

Textura musical

Pablo Fessel

Textura musical
Teoría, historia, estética

UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES

Rectora
Alejandra Zinni

Vicerrector
Daniel Fihman



Bernal, 2026

Colección Música y ciencia
Dirigida por María Andrea Farina

Fessel, Pablo
Textura musical: teoría, historia, estética / Pablo Fessel. -
1a ed. - Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2026.
264 p.; 21 x 15 cm. - (Música y ciencia / María Andrea
Farina)

ISBN 978-631-324-013-5

1. Música. 2. Estética. 3. Músicos. I. Título.
CDD 780

© Pablo Fessel, 2026
© Universidad Nacional de Quilmes, 2026

Universidad Nacional de Quilmes
Roque Sáenz Peña 352
(B1876BXD) Bernal, Provincia de Buenos Aires
República Argentina

ediciones.unq.edu.ar
editorial@unq.edu.ar

ISBN 978-631-324-013-5

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina

Índice

Prefacio	9
Capítulo I. Textura y espacio inmanente	19
Tiempo y espacio	19
La especialización de la música	21
El espacio inmanente	24
El concepto de textura	29
Capítulo II. Una historia de la heterofonía	33
La teoría de la música griega	34
La musicología comparada	35
La etnomusicología francesa	41
La música de tradición escrita	42
La heterofonía en la discusión de la Nueva Música	48
De la heterofonía a la textura	56
Capítulo III. La crítica de la representación lineal	59
El enfoque gestáltico-psicoanalítico de Anton Ehrenzweig	60
El enfoque fenomenológico de Thomas Clifton	64
Capítulo IV. Entramado y estratificación	71
El concepto de textura en la crítica musical inglesa	71
La estratificación en <i>The Unanswered Question</i> de Charles Ives	78
Capítulo V. Representaciones y configuraciones texturales en los siglos XVIII y XIX	101
Textura y periodización histórica	101
Homofonía, acompañamiento obligado y tracería	104
Desintegración textural en el estilo tardío de Beethoven	110
El desdibujamiento de la textura en Schumann y Wagner	119

Capítulo VI. El concepto de textura en la musicología de habla inglesa	127
La institucionalización del concepto	127
Enfoques psicológicos	139
Modelos de análisis textural	150
Teorías de la estratificación	160
La textura en la musicología histórica	164
La textura en la teoría de la música norteamericana.	167
Capítulo VII. El concepto de textura en el pensamiento musical alemán	171
El postserialismo como concepto historiográfico	173
Textura y forma en <i>Apparitions</i> de György Ligeti	178
La neutralización de la interválica	189
Metamorfosis de la forma musical	191
Textura y música informal	193
Memoria y subjetividad	195
La metáfora en Ligeti	199
Una nueva tipología de materiales.	200
Capítulo VIII. El concepto de superficie sonora	205
György Ligeti	205
Theodor W. Adorno.	209
Superficies y técnica sonora	212
Capítulo IX. Textura y estética	217
Nominalismo estético.	217
Hacia una estética de la heterogeneidad y de la concreción textural.	225
Referencias bibliográficas y fuentes	229
Índice temático	255

Prefacio

El término “textura” cuenta con una diversidad de sentidos en el pensamiento contemporáneo; su incorporación al vocabulario musical es difícil de precisar y su mismo estatuto es elusivo. Me pareció apropiado hacer de esas circunstancias objeto de interpretación, y plantear un interrogante hacia las condiciones, teóricas e históricas, que las subrayan. El despliegue de esos diferentes sentidos en la terminología especializada, así como la designación de otros términos con los que disputa su especificidad, permite interpretar esa diversificación como expresión de un proceso y de una inestabilidad intrínsecas a un fenómeno en tensión.

