NODVS L'aperiòdic virtual de la Secció Clínica de Barcelona
Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

NODVS XVI
Gener de 2006

Encuentros, en el margen, entre la Música y el Psicoanálisis

Ensayo presentado en 2002 en la Sección Clínica de Barcelona para la obtención del Certificado de Estudios Clínicos

Iván Ruiz

Paraules clau

goce, música, objeto a, voz, armonia, angustia, margen

Citas de referencia

"*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 resuelve en mí para no dejarme conmover sin saber por qué lo estoy, y qué me conmueve*".
("El Moisés de Miguel Ángel", S. Freud)

"*Alguna vez -no sé si tendré tiempo algún día- habría que hablar de la música, al margen*".
(*El Seminario libro: XX Aun*, J. Lacan)

"*Si hablamos tanto, si hacemos nuestros coloquios, nuestras charlatanerías, si cantamos y si escuchamos a los cantantes, si hacemos música y si la escuchamos, la tesis de Lacan, según mi punto de vista, comporta qye todo se hace para hacer callar a aquello que merece llamarse la voz como objeto* a".
("Jacques Lacan y la voz", J. A. Miller)

Ah, Horaci, em moro!

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

El poderós verí se m'enduu l'esperit;
Ja no puc viure per sentir les noves d'Anglaterra.
Profetitzo, però, que el poder del país
ja baixa sobre Fortimbràs.
Jo li dono el meu vot agonitzant.
Explica-li-ho amb tots els incidents,
petits i grans, que m'han portat a…
La resta… és silenci.
(*Hamlet*, W. Shakespeare)

Introducción

El silencio es áfono pero algo sobre él se puede decir. Si no es hablando puede ser, por ejemplo, mediante la música. Sobre ésta hay, tanto en Freud como en Lacan, un cierto silencio, aunque su estatuto no sea el mismo. Freud, en *El Moisés de Miguel Ángel*, reconoce una dificultad para reducir a conceptos lo que de inexplicable tiene el arte. En concreto destaca de la música su capacidad de conmover a la que él opone un esfuerzo racionalista que evite hallarse sin respuesta a la pregunta *esto, ¿qué quiere decir?*

Lacan, en cambio, reconoce que *eso quiere decir algo*, es más, *eso invoca*. Sitúa ahí a la música para tratar eso que invoca pero mantiene un cierto silencio al respecto durante toda su enseñanza, sobretodo si tenemos en cuenta el uso que del arte hace (especialmente la poesía y la pintura) para abordar la clínica y armar la teoría psicoanalítica.

El ensayo que presento a continuación parte de la pretensión de hacer responder a la música de ese silencio que la constituye a partir de los conceptos del psicoanálisis reelaborados por J. Lacan. Esta es, ya, una primera dificultad de la que, creo, mi trabajo se ha nutrido.

A la vez, presento un encuentro: el del discurso musical, del cual provengo, con el del inconsciente, primero, y con el del psicoanálisis, después. Esta es una segunda dificultad, pues el recorrido por las lecturas hechas no ha podido ir más allá del momento actual de mi análisis y de mi formación. En ese punto se encuentra, además, el límite de lo escrito acerca de la música, tanto por Freud como por Lacan y es por este motivo que las pocas referencias encontradas en sus textos se han tenido que leer casi a la letra para poder rescatar un punto de abordaje del tema. En cualquier caso, el trabajo, que ha partido del diferente estatuto del silencio de Freud y Lacan acerca de la música, se apoya en la frase del Lacan que rescato del Seminario XX, *Aun*: *"Alguna vez -no sé si tendré tiempo algún día- habría que hablar de la música, al margen"*. Me propongo, entonces, recoger la propuesta de Lacan y justificar el porqué de hablar de la música *al margen*. Seguramente se trate del mismo margen en el que se inscriben las lecturas realizadas (Freud, Lacan J. A. Miller y otros autores afines) que empezaron con el texto de J. A. Miller, "Jacques Lacan y la voz" y acabaron de nuevo en él, cobrando su relectura un estatuto nuevo. En definitiva, ha sido, sin pretenderlo, un recorrido circular sobre el *objeto a-fono*.

