



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

***Bonus track:* músicas al margen del repertorio**

Raúl Gabriel Arellano Córdoba

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Psicoanálisis, Subjetividad y Cultura

Bogotá, Colombia

2019

Derechos reservados

Raúl Gabriel Arellano Córdoba

Copyright © 2019

***Bonus track:* músicas al margen del repertorio**

Raúl Gabriel Arellano Córdoba

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magíster en Psicoanálisis, Subjetividad y Cultura

Directora:
Belén del Rocío Moreno

Línea de investigación:
Estética, creación y sublimación

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Psicoanálisis, Subjetividad y Cultura
Bogotá, Colombia

2019

Mi escritura

Ser alado

Sustancia de dos cabezas

Princesa silenciosa atormentada por los gritos de un monstruo

Quien anda en la oscuridad se encuentra menos solo si canta.

Quintiliano

Agradecimientos

A mis padres José Gabriel y Ruth Marcela por su apoyo constante y por creer siempre en mí: ¡gracias por inculcarme el amor puro por la música! A mis dos hermanos del alma, Carlos Arturo y Germán Darío: somos los frutos musicales de una partitura vocal interpretada a dos voces por unos viejos y sabios cantores. A Lina Sofía y Jesús Alejandro, ustedes siempre serán los niños en la composición atonal de mi existencia. A Laurita Stella Villamizar Garcia, "*My rainbow in the dark*". A Belén del Rocío Moreno, atenta lectora y escucha de mis fatigas musicales; sin sus valiosos aportes y sin su paciencia la culminación de esta investigación no habría sido posible. A Pío Eduardo San Miguel y Gloria Gómez Botero, docentes de la Escuela de Estudios en Psicoanálisis, Subjetividad y Cultura de la Universidad Nacional de Colombia. Un agradecimiento muy especial para Angélica Ávila por el apoyo logístico en los tramos finales de esta andadura. A la Universidad Nacional de Colombia por brindarme la posibilidad de participar en sus espacios de reflexión y debate... ¡Soy un libre pensador!

Resumen

El presente trabajo de investigación se enfoca en el estudio de algunos tópicos fundamentales. En mi escrito planteo un punto de vista analítico sobre las posibles relaciones que podrían establecerse entre la música y el psicoanálisis. El lector se encontrará con una auscultación melomaniaca fundamentada sobre una base conceptual de los recursos y materiales que extraje de múltiples ramas del saber.

El discurso psicoanalítico y la teoría musical se constituyeron en las brújulas orientadoras de mi travesía investigativa. También apelé a diversas teorías y, a otros autores, exponentes de diferentes campos del saber y la música. Mis objetivos principales fueron dos. Primero, ubicar un lugar tentativo (al margen) para la música en el marco de la teoría freudiana-lacanianiana; a partir de ese paradigma, intenté abordar una segunda arista fundamental, más relacionada con un interrogante acerca del lugar que ocuparía la música y las funciones que ella desempeñaría en el decurso de la constitución subjetiva. Destaco la preminencia de la música instrumental como un medio de disfrute y también logro ubicar la importancia de la función civilizadora de la música vocal en el escenario de la articulación del sujeto a los lazos sociales. Diferencio la música de la musicalidad y analizo la articulación del arte de los sonidos al registro del lenguaje. Finalmente, abordo, de manera parcial, el tema de las funciones reguladoras discursivas que han operado históricamente sobre el arte musical.

Palabras clave: música, sujeto, musicalidad, lenguaje, melomanía, psicoanálisis, subjetividad.

Abstract

The present research work focuses on the study of some fundamental topics. In my paper, I propose an analytical point of view about the possible relationships that could be established between music and psychoanalysis. The reader will find a melomaniac auscultation based on a conceptual basis built with the resources and materials extracted from multiple branches of knowledge. Psychoanalytic discourse and musical theory became the guiding compasses of my investigative journey, I also appealed to many theories and to other authors, exponents of different fields of knowledge and music. My main objectives were two. First, to locate a tentative place (on the margin) for music within the framework of Freudian-Lacanian theory; starting from that paradigm, I tried to approach a second fundamental edge, more related to a question about the place that music would occupy and the functions that it would perform in the course of the subjective constitution. I emphasize the pre-eminence of instrumental music as a means of enjoyment and I also manage to locate the importance of the civilizing function of vocal music in the setting of the articulation of the subject to social ties. I distinguish music from musicality and analyse the articulation of the art of sounds to the register of language. Finally, I deal, partially, with the subject of the discursive regulatory functions that have historically operated on the musical art.

Keywords: music, subject, musicality, language, melomaniac, psychoanalysis, subjective.

Contenido

	Pág.
Resumen	IX
Lista de símbolos y abreviaturas	XII
Preludio de palabras para la música	XIII
Intro	1
1. Primer movimiento: ¿cómo se escucha la música en la obra freudiana?	3
1.1 Una posible ligadura (freudiana-lacanianana) entre la música y el psicoanálisis .3	
1.1.1 Freud, el <i>Moisés</i> de Miguel Ángel y la música.....	7
1.1.2 Variaciones en torno a la supuesta sordera musical freudiana	22
2. Segundo movimiento: inexpresividad sonora y evocación musical	43
2.1 Stravinsky verdaderamente musical	43
2.2 Falla (y Schopenhauer) verdaderamente musical	48
2.3 Debussy: variaciones poético-musicales	55
2.3.1 Del arte de las musas cantadas operísticas en el contexto de la obra escrita freudiana	60
3. Tercer movimiento: variaciones psicoanalíticas en torno a la música vocal	79
3.1 Variación I: el mito de la constitución subjetiva	79
3.2 Variación II: en el paraíso de las alucinaciones canoras	84
3.3 Variación III: un asunto de estructura.....	93
Anexo A: El sonido y la regulación discursiva	111
Bibliografía	129

Lista de símbolos y abreviaturas

Símbolo	Término	Unidad SI	Definición
\$	Sujeto barrado	\$	Sujeto dividido por el lenguaje

Preludio de palabras para la música

*Antes de entrar en este campo permítanme un poco
de música.¹*

Jacques Lacan

La pregunta general, aquella que marca el ritmo, melodía y armonía de esta indagación, tiene que ver con un viejo fantasma. Se trata de una inquietud muy antigua y de orden personal. Es, básicamente, una preocupación infantil, expresada, en esta ocasión, como un ejercicio de auscultación, de cavilación, de escritura e investigación *melomaniaca*. Y sí, lo primero que debo anotar antes de comenzar este recorrido es que la música es como una suerte de adicción para mí. Devela la lógica de una relación no formal, pero muy temprana con el arte musical. Es una *melomanía* incurable la que me aqueja, una voluptuosidad triste, *re-triste*, como la melancólica alegría de un acorde menor que se pierde entre los compases de una nostalgia sin objeto.²

Escribir sobre música es un *tempo rubato*, un tiempo robado por nadie y que nadie más podrá suplementar. Se escucha un clúster³ estrepitoso en lo profundo de mi escenario

¹ Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 16. De un Otro al otro* (1968) (Buenos Aires: Paidós, 2008), 15.

² Al lector escuchante interesado en el campo musical le pido que siga los enlaces que aparecen en las notas al pie. Allí podrá escuchar algunas obras y piezas musicales mencionadas en el camino de esta indagación.

³ “Clúster” o “clúster tonal” proviene del inglés *cluster*; se traduce en nuestro idioma como “racimo”, y, en música, específicamente como “racimo de notas”. Un “clúster” es un acorde armónico disonante compuesto de varios tonos y semitonos cromáticos consecutivos y pulsados todos al mismo tiempo, por ejemplo: do, do#, re, re#, mi y fa. En el piano, las teclas que corresponden a los tonos y semitonos se pulsan juntas, sea con la palma de la mano, con el antebrazo o con todo el brazo. En las dos piezas musicales que se presentan a continuación, compuestas para piano, se

mental, el vacío se presentifica en un momento de fuga musical hacia ninguna parte: ¡Horror y delicia! ¡Es posible separarse artificialmente del Otro!⁴

El atento lector observará que mis preguntas sobre el arte de los sonidos, sobre el psicoanálisis, sobre el origen de la experiencia subjetiva musical, son asuntos que no tienen que ver precisamente con un interés meramente académico, universitario, erudito o intelectual. Más bien, diría que el núcleo duro de estos interrogantes está situado en los entresijos de mi historia personal, en los recovecos de mi relación íntima con el psicoanálisis, con el sonido, con la música en diferentes expresiones: con el *bolero* que escuchaban mis padres, con el *latin* y el *free jazz*, con el *blues*, con el requinto en la música tradicional sureña de la región andina de donde provengo; con las percusiones, el *rock and roll*, el *hard rock* setentero, el *metal*, la *música clásica*; con la música técnica, disonante y, extrema.

La música, esa vieja compañera de viaje. Me consagré hace muchos años con fe peligrosa a la escucha de múltiples vertientes musicales, y ahora ya no puedo escapar de sus efluvios sonoros, de los silencios y su musicalidad; no puedo eludir las ondas expansivas que trastocan mi cuerpo, ni dejar de pensar en las frecuencias oscilatorias que me hacen respirar. Soy un empedernido oyente auscultando las vibraciones disonantes del universo simbólico, y por algo aún enigmático las intento estudiar. Ya no puedo ser humano sin la soledad mítica que la música me provee. Me parece que mi pregunta es una pregunta musical de toda una vida, y es por ello que me ha conducido a desear, a querer averiguar un poco más sobre el lugar que ocupa la música en la existencia singular y social de los hombres.

ejemplifica esa técnica. La autoría es del músico norteamericano Henry Cowell, más conocido por la implementación de diversas variaciones de clúster en la estructuración de sus obras. La primera pieza se titula "The Tides of Manaunaun" (1917), la ejecuta el pianista canadiense Andy Costello (disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=mb4LIN35tfc>). El segundo tema se titula "The Voice of Lir" (1922), puesta en acto por la pianista turca Elif Önal.

⁴ Se entiende que es del Otro en calidad de lugar del lenguaje, pues la música comporta una alteridad que quizá habita en el corazón del Otro.

Pero de entrada debo marcar un ritmo más o menos acompasado, e intentar ejecutar esta composición con *La-mayor* calma posible, *piano*, teniendo en cuenta que, para el psicoanálisis aproximado a la música, no cabe la posibilidad de encontrar un atajo conceptual —o una resolución musical acabada— que permita recortar el trayecto sinuoso de la andadura. Por el contrario, la sinfonía universal de la existencia —de las “pulsiones” como diría Sigmund Freud— me demuestra que en la escala de vida que voy recorriendo hay infinitos microtonos, hay frecuencias imperceptibles, pequeños ruidos y ultrasonidos repetitivos en la estructura que pasan desapercibidos. Hay músicas enrevesadas, modulaciones, voces que se sobreponen unas con otras...

Es preciso considerar que en el horizonte de esta búsqueda se abre un agujero negro que sería capaz de tragarse todo tipo de conceptualización y, también, es necesario tener en cuenta que adentrarse en el análisis de estos asuntos implica confrontarse con las fracturas en el saber del discurso y no solo psicoanalítico. Hay un cúmulo de elaboraciones sueltas, una conflagración de polifonías y cacofonías que no dejan escuchar el eco tenue de un posible *pensamiento freudiano-lacanian*o acerca de lo musical. Se escucha mucho ruido (en mi cabeza), mucho sonido, pero, también, se oye un silencio profundo en torno al tema que ahora estoy tocando.

La música siempre interrumpe el silencio, pero, en otras ocasiones, ella misma emerge de la nada, resonando en la dimensión muda que habita en el cuerpo de todo ser humano.

Notas escritas al margen de la partitura. Quizá, alguien pueda componer algo con ellas...

Intro

El primer movimiento de esta investigación se abre con un interrogante sobre la postura que Sigmund Freud asumió frente a la música. Es la primera duda que surge, al menos para mí, en los momentos inaugurales de esta exploración. He trazado unos objetivos específicos en este pasaje del proceso y la idea es que el estudio de estos asuntos en Freud coadyuve a la resolución de la pregunta central de la investigación.

Ahora bien, el problema cardinal de esta propuesta investigativa tiene que ver con los interrogantes sobre el posible lugar y función de la música en el decurso de la constitución subjetiva. Este es, justamente, el tema que pretendo desarrollar. Por ende, el trabajo teórico e investigativo que se despliega en los primeros momentos del recorrido apunta a la concreción de dos cuestiones fundamentales. Primero, esbozar algunas hipótesis que permitan sustentar o no la idea de que la música ocupó un lugar en el contexto de la teoría y práctica freudiana. Y segundo, a partir de esos referentes, elaborar unas ideas parciales que nos acerquen a la comprensión de la noción de *constitución subjetiva* y su posible relación con la música desde un punto de vista psicoanalítico.

En la primera parte del escrito planteo un breve recorrido a través de algunas referencias musicales de la vida y obra de Sigmund Freud. El lector observará que, en los pasajes y textos trabajados, tanto en los de Freud como en los de otros autores, se enlazan múltiples cuestiones, relacionadas con diferentes ramas del saber: con la teoría y la práctica psicoanalítica, con algunas obras de arte y, de manera particular, con la música. En la segunda y tercera parte de la investigación ahondo en ciertos tópicos relevantes de la postura lacaniana frente a la música. Por esa vía, formulo un análisis parcial acerca de las posibles articulaciones que se han establecido entre estos dos discursos: la música y el punto de vista estructural de Jacques Lacan con respecto a estos temas.

En esta parte de la indagación abordo nociones psicoanalíticas como *constitución subjetiva*, *discurso*, *voz*, *pulsión*, *goce*, *lenguaje*, *estructura*, entre otras. Los propósitos del apartado se resumen en dos aristas principales: primero, construir un modelo teórico breve

que permita reflexionar sobre el lugar que ocupa la música en el marco de la estructura cultural que determina los lazos sociales, y, segundo, esbozar algunas hipótesis argumentadas en torno a la posible función que desempeña la música en los procesos constitutivos del sujeto y el cuerpo.

Antes de iniciar el recorrido es pertinente subrayar que las tres partes del escrito no son excluyentes y tampoco representan rincones teóricos solipsistas, ajenos o separados los unos de los otros. No son notas aisladas en la partitura de mi escritura atonal. Por el contrario, las tres secciones del documento son como significantes que bordean un real a través de sus ligaduras. Por ello, este manuscrito, como la música en sí misma y como el discurso psicoanalítico (si bien, los tres están atravesados por un real), comporta una suerte de estructura significativa, un extenso pentagrama de notas ligadas, como una especie de partitura imperfecta e inacabada pero, al fin de cuentas, compuesta de conceptos que se sujetan fuertemente a un mástil teórico y referencial⁵. Las notas de mi partitura gravitan en torno a un agujero, no lo pretendo significar, tan solo intento *solfear* entre los intersticios de mis preguntas más fundamentales.

⁵ En ocasiones, creo que me asemejo a Ulises, el argonauta, quien se sujetó al mástil referencial de su embarcación y, además, recubrió sus oídos con cera y miel para no fenecer ante el *en-canto* enigmático de las sirenas.

1. Primer movimiento: ¿cómo se escucha la música en la obra freudiana?

1.1 Una posible ligadura (freudiana-lacanian) entre la música y el psicoanálisis

En estos dos apartados desarrollo un breve análisis acerca de algunas hipótesis que han sido generalizadas en el marco del discurso psicoanalítico. Se trata de ahondar en el estudio de ciertos elementos relacionados con la supuesta marginalidad de la música en las teorías de Sigmund Freud y Jacques Lacan. La construcción del capítulo remite a dos indicaciones musicales: una cita freudiana, ubicada en un ensayo de 1913 sobre la escultura del *Moisés* de Miguel Ángel⁶ y otra referencia lacanian, de su clase del 8 de mayo de 1973, *Aun*⁷.

Pues bien, en primera instancia, será preciso anotar que la presunta indiferencia musical de los dos principales exponentes del psicoanálisis ha sido un tema ampliamente documentado; desde las elaboraciones de algunos familiares, discípulos y amigos cercanos a Freud —su hijo Jean-Martin sobresale en ese ámbito— o uno de sus alumnos destacados en el estudio de diferentes expresiones musicales —un psicoanalista de la primera generación, llamado Theodor Reik—, a las disertaciones de autores lacanianos más contemporáneos, como Susana Arazi o Alain Didier-Weill, entre tantos otros, casi siempre se ha trazado una suerte de línea divisoria que separa los terrenos de la música y el psicoanálisis.

⁶ Sigmund Freud, “El Moisés de Miguel Ángel”, en *Obras completas*, vol. XIII (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 213-242.

⁷ Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 20. Aun* (1972-1973) (Buenos Aires: Paidós, 1981).

Y es que a lo largo de la historia psicoanalítica se ha afianzado la idea de que Freud y Lacan —especialmente Freud y esto se debe en parte a sus propias declaraciones— eran personajes supremamente *amusicales* y negados para la apreciación estética y analítica de este arte. Ahora bien, la segmentación entre los dos discursos, más allá de la supuesta incapacidad confesada por Freud para gozar con las artes musicales, se acentúa si se piensa la música en el campo de la enseñanza psicoanalítica que Jacques Lacan transmitió. De hecho, en este punto resultaría pertinente señalar que en el amplio marco de la obra freudiana sí es posible ubicar múltiples alusiones que remiten a la música. En contraste, en la teoría de Lacan, las indicaciones sobre este tema son, más bien, escasas. Tal vez, una de las referencias lacanianas más comentadas se sitúa a la altura del año 1973, precisamente en la clase del 8 de mayo del *Seminario 20, Aun*. En ese contexto, el analista francés parece esbozar una especie de interrogante con respecto al tiempo que él podría dedicar en su discurso para hablar de una cierta música, instalada, según su propia conjetura, en los límites de un *margen*.

En ese momento específico de su enseñanza, Lacan, dirá lo siguiente: “El barroco es la regulación del alma por la escopia corporal. Alguna vez —no sé si tendré tiempo algún día—, habría que hablar de la música, al margen”⁸.

Y, ciertamente, el citado psicoanalista no ahondó más en este tema. Es verdad que en el mismo seminario mencionó la música en tres ocasiones más, incluyendo, la cita anotada. Sin embargo, también sería oportuno subrayar que dichas indicaciones se sitúan en momentos diferentes del recorrido y, más allá del marco referencial que ofrecen las sucesiones cronológicas, valdría la pena indicar que Lacan no plantea una articulación lógica o teórica-estructural de la música, ni en el *Seminario 20*, ni en otros pasajes de su obra. El punto en todo esto es que el psicoanalista jamás volvió a tener tiempo para profundizar en aquella música, que dispuso “al margen de la regulación del alma por la escopia corporal”⁹. Más bien, prosiguió su trayecto, en el seminario, departiendo sobre las pinturas y murales de algunas iglesias cristianas dispersas por Europa y analizando la

⁸ *Ibíd.*, 140.

⁹ *Ibíd.*, 140.

exaltación de un cierto “aire de obscenidad”¹⁰, inherente, según su discurso, a ese movimiento artístico.

Sobre este punto, diré que la brevedad de la indicación musical lacaniana no le resta importancia. Al contrario, considero, que la idea resulta llamativa y en ciertos aspectos es analizable, especialmente, si se presta oídos a la clave que resuena en el *contenido latente* de la afirmación. Lo que procuro señalar es que, en esa dimensión —superficie de lo no dicho literalmente o de lo dicho entre líneas—, Lacan parece introducir el bosquejo de una idea primaria acerca de una música *al margen*, que a él, como *analista barroco*, le interesaría abordar. Cabe subrayar que no se trataría de cualquier tipo de música y, por ello, su estudio, tendría que ver, justamente, con la posibilidad de adentrarse en el terreno de un examen que situaría esta expresión, en un borde marginal con relación al campo de las representaciones figurativas y regulaciones *escópicas* ligadas a la vertiente del arte musical y no solo barroco.

En efecto, antes de proceder con el análisis de algunos detalles que matizan la relación de Freud con la música, sería interesante remarcar el límite que introdujo la noción lacaniana del *Seminario 20*, pues, con la idea del arte barroco y con la demarcación de un margen musical, me parece que Lacan deja sentada una base —tal vez esbozada por Freud sin saberlo en el ensayo sobre la escultura del *Moisés* de Miguel Ángel— que podría constituirse como el fundamento teórico de subsecuentes análisis. Estos estarían apoyados, precisamente, en un paradigma analítico que sustrae la música, psicoanalíticamente hablando, de los terrenos del encasillamiento escópico, los forzamientos imaginarios y simbólicos y la reducción conceptual.

En este marco de observaciones, se entenderá por qué la idea de Lacan me resulta tan llamativa, pues, con esta hipótesis, plantea que la música, siempre *al margen* de la exuberancia y los excesos del estilo barroco, no sería analizable en el contexto de interpretaciones psicoanalíticas aplicadas y basadas en el paradigma estético de lo visto a través del órgano del ojo humano. Este es uno de los motivos por los cuales Lacan la desligó del campo de las regulaciones del alma operadas en el registro de la *escopia*

¹⁰ *Ibíd.*

corporal. El otro aspecto importante de la cita musical lacaniana es que no solo sustrae la música de análisis fundamentados en modelos escópicos, sino que, yendo un poco más allá de esta vertiente, conduce a reflexionar sobre el posible lugar que la música ocuparía en el marco de los procesos de regulación pulsional.

¿Y por qué? Si la música, según Lacan, se ubica en un margen con respecto a las regulaciones pulsionales escópicas, entonces, en ese contexto, valdría la pena preguntarse en qué otro registro se la podría *des-ubicar*. ¿Acaso la indicación lacaniana sugiere que el lugar y la función de la música en el decurso de la constitución subjetiva podría ser pensada y situada en el circuito rítmico de la dimensión pulsional invocante? Lacan no lo dijo textualmente, no lo aseveró de ese modo, pero, quizás, sería válido conjeturar que, con la idea inacabada del *Seminario 20*, él pretendía, justamente, cavilar en torno a las posibilidades de formular una indagación psicoanalítica de la música, enfocada no en el estudio del registro pulsional escópico¹¹, sino en la cualidad invocante de la pulsión, y, por esa vía, ahondar en el análisis de las relaciones que la *música marginal* podría establecer con el objeto voz.

En fin, evidentemente, será necesario profundizar en el análisis de estos tópicos. Sin embargo, el lector ha de tener en cuenta que dicha labor concierne al recorrido que iré desarrollando a lo largo del escrito. Por ahora, tan solo anotaré que el mismo Lacan, en otros momentos de su enseñanza, señaló ciertos aspectos *inefables* del *objeto voz*¹² y la *pulsión invocante*. Estas indicaciones podrían resultar valiosas a la hora de pensar en una articulación viable entre la música al margen y algunos conceptos relativos a las teorías psicoanalíticas que Sigmund Freud y Jacques Lacan desarrollaron.

Ahora bien, en este punto el lector se preguntará cuál es la relación que podría establecerse entre la cita lacaniana del *Seminario 20* y la breve indicación musical que Freud dejó plasmada en su ensayo sobre la escultura del *Moisés* de Miguel Ángel. Pues bien, antes de continuar con el desarrollo de esa idea, será necesario indicar que la

¹¹ ¡Ojo! Esta dimensión también está muy presente en algunos géneros musicales como se verá más adelante.

¹² Como en todos los objetos pulsionales, seno, escíbalo, voz, mirada, que al constituirse como objetos parciales separados del cuerpo son no representables en su totalidad.

articulación entre las dos referencias no obedece al ritmo ordenador de un precepto lineal y, en ese sentido, será válido plantear que la lógica que entrecruza los dos pensamientos no se apoya sobre los pedestales de un paradigma analítico melódicamente establecido. Al contrario, el correlato que intento explicar es disonante, diacrónico, por decirlo de algún modo, y no se entiende, si es que se lo sitúa en el marco de unas relaciones combinatorias, desplegadas en el horizonte de un patrón lineal o causal. Dicho de otro modo, la bisagra que articula las dos referencias no es de orden sucesivo o cronológico. Lacan no amplificó la reflexión freudiana acerca de la música de ninguna manera, pero tampoco la redujo. Sin embargo, considero que se podría prestar atención a las resonancias musicales que se desprenden de esas dos líneas de pensamiento. Plantear el enlace de ideas de este modo me posibilita, en alguna medida, elucubrar en torno a la formulación de una hipótesis que contemplaría la existencia de una posible ligadura entre las ideas musicales de Freud y Lacan.

1.1.1 Freud, el *Moisés* de Miguel Ángel y la música

Entonces, retomemos el hilo conductor del primer apartado y, en ese contexto referencial, discurremos sobre algunos detalles relacionados con los métodos interpretativos que encuadran las ideas musicales de los psicoanalistas mencionados. El atento lector deberá tener en cuenta que el repaso y análisis de esta segunda parte del primer movimiento le permitirán vislumbrar, en alguna medida, la articulación entre las dos indicaciones musicales hasta este punto abordadas.

Recapitemos: en cuanto a Lacan, se observó que realizó un paso fugaz por la música, al margen, apelando a una breve observación acerca del arte pictórico barroco. En este escenario, el analista francés planteó unas cuantas elaboraciones atinentes a dicho tema. Por ese camino, él intenta aproximarse al estudio de las relaciones que esta vertiente artística podría establecer con ciertos elementos de la música que la desligan de los procesos de regulación del alma operados en la dimensión escópica corporal. En ese marco de ideas, recordaré que en la sección anterior ya había destacado una particular relevancia, implícita, en la ligera indicación musical lacaniana del *Seminario 20*. En ese marco de (delirantes) conjeturas, planteé una cuestión importante acerca de la citada

referencia y, en esa misma dirección, resalté un punto central en la hipótesis moldeada por Lacan.

Convengamos en que hice hincapié en dicha vertiente, pues consideré que a largo plazo esta orientación me permitiría consolidar la opción de escribir sobre música y psicoanálisis en un contorno marginal, en un circuito desatado —como la música misma— de los alcances teórico-prácticos derivados de ciertos paradigmas analíticos, los cuales han fundamentado sus propuestas de abordaje sobre la base de forzamientos imaginarios y simbólicos. Como si se tratase de reducir el intrincado campo musical y someterlo a la tibieza de presunciones conceptuales estéticas, engendradas, especialmente, en el ámbito de modelos epistemológicos orientados por el engañoso terreno de la interpretación visual.

En fin, hay otro aspecto destacado de la cita musical lacaniana, igualmente referenciado, al menos de paso, en el anterior apartado; esta arista no solamente permite sustraer a la música de los límites establecidos por el amplio marco de la exégesis visual. A saber, la conjetura de Lacan, más allá de este tópico, resulta interesante, pues se constituye en un soporte teórico que apoyaría la construcción y argumentación de interrogantes psicoanalíticos centrados —no tanto en el estudio de las operaciones del registro pulsional escópico en el arte, la práctica y la experiencia musical, sino en el análisis del lugar y la función de la música en el contexto de los procesos del lenguaje que determinan la constitución subjetiva—.

Ahora bien, en este punto del recorrido, será necesario plantear una indagación más detallada y centrada en la indicación plasmada por Freud, en su ensayo de la escultura renacentista del *Moisés* de Miguel Ángel. Este examen permitirá situar algunas aristas concernientes al punto de vista freudiano sobre el goce y el arte musical. No obstante, el lector entenderá que se trata de una observación breve, como una fugaz *mirada de canto freudiana* dirigida hacia la música y sus efectos; es tan solo una nota al paso lo que él dejó o una idea bastante lacónica. Fue planteada por el inventor del psicoanálisis, no con la intención de adentrarse en este campo, sino con el propósito de indicar —como lo haría Lacan en el *Seminario 20*— ciertos aspectos *inefables* de la música.

Antes de continuar con el recorrido, también sería preciso agregar que el objetivo en este pasaje consiste, básicamente, en aclarar de qué va la posición freudiana, cuando el propio

psicoanalista se confronta con un cierto margen musical que causa un *impasse* a su método interpretativo de las obras de arte. Me interesa indagar en algunos matices de la relación teórica y conceptual que Freud estableció con la música, así como con otras expresiones estético-artísticas, justamente, por una motivación que me lleva a formular un interrogante sobre el porqué de su alejamiento de un camino sonoro, de una exploración analítica, que le hubiese permitido introducirse en el escrutinio profundo de las articulaciones complejas, las cuales se configuran entre la *oscura dimensión* del goce musical y el decurso lógico de la constitución subjetiva.

Veamos entonces. Ya anoté que la referencia se encuentra ubicada en los primeros párrafos de un viejo ensayo de 1913. Los comentarios sobre el goce y la música se enmarcan en el contexto de un trabajo dedicado, precisamente, al estudio e interpretación analítica de ciertos elementos plásticos constitutivos de la magna efigie del artista italiano. Freud comienza su extensa disertación del siguiente modo:

Quiero anticipar que no soy un conocedor de arte, sino un profano. He notado a menudo que el contenido de una obra de arte me atrae con mayor intensidad que sus propiedades formales y técnicas, a pesar de que el artista valore sobre todo estas últimas. En cuanto a muchos recursos y efectos del arte, carezco de un conocimiento adecuado. Me veo precisado a decir esto para asegurarme una apreciación benévola de mi ensayo.¹³

Y bien, me parece, que en la primera frase del ensayo se resalta un elemento conceptual y práctico importante, relacionado, justamente, con la demarcación teórica de los terrenos. Colijo que el propósito del analista vienés, al menos en el escenario de esos párrafos iniciales, es introducir el contraste y el matiz *profano* de su elaboración. Y es que el mencionado analista entiende un punto significativo en todo esto: él sabe que para poder avanzar en su ruta tendrá que elegir entre dos opciones: o recorre un sendero iluminado por los fanales del conocimiento técnico y formal del arte, o, al contrario de esta orientación, elige andar a tientas entre los caminos ignotos del lego en dichas cuestiones. Evidentemente, en el caso que nos atañe, la elección del personaje central implicó que él transitara por las veredas y trochas de un camino profundamente inducto.

¹³ Freud, "El Moisés de Miguel Ángel", 217.

A propósito de este tópico, el lector entenderá que el ignaro espíritu en la disertación freudiana no refleja un acto de apostasía o una suerte de irrespeto hacia los modelos de interpretación ortodoxos aplicados en el ámbito academicista y clásico del arte. Al contrario, si bien, en algunos pasajes del escrito, el analista cuestiona ciertas lecturas formalistas de la obra, él continúa siendo respetuoso con este paradigma. Por esta razón, intenta especificar y esclarecer algunos detalles del punto de vista analítico que él asume ante la contemplación de algunas obras de arte. Por ello, resultaría justificado indicar que el *aire profano* de la tentativa analítica freudiana —que por lo visto hasta este punto no implica una renegación— abarcaría específicamente dos aristas.

Primero, la carencia “de un conocimiento adecuado [...] en cuanto a muchos recursos y efectos del arte”¹⁴. Y, segundo, la implementación de un modelo analítico interpretativo de algunas creaciones artísticas, fundamentado en la articulación teórica de ciertas categorías psicoanalíticas tales como: pulsión, sublimación, intención inconsciente, interpretación, desciframiento, complejo de Edipo, entre otras¹⁵. Es por este motivo que Freud solicita una apreciación benévola de su ensayo, ya que si un maestro versado en asuntos formales del arte se aproxima a la lectura de su texto encontrará que dicho documento se fundamenta a partir del ordenamiento de una serie de conjeturas psicoanalíticas, bastante complejas, pero enfocadas en el estudio no especializado de varios elementos plásticos que hasta ese momento, según el criterio freudiano, habían sido poco observados en el ámbito de otras indagaciones analíticas de corte más formal¹⁶.

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ Vale la pena agregar que las dos aristas previamente mencionadas no solo orientaron el trabajo que Freud desarrolló en el ensayo del *Moisés* de Miguel Ángel. A saber, el espectro de estas dos dimensiones fue más amplio, pues dicha perspectiva, a la postre, se establecería como un fundamento teórico que validaría el matiz *profano* de otras interpretaciones *analítico-artísticas* que el mismo autor realizó a lo largo de toda su obra.

¹⁶ Véanse, por ejemplo, las interpretaciones pormenorizadas que Freud efectuó sobre diversos elementos visuales de la obra en cuestión. Se destacan los exámenes de la mano derecha que sostiene las tablas de la Ley, los rizos de la frondosa e imponente barba, el ceño fruncido como señal de cólera, el pie izquierdo a medio levantar, entre tantos otros. Es bien sabido por las elaboraciones que Freud desplegó a lo largo del escrito que fueron estos pequeños detalles los que suscitaban su curiosidad e interés durante tantos años. Al respecto, también valdría la pena considerar que, gracias a los datos biográficos recopilados por los autores James Strachey y Ernest Jones, sabemos que las primeras aproximaciones del gestor del psicoanálisis a la magna escultura son bastante tempranas, datan de 1901, doce años antes de la primera publicación anónima del ensayo.

Pues bien, continuemos. En el siguiente apartado, Freud se referirá al goce, el arte y la música. Se observará que el analista, en primera instancia, continúa desagregando un punto de vista acerca del lugar y la función del método psicoanalítico en el contexto interpretativo de algunas obras de arte. Regresemos a la cita freudiana:

Las obras de arte, empero, ejercen sobre mí poderoso influjo, en particular las creaciones poéticas y escultóricas, más raramente las pinturas. Ello me ha movido a permanecer ante ellas durante horas cuando tuve oportunidad, y siempre quise aprehender a mi manera, o sea, reduciendo a conceptos, aquello a través de lo cual obraban sobre mí de ese modo. Cuando no puedo hacer esto —como me ocurre con la música, por ejemplo— soy casi incapaz de obtener goce alguno. Una disposición racionalista o quizás analítica se revuelve en mí para no dejarme conmovir sin saber por qué lo estoy, y qué me conmueve¹⁷.

Observemos que, en el primer párrafo, el autor, vuelve a mencionar un cierto goce, enlazado a los efectos *agalmáticos* de admiración y captación que le generan la contemplación y el análisis de algunas obras de arte. Nótese que escribo: “el autor, vuelve a mencionar”. Subrayo este aspecto de la idea freudiana, pues me interesa recordar que, en los párrafos anteriores, él ya había aludido a la incidencia de una particular vivencia de goce —o de una “atracción de mayor intensidad”¹⁸—, asociada a la experiencia de asombro que le provocaban las artes. No obstante, el elemento interesante en este punto de la referencia es que la acepción del goce asociado a dicho campo varía substancialmente y, en el escenario de este viraje, la “atracción de mayor intensidad” ya no será definida simplemente como una vaga exaltación engendrada a partir del análisis de ciertos elementos plásticos inexplorados.

A saber, el psicoanalista irá más allá de su premisa inicial, al afirmar que la sensación producida por algunas creaciones artísticas se constituye en un poderoso influjo o en un modo de disfrute; o, si se admite la siguiente conjetura, en una suerte de experiencia

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*

enigmática y placentera que captaría su atención e interés, supuestamente *profano*, durante instantes hartamente prolongados.

De hecho, el propio autor parece revalidar estas hipótesis, por cuanto él mismo escribe que “el poderoso influjo”, ocasionado por algunas “creaciones poéticas y escultóricas, más raramente las pinturas”, lo ha obligado a “[...] permanecer ante ellas durante horas”¹⁹ y horas. Ahora bien, en este punto del recorrido, por fin, emerge la música, en un instante fugaz y preciso de la elaboración freudiana, justamente cuando el analista expresa la idea de que con el arte musical no le resultaría posible efectuar ciertos ejercicios interpretativos que le surtiesen algún monto de goce.

En efecto, Freud ha de señalar los alcances de su imposibilidad, en la medida en que plantea que con la música es casi incapaz de obtener goce alguno. Además, en este mismo apartado, él demarcará los bordes fronterizos entre estos dos terrenos, afirmando que, si asume una disposición racionalista o quizás analítica frente a estas artes, ello se debe, precisamente, a la influencia de su mencionada incapacidad.

Así, el inventor del psicoanálisis se alejará calladamente de un camino impenetrable, y conseguirá desviar su atención analítica y racional del abstruso influjo emanado por los arcanos sonoro-silenciosos que velan las puertas de entrada “al misterioso castillo musical”²⁰. Por esta vía, el investigador de las profundidades del alma, finalmente,

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *El misterioso castillo musical* se trata de una expresión basada en una elaboración del filósofo alemán, Friedrich Nietzsche. La indicación nietzscheana se ubica en un fragmento de un texto inédito de 1871. El escrito se titula *Sobre la música y la palabra*. Se trata de un trabajo muy interesante; su autor esboza una serie de conjeturas filosóficas bastante sugestivas relacionadas con el tema de la superioridad estética del arte de las musas. La idea del “Súper Hombre”, *grosso modo*, consiste en plantear una cierta primacía de la música con relación a las otras artes. “El filósofo del martillo” destaca reiteradamente la supremacía de la música pura instrumental en contraposición al mundano arte cantado de la ópera (Nietzsche vilipendiaba con ahínco a esta expresión canoro-musical). En este pasaje del recorrido tan solo referencio un breve segmento de esas elaboraciones: “[...] La temeridad que supone poner en música una poesía, es decir, querer ilustrar musicalmente un poema, y por consiguiente, querer ayudar a la música por un lenguaje conceptual: ¡un mundo invertido! ¡temeridad que yo la compararía a un hijo que quisiera engendrar a su padre! La música puede crear imágenes que luego serán meros esquemas, ejemplos, por decirlo así, de su propio contenido universal. ¿Pero cómo podría la imagen, la representación engendrar imágenes? Así como del misterioso castillo del músico puede echarse un puente al campo libre de las imágenes —y el lírico pasa este puente— el camino inverso es imposible, aunque haya algunos que crean seguir este camino”.

consumará —y bien sujeto al mástil de la racionalidad— el ideal romántico-formalista de no dejarse conmover por la música sin saber por qué lo está y qué es lo que lo conmueve. En relación con lo anterior, se podría señalar que el trabajo analítico freudiano, enmarcado en el estudio del arte, fue efectuado por él con el objetivo de organizar un saber racional que le permitiese asir el contenido encubierto de algunas creaciones artísticas. Justamente, por esta forma de proceder con las artes plásticas es que Freud y, a pesar del matiz *profano* de sus apreciaciones, no podría ser entendido como un observador habitual.

Un espectador usual se complace a sí mismo experimentando las sensaciones de conmoción y, quizá, exaltando lo virtuoso o lo soso de una obra determinada. Sin embargo, ese mismo observador, cotidiano, si bien preocupado por los efectos de goce, no se va a interesar mucho por ahondar en el análisis de los elementos plásticos o sonoros ignotos que lo impresionan. Por este motivo, en la experiencia subjetiva de algunas personas adeptas a la contemplación de diferentes expresiones artísticas ha de persistir una suerte de enigma —del arte en general, de la pintura, de la escultura, de la música, etc.— y es, justamente, porque para dichos personajes no resulta tan entretenida la ejecución de ciertos ejercicios formales de conceptualización. Estas labores conllevan indefectiblemente la reducción del goce de lo puramente estético y, quizá, para ellos sea mejor que el disfrute perdure como un elemento inescrutable.

En contraste, la satisfacción con las artes que Freud describe y, en suma, la implicación erudita y, a la vez profana, que él mismo manifestó en torno a estos asuntos, permiten considerar la idea de que el psicoanalista sí transitó por otro campo divergente de investigación, alejado del perímetro contemplativo visual basado en una simple fascinación estética y, por ende, apartado del terreno de las complacencias de una mirada *agalmática* que goza desinteresadamente. Tal vez, en este punto del recorrido sea necesario reconocer que la perspectiva freudiana no es muy versada en la comprensión de ciertas dimensiones técnicas y estéticas relacionadas con el arte y, mucho menos, con el *arte de las musas*. Empero, también resultaría pertinente anotar que dicha orientación, a diferencia de lo que se cree coloquialmente, sí está muy preocupada por el análisis de algunos detalles que, en otros terrenos de observación —ya sean de carácter formal o de corte profano—,

la mayoría de las veces han pasado desapercibidos. Por tal motivo, *el compositor de la Ciencia del Inconsciente* planteará que la técnica psicoanalítica aplicada, como un ejercicio interpretativo, a las artes figurativas, literarias y pictóricas “[...] también suele colegir lo secreto y escondido desde unos rasgos menospreciados o no advertidos, desde la escoria —refuse²¹— de la observación”²².