Derivada etimológicamente de “tejido”, *textura* se asocia, por extensión, al concepto de *texto*. Son todas formas de un entramado que remiten, con cierta abstracción, a una multiplicidad¹ o, como sugiero en el libro, a una relativa discontinuidad en la continuidad. Se trata entonces, en el campo de la música y expresado con alguna generalidad, de aquello que refiere a lo que suena simultáneamente en cada momento –así sea, como en la teoría de conjuntos, una sola cosa–. La diversidad de los elementos involucrados en las configuraciones de la simultaneidad, la complejidad de las relaciones que se establecen eventualmente entre estos, hace de la textura una dimensión del lenguaje particularmente refractaria a la abstracción. En efecto, la terminología especializada la representa conceptualmente como una gradación entre –por extremarlo a dos polos– lo técnico y lo metafórico. La relativa excentricidad genética y estética de la textura respecto de supuestos fundantes de la tradición de la música escrita podría explicar en alguna medida la dificultad para referirse a esta completamente por fuera de todo registro metafórico de discurso. Mencionar acá esa dificultad precisa es de alguna forma comenzar por el final, ya que pongo a prueba en el libro la idea de que esa condición es producto de la propia dinámica histórica del concepto y de su objeto.

¹ Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, ed. y trad. de Stephen Heath, Nueva York, Hill & Wang, 1977, “From Work to Text” [1971], pp. 155-164.

Es significativa por caso la disparidad entre la profundidad con la que la Nueva Música repensó hacia comienzos del siglo xx la formación de los materiales y su despliegue en el tiempo y la perspectiva conservadora con la que concibió su disposición en la simultaneidad. Las revisiones del lenguaje en las poéticas centroeuropeas hegemónicas hasta fines de los años cincuenta –la segunda Escuela de Viena y el círculo relacionado con los cursos de verano de Darmstadt– se ocuparon abiertamente de la organización de la altura, el ritmo, el espacio y la forma. Pero no ocurrió lo mismo respecto de la textura. La misma crítica de Pierre Boulez a Schönberg, en los tempranos años cincuenta,² no alcanzaba a identificar el tradicionalismo implícito en las propias categorías texturales y en el estatuto secundario, derivado, de la textura en la economía de los materiales del serialismo integral.³ La teoría replicaba esa misma desatención, expresión acaso de una resistencia a cuestionar lo que Carl Dahlhaus denomina el rasgo *teórico* de la música europea: la primacía histórica de la altura como propiedad central del sonido.⁴ Acaso tenga que ver con ese doble relegamiento el hecho de que con la textura se pone en juego algo más que el cuestionamiento de esa primacía. Porque una aproximación hacia la textura menos comprometida con supuestos tonales termina, como propongo en el capítulo ix, por poner en cuestión uno de los fundamentos estéticos que sostienen la autonomía de la música, tal como se definieron desde Karl Philipp Moritz:⁵ la idea de obra como totalidad orgánica, resultado de una relación funcional entre las partes y el todo, que Goethe caracterizó como forma simbólica.⁶ En ese sentido, la emergencia de la textura como objeto de una reflexión crítica de los supuestos que habían regido la conceptualización tradicional de la simultaneidad puede entenderse como expresión, en el plano teórico, de preocupaciones estéticas derivadas de la postonalidad, en sus diversas manifestaciones.

² Boulez, Pierre, *Hacia una estética musical*, ed. de Paule Thévenin, trad. de Jorge Musto y Hugo García Robles, Caracas, Monte Ávila, 1992 [1966], “Schönberg ha muerto” [1952], pp. 255-261.

³ Boulez critica “la persistencia de la melodía acompañada” (*ibid.*, p. 259), pero no deja de pensar la textura serial de acuerdo con categorías tradicionales; véase Boulez, Pierre, *Pensar la música hoy*, trad. de Eva Lainsa, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2009 [1963], pp. 170-174. Véase el capítulo II, pp. 48-51.

⁴ Dahlhaus, Carl, “El concepto de música y la tradición europea”, en Dahlhaus, Carl y Hans-Heinrich Eggebrecht, *¿Qué es la música?*, trad. de Luis A. Bredlow, Barcelona, Acanalado, 2012 [1985], p. 42.

⁵ Moritz, Karl P., *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, ed. de Hans-Joachim Schrimpf, Tübingen, Niemeyer, 1962, p. 3; cit. en Dahlhaus, Carl, *Idea de la música absoluta*, trad. de Ramón Barce Benito, Barcelona, Idea Books, 1999 [1978], p. 8.