La construcción significante de las melodías
Referencias en Freud

Freud escribe sobre la clínica. A partir de los sujetos que acuden a él llevados por un malestar subjetivo, invitados a hablar, construye la teoría psicoanalítica. El caso de la música se incluye

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

en esta práctica: es a partir de lo que algunos pacientes llevan al análisis que Freud reflexiona sobre ello. Hay que decir, de todas maneras, que sus reflexiones tocan pronto un límite que él mismo confiesa. En ese momento se refiere al uso que, en general, el individuo hace de las melodías, dejando con un interrogante el de las personas especialmente familiarizadas con la música. Sobre las primeras se refiere al anudamiento entre la melodía y su texto u origen, es decir, la presencia del lazo asociativo que puede revelar una conexión inconsciente entre una melodía común y lo más particular del sujeto.

Freud se dedica, en dos ocasiones, a comentar, brevemente, este lazo asociativo que abre la cadena significante y que puede hacer las veces de mecanismo encubridor al estilo del sueño, y que siempre va acompañado de lo que se presenta como extraño para el sujeto. La primera de estas ocasiones aparece en el texto *La interpretación de los sueños*[1] cuando explica, a pie de página, el caso de una paciente que, aclara, no se trata de una paranoica: *"La neurosis se comporta de igual manera que el sueño. Conozco a una paciente que padece de lo siguiente: oye (alucina) canciones o fragmentos de canciones sin quererlo y contra su voluntad, y no comprende el significado que puedan tener para su vida anímica. Digamos de pasada que no es paranoica. El análisis muestra que hace un uso impropio de estas canciones, permitiéndose ciertas licencias. En el verso [del aria de Agata, en Freischütz, de Weber] "Leise, leise, fromme Weise!" [literalmente, "Quedo, quedo, piadosa melodía!"], las últimas palabras son tomadas por su inconsciente como si dijeran "fromme Waise" ["piadosa huérfana"], y esta es ella misma. "O du selige, o du fröhliche" ["Oh bienaventurada, oh dichosa…"] es el comienzo de una canción de Navidad; ella no la prosigue hasta "Navidad", y así la convierte en una canción de bodas, etc.".*

Se puede ver, con claridad, el paralelismo que Freud establece entre el funcionamiento del sueño con el "uso impropio" de las melodías como si de una ensoñación diurna se tratase. En el caso de esta mujer encontramos el mecanismo significante de la metáfora al sustituirse *Weise (melodía)* por *Waise (huérfana)*, que es un significante en el que la sujeto se representa.

Acto seguido, Freud añade otro pequeño ejemplo que da cuenta del otro mecanismo significante que estableció y que reelaboró Jacques Lacan: la metonimia. El acento está en la suspensión de la metonimia, donde se sitúa el punto clave para Freud: a la serie de adjetivos rescatados por la paciente de la melodía de una canción de Navidad, se le sustrae uno, el último, que da sentido a los anteriores (bienaventurada, dichosa … Navidad). De esta manera, la paciente pretende representarse en esos dos significantes, desplazando lo insoportable de una *Navidad huérfana*.

La segunda oportunidad que tenemos de apreciar el uso fraudulento e inconsciente de una melodía por parte de un paciente de Freud se encuentra en las *Conferencias de introducción al psicoanálisis* :"[2] *De igual modo, ciertas melodías que se nos ocurren de improviso resultan condicionadas por un itinerario de pensamiento al que pertenecen y que tiene una razón para ocuparnos sin que nosotros sepamos nada de esa actividad. Es fácil mostrar, entonces, que el vínculo con la melodía se anuda a su texto o a su origen; no obstante, tengo que tener el cuidado de no extender esta aseveración a personas realmente musicales, con quienes no me ha sido dado hacer ninguna experiencia. En éstas, el contenido musical de la melodía quizá sea decisivo para su emergencia. Más frecuente, sin duda, es el primer caso. Así, yo sé de un hombre joven a quien durante un tiempo directamente persiguió la melodía, por otra parte encantadora, de la canción de Paris en La belle Hélène [de Offenbach], hasta que el análisis le hizo fijar la atención en la competencia que en su interés mantenían por entonces una "Ida" y una "Helena".*

Nota al pie: "[Paris, quien raptó a Helena, había sido pastor en el monte Ida, donde dirimió la contienda entre las tres diosas rivales (Helena, Palas Atenea y Afrodita".]".