Otro aspecto destacado que será necesario referenciar, pues abre el camino para entender por qué este método interpretativo de las artes no sería del todo aplicable a la música, sería tener en cuenta que, en la trama de la hipótesis freudiana, descifrar los elementos no formales de una creación artística se traduce como un procedimiento racional que conlleva en primera instancia descartar la técnica de observación del conjunto de la obra. Esta actitud analítica, según Freud, permitiría que la mirada y el ejercicio de desciframiento se enfoquen en la dimensión poco abarcada del *refuse*.

Al respecto, el lector podría considerar que esta arista metodológica, concerniente a la técnica desarrollada por el analista vienés tanto para enmarcar sus estudios sobre las artes figurativas, como para ahondar en el terreno de su práctica clínica con pacientes neuróticos, se constituye como un primer tópico que hace *impasse* a la tarea de interpretación —y no solo psicoanalítica— de la música. Señalo este aspecto, ya que, en términos musicales, me parece que sería un tanto complejo extrapolar un modelo de explicación de las artes plásticas —centrado en la observación de detalles visuales residuales— a los terrenos de escucha y estudio de una obra o pieza musical.

De hecho, antes de continuar con el estudio de la *técnica amusical* freudiana, sería pertinente subrayar que el tema de cómo proceder con el análisis formal de la música —

²¹ *Refuse* es una palabra del idioma inglés que se ubica en algunos pasajes del texto en español del “Moisés de Miguel Ángel”. La traducción literal es *desperdicios*. No obstante, sería pertinente tener en cuenta que dicha palabra asienta sus raíces en las lenguas *francesa antigua* y *latín vulgar*. Se deriva, concretamente, de otra expresión, *refuser*, que a lo largo del tiempo se ha traducido con una connotación un tanto despectiva, léase: rechazar, ignorar, evitar y otras derivaciones semánticas como escoria, basura o rufián. Sin embargo, en el ámbito de la elaboración freudiana, esta palabra no es implementada desde su acepción peyorativa sino que denota aquellos elementos plásticos de una obra de arte, aparentemente, insulsos y *rechazados* en el marco de la observación tradicional.

²² *Ibíd.*, 227.

esto es el examen racional de los elementos constitutivos de una pieza, de una obra o de un conjunto de obras de uno o varios compositores— se ha instaurado como un problema mayor y que ha sido ampliamente debatido en el marco de otros campos de investigación más especializados que el psicoanálisis (no) aplicado al *arte de las musas*. Y es que la cuestión de cómo proceder con la segmentación del contenido de la música, sin que esto altere su constitución *orgánica y estructural*²³, ejemplifica uno de los tantos dilemas teórico-prácticos a resolver, y no solo por las altas esferas de un psicoanálisis ataviado con suntuosos predicamentos —jactado de sus alcances pragmáticos y de su alto nivel conceptual—, pues, al igual que unos pocos analistas (musicales), los teóricos de la musicología estructural han debido sortear grandes aprietos y de diferentes índole (prácticos, metodológicos, epistemológicos, subjetivos, etc.), que han obstaculizado el desarrollo de investigaciones más formales, basadas, precisamente, en el escrutinio y escucha de elementos *poco oídos* en una composición musical.

Ya desde el tiempo pretérito de las elaboraciones romántico-formalistas de un *empedernido melómano*, como lo fue el prominente filósofo alemán del siglo XIX, Arthur Schopenhauer²⁴, atravesando el perímetro *reduccionista* promulgado por el clásico modelo

²³ La concepción material y orgánica de la música es una noción que se asocia a ciertas escuelas del discurso musicológico. En ese marco referencial, las obras musicales (y la música en sí misma) son entendidas como manifestaciones cambiantes y que se van reconstruyendo en el decurso de su composición y evolución histórica. La existencia de una obra musical es atemporal y sus dimensiones estructurales y orgánicas no solamente se presentifican en la pieza sonora consolidada y ya ejecutada. Su esencia material se relaciona con la historia y con los determinantes que le permiten transformarse en el continuo devenir del tiempo. La música en esta perspectiva no es un artefacto *sonoro-manipulable* o tan solo un texto escrito plasmado en una partitura, su materialidad es más amplia y compleja y tendría que ver con su configuración y con los diferentes matices que mantienen a una pieza musical vigente a lo largo de mucho tiempo.

²⁴ El caso de este filósofo es bastante particular. Su sistema de pensamiento gira en torno a la búsqueda del fundamento más básico de la música. Schopenhauer consideraba que el arte sonoro era capaz de expresar las cuestiones más íntimas del ser humano; por esa vía, planteará que la *voluntad*, esto es la esencia última de las cosas, se expresaba a través de la música. En ese marco de conjeturas, el arte de las musas se erigirá como un método de acceso por antonomasia al conocimiento metafísico, se tratará de una auténtica y definitiva aproximación a los aspectos irreductibles del ser, no por medio de la imagen (pintura, escultura), no a través de la palabra (poesía), sino por la vía del conocimiento sensitivo, del sentimiento (*Gefühl*); diría el violinista y filósofo alemán: “la música no habla de las cosas, sino del bienestar y de la aflicción en estado puro (únicas realidades para la voluntad), y por eso se dirige al corazón, pues no tiene mucho que decirle directamente a la cabeza” (*El mundo como voluntad y representación*. México, D. F.: Porrúa, 1987, 279). El arte musical es metafísicamente particular y supera en esencia a las otras manifestaciones estéticas del ser humano.

analítico-musical *shenkeriano*²⁵ y arribando, finalmente, hasta nuestra época, más dominada por el enfoque hermenéutico propuesto por la escuela de la *New Musicology*²⁶, casi siempre, y desde diversos campos de indagación musical, se ha evidenciado la verdadera importancia práctica, teórica, filosófica, existencial, etc., de centrar la interpretación y el análisis —al menos en los momentos iniciales de la experiencia subjetiva con la música— en el *corpus* o en el conjunto de la obra.

Ciertamente, una de las hipótesis centrales, planteada por la perspectiva musicológica contemporánea y, también, por algunos músicos y otros representantes de ciertos discursos académicos próximos a la realización de estos estudios, consiste en formular que los ejercicios de elucidación y exégesis de los elementos internos dispuestos en un espacio musical han de enfocarse, primariamente, en el análisis, en la *contemplación* de la pieza como un todo. Solo después —y si es viable la asimilación de ciertas características atinentes al lioso funcionamiento musical en su conjunto— se procedería a focalizar el estudio en la dimensión de las relaciones internas que dan forma a una determinada composición.

El anterior tema es abordado, elocuentemente, por un músico francés llamado: Gerhard Mantel²⁷. Este reconocido violonchelista, investigador y docente ha volcado su interés,

²⁵ Heinrich Schenker es un autor de origen polaco, más reconocido en el ámbito musical por sus aportes tempranos al campo del análisis formal en el arte de los sonidos (*Tratado de armonía*. Madrid: Editorial Real Musical, 1990). Su postura intelectual es inversa a la de Schopenhauer y a la de otros autores y músicos románticos. Schenker contemplaría una dimensión puramente racional y formal de la música. Es por ello que, en su concepción, las nociones de “evocación musical” y “potencial expresivo del arte sonoro” serán entendidas como meras figuraciones metafórico-poéticas. Esas dimensiones no dan cuenta de la esencia fundamental de este arte. El núcleo de la música habita en su razón cuantificable no en la expresión del mundo schopenhauriano de la voluntad. El pensamiento de Schenker es más cercano al ideal estético de Hegel y comulga con la postura formalista de otro reconocido crítico y musicólogo austriaco llamado Eduard Hanslick. Estos autores exponen diferentes posturas defensoras del formalismo en la música en contraargumento al idealismo romántico musical.

²⁶ *New Musicology*, o nueva musicología, hace referencia a una escuela y a un campo académico amplio relativo a la musicología moderna. Este enfoque emergente ha estado vigente desde la década de 1980. Su postura se fundamenta en un paradigma hermenéutico y enmarca el análisis del campo musical en relación con el contexto cultural. Los autores defensores de este modelo se avocan al estudio del componente estético y sensible, sin descuidar, según ellos, los elementos formales y técnicos que se articulan en la estructura de estas artes. Se trata, básicamente, de un punto de vista que surge en contraposición a las posturas de la musicología positivista más tradicional.

²⁷ Gerhard Mantel, *Interpretación. Del texto al sonido* (Madrid: Alianza-Editorial, 2010), 84-85.

durante muchos años, hacia el estudio profundo de aspectos formales y abstractos de la música. La idea de este compositor resulta interesante y, por varias razones, entre tantas aristas, vale la pena destacar que, en su trabajo, Mantel expondrá un ejercicio analítico harto exhaustivo y decantado; es una suerte de portavoz de las múltiples dificultades que experimenta un personaje musical, cuando emprende una tarea metódica de comprensión —de un mundo sonoro— que no le aclara precisamente el camino, sino que, contrariamente a esta vertiente, lo aproxima cada vez más hacia el *oscuro sendero* de unas notas musicales imposibles de atacar.

En este contexto, el músico afirmará que el contenido no formal, constitutivo en el *arte de las musas*, inevitablemente se desliga de los significados y conceptos elaborados a través del recurso a lógicas eminentemente formalistas. En ese marco de ideas, planteará que el análisis de una determinada pieza u obra musical no tendría por qué ceñirse, exclusivamente, al estudio de los referentes teóricos que se estipulan en el marco restringido de una partitura. Para este compositor, la cuestión de entender el significado de la música representa una labor muy compleja y, por ello, dicho ejercicio no se limitaría a la elaboración de un saber técnico acerca de una determinada relación entre notas, solo porque así lo establece el mandato superyoico de la partitura. Si se lograra encasillar el caos musical en los cercos de unas cuantificaciones positivistas, se terminaría reduciendo su complejidad e ignorando la naturaleza anónima de sus presuntos secretos. El punto en todo esto es que Mantel contraargumenta la concepción reguladora tradicional de la música, por cuanto él considera que una experiencia analítica —si es profusa— ha de contemplar, como herramienta imprescindible, la tarea de concebir e implementar otras técnicas (también formales) interpretativas, pero que tornen viable la aproximación del sujeto musical hacia a una dimensión un tanto esclarecedora; en esta última debe ser factible la comprensión —al menos parcial— de la compleja lógica que determina el contexto, la estructura y las relaciones internas, constitutivo-orgánicas, que dan forma a la materia musical. Solo en este escenario hermenéutico sería posible efectuar “[...] comparaciones con anteriores relaciones tonales, puede investigarse la tensión entre los intervalos que median entre el tono inicial y el final, en pocas palabras, a una relación entre notas se le podría asignar un significado dentro de un contexto”²⁸.

²⁸ *Ibíd.*

Y bien, a una relación entre notas se le puede asignar un significado dentro de un contexto. Destaco esta última indicación manteliana ya que me permite retornar a Freud, pero también la remarco —y este sería el tópico central de mi idea— con el propósito de hacer notar que el modo formal de proceder con la música, al menos en la perspectiva anteriormente descrita, se contrapone, y en gran medida, a la idea analítica-profana desplegada por el gestor del psicoanálisis en su ensayo sobre la magna escultura del *Moisés* de Miguel Ángel.

Recuerden que, en el mencionado escrito, Freud propone un ejercicio interpretativo que fragmenta el conjunto de la representación marmórea. La escinde, básicamente; y si el analista, en un primer momento de su labor, concentra su atención en la observación *gestáltica* de la efigie, en un segundo instante procederá a descomponerla y fragmentarla en pequeños trozos. Con la disgregación de las ligaduras expresivas en la representación plástica será posible (al menos para Freud) situar ciertos detalles particulares, restos, escoria de la observación —dice el psicoanalista— o retazos olvidados de una obra escultórica —aparentemente insulsos—, pero que a la vez se encuentran investidos de un significado particular. En efecto, el analista operará visualmente sobre la roca metamórfica. De este modo, develará unos enigmas (pulsionales) antes insondables. Y si otrora los secretos de la estatua eran intangibles, con la emergencia de la interpretación freudiana, esos detalles, en otro tiempo silentes (los desperdicios), sobrevendrán palpables y figurables en un registro alabastrino para la mirada atenta.

Así se transformará el silencio pétreo de la figura marmórea; deviene en imagen analizable, en forma estética o en arte plástico, susceptible de ser interpretado bajo el imperio de una indagación racional; apto, a diferencia de la música, para ser interpretado en el espacio de un dispositivo regulador de las artes, de un mecanismo escópico ideado por el mismo Freud, a partir de la experiencia y la pericia que le confirieron sus complejos ejercicios psicoanalíticos de observación. Proceder de esta manera singular, mediante el análisis de los elementos plásticos, aislados y residuales, justamente, el *refuse*, o en el contenido ignoto de la obra, permitirá deducir algunas cuestiones inéditas, relacionadas fundamentalmente con las determinaciones inconscientes que el artista intenta tramitar por medio del contenido estético de su composición.

Evidentemente, no sería posible aplicar esta técnica analítica de desfiguración del conjunto plástico de una obra a un campo de estudio relativo al *arte de las musas*, sobre todo porque no resulta tan viable la fragmentación de la constitución orgánica del intrincado universo musical. Un solo tono está compuesto por infinitos y pequeños microtonos, y ni siquiera en la profunda dimensión de escucha de un privilegiado oído absoluto sería posible oír y auscultar todas esas varianzas. Es una cuestión de estructura o algo que se impone.

Tal vez, en este pasaje de la investigación, nos estamos tropezando con una imposibilidad estructural, no solo para el psicoanálisis aplicado a la música, sino para cualquier otro discurso que sustente su lógica de conocimiento en ideales caprichosos, pues fragmentar la constitución orgánica de la música y pretender llegar por esa vía al conocimiento de su mínima expresión me parece que conduce a una tarea insostenible. Posiblemente, en este momento específico de la andadura, comenzamos a introducirnos en un registro sonoro un tanto destemplado o en un campo analítico —no sé bien de qué corte, pues percibo que en esto *voy a lo burro*— de un arte vociferante que, si bien, a lo largo de toda su historia ha sido fuertemente influenciado por su comercio con las imágenes, se sustrae y se ubica, al margen del amplio registro de observación psicoanalítica de las artes figurativas.

Personalmente, considero que existe una *música constitutiva*, más allá de las normas musicales, y supongo que esa música resuena de un modo otro en el andamiaje subjetivo de cada *ser-parlante*. Es una música-otra, mi música y la música de cada quien, instalada en un margen, despojada de los bellos ornatos imaginarios, ligados a la imagen y al repertorio visual. Hablo de una música que se sustrae de la escopia psicoanalítica, una suerte de *bonus track*, o una pieza musical oculta, no escuchada; inaudible para el oído impaciente que huye temeroso ante el silencio (nunca absoluto) que introduce la última nota final.

Ahora bien, para cerrar este apartado quisiera aclarar que cuando hablo de un conjunto y un contexto musical relacional, dando forma a un *corpus* interno, y, además, aludo a la posibilidad de referenciar algunas de esas aristas, intento denotar un cierto matiz discernible y no tan inefable relativo a este campo. Me refiero, *grosso modo*, a la posibilidad de formular un examen psicoanalítico de la música que, en primer lugar, no la *fetichice*, ni tampoco la glorifique como la esencia inasible de nuestra subjetividad, alejada e intocable.

¿Resonando?, sí, pero desde un lugar privilegiado, como si estuviese enaltecida por los estándares estéticos de nuestros sublimes y decadentes ideales culturales.

Independientemente del género o del estilo musical del que se trate, y más allá de la obcecación sonora y de los deslumbramientos gozosos engendrados por el engañoso canto de las sirenas, la idea que propongo se relaciona con una necesidad primordial. A saber, pretendo subrayar la importancia de esclarecer si es que la *Ciencia del Inconsciente* —en el contexto de sus aproximaciones interpretativas a las artes— en verdad contará con unas herramientas, tanto prácticas como metodológicas y conceptuales, que le permitan introducirse de manera profunda en la indagación de ciertos registros musicales constitutivos —no solo formales— que dan cuerpo a la experiencia subjetiva musical en un *sujeto parlante*.

Por ejemplo, hablo de entrever, desde una orientación psicoanalítica y en la medida en que dicha tarea sea posible, algunos aspectos de la función subjetiva del ritmo, o de la armonía, o la melodía, entre otros tópicos musicales. Y en ese escenario de dudas, procurar inquirir si es que realmente sería viable ubicar el lugar y las funciones de esos elementos en el nivel configurativo de la subjetividad. Me parece que lo anterior ilustra, al menos lacónicamente, un modo de pensar en una articulación probable entre la metodología freudiana de *observación del refuse* en las artes plásticas figurativas y el campo de una escucha *analítico-musical*, no tan centrada en la contemplación del conjunto de una pieza o en sus detalles significantes, sino más preocupada por el estudio de ciertos aspectos constitutivos —no aislados— y que dan lugar y forma a los espacios subjetivos de escucha, práctica y ejecución musical.

El lector ha de entender que una composición instrumental, esto es, la música en sí misma, en su dimensión estrictamente sonora, sin tomar en cuenta el significado que introducen las palabras ancladas al texto cantado, hablado o declamado, etc., se constituye como una estructura orgánica, atemporal, sonoro-silenciosa y de alta complejidad. No sugiero en este punto una condición propia y exclusiva de algunos músicos, compositores u oyentes iluminados por no sé qué don privativo, concedido por los dioses de la música y del oído absoluto. No estoy aludiendo a esa idea, pues considero que por más básica que sea la textura, la armadura o la ejecución de una pieza, en ella se articulan una gran variedad de elementos musicales formales, y otros no tan formales, que en la práctica real se tornan

muy complejos de aislar. El saber hacer del músico, ya sea de formación académica o empírica, consiste, básicamente, en operar —musicalmente— sobre la base de un espacio subjetivo combinatorio y atemporal. En esa dimensión de capas sonoro-silenciosas superpuestas se dispone una serie de relaciones lógico-temporales, que permiten establecer unos parámetros que facilitan la demarcación, tanto de la ejecución de un determinado instrumento, como de la escucha, o la danza, el canto y, en suma, el saber musical.

Por ello, se podría pensar que la música opera —eso sí, en un tono diferente al de la perspectiva moderna planteada por el discurso *músico-filosófico*—²⁹ en el contexto de una dialéctica relacional, matizada siempre por infinitas variaciones en su armazón constitutiva; y si se elevara este razonamiento a la cúspide de los axiomas *filosófico-musicales*, los más estructuralistas en este ámbito, a lo mejor, se animarían a plantear que no existe una música minimalista formada por una sola nota, por solo ruidos, o por solo silencios.³⁰

Según mi punto vista, o mejor, desde la perspectiva profana de un oyente-practicante musical, creo que serían necesarias, al menos, dos notas, y preferiblemente tres, justamente para matizar el alcance de los sonidos y los silencios musicales. Un cuarteto canoro, resonante y a la vez silencioso ampliaría el rango de expresión sonora. Y una articulación musical, constituida por quintetos de notas, necesariamente, desplegará las posibilidades de combinación y experimentación con las dimensiones, supuestamente, inextricables de la música. En este último pasaje, hablo, precisamente, de preocuparse por la música en sí misma o, dicho de otro modo, aludo a una experiencia subjetiva de

²⁹ Con este neologismo pretendo designar una particular conjunción entre los discursos de la filosofía y la musicología.

³⁰ Sin embargo, esta hipótesis es relativa y me parece que dicho concepto solo se aplicaría para ciertas expresiones enmarcadas en el ámbito de la música occidental. Para ir más allá de esta perspectiva, bastaría con escuchar la música minimalista compuesta en otras latitudes. Esta experiencia permitiría vislumbrar, en cierta medida, que las relaciones musicales del ser humano con el sonido se caracterizan, justamente, por sus infinitas variaciones. El lector-oyente interesado en este tema de investigación podría aproximar su oreja a la escucha de ciertos géneros musicales, (no solo “cultos”), matizados por atmósferas sonoro-silenciosas tan densas que en verdad se torna complejo definir los cortes y las escansiones en la combinatoria tonal. Incluyo un testimonio visual y sonoro que en parte liga estas formas musicales. Es una pieza titulada “Anulikwutsayl”, compuesta y dirigida por el genial compositor y saxofonista neoyorquino John Zorn. Se trata de un breve fragmento de una presentación del 2011 en el Jazz Marciac festival. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=msNYOeCZ-3I>

contemplación de las conjunciones y diferencias entre los contrastes sonoros que matizan el inmenso universo musical. Hablo de *amar la música* por lo que ella es, y no por los mensajes que ilusoriamente transmite. Más allá de los forzamientos imaginarios y simbólicos y, también, más allá de cualquier telón psicológico o emocional, hablo de pensar con cierto criterio y discernimiento en la función subjetiva de la sonoridad.

Quizá en este escenario, sea posible atisbar un sendero musical —o fabricar una herramienta acústica para introducir un corte *sonoro-silencioso*— que nos permita zafarnos de los férreos eslabones que nos sujetan a esta *inefable* y *estúpida* dimensión cotidiana de escucha formal. Será necesario ignorar el significado de las palabras canturreadas que tararean los otros —al menos en lo que a mí respecta— y, con ello, *forcluir*, para siempre, el mensaje hablado, escrito o cantado de la (mi) música: ¡Acúsenme de un radicalismo sonoro en el sentido más amplio de un manifiesto subversivo en contra de la canción...! ¡Y les aseguro que una música instrumental sonará incesantemente por toda la ciudad!

1.1.2 Variaciones en torno a la supuesta sordera musical freudiana

Existe otro tópico relacionado con la técnica analítica freudiana que será necesario examinar. Se trata de un tema complejo y de difícil abordaje. Sea dicho, al menos de paso, que este proceso de auscultación conllevó un trabajo personal de ardua elaboración e involucró la ejecución de múltiples labores investigativo-escriturales que a la postre resultaron harto fatigosas. No obstante, al final del recorrido, logré atisbar un tenue resplandor —un *flash*— y una pequeña causa transformadora, un *leitmotiv sonoro*; animador silencioso de mis presunciones y sueños musicales³¹.

³¹ Con un cuchillo entre los dientes me arrojé a la ferocidad indómita de un mar musical, íngrimo, desprovisto de recursos subjetivos y sin palabras, alejado de la voz de mis compañeros de viaje; silencios en los sonidos de los otros, silencios y sus músicas no se oyen más. Viajé hasta un paraje, triste y desolado, con el firme propósito de enfrentar a mis sirenas, para librar mi lucha personal, quise confrontarme con mis monstruos *sonoro-silenciosos*, y quise hacerlo, solo, pero para no escucharlos más. Descendí hasta los profundos infiernos musicales, y en este punto de mi *travelling* ya no me dejaré encantar: ¡nunca más! Adiós les digo...

¡Oh! Mis tristes melodías. ¡Oh! Mis días de músicas calladas...

La nada que me escucha, la nada... es una pérdida noche que me *en-canta*... Amar la música en sí misma, amarla por lo que ella es. Entiendo que mis cantos ya no digan nada, y también comprendo

Veamos entonces. A continuación, esbozaré un breve análisis acerca de algunos aspectos relativos a la interpretación psicoanalítica elaborada por Sigmund Freud, en torno al supuesto significado que él mismo coligió para la egregia escultura del *Moisés* de Miguel Ángel. La idea es tomar en cuenta la referencia conceptual que encuadra la técnica freudiana y, por esa senda, intentar plantear una reflexión argumentada sobre un complejo tema que atañe a una dimensión profundamente intrincada y constitutiva en el campo de las artes y no solo musicales.

El atento lector ha de constatar que en este punto de la investigación no me refiero únicamente al examen del proceder freudiano aplicado al estudio analítico de algunas creaciones artísticas, que, como habíamos señalado en el apartado anterior, se centró, básicamente, en las tareas de fragmentación del conjunto de la obra y en la observación y contemplación *escópica* de ciertos detalles insulsos (*refuse*) relativos a la estatua del héroe bíblico.

Pues bien, en este apartado se observará una tentativa analítica diferente, aproximada a otra cuestión. Quizá se trata de una arista más compleja que la ya mencionada técnica freudiana de segmentación de la obra, pues el registro de las artes a que aludo en este punto tendría que ver, fundamentalmente, con el estudio de su significado y, mejor, con el análisis de una dimensión estética que podría abarcar múltiples significados.

Entonces, para desagregar el tema formularé dos interrogantes. Una primera incógnita general expresada del siguiente modo: ¿puede el arte, y en nuestro caso, el *arte de las musas*, expresar sensaciones, afectos, sentimientos, emociones o ideas? Y una segunda

que estas palabras vacías ya no sirvan para enamorar más a mi luna tristemente callada. Sigo tu rastro, por siempre perdido, sin saber quién eres. Sé que no soy tu pequeño Ulises, y sé que tampoco encarno el espíritu musical de un personaje mítico, semejante a Butes... él es un viajero extraordinario, existe, solfeando la vida y las corrientes *agalmáticas* de su propia marea *tóxico-musical*.

Y ahora, soy tan solo esto: un nefelebita, taciturno y circunspecto argonauta, soy tan solo eso, un argonauta, un navegante anónimo errando calladamente entre las corrientes salvajes de tu mar... soy tan solo esto: un argonauta melomaniaco, arrojado, eternamente, a las oscuridades de un océano profundamente musical. Nunca vi la luz guía de tus faros, pero, bien vivo sin ella solfeando tu opacidad.

pregunta, psicoanalítica, más específica y ligada, directamente, al campo musical: ¿acaso sería posible que una composición *orgánico-musical*, instrumental, sin letra legible ni texto cantado, constituida únicamente por sonidos estructuralmente organizados, sea capaz de erigirse como transmisora *sonoro-parlante* de una multiplicidad de significantes sociales y culturales?

Responderé —tentativa y parcialmente— a una parte de la primera pregunta, y emprenderé dicha labor aclaratoria, considerando, precisamente, algunos aspectos relevantes de la hipótesis freudiana. Si el lector tiene claro dicho paradigma, entonces, comprenderá por qué afirmo que los argumentos conceptuales esgrimidos por Freud, en su ensayo, permiten sostener la idea de que algunas obras de arte referenciales, especialmente las escultóricas y las pictóricas —debido a su carácter figurativo, evidentemente—, han de transmitir un determinado mensaje.

Por ahora, dejaré en suspenso una respuesta tentativa por la música, el lector entenderá que iré desarrollando la ecuación (y a lo sumo retomaré esta cuestión con profundidad en los siguientes apartados). Procedo de este modo, pues considero que, para avanzar hacia esa resolución musical, en primera instancia, sería necesario matizar un poco más la idea que estoy planteando. Para efectuar esta tarea, le solicito, comedidamente, al lector que evoque por un momento la postura que Freud asumió frente a la antigua representación pétrea del legislador judío. Si consigue recordar dicha actitud, en cierta medida lograría entender —y en el sentido más amplio de una analogía entre el análisis del arte y la experiencia psicoanalítica en el dispositivo clínico— que el descubridor del *Inconsciente*, pensado él como un *analista profano del arte*, ante la representación calcárea del *Moisés*, se posicionó como lo haría un psicoanalista frente a un sueño o un síntoma de un paciente neurótico.

Señalo este aspecto de la técnica psicoanalítica freudiana aplicada a las artes, pues deduzco que la lectura e interpretación del contenido latente que se desprenden de esta perspectiva —así como las hipótesis clínicas correlativas de los análisis del síntoma neurótico o las formaciones oníricas— contemplan una dimensión expresiva un tanto divergente, que incluye no solo el estudio del registro palpable y evidente, en este caso, de la efigie. Más allá del contenido manifiesto de la representación, y también más allá de la bella envoltura imaginaria y de los ornatos significantes que operan como pantallas ante

los detalles insulsos de una obra (por lo cual sería algo análogo al revestimiento palabrero o somático que recubre el núcleo rocoso e *in-descifrable* de los síntomas neuróticos), Freud avizorará la profundidad de un enigma. Así y a través de esa vía analítica, advendrá, al menos, en el marco referencial del pensamiento freudiano, un misterio estético ligado a la dimensión pulsional: misterio y enigma, susceptible de ser interpretado bajo la penetrante mirada de una elucubración psicoanalítica.

Ahora bien, es importante considerar que la elaboración del analista parte de una dificultad estructural —ya esbozada en el decurso de este escrito— y constitucional en el extenso terreno de las artes. Y es que Freud, basado en un paradigma *escópico-profano*, no desconocerá el hecho de que para plantear su hipótesis acerca del significado de la mencionada figura, primero, tendrá que vérselas, y vérselas literalmente, con un problema fundamental. Así se expresa el mencionado autor en su ensayo, reconociendo, precisamente, que el arte ha de vehiculizar un mensaje y un significado, pero también dejando claro que la comprensión de esos registros expresivos no tendría que ver, únicamente, con el desarrollo de algunas capacidades intelectuales, pues, según el discernimiento del analista, los asuntos de entender y experimentar subjetivamente con las artes, más bien, serían cuestiones particulares que se encuentran sujetas a múltiples variaciones y contingencias que a todas luces no resultan tan fáciles de cuantificar.

En este contexto, se hace entendible la postura freudiana con la que rechaza todo propósito idealista y, especialmente, se comprende por qué el psicoanalista objeta la aspiración de algunos peritos formalistas y de otros entusiastas románticos, que buscan con sus infatigables labores exegéticas introducir un significado único e inequívoco que permita explicar los pormenores de una obra de arte determinada. Al respecto, sería importante tener en cuenta que Freud y, en el marco referente de su actitud casi siempre racionalista hacia las artes, llegó a considerar que semejante objetivo se había constituido como una tarea insubstancial y, además, estructuralmente irrealizable.

Con relación a lo anterior, también valdría la pena indicar que el mismo autor y en un punto diferente de su ensayo alude a *Hamlet*, la obra literaria escrita por el dramaturgo inglés William Shakespeare. En ese tramo de la elaboración, el inventor de la *Ciencia del Inconsciente* no dudaría en afirmar, paradójicamente, que solo su teoría ha conseguido aproximarse a los secretos profundos que se entretrejen en la trama del relato y la tragedia

del príncipe danés. En ese marco de ideas, Freud ha de sostener la hipótesis de que solo el psicoanálisis ha sido capaz de revelar los enigmas inexplorados de la obra y, en esa dirección, concluirá de manera categórica que, si dicho texto conmueve extraordinariamente al lector, esto se debe principalmente a un hecho fundamental que se explica a la luz de los conceptos psicoanalíticos. A grandes rasgos y en términos freudianos, podría decirse que la trama del escrito shakespeariano trastoca de un modo inverosímil al lector, pues su hilo conductor se despliega a partir de la vivencia literaria del complejo de Edipo.

Ahora bien, entiendo que el analista, más allá de cualquier vanidad intelectual, se aproxima a la obra shakesperiana y en este caso específico al arte literario, con la intención de ampliar el campo de reflexión sobre un tópico central en el contexto de su *Ciencia*. Por ello, él habla del complejo de Edipo y da unas cuantas pinceladas sobre el lugar que este drama ocuparía en el decurso de la constitución subjetiva de estos personajes (Edipo, Hamlet... el Moisés de Miguel Ángel, este último más relacionado con el concepto freudiano de pulsión). Dicho de otro modo, el psicoanalista se acercará al arte con el propósito de discurrir entre los asuntos más relevantes de su modelo teórico. Por este motivo, le interesará analizar la incidencia de estas expresiones en el ámbito del psiquismo, esto es, tratar de entender psicoanalíticamente el impacto del arte en el ser humano e intentar comprender cómo se articula esta expresión en la constitución subjetiva de un *ser-hablante*, irrevocablemente sujetado a los lazos sociales de un aparato cultural.

Por tal razón, Freud les otorgará tanta importancia a dichas manifestaciones estéticas del espíritu humano, ya que las artes le van a permitir amplificar su campo de debate y en esa dirección le resultaría factible desarrollar sus ideas fundamentales. En este punto de la andadura, transcribo solo un fragmento de las elaboraciones freudianas en torno al tema³²:

³² La aproximación de Sigmund Freud al campo de las artes es bastante amplia y compleja, su obra está colmada de múltiples referencias y conceptualizaciones que aluden a diferentes cuestiones del arte. Las conjeturas más interesantes del citado autor se ubican, según mi criterio (y entre otros trabajos importantes), en el ensayo sobre el "Malestar en la cultura" (1930) (en *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires: Amorrortu, 1992). En dicho escrito, Freud resaltará diversas aristas de estudio asociadas a las artes y disertará sobre una amplia gama de relaciones entre las expresiones estéticas del ser humano (sus artes) y los registros subjetivos que se articulan al universo cultural. Ligará al arte con las funciones imaginarias de la belleza y la buena forma, evocará sus efectos apaciguadores y también enmarcará estas manifestaciones del espíritu humano en el contexto de

Consideremos ahora *Hamlet*, el magistral drama de Shakespeare que ya lleva tres siglos de vida. He rastreado la bibliografía psicoanalítica y adhiero a la opinión de que sólo el psicoanálisis, reconduciendo su asunto al tema de Edipo, ha resuelto el enigma del efecto que esta tragedia nos produce. Pero antes, ¡cuántos intentos de explicaciones divergentes e inconciliables entre sí, qué variedad de opiniones sobre el carácter del héroe y los propósitos de su autor! ¿Ha captado Shakespeare nuestra simpatía para un enfermo, para un deficiente mental o simplemente para un idealista demasiado bueno para el mundo real? ¡Y cuántas de esas interpretaciones nos dejan fríos porque en nada contribuyen a explicar el efecto de esa creación poética, y más bien nos remiten a fundar su ensalmo en la sola forma en que se vertieron los pensamientos y en el solo brillo del lenguaje! Sin embargo, ¿esos mismos empeños no prueban que se siente la necesidad de descubrirle alguna otra fuente a aquel efecto?³³.

Entonces, retomemos el paso de la indagación y digamos que es un hecho indefectible; el arte, en términos freudianos, sí transmite un mensaje latente y también posee un significado no explorado. No obstante, la misma expresión, interpretable a la luz de la mirada psicoanalítica, demarcará una cierta imposibilidad con relación a una probable elaboración conceptual que permita abarcar sus diversos significados. Esta cuestión abre una brecha y conlleva la operación de una disyunción insalvable. Se produce un agujero que separa definitivamente al arte de toda posible conceptualización totalizadora; el arte en sí mismo está desarraigado de los embelecados estilísticos y de las vanidades intelectuales de los seres humanos, se desliga del terreno infértil de un pensamiento exegético-reduccionista, tan contaminado en nuestros días por las erudiciones ornamentales de tal o cual autor.

Me parece que el arte rasga los telones conceptuales y *deconstruye* el campo del saber tecnificado; por ello, el conocimiento impostado no resulta suficiente a la hora de explicar la naturaleza arcana de un simple afecto bañado de *alegría-tristeza*. A veces los modelos teóricos e interpretativos que ofrecen explicaciones sobre la experiencia artística y estética

la lógica de un proceso pulsional que resulta ser constitutivo, (no solo para las practicas estéticas) en el decurso de la configuración subjetiva, hablo del concepto de *sublimación*.

³³ Freud, "El Moisés de Miguel Ángel", 218.

del sujeto terminan coartando los caminos de su goce y restringiendo las posibilidades de disfrutar —al menos parcialmente— en el terreno desierto de su *inefable y estúpida existencia*³⁴.

Con todo esto, habría que tener presente que Freud, como muchos otros personajes que se han aproximado ingenuamente a estos terrenos, fue un hombre de conceptos y por tal razón, en lugar de dejar vacío el lugar del agujero, optó por introducir una hipótesis interpretativa. Evidentemente, ha de tratarse de una conjetura analítica *no-toda* (o de una interpretación siempre incompleta), pero, al fin y al cabo, convengamos en el hecho de que el analista sí terminaría formalizando un modelo explicativo acerca del significado de la estatua ya mencionada. Esta técnica de desciframiento guiada por el sentido (por el significante, diría Lacan), a su vez, le permitirá acceder a los enigmas no explorados de una silenciosa figura de roca. Se trataría, *grosso modo*, de un modelo exegético, constituido por categorías conceptuales psicoanalíticas y causadas, justamente, por el afán de una búsqueda singular. En cierto modo, podría pensarse que el ensayo freudiano conlleva una indagación —como la búsqueda particular de cada sujeto— de una posible significación, invariablemente fragmentaria, pero que de todos modos permita acotar los efectos extraños de una expresión estética del alma, siempre problemática y enigmática: es como descifrar el síntoma o los sueños, es tratar de entender el arte (no referencial), y es oír la música, constitutiva y escucharla al margen del imperio de la representación conceptual. ¿Será posible semejante labor?

En fin, en su ensayo, Freud se referirá a estos asuntos de diferentes maneras; consideremos algunas de esas elaboraciones, para anclar posteriormente esta nave escritural a un puerto más musical:

No es que los conocedores de arte o los aficionados no hallen palabras cuando nos elogian una de esas obras [el autor se está refiriendo, precisamente, a la escultura del Moisés de Miguel Ángel], las encuentran sobradas, diría yo. Sino que ante una de esas creaciones magistrales cada quien dice algo diverso, y nada que al simple admirador le

³⁴ Vida muerta: en las noches escucho una voz musical dentro de mi ser, ella se ríe socarronamente de mis presunciones escriturales y me invita, sarcásticamente, a considerar viable la posibilidad de declinar al camino de mi *Ciencia Estética*, precisamente, para permitir que mi disfrute y mis afectos atados al arte de las musas pervivan libres y sin ningún tipo de etiqueta conceptual.

resuelva el enigma. Y sin embargo, según yo lo concibo, lo que nos cautiva con tanto imperio no puede ser otra cosa que el propósito del artista en la medida misma en que él ha conseguido expresarlo en la obra y hacer que nosotros lo aprehendamos [...]. Por eso he reparado en el hecho en apariencia paradójico de que permanezcan oscuras para nuestro entendimiento justamente algunas de las creaciones artísticas más grandiosas y avasalladoras. Uno las admira, se siente subyugado por ellas, pero no sabe decir qué representan. No tengo la erudición suficiente para saber si esto que afirmo ha sido señalado ya, o si algún estudioso de la estética pudo descubrir en esa desorientación de nuestro entendimiento conceptual una condición necesaria de los efectos supremos que una obra de arte está destinada a producir [...]. Sé que no puede tratarse de una captación meramente intelectual; es preciso que en nosotros se reproduzca la situación afectiva, la constelación psíquica que prestó al artista la fuerza pulsional para su creación. Pero, ¿por qué el propósito del artista no se podría indicar y asir en palabras como cualquier otro hecho de la vida anímica? Acaso en las grandes obras de arte no se consiga esto último sin aplicación del análisis. Pero indudablemente la obra misma habrá de posibilitar ese análisis si en verdad ella es la expresión, sobre nosotros eficaz, de los propósitos y mociones del artista³⁵.

Y bien, el lector podrá observar que en las anteriores citas se destaca de manera reiterada la función de un registro problemático vinculado a las artes. Se trataría, básicamente, de un aspecto *inefable* relativo a este campo y que subsiste al margen del perímetro reduccionista que imponen los conceptos; pervive, resistiéndose, a las posibles significaciones, ya sea que estas provengan de perspectivas formales o de puntos de vista matizados con tintes más profanos. Por mi parte, entiendo que el psicoanalista interprete esta contrariedad como una consecuencia derivada, en cierto modo, del deslumbramiento *escópico* producido durante la contemplación visual de algunas obras de arte, denominémoslas “pomposas”. Y comprendo, además, que el analista procure ir más allá de esa dimensión —de fascinaciones estéticas suscitadas por la mirada—, a través de una técnica analítica cimentada, paradójicamente, en un ejercicio pormenorizado de observación.

