noción de disonancia con la de metafísica del arte: si se logra esa conjunción, entonces la disonancia musical adquiere un significado glorioso, es la demostración más

⁵ Mi traducción.

adecuada de la justificación del mundo como fenómeno estético. Dicha opinión es compartida por Goransson:

Rechazar la violencia en el arte y la literatura por considerarla "basura" es tan común que casi ni se cuestiona. Para mí esto no tiene sentido, porque vivimos en una cultura muy violenta; y una cultura en la que la violencia y el arte se fusionan constantemente. (Göranson 2013b)⁶

Nietzsche justifica esta visión: “El placer que el mito trágico produce tiene idéntica patria que la sensación placentera de la disonancia en la música. Lo dionisiaco con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común de la música y del mito trágico” (2004: 51). La disonancia interpela a un oír más allá de lo que se está oyendo; como pensaba Nietzsche, es algo así como aspirar al infinito de un aletazo. La música es disonante y puede no ser un consuelo del tormento de vivir, sino una comprensión más aguda del mismo. Después de todo el ser humano es disonante y resuena antes de razonar.

Con todo, entendemos los esquemas binarios en los que la tradición se apoya y las razones por las cuales la poesía disonante de McSweeney no es bienvenida de inmediato. La disonancia en el recitado de los poemas de McSweeney, la entonación no convencional, el artificio de sus versos, busca llevarnos a este lugar de donde todos partimos, a ese núcleo que en anterior al orden y a las reglas, pero que muchas veces nos viene dado inaccesible, vedado por el manto de un orden establecido. Y esta frase de Varela resume la vivencia creada por la poesía de McSweeney, y la explica:

Es la palabra musical del recitado, donde la relación entre los conceptos es sonora, el sentido de un concepto no está definido de antemano sino en relación a los otros conceptos con los que opera. Una cadena de conceptos conforma un pensamiento, pero la potencia de este está dada en cuanto sonido, en cuanto pensamiento cantado. (2008: 118)

A lo largo de este trabajo he querido presentar algunas cuestiones acerca de la musicalidad y el espíritu dionisiaco de los poemas de Joyelle McSweeney; queda por explorarse la recepción de estos poemas (y la recepción de sus traducciones) vinculada a la cuestión planteada por Nietzsche: “¿Pero dónde está el poder que traslada al espectador a ese estado de ánimo creyente en milagros, mediante el cual ve transformadas mágicamente todas las cosas? ¿Quién vence al poder de la apariencia, y de potencia, reduciéndola a símbolo?” (1996: 249) Confío en que la respuesta a estas preguntas –LA MÚSICA de los poemas de esta autora– pueda conseguir llevar al espectador/lector a ese estado más dionisiaco que ha quedado vedado por el mundo de las ideas y las representaciones, y la necesidad de encontrar un orden apolíneo.

Referencias bibliográficas

Borges, J.L (1996), *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé.

⁶ Mi traducción.

- Göranson, J. (2013a), “Corean Music: Art and Violence”, *POETRY FOUNDATION*: <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2013/08/corean-music-art-and-violence/> (08-06-2016)
- _____ (2013b), “Corean music part 4: in defense of parapornography, ‘plague grounds’, Solaris Poetry, and the intoxicating aesthetics of too much”, *POETRY FOUNDATION*: <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2013/08/corean-music-part-4-in-defense-of-parapornography-plague-grounds-solaris-poetry-and-the-intoxicating-aesthetics-of-too-much/> (08-06-2016)
- Mallarmé, S. (1945), *La Música y las Letras*. Paros: Gallimard.
- McSweeney, J. (2012), *Percussion Grenade*. New York: Fence Books.
- _____ (2013), “Sea Change: Sound as Force in e.e. cummings, Plath, and Tim Jones-Yelvington”. *Montevideo*: <http://www.montevidayo.com/ding-dong-sounds-effects-in-e-e-cummings-plath-and-tim-jones-yelvington> (08-06-2016)
- Nietzsche, F. (1871), “Sobre la música y la palabra” (Fragmento inédito del año 1871), *Edu Mec*: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros..N/Nietzsche%20-%20Sobre%20la%20musica%20y%20la%20palabra.pdf (08-06-2016)
- Nietzsche, F. (OCT 2004), *El nacimiento de la tragedia*, *Libros y Solucionarios.net*. <http://librosysolucionarios.net/friedrich-nietzsche-el-nacimiento-de-la-tragedia-pdf-gratis/> (8-08-16)
- Varela, G. (2008), *La filosofía y su doble. Nietzsche y la música*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.