⁶ Benjamin, Walter, en *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990 [1928], “Alegoría y Trauerspiel”, pp. 151-183.

El enfoque inicial con el que me aproximé a esta dimensión de la estructura musical se orientaba hacia una representación abstracta y dotada de la mayor generalidad posible.⁷ Esa orientación dio lugar a una perspectiva formalizada que puso de relieve algunas intuiciones que todavía hoy me parecen sostenibles: por ejemplo, la idea de que la linealidad representa una condición particular, aunque históricamente destacada, de la estratificación;⁸ o la de que el conjunto entero de categorías texturales se encuentra regido por ese supuesto lineal, aun cuando intenta trascenderlo.

Esa perspectiva terminó, sin embargo, por resultarme tiempo después inadecuada, a partir de dos elementos. Desde un punto de vista histórico, por un aspecto reductivo tanto de la diversidad estructural de configuraciones texturales que exhibe la historia de la música de concierto, como de los diferentes sentidos que estas asumen en cada caso. Desde un punto de vista estético, me pareció que la pretensión formalista neutralizaba lo que la textura puede representar como alteridad de la altura en el pensamiento musical de occidente. Lejos de propender a una jerarquización de la textura, la formalización daba lugar a un igualamiento *paramétrico*. Realizaba, en el plano teórico por así decir, una forma de la utopía del temprano serialismo integral: la extensión de una racionalidad abstracta a dimensiones irreductiblemente heterogéneas del material musical.

Elaboraciones posteriores sobre el tema atendieron tanto a los aspectos de lo que Dahlhaus denomina la teoría explícita como a la teoría implícita –la conceptualización sobre la textura que se manifiesta en las obras mismas–.⁹ La perspectiva que ofrece este libro sigue esa doble orientación. Una estudia las formulaciones teóricas de la textura desde su origen hacia comienzos del siglo xx hasta su despliegue en los campos de la crítica musical, la musicología en sus diferentes áreas y el pensamiento compositivo. La otra atiende a su desarrollo como dimensión estructural en la música de concierto. Eso me llevó a lo que me parecen algunos momentos significativos, articuladores –aunque, desde ya, no los únicos– de la configuración de la textura en la historia de la

⁷ Fessel, Pablo, “Hacia una caracterización formal del concepto de textura”, *Revista del Instituto Superior de Música*, N° 5, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1996, pp. 75-93.

⁸ Fessel, Pablo, “Condiciones de linealidad en la música tonal”, *Arte e investigación*, año 4, N° 4, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2002, pp. 84-89.

⁹ Dahlhaus, Carl, “Abkehr vom Materialdenken” [1982], en Hommel, Friedrich (comp.), *Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken?*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, vol. 19, Mainz, Schott, 1984, pp. 45-55. Véase asimismo Danuser, Hermann, “Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert” [1990], en *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, vol. 1: *Theorie*, ed. de Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper y Laure Spaltenstein, Schliengen, Argus, 2014, pp. 141-153.

composición: la de Beethoven en su estilo tardío, la de Charles Ives en la primera década del siglo xx, y la de György Ligeti a fines de los años cincuenta. Estos casos, recortados a obras singulares o segmentos acotados de repertorio, están tomados como puntos cardinales de un itinerario muy amplio, extensible en diversos sentidos.

En los tres subyace la idea de que ese desarrollo es resultado de alguna forma de crítica inmanente. En Beethoven, esta resulta de una perspectiva distanciada, crítica de acuerdo con Theodor W. Adorno,¹⁰ o autorreflexiva, de acuerdo con Tobias Janz,¹¹ del estilo clásico. En el caso de Ives, se trata más bien de una crítica radical, planteada desde un antitradicionalismo extremo, de la tonalidad con todas sus implicancias –aun las aparentemente más lejanas, como las texturales. La configuración de la textura en la música de Ligeti de entre fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta se enmarca en una crítica del serialismo, entendido como resurgimiento –o pervivencia– del pensamiento musical organicista en el interior de la tendencia que pretendía su revisión intelectualmente más elaborada. Otros repertorios aparecen considerados en el contexto de un relevamiento de algunas de las conceptualizaciones sobre la textura formuladas a partir de su visibilización como dimensión primaria del material musical.