³⁵ *Ibíd.*

El asunto en todo esto es que si el campo de indagación visual brinda algunas luces sobre determinados problemas estéticos, la misma dimensión, en ocasiones, encandilará, fascinará y en ciertos casos radicales petrificará al investigador —como si no fuese necesario parpadear ante la mirada captadora que proviene de la *Medusa*—; es, justamente, del terreno de esa disyunción en el campo del saber visual de donde se desprenderá una cierta obcecación intelectual y un *afán populista* de querer saber más sobre un supuesto mundo oculto en la música... Ilusión pueril que ha conducido al hombre sapiente a pretender representar todo aquello del mundo (sonoro) que le parece enigmático. Personalmente, considero que existen dimensiones en la experiencia subjetiva de cada quien —experiencia subjetiva en este caso atada a las artes— que deben permanecer sin significado, deben ser registros opacos en su existencia y carentes de sentido, pues me parece —y este es mi punto de vista al respecto— que la vivencia singular del sin sentido en ocasiones permite gozar; y pretender desconocer esa condición estructural en el *sujeto-hablante* implica erigir un sistema de pensamiento jactancioso, fatuo, moral y sin posibilidades de cavilar y operar sobre las contingencias y avatares que se exceden de la hermenéutica egocéntrica del ser humano.

Lo anterior tendría que ocurrir, aparentemente, con muchas manifestaciones estéticas y especialmente con la música, o sea, habría que dejarla ir sin ningún significado; esto implicaría no atosigar lo real del sonido en el mundo de la conceptualización. Por tanto, se supondría que el *arte de las musas* estaría revestido de un cierto poder inexplicable que es capaz de conducir al ser humano hacia donde sus palabras no pueden hacerlo y, a todas luces, incluso, bajo el fulgurante brillo de una elaboración conceptual fundamentada en tal o cual técnica analítica de auscultación estética; resultaría una labor anodina pretender significar esa dimensión.

Se dice que la música se contrapone radicalmente a los registros del sentido y la significación. Por ejemplo, el insigne compositor alemán Ludwig van Beethoven se reía en un tono bastante irónico de aquellos personajes que le preguntaban acerca de los posibles significados de su *Sinfonía pastoral*. A esos individuos —arrobados e impetuosos ante los efectos de goce producidos por la escucha de la romántica obra musical— y que incautos lo interrogaban acerca del sentido relativo a los diferentes sonidos en su arte, el ilustre músico les otorgaba y sin miramientos el calificativo muy sonoro de “estúpidos”.

Y es que Beethoven consideraba que el *arte de las musas* se constituía, al menos para él, en una suerte de epifanía o en una revelación tan profunda que le otorgaba un conocimiento global sobre las cosas que lo rodeaban. Se trataba, para el conspicuo músico alemán, de una misteriosa manifestación, estética y suprema, pero no mediada por los significados manifiestos que vehiculizan las palabras. En este marco de ideas, “el genio sordo de Bonn” llegaría a afirmar que “la música se constituía como una revelación mayor que toda la sabiduría y la filosofía”³⁶; ella emerge, justamente, en los instantes en los que el lenguaje no sirve todavía absolutamente para decir nada. El *arte de los sonidos* se instala en los agujeros que produce el conocimiento formal y se oye con mayor estruendo cuando brotan las cuestiones inauditas del alma humana. Se trata de lapsos temporales en los que las palabras cesan, momentos enigmáticos de silencios inescrutables... la música resuena en esos *instantes-eternos*, cuando irrumpen cosas que “solamente podrán decirse con el sonido del piano”³⁷.

Ahora bien, con las anteriores elaboraciones no pretendo *fetichizar* el arte en general y mucho menos idealizar la música en un cierto tono *beethoveniano-schopenhaueriano* ubicándola en no sé qué lugar, más allá o más acá, del perímetro abstracto de la Cosa místico-metafísica y siempre al margen de los alcances de una posible representación en el campo del lenguaje. Ciertamente, y en términos *lacanianos*, podría decirse que en la música habita un real o una sustancia sonora sin palabras y sin imágenes. Sin embargo, yo me pregunto si es que acaso existe alguna experiencia en la vida del *sujeto-parlante* que no esté atravesada por ese real. La música, evidentemente, es un asunto de pocas palabras e imágenes, pero, en suma, es un hecho estético en la realidad estructural de un sujeto que habla y que tañe sus instrumentos a través de sus actos musicales; por ende, no se trata de un dogma o de un misterio religioso.

Por otra parte, también, quiero aclarar que no intento impugnar a Freud, al señalar que el inventor de la *Ciencia del Inconsciente* sí ambicionó significar psicoanalíticamente (de manera absoluta) a todas las manifestaciones del arte figurativo que resultaron llamativas

³⁶ Citado por Eugenio Trias, *El canto de las sirenas: Argumentos musicales* (Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg, 2007), 713

³⁷ *Ibíd.*, 713.

para él. Al contrario de esta perspectiva, considero que el psicoanalista, en parte, intentaba elaborar una hipótesis relativa acerca de los efectos de goce que las artes provocan en el ser humano. Por esa vía, él intentaría adentrarse en el estudio de las motivaciones psíquicas e inconscientes que movilizan la producción de estas manifestaciones estéticas en el contexto de un escenario cultural. Además, sería oportuno tener en cuenta que Freud sí admitió haber percibido, y en gran medida, los efectos del influjo problemático de la música. De hecho, el mismo autor ha de esbozar algunos detalles relativos a su punto de vista analítico con respecto al *impasse* que le generó el poder *a-conceptual* que emana del *arte de las musas*. Por esa razón, él manifiesta en su escrito, y sin rodeos, que la música no le resulta tan adecuada para nutrir su trabajo de conceptualización en torno a las artes. Inclusive, como un dato anecdótico, a lo mejor asociado con la anterior idea, se podría considerar que, en un tiempo muy pretérito, justamente durante las épocas púberes de Freud, él mismo habría interpelado a su madre para que retirase un piano —perteneciente a una de sus hermanas— de su recinto de estudio. Se dice que al joven erudito el sonido del instrumento de cuerda lo desconcentraba enormemente, tanto, que conseguía desviarlo enteramente de su ardua y compleja labor intelectual.

Este dato musical de la vida del psicoanalista fue comentado inicialmente por uno de sus biógrafos más destacados, me refiero a Ernest Jones³⁸; además, este suceso ha sido referido por múltiples investigadores conexos a diversas perspectivas. Desde que el suceso fue mencionado por vez primera, se han planteado numerosas hipótesis, inclusive, algunos autores han llegado a conjeturar ciertos puntos de vista —bastante rebatibles en mi opinión— que asocian la supuesta animadversión freudiana ante la música, *amusia freudiana* la denominan ellos, con aspectos que atañen a la *feminidad* y a la *maternidad*, asuntos, ciertamente, complejos y que quedaron conceptualmente irresolutos, como la música misma, en el amplio marco de la teoría freudiana.³⁹

³⁸ Ernest Jones, *Vida y obra de Sigmund Freud* (Barcelona: Anagrama, 2003).

³⁹ A propósito de estas cuestiones, el lector, podría considerar el testimonio del hijo del analista, Jean-Martin Freud. Con respecto a la *amusia freudiana*, él dice lo siguiente: “[...] Mi padre no mostraba egoísmo excepto en un punto raro: era inflexible su demanda de que no se tocara el piano en el departamento. Lo consiguió entonces (cuando era adolescente) y, pudo lograrlo, también después cuando tuvo su propio hogar. Su actitud hacia los instrumentos de música de cualquier clase no cambió en toda su vida. Nunca hubo piano en Bergasse y ninguno de sus hijos aprendió a tocar instrumento. Esto era raro en Viena entonces y probablemente también hoy se consideraría extraño, porque saber tocar el piano se consideraba parte esencial de la educación de clase media” (citado por José Perrés, *Freud y la ópera*, México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985, 57).

En fin, por mi parte, no me aventuraré a plantear un psicoanálisis osado acerca de los entresijos *materno-paterno-fraternales* en la vida de Freud; tampoco intentaré vincular la música y la *feminidad*, a pesar de que, en el modelo conceptual freudiano, estas dos dimensiones hayan quedado esbozadas como dos “continentes negros”. Alejado de esos paradigmas de indagación, la idea que sí sostendré en este punto será la siguiente: el arte de los sonidos en el pensamiento de Freud —y específicamente en el ensayo sobre el *Moisés*— emerge como un elemento extraño o como una manifestación estética y enigmática que excede, y radicalmente, los campos de elaboración y representación conceptual. Es un punto relevante en el aparatage teórico freudiano, pues colijo que, para este autor, el *arte de las musas* introdujo una suerte de escansión o una fractura que implicaría no la obtención de un saber en un sentido *beethoveniano*, sino la separación insoslayable de la música del resto de las artes.

Es otro modo de decir que el inventor de la *Ciencia del Inconsciente* no analizó la incidencia de la música en el decurso de la constitución subjetiva, ni en un escenario formal, ni desde la perspectiva de un escucha musical profano. Y si el analista —y con el propósito de concretar ciertos conceptos relativos a su teoría— recurrió a otras manifestaciones artísticas, la música, para él, al menos conceptualmente hablando, llegaría a constituirse en un libro tan cerrado como el misticismo⁴⁰. Entonces, lo importante en este tramo de la andadura, más allá de la dimensión del fetiche musical y de los encomios ideológicos e imaginarios que revisten la música, sería tratar de entender por qué esta expresión estética en el marco del trabajo analítico freudiano no resultaba tan adecuada para desplegar su labor conceptual.

⁴⁰ Hay un suceso anecdótico relacionado con estas cuestiones. En 1929, Deszo Mosonyi envía un escrito a Freud, titulado “Psychologie der Musik” (Psicología de la música); la idea del mencionado autor era establecer una correspondencia entre él y el psicoanalista, buscaba con ello nutrir su trabajo conceptual. Sin embargo, el descubridor del inconsciente pronto dejará desairado y perplejo a Mosonyi, pues le replicará lo siguiente: “Supone usted correctamente que la música me es ajena, pero naturalmente no puede saber hasta qué punto me resulta ajena, incomprensible e inaccesible. Con base en experiencias previas, no he intentado si quiera leer su trabajo, pero se lo he hecho llegar a la sección correspondiente del consejo de la revista *Imago*” (Freud, Jean-Martin, *Mi padre*, Buenos Aires: Hormé, 1996, 113). Esta actitud se consueña con otra indicación que el propio Freud hace a su amigo Romain Rolland a través de su comunicación epistolar. En ese marco de ideas el psicoanalista le ha de advertir que *el misticismo se constituía en su caso en “un libro tan cerrado como la música”* (citado por Piug, 21).

Es un enigma, verdaderamente; lo primero que se me ocurre pensar es que la práctica clínica en el dispositivo psicoanalítico se fundamenta, precisamente, en un modelo de escucha y no en un paradigma *escópico* o de observación. Sin embargo, a mi criterio, inmediatamente emerge un contraargumento musical, y de peso, pues el hecho de que el psicoanálisis asiente su ejercicio clínico en una dimensión sonora y de escucha de las inflexiones y modulaciones de la voz en el discurso de sus pacientes, no implica, necesariamente, que este discurso —oyente de la sinfonía *in-audita* de lo *pulsional inconsciente*— haya establecido una relación directamente proporcional con ciertos elementos musicales. La relación música y psicoanálisis no es lineal, y la función de esos elementos sonoros que si están presentes en el dispositivo clínico de escucha psicoanalítica, quizá, no tengan nada que ver con la música en sí misma; tal vez, la dimensión sonora en la clínica *freudiana-lacanian*a reviste la experiencia analítica de una cierta *musicalidad*, pero eso no quiere decir que en ese espacio haya música como tal.

Con relación a lo anterior, José Perrés, en un texto titulado *Freud y la ópera*, plantea que resulta llamativo ese “no oír” música en el contexto de la obra y la práctica freudiana. En esa dirección, el mencionado autor señalará un aspecto —ya esbozado en el marco de este escrito— relacionado, justamente, con el fundamento sonoro de la práctica analítica. El punto central es que para el psicoanalista uruguayo resulta un tanto complejo admitir la idea de que la aproximación de Freud a la música haya sido tan lacónica, precisamente, porque el enfoque clínico freudiano se sustenta en un saber escuchar y analizar los detalles sonoros e insulsos que resuenan en el inconsciente de los pacientes. Por tal motivo, Perrés se preguntará por el lugar real de la música en la *praxis* del analista vienés, más aún cuando rememora el hecho de que fue el propio Sigmund Freud quien movilizó una suerte de subversión epistemológica en el campo de las ciencias humanas, médicas y también estéticas, básicamente, porque la irrupción de su teoría resquebrajó los cimientos del paradigma analítico que había fundamentado a la ciencia positivista durante tantos y tantos años, siglos... la mirada.

En suma, me parece que la idea que Perrés es interesante, pero también considero que la hipótesis es discutible en ciertos aspectos. Si bien, la emergencia de la teoría freudiana introdujo un nuevo paso (de fino baile), que condujo la práctica clínica del terreno de la mirada al campo de escucha, ello no quiere decir que la música esté allí implicada.

Personalmente, diría que la hipótesis a sustentar —y siguiendo la orientación musical de Perrés— sería que Freud, de algún modo, sí enseñó a escuchar de un modo inverosímil a los pacientes, en un tono diferente. Además, él instruyó a los sordos eruditos, visionarios de la ciencia occidental, sobre la importancia de aguzar el oído en el marco de la práctica clínica, precisamente, para fundar un espacio de escucha que permita auscultar en la *sinfonía pulsional inconsciente* de los analizantes, las más de las veces neuróticos, que aquejados acudían a las consultas. Freud percibió los rumores de un barullo sintomático no escuchado e intuyó que eso mortificaba al ser humano. Por ello, y aun sin notarlo, atisbará que en la estructura fundamental del sujeto resuena una pulsación inconsciente, un empuje mudo, o un enigma no sabido que retorna encordando, insensatamente, los múltiples instrumentos de nuestro malestar.

En fin, hay otros elementos interesantes de la postura freudiana ante lo musical que vale la pena destacar; han sido señalados por varios autores, entre ellos, sobresale un escritor español, llamado David Casadevall⁴¹. Se trata de un arquitecto y consultor acústico que se ha interesado en el estudio de las relaciones que podrían establecerse entre la música y algunos principios físicos y matemáticos. Este autor, basándose en la lectura del texto de la *Vida y obra de Sigmund Freud* de Ernest Jones, va a reseñar unos cuantos episodios biográficos y, en ese contexto, planteará que Freud sí acudió regularmente a varios conciertos de música vocal y otras óperas —de las más significativas— realizadas en Viena, especialmente, a finales del siglo XIX.

Del mencionado Casadevall, me interesa resaltar que en su trabajo hace notar que Freud se encontraba radicado justo en el epicentro musical europeo de su tiempo. Y es que las averiguaciones biográficas e históricas que emprende este arquitecto de la música le permiten constatar que los intérpretes y compositores más destacados de esa época —

⁴¹ *Protección frente al ruido*, Madrid, Acústica, 2009.

entre los que figuraban Arnold Schönberg⁴², Alban Berg, Anton Webern⁴³ y otros músicos de nivel superlativo— anhelaban trabajar en la Viena de Freud. Para Cassadevall, se trata de un tópico interesante, de un elemento que vale la pena acentuar en el amplio marco de la obra freudiana. A saber, el hecho paradójico de que el arquitecto que diseñó la estructura teórica, metodológica y práctica del edificio del psicoanálisis —además un personaje que siempre apeló a diferentes expresiones del arte para sustentar sus conceptos— haya excluido de sus materiales de construcción al pesado ladrillo de la música.

Otros autores sostienen hipótesis similares, por ejemplo, Peter Gay afirmaba que la mentalidad paradigmática de Freud “inevitadamente dio forma a la relación distante y socarrona que él mantenía con la música”⁴⁴. Un discípulo allegado, Eduard Hitschmann, sostenía que a su mentor “la música no le interesaba, pues la consideraba como un lenguaje ininteligible”⁴⁵. Ernst Jones, por su parte, señalaba que “[...] la aversión de Freud por la música era una de sus características más conocidas”⁴⁶; recordaba, a propósito, el rostro perplejo del psicoanalista y “la expresión de disgusto que se dibujaba en su semblante cuando entraba a un restaurante o a un patio de cervecería donde había una orquesta y con qué rapidez se llevaba las manos a los oídos para no oír”⁴⁷.

En suma, el lector podría constatar la existencia de una amplia gama de datos referenciales y otros sucesos anecdóticos dispersos a lo largo de la obra freudiana que podrían ser retomados para ampliar esta disertación. No obstante, también, habría que tener presente

⁴² Una versión para orquesta de cuerdas de la *Noche Transfigurada* de Schönberg se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5h5Xc-rUef4>. Es una pieza musical para cámara de 1899. Fue ejecutada por la Norwegian Chamber Orchestra en el año 2014, bajo la dirección de Bud Beyer. Estos músicos nórdicos ejecutan la obra schönbergiana con prolijidad, logran conservar el espíritu de la composición original y a la vez introducen un matiz innovador que otorga frescura a una obra mil veces sonada.

⁴³El atento lector-escucha podría consultar una versión de los *Cinco Movimientos para Cuarteto de Cuerdas* Op. 5. V “In Zarter Bewegung” del músico austriaco Anton Webern. Se trata de una pieza enigmática, caracterizada por su complejidad y por la extrañeza dodecafónica en su estructura compositiva. Es una música revolucionaria, no por un contenido lírico ideológico, precisamente, sino por su forma, por sus tripas, esto es por su esencia, o por la estructura compositiva, alejada de los formalismos musicales de esa época y de nuestra época. Esta es la música que sonaba en la época y en la Viena de Freud: la de Schönberg, la de Webern, entre otros músicos excepcionales.

⁴⁴ Peter Gay, *Freud: Una vida de nuestro tiempo* (Buenos Aires: Paidós, 1989), 168.

⁴⁵ Eduard Hitschmann, citado por Jones, 20.

⁴⁶ Jones, 20.

⁴⁷ *Ibíd.*

que se trata de cuestiones bastante amplias y su abordaje se excede de los márgenes que se plantean en esta indagación. Por ahora, me interesa marcar un último aspecto que llama la atención, concerniente a la relación freudiana con la música y con las artes en general. Y es que, si se retoma, una vez más, el ensayo sobre el *Moisés* y se consideran algunos detalles más específicos relacionados con la interpretación psicoanalítica de dicha estatua, se observará que los aspectos inefables de esta plástica quedan un tanto restringidos.

Afirmo esta idea: el psicoanalista, desde su orientación *analítica-profana* y alejado de cualquier pretensión erudita, ha de plantear una hipótesis bastante compleja. En su marco de ideas, Freud argumentará que la representativa figura de piedra fue tallada por el artista italiano con el propósito de consumir dos objetivos no declarados abiertamente. El primer propósito de Miguel Ángel, a grandes rasgos, sería representar un momento específico de la vida del personaje bíblico. Y la segunda *intención* no declarada del artista conllevaría la creación de una obra de arte escultórica que representaría, supuestamente, a un legislador judío caracterizado con unos rasgos de personalidad diferentes a los del *Moisés* que ha sido históricamente conocido.

En cuanto al primer objetivo, el psicoanalista concluirá que la efigie —más allá de su fin decorativo como arreglo mortuario destinado al homenaje póstumo del poderoso Papa Julio II— fue tallada por El Divino, con la *intención* de representar el momento de la apostasía por parte del pueblo *judío*. La figura ya cincelada, según la observación del analista, remitiría al instante sobrecogedor, en el que Moisés, instalado en las remotas alturas del Horeb, avizorará la veneración pagana del Becerro de Oro.

Ahora bien, el elemento llamativo de la elaboración freudiana, a mi parecer, se ubica, sobre todo, en el análisis de la segunda *intención*. Sostengo esta conjetura, pues, considero que en ese punto del escrito Freud desplegará una labor conceptual muy sutil y, a la vez, compleja, y terminará desembocando, con su idea, en una hipótesis psicoanalítica que le permitirá ligar los efectos de conmoción de la obra —no precisamente con la dimensión estética y encantadora de la roca ya adornada y cincelada—; el analista irá más allá de esa obnubilación y vinculará, finalmente, ese registro de admiración y conmoción subjetiva con otra dimensión constitucional del *sujeto hablante*, me refiero, concretamente, al ámbito pulsional.

En este contexto, Freud afirmará que, si la contemplación de la estatua del *Moisés* trastoca asombrosamente al espectador —más allá de la admiración por el ornato técnico y más allá de la captación *escópica* que origina la buena forma—, se deberá a que la representación del titán hebraico pone en escena, básicamente, un conflicto pulsional y un dilema estructural que, desde el punto de vista freudiano, podría ser pensado como un *impasse* primordial en el decurso de la constitución subjetiva del ser humano. Para ampliar su conjetura, el gestor de la *Ciencia del Inconsciente* dirá que esta imagen es contraria a la representación *mosaica* que expone el texto bíblico. Pues, en el *Documento Sagrado*, Moisés no es representado como un hombre aplacado, más bien, es figurado como un individuo de temperamento colérico; revestido de un carácter bastante recio y poco inclinado hacia la elaboración subjetiva de sus embates pulsionales⁴⁸.

En síntesis, Freud, considerará que por ese motivo la representación del artista italiano se aleja de la significación *mosaica* históricamente promulgada. El *Moisés* de Miguel Ángel, a medio levantar y según la observación freudiana, no se dejará perturbar por la contemplación de la escena sicalíptica ejecutada por el pueblo israelita. Al contrario, el legislador semita, apostado en la *Montaña del Verdadero Dios*, y en el contexto de su obediencia hacia un ente divino sin representación (sin carne ni imagen), asumirá una postura subjetiva elocuente y, ante la observación de semejante cuadro idólatra, él mantendrá su justo discernimiento. Si los judíos fabricaron un becerro de oro para adorarlo y ofuscarse con sus brillos, a *Moisés* estos destellos heréticos no lo encandilarán.

Entonces, a grandes rasgos, podría decirse que el *Moisés* de Miguel Ángel representa la imagen, el drama *psíquico-somático*, de un sujeto compelido por la obediencia que le impone el cumplimiento de una misión enaltecida. La estatua simboliza las fatigas subjetivas de un hombre ofuscado, embestido, constantemente y sin piedad por la violencia

⁴⁸ Con relación a lo previamente señalado, sería oportuno indicar que el Moisés del Antiguo Testamento, así como otros personajes bíblicos —hasta algunos profetas y apóstoles de la versión del Nuevo Testamento— serán presentados en el *Libro Sacro* como si fuesen los prototipos de la obediencia. Se trata de hombres justos y disciplinados, son sujetos alejados del goce, de la carne, (del pecado), precisamente por la operación mortificadora del significante (de la palabra de Dios), que consigue desalojar los arrobamientos libidinosos del cuerpo. Así, y habitados por una armonía divina, ellos vivirán acatando y tragándose las palabras imperativas de otros, obliterando su deseo y obedeciendo, aun sin saber por qué, a los mandatos oscuros supeditados a la agencia discursiva de un amo superyoico.

de sus acometidas pulsionales. Su máximo logro será la renuncia a la satisfacción de esos empujes agresivos. El hombre sujetado a la cultura es capaz de dominar sus pasiones y sus necesidades más apremiantes; él permanece firme a sus convicciones y, en lugar de zafarse alegremente de los parámetros sociales que restringen sus actos y sus posibilidades de disfrute, dará lugar al ejercicio y al imperio de una ley reguladora.

De este modo queda representado el *Moisés* de Miguel Ángel y, en este punto del recorrido, quizá, sería más acertado escribir: y así queda significado el *Moisés* de Sigmund Freud. El efecto de conmoción producido por la contemplación de la conspicua escultura ha quedado así explicado, precisamente, a través de una sutil elaboración psicoanalítica. Se trata de una hipótesis exegética que contempla la tramitación de un mensaje ignoto, asociado a la escenificación (*estético-escultórica*), de un momento de apremio pulsional y su posterior elaboración subjetiva. Ahora bien, en este tramo, sostengo que sería más acertado pensar en que se trata del *Moisés de Sigmund Freud*, y no de la estatua del artista italiano, pues si el lector revisa la base documental que fundamentó la interpretación del psicoanalista, podrá constatar que la conclusión que él formuló en torno al supuesto contenido no explorado de la roca tallada parte, no tanto de lo que Miguel Ángel dijo acerca de su obra, sino que dicha hipótesis se fundamentaría, más bien, en ciertos detalles relativos a la constelación subjetiva del mismo investigador.

Es un hecho evidente, el analista sí consideró ciertos aspectos biográficos de la vida del artista, justamente, con el propósito de ahondar en las motivaciones psíquicas que dieron lugar a la confección de la mencionada figura. Sin embargo, las averiguaciones biográficas, así como otros detalles anecdóticos de la vida de Miguel Ángel —ciertamente estos elementos fueron ubicados por Freud— parecen no haber ocupado un lugar esencial en el desarrollo de su elaboración conceptual. En esa dirección, me parece que no sería tan descabellado afirmar que la hipótesis freudiana representa un punto de vista sumamente conjetural. Algunos comentaristas de la vida y obra del psicoanalista sostienen que el ensayo sobre el *Moisés* de Miguel Ángel junto a la *Interpretación de los sueños*, y junto a una carta abierta que el mismo Freud remitió en 1936 a Romain Rolland —misiva titulada “Un trastorno de la memoria en la Acrópolis”— hacen parte del repertorio escrito y autoanalítico del mencionado autor.

En fin, no excavaré profundamente en esos recovecos. No obstante, y para concluir este apartado, sí mencionaré de forma sucinta un detalle anecdótico de la vida académica de Freud. Según mi opinión, este suceso resulta un tanto curioso, pues él mismo podría anudarse, de un modo particular, con la escritura final del “Moisés de Miguel Ángel”. El lector atento que ha seguido la trama de este arduo recorrido ha de saber interpretar muy bien estas cuestiones.

Veamos entonces. Ya observamos que el propio analista ha planteado que las interpretaciones de las obras de arte se encuentran supeditadas a las contingencias subjetivas de cada observador. Es otro modo de decir que las expresiones artísticas, ya sean pictóricas, escultóricas, literarias o, incluso, la misma música, han de adquirir un cierto significado, a partir del marco referente *fantasmático* de quien las interpreta. Señalo este aspecto —ya hemos visto hasta este punto que el texto freudiano acerca de la escultura del *Moisés* resulta muy adecuado para adentrarse en los meandros de la técnica analítica—; sin embargo, más allá de esta arista formal, también resultaría interesante considerar un detalle singular y no manifiesto en el contexto de la elaboración freudiana.

El elemento insulso al que me refiero, el *refuse* se relaciona, básicamente, con la época en la que Freud escribió y publicó este ensayo. Consideren que el año de divulgación del presente escrito —concretamente entre el otoño de 1913 y el invierno de 1914— coincidió (¿fortuitamente?) con un momento incierto en la historia del *Movimiento Psicoanalítico de Viena* que el propio Sigmund Freud había fundado. En ese entonces, la calma del *movimiento freudiano* se había agitado por los rumores separatistas provenientes de una cierta *tonada subversiva*. De hecho, cuando el analista publicó su escrito (1914) ya se había dado inicio a la desertión de sus discípulos más destacados: Alfred Adler y la emergencia de la *Teoría de la Psicología Individual* y, por otra parte, Gustav Jung y la fundación de la *Psicología Analítica*. Me pregunto si es que estos dos seguidores de Freud, metafóricamente hablando, acaso no estaban adorando, cada uno a su modo, a sus respectivos becerros de oro.

En ese contexto surge un cuestionamiento, y es justamente por esa razón que me interrogo si es que la interpretación que Freud ofreció se enmarca realmente en la dimensión de las *intenciones inconscientes* del autor de la obra de arte, o se trataría, más bien, de un asunto diferente. ¿Acaso el escrito freudiano —que sí despliega un ejercicio ensayístico e

interpretativo hartamente complejo— no revela, en parte, una elaboración particular, singular, que permitió a su autor la tramitación subjetiva de los efectos trastornadores de una apostasía en el seno de su movimiento?⁴⁹.

El psicoanalista, apostado en las lejanas alturas de su modelo teórico, ha de observar cómo sus discípulos más cercanos adoran de forma pagana a la naturaleza de unos conceptos profanos. No obstante, Freud conseguirá mantener su elocuencia, no se dejará ofuscar y, en la lógica de su discernimiento, justamente psicoanalítico, ha de preservar sus tablas de la Ley, promulgando los elementos más significativos de su pensamiento, a saber: la sexualidad del oscuro hombre cultural, despojada radicalmente de unos componentes arquetípicos e instintivos y, más bien, atada férreamente al registro pulsional y a las determinaciones desconocidas que emanan de las constelaciones inconscientes. Dice Freud: “Mi querido Jung, prométame que nunca desechará la teoría sexual. Es lo más importante de todo. Veá usted, debemos hacer de ello un dogma, un bastión inexpugnable contra la negra avalancha del ocultismo”⁵⁰.

Y bien, insisto en estos dilemas para preguntar al lector una vez más: ¿acaso la interpretación psicoanalítica del *Moisés* de Miguel Ángel no representa a un Sigmund Freud salvaguardándose de los embates violentos de la *negra avalancha*? Apostasía, misticismo, el misterio del ocultismo, el sin sentido de la feminidad, el *sentimiento oceánico*... la música. Lo cierto en todo esto es que el analista, finalmente, se aferrará enérgicamente a las líneas de fuerza que él mismo planteó a lo largo de toda su enseñanza. Y si Alfred Adler y Gustav Jung fabricaron, cada uno, sus respectivos becerros de oro conceptuales, a Sigmund Freud esos brillos teóricos no lo obnubilaron.

Hay que recordar que el psicoanalista consideraba que el máximo logro del hombre civilizado revelaba, precisamente, esa actitud elocuente, la de un sujeto que renuncia a la

⁴⁹ A propósito del interés freudiano por el personaje bíblico, el lector interesado, podría remitirse al estudio del último texto de Freud sobre *Moisés*, publicado en el año 1939, y titulado, precisamente, *Moisés y la religión monoteísta* (en *Obras completas*, vol. XXIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1975). En este trabajo, y especialmente en el último ensayo, su autor expondrá ciertos detalles, por llamarlos de algún modo, autorreferenciales. En ese marco de elaboraciones, la identificación del inventor del psicoanálisis con los significantes de la mítica figura del legislador judío se hará un tanto manifiesta.

⁵⁰ Sigmund Freud, citado por Carl Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1961), 183.

satisfacción total de sus pulsiones, pues se encuentra inexorablemente atravesado por los significantes de su lazo social. Esa sujeción del ser humano a la cultura lo transformará — lo *corpsificara*, diría Lacan—, lo enfermará, pero también, lo tornará apto para dominar, al menos parcialmente, sus pasiones más enigmáticas:

Hombre, sujeto de la cultura y atado al lazo social, domeña irrevocablemente a tu *Croghanon* interno, renuncia a la satisfacción total de tus pulsiones y por esa vía, marcada por los cortes estructurales del significante, obtendrás un beneficio singular, no perdurable. Solo así lograrás avizorar un pequeño terreno para dar lugar a tu disfrute; siempre enmarcado por las leyes inexpugnables que imprime la lógica de esta *inefable* y *estúpida* existencia.

Vivir en los parámetros reales de un goce racional. He ahí una ilusión necesaria para nosotros los hombres, pobres mortales, he ahí una impostura y un espejismo instalado en lo real. La función colonizadora del lenguaje nos quita la vida y nuestro *Soberano Bien*; a cambio, nos ofrece una promesa eterna de existencia simbólica... existencia, pero vaciada de goce: Hombre, sujeto de la cultura. Hombre, descendiente del lazo social. Hombre: ser un ente musical. Hombre: *sujeto-parlante*, en vos resuena la sinfonía de un orden incompleto y a la vez universal.

2. Segundo movimiento: inexpresividad sonora y evocación musical

2.1 Stravinsky verdaderamente musical

*La música es incapaz de expresar nada por sí misma*⁵¹

Igor Stravinsky

Iniciaré este segundo movimiento retomando algunos interrogantes musicales — irresolutos— que habían sido planteados en el inicio del anterior apartado. El lector observará que el abordaje de las mencionadas preguntas nos adentrará, aún más, en el terreno de unos problemas investigativos bastante complejos. Mi objetivo en este tramo de la andadura es formular una hipótesis psicoanalítica acerca de un tópico, no solo musical, harto controversial. Me refiero, precisamente, a la posibilidad de esbozar una serie de conjeturas analíticas que den cuenta del lugar y la función de la música en el contexto de la configuración subjetiva.

He de aclarar que el camino que vamos a transitar nos conducirá entre unos pasajes musicales que el *lector-escuchante* tendrá a bien considerar. El trayecto inicia con el estudio de ciertos elementos atinentes al campo de la *música instrumental*; prosigo con un breve análisis de algunos aspectos referidos a la *música vocal*, y, finalmente, desembocaré en una elaboración —de tono freudiano-lacaniano— con la que intentaré plantear una articulación entre el *arte de los sonidos* y una hipótesis que contemplaría la influencia de una dimensión *musical-constitutiva* en el transcurso de la estructuración subjetiva del *ser-parlante*.

Retomemos pues los interrogantes previamente formulados. La primera pregunta es la siguiente: ¿puede el *arte de las musas* expresar sensaciones, afectos, sentimientos,

⁵¹ Igor Stravinsky, *Poética musical*, citado por Yvan Nommick, “La música y la expresión de lo inefable”, *La Opinión de Granada*, 6 de mayo, 2007, 52.

emociones o ideas? Y un segundo interrogante, tal vez, más amplio y de corte psicoanalítico planteado de la siguiente manera: ¿acaso sería posible que una composición *orgánico-musical* instrumental sin letra legible ni texto cantado, constituida únicamente por sonidos estructuralmente organizados, sea capaz de erigirse como transmisora *sonoro-parlante* de una multiplicidad de significantes sociales y culturales? Y bien, sabemos que estas preguntas cardinales ya han sido abordadas desde diferentes perspectivas. No obstante, en este punto del recorrido —y con el firme objetivo de responder psicoanalíticamente a los citados interrogantes— consideraremos las hipótesis de ciertos personajes históricos y referentes centrales en el ámbito estético-musical culto del siglo xx.

Se trata de ciertos personajes que en términos freudianos se podrían denominar como “sujetos verdaderamente musicales”⁵². El primer personaje es Ígor Fyodorovich Stravinsky,

⁵² Es una expresión acuñada por Sigmund Freud que se ubica en un breve pasaje de sus “Conferencias de introducción al psicoanálisis” (en *Obras completas*, vol. xv, Buenos Aires, Amorrortu, 1991). El mencionado autor la emplea para designar a aquellos sujetos que han establecido una relación subjetiva muy particular con el registro músico-sonoro. En ese tramo de las conferencias, Freud refiere algunas ideas muy generales relacionadas con el estudio del origen inconsciente de un fenómeno denominado “melodías obsesivas”. Se trata de un extraño suceso psíquico que conlleva la instalación forzada de ciertas cantinelas en el aparato anímico y que por su insistencia se tornan harto insidiosas. El afectado no tiene conocimiento de sus causas ni de su origen psicológico, pero vive aquejado por sus constantes resonancias. En ese marco de elaboraciones, el analista vienés afirmará que en el caso de los sujetos no musicales la irrupción de dichas melodías lancinantes se podría asociar a un “texto” de origen de carácter inconsciente. Sin embargo, Freud no plantea un estudio más profundo sobre estas cuestiones y, además, descartará de plano la posibilidad de formular un análisis más pormenorizado acerca del potencial sonoro y evocador de la *música instrumental*. Él mismo justificará su negativa a adentrarse en estos terrenos argumentando que no tiene un conocimiento claro sobre casos de este talante que se hayan presentado en “sujetos verdaderamente musicales”. Afirma que en estos últimos casos la irrupción de la “melodía obsesiva” podría no estar asociada a un “texto” de origen inconsciente. En esos ámbitos, dice el psicoanalista, la melodía daría más cuenta de la relación que se estableció entre el sujeto que la padece y un contenido puramente sonoro-musical: “Es fácil mostrar que la relación con la melodía está vinculada a su texto u origen, pero me he de cuidar mucho de no extender esta afirmación a los verdaderos músicos acerca de los cuales no tengo experiencia alguna. En el caso de estos últimos la irrupción de la melodía podría estar determinada por su contenido musical” (“Conferencias de introducción al psicoanálisis”). Quien destacó por primera vez el olvido freudiano del potencial sonoro de la música fue su alumno Theodor Reik. Este autor, casi ignorado y en algunos casos, parodiado, por los lacanianos, será uno de los primeros analistas en resaltar la importancia clínica de saber escuchar “con el tercer oído” aquellos detalles sonoros que pasan encubiertos tras el discurso manifiesto de los pacientes. Sin embargo, el adelantado alumno musical de Freud tampoco ahondaría demasiado en esa arista canora-musical instalada al margen del texto inconsciente, él mismo se esforzó en resaltarla, subraya la preminencia del potencial evocador-sonoro en el arte musical y se pregunta por la incidencia de ese registro en el contexto de las “melodías obsesivas”. No obstante, sus indagaciones no fueron más allá y se centraron en el estudio

destacado compositor y director de orquesta nacido en Rusia. Es conocido por su amplio legado en el contexto de la música culta occidental. Su trabajo tomó un lugar preeminente, especialmente a partir de la segunda década del siglo XX; sus composiciones más importantes —y sobre todo las obras emergentes en el epílogo de su andadura musical— se caracterizaron, precisamente, por la objetividad estilística, la exigencia formal superlativa y el rigor técnico en el ejercicio compositivo. He de señalar brevemente que las ideas musicales *stravinskyanas* resuenan en el inicio de este segundo movimiento, pues el mencionado autor —y en un punto álgido de su carrera— llegaría a promulgar una suerte de manifiesto musical, cuasi dogmático, en contra de los significados (*palabrerías*) aunados al *arte de las musas*. De hecho, el experimentado Stravinsky ha de renegar vehemente de “la estúpida” y “sacrílega” concepción del arte como religión. Él se expresaba en esos términos, es decir, ostentando una profunda antipatía ante “un culto musical” imperante en su época. Y es que para el autor del ballet *El pájaro de fuego*, los mensajes sentimentalistas y las sensiblerías incorporadas al arte de los sonidos eran tan solo vanas ilusiones, imposturas, engaños producidos por el ensalmo de las palabras.

Por esta razón, el renombrado maestro ruso-franco-estadunidense, y al contrario de los enfoques musicales más pasionales —como la actitud romántica del *más universal de todos los compositores españoles*, me refiero, al gran maestro y amigo personal del músico ruso, Manuel de Falla—, ha de considerar que el *arte de las musas* por su esencia no figurable no transmitía absolutamente nada. Stravinsky decía que la música era un fenómeno meramente especulativo, “un puro juego del espíritu con el tiempo” — ¡como si ejecutar ese juego sonoro fuera poca cosa!—, y agregaba que su única función precisa y bien delimitada era “materializar el tiempo presente”:

Considero que la música es, por su esencia, incapaz de expresar algo, ya sea un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. [...] Si, como casi siempre ocurre, la música parece expresar algo, no es más que una ilusión y no una realidad⁵³.

de las articulaciones de la “melodía obsesiva” y el significante. Hay un texto de Reik muy interesante al respecto, de lectura cuasi obligada para quien esté interesado en estas aristas investigativas. El autor, por causa de sus múltiples inhibiciones neuróticas, tardaría 27 años en escribirlo. El trabajo se intitula *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler* (Madrid: Taurus, 1975).

⁵³ Igor Stravinsky, *Poética musical*, citado por Nommick, 52.