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

Encontramos, también, un "itinerario de pensamiento" que determina el vínculo del sujeto con una melodía anudada a su texto. La melodía, en este hombre, repetía la ambivalencia inconsciente entre dos mujeres (Ida y Helena), algo similar a lo que sucede en el mito de Paris, quien es obligado por Zeus a escoger entre Atenea, Hera o Afrodita a la Diosa más hermosa. De la representación de Paris como un pastor, en un escenario silvestre, junto a una fuente, se desprende el malestar por la inclusión forzada en quehaceres divinos que le fuerzan a una elección sincera . [3]

Freud se interesó únicamente en la construcción significante de las melodías que vienen a la mente, al igual que lo haría Ferenczi pocos años más tarde[4], y abordó su análisis en La Interpretación de los sueños dejando completamente de lado algo que intuyó como difícil de conceptualizar: *"Una disposición racionalista o quizás analítica se resuelve en mí para no dejarme conmover sin saber por qué lo estoy, y qué me conmueve"*[5].

Del objeto fónico al objeto *a*-fono
Referencias en Lacan

Las referencias a la música en Lacan están implícitas en sus seminarios hablados y recorren toda su enseñanza. De no ser por el esfuerzo de destacarlas, leerlas con atención y ponerlas en serie no sería posible afirmar que hay una orientación para pensar, también, sobre la música, desde el psicoanálisis de orientación lacaniana. De la variedad de sus abordajes surge un recorrido "contrapuntístico" en el que se enlazan *armonía*, *angustia*, *Horror Vacui* y *entusiasmo*.

La armonía del Otro

Si en Freud se trataba de la melodía, en Lacan, uno de los abordajes de la música, es a partir del concepto de armonía, que junto con la melodía, el ritmo y el timbre son considerados por la Teoría Musical como los cuatro elementos constitutivos de la música.

"*C'est là une notion qui est empruntée à un domaine intuitif, et, à cet égard, elle est simplement plus près des sources. Mais elle est aussi historiquement plus définie, et plus sensible, pour autant qu'elle se rapporte expressément au domaine musical, qui est ici le modèle, la forme pythagoricienne par excellence. Aussi bien tout ce qui, de façon quelconque, se rapporte à l'accord des tons, fût-il d'une nature plus subtile, fût-il de ce ton du discours auquel je fasais allusion tout a l'heure, nous ramène à cette même appréciation. Ce n'est point pour rien que j'ai parlé, au passage, d'oreille- l'appréciation de consonances est essentielle à la notion d'harmonie*"[6].

Esta referencia, del capítulo titulado "L'harmonie medicale" le sirve a Lacan para presentar hasta qué punto es problemática la idea de salud. Para ello recurre al discurso de la medicina inaugurado ya en la Grecia Clásica bajo la égida pitagórica.

El desarrollo que hace Lacan en el seminario sobre la Transferencia, al que pertenece esta cita, se inicia desde el análisis del texto de Platón, *El Banquete*. Allí la flautista "que acaba de entrar" es invitada a irse con la música a otra parte. Sería interesante averiguar de qué otra parte se trata, pues Platón prefiere la conversación a la música de la flautista. Eso sí, se trata de un giro que merece toda su atención: asistimos al paso de la música de la flauta, el *aulòs* melodioso, a la armonía que introduce la intervención de Erixímaco y a la que Lacan da un lugar preeminente en su seminario. A ella se refiere como la *"forme pythagoricienne par exellence"*, pues Pitágoras interpretó el movimiento del cosmos y del alma a partir de