ESTRUCTURA DEL LIBRO

La distinción entre teoría explícita e implícita se refleja en el libro como una alternancia, al interior de algunos capítulos, entre consideraciones metateóricas y pasajes de análisis musical. Estos no se dirigen tanto a la ejemplificación, sino que ensayan una interpretación de lo que las mismas obras expresan como teoría implícita.

El capítulo I comenta algunos de los enfoques relacionados con la distinción entre tiempo y espacio, como marco para introducir el problema de la espacialización de la música, que Adorno interpretó como expresión de un

¹⁰ Adorno, Theodor W., *Escritos Musicales IV, Obra completa*, 17, ed. de Rolf Tiedemann, trad. de Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, “El estilo tardío de Beethoven” [1937], 2008, pp. 15-18; y *Beethoven. The Philosophy of Music*, ed. de R. Tiedemann, trad. de Edmund Jephcott, Stanford, Stanford University Press, 1998 [1993] (en castellano: *Beethoven. Filosofía de la música*, ed. de R. Tiedemann, trad. de A. Gómez Schneekloth y A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2020).

¹¹ Janz, Tobias, “‘Music about music’: Metaization and intertextuality in Beethoven’s *Prometheus Variations* op. 35”, en Wolf, Werner, Katharina Bantleon y Jeff Thoss (comps.), *Metareference across Media Theory and Case Studies*, Ámsterdam, Rodopi, 2009, pp. 211-234.

entrelazamiento de las artes.¹² La identificación usual del espacio inmanente con la armonía se apoyaba en una representación que relegaba la textura al plano de la escritura musical y la invisibilizaba como dimensión estructural. El desarrollo del concepto de textura en el siglo xx se puede explicar como corolario de un descentramiento del espacio inmanente en las músicas postonales, así como de la pérdida de la abstracción asociada con la logicidad armónica.

La textura fue representada tradicionalmente mediante un conjunto de categorías clasificadas de acuerdo con los elementos que tomaban parte en la configuración y las relaciones que se establecían entre estos. A comienzos del siglo xx esa representación experimentó una crisis, producto tanto de transformaciones de lenguaje en la música moderna de concierto como de su confrontación con expresiones musicales no occidentales. El capítulo II expone, mediante una estrategia metonímica, un estadio de la crisis de la representación tipológica de la textura a partir del desarrollo de una de sus categorías emblemáticas. El capítulo revisa la introducción de la heterofonía en la tipología, las ambivalencias de su definición y, finalmente, una generalización que la vuelve coextensiva con el concepto de textura. Un análisis de *Heterophonie* para orquesta de Mauricio Kagel, así como de las consideraciones teóricas de Pierre Boulez y Ștephan Niculescu sobre la categoría, expone una muestra de la recepción de la heterofonía en el pensamiento compositivo del siglo xx.

Este recorrido ilumina el compromiso de la representación lineal de la música de tradición escrita –la linealidad como elemento irreductible de la tipología y supuesto a la vez de una narrativa genética de la historia de la música– con una modalidad *detallada*, *analítica* podría decirse,¹³ de escucha y representación, que se cristalizó como segunda naturaleza. El capítulo III puede considerarse un excursus al capítulo anterior. La insuficiencia en la adecuación de la tipología de categorías hizo posible una revisión de formas naturalizadas de representar diversos segmentos del repertorio de la música de tradición escrita en términos exclusivamente lineales. De esto resultan enfoques como los de Anton Ehrenzweig o Thomas Clifton que, desde perspectivas psicoanalíticas o fenomenológicas, permiten concebir en otros términos repertorios como el canto llano o la polifonía medieval.

El capítulo IV se dirige a otra expresión de las respuestas a la crisis de la representación lineal hacia comienzos de siglo xx: la que tuvo lugar en

¹² Adorno, Theodor W., *Crítica de la cultura y la sociedad I. Sin imagen directriz. Obra completa*, 10/1, ed. de R. Tiedemann, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2008 [1977], “El arte y las artes” [1966], p. 380.