Ahora bien, será preciso indicar que los anteriores argumentos fueron planteados por el mencionado músico hacia 1939, primero en una obra autobiográfica intitulada *Crónicas de mi vida* y, posteriormente, depuró sus ideas en un trabajo de corte teórico conocido como *Poética musical*. El hecho concreto es que Stravinsky, en ese momento específico de su carrera, se encontraba profundamente influenciado por un enfoque, llamémoslo “racionalista”. Sin embargo, dicha postura objetiva solo se haría notoria en su obra hasta 1919, justo después de la composición de *Pulcinella* —una célebre e influyente obra escrita para orquesta de cámara moderna con soprano, tenor y barítono solistas—; de ahí en adelante, el racionalismo *stravinskyano* fue *in crescendo*, y así fue fortaleciéndose su punto de vista, en el contexto de una disposición sospechosamente racionalista. Lo cierto en todo este asunto es que en aquellas épocas el afamado compositor, otrora romántico, ya había declinado a las posibilidades de experimentar subjetivamente en el campo de la sensiblería asociada al arte musical. Es la hipótesis que el maestro ruso desplegará posteriormente y durante un año prolongado, entre 1939 y 1940, en el marco de su enseñanza como profesor de poética musical adscrito al curso *Charles Eliot Norton* en la Universidad de Harvard. A saber, que no existe ninguna significación que logre dar cuenta de la estructura fundamental de la música, y mucho menos si el significado otorgado a tal o cual obra musical parte de una experiencia de escucha no formal. Dicho de otro modo, para entender el significado del arte de los sonidos —al menos desde la perspectiva analítico-auditiva del Stravinsky de los años treinta— no será necesario arrojarse a un mar de sentimientos, hedonista y sensitivo; esa actitud pasional y extasiada —como el acto angustioso del argonauta Butes, quien arrojado por la fascinación canora emanada del canto de las sirenas termina arrojándose a la ferocidad indómita del mar— no resulta tan adecuada para amplificar las resonancias ignotas de un discurso sonoro-musical.

No obstante, hay un aspecto curioso en la actitud del citado músico, pues, en épocas pretéritas, el mismo autor sostenía otras ideas —y quizá no tan objetivas— con relación al significado de algunas de sus obras más representativas. Así, en 1913, y refiriéndose al ballet clásico *La consagración de la primavera*, el propio Stravinsky ha de comentar que con el aludido *concerto* orquestal sí había pretendido mostrar, conscientemente, un amplio

repertorio sensible y emocional. Incluso, él mismo escribe que con esta obra le había resultado posible “[...] expresar la sublime subida de la naturaleza que se renueva: la subida total, pánica, de la savia universal”⁵⁴. Paradójico viraje conceptual para un compositor clásico que se autodenominaba como “un músico del presente”, sin muchas remembranzas de un pasado sonoro y sin añoranzas optimistas sobre el advenimiento de un futuro musical. En fin, he de aclarar que mi propósito, al referenciar algunos apartes del pensamiento musical de Stravinsky, no es cuestionar la versatilidad de su punto de vista. De hecho, en este tramo, quizá valga la pena anotar que el ejercicio creativo del mencionado compositor se caracterizó, justamente, por su particular ductilidad. En el contexto de su práctica logró armonizar diferentes géneros, técnicas y otros elementos musicales de maneras bastante elocuentes.

Y es que el creador del sonado ballet *Petrushka*, a lo largo de su extensa y prolífica carrera (hablo de un luengo camino musical, pues el pianista murió a los 89 años en Nueva York), transitó por diferentes corrientes y estilos musicales, algunos bastante disparejos entre sí. Por ejemplo, compuso obras y arreglos para una amplia gama de conjuntos, adscritos a diferentes expresiones y tendencias, especialmente cultas y clásicas; escribió desde óperas y sinfonías hasta pequeñas piezas para piano y otras composiciones para algunos grupos de jazz. Entonces, la cuestión es que, si traigo a colación este contraste de ideas, emergente en el punto de vista de un mismo personaje verdaderamente musical, es con la intención de plantear una hipótesis de cuño personal. A saber, que la música instrumental se constituye en una expresión, *sonoro-dualista*, de algo inefable en el sujeto o, dicho de otro modo, que el arte de los sonidos es una manifestación estética y paradójica del alma, engendrada en el contexto y en los parámetros de un registro *canoro-subjetivo*, dimensión musical descifrable, formal y tangible, y, a la vez, superficie musical, revestida de muchas notas, pero cuya esencia nodal nos resulta a todas luces inexpresable.

El atento lector-escuchante entenderá que no me estoy refiriendo al *impasse* que dispara las significaciones en el contexto del arte musical cantado —esto es, la imprecisión en el significado, generada por las múltiples interpretaciones que se podrían formular en torno a

⁵⁴ *Ibíd.*

los mensajes cantados o escritos de una determinada obra o pieza musical—. Se comprenderá, además, que tampoco aludo al problema del sentido, derivado del contenido *escópico* que se representa a través de los montajes teatrales o dancísticos; esto, en el caso de la ópera, el ballet, u otras manifestaciones musicales cultas y populares, y que históricamente —dadas sus estrechas relaciones con la imagen— se han ligado fuertemente al campo de la figurabilidad. En un registro disonante, el lector-escucha vislumbrará que, en este preciso instante de mi andadura, me refiero a un registro sonoro matizado por múltiples duplicidades musicales: se trata de una dimensión sonora en una música al margen (entiéndase el margen como una suerte de separación) de escamoteo y engaño al terreno de la representación. La música se escapa, aunque esto no ocurre siempre del todo... y he ahí otro rasgo de dualidad, del amplio repertorio de los sentidos y los significados que introducen las palabras y las imágenes. Es por esta razón, básicamente, que aludo a la *causa stravinskyana*, justamente con el propósito de destacar el contenido inefable que se expresa a través de la potencialidad sonora de la *música pura*⁵⁵, y no solo *clásica*, instrumental.

2.2 Falla (y Schopenhauer) verdaderamente musical

Ahora bien, nuestro segundo personaje verdaderamente musical ya fue mencionado, al menos de paso, en el transcurso del anterior apartado. Se trata del gaditano catalán Manuel de Falla, uno de los músicos clásicos más transcendentales de la primera mitad del siglo XX y, además, un ilustre representante del movimiento musical nacional español.

⁵⁵ La *música pura* es una expresión derivada del pensamiento estético-filosófico de Friedrich Nietzsche. El autor alude a esta noción en diferentes momentos de su obra. Yo la extraigo de un texto inédito intitulado *La música y las relaciones con la palabra* (2012). En ese marco de elaboraciones, el filósofo planteará un interesante contraste entre la *música pura*, con la que se refiere a la música instrumental sin textos poéticos cantados, y la *música vocal*, más enmarcada en el contexto de la ópera. “El filósofo del martillo” será mordaz en sus axiomas y denotará radicalmente al arte operístico, al ubicarlo como una degradación del *arte dionisiaco*. La voz cantada introduce la luz en un mundo que tendría que permanecer oscuro, lo corrompe. Sería oportuno recordar que para Nietzsche la música se erige como un arte eminentemente nocturno: “Noche y música. El oído, órgano del miedo, no ha podido desarrollarse tan ampliamente como lo ha hecho en la noche o en las penumbras de los bosques y de las cavernas oscuras, según el modo de vida predominante en la era del miedo, es decir, en la más prolongada de todas las eras humanas que jamás hayan existido: en la luz, el oído es menos necesario. De ahí el carácter de la música, arte de la noche y la penumbra” (Friedrich Nietzsche, citado por Michael Schneider, *Músicas nocturnas, el lado oculto del lenguaje musical*, Buenos Aires, Paidós, 2002, 5).

Su obra se nutrió de diferentes corrientes estilísticas; sobresalen las influencias de Claude Debussy, Isaac Albéniz y, paradójicamente, se destaca, el influjo musical del ya citado compositor ruso Igor Stravinsky. Aclaro que resalto la extraña influencia musical, y no conceptual, *stravinskyana* en la obra del glorioso Falla porque los modos de entender el *arte de las musas* de estos dos importantes representantes de la música clásica del siglo XX eran bastante disonantes entre sí. Si el Stravinsky de los años veinte y treinta decía que el *arte de las musas* se constituía como una práctica meramente especulativa y, a todas luces, inadecuada para transmitir ideas, sentimientos o estados psicológicos, Falla, muy al contrario, diría que la música es por excelencia un arte evocador. El sonido articulado en estructuras de notas musicales, según el discernimiento del compositor del *Amor brujo*, será capaz de expresar directamente una amplia gama de emociones, pasiones, momentos anímicos y otras cuestiones profundas y cercanas a los enigmas insondables que matizan la compleja condición humana.

De este modo se expresaba el compositor, especialmente, en un artículo que publicó hacia 1919, para un semanario español llamado *Revista Musical Hispanoamericana*. Falla tituló el escrito como “Introducción al estudio de la música nueva”. En las líneas de ese breve trabajo, el creador de la *Canción del fuego fatuo* dejará sentado un claro precedente, argumentando un punto de vista totalmente distanciado de la perspectiva musical de su gran amigo Igor Stravinsky. En ese marco de ideas, Falla afirmarí que el único objetivo musical de los nuevos representantes del *arte novisismo*⁵⁶ sería el de producir

Las más intensas emociones por medio de nuevas formas melódicas y modales, de nuevas combinaciones armónicas y contrapuntísticas, de ritmos obsesionantes [...] un arte mágico de evocación, de sentimientos, de seres y aun de lugares por medio del ritmo y la sonoridad⁵⁷.

He de anotar que el detalle interesante y que se resalta en los escritos teóricos del compositor español —más allá de su matiz romántico frente a la potencialidad sonora del

⁵⁶ Es una corriente estilística culta que se inaugura con las obras musicales del compositor francés Claude Debussy.

⁵⁷ Manuel Falla, “Introducción al estudio de la música nueva”, citado por Nommick, 52.

arte musical— es la insistencia en el concepto de *evocación musical*. Y es que Manuel de Falla pensaba que, mediante ese registro evocativo, *alusivo-musical*, era posible tramitar una serie de elementos sobre diferentes cuestiones relacionadas, básicamente, con el campo subjetivo, tanto del compositor como del escucha. De todos modos, también valdría la pena aclarar que el punto de vista del renombrado músico español no se reduce a ser una mera concepción edulcorada sobre la potencialidad sonora en la música clásica instrumental; afirmar esa idea sería bastante arriesgado. Lo que pretendo destacar de la perspectiva teórica del creador de *La vida breve* —y esto alejado de cualquier cuestionamiento ideológico hacia las posturas románticas en la música— es que para este maestro las prácticas creativas y compositivas no se entienden, únicamente, como ejercicios ordenados y formales. Hacer música no es un acto operativo y manipulable; no se trata, solamente, de provocar ciertos estados del alma o de engendrar tal o cual sentimiento a través del uso metódico de un aparato sonoro conformado por unas cuantas notas musicales.

Me parece que la *música pura*, que la potencialidad sonora en sí misma e independientemente del género o el estilo musical del que se trate, no genera ningún paisaje descriptivo. El registro figurable de los sonidos en la música se instala por la operación mortificadora de las palabras; es como si el lenguaje, de algún modo, vaciara a la *música pura* de su componente real, aunque no siempre del todo porque en ella subsiste un remanente indecible, un plus sonoro-musical al margen del lenguaje, diría Lacan. En ese proceso de significación, se conjugan la síntesis de la imagen y la función reguladora de los significantes que ordenan y dan un sentido, emergen los discursos sociales, universitarios e ideológicos que históricamente han significado el sonido en el arte musical.

El canto, la danza, y la música vocal —como se verá más adelante— también han desempeñado un papel importante a la hora de significar la expresión de lo inefable en la música. Entonces, el lector ha de comprender que, si introduzco estas elaboraciones, es con la intención de aclarar una idea, a saber, que evocar, en términos musicales y en el marco de la perspectiva de Falla, no conlleva un proceso racional, lo cual no es equivalente a un ejercicio descriptivo mediado por las palabras o por los recursos conceptuales ofrecidos por un modelo de conocimiento académico. Por esta razón, el mencionado autor aclarará que la evocación musical y, más allá del ámbito formalista, es más bien una especie de sugerencia. La música sugiere algunas cosas indecibles de la estructura

ánimica del sujeto y lo hace por medio de tenues insinuaciones sonoras; se trata de evocaciones musicales sobre “atmosferas, ambientes, incluso épocas pretéritas”⁵⁸.

Así se expresaba Manuel de Falla, especialmente cuando se refería al significado del contenido musical de sus obras más importantes. Por ejemplo, cuando aludía al sentido de la música del *Retablo de maese Pedro* escribía que “la sustancia de la vieja música, noble o popular española es la sólida base sobre la cual se ha organizado esta composición, cuyos medios y procedimientos musicales cambian según las épocas que estos pretenden evocar”⁵⁹.

Entonces, siguiendo la orientación del compositor español, se podría afirmar que el *arte de las musas* se constituye a partir de los materiales sonoros más evocadores y que en esa materia prima musical ha de cohabitar en los recovecos subjetivos y en la *psique* del intuitivo compositor. Por ello, en el contexto de la práctica creativa de un personaje verdaderamente musical y según el discernimiento de Falla, se han de implementar aquellos elementos canoros —y no solo formales— “[...] que mejor se presten a la materialización de unos sueños musicales”⁶⁰.

Ahora bien, el lector atento percibirá un cierto tono schopenhaueriano en las anteriores conjeturas. Si Hegel —el acérrimo rival filosófico de Schopenhauer—, aparentemente formalista, era más cercano al punto de vista del objetivo e imparcial Stravinsky, Falla, al contrario, dialogará de manera directa con las ideas del ya citado filósofo, melómano y violonchelista empírico alemán. Y es que el mencionado personaje, *filosóficamente-musical*, edificaría todo un sistema de pensamiento, básicamente, con el objetivo de justificar su exaltación profunda de la música, lo cual es equivalente a significar los enigmas de su melomanía, o darle un sentido a un real mediante los parámetros razonados que plantea el conocimiento filosófico.

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ *Ibíd.*

Por ese camino, Schopenhauer llegaría a considerar al arte de los sonidos como una expresión elevada y la esencia última de las cosas, es decir, la música como una representación cabal de la *Voluntad*—concepto de *volición* schopenhaueriano que podría ser traducido, según Clément Rosset⁶¹, en una cierta correlación con la categoría de lo real en la obra de Jacques Lacan—; en ese sentido se entiende la perspectiva de la música en el marco filosófico-estético del autor de *El mundo como voluntad y representación*, precisamente como una expresión sonora y suprema de lo inefable y la *Voluntad* (de lo real), de la condición humana⁶². Pero, entiéndase que cuando aludo al término “inefable” me refiero a un elemento que supuestamente el lenguaje no puede nombrar; sería como la sustancia real ubicada al margen de toda posible representación simbólica e imaginaria (esto en términos lacanianos). Sin embargo, sería necesario aclarar que Schopenhauer (como Falla), profundamente preocupado por un espíritu filosófico, se situará en un campo muy lejano a lo real lacaniano y, justamente, porque el analista francés ha de concebir dicho registro como un elemento constitutivo en la experiencia del sujeto-parlante; no obstante y, a diferencia de los filósofos y algunos músicos, lo real—que no es la realidad verificable o cuantificable del individuo— en la *teoría clínico-estética* de Lacan siempre se ha de tornar inasible para los alcances reguladores de cualquier lógica representativa.

Por ende, bajo los parámetros de la orientación lacaniana, se podría decir que no sería posible crear una obra de arte que dé cuenta íntegra del mencionado registro—ni siquiera una forma expresiva (etérea) sonora-musical— ni a través de las palabras poéticas, ni por medio de las imágenes engalanadas con muchos colores, ni tampoco con la roca tallada y

⁶¹ Clément Rosset, *El objeto singular* (México, D. F.: Sextopiso, 2007).

⁶² El lector interesado en el matiz filosófico asociado a este tema investigativo podría aproximarse a la indagación de un prolífico texto titulado, precisamente, *La música y lo inefable*, escrito por el pensador ruso Vladimir Jankélévitch (Barcelona: Alpha Decay, 1983). En ese trabajo, su autor abordará la pregunta específica de ¿qué es la música? Para resolver el interrogante, Jankélévitch argumentará una amplia gama de elaboraciones y referencias estético-filosóficas. Su interesante andadura, finalmente, desemboca en una conclusión con aires románticos que liga el amor por la música con el amor hacia otra persona. Dice el filósofo que sin la experiencia vívida de ese amor estamos radicalmente muertos, pero no muertos en el sentido del cadáver putrescente que pierde su carne en el festín sonoro-rítmico de la sinfonía de descomposición universal. Se trata, más bien, de una metáfora acerca de un fenecer simbólico, esto es, como andar por el mundo sin una música y sin un amor. El ser que agota su existencia, sin sonidos amorosamente musicales, quizá, perviva y exista, pero consumará su historia como una forma insubstancial, a la manera de una sombra, callada y siempre silenciosa; ataviada con los arreglos *amusicales* de una vida muerta, es un cadáver viviente que trasciende, ¿andante?, sí, pero sin los rastros sonoros de su anhelada subjetividad.

cincelada de buena forma. Y es que Lacan, además, pensaba que el arte, por más figurable que sea, es a todas luces una cuestión inanalizable. El contenido real de una producción artística emerge como una arista que no se puede explicar con las reglas interpretativas de ninguna técnica analítica. En este marco, se hace comprensible el hecho de que el psicoanalista francés se haya apartado y, no solo de Schopenhauer, sino que también del modelo de análisis estético que Sigmund Freud planteó, pues tanto el filósofo alemán como el analista vienés —a partir de la singularidad y de los recursos conceptuales que ellos moldearon en el seno de sus respectivos paradigmas— entendieron esa expresión inefable del arte por la vía del significante que ordena.

En contraste, para Lacan, el arte, que sí conlleva la posibilidad de bordear el agujero que produce lo simbólico, es la *ex-sistencia* misma en el sujeto, no podrá imitarlo, ni tampoco, transmitir una imagen consolidada de ello. La música (ya sea vocal o instrumental) tampoco puede representar lo *inefable-real* del sujeto, básicamente, porque es imposible presentificar el vacío estructural de su condición deseante. Ya sea que se trate de una tramitación sublimatoria e inconsciente de las pulsiones por la vía de una producción estético-plástica o sonora (en el caso de la música), lo real siempre ha de perdurar; y subsiste, precisamente, como un registro que retorna siempre al mismo lugar, sin ningún tipo de inscripción o significación. De hecho, en este punto del recorrido quizá valdría la pena anotar que, en la perspectiva del psicoanálisis lacaniano, lo real —que en realidad posee varias acepciones— se definirá, justamente, por su condición de imposible. Así, *grosso modo*, lo referenciaba el propio Lacan, especialmente, cuando aludía a ciertas cuestiones atinentes a lo real del síntoma neurótico. Gabriel Lombardi plantea una síntesis interesante acerca del “progreso” de este concepto en la obra del creador de los cuatro discursos; el analista argentino dice lo siguiente: “No era frecuente que Lacan hiciera la historia de las diferentes formas en que encaró una cuestión. A diferencia de sus hermeneutas, no creía en el progreso, ni siquiera en el progreso de su enseñanza”. No obstante, el analista francés sí sugirió algunas definiciones de lo real:

[...] En la primera, Lacan dice que lo real es lo que retorna siempre al mismo lugar. Tiene la ventaja de permitir distinguir lo real de la realidad. [...] La segunda definición de lo real, es la que intenta comentando el caso Juanito, Lacan habló de la solución analítica de la cuestión que conlleva el síntoma neurótico como “la solución de lo imposible. Tal solución

es aportada al hombre, por el agotamiento de todas las formas posibles de imposibilidades encontradas en la puesta en ecuación significativa de la solución (la instancia de la letra)⁶³.

En fin, de forma sucinta indicaré que uno de los aportes lacanianos en torno al estudio psicoanalítico de la música sería que viabiliza la opción de situar esta expresión estética, en un ámbito diferente al de los discursos (románticos) del *fetichismo sonoro* idealizado del arte musical; dicho de otra manera, Lacan no entiende la música como una expresión cabal de lo real, ni como un agente de saber que vehiculiza la aprehensión y el conocimiento de los enigmas estructurales del sujeto. Con la música, en la teoría lacaniana se trata, más bien, de una *cosa-otra* que está al margen. En este punto del recorrido tan solo dejaré esbozada la idea. Retornaremos una vez más a dicha cuestión de lo *real-laciano* (en la música) un poco más adelante, cuando aborde ciertas aristas investigativas referidas al campo de la música vocal.

Por ahora, y antes de proseguir con el abordaje de las ideas de nuestro siguiente personaje musical, introduciré una última conjetura de cuño personal acerca de la filosofía estético-musical de Arthur Schopenhauer. En esa dirección, diré que me resulta particularmente curioso que el filósofo alemán —y esto teniendo en cuenta su marcada actitud de misantropía y pesimismo— haya encontrado en el arte de los sonidos una suerte de esperanza y una ilusión filosófica que le permitirían circunscribir y elaborar no solo una representación intelectual de una cuestión intangible e incognoscible como lo es la *Voluntad*. A saber, la manifestación estética musical, para el compositor de la obra escrita, *L'arte della musica*, posibilitó algo más que la consumación de una extensa vida de tortuosa cavilación filosófica, pues, más allá de esas cuestiones intelectuales, el *arte de las musas* lo condujo hacia una tramitación (algo formal y un poco existencial), de lo real de su profunda melomanía. La música, en el pensamiento *schopenhaueriano* se asemeja a eso, a una herramienta de elaboración simbólica e ideológica y, por ello, entender su esencia y su función en el marco de la *vida espiritual* del sujeto, resulta, filosóficamente posible.

⁶³ Gabriel Lombardi, "Tres definiciones sobre lo real" (Buenos Aires, 2008, inédito), 1-2.

2.3 Debussy: variaciones poético-musicales

Y bien, las anteriores cuestiones fueron abordadas, poéticamente quizá, por Achille Claude Debussy, nuestro tercer y último personaje verdaderamente musical. Se trata de un afamado músico, compositor y pianista francés, ampliamente reconocido en el ámbito de la música culta occidental. Fue un conspicuo representante del movimiento musical impresionista europeo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Entre su vasta producción musical se destaca su única obra operística llamada *Pélleas et Mélisande*. La música debussyana ha sido reconocida, entre tantos rasgos, por su emotividad, por la implementación de sonoridades innovadoras y, por otra parte, a lo largo de la historia musical, muchos autores han destacado una particular cualidad adormecedora inherente a las producciones musicales del compositor. Otros autores literarios, como Marcel Proust, por ejemplo, han ubicado la música del creador del *Preludio a la siesta de un fauno* como una fuente de inspiración y una vía de acceso hacia el conocimiento de las cosas que determinan el funcionamiento del mundo.

El punto central es que, si bien este compositor no implementa directamente el concepto de *evocación musical*, en sus escritos teórico-poéticos sí se hará notoria una particular función alusiva asociada a ciertos elementos puramente sonoros y constitutivos de la música clásica instrumental; Falla al respecto sugiere la armonía y el contrapunto como medios sonoros de evocación musical. Por ejemplo, cuando Debussy se refiere a *Nubes* —el primero de sus aclamados *Nocturnos* para orquesta— afirmará que esta obra musical lo aproximó al entendimiento del “aspecto inmutable del cielo, con la marcha lenta y melancólica de las nubes, terminándose en una agonía gris, dulcemente teñida de blanco”⁶⁴.

Ciertamente se trata de un bello poema, inspirado, según Debussy, por el influjo de una profunda *e-vocación* musical. Al respecto, el pianista aclara que él, como cualquier otro músico que se encuentre preocupado por el amor puro hacia el arte de los sonidos, no aspiraba a describir ni mucho menos imitar las cualidades estéticas del firmamento parisino

⁶⁴ Claude Debussy, citado por Nommick, 52.

que tanto lo conmovían. Por tal razón, insistirá en aclarar que lo que intentaba transmitir eran las emociones en su forma viva (o la *Voluntad*, diría Schopenhauer, o los sueños musicales materializados en la idea de Falla), y no una simple descripción acerca de las características visuales del mundo circundante; no se trataba solamente de aquello, pues el compositor buscaba traducir y evocar musicalmente los sentimientos puros y reales que se suscitaron en él durante el trayecto de su errancia nocturna a través de la ciudad francesa.

El punto en todo esto es que Debussy no utilizaba las palabras escritas o al menos no las implementaba en el momento de componer musicalmente sus obras y, más bien, se valía de un ejercicio de evocación sonoro-musical: “Quería, para la música, una libertad que posee quizá más que cualquier otro arte, al no limitarse a una reproducción más o menos exacta de la naturaleza, sino a las correspondencias misteriosas entre la Naturaleza y la Imaginación”⁶⁵. Lo anterior fue escrito por el citado músico hacia 1902, refiriéndose al contenido sonoro desplegado en su única ópera. Sé que la idea debussyana es compleja de entender; asimilarla en su totalidad y más allá del verso es una cuestión cuasi metafísica, sobre todo para aquellos individuos que no nos constituimos como sujetos verdaderamente musicales, pero lo cierto es que en ese registro subjetivo y creativo es donde emergieron las composiciones más descollantes de Debussy. *Nubes* le permitirá evocar el sentimiento que experimentó tras la contemplación musical de una noche sin luna en París, cuando, silencioso y sin palabras, vagando entre la calma oscura del puente *Solferino*, avistara el paso lánguido de su tiempo. Así, extasiado, se abandonará al placer no restringido de la audición, al goce de su melomanía, a la auscultación —con el oído— de los gestos sonoros de su bóveda celeste. Es la sonoridad de la *música de las esferas* resonando en los celajes silenciosos de *La Mer* canoro-musical debussyano.

Ahora bien, para continuar con este trasegar, *el lector-escuchante* deberá tener muy claro un tópico: tanto Stravinsky, como Falla y Debussy —e incluso el mismo Schopenhauer— no se referían al contenido letrístico cantado, ni mucho menos al componente vocal de sus obras, no aludían a la imagen dancística consolidada en el ballet, ni tampoco al espectro músico-teatral, tan comunicativo y vociferado en el contexto de la ópera. Las evocaciones

⁶⁵ *Ibíd.*

musicales sobre lo inefable (sobre el registro de lo real) parten del sonido y del sonido puro. Es decir, que dichas alusiones, y según el discernimiento musical de los compositores mencionados, se originan en una dimensión sonoro-discursiva que se ubica al margen de la representación, de las imágenes y de las palabras, y que sería capaz de insinuar algunos asuntos del sujeto. Este último, íngrimo y por fin soltado de los amarres significantes que lo fijaban a su escena, se abandonará momentáneamente a la audición de una sonoridad ignota y, otrora, inescrutable. Por esa vía, el *ser-filosófico* logrará percibir el encantamiento sonoro y la esencia de los arcanos que la música instrumental —y la música *pura* en sí misma— le sugieren.

Así, el arte de los sonidos, romántica y expresivamente concebido, y en los puntos de vista de los citados compositores —Stravinsky en menor medida quizá—, permitirá que el ser humano (sapiente) se acerque a los misterios insondables de su naturaleza, accediendo a un conocimiento global acerca de los asuntos esenciales: los atributos nodales de la vida, del amor, el núcleo duro de las ideas, de las artes y las emociones. El arte de los sonidos, así entendido, sería capaz de presentificar el contenido inmaterial de la *Voluntad*, escamoteando toda representación, pero también haciendo parte inseparable de ella, dualidad musical que torna posible lo imposible.

Entonces, ¿qué decir después de haber efectuado este recorrido? ¿Qué posición tomar? ¿Qué actitud musical habría que adoptar para entender la función del registro sonoro en la configuración estructural y anímica del sujeto-parlante? ¿Qué ideas conjeturar y que argumentos se podrían desplegar (desde el psicoanálisis) sobre la incidencia de la música en el marco configurativo del sujeto? Personalmente, creo que asumiré una posición de ritmos indeterminados frente a estas cuestiones. En ese sentido, diré que, para responder a los interrogantes formulados en el inicio de este apartado, habría que gravitar en torno a las ideas de Stravinsky, Falla y Debussy, entre tantos otros sujetos verdaderamente musicales y que han sido auscultados en el decurso de esta investigación. Se trataría, básicamente —y metafóricamente hablando—, de adoptar una actitud de *argonauta libre-encadenado*, como una suerte de personaje literario-ficticio, llamado *Butes Ulises*, quien bordeó un océano musical extasiado y al mismo tiempo menguado.

Lo que quiero decir es que, para poder continuar con este recorrido, tendré que creer en eso, aunque sin mucha fe *religiosa*; a saber, que la música en sus *tempos* dice y no dice

nada, que la emotividad musical percibida en el sujeto es el reflejo de su conmoción ante la transmisión sonora de un contenido y unos mensajes sin palabras, y musicalmente significantes. En suma, tendré que creer, con fe peligrosa en la música, que la condición inefable del sujeto, esto es la *Voluntad*, lo real, las evocaciones y los sueños musicales materializados, resuenan y callan en los sonidos de las notas musicales de un piano. La música es todo, (*forte*, *fortísima*, un bello ornato sonoro consolidado y estructurado), y la música, al mismo tiempo, es nada, tan solo un amasijo de sonidos desordenados queriendo evocar ilusoriamente mundos míticos y desde siempre perdidos. No existe la posibilidad de escurrirse (no del todo) del registro de las representaciones y, tampoco, es posible retornar, sin consecuencias, del mundo de lo real. No obstante, la música, hace posible una (mi) separación, una disyunción, la ascesis sonora-subjetiva de un trozo de carne hablante, cantante, andante y disonante, separación momentánea de los amarres significantes y huida hacia el mundo de lo real... eso no termina de aniquilarnos. Para concluir este apartado, me interesaría referenciar algunas elaboraciones de dos personajes más, quizá no tan musicales como los músicos previamente abordados. Sin embargo, me parece, que las conjeturas que expondré a continuación permitirían matizar, aún más, los asuntos musicales que ahora mismo estoy tocando. En este punto de la andadura tan solo dejo esbozadas las elucubraciones, el atento lector-escuchante podrá sacar sus propias conclusiones:

[...] la música, siendo como todas las artes un lenguaje, expresa necesariamente algo; lo mismo que un lenguaje, un arte inexpresivo es propiamente impensable. Sólo que, lo que la música expresa, lo que expresan todas las artes, es algo esencialmente inefable. Quien quiera que ame la música por sí misma (no por las imágenes o los sentimientos que puede, si llega el caso, despertar en nosotros) sabe muy bien que ningún comentario verbal puede suplir la ausencia de sentido musical. Es este sentido —y sólo él— el que nos permite comprender el fenómeno musical en su esencia misma, “entender”, como se dice, una obra musical, el mensaje que contiene.⁶⁶

⁶⁶ Esta idea es de la autoría de Théodore Stravinsky, hijo del mencionado músico ruso Igor Stravinsky. Este personaje, aunque fue más conocido por su práctica artística en el campo de la pintura, en 1948 publicó un interesante texto titulado *El mensaje de Igor Stravinsky*, en donde comenta las sugestivas frases de su padre y las polémicas desatadas en torno a su radical postura musical (Madrid: Parsifal Ediciones, 1989, 56).

Y, por otra parte,

Es una banalidad observar que la música, a diferencia de las demás artes, no es representativa: no imita nada, diga lo que diga sobre ella Platón, como todos aquellos que localizan la excelencia de la creación estética en su facultad para reproducir, para imitar lo real —función de mimesis que venerables augurios asimilan a la función artística desde el linde de la filosofía griega—. Aristóteles observa en la *Poética*, no obstante, que la mimesis no significa copia, sino juego, no identificación, sino repetición sobre el modo lúdico e infantil del “se haría como sí”.

Podemos desde luego —al menos podíamos hasta este siglo, y probablemente todavía podremos seguir fiándonos, como es regla en materia de evidencia en absoluto justa, sino apenas falsa— hacer valer el punto de vista de la imitación en todas las otras artes, persistir a ver el cuerpo del hombre en los bloques esculpidos de Miró, los colores del mundo en las cuadrículas de Mondrian. Pero no ocurre lo mismo con la música, nunca ha ocurrido lo mismo. La música no ha esperado volverse concreta o aleatoria; celebrar, con Xenakis, reencuentros aparentemente tardíos con un arte del ruido del que nunca se había divorciado en realidad, para revelar a quien quiera escucharla su verdadera función: no imitar, no hablar de nada, estar en otra parte... [O estar al margen quizá, como un *bonus track*], no enredarse con lo que, sin excepción, las otras formas de la creatividad humana se encuentran más o menos comprometidas. No para su deshonor, pues no hay ningún defecto en evocar lo real bajo alguna forma que se le encuentre o se le remodele, pero ese no es el asunto de la música. El canto dórico de los monjes no tiene relación con el texto que lo acompaña, la música de las óperas de Mozart no tiene relación con el contenido de sus libretos, las partituras de Luciano Berio no tienen relación con los textos a los que ellas ponen música [...] pues la música sea lo que se espere de ella, nunca evocará nada, ni siquiera al texto del que se sirve como pretexto para no decir nada. Tal es el primer secreto del arte musical: no esconder nada. Ser un texto sin pretexto. Imitación ilusoria para no imitar nada [...] es otra banalidad observar que la música, si no evoca nada de nada, no es menos expresiva, el más eminente grado incluso, según algunos; quizás justamente en la medida en que no tiene necesidad de imitar lo real, ya que ella basta para constituirlo con todas sus piezas, el músico es como el viajero prudente, preparado para el vacío de los albergues en los que se hospedará: lleva lo real consigo, lo hace resonar⁶⁷.

⁶⁷ Rosset, 72-73.

2.3.1 Del arte de las musas cantadas operísticas en el contexto de la obra escrita freudiana

Las ideas desarrolladas hasta este punto nos conducen al abordaje de la siguiente arista investigativa; se trata de un pasaje que nos adentrará en el estudio de algunos tópicos enmarcados en los ámbitos del psicoanálisis y la música vocal. Para desarrollar este apartado me enfocaré especialmente en una vertiente musical estilística propia de Occidente, hablo de la ópera. Antes de proseguir con este recorrido, aclaro al lector que me refiero a esta manifestación, básicamente, porque se trata de un género musical culto que ha establecido un fuerte maridaje con el canto, arista que da cuenta de la sólida conexión de esta expresión con el referente vocal acústico. El punto es que me interesa el abordaje de ese registro *vociferante* en la *ópera* —así como en otros géneros musicales no tan cultos— no solo por los efectos *agalmáticos* de la voz, o por el virtuosismo artístico vocal desplegado por algunos afamados cantantes; tampoco, me refiero a la riqueza poética o a la extrañeza y versatilidad literaria de algunos textos líricos cantados. Mi pretensión no es fetichizar la dimensión sonoro-vocalizada del *arte de los sonidos* y, por tal motivo, de entrada aclaro al *lector-escuchante* que si aludo a esta vertiente musical culturalmente aclamada se debe principalmente a que dicho trabajo nos permitirá adentrarnos en el campo lacaniano del lenguaje, terreno donde pretendo *solfear*. Además, aludiré al *fenómeno operístico*, pues este se constituye como el estilo musical más valorado por el creador del psicoanálisis. En ese sentido, me parece que sería interesante prestar algo de oídos a algunas de las resonancias operísticas que se escuchan a lo largo de la obra freudiana.

En cuanto al estudio de otras expresiones relativas a la música popular moderna, de manera sucinta diré que su análisis permitiría plantear una serie de hipótesis acerca de los lugares que estas prácticas artísticas han ocupado en el contexto regulador de ciertos discursos músico-ideológicos. A propósito de este tópico, se observará que el componente sonoro-vocal de la música, no solo en la ópera, ha establecido una relación muy particular con los procesos de configuración subjetiva. El contenido manifiesto del canto, (que no es

la voz en el sentido del *objeto a* lacaniano), las letras de algunas canciones, la imagen y la parafernalia asociadas a unos estilos musicales concretos, así como otros elementos vocales y visuales implicados en la historia musical del sujeto, podrían ser entendidos a la manera de recubrimientos imaginarios constitutivos en el proceso de alienación significativa a la lógica de un determinado lazo social.

Ahora bien, en este punto he de indicar que, para ahondar en el tema de la ópera, realicé un recorrido por algunos apartados específicos de la obra freudiana, a través de unas cuantas referencias de otros autores abocados al estudio de las relaciones que podrían establecerse entre la música y el psicoanálisis. Dicho trasegar, en cierta medida, me permitió superar la idea de que Freud era un personaje poco interesado en la música. Si bien he podido corroborar, al menos documentalente, que el gestor del psicoanálisis —y dadas las carencias por él mismo admitidas de un oído musical— no llegó a disfrutar plenamente de ciertas obras musicales instrumentales representativas de su época, también me ha sido posible vislumbrar otras de sus actitudes con respecto al campo musical operístico. El punto más interesante en todo esto es que por medio de este recorrido me ha resultado factible ubicar múltiples indicaciones; elaboraciones sucintas, no tan formales sino de corte metafórico, que darían cuenta de la predilección e interés tanto intelectual como estético que el psicoanalista experimentó ante un género musical-vocal que a lo largo y ancho de la historia cultural ha sido hartamente vitoreado.⁶⁸

Entonces, mi pregunta inicial se relaciona con el hecho de pensar si es que la falta de un oído musical en Freud sería equiparable al rechazo o a la antipatía total hacia el *arte de los sonidos*. Al respecto, valdría la pena preguntarse si es que acaso se trata de una pregunta cuantitativa en la que la respuesta estaría dada por una lógica directiva causa-efecto. Si la incógnita se despejara de ese modo, sería sencillo concluir que la carencia de un oído musical traería como corolario que un sujeto (y en este caso específico se trataría

⁶⁸ Las preguntas investigativas de este apartado surgieron de la lectura y del trabajo con varios autores. Sin embargo, en este pasaje destaco la importancia e influencia de un texto titulado *Freud y la ópera*. El documento fue escrito por un psicoanalista uruguayo, llamado José Perrés. El autor desarrollará un prolífico estudio sobre el tema. No es mi propósito referenciar ese manuscrito; tampoco está en mis alcances; en este punto, tan solo me interesa indicar que en dicho documento reposan las bases referenciales que han dado cuerpo a los interrogantes que se formulan en este tramo de la indagación.

de Sigmund Freud) sería incapaz de obtener disfrute alguno a través de su experiencia con la música. Sin embargo, si retomamos las ideas de algunos de los músicos previamente trabajados (Falla y Debussy, especialmente) y las aplicamos a este contexto, podríamos decir que el goce derivado de lo sonoro no pasa todo por el filtro del oído musical formal. De hecho, si se consideran al pie de la letra las elaboraciones de los citados compositores se podría afirmar que el éxtasis en la música se expresa a través de una cuestión que es poco sensata, a saber, la *evocación*; ya aclaramos que *evocar musicalmente* no es un proceso exclusivo de ciertos personajes versados e iniciados en el campo de la escucha musical. *Evocar* tampoco ha de conllevar una actitud racional de discernimiento intelectual que permitiría al escuchante o al compositor aislar los diferentes elementos formales y sonoros que constituyen una pieza musical (ritmo, armonía, melodía, contrapunto, etc.). *Evocar*, habíamos dicho en el anterior apartado, es una cuestión sonora-subjetiva cuasi metafísica, no entendible, en el marco restringido de los conceptos racionales que impone el imperio del pensamiento positivista.

Planteo esta idea ya que Freud (aunque bastante racional y aparentemente alejado de la sensibilidad acústica de los personajes verdaderamente musicales de todos los tiempos) ha de pensar la ópera como una especie de modelo a escala o como un prototipo estético que le resultaría apto para *evocar* el drama de los conflictos psíquicos y pulsionales que son inherentes a la condición estructural del sujeto-parlante. Este, acallado por el ruido organizado de la *sinfonía cultural*, se subsumirá, indefectiblemente, en la lógica de una imposición social que instituye una renuncia al goce, en la sofocación de las pulsiones por las instituciones humanas, precisamente, por la *corpsificación* de la carne.

De esa pequeña muerte en vida instaurada por el lenguaje —y que conlleva el acallamiento de los ecos de la *melodía pulsional*— ha de brotar un sujeto (quizá musical). Es un dato un tanto curioso, pues para el inventor de la *Ciencia del Inconsciente* —un sujeto supuestamente *amusical*— la ópera se ha de constituir como una manifestación exaltada de las artes sonoras o como un “espectáculo total”, diría Ferrés; y no solo por su álgido valor estético. Es cierto que Freud, como muchos otros eruditos, consideraba que dicho género se erigía como una suerte de arte supremo, pues, en su seno se conjugaban diversas expresiones estéticas del alma: el canto, el teatro, el ballet, la poesía, la literatura, etc. No obstante, más allá de la riqueza artística del citado estilo musical, sería preciso

señalar que el analista aclamaba —e incluso tarareaba inconscientemente⁶⁹— ciertas obras operísticas, ya que dichas manifestaciones músico-teatrales, según su juicio analítico, escenificaban, de múltiples formas, diversas cuestiones, atinentes especialmente a los avatares del malestar subjetivo y constitutivo que atraviesa la compleja experiencia humana⁷⁰.