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

proporciones numéricas tendientes a su equilibrio, a su armonía, las mismas que por simpatía organizan la *"música bella"*. Por eso Lacan advierte que el discurso de Erixímaco proviene directamente de la Escuela Medical de Alcmeónides, y, por tanto, heredera de la pitagórica. La idea de salud contiene, entonces, para el discurso de la medicina, la noción de armonía, de homeostasis en el sujeto, de un acuerdo (*"accord"*) interno. Es el punto que interesa a Lacan y del que dice: "*…l'appréciation de consonances est essentielle à la notion d'harmonie… vous verrez le caractère essentiel de la notion d'accord pour comprendre comment s'introduit ici la position medicale*"[7]. Es también interesante, desde una perspectiva histórica, observar cómo la noción de armonía en la música surge a partir del momento en que se discriminan los acordes consonantes de los disonantes, rehusando estos últimos por diabólicos, el que más el "diabulus in musica", el llamado *tritono*. Jean-Philippe Rameau aglutina retroactivamente, en su tratado dieciochesco, "las reglas de juego" a partir de la práctica y marca de esta manera las prohibiciones en la escritura armónica y contrapuntística. El precepto que regula la consonancia es el de la sucesión de los armónicos superiores que elabora la física pitagórica y que atribuye a las propias características físicas de cada sonido sus próximos afines y rechaza como disonantes los que no lo son. Esta ley reguladora del sonido sustenta toda la música occidental hasta finales del siglo XIX, momento en el que la ciencia física cuestiona su veracidad. Poco importa, dice Schönberg en su *Armonía*[8], lo cierto es lo real de su función. Con este tratado, escrito a principios del siglo XX, el compositor vienés da cuenta de los cambios producidos en la escritura musical y denuncia el sin sentido de la antítesis entre consonancia y disonancia: "*definiré la consonancia como las relaciones más cercanas y sencillas con el sonido fundamental, y la disonancia como las relaciones alejadas y complejas. Las consonancias resultan de los primeros armónicos y son más perfectas cuanto más próximas están al sonido fundamental. Es decir, cuanto más cercanas están a ese sonido fundamental, más fácil es para el oído reconocer su afinidad con él, situarlas en el complejo sonoro y determinar su relación con el sonido fundamental como un "reposo", como una armonía que no requiere solución*"[9].

Resulta, entonces, que en la concepción de armonía que interesa a Lacan está implícita la noción de acorde, que tiene, a su vez, en el campo musical, el concepto de reposo, dado por la consonancia del sonido con sus propias reglas internas. Es de esta manera que puede entenderse mejor la frase de Lacan: "*vous verrez le caractère essentiel de la notion d'accord pour comprendre comment s'introduit ici la position médicale*"[10]. Seguir el siguiente paso que realiza Lacan nos obligaría a alejarnos del objeto de este ensayo.

Hay, en este sentido, una mención a ese efecto de reposo, y que resulta cuanto menos curiosa, en *Intervención sobre la transferencia*[11], texto anterior en diez años al seminario sobre el mismo tema: "*la pregunta por parte de Freud en el caso Dora, si se la quisiera considerar como cerrada aquí, sería el beneficio neto de nuestro esfuerzo por abrir de nuevo el estudio de la transferencia al salir del informe presentado bajo este título por Daniel Lagache, donde la idea nueva era dar cuenta de ella por el efecto Zeigarnik. Era una idea bien a propósito para gustar en un tiempo en que el psicoanálisis parecía escaso de coartadas.*

Habiéndose permitido el colega no nombrado replicar al autor del informe que también la transferencia podría ser invocada en ese efecto, creímos encontrar en ello ocasión favorable para hablar del psicoanálisis".