¹³ Los términos son de Niculescu, Ștephan, “L’Hétérophonie”, *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art*, vol. ix, N° 2, Bucarest, Institutul de Istoria Artei “G. Oprescu”, 1972, pp. 117-123.

la crítica musical inglesa por parte de autores como Charles Hubert Parry, George Dyson y Donald Tovey. Sus observaciones dieron lugar a lo que puede caracterizarse como una primera formulación conceptual –que distingo de la representación categorial, corriente hasta entonces– relacionada con la textura. El capítulo expone un análisis de *The Unanswered Question* de Charles E. Ives, que interpreto como expresión de una concepción estratificacional de la textura, contemporánea de las consideraciones de la crítica inglesa, aunque inadvertida por esta.

El capítulo siguiente aborda problemas relacionados con el papel de la textura como fundamento para la periodización historiográfica. Considera también la introducción de las categorías de acompañamiento obligado y tracería, que diversifican una representación consolidada del estilo clásico como homofónico en sus aspectos esenciales. El capítulo incluye un apartado dedicado a la desintegración textural en el estilo tardío de Beethoven, dada por una disociación entre los elementos dinámicos propios del lenguaje de su tiempo y un conjunto de materiales estáticos. Esa desintegración introduce una alternativa alegórica a los dispositivos característicos del estilo clásico. El último apartado considera otras dos configuraciones que desdibujan esos dispositivos: las que se pueden escuchar en algunos de los *Lieder* y piezas de carácter de Robert Schumann, y las que se derivan de la idea de *melodía infinita* de Wagner. Ambas ponen en cuestión, cada una a su modo, la contraposición o la distinción misma de los elementos que conforman la melodía acompañada.

El sexto capítulo revisa algunas estaciones en la institucionalización y desarrollo teórico del concepto de textura en la musicología y la teoría de la música de habla inglesa, con énfasis en las formulaciones elaboradas en Estados Unidos. El recorrido es cronológico, al interior de algunas perspectivas más generales en las que cada uno de los enfoques se inscribe: la psicología de la percepción, los modelos formalizados de análisis o la musicología histórica. La revisión identifica persistencias de la representación tipológica, supuestos inexpressados en algunas generalizaciones que resultan en posiciones clasicistas, así como elementos conceptuales e intuiciones ineludibles para toda consideración crítica de la textura.¹⁴

¹⁴ Quedo en deuda respecto del vasto desarrollo del tema en el campo brasileño, objeto de un relevamiento detallado en Gentil-Nunes, Pauxy, “Teorías analíticas sobre a textura no Brasil”, en Nogueira, Ilza y Guilherme Sauerbronn de Barrios (comps.), *Teoria e análise musical em perspectiva didática*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2017, pp. 139-151, así como de elaboraciones producidas en el ámbito francés, para las cuales me remito a los números de la revista *Analyse musicale*, París, N° 34, 1999 y N° 38, 2001.

El capítulo VII revisa las conceptualizaciones sobre la textura de György Ligeti y Helmut Lachenmann, elaboradas en el marco de las discusiones sobre la música serial y postserial. Surge de estas un concepto distinto respecto del que se deriva del concepto de entramado. Se trata acá de una representación de la sonoridad, entendida en un sentido matérico, concreto. Un análisis de *Apparitions* para orquesta de Ligeti expone un caso particular, aunque históricamente significativo, del papel que asumió la textura como una dimensión estructurante de la forma.

El capítulo VIII estudia un concepto estrechamente relacionado con la textura, el concepto de superficie sonora, cuyo origen y desarrollo en el pensamiento musical exhiben confluencias significativas. Efectivamente, las superficies sonoras reinstalan aspectos como la desfuncionalización de la armonía, el desarrollo del timbre como dimensión autónoma, el estatismo de las configuraciones texturales y su condición material y no lineal. El capítulo revisa su formulación en un marco estético y compositivo relacionado con la música contemporánea, su relación con la composición tímbrica en el pensamiento de Ligeti, las caracterizaciones de que fue objeto por parte de Adorno y su extensión al análisis de algunos aspectos de la música del pasado.