Las anteriores ideas fueron apenas *susurradas* por el propio psicoanalista, precisamente hacia 1905, muy temprano en su obra y en el marco referencial de un breve artículo titulado “Personajes psicopáticos en el escenario”. “Escuchemos”, pues, las resonancias de las palabras operísticas que fueron escritas por el mismo Sigmund Freud:

Aquí, [en la ópera], tienen cabida las tragedias de amor; en la sofocación del amor por la cultura social, por instituciones humanas, o el conflicto —notorio en la ópera— entre amor y deber, constituyen el punto de arranque de situaciones conflictivas susceptibles de variación infinita⁷¹.

Y variación musical infinita que de todos modos no sería profundamente explorada por el inventor del psicoanálisis. Por mi parte, considero que no se podría afirmar cabalmente la idea de que Freud sí desarrolló un modelo teórico sobre el sujeto de la cultura, fundamentado, justamente, en una contemplación estética y racional de la ópera. Mi sugerencia no es tan amplia y aventurada, simplemente me restrinjo a plantear que el descubridor del inconsciente sí hacía resonar lo musical-operístico, pero lo hacía de una

⁶⁹ En una carta que Freud remitió a Marie Bonaparte el 6 de diciembre de 1936, le confiesa que en ocasiones se ha sorprendido a sí mismo canturreando algunos estribillos de una ópera de Mozart. Dice así: “Me he sorprendido tarareando una melodía que, aunque tengo mal oído, reconozco como el aria de Don Giovanni” (citado por Perrés, 58). Esta indicación del inventor del psicoanálisis consuena con el testimonio de Max Schur, el médico personal del analista durante sus últimos años; él afirmaba que le resultaba muy paradójico el hecho de que “a Freud, que no era en absoluto amante de la música, le gustaran las óperas de Mozart, especialmente don Juan” (citado por Perrés, 58).

⁷⁰ Otros autores, como Didier Anzieu y James Strachey afirman que el acercamiento de Freud a la ópera era más profundo de lo que él mismo creía. Strachey, por ejemplo, afirma que el interés freudiano por la música no fue “tan negativo como él se complacía en creer”. Anzieu, por su parte, plantea que “contrariamente a lo que se ha dicho a menudo, Freud no era insensible a la música. Le gustaban mucho la ópera y la opereta, como cabe a un vienés de la segunda mitad del siglo diecinueve” (citado por Perrés, 74).

⁷¹ Sigmund Freud, 1905 o 1906 (citado por Perrés, 61).

manera muy particular, y solo en ocasiones especiales, precisamente cuando alguna situación clínica o de la vida cotidiana ameritaba la evocación de dicho arte y esto como una herramienta expresiva o metafórica. Ese uso figurativo de la ópera permitiría a Freud *evocar* musicalmente algunos asuntos teórico-prácticos muy importantes en el seno de su teoría. De hecho, creo que los ecos de aquel registro metafórico y musical se han de escuchar, aunque sutilmente, en el escenario de su práctica clínica con algunos pacientes neuróticos y, también, en otros ámbitos de su vida diaria.

Sin embargo, considero que no deja de resultar paradójico el hecho de que a lo largo del tiempo y de la historia del discurso psicoanalítico dicha evocación figurativa del *arte de las musas* haya pasado tan inadvertida. Tal vez, se deba a que esta sonoridad ha sido disfrazada, no escuchada o, a lo mejor, acontece que esa arista ha sido silenciada, justamente, por la influencia cadenciosa de la postura ideológica que ha sustentado el pilar de la supuesta amusicalidad freudiana⁷². No obstante, me parece que es como todo acaecimiento más o menos significativo y relativo al oscuro horizonte del discurso psicoanalítico.

Es enigmático e intrigante —al menos para quien escribe estas líneas— descubrir que el uso metafórico de la música en la *partitura freudiana* ha de conllevar la posesión de una ilusión sobre un saber subrepticio acerca de lo vocal y lo sonoro-cantado en la ópera; es como un sueño cifrado (o tal vez, se trate de una alucinación o de un delirio), o una cuestión latente que sería necesario elucidar. Quizá, sea por esta condición enigmática que escribir sobre música y psicoanálisis se ha tornado en un ejercicio, un acto, de cavilación tan intrincado para mí. Es como tañer un instrumento de cuerda sin saber nada sobre él: uno va *a lo burro*. Es por ello que mi escritura musical evoca uno de esos antiguos discos de larga duración... gira y gira en torno a los agujeros subjetivos que abre el trasegar incesante del sonido. El curioso lector-escuchante sabrá entender que a estas alturas de mi desafinado recorrido ya creo que en realidad es verídico lo que Sigmund Freud afirmaba, a saber, “que los esclarecimientos más importantes en el trabajo psicoanalítico

⁷² Vale la pena anotar que dicha *amusicalidad* sí fue admitida por el propio Freud ininidad de veces.

suelen venir anunciados como unos superfluos adornos, cual los personajes disfrazados de mendigos en la ópera”⁷³.

Entonces, en este punto quedará clara la idea de que Freud y, a pesar de su saber acerca de la ópera, no elaboró un modelo teórico interpretativo sobre el sujeto de la cultura partiendo de una concepción musical. Evidentemente, no sería posible argumentar una articulación de semejantes resonancias. Incluso, antes de continuar con este recorrido, creo que deberé agregar una consideración más al respecto, solo para decir que, si algún erudito de la música o del psicoanálisis, como de cualquier otro campo del saber, pretendiera sustentar una hipótesis de esos alcances, su ejercicio, inexorablemente, se vería atravesado por cuestionables forzamientos de todo tipo: imaginarios, simbólicos, ideológicos, etc.; me parece que se trataría, básicamente, de una coacción en contra de la música, de una impostura intelectual y, ante todo, de una pesadilla conceptual, que a todas luces y, según mi criterio *profano-musical*, no sería necesario patrocinar.

En fin, por otra parte, creo que también quedará claro que la relación de Freud con la ópera no devela, necesariamente, la posesión de un saber formal y consolidado acerca del funcionamiento de los diversos elementos que constituyen la música. En ese marco de ideas, no sería ilógico afirmar que la función musical en el escenario freudiano sí resuena, pero lo hace en un nivel puramente figurativo o metafórico y ligada fuertemente al componente vocal y más específicamente al canto. A propósito, he de apuntar, al menos de paso, que las alusiones del analista vienés sobre música *pura* o música instrumental son más bien escasas en su obra, por no decir que inexistentes.

De hecho, en el recorrido que he desarrollado no fue posible ubicar comentarios directos sobre músicas instrumentales u observaciones más centradas en elementos musicales puramente sonoros. Más bien, lo que he podido verificar es que la mayoría de referencias parten de una conjunción entre la música, el canto, la palabra escrita, el teatro y la ópera. Los pocos comentarios sobre algunos autores o compositores de músicas instrumentales aparecen en ciertos momentos específicos de la obra freudiana. No obstante, se observa

⁷³ *Ibíd.*

que dichas indicaciones no cumplen con unos criterios formales que permitan plantear que sí existió una aproximación freudiana a este terreno que se haya desligado del canto.

Justamente, un ejemplo de esas observaciones aparece en 1900, en *La interpretación de los sueños*. En ese contexto, Freud menciona, muy al paso, la *Sonata para violín en sol menor* de Giuseppe Tartini, más conocida como el *Trino del Diablo* o *La sonata del Diablo*. Se trata de una obra compuesta para violín con el acompañamiento continuo de un bajo. La leyenda dice que Tartini compuso esta obra instrumental después de haber transado un pacto con el Diablo a través de un sueño.

El compositor italiano al explicarle su sueño al astrónomo Jérôme Lalande dirá lo siguiente:

Una noche, en 1713, soñé que había hecho un pacto con el Diablo y estaba a mis órdenes. Todo me salía maravillosamente bien; todos mis deseos eran anticipados y satisfechos con creces por mi nuevo sirviente. Ocurrió que, en un momento dado, le di mi violín y lo desafié a que tocara para mí alguna pieza romántica. Mi asombro fue enorme cuando lo escuché tocar, con gran bravura e inteligencia, una sonata tan singular y romántica como nunca antes había oído. Tal fue mi maravilla, éxtasis y deleite que quedé pasmado y una violenta emoción me despertó. Inmediatamente tomé mi violín deseando recordar al menos una parte de lo que recién había escuchado, pero fue en vano. La sonata que compuse entonces es, por lejos, la mejor que jamás he escrito y aún la llamo *La sonata del Diablo*, pero resultó tan inferior a lo que había oído en el sueño que me hubiera gustado romper mi violín en pedazos y abandonar la música para siempre⁷⁴.

Y bien, la escritura de Tartini evoca una dimensión sonora en su sueño, “escuché tocar”, dice él, y añade que en eso que él escuchó sin palabras, porque al violinista no le cantaban sino que le tocaban, había “bravura” e “inteligencia”. Lo que oyó en su sueño fue tan *inefable*, tan “singular”, tan “romántico”, tan sorprendente que lo condujo hacia los terrenos de un “éxtasis” y de un “deleite” que él mismo no pudo explicar. En el sueño, el músico menciona un deseo anticipado y satisfecho y un sonido pleno emergente en la figura del mal. Hay violencia musical en la *Sonata del Diablo* y un registro sonoro que irrumpió

⁷⁴ Pablo Rodríguez, “Música Antigua: Giuseppe Tartini y la Sonata del Diablo”, *Música Antigua*, 24 de septiembre, 2017. Disponible en: <http://www.musicaantigua.com/giuseppe-tartini-y-la-sonata-del-diablo/>

fragmentando la homeóstasis de su sueño. También se presentificó un olvido, omisión de escenas, desfiguración, resistencia, ¿represión, en términos freudianos? ¿Acaso se lee algo sobre un particular encuentro de Tartini con algo de su música inconsciente? Hay una memoria nostálgica, pues el violinista parece haber perdido una huella, quizá su propia huella y, después del sueño, rememora el vestigio de un sendero que le habría permitido reencontrar un lugar mítico, colmado de maravillas musicales.

Sin embargo, cuando él despierta e intenta retornar a su paraíso musical encuentra que su sendero ya no está. Ahora bien, hay que anotar que Freud, psicoanalista, no músico formado en un ámbito académico-formal, recurrió al sueño de Tartini y hace una breve mención acerca de la composición instrumental, pero lo hace a través del recurso al “texto de origen”, o por la vía de la significación. Sin embargo, en ningún momento de su elaboración destaca la complejidad de la estructura compositiva, ni señala otros aspectos formales de la música más relacionados con las dimensiones de la melodía, el ritmo o la armonía. Desde su campo de análisis no destaca la dimensión puramente sonora del sueño, no hace comentarios sobre el disfrute ligado a la escucha musical y tampoco menciona ideas relacionadas con el cumplimiento de los deseos; no demarca la relación que establecería la dimensión onírica en este caso con lo auditivo; no agrega elaboraciones sobre el aspecto no vocal, no cantado, no escrito, de la música que Tartini escuchó en su sueño. La figura fantasmal-demoniaca que transmite un mensaje inasible a través de unas complejas líneas musicales también conserva sus enigmas y tan solo emerge como un elemento que hace parte del cuerpo del relato. Y es que el recurso freudiano al *Trino del diablo* se relaciona con una posibilidad concreta, a saber, sustentar una serie de ideas que den cuenta de las funciones e influencias de la dimensión onírica inconsciente en el campo de la creación artística, pero en realidad no hay una aproximación meticulosa al aspecto sonoro como tal.

El meollo del asunto es que en este punto de la *Interpretación de los sueños* (y justamente cuando emerge la referencia al *Trino del diablo*), Freud se encontraba reflexionando sobre las posibilidades de acercarse al análisis de los determinantes de la vida anímica a través del estudio de hechos psíquicos de carácter inconsciente. En ese marco de ideas, el analista planteará que para llegar a un conocimiento más o menos cabal de la vida psíquica será ineludible dejar de sobrestimar la conciencia, más bien, sería preciso centrarse en el inconsciente, entendido este como el trasfondo de toda la vida psíquica. Según Freud, la

sobrestimación de la conciencia ha llevado a comprender equivocadamente no solo el sueño o el síntoma, sino que también ha originado el desconocimiento y la incompreensión de ciertos elementos inconscientes que se encuentran articulados a la creación artística. De hecho, habría que subrayar la idea de que para Freud la creación estética no representa un proceso consciente, no se trata de un buen momento de inspiración que llega al artista en un instante determinado. Más bien, la obra artística conllevaría una suerte de inspiración ignota (si puede decirse de ese modo), que ha de velarse de alguna forma en la obra para que eso sea arte.

Es en ese escenario en el que Freud apelará a la sonata de Tartini, pero lo hace como de *canto*, al sesgo y, justamente, por el trasfondo onírico velado que fundamentó esa composición musical. Para que esta idea resulte más clara habría que tener en cuenta que algunos conceptos freudianos acerca de la creación artística y la estética se mantuvieron, aunque con ciertas variaciones, a lo largo de toda su obra. Por ejemplo, Freud mantuvo la idea de que los deseos inconscientes están en la base de la creación artística y deben ser refundidos. Dice el analista que en el ejercicio creador los deseos han de tornarse inconscientes, así la represión se mitiga a unos aspectos perturbadores y chocantes. De este modo quedará velado el origen singular de los fundamentos estéticos que dan pie a la creación de una obra artística. A propósito de estas cuestiones valdría la pena recordar algunas de las indicaciones que Freud planteó hacia 1909 en el escenario de una de las sesiones de la Sociedad Psicoanalítica de Viena. Veamos:

El arte del poeta consiste en obtener efectos poéticos a partir de conflictos psicológicos; la experiencia nos demuestra que debe disfrazárselos para que produzcan esos efectos; y, por añadidura, que el efecto de ninguna manera se debilita si el conflicto se presiente apenas, y los lectores o el espectador no pueden establecer con claridad en qué consiste dicho efecto. En consecuencia, el arte del poeta consiste esencialmente en velar su material: lo inconsciente no debe volverse consciente hasta cierto punto, en la medida en que nos sigue afectando, sin que nos ocupemos de ello en nuestros pensamientos conscientes. En el momento en que esto es posible el arte desaparece⁷⁵.

⁷⁵ Freud citado por Perrés, 97.

Regresemos a la música. Si se lee la cita preliminar y se la articula con el sueño de Tartini, se podría pensar que la formación onírica del violinista expone algunas cuestiones relacionadas con la lógica de unos mecanismos inconscientes (trabajados por Freud con detenimiento en otros momentos pero no en este pasaje de su obra), que se encontrarían implicados en la labor compositiva de una obra musical instrumental. Tartini comenta que en el despertar del sueño tomó su violín, como anhelando recordar al menos una línea de lo que recién había escuchado. Sin embargo, resultó ser una labor infructuosa para él, pues la sonata que compuso en ese entonces, si bien fue la mejor que él jamás escribió, a fin de cuentas y para su oído musical fue tan inferior a lo que había escuchado que él mismo pensó en romper su violín en pedazos y así abandonar la música para siempre. Me parece que el sueño de Tartini evoca las ideas freudianas que despliegan sobre el final de la observación en las *Reuniones psicoanalíticas de Viena*, precisamente cuando el analista plantea que en el arte del poeta (y del músico, pues supongo válida la extensión) se vela un material inconsciente que no debe tornarse consciente, al menos solo hasta cierto punto y en la medida en que eso siga afectando. Dice Freud que en el momento en que lo inconsciente se hace consciente el arte desaparece. Entonces, si se sigue esa línea de pensamiento, se podría conjeturar que sin el olvido y la desfiguración de las líneas musicales *diabólicas* escuchadas por Tartini, una de las mejores sonatas instrumentales para violín de todos los tiempos no habría sido posible. Hay que mencionar de paso que el violinista sí refiere unos elementos oníricos relacionados con el “placer de escuchar” y, en su despertar “pasmado”, también refiere el retorno vago y sutil de unas pocas líneas sonoras que a la postre y, a pesar de su fatiga y su dolor psíquico, fundamentarían su máxima creación musical. Es otra forma de decir que lo sonoro, que permaneció inconsciente y velado en la evocación musical de Tartini, dio pie a su sonata más famosa, tal vez marcando, pulsando, sin saberlo, el ritmo intrincado (inconsciente) de su propia composición.

Existe otra referencia sucinta sobre la vida psicológica de un autor de músicas instrumentales, dicha alusión no aparece como tal en la obra freudiana ya que el analista no formuló un trabajo concreto sobre estas cuestiones. Me refiero al caso del ilustre compositor y director de orquesta bohemio-austriaco Gustav Mahler. Gran músico ¡Supremo! contemporáneo de Freud, quien tuvo la oportunidad de atenderlo alrededor de 1910, un año antes de la muerte de Mahler, en el escenario de una sola sesión psicoanalítica de larga duración (el diálogo entre estos dos personajes se extendió durante

un lapso aproximado de seis horas; quizá se trate de la sesión analítica más *épica* de toda la historia de este discurso). Los detalles clínicos del cuadro patológico de Mahler jamás fueron revelados, Freud apenas mencionó ciertas aristas de la inhibición del músico, pero destacó su elocuente y delicado carácter. Los personajes que referenciaron este suceso con mayor detenimiento fueron la esposa del músico, Alma Mahler, Ernst Jones y, finalmente, Theodor Reik.

En 1911, cuando varios asistentes a las “Reuniones de los miércoles”, hacen referencia a su muerte, haciendo lecturas psicoanalíticas de su vida, Freud lacónicamente se limita a decir que podría ampliar dicho análisis pero que la discreción se lo impide, en la reunión semanal siguiente, cuando vuelve a hablarse de Mahler al señalar Steiner casos en que influencias psíquicas acarrear posteriormente la muerte, Freud agrega que está en condición de confirmar la validez de lo expresado. Menciona entonces que Mahler estaba en un momento especial de su vida, teniendo la opción de cambiar, poniendo en riesgo su creatividad o de evadir el conflicto⁷⁶.

La última referencia a Mahler se ubica en una carta dirigida por el analista a Reik, la misiva data de 1935 y su autor la redacta como una contestación a la pregunta específica de su discípulo. Freud señala lo siguiente: “he analizado a Mahler en 1912 (¿o 1913?) durante una tarde en Leyden y si he de creer en ciertas referencias, es mucho lo que logré entonces [...] tuve oportunidad de admirar la capacidad de comprensión psicológica que tenía ese hombre genial”⁷⁷.

Ahora bien, con relación al uso metafórico-freudiano del arte operístico, Aaron Copland, un destacado compositor de música clásica de origen ruso-judío e ilustre representante del movimiento clásico norteamericano, planteó una serie de ideas bastante interesantes y que a mi criterio permitirían matizar el problema investigativo que vengo abordando. El citado músico propuso —muy influenciado por el aire impresionista de la obra de Igor Stravinsky— un modelo formal de estudio sobre el proceso auditivo que se despliega en el dispositivo analítico musical. Dicho paradigma, *grosso modo*, contempla tres niveles de

⁷⁶ Perrés, 68.

⁷⁷ Sigmund Freud, carta a Theodor Reik del 4 de enero de 1935, citado por Reik, 153.

escucha bien delimitados, a saber: a) el plano puramente musical; b) el plano expresivo, y c) el plano sensual.

Por su parte, José Perrés —autor que referencia el trabajo del ya nombrado Copland— aclarará que el primer nivel de escucha presupone, necesariamente, el manejo de un saber formal sobre la música. Dicho conocimiento, y según el criterio de algunos personajes versados en el tema del análisis musical, posibilitaría el paso de una dimensión auditiva de percepción pasiva (el oído pasivo es un modo cándido de escuchar música pero dicha ingenuidad no quiere decir que ese tipo de audición sea menos gozante que otras) a un registro perceptivo más activo, en el que sería posible distinguir los elementos sonoros más específicos de una determinada pieza u obra musical; me refiero a la posibilidad concreta de saber escuchar y diferenciar aspectos musicales constitutivos como el ritmo, la armonía, la melodía, los contrapuntos, el timbre, los tempos, las escansiones sonoro-silenciosas configuradas en los intervalos temporales de las notas, entre otros elementos formales.

Al respecto, el analista uruguayo agrega que no cabría ninguna duda acerca de las limitaciones musicales del creador del psicoanálisis, al menos en el ámbito formal, pues es un hecho por demás constatable que Freud no dispuso de una educación afianzada en estos terrenos y, por tanto, ese aspecto erudito de la escucha musical le habría sido ajeno —como a muchos de nosotros— durante toda su vida. No obstante, en cuanto a los otros dos modos de audición, y esto sí aplicado a Freud como a varios autores que se han adentrado en estos terrenos, incluyéndome, se podría afirmar que sí hay mucha tela por cortar...

A propósito de este tópico, Perrés indicará que ninguno de los dos planos auditivos restantes conllevaría, necesariamente, la posesión de un saber formal. De hecho, el mismo autor afirmará que los dos modos de oír, más allá o más acá del plano racionalista, han de implicar, más bien, una disposición subjetiva para “[...] dejarse invadir por la música, de escuchar por el puro placer que produce el sonido musical, y de conectarse con la calidad expresiva de una composición musical, de acuerdo con nuestras posibilidades receptivas

del momento”⁷⁸. En esta línea de elaboraciones, el citado analista reflexionará sobre la pertinencia de interrogarse acerca de la incidencia de esos dos planos de escucha no formal, el *sensual* y el *expresivo*, en el marco de la obra, de la clínica y de la vida cotidiana de Sigmund Freud: “¿La música le llegaba emocionalmente”⁷⁹ al inventor del psicoanálisis?, se interrogará el psicoanalista rioplatense.

Y bien, antes de continuar con mi camino musical hacia el mundo de lo *real-sonoro* no podré dejar de esbozar una respuesta tentativa al interrogante que nos formula José Perrés. Sabemos que si se retoman las palabras escritas por el propio Freud en su texto sobre la escultura del *Moisés* de Miguel Ángel, la respuesta a dicha pregunta sería radicalmente negativa. Recordemos, someramente, que en ese ensayo el analista se manifiesta como incapacitado para obtener goce alguno de la música. En ese contexto, el mismo psicoanalista ha de justificar las características de su actitud racional frente al *arte de las musas*, aludiendo, entre líneas, a una hipótesis: si él no disfruta del puro placer del sonido que surte la música esto se debe a que su componente más visceral y primario — esto es: el sonido— se resiste fuertemente al campo de la conceptualización y la significación psicoanalítica⁸⁰.

No obstante, sería necesario considerar que las mencionadas indicaciones no agotan el tema, ya que —como lo indiqué en el inicio del presente apartado— existen ciertas líneas tangenciales en la postura musical y operística de Sigmund Freud. Es como si se oyese una ligera melodía, pulsando, pero tímidamente tras las partituras del saber racional freudiano en torno al *arte de los sonidos*. Sin embargo, entiéndase bien mi conjetura, no planteo que el *descubridor del inconsciente* —en su soledad y en sus secretos— sí haya encarnado una suerte de *melómano* empedernido por la ópera; a saber, su entrega y su *amor puro* por el campo de lo sonoro no lo condujeron hasta ese punto, el punto de una

⁷⁸ Perrés, 79.

⁷⁹ *Ibíd.*

⁸⁰ Estas ideas consuevan con otras múltiples afirmaciones freudianas sobre el tema, las mismas aparecen dispersas a lo largo de toda su vida y obra. En este tramo de la indagación tan solo destaco una breve indicación de Freud que se ubica alrededor de 1927 y fue plasmada en una carta que él remitió a su amigo personal Romain Rolland. Refiriéndose al problema inescrutable del misticismo, el psicoanalista vienés dirá lo siguiente: “¡cuán remotos son los mundos en los que desarrolla usted su existencia! El misticismo constituye en mi caso un libro tan cerrado como el misticismo” (citado por Armand Puig, *Biblia I Mística*, Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya, Publicación de la Abadía de Monserrat, 2011, 21).

separación ilusoria y artificial del Otro y los otros a través de los sinuosos y alegres caminos del goce canoro que provee la más profunda melomanía. Lo que intento sugerir con esta idea es algo más bien sencillo, pues tan solo insinúo que más allá de las indicaciones amusicales del *Moisés* de Miguel Ángel, el interés de Freud por la ópera ha de velar ciertas variaciones que sería interesante indagar, básicamente, porque dichas alusiones musicales al margen (como el enigmático *bonus track* oculto que yace en un disco compacto) me remiten *de canto* al campo musical y subjetivo en el que precisamente me interesa escudriñar.

Revisemos brevemente algunas de esas variantes musicales emergentes a lo largo de la obra freudiana. Por ejemplo, en un escrito-misivo, fechado con el 12 de diciembre de 1897, Freud sin muchos tabúes hablará sobre ciertas cuestiones interesantes asociadas a sus preferencias y gustos operísticos. Así, en una carta que remite a su amigo personal Wilhelm Fliess (singular personaje que, entre otras cosas, se consideraba a sí mismo como un sujeto *muy musical*) le “cantaría” lo siguiente: “Los *Maestros Cantores* me procuró hace mucho un extraordinario placer. La *Morgentraumdertweise*, canción del sueño —acto tercero— última escena, me conmovió profundamente, como en ninguna otra ópera, vemos aquí puestas en música ideas verdaderas”⁸¹.

Y bien, se observará que la anterior referencia operística fue escrita muchos años antes de la publicación del ensayo sobre la escultura del *Moisés* de Miguel Ángel e, incluso, valdría la pena hacer constar que la misma indicación emergió en un momento previo a la inauguración oficial del discurso psicoanalítico. Sin embargo, dicha curiosidad cronológica, si bien podría ser relevante, no es el aspecto más importante. Pues, más allá de ese componente temporal, el primer punto que me interesa resaltar y, de manera muy particular, tiene que ver más bien con el modo freudiano de referenciar el contenido de la ópera wagneriana. A saber, se trata una alusión técnica-formal que da cuenta de la aproximación de su autor (acercamiento parcial y profano) a ciertos elementos formales y estructurales constitutivos de dicho género. Sabemos, por ejemplo, que los *Maestros Cantores* es una obra operística dividida en tres actos, también; es de nuestro conocimiento que la música y el libreto son de la autoría del aclamado compositor alemán

⁸¹ *Ibíd.*, 79.

Richard Wagner. Además, estamos al corriente de que se trata de una de las óperas más largas de todas las épocas: su tiempo total de duración es de aproximadamente cuatro horas e incluso la puesta en acto podría tardar un poco más. El aspecto realmente interesante en todo esto es que Freud, al parecer, sí era muy consciente de los elementos mencionados y, de hecho, se podría inferir que el psicoanalista sabía un poco más de lo que él mismo creía sobre estas cuestiones eminentemente musicales.

En fin, el segundo tópico que me interesa subrayar se relaciona, especialmente, con la ya mencionada dimensión *músico-temporal* de la larga duración relativa al espectáculo músico-teatral de *Los Maestros Cantores*. Personalmente, diré que me resulta muy extraño pensar en ese aspecto, básicamente, porque se supone que Freud era un sujeto muy *amusical*, que no contaba con la disposición subjetivo-auditiva necesaria para soportar cuatro largas horas de evocación musical, ni mucho menos disfrutaba de la paciencia inquieta del melómano que se abandona al goce de la escucha de lo puramente sonoro. No obstante, como un dato importante habría que tener en consideración que el psicoanalista vienés sí presenció esta obra operística y en diversas ocasiones a lo largo de toda su vida⁸².

Entonces, el hecho *in-audito* era que Freud aguardaba durante ese lapso tan prolongado de tiempo y, por las ideas que dejó plasmadas en la misiva que remitió al musical *Fliess*, se podría deducir que el creador del psicoanálisis permanecía en su butaca experimentando un maravilloso encanto estético-sonoro. Él jamás abandonó las opulentas salas del Musikvereinsaal⁸³ sin que la música acabara; esperaba, callaba y *evocaba* musicalmente diferentes ideas concernientes a múltiples asuntos tanto de su vida cotidiana como de su teoría y su práctica clínica con algunos pacientes neuróticos. En relación con la actitud musical del fundador de la *ciencia del inconsciente*, me parece que sería interesante considerar una cuestión que a mi criterio no deja de ser un tanto humorística, a saber, ni siquiera ciertos personajes —abiertamente declarados como verdaderamente musicales— serían capaces de aguardar tanto tiempo en un espectáculo músico-teatral;

⁸² Estas ideas parten principalmente de las elaboraciones de José Perrés y otros autores como Didier Anzieu y James Strachey, entre otros.

⁸³ Se trata de uno de los templos sonoro-acústicos más aclamados de la historia de la música culta de Occidente.

esto revela un punto paradójico en mi recorrido, pero también me permite relativizar la creencia de que Sigmund Freud, un atento oyente de las *melodías pulsionales inconscientes* y, otrora, en sus años de neurólogo, descubridor del nervio acústico, fue un personaje tan *amusical*.

Aparte de estos singulares asuntos musicales, con ciertos aires formales (¿por qué no?), emerge un tercer componente; se trata del elemento más sugerente y evocador en toda la indicación freudiana, pues, con esa arista, aquel psicoanalista, sujeto supuesto sordo y *amusical*, ha de referenciar sutilmente su experiencia subjetiva con el arte canoro. En efecto, el analista menciona algunos matices de su disposición subjetiva de goce musical. Freud, inclusive, nombra con palabras exactas su conmoción operística; la denomina “un extraordinario placer”.

Evidentemente, estas conjeturas dan cuenta de la presencia de una particular satisfacción auditiva (y visual en el caso de este autor), derivada de una dimensión contemplativa de escucha, “sensual y expresiva”, en los términos de Copland, de la última escena, de la “canción del sueño”, en la obra operística wagneriana de los *Maestros Cantores*. Entonces, mi idea con todo esto es ubicar al psicoanalista vienés en el campo de los dos modos no formales coplandianos de escucha y, básicamente, para plantear una idea muy general, a saber, que en algunas elaboraciones estéticas freudianas sobre la música sí se resalta — aunque algunos personajes hayan permanecido sordos ante estas resonancias— el rico valor expresivo y sensual del arte sonoro-operístico.

Y bien, en el marco de las anteriores elaboraciones me pregunto si es que la actitud freudiana ante el arte musical de la ópera acaso no revela una forma de “dejarse invadir”, no por el puro placer de escuchar los sonidos musicales sino por otros aspectos más cantados y simbolizados en el amplio registro de la música vocal. A mí, personalmente, me parece que sí, que la respuesta al interrogante de Perrés sería afirmativa y, por ello, considero que admitir una hipótesis que contemple la idea de que ciertas expresiones musicales sí trastocaban emocionalmente a Sigmund Freud no sería una postura analítica tan desentonada.

Es en esa dirección que afirmo que el compositor de las *partituras psicoanalíticas* —como muchos otros personajes de la vida cotidiana que gozan con los diferentes matices

expresivos y sensuales de sus músicas— sí fue capaz de percibir algo de la riqueza expresiva y evocadora (diría Manuel de Falla) del arte musical. El propio Freud sugiere la anterior idea, precisamente, en el epílogo de su carta, cuando afirma que “como en ninguna otra ópera vemos aquí puestas en música ideas verdaderas”⁸⁴.

La ópera como un medio expresivo de ideas analíticas o la música vocal como una fuente de evocación e inspiración psicoanalítica... Para finalizar este apartado, me interesaría referenciar una alusión más al arte musical cantado, que se ubica en el colofón de la vida del inventor del psicoanálisis. Me remito específicamente a los tiempos musicales de un Freud ya octogenario y gravemente aquejado por su enfermedad cancerígeno-bucal, *vocal*. En ese escenario luctuoso, el psicoanalista ha de entonar la letra escrita de su última *canción*, dice así:

Mi estado actual me hace recordar el de aquel cantor de Sinagoga: vivir más, va a vivir, pero cantar, no va a cantar más⁸⁵.

Es la última analogía cantoral en la obra freudiana. Ella transmite el dolor somático de su autor, al hablar (al “cantar”), pero, también, refleja el malestar subjetivo que le suscita el acto de pensar psicoanalíticamente. La alusión de Freud es eso, una suerte de réquiem musicalizado, que devela la triste fatiga de un escritor que se extingue —es el dolor de aquel compositor que fue y que pronto ya no lo será más—. El cantor de sinagoga —en la metáfora escritural del gestor del psicoanálisis— emerge como un escribano, como un amanuense, pero cansado de garabatear con los pentagramas de la “melodía pulsional”⁸⁶.

⁸⁴ *Ibíd.*

⁸⁵ *Ibíd.*, 61.

⁸⁶ “Melodía pulsional”, es una evocadora expresión que ejemplifica el uso metafórico que Freud hacía de la música; aparece alrededor de 1914, precisamente, en un momento en el que el analista cuestiona la postura de Carl Jung frente a lo sexual. Freud le escribe lo siguiente: “En realidad no fue sino esto: de la sinfonía del acaecer universal se alcanzaron a escuchar solo un par de acordes culturales y se desoyó de nuevo la potente primordial melodía de las pulsiones” (“Contribución al movimiento psicoanalítico”, en *Obras Completas*, vol. XIV, Buenos Aires: Amorrortu, 1993, 60). Freud rescataría la originalidad de su teoría y desvincularía sus ideas acerca de lo pulsional —en este caso por la vía de una crítica metafórica-musical— de una posible desviación o reducción culturalista. El asunto es que Freud pensaba que su antiguo discípulo despojaba a la libido de su carácter sexual y la vinculaba solamente con ciertas características y procesos culturales que lograban desviarla y domeñarla para que finalmente sirviera a los propósitos socio-morales y religiosos de la cultura.

Los ecos metafórico-musicales de la indicación de aquel viejo analista nos remiten —una vez más— a los terrenos del canto, “y siempre al canto”, dirá José Perrés⁸⁷, pero, en esta ocasión, asociado al ejercicio estético y racional más valioso para Freud: la escritura⁸⁸.

⁸⁷ *Ibíd.*, 61.

⁸⁸ Esta metáfora musical fue reseñada originalmente por José Perrés en su texto *Freud y la ópera*. Sin embargo, el lector-escuchante interesado la podría ubicar en una carta que Sigmund Freud dirigió al escritor alemán Arnold Zweig, en 1933, seis años antes de su muerte. El analista rioplatense indica que esta analogía, entre el escribir cansado y el oficio del cantor de sinagoga, se ubica en un instante crucial de la obra freudiana: justo cuando el analista vienés estaba a punto de empezar a componer lo que sería su “último canto de cisne: *Moisés y la religión monoteísta*” (61).

3. Tercer movimiento: variaciones psicoanalíticas en torno a la música vocal

3.1 Variación I: el mito de la constitución subjetiva

En el origen la música es arrullo, contención y abrigo; es una protección y un refugio melodioso para el grito primitivo; es el hogar del canto parental. El mito de la constitución subjetiva se inaugura con la incorporación de las palabras que son cantadas a través de las canciones de cuna. El lugar del *Otro-cantor* (y si es que dicho espacio significativo es ocupado por un sujeto más o menos musical) acogerá en su seno al prototípico e inerme cachorro humano; allí, en su desvalida condición, él será nombrado, vocalizado, afinado (como un tubo sonoro) y, en el *après coup* de su entrada al campo del lenguaje, será convocado por el Otro primordial para que renuncie sin objetar (pero dejando como objeto sacrificial un pequeño trozo de su cuerpo) a una parte de su goce. En los estruendosos *tempos* lógico-primordiales del *infans* —cuando aún no compone una “melodía pulsional” para que resuene en el vacío del Otro musical, sino que emite un puro ruido somático en lo real— las palabras cantadas (generalmente por la madre, aunque no siempre sea esa figura) operarán como significantes, su función inicial será vocalizar las partituras de la antigua cantata cultural y con ello viabilizar la introducción de una primera pérdida de goce. Se trata de anticipar un espacio simbólico para el advenimiento del sujeto en el campo de lo real. Es por ello que el prototípico cacho de carne —y si es que este ocupa un lugar significativo en la historia y en el deseo del Otro parental— ha de ser previamente nombrado, cantado y musicalizado, e incluido por la vía del lenguaje en los eslabones históricos de una larga cadena generacional. Esa primera pérdida de goce es agenciada por la operación mortificadora del lenguaje y consiste, precisamente, en arrancar para siempre al sujeto de sus vínculos armónicos con el registro biológico y el campo de la naturalidad y, en acto, lo logra, pues el sujeto dividido ya nunca más podrá reencontrar un camino de retorno hacia ese mundo real. Así, el ruido instintivo del cuerpo, que en verdad

nunca sonó plenamente, será enmarcado en los límites de una escena familiar, el grito originario se modificará radicalmente y, por el camino de esa pequeña muerte, el incipiente trozo de carne irá consumiendo sus pasos.

En el inicio de su historia musical, él advendrá como *infans*; en un segundo tiempo lógico, deviene sujeto dividido; y, en el epílogo de la sonata vital, su cadáver putrescente será acompañado con músicas fúnebres hacia el último acto épico de su existencia, *fuga* hacia un lugar desconocido en donde tañen los ruidosos acordes de la sinfonía de descomposición universal. Sin embargo, la vida (musical) del sujeto nunca se agota, pues el lenguaje siempre ha de reservar un lugar privilegiado para un cuerpo que se consume; éste, otrora mundano y ahora exaltado en su consunción, por siempre será conmemorado; los despojos mortuorios de la carne desaparecerán en la tierra, en el fuego, en el aire o en el mar, pero los ecos vitales del sujeto que fue continuarán pulsando simbólicamente en los acústicos y blancos salones del recuerdo familiar.

Entonces, un pequeño trozo de vida (musical) va emergiendo en el barullo real del cacho de carne; su experiencia corpórea, al encontrarse atravesada por la operación mortificadora del lenguaje, estará de antemano circunscrita o, mejor, circuncidada, castrada. Pero, el sujeto (incluso antes de emerger en lo real) siempre ha vivido despojado de los vestigios guturales orgánicos, la sustancia sonora del cuerpo se modula en un proceso lógico de vaciamiento de goce y se entrega como un objeto preciado en un escenario sacrificial. La carne flagelada por el significante no deambula gimoteando entre los oscuros pasillos de la noche del mundo. Sin embargo, la mítica y antigua tonada cultural —ese mandato social y superyoico que regula las pulsiones— no es del todo armónica, de hecho, cabría decir que el *Todo-completo* y armónico no existe, pues no hay rasgo alguno de integridad solidificada en lugar del Otro; al contrario, él siempre ha sido No-Todo y radicalmente inconsistente. No obstante, en los intersticios de la operación *corpsificadora* del lenguaje se constituirá el sujeto dividido, precisamente, a partir del germen lenguajero que le ha otorgado la posibilidad de configurarse como un *sujeto-cadaverizado*, pero simbólicamente metaforizado. Y esto se debe, precisamente, al acto inaugural del lenguaje; es justamente, la *obertura* de la canción del sujeto en el canto del Otro (o la muerte del grito original) el acto que lo extirpará prematura y perpetuamente del campo natural.