Se trata de una cita harto compleja por la historia que condensa alrededor del texto de Daniel Lagache sobre la transferencia, aparecido en esa época, y por las propias complejidades del texto de Lacan, pero merece destacarse lo que este *efecto Zeigarnik* tiene que ver con lo comentado más arriba a propósito de la armonía y el "accord". Tanto en la edición francesa como en la traducción castellana aparece esta nota a pie de página: "*En resumen, se trata del efecto psicológico que se produce por una tarea inconclusa cuando deja una Gestalt en*

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

suspenso: de la necesidad por ejemplo generalmente sentida de dar a una frase musical su acorde resolutivo"[12]. Quizás en esta ocasión se trate más del acorde resolutivo apelando a la disolución o resolución de la transferencia.

Y, finalmente, para concluir el comentario sobre el conjunto de citas en torno a la armonía conviene citar la que pertenece al seminario XVI. En la clase del 7 de Mayo de 1969, Lacan habla de la angustia que no es sin objeto. Ella hace señal para el sujeto de lo que falta. Pero, dice Lacan: "*Pour que le fait du manque apparaisse, il faut que se dise quelque part: "il n'y a pas le compte" pour que quelque chose manque, il faut qu'il y ait du compté. À partir du moment où il y a compté, il y a aussi des effets du compté sur l'ordre de l'image; ça se sont les premiers pas de "l'épistémé" de la science. Les premières copulations de l'acte de compter avec l'image; c'est la reconaissance d'un certain nombre d'harmonies musicales par exemple, elles en donnent le type, c'est là que peuvent se constater des manques qui n'ont rien à faire avec ce qui dans l'harmonie, … se posent suelement comme intervalles. Il y a des endroits où il n'y a pas le compte. Toute la Science que nous appellerons "Antique" consiste à parier que ces endroits où il n'y a pas le compte se réduiront un jour aux yeux du sage, aux intervalles constitutifs d'una harmonie musicale. Il s'agit d'instaurer un ordre de l'Autre, grâce à quoi le réel prend statut de monde, cosmos, impliquant cette harmonie.*"[13].

Esta última frase de Lacan nos permite entender todo lo enunciado justo antes y lo podemos relacionar con la cita del seminario VIII, pues, el esfuerzo pitagórico por establecer las reglas que rigen la combinación de los sonidos y que permitirían regular el intervalo entre ellos es aquello a lo que Lacan se refiere como el ideal epistémico de la "ciencia antigua", a saber, regular aquello de lo que "il n'y a pas le compte". Sería interesante estudiar con mayor profundidad este concepto de intervalo que en la música queda totalmente colmado con la "cuenta" (tono, semitono, cuarto de tono, … croma) y establecer, entonces, la dirección del estudio de Pitágoras acerca de la "armonía de las esferas celestes" desde lo que Lacan denomina en ese momento "*ordre de l'Autre*", "*statut de monde, cosmos*".

La angustia en el intervalo de quinta elemental

Sobre la angustia, Lacan había ya dedicado un seminario en el curso 62-63. Lo que recogemos de allí tiene un interés extraordinario para este trabajo dadas las resonancias que, de la música, se escuchan en las elaboraciones de Lacan acerca del objeto *a* y de la voz. Nos acercamos aquí al punto central entorno al cual este ensayo no es más que un rodeo, "al margen".

Si decíamos que en el esfuerzo de Pitágoras había una marcada tentativa de instauración de un Otro que pudiera ofrecer garantías, como el discurso de la ciencia pretende, no es menos cierto que para Lacan "es propio de la estructura del Otro constituir cierto vacío, el vacío de su falta de garantía"[14]. La voz, entonces, se distancia en cierto grado del sonido por no resonar en ningún vacío espacial (como sería la caja de resonancia de cualquier instrumento musical), sino en el vacío del Otro: "*Ahora bien, es en ese vacío que la voz en tanto distinta de las sonoridades, voz no modulada pero articulada, resuena. La voz de que se trata es la voz en cuanto imperativa, en cuanto reclama obediencia o convicción, en cuanto se sitúa, no en relación con la música, sino en relación con la palabra*"[15].