El último capítulo está centrado en las implicancias estéticas de la emergencia de la textura en el pensamiento musical de los siglos xx y xxi. Extiendo algo más en este capítulo la consideración de los procesos de indiferenciación e individuación que dan lugar a la estratificación y concreción texturales. Entiendo estos procesos como expresiones de una orientación nominalista, que se manifiesta también en el desarrollo de la propia conceptualización. La condición alegórica de la textura, argumento finalmente, muestra la necesidad de repensar conceptos como los de relación, disposición, concreción y autosuficiencia de los materiales musicales, que dan forma a configuraciones sonoras irreductibles a los principios con los que fueron concebidas las categorías tradicionales.

AGRADECIMIENTOS

Los interrogantes iniciales que dieron lugar a este libro se originaron en investigaciones realizadas en los años noventa, en el marco de becas otorgadas por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) radicadas en el Instituto Nacional de Musicología y en el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” de la Universidad de Buenos Aires, y de proyectos radicados en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, que Gerardo Huseby dirigió con generosidad y dedicación. Hermann

Danuser asumió la orientación de una beca doctoral que me otorgó el Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) entre 2001 y 2004 en el Instituto de Musicología de la Universidad Humboldt de Berlín, y tuvo la consideración de leer y discutir conmigo algunas de las ideas y borradores que dieron lugar a este trabajo. Algunos apartados o capítulos provienen de mi tesis de doctorado, dirigida por Omar Corrado.¹⁵ Sus observaciones y sugerencias resultaron, entonces y todavía ahora, una contribución intelectual inestimable.

Los problemas considerados en este trabajo fueron presentados en congresos o conferencias sobre musicología, artes o estética. Los intercambios que se produjeron en esos encuentros dieron lugar a muchas de las revisiones que incorpora este libro. Algunos capítulos o apartados fueron, por su parte, publicados previamente en revistas y libros cuyas referencias detallo al pie de los pasajes correspondientes. Todos ellos fueron revisados y, en algunas ocasiones, ampliados en mayor o menor medida. El capítulo VIII así como apartados de los capítulos I, V y VII fueron escritos para esta edición. Sobre las traducciones: cuando no se indican expresamente otras fuentes, las traducciones de este libro son propias.

Muchos amigos y colegas se interesaron por este trabajo y contribuyeron con él de diversos modos: además de los ya nombrados, Gustavo Basso, Tobias Bleek, Edgardo Blumberg, Camilla Börk, José Fernández Vega, Gabriele Garilli, Pablo Gianera, Jorge Horst, Tobias Janz, Luis Jure, Christian Luckscheiter, Alejandro Martínez, Ariel Martínez, Julio Mendívil, Federico Monjeau, Jairo Moreno, Ana María Ochoa, Álvaro Oviedo, Juan Pampin, Melanie Plesch, Edgardo Rodríguez e Irma Ruiz, discutieron conmigo algunas de las ideas que se exponen acá. No quiero dejar de mencionar los diálogos con estudiantes, tesisistas y colegas de las universidades de La Plata, de Buenos Aires y del Litoral, con quienes tuve la ocasión de tratar estos temas.

Este libro no existiría como tal sin el interés y la paciencia de Oscar Pablo Di Liscia y María Andrea Farina, quienes me invitaron a publicarlo en la colección Música y ciencia de la Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes. Joana Carrasco aportó no solo observaciones sagaces sino también el entorno afectivo e intelectual que me permitió escribirlo.

¹⁵ Fessel, Pablo, "Heterogeneidad y concreción en la simultaneidad musical. Una caracterización teórica e histórica del concepto de textura", tesis de doctorado en Historia y Teoría de las Artes, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005.

[...] los indígenas creen a menudo que la enumeración de un rebaño y la designación de los individuos acarrea desgracia a estos.

-¿Cuántas cabras tienes?

-Si las cuento se morirán todas.

ANDRÉ GIDE, *Viaje a Congo*