Un organismo que ha sido tocado por las palabras melódicas y significantes del Otro irrevocablemente se transforma; en cierto modo, su vida se enmudece y deja de ser tan solo el alboroto *amusical* de músculos, tripas y carne. Y es que el paso por el filtro de la primera pérdida de goce abre el camino para que el sujeto sea desalojado del campo de la necesidad. Una vez inscritas en el canto parental, las necesidades biológicas se revestirán de vocabulario, de demandas, de la lengua materna que pasa por un Otro-cantor, aquel lugar en el que se armonizan inacabadamente los pesados ruidos del cuerpo. En un *tempo* mítico y primordial el *infans* emite un grito que dirige a nadie; el alarido es tan solo la expresión sonora de un displacer somático endógeno. La madre escucha el chillido prototípico y, entonces, como trastocada por el ruido no significado que prorrumpe de la criatura y, además, sacudida por los embates disonantes de la angustia que le suscita la pregunta por su propio deseo maternal, empezará a cantar, a tararear canciones de cuna, como si la música vocal y los cantos le permitiesen atisbar un oasis sonoro de paz, esa madre añora apaciguar con arrullos el ruido estrepitoso de su bebé... nene tienes hambre, nene sentís frío, nene duerme por favor:

*No podía dormir.
Me asomé a la ventana.
Estaba la noche friolenta
Tejiendo estrellas de lana.
Estaban todas prolijitas
En punto "santa clara".
La lunaovillo le prestaba
Sus hebras color de plata
Y el viento atrevido en las
Sombras las enredaba.
El sueño cerraba mis ojos.
Me despedí de la ventana
Y me quedé pronto dormida
Contando estrellas de lana⁸⁹.*

⁸⁹ "No podía dormir", *JugueteKa*, 1° de marzo, 2016, canción de cuna, disponible en: <https://jugueteKaivk.wordpress.com/author/jugueteKaivk/page/43/>

Desde ese segundo momento mítico —justamente cuando la música cantada del Otro comienza a resonar—, el grito (el puro sonido del organismo) quedará para siempre musicalizado y simbólicamente ligado a las partituras significantes que componen el deseo del Otro parental. Así, el alarido o el grito que ha sido mortificado por el lenguaje, que irrumpe en un segundo tiempo lógico de la configuración subjetiva, ya no será tan solo la expresión estridente de un displacer somático interno. De ahí en adelante el llanto y el grito figurarán un llamado sonoro que el sujeto emite para demandar el amor del Otro, solicitar su cuidado y su protección (musical), ante el feroz desamparo orgánico.

En ese escenario, el sujeto del lenguaje, aún radicado en el plano del viviente, irá obteniendo ciertas satisfacciones que en el decurso de su historia neciamente añorará reencontrar. Sin embargo, ese sujeto en el niño, aún rudimentario, irá cediendo su goce de lo vocal; y así, los laleos, la voz gutural y el sonido de lo real se irán articulando al imperio del mandato discursivo. Para estar vivo el sujeto ha de perder para siempre una parte de su voz original. Las palabras cantadas matan *La cosa* y se instalan en el cuerpo muerto pero metaforizado del niño marcando el paso de la configuración rítmica en los trayectos pulsionales. Por ello, la “sonata materna” (o el baño del lenguaje), en suma, esa mítica sinfonía cultural que fue entonada por aquel Otro primordial se escuchará como la música vocal constitutiva más importante para el prematuro y desamparado sujeto, pues ella le otorgará un nombre simbólico y musicalizado a aquel *infans* del mítico baladro original. Finalmente, en ese *tempo* lógico que configura la constitución subjetiva y, por la vía de la operación musicalizadora, se introducirán los primeros trazos significantes que organizan un sentido para el desafinado ruido gutural, y con la entrada de esos rasgos significantes en el cuerpo se marcarán a sangre y piel las cicatrices imborrables de una segunda pérdida estructural. Vivimos en un campo social y musical gracias al apartamiento de las huellas estridentes del puro sonido que emanaban del organismo.

Es el *show* de la cantata cultural intentando modular las pulsaciones (las pulsiones) de una “inefable y estúpida existencia”, el organismo así va muriendo, va desapareciendo. ¿Y ante qué? Ante el efecto mortificador de la música vocal organizada, ante el efluvio palabrero de los discursos cantados, ante los efectos agalmáticos y musicalizados de la voz. Los cantos maternos, la sonata que arrulla al *infans* en el fragor de la carne y su estado vivo, todos estos elementos significantes contribuirán en la tarea de mitigar la confusión inicial del organismo. Así se aplaca la insistencia de una sonoridad orgánica, que, de no ser por

la operación mortificadora del lenguaje, se tornaría como un soniquete infausto e insoportable de escuchar. El malestar de experimentar la pura vida, la fragmentación y la tensión dispersa en la carne se modularán; y una parte de ese ruido *amusical* se perderá para siempre, se acallará en los registros de las demandas cantadas que se ligan a la función musicalizadora del Otro.

El viviente ya no existe en el sujeto, pues el rumor de los órganos ha sido sosegado y, como sujeto dividido, logrará entenderse (al menos ilusoriamente) con otros sujetos; gracias al anclaje de su cuerpo en una red significativa, ese aparato cultural lo hará civilizado y viabilizará su fugaz paso por el discurso y el lazo social. La unificación de la imagen corpórea a través de la mirada también tiene que ver con la significación de los gestos sonoros; el regüeldo orgánico, la desintegración del cuerpo, la mímica somática del prototípico e incipiente sujeto se significarán y organizarán por la mediación de la música vocal y a través de las relaciones melódicas, rítmicas y sobre todo inarmónicas que el *infans* establecerá en sus juegos primarios con el Otro y con los otros en el espejo.

Entonces, el lenguaje —esto es la música vocal del Otro primordial— anticipó el surgimiento del cacho de carne y, si en el decurso lógico de su configuración el sujeto ha sido especularizado por la imagen, si ha sido nombrado, cantado y mortificado por el lenguaje, no le quedará otro camino más que el de la elección forzada. Las míticas disonancias orgánicas del *infans* ya fueron acalladas por la función musical de la antigua sinfonía cultural y, también, por el efecto simbólico en lo real de los cantos parentales; ahora, una vez separado del ruido instintivo y despojado de una parte sonoro-gutural del cuerpo que le permitía gozar, tendrá que hacerse cargo y ser agente activo de un acto inaugural que le permita existir subjetivamente, esto es, incorporar el lenguaje, tragárselo y, en el *après coup*, escupirlo, para que sea posible vivir como un sujeto dividido; si hay música en el cuerpo entonces será posible metaforizar la muerte y lo real de la carne. Se trata de dejar al paso el goce del ruido destemplado que aún resuena en el interior del organismo. Vivir en la cultura consiste en eso, en responder afirmativamente a la alienación y separación en la música del Otro; vivir en el lazo discursivo es transformarse de una voz intemperante, de una sonoridad corpórea al margen del lenguaje, en una canción social.

Encarnar el malestar y la felicidad de la existencia No-Toda en un solo *tempo* musical. La balada de la vida resuena y calla de ese modo, incesantemente, y coexistir en el escenario

del vínculo social ha de implicar siempre la sujeción de la carne, su automutilación: es mi evocación contemporánea del prepucio sacrificial, ese fragmento de piel que caía en los rituales de los antiguos judíos. Para poder entrar en el pacto con la palabra, decían ellos, y así descifrar parcialmente los mandatos de la oscura y brumosa voz de *Elohim*, será necesario pagar un precio y ofrendar un trozo de carne arrancado de la propia anatomía. Así comienza la organización metafórica de un cuerpo que ha sido cadaverizado y desarraigado para siempre del mundo real.

3.2 Variación II: en el paraíso de las alucinaciones canoras

Es por ello que, en la apertura de la sinfonía subjetiva, esto es el inicio de la existencia cultural de un sujeto que ha sido despojado de una parte de su goce sonoro; el *arte de las musas* puede escucharse a la manera de un orfeón hipnótico y protector, precisamente porque el advenimiento del sujeto en lo real, la operación mortificadora del lenguaje y la cesión paulatina del componente sonoro-gutural que resonaba en el interior del cuerpo son acontecimientos estructurales verdaderamente traumáticos y complejos de simbolizar. Cuando el sujeto se confronta con la angustia de esos acontecimientos originarios que no puede significar, entonces, quizá emerja la música. Ella se instaura (al menos para algunos prototípicos personajes musicales) como una ilusión paradisiaca bastante temprana. Es un cándido ensueño para ellos, pues los arrulla, los acoge, los protege de las heridas irremediables, de las escansiones y los cortes sonoro-significantes que son introducidos en el cuerpo por la agencia del universo simbólico; el arte de los sonidos parece que los amparará de la angustia suscitada por el clamor de los eternos des-encuentros estructurales.

Pienso, por ejemplo, en el caso *clínico-musical* de un sujeto a quien su joven padre y, en sus años más prematuros, le habría inculcado el amor puro por el sonido y lo musical. Este personaje relata cómo su progenitor, un *ingeniero profano* de sonidos que no se formó precisamente en la Academia, se valía de la música instrumental de un afamado saxofonista italiano llamado Fausto Papetti. El mencionado sujeto refiere, y esto matizado por el relato de su padre, que la separación de su figura materna, al menos en sus primeros años de vida, lo angustiaba excesivamente. Comenta que cuando los acontecimientos

traumáticos asociados a la ausencia materna (la castración simbólica del falo imaginario y la frustración imaginaria del pecho real) se hacían perceptibles y audibles para él, entonces, se arrojaba a largas horas de angustia y llanto (esto es su ruido primordial no moderado); afirma que nada, “absolutamente nada”, lo podía sosegar, tan solo el exceso materno, la cariñosa atención a sus precipitadas demandas y, por ende, el retorno hacia el tierno abrazo con su figura materna.

Ante esta escena ruidosa e incestuosa, su padre (un personaje fundante en su historia, pues él opera como un agente portador de significantes fálicos verdaderamente musicales) hacía sonar sus viejos acetatos de música instrumental. Según la narración de este sujeto, el sonido vocal del instrumento de viento acompañado por los dulces arrullos y las palabras paternas lograban aplacarlo; esos recursos musicales lo iban adormeciendo, apaciguándolo e introduciéndolo paulatinamente en un registro musical y simbólico en el que la angustia por la ausencia materna se hacía un tanto tolerable⁹⁰. Dicho de otro modo, la precoz experiencia musical de este personaje por su arraigo en los significantes paternos daría cuenta de su ingreso al campo simbólico; en ese plano, ha de asumir, sin impugnar, la ausencia de su madre; así se mitigarían, al menos parcialmente, los efectos traumáticos de su castración. De hecho, el mismo sujeto menciona que cuando su progenitora retornaba a casa lo encontraba en unos estados anímico-somáticos muy diferentes, él retozaba tranquilo y serenado, las lágrimas y la angustia habían cesado. “En algunas ocasiones la escena que hallaba mi mamá era muy diferente a la que dejaba cuando se

⁹⁰ El relato de este sujeto me evoca una particular indicación freudiana que aparece en sus “Conferencias de introducción al psicoanálisis”. En ese marco de ideas, Freud describirá la angustia de un niño de tres años que yace abandonado en la oscuridad. Cito al analista vienés: “Tía, dime algo, tengo miedo porque está muy oscuro”. La tía le pregunta: ‘¿De qué te serviría, si no puedes verme?’. ‘No importa’, le replica el niño, ‘cuando alguien habla, hay claridad’ (citado por Schneider, 20). Esta breve metáfora también consuena con otra observación, pero, esta vez, del psicoanalista casi olvidado, Theodor Reik, quien también narra la historia de un niño de cuatro años que se pone inquieto con el paso de un cortejo fúnebre. Sorprendido, especialmente por la música mortuoria, le preguntará a su madre en qué consiste semejante episodio. Ella le explica algunas cuestiones relativas al tema de la muerte. Sin embargo, el niño, que ha escuchado la explicación de su madre con la mayor atención, posteriormente, le preguntará: “Pero ¿por qué hay música? Está muerto y ya no la oye” (citado por Schneider, 20). Son tan solo unos breves esbozos metafóricos que aluden a la función significante de la voz y la música. De la voz de un Otro en un matiz apaciguador en la indicación de Freud y de la función simbólica de la música en el caso de Reik. El arte de los sonidos que contribuye en la tramitación de las pérdidas fundamentales que atraviesan la experiencia subjetiva del *ser-parlante*. Cuando alguien habla, cuando alguien canta, ya no se está tan solo en la más terrible oscuridad —eso diría Quintiliano—, con el canto se hace la luz.

iba a trabajar”, a su retorno, “me encontraba feliz en mi cuna”, jugueteando con las resonancias de la música paterna y acompañando el ruido de su desentonado cuerpo al ritmo que se autoimponía a través del sonido de un pequeño *sonajero*.

Es cuestión de observar al mencionado personaje durante sus instantes musicales, justamente, cuando *evoca* el pasado de su historia infantil y los detalles de su relación estrecha con lo sonoro. Rememora el afinado eco que provenía del saxófono y, de veras, parece que entrará en un momento de trance; es como una suerte de *místico-melómano* que logra separarse de lo materno incestuoso al escuchar las resonancias significantes del saxo que ejecutaba su “*Fausto papito*”⁹¹. De ahí en adelante, él ha ido por su vida gozando musicalmente de su paraíso-“*sonajero*” musical. Para este sujeto el arte de los sonidos se instituyó como una especie de juego externamente incitado, no fue autocreado, aunque la dimensión fonética del *Fort Da*, del *o-o-o-o da* freudiano quizás esté latente en este caso.

Retozo y travesura infantil con la música que posibilitó la composición de un espacio sonoro-simbólico en lo real, pero construcción que estuvo fundamentada, precisamente, sobre los pilares significantes del saber musical inconsciente de su referente paterno. Esa función simbólica de un padre real lo alivió en parte de su desasosiego incestuoso, separándolo, aunque no siempre del todo, de las tiernas caricias con su madre. Es justamente el paso simbólico inicial de este personaje musical aquel acto ético que lo inaugurará como un sujeto dividido. En este caso, la música se entamará “al gran logro

⁹¹ Estas elaboraciones se desprenden del análisis de un caso clínico. El significante “*Fausto papito*” denota una doble vertiente de la figura paterna de este paciente. En el decurso de las sesiones el sujeto aludió ciertas dificultades e inhibiciones asociadas a su proceso de formación como músico profesional. Comenta que esos *impasses* tenían que ver justamente con su figura paterna. Al respecto, él mismo afirma que su padre lo inició en el campo de la música, pero también sostiene que en un punto sus mandatos y críticas (esto en cuanto a los modos de estudiar y los géneros musicales en los que él auscultaba), se tornaron muy complejos de tramitar. Este personaje, verdaderamente musical, refiere algunos detalles particulares asociados a la etimología del nombre *Fausto*; según sus averiguaciones, este denotaría dos matices bastante opuestos. El primer detalle mencionado es que *Fausto* se deriva del latín *faustus* que significa *favorable* o *feliz*. Sin embargo, el mismo nombre posee otras acepciones que denotarían otros rasgos más oscuros como *orgullo* y *soberbia*. En el relato de sus *impasses*, su padre aparece y se erige como una figura superyoica, es un significante Fausto que está escindido entre dos características radicalmente opuestas: por un lado, se ubica la figura paterna que le augura un futuro *feliz* como músico profesional, pero, por otra parte, emerge el mismo significante paterno que lo atosiga constantemente con sus *soberbios* y *orgullosos* mandatos. Es por ello que este sujeto ubica a su padre como su “*Fausto papito*”, o como un “*padre bueno-feliz*”, pero que, a fin de cuentas, también se encuentra dividido por su irreductible alteridad.

cultural del niño: su renuncia pulsional (renuncia a la satisfacción pulsional) de admitir sin protestas la partida de la madre. Se resarcía, digamos, escenificando [musicalmente], o por sí mismo, con los objetos [fonéticos y sonoros], a su alcance, ese desaparecer y regresar⁹². He ahí el sustrato significativo de la melomanía que hace gozar a este sujeto; pero el germen de su “amor no-puro” por lo sonoro pasará siempre por el filtro paterno que simbolizó la ausencia-presencia de su madre⁹³.

En fin, esta breve viñeta, más allá de las cuestiones clínicas, me resulta útil por cuanto liga, precisamente, el tema de las ensoñaciones musicales. Supuestamente, en el paraíso de las alucinaciones canoras de este sujeto sería posible reencontrar las míticas partituras de un oasis musical, *sonajero* armónico, otrora perdido. No obstante, me parece que hay que tener un cierto cuidado con el mundo quimérico y fantástico que habita en el seno del *arte de las musas*. Un asunto es la función musical constitutiva del Otro en el contexto de la configuración subjetiva, y otra cosa muy diferente, cuasi delirante, es dejarse timar por el ideal imaginario de la *música fetichizada*. Aludo a esta expresión para referir una idea, a saber, que en ciertos discursos la música ha sido pensada como si fuese un complemento imaginario que restaura las inconsistencias irreductibles del Otro. Me parece que esa postura ideológica gravita, básicamente, en torno a un engaño. La música, dicen algunos románticos idealistas, cobija al sujeto en un apacible mundo armónico, aparentemente libre de sus fatigas, de sus cortes y escansiones estructurales. Sin embargo, sabemos que no existe la conexión pura entre el sujeto que ha sido mortificado por el lenguaje y las cosas del mundo real, y, precisamente entre ese mundo de cosas irrepresentables es que merodea la música pura instrumental; la relación tonal entre el sujeto y la música armónica en la estructura nunca ha sido proporcional.

La armonía, decían los sabios antiguos, pertenece al orden de lo divino y al dominio sacro de la esfera celeste; como tal, dicho registro canoro paradisíaco, en el que todo marcha según el ritmo y los mandatos que impone la gran máquina del *Soberano Bien*, siempre estará fuera del alcance auditivo de un simple sujeto sordo y dividido. El espectro armónico

⁹² Sigmund Freud, “Más allá del principio del placer”, en *Obras completas*, vol. XVIII (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 14.

⁹³ En este caso “la pasión” por la música no es tan pura, pues se observa cómo ese amor se articula al comercio regulador del goce sonoro con los significantes musicales de un Otro paterno.

que rige el orden celeste siempre ha sido, y siempre será, *in-audito* para el sujeto del lenguaje; y si sus ecos se sonorizaran, no serían más que vanas quimeras musicales (neuróticas), o en otra lógica diferente a la de la ilusión palabrera que nos permite ir por la vida creyendo que no estamos locos; esa sonorización se inscribiría en el contexto de una terrible y feroz alucinación. El sujeto es como una sinfonía radicalmente inarmónica y mal acabada, es atonal y matiza su existencia subjetiva, precisamente a partir de su infinita desafinación. La condición real humana es disonante, raspa, no pasa toda por el filtro de los ideales sociales y culturales y el desarreglo inarmónico del sujeto con el deseo, con la sexualidad, con la muerte, con el goce, con la música vocal del Otro y con los semblantes imaginarios de los otros; está profundamente arraigado en su estructura psíquica.

Por otra parte, los ruidos del mundo y del cuerpo nunca cesan de sonar, es una voz turbulenta que insiste. Si bien fue velada y el sujeto la cedió ante la operación mortificadora del lenguaje, ella insiste en volver siempre al mismo lugar. Ese grito íngrimo, solitario y aislado del vínculo social da cuenta de la existencia de un componente primitivo y visceral y atraviesa la experiencia anímico-somática del sujeto-parlante. Pero entiéndase bien la idea, no planteo que en el cuerpo aún existe un reducto para el sonido de los instintos, no es a eso a lo que me refiero, hablo más bien, de la persistencia del ruido muerto de la vida, es algo que pulsa calladamente, raspa silenciosa y perennemente en el cuerpo y en la misma sociedad; ese ruido gutural se despliega independientemente de la ganancia económica de placer y, más bien, tiende a la repetición no armónica del displacer y a la consumación pulsional de la muerte. Con su traquetear incesante martiriza al ser y agujerea la armonía inexistente del Otro, nos hace inconsistentes y frágiles ante las estentóreas acometidas de lo real; pero, de cualquier manera, aquella ríspida sonoridad que tañe sin ningún sentido ni ritmo en alguna parte desolada del cuerpo también formará parte constitutiva de la subjetividad.

Ahora bien, si afirmo que la música fetichizada se constituye en una suerte de impostura es porque ciertas idealizaciones de estas artes, como, por ejemplo, una particular vertiente intelectual de la melomanía, pueden llegar a ser cuestiones bastante sospechosas. La manía por la música puede ocultar intenciones muy alejadas a las del propósito del ingenuo y verdadero personaje melomaniaco. Para este último, tan solo se trata de separarse de los otros, al menos durante un *tempo rubato* ilusorio, para poder gozar candorosamente

del puro sonido musical. Él disfruta en soledad de sus modos de escucha ya sean formales, expresivos o sensuales. El melómano es un asceta, adicto a la música; alcanza una satisfacción inocentemente canora y lo hace con independencia del género o de la orientación estética de las obras o piezas musicales que le interesa auscultar. A saber, de eso se trata básicamente en el arte de las musas: de gozar sin otros y sin saber por qué. La satisfacción no viene dada por el conocimiento intelectual o por la posesión de un saber racional, y en ciertos casos musicales un tanto particulares, como el mío, por ejemplo, tampoco se goza danzando.

Conozco a ciertos melómanos eruditos, movilizados por altivos ideales arribistas; a mi criterio son sujetos verdaderamente *amusicales* que despliegan, arrogantemente y con un afán de reconocimiento social, la posesión de un saber supuesto acerca de un arte que culturalmente ha sido muy valorado. Esos individuos, atiborrados de aristocráticos clichés, asisten a cuanto concierto puedan presenciar y recopilan no sé cuántas referencias sobre múltiples cuestiones musicales. No obstante, me parece que son hombres anecdóticos o sujetos acumuladores de datos; pero, realmente, ellos, no saben nada, o no saben mucho sobre en qué consiste realmente el *amor puro* hacia el arte de los sonidos. Un verdadero melómano no goza de las imágenes asociadas a la música, tampoco se transforma en el pregonero de ungidos ideales sociales, él no se preocupa por las etiquetas imaginarias de los géneros musicales o las críticas especializadas erudito-culturales.

Para un personaje de este tipo, la música no es solo palabra cantada y el sonido puro nunca tendrá límites y, precisamente, por esa falta de regulación es que puede amarla incondicionalmente así sea que la música lo engañe cínicamente (igual ella embauca a muchos otros incautos). Un sujeto realmente musical disfruta de los afectos que se aúnan al arte de los sonidos. Sin embargo, no es necesario, al menos para él, que escuche música triste para que le sea posible llorar o, al contrario, que se abandone a la audición privilegiada de alegres tonadas que le permitan sollozar y retozar felizmente. Es más sencillo que eso. La música permite derramar lágrimas sin tener motivo alguno para hacerlo y nos deja reír a raudales sin que poseamos razones verdaderas para estar tan felices. El sonido musical es así, una extraña dimensión inventada por los hombres, que al no decir nada concreto y específico sobre ellos lo dice todo. Consiente el fantasear y el acceso a las cosas prohibidas del mundo que nos hacen gozar.

Pero no quiero quedarme fijado en una postura ortodoxa y crítico-discursiva hacia la vitoreada actitud erudita de algunos personajes *amusicales*. Realmente el punto que me interesa destacar se relaciona con el *verdadero-engaño* que dispone el dispositivo de la melomanía. Como lo señalé anteriormente, este radica, precisamente, en que hace creer a quien la padece en la idea de que la posibilidad de desligarse del comercio con el Otro y los otros a través del goce sonoro de la música es una vía factible en lo real. Dicen ellos que, si el sujeto dividido se escabulle musicalmente de la red significativa que regula su cuerpo, entonces le será posible oír los tonos-Todos inaudibles del mundo. Pero ya anotamos que la Verdad del sujeto del lenguaje es que nunca ha podido escuchar —y mucho menos con un sonido de alta definición, *high definition*— el componente *sonoro-vociferante* y visceral que yace derrelicto en alguna parte del cuerpo. Y es que la voz armónica del mundo jamás será auditiva; y si se sonoriza, como ya lo indiqué anteriormente, será entre los ruidos de una estructura subjetiva desanudada o en las voces que se oyen en campo no metaforizado de la psicosis. No obstante, para el pobre diablo mortal que ha sido cadaverizado por sus relaciones con la castración y por la cesión paulatina de sus satisfacciones pulsionales, las ideas de escuchar la armonía del *Todo*-inaudible y de reencontrar los trazos musicales de unas partituras que desde siempre estuvieron pérdidas son cuestiones estructuralmente imposibles. Los neuróticos llevan lo real en su cuerpo, pero no está pegado a sus talones, más bien eso está velado tras las cortinas imaginarias y bajo el pesado sonido de los antiguos coros culturales.

Los lacanianos saben que la voz, entendida esta como el objeto pulsional más impensable, al menos en el campo de las neurosis, no se sonoriza, y si ella se hace audible será en el contexto estrepitoso de un sujeto que ha perdido sus trazos musicales en la relación inarmónica con el Otro. Pero, hay que aclarar que, si alguien escucha en el exterior de su cuerpo aquel concierto bullicioso, ello no quiere decir que ingresará al mundo de lo bello y lo armónico. Lo que allí se escucha no se constituye a partir de la integridad de la buena forma, de hecho, las evidencias clínicas que recoge el psicoanálisis permitirían afirmar que la situación sonora en ese campo se despliega en una lógica diferente, pues en esa dimensión —no afinada por la operación reguladora de la segunda pérdida de goce— emerge, más bien, una disgregación radical de lo armónico; los sonidos no son musicales y, por ello, martirizan y fustigan al sujeto en quien se han desanudado, de una u otra forma, sus registros psíquicos constitutivos. En esa experiencia no hay música organizada (se oye un vozarrón), no hay comentarios elaborados sobre el romanticismo musical, no hay

buenos encuentros con paraísos canoros perdidos. Cómo habría de existir esa posibilidad, si es que en esos casos las evocaciones rítmicas, melódicas y metaforizadas del cuerpo y del Otro han sido forcluidas.

Es por ello que la fetichización de la música se establece como una cuestión tan engañosa, al menos desde mi perspectiva, la de un oyente neurótico musical profano, pues hace creer con mucha fe a sus entusiastas defensores en la hipótesis de que este arte se ubicaría en no sé qué lugar extraterritorial, en un más allá mágico y exaltado al margen de las inconsistencias insalvables del Otro social. Para ellos, el *arte de las musas* despliega una suerte de poder metafísico que no se puede explicar y opera como una suerte de suplemento o de prótesis imaginaria que permitiría complementar las carencias estructurales del Otro y lo simbólico. Me parece que la música, así contemplada, presentifica la artimaña de un discurso imaginario que pretende atiborrar la falta; creo que el fetiche musical implica pensar en que el arte de los sonidos es tan solo un manjar musical deliciosamente edulcorado; es como una exaltación maravillada que consiente la consumación de los encuentros imposibles, entre la paz subjetiva y la armonía del mundo; es el fetiche de los discursos idealistas que desconocen la alteridad radical del sujeto y su componente más violento y visceral. Quizá los románticos de la música desconocen algunos hechos históricos importantes, pues habría que recordarles que el *arte de las musas* también ha sonado y, escandalosamente, en el estruendoso escenario de la guerra. Por ejemplo, un reconocido cineasta —Woody Allen— alguna vez afirmó que no se fiaba de la música de Bach porque su escucha lo incitaba a invadir Polonia. Y es que el arte sonoro no solo ha sido utilizado por el hombre para amar o gozar socialmente, la música también ha servido para torturar y para borrar cínicamente los trazos de la división subjetiva de un hombre que ha sido frenéticamente martirizado. Ella ha sido bedela de las peores barbaries de la humanidad: a los judíos condenados a la cámara de gas se los obligaba a escuchar soniquetes infaustos antes confrontarse con su muerte o la de sus familiares y allegados; algunas de las masacres paramilitares más crueles ejecutadas en nuestro país han ido acompañadas de alegres canciones y tonadas de vallenato. Hay que admitir que sí existe el odio a la música, que no se puede solo amarla y que detestarla con el mayor de los ahíncos es una cuestión del sujeto dividido que también hace parte de la

estructura⁹⁴. Creo que excluir el aspecto pulsional y mortificante de la música conduce a asumir posiciones ideológicas no críticas y bastante imaginarias. La música es lo más real que existe, no lo voy a refutar, pero considero que no es la *vía sonora* por antonomasia para que el sujeto retorne a la plenitud de la escucha de sus vínculos armónicos con la naturaleza.

No obstante, si como sujetos divididos nunca podremos retornar al vínculo natural y pletórico con los animales, sí estamos condenados a vivir estúpidamente en un cuerpo desierto de goce; si el arte de los sonidos es tan solo un engaño que promete al ingenuo personaje musical alcanzar un inexistente cosmos de felicidad, también he de admitir que para algunos sujetos dicha *mentira-verdadera* se hace más que necesaria, justamente porque la falacia *perversa-musical* les permite no consumirse calladamente en el decurso de una existencia a-social.

En el ensueño del verdadero sujeto, [S], *melomaniaco*⁹⁵ emerge la posibilidad ilusoria, mas no tóxica, de gozar sin fenecer entre los márgenes de lo real; y, si ella nos engaña, lo hace

⁹⁴ El lector interesado en este tema podría auscultar la obra de Pascal Quignard, precisamente en un texto titulado *El odio a la música* (Buenos Aires: Editorial Cuenco de Plata, 2012) o también las referencias de Primo Levi o Jorge Semprún entre otros autores. En este marco de ideas, *grosso modo*, la música no se constituye como un Otro benévolo, más bien, se trata de un Otro superyoico, que exige total obediencia y sacrificios sin falta; en ese escenario el escuchante no es melómano, no invita a pasar a la música para que ella ingrese en el campo subjetivo amablemente, no conduce al terreno paradisíaco de una armonía perdida. En ese contexto, la música se constituye como una intrusa que invade al sujeto. De hecho, las “melodías obsesivas” referenciadas por Freud conllevan ese matiz angustiante de algo mortificante que se repite sin posibilidad de ser elaborado.

⁹⁵ La melomanía, la pasión y locura por el *melos* (el canto acompañado por música), es una suerte de a-dicción que sí convoca a un Otro agujereado, extraño, intruso y diferente al lenguaje hablado. El melómano se deja invadir. Este dispositivo alucinatorio implica una salida temporal y artificial: el sujeto se sustrae del comercio social con los otros. Él delira ese campo, se intoxica con la música, pero retorna siempre al mismo lugar del universo simbólico y regresa subjetivado. Es la novedad en la repetición melomaniaca, persistir en un juego de ausencias y presencias. Ella se diferencia radicalmente de las otras grandes manías, como la toxicomanía, por ejemplo, que, más allá de las clasificaciones morales planteadas por los discursos médico-jurídicos, sí se presentifica como un modo de goce solitario, organiza un dispositivo atemporal de satisfacciones alucinatorias en lo real en el que el sujeto y su deseo se cancelan. Esa intoxicación del deseo ha de conllevar el acallamiento de las melodías pulsionales y por ende sus ecos dejarán de resonar en el vacío del Otro. La toxicomanía es una obturación de las relaciones musicales del sujeto con el Otro-cantor, el amor incondicional por el tóxico implica el sepultamiento del disfrute erótico metaforizado, del goce de los cantos y las relaciones significantes con los circuitos pulsionales de la música vocal en el Otro. Un sujeto arrojado a la escucha de esa estridente sinfonía narcotizada perderá los trazos melódicos y rítmicos de su configuración canoro-subjetiva y se abandonará al silencio de una experiencia errática y sonámbula, se dejará ir entre el ruido del mundo y la pura armonía; transitará

para que podamos disfrutar en los límites ineluctables del lenguaje. La música es un Otro incompleto en lo real y no hace parte del ideal de completud de un mundo armónico.

La música también es inarmónica, disonante y me ha alojado inacabadamente en las líneas canoras de un oráculo benefactor: niño del hombre, “esto serás” en el Otro, una sonada y desvencijada canción social, he ahí el vestigio *sonajero* de tu cuerpo, arraigado en silencio a lo real, acepta tu designio musical... El arte de las musas amansa el clamor de las fieras, cuenta el mito de *Orfeo*, que habitan al margen del lenguaje y eso, ciertamente —al menos para algunos personajes verdaderamente musicales—, se oye como una especie de consuelo o como un bálsamo sonoro entonado por un mítico Otro etéreo, estéreo y cantor. La música miente y nos ha embaucado, pues no existe el Uno absoluto. Sin embargo, con su engaño ha logrado mitigar las tribulaciones y vicisitudes pulsionales de un sujeto que añora desesperadamente, escapar de los cercos imperativos de una cultura social. Huir musicalmente como un sujeto dividido, pero sin desaparecer, del Todo-barrado, del Otro inexistente. Mi música dionisiaca, aquel arte instrumental otrora vilipendiado y despreciado y en nuestros tiempos tan exaltado, ese extraño arte sonoro me ha permitido escamotear la musicalidad de una antiquísima civilización apolínea, esa que ha sido antiguamente hablada, cantada y organizada a través de los ecos y resonancias del amplio espectro discursivo de la música vocal.

3.3 Variación III: un asunto de estructura

Las relaciones significantes del sujeto dividido con el goce musical y el arte sonoro se apoyan sobre la base de un fuerte maridaje: entre el sonido puro y la palabra, entre la música instrumental y el lenguaje escrito y cantado, entre los tonos estructurados como un discurso sin palabras (o las notas musicales dispuestas y ordenadas en un pentagrama) y los parámetros reguladores que introduce la clave del universo simbólico. Y es que la articulación entre la música y la experiencia subjetiva del *ser-parlante* solo es posible por la mediación de las marcas significantes que mortifican la carne; por el sacrificio paulatino del componente mítico de la voz sonoro-gutural que habitaba en el cuerpo y por la

por la vida deambulando y auscultando incesantemente en el rumor no acallado de su cuerpo. Así, su música subjetiva, poco a poco, se irá soterrando, entre el mutismo de un acto tóxico-ruidoso que es imposible de *a-finar*.

operación del aparato del lenguaje que antecede y arranca al sujeto dividido de sus relaciones no recíprocas con el mundo natural.

Por más ecologista que sea el discurso contemporáneo, hay que dejar claro que no hay música en el campo de la naturaleza. “El canto” de los pájaros; “el ruido” de las ballenas; “el grito” de los gorilas espalda de plata, etc., se constituyen como manifestaciones sonoras (signos de la naturaleza) que no están atravesadas por un proceso lógico de subjetivación. Esa “musicalidad” no tiene que ver con el acto creativo inconsciente de un sujeto dividido que ha transformado su registro orgánico en un espacio de relaciones estructurales con la dimensión simbólica del lenguaje. El sonido en el campo natural no está marcado por el compás mortificador del significante; su función en los animales es meramente instintiva, pues responde a la insistencia biológica en lo real y a la satisfacción de un objeto de la necesidad que siempre permanece fijo. El ruido de las bestias en la naturaleza, por más organizado que este sea, e, incluso, las manifestaciones sonoras de aquellos animales que habitan en la civilización, y que de algún modo están atravesados por el significante, no conllevan las resonancias musicales del sujeto de la cultura (bueno, quizá sí, las de su amo), pero para ellos no se trata de una enunciación acústica metaforizada ligada a un llamado sonoro modificado por el significante; esa manifestación no se enmarca en el registro de la demanda y tampoco produce unos ecos pulsionales resonantes que vibren el vacío del deseo del Otro. Por ello, a las aves “cantoras” —si es que ellas cantan— no les aturde la preocupación subjetiva por el manejo estético de la voz y el canto; ellas no ensayan arduamente cada día de sus vidas para que el ataque de una nota cantada sea un acto canoro cuasi perfecto y socialmente reconocido por un Otro; a los vociferantes primates de la jungla no los divide la posibilidad de caer inadecuadamente y, a destiempo, en un mal tono disonante que termine arruinando el cuerpo y la estructura sonoro-musical de toda la composición.

Esos *impasses* con la música —como todos los malos entendidos estructurales— provienen de la escisión que introduce el lenguaje en el campo del sonido. Trocar el registro sonoro de los tonos en el *arte de las musas* es organizar una significación musical a partir de una combinatoria de los sonidos en una estructura del lenguaje, se liga fundamentalmente con un acto creativo que solo es entendible gracias a las pérdidas fundantes que atraviesan la compleja experiencia musical-humana. Insisto en este punto, la música, y su abracadabrante magia, es un asunto de estructura. Quizá, alguien pueda

argumentar —aunque personalmente lo pongo en tela de juicio—, que los sonidos de la naturalidad —así como otras expresiones estéticas del universo simbólico como lo son la poesía, la arquitectura e, incluso, el habla— se encuentran matizados por una cierta musicalidad. Por ejemplo, en el compás de la escritura, en la rima de la poesía, en las modulaciones de los acentos tonales, en la estructura compositiva y direccional de la arquitectura, en el ritmo de la respiración cotidiana de los seres vivos e, incluso, en la música de las esferas celestes, todas estas cuestiones se ligan evidentemente a un cierto registro musical. No obstante, habría que tener muy claro que aquel componente sonoro que atraviesa el universo simbólico y el mundo de la naturalidad no es la música como tal.

Ahora bien, antes de ahondar en ciertos tópicos formales del arte de los sonidos, creo que valdría la pena anotar que estas cuestiones *músico-lenguajeras* fueron abordadas, al menos de canto, por Lacan, en un tramo de la clase del 19 de enero de 1955 del *Seminario 2*⁹⁶. En dicha sesión, el psicoanalista, se refirió a un fenómeno conocido como “*efecto Zeigarnik*”. Se trata de un particular hecho psicológico aunado a la no culminación de una tarea importante, que en algunos casos conlleva la precipitación de ciertos estados anímicos y somáticos bastante penosos. Este cuadro se presentifica cuando un sujeto se confronta con la interrupción de alguna empresa que le suscitaba su máximo interés. Afirma Lacan que al afectado no le resultará tan fácil desprenderse de los cuestionamientos psicológicos que conllevan sus tareas inacabadas, y es justamente por ese malestar subjetivo experimentado por el fracaso y lo inacabado que el sujeto retornará incesantemente sobre sus propósitos inconclusos; él insistirá en ellos hasta culminar adecuadamente con su resolución. En fin, en ese marco de elaboraciones, el analista francés y, sin dejar muy clara la razón musical, evocará al legendario músico austriaco Wolfgang Amadeus Mozart:

El efecto Zeigarnik, el fracaso doloroso o la tarea inconclusa: todo el mundo comprende esto. Nos acordamos de Mozart: bebió la taza de chocolate y volvió para pulsar el último acorde. Pero no se comprende que no es una explicación. O que, si lo es, significa que no somos animales. No se es músico a la manera de mi perrito, que se pone soñador cuando alguien pone ciertos discos. Un músico es siempre músico de su propia música.

⁹⁶ Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 2. El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* (1954-1955) (Buenos Aires: Piados, 2008).

Y, fuera de las personas que componen ellas mismas su música, es decir, que tienen su distancia respecto de esa música, hay pocas que vuelvan para pulsar su último acorde⁹⁷.

Y bien, me parece que esta referencia lacaniana —a pesar de sus múltiples matices sombríos— permite ubicar a la música en un lugar extraterritorial y, precisamente, en un espacio en el lenguaje al margen del mundo animal. Es evidente que Mozart fue un sujeto verdaderamente musical, paradigmático y genial, no cabe la menor duda sobre ello. Sin embargo, sabemos que la gran Verdad del *sujeto-musical* —y deduzco que en parte es la idea latente que sugiere Lacan—, es que él está dividido por su comercio con el aparato del lenguaje y por la mortificación del significante (por más *Mozart* que sea). Así, las evocaciones musicales mozartianas, que en algún momento de su carrera fueron harto fatigosas —vale la pena anotar lo—, le permitirían retornar una y otra vez al trabajo con su máxima obra musical inconclusa.

Una breve digresión *músico-zeigarnikiana* al respecto. Lacan no deja muy claro el matiz histórico de su indicación ni la razón por la cual apela al caso de Mozart. De todos modos, se podría inferir que el psicoanalista tomó como ejemplo al músico austriaco ya que el *Réquiem*, la última obra musical mozartiana, es sinónimo por antonomasia de un trabajo inacabado (*efecto Zeigarnik*). El mítico compositor empezó a trabajar en esta obra en julio de 1791, por encargo de un personaje hasta ese entonces anónimo (al parecer se trataba de un afamado conde aficionado a la música llamado Franz von Walsegg). El punto en todo esto es que Mozart habría atravesado por una serie de penosas dificultades de diversos órdenes, que finalmente le impidieron culminar su labor. Su estado de salud fue empeorando progresivamente, la precaria situación económica que lo aprisionaría junto a su familia en la más terrible pobreza, sus múltiples inhibiciones psíquicas, etc. Por estas razones —y se suman otros factores problemáticos de su vida personal— el fatigado músico no pudo finiquitar su obra. Antes de culminarla, murió de tuberculosis el 5 de diciembre de 1791. El cuerpo sin vida del “Genio de Salzburgo” fue sepultado en una tumba comunitaria en el cementerio de St. Marx en Viena.