Llegados a este punto la cuestión resulta problematizarse. Si no se trata de la relación de la voz con la música sino con la palabra, ¿Qué elementos están, entonces, en juego? Quizás nos sirva como orientación lo que Lacan comenta más adelante a propósito del Schofar en la tradición de la sinagoga hebrea: "Una voz, por lo tanto, no se asimila; sino que se incorpora, y esto es lo que puede darle una función al modelar nuestro vacío"[16].

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

Dice Lacan que "el shofar modela el lugar de nuestra angustia … sólo después de que el deseo del Otro haya tomado forma de mandamiento[17]. El shofar, como instrumento integrante de la ceremonia ritual que clausura el Yom Kippour, es tomado por Theodor Reik como la voz de Dios, de Yahvé, en su forma antigua de animal totémico. "*La imitación del grito del animal significaba a la vez la presencia de Dios entre sus fieles y su identificación a él*"[18]. El sonido del shofar se compara allí a la voz del padre interdictor, del mandamiento, la instancia superyoica.

Conviene preguntarse hasta qué punto el sonido del Shofar es música, o en todo caso qué lo distancia de lo melódico. En cierto sentido Lacan se lo cuestiona: "*… que por un instante ese Schofar pueda ser bien musical -¿Es incluso música esa quinta elemental, ese descarrío de quinta que presenta?- que puede ser sustituto de la palabra, al arrancar poderosamente nuestro oído a todas sus armonías acostumbradas*"[19]. El intervalo de quinta se encuentra en segundo lugar en la sucesión de los armónicos de un sonido. Se trata, por tanto, de un sonido fundamental que el sujeto percibe y reconoce como propio y precisamente por eso "*sustituto de la palabra*", modelador de la angustia. De ahí la mención a la invocación al iniciar este ensayo, pues el Schofar, además de convocar, invoca a la angustia para su resolución: la culpabilidad o el perdón[20].

El curso de estas lecturas de los seminarios de Lacan conducen a una posible formulación de lo que se trata. El que la quinta de Shofar pueda ser sustituto de la palabra[21] nos da la idea de un cierto efecto de metáfora que se podría formular en sus dos niveles:[22]

$$\frac{\text{Quinta elemental} \;-\; (S1 - S2)}{\text{Palabra} \;/\; \text{Angustia}}$$

¿Qué consecuencias tiene entonces la formulación del discurso musical a partir de la estructura significante y por qué el silencio, con el que se empezaba este ensayo, tiene su lugar circunscrito tanto en el lenguaje como en la notación musical?

Horror Vacui, al margen

Algo de eso se encuentra en el Barroco. Como paradigma de la complejización contrapuntística de las voces en polifonía, el Barroco se distancia no del estilo que le precede sino del estilo que le sucede al llevar al límite el trabajo con el sonido en detrimento del silencio. Se trata, en definitiva, del "Horror Vacui" que, en la arquitectura, convoca al ornamento. Pero se trata de un ornamento que se muestra y se exhibe, hasta el punto de ser calificado por Lacan, en el Seminario XX, como obsceno: "*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. Por lo tanto, solamente hablo de cuanto se ve en todas las iglesias de Europa, cuanto se cuelga en las paredes, se desmorona, deleita, delira. Lo que hace un rato llamé obscenidad, pero exaltada*"[23]. Se observa esa exaltación, también, en las composiciones del último barroco (no hay más que escuchar la *Pasión según San Mateo*, de J. S. Bach, para darse cuenta) que evocan la figura del mártir tal como Lacan la toma: "*testigo de un sufrimiento más o menos puro*"[24].

Además, en la cita al Barroco tomada del Seminario XX nos encontramos con esta referencia a la música que todavía resulta algo enigmática. En concreto, se trata, de nuevo, del intervalo entre la referencia al Barroco en la primera frase y la música, "al margen", en la segunda. ¿Qué hay en la música, especialmente en la barroca, que debe ser tratado al margen? ¿Podemos abordarla a ella misma como situada en el margen, bordeando ese vacío que convoca no sin consecuencias?

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

A esto se refiere Graciela Esperanza en su texto *La música al margen*: "*¿Qué implica separar a la música del campo de la escopia corporal? En primer lugar, colocarla del lado de la pulsión invocante, sosteniendo como cualquier otra producción artística una función reguladora de goce … Enunciar que se debería hablar de la música en el margen, en ese contexto, es, a mi modo de entender, enunciar que se debe hablar de música en los márgenes de la escopia corporal, en definitiva, del cuerpo*"[25].

Entusiasmarse: conmoverse hasta las tripas

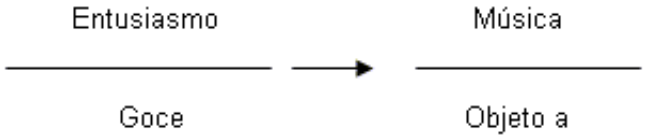
Pruebas de las consecuencias referidas, las tenemos, de nuevo, en la Grecia Clásica. Es otra reflexión, la reflexión política de Aristóteles, la que muestra la preocupación por esas consecuencias.

En el Libro VIII de la *Política*, Aristóteles se refiere a la educación en la ciudad ideal y a la música como uno de sus medios más recomendables: "*La primera investigación es si la música debe incluirse o no en la educación. Y cuál es su sentido de los tres discutidos: si es educación, juego o diversión. Razonablemente se puede colocar en todos ellos y parece participar de ellos … De modo que también de ahí puede deducirse la necesidad de que forme parte de la educación de los jóvenes. Pues todos los placeres irreprensibles no sólo son adecuados al fin sino también al descanso*"[26].

Para Aristóteles la música forma el carácter y el alma. No sería así si no tuviera la capacidad de afectarnos. Pero añade: "*éstas [las melodías del Olimpo] producen entusiasmo en las almas, y el entusiasmo es una afección del carácter del alma*"[27].

Además de los efectos educativos, encontramos los efectos de entusiasmo que se resuelven en la catarsis y que interesan a Lacan: "*La catarsis es allí el apaciguamiento obtenido a partir de cierta música, de la cual Aristóteles no espera ni cierto efecto ético ni tampoco cierto efecto práctico, sino el efecto de entusiasmo. Es pues la música más inquietante, la que los conmovía hasta las tripas, la que los ponía fuera de sí -como el Hot o el Rock'n Roll para nosotros- esa que la sabiduría antigua trataba de saber si había que prohibir o no. Ahora bien, dice Aristóteles, tras haber pasado por la prueba de la exaltación, del arranque Dionisíaco provocado por esa música, están más calmo. Esto quiere decir la catarsis en el punto exacto en que es evocada en el octavo libro de la Política*"[28].

Se trata de una preciosa cita de Lacan al texto incompleto de Aristóteles que inaugura los tres capítulos dedicados a la Tragedia de Antígona, en el Seminario VII, *La Ética del Psicoanálisis*[29]. Y, no en vano, permite establecer un punto de escansión en lo que de las referencias a la música en la enseñanza de Lacan se refiere. Pues el "efecto de entusiasmo", de exaltación, es pensado por Lacan desde el objeto *a*. Lo que conmueve, entonces, es lo que la "*sabiduría antigua trataba de saber si había que prohibir o no*"[30] pues pertenece al registro de lo no educable, de lo no irreductible, lo paradójico del goce. En este punto, la música, también lo señala Aristóteles, tiene un efecto de catarsis, de apaciguamiento de eso que insiste, pero cabría pensar que se trate de un efecto no-todo, pues, a su vez, no está garantizado siempre ni por completo. Estaríamos ya en condiciones de reescribir la propuesta de formalización, ya presentada, introduciendo esta dimensión del entusiasmo:



La voz como objeto *a*
Referencias en Miller

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

Este es el punto del que parte J. A. Miller en su intervención "Jacques Lacan y la voz"[31] y al que llegamos después del recorrido por los textos de Freud y de Lacan. Es una indicación fundamental de Miller que ha orientado todo este trabajo y que permite leer las diferentes citas de Lacan aquí trabajadas: "*si cantamos, si escuchamos a los cantantes, si hacemos música y si la escuchamos, la tesis de Lacan, según mi punto de vista, comporta que todo eso se hace para hacer callar a aquello que merece llamarse la voz como objeto* a"[32].