La finalización del *Réquiem* —música para una misa de difuntos—, por petición del propio Mozart, estuvo a cargo de dos discípulos. El primer encargado fue Joseph Eybler, este

⁹⁷Ibíd., 137.

personaje se abocó al trabajo con la partitura de la obra mozartiana durante una corta temporada. Sin embargo, muy pronto se vería asaltado y desbordado por un cuestionamiento subjetivo que lo llevaría a asumir la idea de que él no sería capaz de culminar la obra de semejante genio musical. Otra vez la maldición de la música de los muertos se hacía escuchar y, por ello, el *Réquiem* quedaría inacabado durante un tiempo aún prolongado.

Quien finalizó la obra musical mortuoria del ya extinto Mozart fue su otro discípulo, Franz Xaver Süssmayr. Este mítico músico acompañó a su maestro en su lecho de enfermo hasta el final de su vida; él fue el amanuense de sus últimas y agónicas indicaciones musicales. Sus méritos fueron los de haber retomado los esbozos que habían dejado plasmados Mozart y Eybler, y el de valerse de la influencia de otras grandes obras de su ilustre maestro; implementó esa base sonora, justamente, para alcanzar aquel matiz mozartiano que a la postre le permitió componer una bella resolución. Sin embargo, me parece que en este pasaje sería justo resaltar el trabajo creativo de este brillante músico y, en esa dirección, me gustaría destacar un dato referencial que a veces se toma a la ligera, a saber, el “Sanctus”, el “Benedictus” y el “Agnus Dei”, tres de los siete bloques sonoros que conforman la estructura musical del *Réquiem*, fueron escritos y compuestos en su totalidad por Süssmayr. Su música y el papel que desempeñó en la historia musical de Mozart representan más que un pequeño aporte, ya que este legendario y genial músico sería capaz de atravesar los umbrales inhibidores del *efecto Zeigarnik*. Por ello y gracias a él es que la obscura música de la Misa de los Muertos —inaugurada pero no acabada por el gran Mozart— finalmente se pudo escuchar.

En fin, volvamos al tema que nos atañe. Entonces “no somos animales”, “ni perritos soñadores”, no somos entes evocadores y comunicadores sonoros dispersos entre el ruido de la naturaleza; no alcanzamos una cuota de satisfacción somática gracias a la musicalidad y sus nexos con el mundo natural o la esfera celeste. El arte de los sonidos fue desarraigado por el sujeto de la naturalidad y, por ello, se constituye en un hecho del lenguaje, de la estructura; se desliga, irónicamente, de los márgenes armónicos e imaginarios de la esfera celeste superando así el espíritu de las connotaciones metafísicas que la pretenden beatificar.

Y si la música se desprende de la ejecución de un acto estético y creativo pergeñado por un sujeto que se encuentra anclado al aparato del lenguaje, entonces será necesario contemplar la idea de que este arte posee una definición más formal. De hecho, en este punto del recorrido creo que sería oportuno subrayar que el arte de las musas, como toda manifestación estética, sí posee una definición concreta y bien delimitada —en realidad hay muchas—, alejada del campo metafórico y del juego verboso con ciertas analogías poéticas. Incluso, habría que anotar que en esa dimensión de formalidades musicales es en donde se resaltarán los nexos estructurales que matizan las relaciones entre la música, el lenguaje y el psicoanálisis (desde un punto de vista lacaniano no desde la perspectiva de la lingüística).

Entonces, la música se podría definir formalmente a partir de sus relaciones estructurales con el lenguaje; en el marco de esa correlación sería posible esbozar una conceptualización quizá no tan metafórica (pero igual abstracta) que permita delimitar una definición psicoanalítica para el arte musical. Aclaro al lector que para plantear las siguientes ideas apelé, en primera instancia, a mi escaso saber formal sobre el arte de los sonidos, pero también me basé en las hipótesis de diversos autores exponentes de diferentes ramas del saber, y esencialmente me fundamento en el discurso psicoanalítico⁹⁸.

⁹⁸ En este punto del recorrido me he centrado en los trabajos de algunos psicoanalistas que se han aproximado en acto a la práctica musical. Destaco, principalmente, la influencia de una psicoanalista lacaniana, Susana Arazí, quien escribió un texto intitulado *Música y psicoanálisis ¿una articulación posible?* (Buenos Aires: Letra Viva, 2005). Dicho trabajo plantea las líneas de fuerza que otorgan un fundamento teórico a la definición formal de la música. También sería oportuno destacar los aportes conceptuales de Bernard Nomine; entre tantos textos he considerado de manera especial un breve escrito inédito llamado *La música y las relaciones con el lenguaje*. Del mismo modo, me interesa referenciar el trabajo escrito y práctico de otro psicoanalista lacaniano, además, músico; el artículo se llama: "Música en la estructura" y es de José Berardozi (en *Esto lo estoy tocando mañana: música y psicoanálisis*, Buenos Aires: Grama Ediciones, 2011). Se trata de un autor muy importante en este campo que ha dedicado varios de años de su carrera al estudio de las posibles articulaciones entre la música, el lenguaje y el psicoanálisis. Él despliega unas ideas clínicas bastante evocadoras sobre el tema, por ello sus elaboraciones resultaron muy valiosas a lo largo y ancho de toda esta andadura, fundamentalmente en este tramo preciso de la indagación. Finalmente, será oportuno resaltar la importancia y la influencia del fundamento teórico-filosófico que plantea un autor francés llamado Clément Rosset. El texto auscultado y a referenciar se titula *El objeto singular*.

Veamos entonces. La música se podría definir como un discurso sin palabras que posee una gramática y una sintaxis, es una expresión sonora que se despliega en una estructura combinatoria de proporciones temporales. La correlación de los tonos musicales y de los diferentes elementos sonoro-silenciosos que se *des-ligan* en una obra o pieza musical llegan a configurar un cierto grado de discursividad; esto quiere decir que el arte de las musas y, sin tener en cuenta el texto cantado, hablado o escrito, es capaz de evocar un cierto significado. Sin embargo, dicha discursividad, si bien se enlaza a un particular sentido, se desplaza siempre al margen de la representación pura en la palabra. Los componentes musicales, sus recorridos y sus conexiones en la estructura combinatoria temporal están regulados por sus articulaciones en diferentes unidades de sentido, por ejemplo, la clave musical que introduce un significado y un orden a las notas dispuestas en un pentagrama, los términos, los símbolos, acuerdos y convenciones musicales, las líneas de la partitura misma, las nominaciones de los tonos, etc. Dichas unidades a su vez se encuentran asociadas y regidas por alguna forma de regulación simbólica más amplia y por un cierto parámetro codificador que será compartido y asumido por los sujetos musicales que se encuentran ligados al lazo social en una determinada colectividad.

Ahora bien, el lector se preguntará por las significaciones y funciones de los diversos elementos conceptuales anudados en la anterior definición. Y, evidentemente, he de anotar que son varias aristas: la expresión sonora, la estructura temporal, la discursividad más allá de la palabra, etc. Sin embargo, me parece que esos múltiples tópicos podrían ser abarcados en una categoría más amplia y general y que ubique a la música, precisamente, como una particular manifestación estética asociada al campo del lenguaje. Esta perspectiva implicaría concebir al arte sonoro como un discurso (entendible), que no está mediado únicamente por la función significadora de las palabras habladas, escritas o cantadas. Se trata de una de las tantas y complejas aristas que aborda el filósofo francés Clément Rosset, justamente cuando define la música a la manera de un “texto continuo y ordenado que puede hablarse y escribirse”⁹⁹, es un discurso susceptible de ser percibido y entendido, pero, al mismo tiempo, se desliga radicalmente de toda posible significación en el registro de la palabra.

⁹⁹ Rosset, 84.

Personalmente, considero que la perspectiva filosófica-conceptual rossetiana —si bien pretende ubicar a la música en un ámbito “no tan metafórico”— resulta tan abstracta y ambigua como los puntos de vista de los músicos y filósofos más románticos, algunos de los cuales ya fueron citados en el decurso de esta investigación. Y es que Rosset afirma que la potencialidad expresiva de lo sonoro-musical no proviene únicamente del contenido que se expresa a través de las palabras cantadas, punto en el cual hay un consenso. Sin embargo, el asunto se complejiza un poco más ya que el mismo autor afirmará que si existe un potencial expresivo en la música este habrá de radicar en el hecho paradójico de que el arte de los sonidos, con toda su cualidad evocadora, en realidad, no expresa nada. La música sería como una suerte de oxímoron sonorizado, o un *instante-eterno*, o un *engaño-verdadero*. Dice todo y no dice nada.

Desde la perspectiva de un oyente profano diré que la música instrumental al margen de la palabra sí transmite ciertos mensajes y, además, posee varios significados. El punto en todo esto es que existe un desacuerdo radical entre las significaciones y los contenidos que se vehiculizan a través del arte de los sonidos, no se trata de cifrar *un* mensaje preciso para la música a través de apreciaciones conceptuales; sabemos que Freud tomó sus distancias con respecto a ello. Creo que la escucha musical demarca un campo de audición muy singular y en algunos casos se trata de un asunto privado; pero, eso es una condición relativa para cada sujeto, depende de su historia, de su niñez musical, de su Verdad y de los lazos subjetivos que configuró tempranamente con la sonoridad. Dicho de otro modo, el significado musical depende de cada quien, de lo que oye y de lo que quiere escuchar; es por ello que las significaciones de una obra o de una pieza instrumental e incluso de canciones cantadas en idiomas que no conocemos pueden ser tan infinitamente variadas, justamente, porque dependen de los rasgos particulares de cada sujeto y de la experiencia subjetiva-musical de quien escucha. La música, como lo plantea Susana Arazi, no se erige como un lenguaje o un idioma universal, el Todo no existe y lo único universal en el campo del arte sonoro son los parámetros simbólicos que dan las claves a una composición, pero cada sujeto musical se la juega de un modo diferente con esos elementos significantes, simbólicos y universales.

No existe La Música, Una sola Música, existen las músicas pues cada sujeto escindido por el lenguaje es el artífice y el compositor de su libreto existencial sonorizado. Por esa razón

es que se torna viable la posibilidad (afortunada) de significar las obras musicales de modos infinitamente singulares y únicos. Y es que el arte, por más figurativo que sea, se excede del campo de la representación, y la música aún más, porque no cuenta con los soportes ni de la palabra ni de la mirada cuando se trata de abandonarse a la escucha, pues sabemos que el arte de los sonidos a lo largo de su historia también ha establecido un fuerte vínculo con la práctica lírico-poética cantada y escrita, y el registro escópico. Consideren, por ejemplo, las puestas en escena teatrales que acompañan a las más pomposas presentaciones musicales cultas y populares; los suntuosos *ballets* que adornan el contenido musical de la ópera, los *performances* tecnológico-visuales de bandas de *rock* progresivo como Pink Floyd, la escenografía siniestra de Iron Maiden, la pirotecnia de Kiss, la psicodélica imagen de Peter Gabriel, aquel legendario vocalista de Génesis, en fin... Existen múltiples ejemplos que dan cuenta de la curiosa, paradójica y necesaria relación entre la música y el campo de la significación.

De todos modos, y antes de continuar, he de aclarar que mi propósito no es polemizar con Rosset, ni con otros autores en particular. Más bien, me interesa destacar sus aportes. En cuanto al punto de vista del filósofo francés, diré que resulta valioso por cuanto sitúa al arte sonoro, devenido en discurso musical sin palabras, como una expresión estética que

posee su morfología, su sintaxis, su gramática [...]. Entendemos por lenguaje [musical] una estructura signifiante autónoma, es decir, sin otra relación convencional con lo que significa. En el caso de la música, el signifiante es además doblemente autónomo [...] ya que se abstiene de toda referencia a un significado¹⁰⁰.

Y bien, en este punto nos encontramos ante ciertas cuestiones —y no solo filosóficas— que son muy complejas de elaborar, se exceden del campo del pensamiento crítico y de las conjeturas puramente racionales, incluso son asuntos que van más allá de las elucubraciones formales de algunos personajes verdaderamente musicales: ellos solo tocan sus instrumentos. Observamos un contexto de reflexiones en el que la música se entrecruza con ciertas aristas del lenguaje y con la estructura del discurso. Pero, también, vislumbramos un componente singular relativo al arte sonoro que lo torna irreductible e inefable. Es un terreno de eternas paradojas; y es que la música se instituye como una de

¹⁰⁰ *Ibid.*, 84.

las experiencias estéticas más enigmáticas que atraviesan la existencia del sujeto dividido, pues lo confronta con la vivencia de un *sin-sentido* sonoro radical.

Un sonido aislado del campo social, desligado de sus relaciones significantes con otros sonidos y proveniente del mundo real no significa nada para un sujeto dividido (al menos en el campo de las neurosis). Los tonos musicales no pueden estar separados de sus articulaciones estructurales en la escala; si eso ocurriese no sería posible ligar las notas ni enmarcarlas en el contexto ordenador que introduce una determinada clave musical. En suma, sin la introducción de ese parámetro estructural no sería posible componer una pieza por más básica o compleja que esta sea.

Es como la composición del prototípico sujeto tachado; tal proceso lógico se asemeja a la escritura musical en una partitura en blanco. La clave del universo simbólico (en música es la clave de sol, por ejemplo, que ordena las notas en el contexto signifiante de un pentagrama) irá introduciendo ciertos significantes cantados en el cuerpo, esas notas se anudarán a la clave y su ligazón se fundamentará en el reconocimiento de su regulación. De ese modo, el cuerpo musical del pentagrama del sujeto se tornará sonoro y, por esa vía, la partitura musical advendrá como un objeto singular y ejecutable; deviene signifiante para otros significantes, justamente por la articulación estructural que entabla con los elementos que se ordenan por la función de la clave simbólica. Un sujeto separado de los vínculos sociales que lo ligan a la estructura no es capaz de representar nada, no resuena como una melodía pulsional que surge en el intervalo de dos notas de dos significantes, no es el sujeto dividido que se configura en los cortes e intersticios que deja la articulación *estructural-signifiante*. El *ser-parlante*, por más musical que sea, no podría habitar en el *sin-sentido* de los tonos no nominados, de las notas no nombradas y organizadas en un aparataje temporal; el sonido, en ese escenario, sería algo insoportable e imposible de asimilar: ¿cómo se constituirá el sujeto sin su clave musical? ¿Sin su nombre-del-padre?

Sin embargo, más allá del registro metafórico, me parece necesario tener en cuenta que la música, al ser definida como un modo de lenguaje, sí se compone de unos elementos formales básicos. No se puede desconocer su función ni la rigurosidad que se requiere en su manejo en el escenario del ejercicio compositivo. No creo que la labor creativa de los músicos sea sencilla y que tan solo se trate de evocar el efluvio misterioso de las musas y las sirenas; personalmente, difiero del ideal romántico debussyano que contempla que

“basta con escuchar atentamente los consejos del viento para volverse compositor”¹⁰¹. Evidentemente hay una práctica de rigor en la música, hay una lógica de comprensión y asimilación de lo sonoro que no es solo metafísica o poder sobrenatural. El *sin-sentido* de la música requiere de unos parámetros ordenadores, de unas categorías que permitan manipularlo. Si en ello no hay música.

No obstante, me parece que no sería posible analizar la relación estructural de todos los componentes formales del arte sonoro por diversas razones, fundamentalmente porque el Todo no existe y, además, porque no habría espacio ni tempo, ni mucho menos, un saber formal consolidado de mi parte que me permita ahondar en tan liosas cuestiones. Sin embargo, sí me arriesgaré a plantear algunas ideas centradas en el estudio de los componentes más básicos de la música. Por esa vía, intentaré formular una cierta concepción psicoanalítica de este arte que lo contemple desde sus dimensiones constitutivas: la metafórica y la formal.

Y bien, los elementos musicales formales a los que me referiré son los siguientes: a) el ritmo, b) la armonía, c) la melodía y d) la tonalidad.

Veamos el primero. El ritmo es la dimensión más visceral de la música, también incide en el cuerpo del viviente: en la función rítmica acallada de los órganos, en la respiración acompasada al margen del instinto, en el andar cotidiano, en sus procesos de memoria y aprendizaje, etc. El elemento rítmico en la música no es medible, no existe ningún método, (positivista) que permita cuantificarlo con precisión absoluta. Digamos, *grosso modo*, que el ritmo conlleva una cualidad musical que fluye “libremente” a través de la estructura temporal. Sin embargo, el aspecto rítmico en el arte sonoro no es tan inefable, de hecho, si fuese tan abstracto no existiría la música estructurada y esto independientemente del género, del estilo o de la *a-tonalidad*. El sujeto-musical se ha visto forzado por la necesidad imperiosa de enmarcar este flujo continuo, no se puede permitir que vibre y que circule por ahí desanudado, por tal razón se han ideado ciertas unidades de sentido y otras herramientas musicales, que han permitido acompasar y organizar al indeterminado registro rítmico.

¹⁰¹ Claude Debussy, citado por Rosset, 85.

El *compás musical* será el elemento o la unidad de medida que posibilitará demarcar y manipular el ritmo de maneras concretas y específicas; el uso del metrónomo, por ejemplo, implica la introducción de un compás en los *tempos* imprecisos del flujo rítmico. Sin esta unidad de medida, las notas no tendrían un orden y una dirección en la estructura temporal, no habría una delimitación relativamente clara en la duración de un sonido, no existiría la diferenciación significativa entre los ritmos uniformes y las tonalidades no uniformes. Una sonoridad rítmica atemperada con un compás musical es susceptible de un ordenamiento, se puede seguir sus pulsaciones sonoras con el movimiento del pie, de la cabeza, de las manos, etc. En contraste, un ritmo no uniforme, si bien marcado por un compás temporal, se hace más difícil de escuchar y de seguir. Pero ello no implica que no existan músicas de sonidos irregulares, de hecho, en algún punto del recorrido introduce algunas breves referencias acerca de la música atonal. Sin embargo, el atento lector-escucha interesado en esta arista podría considerar que la vertiente musical de las escuelas cultas no es la única posibilidad de aproximarse a la audición de estas interesantes manifestaciones sonoras. Hay múltiples ritmos musicales no uniformes dispersos en la estructura de diversos géneros populares. En ese marco, la composición está fundamentada en la implementación de algunas cualidades musicales, la síncopa, el contrapunto, entre otras, que permiten “transgredir” la concepción ortodoxa de lo rítmico. El contrapunto, por ejemplo, consiente la introducción de ciertas sonoridades irregulares que conllevan el quiebre de lo uniforme rítmico; se debe a que las notas arrítmicas y disonantes cortan, sin arruinar, la estructura sonora de una composición, producen su escansión. La incisión que produce el sonido inverosímil en el mundo armónico y el cuestionamiento al ritmo de la buena forma tornan profundamente interesantes a estos géneros. El *blues*, el *jazz*, algunas corrientes estilísticas del *rock and roll*, del *rock* y del *heavy metal* en diversas orientaciones están atravesadas por múltiples estructuras sonoras sincopadas o contrapuntísticas, tal lógica matiza a dichas manifestaciones y las hace infinitamente ricas de escuchar. El sujeto del lenguaje también está habitado por un elemento rítmico e irregular que pulsa incesantemente en el cuerpo y que no deja de resonar. Es precisamente el ruido del mundo orgánico que se modula, la voz gutural que deja raspar gracias al orden regulador que introduce el compás del discurso, es el terrible metrónomo del lenguaje que mide los *tempos* irreductibles de la vida y la muerte.

El segundo elemento formal que compone estructuralmente a la música es la armonía. Qué podría decir al respecto. Al parecer, Lacan —autor que trabajó este asunto en diferentes momentos de su obra, sobre todo en el *Seminario 8, La Transferencia*¹⁰², cuando aborda *El banquete* de Platón— manejaba un concepto de dicha noción que ha sido aceptado por la mayoría de autores que no tienen un acercamiento más o menos formal al campo de la teoría y la historia musical. Al margen de este discurso, se suele concebir la armonía en consonancia con la belleza y, en el caso de la música, con lo que suena agradable al oído del escucha. Sin embargo, habría que anotar que esa concepción de la armonía no es tan musical, pues en los campos de la teoría, la práctica y la composición relativas a este arte se habla, con insistencia, de la importancia de la música y las armonías disonantes que “suenan mal”.

De hecho, el atento lector ha de tener en cuenta que el decurso de la historia musical en Occidente, y no solo en lo que al campo de la música culta se refiere, sería trastocado por la irrupción de un estilo hartamente subversivo —este suceso acaeció durante la segunda década del siglo XX, fortuitamente en la misma época y en la misma ciudad victoriana en la que habitaba y trabajaba Sigmund Freud—; me refiero a la aparición de la música culta armónica y atonal.

Esta nueva escuela se inauguró, al menos desde un punto de vista histórico, con la introducción de las complejas e innovadoras obras del mítico compositor vienés Arnold Schönberg. Posteriormente, los ecos de su obra serían amplificados y matizados por las músicas de sus dos estudiantes más brillantes: Antón Webern y Alban Berg. Se trataba de una nueva forma de concebir la organización y la estructura combinatoria de los sonidos musicales, muy difícil de asimilar y escuchar, justamente por su matiz disonante y porque en ella se excluirían radicalmente y, para siempre, los modos clásicos armónicos-tonales. En ese momento histórico, el oído de Occidente aún no estaba preparado para centrar su atención e interés en el sugestivo y difícil registro de la armonía atonal-disonante (matiz sonoro más propio de las músicas orientales)¹⁰³.

¹⁰² Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 8. La transferencia* (Buenos Aires: Paidós, 2003).

¹⁰³ Un apunte más al respecto. Antes indiqué que dicho estilo musical fue iniciado, al menos desde el punto de vista de los historiadores del arte de las musas, por Arnold Schönberg. Sin embargo, en

Ahora bien, la armonía, desde un punto de vista formal —no en el campo de la armonía de la esfera celeste mencionada—, conlleva una combinación sincrónica de notas, la ejecución de los tonos siempre es simultánea; aclaro que no es imperioso que el acorde armónico suene bien, ha de articularse más allá del concepto de la buena forma musical. Es una especie de corte vertical, sincrónico, operado sobre el eje diacrónico de la melodía¹⁰⁴. La armonía es una de las dimensiones musicales de mayor dificultad, su asimilación es muy compleja. A grandes rasgos se podría decir que es muy importante porque sostiene la estructura de fondo de toda composición, su manejo y comprensión requieren de mucho tiempo de estudio y práctica. En algunos casos la armonía de una pieza u obra musical se torna difícil de escuchar o de apreciar, justamente porque se le sobrepone el registro agalmático de la melodía. Sabemos que los acordes armónicos “que suenan bien” consueñan con el ideal celeste de tranquilidad, de alivio, se trata de la *música apolínea* que exalta las pasiones sensatas de los hombres. En contraste, las manifestaciones sonoras constituidas por armonías disonantes —como el inarmónico

este punto del recorrido me gustaría referenciar, al menos de paso, la obra atonal-libre de otro conspicuo compositor europeo; hablo del músico ruso Aleksandr Nikoláievich Skriabin. Fue un contemporáneo de los músicos austriacos mencionados. No obstante, me parece que en ciertos aspectos musicales y, cronológicamente hablando, él los anticipó. La historia de este personaje es muy interesante no solo por la implementación temprana de la armonía atonal como una herramienta expresiva en el ejercicio compositivo, sino por la relación del discurso musical de Skriabin con el campo de la psicosis. *Grosso modo*, diré que este músico trabajó arduamente en la estructuración, *sonora-visual*, de un discurso hartamente delirante, pero no del delirio enmarcado del neurótico, creo que es otra *cosa* la que pone en juego en la idea musical skriabiana. Su objetivo era componer, hallar, un sonido *musical-visual* inefable; él mismo denominó a esa imposible *sonoridad-escópica*: “el acorde místico”. En fin, es una historia profundamente sugestiva y creo que valdría la pena auscultar un poco más en ella. Sin embargo, he de admitir que no me queda mucho tiempo ni espacio para ahondar en el nódulo de esa estructura. Es una cuestión evocadora, pero se excede de los alcances de este recorrido.

¹⁰⁴En la ejecución del piano se observa más o menos clara la relación entre el eje vertical de la armonía y el eje horizontal de la melodía. El pianista pulsa los acordes armónicos simultáneos con los dedos de su mano izquierda y al mismo tiempo se desplaza diacrónicamente por el eje melódico, a través del recorrido de las teclas que son pulsadas con la mano derecha.

La armonía es como un pasado telón de fondo sonoro en el que se sobrepone la virtuosa y agalmática melodía. Hay géneros del *metal extremo* que son profundamente armónicos, están montados sobre la base de complejas estructuras compositivas. En el marco de esas enmarañadas composiciones, los músicos melódicos de alto vuelo, los solistas, suelen sobresalir, el *guitar hero*, por ejemplo, justamente, porque estos sujetos son capaces de *solfear* hábilmente entre ese océano de enrevesadas armonías. Dejo el testimonio sonoro-visual de una banda estadounidense de *death metal técnico*. Creo que la genialidad de los hombres a veces se expresa por medio de sus músicas y me parece que ciertos compositores cultos y clásicos, como Schönberg, bien podrían regodearse escuchando la riqueza sonora de estas expresiones musicales. Se encuentra disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=N6_WKGTeWH8

sujeto del lenguaje— producen un cierto efecto de tensión e intranquilidad, lo cual desasosiega e inquieta al escuchante. Por ello, en la Edad Media la Iglesia católica —e incluso los sabios de la Antigüedad ya efectuaban ciertas regulaciones discursivas— prohibían la música instrumental disonante, precisamente porque la consideraban una manifestación degenerada del espíritu humano. Pero el *ser-parlante* vive desafinado, su condición estructural se fundamenta en una incompletud, él está dividido entre lo que imaginariamente sabe de sí mismo y el saber desconocido que habita en el inconsciente, no hay proporción ni armonía entre los sexos y el comercio con el lenguaje sepulta toda posibilidad de encontrar un oasis armónico paradisíaco. El sujeto dividido se constituye a partir de su castración y sus pérdidas fundamentales, él existe desarraigado de la armonía, de su goce; deambula por el universo simbólico entre dos muertes; despojado de cualquier vestigio de unicidad.

El siguiente elemento formal de la música es la melodía. Es una unidad de sentido que se implementa para marcar el desplazamiento diacrónico de las notas, delimita un espacio sonoro y visual en el pentagrama y en la partitura. Es preciso indicar que en el marco de la teoría musical el significado de una nota se establece a partir de sus relaciones estructurales con otras notas. Es otra forma de decir que la significación de un sonido musical no está fijada en ningún tono de la escala como tal; el sentido, más bien, se desplaza a lo largo del pentagrama (de la cadena significante), sin que llegue a alcanzar ningún tipo de significación. Esta fuga del sonido es posible porque, en el discurso musical, la constitución de un tono no tiene que ver únicamente con las propiedades y cualidades físico-sonoras que lo identifican. Una nota se constituye como tal más allá de su puro sonido; es necesario concebir su función en la estructura para entender cómo es que un ruido llega a erigirse en nota musical; esta surge en el intervalo, en el espacio y en la segmentación de sus relaciones con los otros tonos que componen la organización temporal. Por otra parte, la ligazón de las notas en el pentagrama y su anclaje a su sentido artificial solo es posible por la función reguladora de la clave musical, elemento simbólico que demarca una cierta normatividad en el arte sonoro. La clave, justamente, detiene la fuga y la precipitación del significado que se desplaza a lo largo de todo el pentagrama. Si hay clave (de Sol, de Fa, de Mi, sea cual sea), será factible, por ejemplo, delimitar el número de octavas que componen la obra y también será posible entender hacia dónde se debe transportar la música que se escribió en una partitura.

Ahora bien, la idea de que una nota musical emerge en el corte, en el intervalo de sus relaciones estructurales con otras notas, me hace evocar, al menos en un nivel metafórico, la noción del sujeto dividido, [\$], que propone el psicoanálisis lacaniano. Esta categoría conlleva una concepción de un *ser-parlante* que emerge precisamente en la escisión entre dos significantes: del S₁ al S₂, [S₁→S₂], precisamente, en el corte se produce el efecto del sujeto dividido. Por otra parte, el deslizamiento de la significación en la cadena significativa, así como en el pentagrama musical, también se detiene por la operación de un elemento simbólico fundante del lenguaje, se trata de un significante primordial, de una clave musical, que abre la cadena y a la vez la cierra. La función reguladora de ese símbolo es capaz de detener la fuga del sentido, le da un nombre (¿del padre?), a un sujeto que solo deviene como significante gracias a la relación estructural que estableció con otros significantes. En fin, parece que el sujeto del lenguaje se asemeja a un tono disonante, a una nota en la estructura; su condición no se define por las cualidades biológicas que lo determinan, sino por sus relaciones fundantes con los otros *sujetos-significantes* que habitan mortificados en la estructura temporal del significante. El comercio melódico-musical del sujeto dividido con el aparato del lenguaje no es para nada armónico, es disonante —ya lo hemos marcado—; no obstante, en los intersticios de esa articulación emerge la posibilidad de habitar en un universo simbólico como sujeto deseante.

Finalmente, arribamos al terreno del cuarto elemento formal que constituye a la música: se trata de la tonalidad. Es una unidad de sentido que permite introducir un cierto hilo conductor en el pentagrama. La noción clásica de tonalidad implica pensar en una forma de organización jerárquica de las notas, es una suerte de regulación simbólica e imaginaria que teje un hilo conductor entre las relaciones tonales que se disponen en la cadena temporal. La tonalidad tiene que ver con los efectos agalmáticos de la música y con la consonancia sonora. En este sistema se escribe una nota o un acorde central, que es más importante que los otros tonos que se van a implementar en una composición. Los tonos secundarios se ligan al tono central solo por su correspondencia sonora, es decir, porque “suenan bien”. Por tal motivo, los ritmos tonales —independientemente del género musical del que se hable— generalmente producen ciertos efectos agradables y de consonancia con el universo. Susana Arazi plantea, por ejemplo, que el sistema tonal se asemeja en cierta forma al modelo heliocéntrico de Nicolás Copérnico, antiguo monje y astrónomo polaco que planteaba la existencia de un centro en el universo que se encuentra muy cerca del Sol; este elemento nodal, según la idea copernicana, controla y determina el

movimiento de todas las esferas celestes. El sistema tonal sería algo semejante pues describe una estructura circular en la que se elige una nota central o un acorde tonal principal de mayor jerarquía para que las otras notas, auxiliares y consonantes, graviten en torno a él. Pero, en este punto “caemos” nuevamente y, a destiempo, tal y como lo hace una nota disonante y mal sonante, en el terreno de la música atonal. Creo que ya no vale la pena referenciar más datos históricos sobre estas expresiones. Sin embargo, sí será pertinente señalar que la lógica compositiva de la música atonal implica la superación del viejo paradigma de “la música buena”. El arte sonoro atonal, en mi criterio, no es para nada degenerado, solamente que se ordena en el contexto de unas relaciones estructurales que son hartamente divergentes. En este marco compositivo no importan los vínculos de consonancia con los otros acordes atonales; no es relevante que el sonido sea edulcorado, lo importante es expresarse musicalmente a través de estructuras armónicas complejas y enrevesadas. En ese sentido, Arazi plantea que el sistema atonal se asemeja al modelo planetario de Johannes Kepler. Este legendario matemático y astrónomo alemán planteó una serie de leyes que le permitieron describir el movimiento elíptico de los planetas. El punto en todo esto es que las leyes keplerianas posibilitarían ampliar los horizontes del discurso científico, pues se comprobaría la existencia de ciertos cuerpos celestes que ejecutaban movimientos relativos (atonales) e independientes del influjo energético del Sol. Los planetas también dibujan trayectos irregulares y, a veces, sus movimientos rítmicos no están en consonancia con el astro mayor. ¡He ahí una verdadera revolución! Es por ello que la subversión no es copernicana, dice Lacan, la revolución es kepleriana. La revolución es de la música atonal, que fija para sí misma un centro, a saber: ¡no hay centro! A partir, de ese agujero se empieza a crear, a gravitar, a fluir inarmónicamente en los intersticios de las tonalidades mal-sonantes. Con Scriabin empezamos a percibir que lo disonante también suena bien.

El amplio derrotero de la música culta y popular de ritmos irregulares en Occidente, así como la música atonal de otras latitudes, dan cuenta de la riqueza sonora de esas expresiones. Es cuestión de abrir un pasaje auditivo para el ruido que se escucha con el “tercer oído”. Hay que prestar la oreja a la potencialidad sonora de la música, esa cualidad inefable del arte de los ruidos que tanto destacó el olvidado psicoanalista vienés, Theodor Reik, a lo largo de todos sus escritos. En la atonalidad del discurso emergen las cuestiones estructurales más interesantes del sujeto dividido, sus quiebres y sus escansiones que no dejan de resonar. La música inarmónica es más rica de escuchar, abre el panorama y quita

los telones del universo rítmico y tonal; construye espacios para el discernimiento, para que los rebeldes de la música puedan enunciar y crear cosas nuevas con sus artes. El sujeto es radicalmente desafinado y, cuando sus componentes más viscerales dejan de raspar, entonces quiere decir que él ha entrado al terreno de la uniformidad, del sonido unísono, de la conformidad con la música vocal del Otro.

Para finalizar este arduo recorrido me gustaría señalar sucintamente y, en un sentido metafórico, la importancia de la música en mi existencia: su lugar no es relevante en un sentido material, no me enriquece, no me empobrece, tan solo me deja soñar, flotar, me deja existir estructuralmente en un mundo diferente, en un espacio atonal... En fin, han sido largas horas de escritura dedicadas a estos asuntos musicales y un par de años de fatigosa auscultación, pero todo culmina y al final de tantas letras creo que no se dice nada concreto sobre el enigma inefable que habita en el extraño universo musical. El arte de los sonidos es como un poema desvincijado, nunca fue mi camino hacia la luz o la oscuridad, tan solo me deja ser, me deja existir al margen del repertorio social...

Bonus track: músicas al margen del repertorio.

Anexo A: El sonido y la regulación discursiva

[1.1] Introducción al tritono

*Largo y penoso es el camino que conduce del infierno a la
luz.*

John Milton¹⁰⁵

Violinista, músico, conspicuo monje benedictino, reformador de la notación musical en la Edad Media. Nigromante, experimentador, una suerte de zahorí antiguo, ¿descifrador o significador del sonido? Trabaja siempre en secreto, solitario-lontano, desgaja el mutis del universo musical antiguo en efectos de goce, efectos de goce a condición de tener un cuerpo... un cuerpo atravesado por el lenguaje, un cuerpo tentado por la música, por un efecto oscuro, enigmático, de ella misma, de la música: diatonismo, pentagramas, solimización, solfeo. Segregación, asunción de un velo simbólico e imaginario; semblantes, palabras, un recubrimiento en el amparo de la Ley de Dios, en su contraparte, todo eso para significar la perplejidad que produce un sonido, un simple efecto de sonido, de goce, de goce en el cuerpo, una (des)articulación discursiva que tiene y no tiene que ver con las palabras: ¡un juego sonoro debe ocultarse, un sonido, una nota debe segregarse, el empleo de la música debe regularse!

¹⁰⁵ *El paraíso perdido* (Barcelona: Espasa, 2003, 42).

Lo que debe ocultarse es, justamente, el intersticio canoro por donde se cuela el diablo en la vida de los hombres: la música, la séptima nota, aquella resonancia malévolamente, esa emanación disonante, chirriadora, esa... que se escapa entre los vacíos... espacios del tiempo, de la vida y de la muerte, de los ruidos y los silencios... Ella, de la que solo puedo decir es armonía corrupta, artejo lastimero, música, efecto de goce, tres notas.

Violinista, pensador abstraído en los efectos de goce que la música engendra en el cuerpo, se fustigaba él mismo con la reflexión iterativa, con la vivencia luctuosa pero cotidiana de lo oscuro, de lo impuro, de lo pecaminoso, de ese goce que no puede ser obra más que del mismísimo Satán. En ese paraíso perdido de sensaciones infernales irrumpe la música, su voz como una articulación de sonidos, como un lenguaje sin palabras al servicio del diablo, el violinista y su experiencia con la música. El diablo se mete en el cuerpo convulsionado del monje benedictino, a través de su música... *diabolus in musica*, mi contra fa, decía él... yo juego, yo jugaría y escribiría música contra mi fe. La cualidad siniestra del Locrio de los antiguos griegos se reactualiza en el retintín, en ese soniquete infausto del tritón, en el malevaje de esa invocación del bribón para la palabra-Ley de Dios, en la ejecución prohibida del séptimo acorde, de la séptima nota, de la nota maldita, de la nota del diablo, del tritón en la música antigua. El canto de las brujas, punto inefable del sonido, vocalizaciones de gritos: *flash* sin sentido que soporta la voz, separación que el lenguaje, de forma necia, pretende significar. Dimensión gemebunda, música perdida, productora de una atmósfera seductora e infame, séptimo acorde, nota proterva, soterrada, casi olvidada, pero efecto de goce, en el goce, goce solitario pero a la vez promulgado por la agencia reguladora del discurso eclesiástico. Guido de Arezzo, monje benedictino, violinista, músico, él no inventó, pero sí fue tocado por el sonido de su propio tritón.

[1.2] Música en la cultura

Es verdad que en la mayoría de los casos el acercamiento de un sujeto a la música produciría un cierto monto de placer, enlazado, las más de las veces, a la posición subjetiva y también a los estándares de disfrute que se delimitan a partir de la lógica que impone un determinado marco cultural. Piensen en las emociones y sensaciones que se experimentan subjetivamente en un concierto socialmente aceptado. Observen la implicación corporal y reflexionen acerca del compromiso emocional y somático de algunos bailarines eximios en el contexto de sus prácticas dancísticas libres o coreografiadas.

Evoquen, si les resulta posible, el acto creativo del músico que rasguea virtuosamente unas cuerdas en un escenario social de aprobación o en el hecho admirable de entonar armónicamente una nota bien elevada. Rememoren sus experiencias agradables o desagradables con lo musical y entenderán que, en la soledad de sus vivencias, el aspecto gozoso de su experiencia frente a la música se desprende, justamente, de la relación única que ustedes mismos han establecido con el registro del lenguaje, con sus representaciones psíquicas, sus fantasmas, sus cuerpos, con las reminiscencias sonoras que sus melodías les evocan.

Sentir los efectos de la música —en su componente más visceral— es un acto que no se relaciona únicamente con la comprensión del significado de un texto cantado o escrito. No se trata de un ejercicio de elaboración de juicios estéticos, críticos y racionales. La música remite al sujeto a un campo de goce en el que el sonido se percibe, o mejor, se incorpora, no solo a partir del registro imaginario de las palabras. No siempre es la significación evidente de la música lo que nos hace experimentar goce. Hay un pulso rítmico insondable en cada uno de nosotros... es inconsciente quizá, es una sensación interna, semejante a una maquinaria de sensaciones que se activa cuando es convocada desde la dimensión de un Otro musicalizado.

Y es que la relación del hombre con la música es tan antigua, tan primaria. El largo proceso de despliegue y evolución musical tan solo devela la complejidad de una lógica profundamente estructurada. Gozar y sentir con la música —insisto en esta premisa— son actos que no se originan en la capacidad de un sujeto para aislar los elementos formales que componen una pieza musical. Considero que esa disposición para gozar de lo sonoro se desprende de los primeros trazos, de la relación particular que un ser humano inscribió con el sonido; es en esa época mítica cuando se establecen los vínculos esenciales con el registro sonoro y con la dimensión musical. Es por ello que la música siempre ha de sonar estruendosamente —pero para cada quien— empujando desde algún lugar desconocido del cuerpo.

Cuando un músico se abandona a la creación, evidentemente está usando su mente, su *psique*, su cuerpo, su saber formal e intuitivo y la amplia gama de su imaginación musical. Es una verdadera sinfonía psicosomática la que tañe en el interior de la cabeza y lo que suena; lo que se construye sin palabras por medio de la música permite acceder a otros

lugares, quizá son sitios ignotos en la superficie del psiquismo. Sin embargo, esta habilidad para evocar espacios otros y para escribir sobre ellos —con música— no es precisamente una destreza razonada o metódica. Más bien, se trataría de un arte no planificado, dejarse llevar por las sensaciones que provocan los sonidos —de una guitarra eléctrica, por ejemplo, con un eco muy distorsionado y enchufada a unos amplificadores de sonido muy potentes—, ahí está la suntuosidad de la música, de mi música: no pensar en notas, claves o acordes regulados, sino desvanecerse en la complejidad de la estructura, desaparecer, tan siquiera por un momento, en el mundo de la sensación, en un *flash*, como estar viajando en medio de las olas, sin brújula, ni destino.

Ahora bien, las sensaciones que suscitan la música en el cuerpo y las relaciones que ella misma ha establecido con los procesos de configuración subjetiva y social en el ser humano han sido extensamente documentadas. Desde los griegos antiguos, quienes pensaban que los inventores de la música y sus primeros ejecutantes eran dioses y semidioses como Hermes, Apolo, Anfión u Orfeo, hasta los estudios neurocientíficos más más avanzados de nuestras épocas. Rodolfo Llinás, considerado uno de los científicos de mayor relevancia en la historia académica positivista colombiana, es un ejemplo entusiasta de las aproximaciones contemporáneas del discurso de la ciencia al campo musical. Este autor plantea una particular teoría en la que esboza un modelo metafórico (neurocientífico) que le permite concebir el funcionamiento cerebral a partir de analogías y semejanzas con la organización de una gran orquesta sinfónica. En el contexto biológico de la actividad cerebral, dice Llinás —así como en la estructura de cualquier agrupación musical, incluso, en aquellas bandas que ejecutan un *free jazz* aparentemente desarticulado— todos los elementos están interconectados y orquestados por el ejercicio de un gran director. Por ello, la producción final de una representación mental o de una pieza musical, si es que se acepta la semejanza entre estas dos cuestiones, solo es posible a partir de la articulación de los diferentes movimientos —neuronales-hipotalámicos— musicales que están allí implicados. Para Llinás, la vida física de las neuronas, la materialidad de los pensamientos y las sensaciones objetivo-cuantificables que se desprenden del campo musical, danzan al ritmo de una sinfonía cerebral. El hipotálamo es el gran el director, quien lleva la batuta, el orquestador somático capaz de permitir que el ser humano experimente con la música.

Se observará que las elaboraciones de Llinás son muy sugerentes, inclusive, él llega a afirmar que la música es una producción meramente cerebral, sin sujeto, engendrada en

el interior del organismo, como si se tratase de un procesamiento codificado que origina respuestas somáticas en el nivel de los circuitos de recompensa neuronales. La música se concibe, en este discurso, como el producto de una estimulación *sonoro-visceral* que acarrea ciertos efectos cuantificables, constatables a partir de la medición de las respuestas que producen los flujos de sustancias hormonales. En este discurso, Todo está determinado por un código biológico, incluso Dios mismo es una elaboración cerebral; de tal modo que ni el cuerpo ni la música son considerados como creaciones simbólicas que el sujeto forjó a partir de su comercio con el lenguaje. Y la *psique*, la mente, el alma, no tienen nada de real, simbólico o imaginario, son tan solo elaboraciones mítico-científicas sin ningún tipo de fundamento histórico o arcaico. El hipotálamo en la teoría de Llinás —y en el marco amplio de las disciplinas de las neurociencias— ha sido elevado a la categoría de un Dios orgánico que trabaja en torno a la codificación y coordinación de oscilaciones electro-sonoras desplazadas a través del sistema nervioso; el hombre *neuro-musical* es su hijo, fruto de una carne sin lenguaje, que se erige a sí mismo como un ente auto parlante, apto para transmitir los ecos y resonancias de su funcionamiento anatómico.

En fin, personalmente prefiero recurrir a los viejos relatos y a las historias explicativas de los antiguos en torno a los efectos somáticos, anímicos y sociales implicados en la experiencia del sujeto con el campo musical. Opto, dado el sesgo de mi escritura, por las leyendas y los mitos en los que los dioses otorgan la música a los hombres como una suerte de don preciado que ellos mismos han de saber implementar. Prefiero pensar que la larga historia de la evolución musical —si bien se encuentra determinada por el decurso del perfeccionamiento biológico— está signada por la lógica de las relaciones que el sujeto estableció con el aparato del lenguaje.

El discurso neurocientífico no puede desconocer que el desarrollo psíquico y social del ser humano, así como la configuración cultural de las civilizaciones antiguas y de las sociedades modernas, han sido fuertemente influenciados por diversas prácticas musicales. Las culturas prehispánicas, por ejemplo —que revelan un cierto grado de evolución equiparable, y en algunos aspectos superior, a las de otras civilizaciones europeo-asiáticas—, dan cuenta de la relación estrecha con la música como una manifestación espiritual, simbólica y cultural. Los hallazgos de diversos instrumentos musicales y de otros objetos artesanales de cerámica son evidencias del acercamiento y del conocimiento profundo que estas civilizaciones tenían de la práctica musical. Tal es el

caso de la *ocarina*, un pequeño instrumento de viento que bien podría representar el largo proceso de evolución musical, y no solo de los aztecas. La fabricación de este particular y diminuto instrumento no solo demandaba la conexión unívoca del director hipotalámico de la orquesta anatómica con el conjunto de músicos neurocerebrales. No, el proceso en realidad era un poco más complejo, subjetivo, social, simbólico, pues la manufacturación de esta flauta exigía en un primer momento la comunicación pura del artesano-músico con los dioses, además era importante el oficio de un alfarero diestro e inspirado por las artes de la creación musical. El artífice de este instrumento también debía manejar conocimientos profundos acerca del mundo acústico, desplegar un sistema musical muy bien consolidado y un estilo melódico particularmente estructurado.

Los relatos de los aztecas dicen que la principal ocarina fue llamada *Huilacapiztli*, que en nuestro idioma se traduce como “tortolitas”; era un instrumento de viento en forma de ave que propiciaba la comunicación del hombre con los dioses. Su uso estaba incluido en el escenario de diferentes actividades sociales cotidianas y prácticas colectivas como matrimonios, ritos fúnebres, sacrificios a los dioses, entre otros. *Huilacapiztli* resonaba en el viento, como una especie de silbido y su sonido se originaba a partir del juego táctil y vocal que el músico establecía con flujos de aire con dos, tres, cuatro y hasta cinco agujeros calados sobre un tubo fabricado con diferentes tipos de maderas y cerámicas. La ocarina permitía producir entre dos y quince sonidos bien definidos, incluso, este instrumento —que en realidad pertenece a una histórica familia de instrumentos de viento, madera, barro y cerámica— posibilitaba la articulación de una amplia gama de tonos, semitonos agudos y graves en escalas diferentes. El instrumento constaba de un sistema de afinación conformado por dos agujeros extras; se trataba de un sistema de regulación sonora muy avanzado para la época precolombina de los aztecas.

En fin, con estas elaboraciones intento destacar la importancia, la riqueza social y humana del campo musical en sus diferentes expresiones. Procuro entender una parte de sus efectos tanto a nivel subjetivo como social, en un marco referencial diferente al de las explicaciones organicistas y reduccionistas que terminan excluyendo al sujeto del lenguaje de sus propias prácticas musicales. Espero aproximarme, cautelosamente, a las consecuencias y a la sorpresa que produce la música cuando el hombre común se encuentra con ella. La música habla de nuestra historia y devela una parte de la relación compleja que el sujeto forjó con el campo del lenguaje.

Y es que el ser humano está atravesado por una necesidad imperiosa de comunicarse y también de experimentar vivencias de goce a través de sus prácticas artísticas y musicales. En un primer momento, mítico, antes de la fabricación artesanal de instrumentos, el cuerpo mismo era concebido e implementado como una suerte de herramienta musical, capaz de expresar —a través de movimientos acompasados y otros sonidos— sentimientos y estados de ánimo. Las primeras manifestaciones dancísticas estaban guiadas por los pulsos rítmicos acompasados del cuerpo. En ese contexto, por ejemplo, el compás de la propia respiración, la cadencia de los latidos del corazón fueron los elementos primarios que permitieron organizar un escenario prototípico para la danza. Las primeras experiencias del hombre con la música no estaban determinadas por parámetros puramente formales. Quizá existía una lógica social que enmarcaba las manifestaciones musicales, pero en esos momentos la práctica y el disfrute no partían de la aproximación a un saber académico; no se habían formulado conceptos enrevesados sobre los tiempos de ejecución de un acorde, no se hablaba de una proporción matemática entre las notas, ni de otras ideas abstractas como afinación, ritmo, melodía, etc. Tampoco existía la escritura musical en partituras, ni la simbología musical, elementos que solo se consolidaron en Occidente siglos después, durante la Edad Media y, principalmente, por el ejercicio de músicos y monjes pertenecientes a la Iglesia católica. El metrónomo de la música, al menos en un primer momento —aunque se podría pensar que en realidad siempre fue así—, fue el sonido del propio cuerpo. El hombre de antaño se guiaba, musicalmente hablando, con la música de sus entrañas y el maridaje con esa dimensión de sonoridad corpórea fue lo que posibilitó la organización de un amplio universo musical.

Ahora bien, el elemento puramente sonoro, como ya se ha dicho en otros pasajes de este recorrido, ha estado siempre presente en la historia de las relaciones del hombre con la música y el lenguaje. Incluso, este aspecto ha llegado a constituirse en una de las grandes preocupaciones, si es que no es la central, para las operaciones de regulación de goce que establecen diferentes aparatos discursivos. Los griegos antiguos, por ejemplo, elucubraron un saber muy complejo sobre estas cuestiones. Platón consideraba que la práctica musical debía ser estrictamente regulada y enmarcada en los parámetros de una ley decretada por los dioses. Es lo que afirma en los *Diálogos*, cuando indica que la música de la Grecia Antigua alguna vez estuvo dividida en sus modos correctos.

En su nostalgia filosófica, Platón termina criticando y rechazando algunas expresiones musicales emergentes en su época y, por la vía de esos cuestionamientos, intentará rescatar la ortodoxia en el ejercicio compositivo y la escucha musical. Sus ideas ponen de relieve un elevado purismo, alejado radicalmente de las posibilidades infinitas de experimentación. Y es que Platón fue un pensador de músicas apolíneas que se preocupó por resaltar las cualidades del músico de antaño, siempre obediente de la ley y renuente ante la posibilidad de variar o experimentar con las formas melódicas de los estilos musicales discursivamente establecidos. Dice Platón:

Nuestra música estuvo una vez dividida en sus formas correctas [...]. No estaba permitido intercambiar los estilos melódicos de estas formas establecidas con otras. El conocimiento informaba el juicio y penalizaba la desobediencia [...]. No había silbidos, ruidos no musicales, o palmas para aplausos. La regla era escuchar silenciosamente y aprender; niños, profesores y la multitud se mantenían en orden ante la amenaza del palo. Pero luego, la anarquía no musical fue dirigida por poetas que tenían talento natural pero eran ignorantes de las leyes de la música. A través de la estupidez se engañaron en pensar que no había bien o mal en la música, que debía ser juzgada en función del placer que diese. Con sus obras y sus teorías infectaron a las masas con la presunción de creerse jueces válidos. Por lo que nuestros teatros, antes silenciosos, se volvieron vocales, y la aristocracia musical llevó a una perniciosa teatocracia. El criterio no era música, sino una reputación por la habilidad promiscua y un espíritu de ruptura de las leyes¹⁰⁶.

Al respecto, valdría la pena anotar que los griegos sí desarrollaron un amplio sistema de regulación musical, basado, justamente, en una serie de leyes en las que se estipulaban los modos de escuchar y componer. En dichos estatutos también se formulaban parámetros discursivos que intentaban modular efectos psíquicos y somáticos producidos por ciertas articulaciones sonoras. Se prohibieron instrumentos musicales, sobre todo de viento, dado su carácter dionisiaco y se dio preponderancia al uso de la lira, así como otros instrumentos de cuerda, principalmente, a la música vocal. De ese aparato discursivo de ordenación de la música se desprenden un sin número de conceptos estéticos contemporáneos, asociados a la idea de lo que “suena bien” y lo que “suena mal” en las

¹⁰⁶ Platón, “Leyes”, Libro primero, en *Obras completas de Platón*, tomo 10. Ed. por Patricio de Azcárate (Madrid: Medina y Navarro Editores, 1871).

prácticas musicales. El punto central en todo esto es que, para los sabios griegos, en ocasiones, las obras que “sonaban bien”, desde la perspectiva del placer experimentado, no obedecían a los usos estipulados en los modos tradicionales.

Es por ello que a Platón le preocupaba la práctica de algunos músicos ilustres como Aristóxeno, quien sostenía que la combinatoria de las notas y de los tiempos de ejecución en una escala no debía determinarse por las proporciones matemáticas pitagóricamente instituidas, sino por la relación del músico o del escucha con el sonido mismo. Este músico y filósofo de la Antigüedad —que en la actualidad quizá ejecutaría una propuesta musical cercana al *free jazz* o al *rock progresivo* del más interesante— pensaba que la estructura y la esencia de la música se entendían a través del *oído absoluto*¹⁰⁷ y no a partir de la escucha exclusiva de la Buena Música de las Esferas. Aristóxeno, profundamente preocupado por la práctica de la experimentación musical, se preguntaba infatigablemente por qué siempre había que escuchar lo que sonaba bien en el marco severo de las leyes musicales. Decía que, si la Música de las Esferas era un arte solamente comprensible para un grupo de sabios iniciados en el tema, entonces ¿por qué no simplemente cantar y tocar los sonidos buenos y razonables para nosotros “pobres mortales”?

La respuesta al interrogante aristoxiano nunca ha sido formulada, pero la preocupación de los antiguos griegos por la regulación de los efectos psíquicos y somáticos producidos por la música ha perdurado a lo largo de los siglos. De hecho, esta actitud de sospecha fue heredada —con variantes, por supuesto— por los Doctores de la Iglesia católica. Este punto se ve corroborado en las operaciones reguladoras que llevó a cabo esta institución, sobre todo en el Medioevo. Resulta que, en ese contexto histórico, algunas expresiones musicales “paganas”, así como otras manifestaciones estéticas que no se ajustaban a los cánones eclesiásticos de composición artística, padecieron la imposición de la censura discursiva. No se trataba en ese entonces, como en épocas más recientes, de prohibir elementos heréticos expresados a través de las letras, tampoco se buscaba acallar

¹⁰⁷ No se refiere a la cualidad auditiva de ciertas personas que les permite diferenciar una serie de elementos musicales como las notas, por ejemplo, sin necesidad de recurrir a un elemento material. El oído absoluto en el pensamiento de Aristóxeno más bien implica una disposición, una actitud no racionalista y no formal en el ejercicio compositivo.

mensajes inmorales transmitidos por medio de las palabras escritas o cantadas. No, a los Doctores de la Iglesia católica les interesaba regular el campo estrictamente sonoro principalmente por dos aspectos.

Primero, porque ellos mismos gozaban con el registro sonoro de la música, y, segundo, porque esa dimensión les develaba elementos más enigmáticos de la configuración del alma, como si la música les hubiera permitido constatar la existencia de una cierta tendencia oscura y perniciosa en el ser humano. Los monjes que estudiaban la composición y transmisión de los cantos comprendieron de algún modo que el hombre era capaz de perderse, de dejarse ir, sin brújula y sin Dios, entre laberintos de universos puramente musicales. El meollo del problema para los músicos de la Iglesia católica era que la puerta que conducía hacia ese cosmos infinito de perdición musical estaba instalada, justamente, en la estructura sonora de varios cantos e himnos religiosos. Es lo que pensaba uno de los principales legisladores de las prácticas musicales de la Iglesia: San Agustín de Hipona. Doctor eminente de la Iglesia, dotado de una gran sensibilidad y elocuencia musical, logró sospechar de algunos elementos sonoros incluidos en los cantos religiosos. Según el criterio de escucha agustiniano, ciertas tonalidades eran capaces de perturbar y corromper la pureza del alma. En sus adentros, San Agustín temía que la voluptuosidad sonora le hiciera sombra al texto sagrado y con ello se lograra desviar el propósito de los himnos divinos durante la celebración de la Santa Misa. Esta cuestión es sugerida por el propio sacerdote en las *Confesiones X*, justamente cuando destaca el matiz enigmático de su conmoción subjetiva y somática ante la escucha de algunos elementos sonoros presentes en los cantos religiosos. Cautivo y sujeto a los placeres que tocaban a su oído, San Agustín escribirá lo siguiente:

¡Cuánto lloré también oyendo los himnos y cánticos que para alabanza vuestra se cantaban en la iglesia, cuyo suave acento me conmovía fuertemente y me excitaba a devoción y ternura! Aquellas voces se insinuaban por mis oídos y llevaban hasta mi corazón vuestras verdades, que causaban en mí tan fervorosos afectos de piedad, que me hacían derramar copiosas lágrimas, con las cuales me hallaba bien y contento [...]. Ya la iglesia de Milán había adoptado la música poco antes con el fin de fortalecer el ánimo y

ahuyentar el aburrimiento de los fieles, quienes permanecían reunidos en oración durante largas vigiliias junto a su obispo San Ambrosio (IX, 7, 15)¹⁰⁸.

La evocación de las nobles emociones ejercidas por los cantos milaneses, los efectos agalmáticos de la voz, atemperaron en cierta medida y durante una temporada la desconfianza agustiniana. Sin embargo, esta actitud de sospecha no desapareció del todo, pues en diferentes momentos de su vida el monje habló sobre su turbación y también admitió que no había dejado de sentir la necesidad imperiosa de gobernarla, como si se tratase de un apego tóxico. Esta confesión se constituyó como el fundamento de una preocupación tradicional para la Iglesia católica, a saber, fundamentó la inquietud por mantener equilibrados el deleite entre el componente sonoro-estético de la música y el valor que soportaba la palabra cantada cuando se la vinculaba al ejercicio de transmisión de los textos sagrados. En cierto modo, podría pensarse que San Agustín se valió de algunos aspectos sonoros de la música y de su regulación discursiva, precisamente para establecer los fundamentos filosóficos de un debate antiquísimo que continúa vigente — con diversos matices y variantes— en la actualidad. Se trata de la problemática interna del ser humano, de la lucha eterna entre la palabra reguladora (el bien) y los empujes oscuros de una sustancia gozante (el mal y la música), las pulsiones que cohabitan en el cuerpo; es, justamente, lo que el monje atisbó a partir de su turbación musical, es decir, coligió que la existencia del alma se supedita a un mal entendido estructural y que la esencia conflictiva del espíritu ha perdurado a través de los siglos. San Agustín comprendió a través de su experiencia subjetiva con la música que el cuerpo y el alma entregados a su Dios siempre han de padecer a consecuencia de una querrela eterna, y que él, como todos sus hermanos, vivirán siempre aquejados por el debate imperecedero entre el bien soberano que mora en el Verbo Divino y el mal que da forma a los empujes tendenciosos musicales del cuerpo en el ser humano.

En un momento de su vida, San Agustín le rindió tributo a su Dios por haberle concedido el don de la liberación de su apego tóxico a los deleites que le suscitaba la música. En ese entonces, como él mismo lo señaló, ya pudo escuchar los cantos religiosos sin quedar sujeto y perplejo ante el registro sonoro que lo cautivaba. Escribió, con cierto optimismo,

¹⁰⁸ San Agustín, *Confesiones*, Libro X (Barcelona: Libros en Red, 2007), 170.

sobre la relación positiva que el hombre podría instaurar con el campo de la creación musical, si es que esta se enmarca en los parámetros de una ley reguladora. Sin embargo, en el mismo camino de sus *Confesiones*, al final de su vida, el monje y profundamente desconsolado llega a reconocer que en muchas ocasiones la escucha del mensaje de los textos en los cantos sagrados queda postrada ante la belleza que emana del universo puramente sonoro. Esta disonancia agustiniana entre el ser espiritual y el placer sensitivo lo conduce a tomar una decisión bastante radical, a saber, oponerse y rechazar definitivamente la música en la Iglesia católica con el único objetivo de dar preponderancia a la Palabra de Dios. Solo en el epílogo de su vida cambió de posición subjetiva frente a la música, justamente cuando rememora que en sus años joviales —y aun alejado de los designios de su Dios— fue la escucha de los cantos religiosos en la iglesia de Milán lo que movilizó su fe y el interés por acercarse a la comprensión de los mensajes divinos que se transmitían por medio de esos cantos.

Con los años, el monje permitió la interpretación de algunos cánticos e himnos en la Iglesia, pero nunca se liberó totalmente de sus angustias musicales. Concibió un uso adecuado para la música a partir de su filosofía y con ello fundamentó la regulación discursiva de aspectos sonoros del canto. Por esa vía, San Agustín estableció una norma en la que se contemplaba la usanza de la música, pero como una herramienta divina que fuera capaz de generar placeres benefactores en el cuerpo. El sacerdote creía que la música regulada permitiría fortalecer el ánimo y la fe de los más débiles y enclenques. Entonces, con la música, el hombre mundano sería capaz de efectuar un paso importante para su existencia y, con ello, lograría trascender del dolor y la aflicción solitaria de sus cuitas (musicales) a la confianza y entrega en la fe de Dios. Escuchar los cantos divinos como un ejercicio educativo para fortalecer el cuerpo y el alma es la solución. El hombre daría sus oídos a la música, no para satisfacerse a sí mismo en el vicio auditivo y en su concupiscencia, sino para auscultar en los enigmas cantados de su Dios; solo a través de ese camino el alma logrará acceder a los terrenos divinos de la piedad y la redención eterna.

Personalmente, creo que la deuda de nosotros, los melómanos, con San Agustín es bastante grande.

En fin, en este marco de ideas, también valdría la pena señalar que, durante la Edad Media, la Iglesia católica no solamente se preocupó por la regulación de las prácticas musicales

al interior de la institución eclesiástica. Se observa que los alcances de su labor reglamentaria se extendieron al ámbito de la música popular. En el contexto expansivo de este discurso, destacados músicos religiosos que habían ahondado en el estudio de algunos aspectos formales de la composición y transmisión de los cantos gregorianos — me refiero principalmente a un conspicuo monje benedictino llamado Guido de Arezzo— se dieron a la tarea de controlar los usos no permitidos de un intervalo musical conocido en Occidente como el “tritono”.

Se supone que, en dicho periodo histórico, algunos músicos de la Iglesia pensaban que el intervalo disonante de cuarta aumentada o quinta disminuida —conocido en el saber popular como la “nota del diablo”— se implementaba en el contexto de ciertos ritos paganos para invocar la presencia maléfica de Lucifer. En los registros escritos de algunos musicólogos e historiadores se señala que las personas se impresionaban considerablemente cuando algún músico o alguna orquesta ejecutaban dicho intervalo. Se oía un sonido pesado en los instrumentos, sobre todo en los de metal y viento, como una voz sombría y sin significado que emergía abriéndose pasó a través de la densa oscuridad.

El escucha y el músico mismo que experimentaban con la ejecución de esta articulación sonora y disonante, compuesta por tres tonos completos, se confrontaban con una reacción particular que iba invadiendo sus cuerpos, como una suerte de seducción dulce y tenebrosa. Arropando el inconmensurable espanto y los efectos insondables de un prohibido en-canto, el escucha y el músico quedaban atrapados en el mundo sonoro, perplejos y sin opción ante la irrupción de un modo de disfrute musical que sería capaz de desbordar las fronteras del goce clericalmente permitido. Se supone que para evitar estos *impasses* musicales los monjes benedictinos prohibieron la implementación del tritono en el ejercicio compositivo. Ahora bien, seguramente hay algo de ficción y fantasía en los mitos y leyendas académicas y populares que se han edificado en torno a la regulación eclesiástica de este intervalo musical; quizá no sea tan verídico que todos los músicos que experimentaban con este sonido eran torturados por la Santa Inquisición. Sin embargo, hay que anotar que es un hecho históricamente constatable que el tritono, al menos hasta la época del Renacimiento, fue desechado de los cánones de composición y ejecución y no solo por la Iglesia, sino por músicos de ámbitos diferentes, en los que el estudio de los efectos sonoros en el cuerpo y en el alma no se fundamentaba precisamente en el entendimiento de los principios religiosos; al contrario, el interés de estos primeros

ingenieros de sonido pasaba por el análisis de un filtro más formal. El punto a destacar es que, para estos músicos, ajenos a la Iglesia, la exclusión del tritón, más allá de su relación con lo demoníaco, se debía, principalmente, a su difícil entonación vocal y también al matiz atonal que se desprendía de su sonido, esas cualidades formales constituían un *impasse* en las composiciones.

Sin embargo, los elementos que discriminan los discursos están destinados a perdurar. La censura nunca ha sido un mecanismo social totalmente eficaz, y por la insuficiencia discursiva para regular los actos creativos de los hombres es que algunos músicos —en la clandestinidad— continuaron utilizando este intervalo en sus métodos de composición, precisamente para aproximarse a los secretos musicales que matizaban la implementación de dicha nota. A estos músicos (escúchese Paganini) no les importaba mucho el peligro de ir en contra de la ley de la Iglesia católica y, más bien, asumían una suerte de postura aristoxiana ante las posibilidades de experimentación musical, siempre preocupados por un empuje “pecador” y constantemente motivados por el oficio, mal mirado pero bien sonante, de escudriñar y jugar con algo tan prohibido y peligroso como el sonido. Son esa clase de poetas con talento natural, diría Platón, pero ignorantes de las leyes de la música. Con los años, la nota del diablo se perdió, desvaneciéndose como un gemido triste y taciturno, casi soterrado para los esquemas de composición de la música Occidental. No obstante, siglos más tarde, justamente a finales de los años sesenta y comienzos de la década de los setenta, en una ciudad de Inglaterra llamada Birmingham, un grupo de jóvenes conformó una banda de *rock and roll* llamada Black Sabbath. Desde “el taller del mundo” comienzan a hacer un uso muy particular del intervalo de quinta disminuida como un elemento característico y esencial de su sonido y su emergente propuesta musical. La estructura de sus composiciones gravitaba en torno al color de esa nota otrora prohibida. Por esa vía de experimentación con el tritono y entre las influencias que ellos fueron recogiendo del *jazz*, el *blues* y los filmes de horror, Tony Iommi-guitarra líder, Ozzy Osbourne-voz principal, Geezer Butler-bajo y Bill Ward-batería crearían uno de los géneros más elevados de toda la historia de la música popular en Occidente.

Desde Iommi, las guitarras eléctricas suenan tan diferente, tan oscuras, tan directas y, a la vez, tan distorsionadas, aunque el testimonio del guitarrista revela un cierto grado de humildad muy valorable en estos días. Él afirma que cuando componían su música no sabían que las notas disonantes que implementaban tenían ese matiz histórico tan demoníaco. Admite, sin ningún tipo de vergüenza, que tanto él como el resto de integrantes

de Black Sabbath no sabían leer música en partitura y, además, reconoce que carecían de acercamientos formales al estudio de aspectos técnicos o históricos en el ámbito musical. Sin embargo, en ese contexto de no saber nada (de una docta ignorancia, diría Lacan), Tony Iommi y sus tres compañeros de viaje pergeñaron una de las expresiones musicales populares más importantes de nuestros tiempos. Es cierto que antes de Black Sabbath otros músicos influyentes de esta misma escena —como el gran guitarrista afroamericano Jimmy Hendrix— ya se habían aproximado a la experimentación con estos intervalos sonoros. Sin embargo, la propuesta musical de la banda de Birmingham marcó un origen y es por ello que la singularidad de su sonido de garaje constituyó un paradigma esencial a lo largo de toda la historia musical del *rock and roll*. Después de la publicación de su primer disco en 1970, lanzado con el nombre homónimo de la agrupación, *Black Sabbath*, efectuaron un particular giro de rosca en el destino del arte de los sonidos y lograron cambiar la historia de muchos personajes verdaderamente musicales —incluyendo la mía—. Desde ese momento, el *rock and roll* mutó radicalmente, quedó atrás la psicodelia y los mensajes de amor y paz de bandas de *pop hippie* tan icónicas de la década de los sesenta como The Beatles. La oscuridad se apoderó de la música, *Diabolus in musica*, el demonio católico cristiano tomó a los músicos ingleses de sus finas manos, su voz se encarnó en sus almas y en sus cuerpos para conducirlos entre derroteros infinitos de experimentación sonoro-musical.

Estupidez de nuestra época, diría Platón, pero actualmente el acorde de quinta disminuida es socialmente aceptado y, además, ocupa un lugar relevante en el contexto de algunas prácticas compositivas de vertientes musicales más cultas que el *rock and roll* o el *heavy metal*. En estos campos musicales, el recurso al tritono se tornó bastante recurrente y, por ello, infinidad de bandas contemporáneas, que han adscrito sus propuestas sonoras en los marcos reguladores de este género, recurren al intervalo de quinta disminuida, se valen de las amplias variaciones disonantes de un acorde discursivamente denigrado y, por poco, proscrito, para dar forma y matizar sus composiciones.

En fin, se observa, que el tema de la regulación discursiva del tritono, evoca una vez más la preocupación histórica por la reglamentación de los efectos de goce que produce la música en el cuerpo; dicha regulación ha recaído sobre una dimensión muy particular de la constitución subjetiva y social del ser humano y, además, dicho afán ha fundamentado

la consolidación de posturas ideológicas sesgadas, las más de las veces, recelosas y cuidadosas ante las posibilidades de experimentación musical. Sin embargo, valdría la pena recordar que la música es un asunto de estructura... En el ocaso de la Antigüedad, la tarea de normativización musical tenía unos supuestos fundamentos verídicos, pues los vínculos del hombre con la naturaleza se habían desviado y alcanzado sus niveles máximos de corrupción. San Francisco de Asís destaca este aspecto en diversos momentos de su enseñanza y hace notar cómo la Iglesia católica se vio constreñida en ese momento por la necesidad imperiosa de efectuar un ejercicio de limpieza y purificación. Fue un momento histórico en el que los actos (musicales) de los hombres profanaban las leyes de la dimensión espiritual y de la armonía de la esfera celeste.

Con el avance social de los aparatos discursivos y con el viraje de los intereses reguladores hacia otros ámbitos diferentes a la música, la Iglesia apartó su oreja y su mirada del paganismo y con ello dio paso a un cierto grado de apertura en el ejercicio de comprensión de otras manifestaciones estéticas ajenas a su discurso. La nueva civilización cristiana, la de nuestros tiempos, coexiste en silencio con su inocencia resquebrajada. Pero los viejos recelos de los monjes antiguos no se han evaporado, solo están oscurecidos por los pesados velos de la tecnología. No obstante, en beneficio de la grandeza del alma, nuestras culpas han sido perdonadas. Los Doctores de la Iglesia, en su inmensa sabiduría, fueron capaces de extrapolar la incidencia del *Verbo Divino* hacia todos los terrenos de la creación. Piensen, por ejemplo, en la grandilocuencia musical en las épocas del arte gótico, evoquen al mismo San Francisco de Asís, alegre, saltarín y muy musical retozando en los bosques, escribiendo y declamando poemas acompasados en torno a la sabiduría divina que emanaba de su hermano Sol; escuchen el sonido polifónico inaugurado por los músicos católicos de la escuela de Notre-Dame y entenderán que la música, en su totalidad y riqueza inacabadas, quizá no sería posible sin las labores de normativización discursiva que han recaído sobre ella.

Para finalizar este intrincado recorrido, me parece que valdría la pena reflexionar si es que la música tal como la producimos y escuchamos en nuestros días, y con todos los avances tecnológicos que se han presentado en el decurso de los últimos cincuenta años, no se ha alejado un poco de las posibilidades artesanales de experimentación con eso que Aristóxeno en su momento denominó "el oído absoluto". No hablo precisamente de poseer un don especial en el ejercicio de composición y escucha musical, sino de la capacidad

subjetiva para experimentar con la escritura musicalizada, con los sonidos y, en últimas, con la música misma independientemente del género o de las leyes reguladoras.

Desde la década de los setenta, las herramientas y los modos de grabación se han venido modificando en el contexto de una cierta sofisticación. En la actualidad, la grabación de un disco pasa por el filtro de una depuración tecnológica excesiva. Es por ello que el sonido pastoso de los viejos acetatos claudicó y, en su lugar, se instauró la idea contemporánea de un cierto purismo tecnológico-sonoro. Mi punto de vista, influenciado por un cierto aire aristoxiano, es que el virtuosismo y la elocuencia en la estructura de una pieza musical no se miden ni por la sujeción rígida del músico a una ley supersónica que establece sus modos de tocar o componer, ni tampoco por la relación estrecha que se pueda establecer con los recursos musicales desarrollados en el amplio marco de los discursos de la ciencia y el capital.

Al respecto, el lector podría aproximarse al análisis del primer disco de estudio de la banda de *hard rock* inglesa Led Zeppelin. El álbum fue publicado el 12 de enero 1969. Se titula *Led Zeppelin I*. La escucha de este legendario disco resulta tan interesante, pues en el proceso de composición y grabación la banda conservó la esencia de la experimentación musical en vivo. Fue grabado sin espectadores, solo participaron algunos sonidistas y el ingeniero Glyn Johns en los estudios Olympic de la ciudad de Londres, en octubre de 1968. Se realizó con el grupo en su totalidad, ejecutando cada uno sus instrumentos. Robert Plant, virtuoso vocalista de la banda, sobresale a lo largo de toda la grabación, pues ejecuta un ejercicio de experimentación vocal superlativo. Apoyado en recursos técnico-sonoros propios de su época, este mítico cantante dejó un testimonio fundamental que permitiría aproximarse al estudio, y al disfrute, de elementos vocales agalmáticos presentes en un género musicalmente complejo. Pero, más allá de la riqueza técnica en la ejecución y la composición, el punto que me interesa resaltar es, justamente, la conservación zeppeliniana en el modo de grabar sus músicas, sin muchos aditamentos y prótesis para purificar el sonido, con los protagonistas musicales en escena, ejecutando cada uno sus partes, pero en el juego de una lógica estructurada a partir del lazo con otros. El disco, finalmente, fue mezclado por Glyn Johns y el enigmático guitarrista de la banda, Jimmy Page. Ciertamente, ellos depuraron algunas imperfecciones a nivel sonoro, pero, en términos generales, la producción final del álbum quedó tal cual, conservando ese grado

de originalidad que dio paso a la creación de una placa sonora genial e irrepetible a lo largo de toda la historia. Lastimosamente, esta técnica se ha perdido en el contexto de los modos actuales de grabación, sobre todo desde la década de los ochenta. En la actualidad, cada músico graba su parte en el estudio, en la soledad de su cubículo, aislado de los demás y sin necesidad de establecer una relación, al menos sonora, con el resto de integrantes del grupo. Después de que cada músico ha grabado las partes que le corresponden, un ingeniero de sonido procede a mezclar o *masterizar* las grabaciones, las depura a través de técnicas y herramientas digitales y, finalmente, arroja un producto al mundo virtual. En otros casos más radicales, el músico mismo queda excluido de su labor y se apela más bien a otros recursos tecnológicos e informáticos en los que un ordenador termina suplantando el ejercicio subjetivo-somático de composición y ejecución musical. Y esta es, precisamente, la riqueza del primer disco de estudio de Led Zeppelin, pues —como los primeros álbumes de otras míticas bandas de la *Vieja Escuela*— permitiría desplegar el potencial creativo y compositivo de unos sujetos paradigmáticos y verdaderamente musicales que articularon la verdad de su arte de los ruidos a la amplitud de un universo sonoro muy rico y hasta ese momento desconocido.

Y bien, este es mi testimonio escrito sobre el arte musical, las musas por fin se han ausentado, ahora, ellas viajan solitarias por el firmamento disonante de mi noche, silenciosas, deslizándose hacia ningún lugar. Algunos personajes verdaderamente musicales, como Aristóxeno, Reik, los antiguos monjes cantores, Butes y las sirenas naufragadas en las costas del mar, Mozart, Mahler, Skriabin, Schönberg, Hendrix... entre tantos otros fantasmas musicales, aguardan por mi alma sonora en algún espacio canoro y desconocido de la profunda y oscura eternidad. Mis palabras claudican... Me voy con mi música hacia otra parte.

Bibliografía

- ARAZI, SUSANA. *Música y psicoanálisis: ¿una articulación posible?* Buenos Aires: Letra Viva, 2005.
- BERARDOZZI, JOSÉ. "Música en la estructura". En *Esto lo estoy tocando mañana: música y psicoanálisis*. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2011.
- CASADEVALL, DAVID. *Protección frente al ruido*. Madrid: Editorial Acústica, 2009.
- FREUD, JEAN-MARTIN. *Mi padre*. Buenos Aires: Hormé, 1996.
- FREUD, SIGMUND. "Conferencias de introducción al psicoanálisis". En *Obras completas*. Vol. XV. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- FREUD, SIGMUND. "Contribución al movimiento psicoanalítico". En *Obras Completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
- FREUD, SIGMUND. "El malestar en la cultura". En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- FREUD, SIGMUND. "El Moisés de Miguel Ángel". En *Obras completas*. Vol. XIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- FREUD, SIGMUND. "Más allá del principio del placer". En *Obras completas*. Vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- FREUD, SIGMUND. "Moisés y la religión monoteísta". En *Obras completas*. Vol. XXIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1975.
- GAY, PETER. *Freud: Una vida de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Paidós, 1989.
- JANKÉLEVITCH, VLADIMIR. *La música y lo inefable*. Barcelona: Alpha Decay, 1983.
- JONES, ERNEST. *Vida y obra de Sigmund Freud*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- JUNG, CARL. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1961.
- LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 2. El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 8. La transferencia*. Buenos Aires: Paidós, Buenos Aires, 2003.

- LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 16. De un Otro al otro*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 20. Aún*. Buenos Aires: Paidós, 1981.
- LOMBARDI, GABRIEL. "Tres definiciones sobre lo real". Buenos Aires: 2008. Inédito.
- MANTEL, GERHARD. *Interpretación. Del texto al sonido*. Madrid: Alianza-Editorial, 2010.
- MILTON, JOHN. *El paraíso perdido*. Barcelona: Espasa, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre la música y la palabra*. 1871. Inédito.
- NOMINE, BERNARD. *La música y las relaciones con el lenguaje*. 2012. Inédito.
- NOMMICK, YVAN. "La música y la expresión de lo inefable". *La Opinión de Granada*, 6 de mayo, 2007.
- "No podía dormir". *Jugueteka*, 1º de marzo, 2016. Disponible en: <https://juguetekaivk.wordpress.com/author/juguetekaivk/page/43/>
- PERRÉS, JOSÉ. *Freud y la ópera*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- PLATÓN. "Leyes", Libro primero. En *Obras Completas de Platón*. Tomo 10. Editado por Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro Editores, 1871.
- PUIG, ARMAND. *Biblia I Mística*. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya, Publicación de la Abadía de Montserrat, 2011.
- QUIGNARD, PASCAL. *El odio a la música*. Buenos Aires: Editorial Cuenco de Plata, 2012.
- REIK, Theodor. *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*. Madrid: Taurus, 1975.
- RODRÍGUEZ, PABLO. "Música Antigua: Giuseppe Tartini y la Sonata del Diablo". *Música Antigua*, 24 de septiembre, 2017. Disponible en: <http://www.musicaantigua.com/giuseppe-tartini-y-la-sonata-del-diablo/>
- ROSSET, CLÉMENT. *El objeto singular*. México, D. F.: Sextopiso, 2007.
- SAN AGUSTÍN. *Confesiones*. Libro X. Barcelona: Libros en Red, 2007.
- SCHENKER, HEINRICH. *Tratado de armonía*. Madrid: Editorial Real Musical, 1990.
- SCHNEIDER, MICHEL. *Músicas nocturnas, el lado oculto del lenguaje musical*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR. *El mundo como voluntad y representación*. México, D. F.: Porrúa, 1987.
- STRAVINSKY, THÉODORE. *El mensaje de Igor Stravinsky*. Madrid: Parsifal Ediciones, 1989.
- TRIAS, EUGENIO. *El canto de las sirenas: Argumentos musicales*. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg, 2007.