Precisamente por eso la problematización del concepto de silencio al que el sonido vendrá a dar forma, ex-nihilo, no por su vertiente áfona sino a-fona, lo que invoca desde el objeto a: "*Hay voz porque el significante gira en torno al objeto indecible; la voz como tal emerge cada vez que el significante se corta por reencontrar ese objeto en el horror*"[33]. Entonces es cuando una música puede venir a callar *El Grito*, de Munch.

Desde esta perspectiva, en la historia de la música, se ha tratado de diversas maneras eso áfono, sin-sentido, indecible, a que se refiere Miller, colmándolo de sentido para hacerlo soportable. Ya desde los inicios de la sistematización musical, y lo hemos visto en la escuela pitagórica, lo no significable recibe un sentido musical, el intervalo, y en la distribución posterior de los modelos compositivos griegos (los *tonoi*), se asignada a cada uno de ellos un valor funcional en lo social; los que alteran el alma quedan terminantemente prohibidos, pues "*la música aporta la regularidad y también el entusiasmo*"[34]. En esta tradición se le incluyó a Mozart, asiduo a la tonalidad de Mi bemol Mayor, considerada por sus opositores como una tonalidad masónica.

Pero la música no está del lado del sentido, sino que "*está al margen y no se puede sino hablar de ella también en los márgenes, así como en el margen de ella misma habla, la música no es evocativa, la música no habla … Es la escritura misma la que se sitúa en el margen. No hay música sin escritura, y esto es definitivo. Pero la música agujerea el duro mutismo de lo simbólico y, al sobrepasar esa frontera, cosquillea al cuerpo en su acto de transmisión, porque no hay música sin interpretación. El margen es el lugar mismo de la interpretación*"[35].

Llegamos al final del recorrido. Como *cadencia suspensiva* o *semicadencia* (la que deja la frase musical en suspenso al estilo del *Zeigarnik*) podemos tratar algo de la interpretación en música. ¿Dónde ubicarla si en la creación se trata del ex -nihilo?

En el riguroso trabajo de Graciela Esperanza se plantea el margen, el borde, como el espacio topológico en el que se sitúa la música. Su posición es la de un límite, más allá del cual ningún significante puede hacerse garante de significación. Sólo el arte puede decir algo, y la música cubrir con sonido lo que *"no pertenece en modo alguno al registro sonoro", "la voz como objeto a"*[36]. Conviene diferenciar, entonces, que la voz articulada o cantada no es la voz como objeto a. La primera va a poder solamente rodear a la segunda para acallarla. Se nos hace visible un resquicio que no es seguro encontrar en todo acontecimiento musical. Tan solo en alguno se presenta estilizado. Podría ser el caso de la lírica donde la culminación de lo melódico y lo dramático se encuentran en la voz del cantante en su registro extremo. De nuevo el límite: la destreza del intérprete puede hacer surgir ese resquicio cuando se produce el paso de la sonoridad plena de la orquesta y del cantante al íntimo hilo de voz sostenido en las notas más agudas. Después viene el silencio (*the rest is silence*[37]) presentificando lo pulsional: "*la belleza de la voz idealizada a través de la voz de la diva (la voz divina) no disimularía una verdad de horror con la que el sujeto no podría confrontarse impunemente*"[38].

Conclusiones

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

Hasta aquí el recorrido de este ensayo que ha pretendido abordar dos discursos que ya se habían encontrado, en el margen. Pero, a pesar de la frase con la que Hamlet evoca lo que no tiene una palabra para decirse, el trabajo, que se escande aquí, inaugurado con las lecturas trabajadas queda con la posibilidad de continuarse. Tanto es así, que una vez construido este texto aparecen publicadas en castellano las conferencias dictadas por J.-A. Miller, en Brasil, a propósito del X Encuentro Brasileño del Campo Freudiano, en el año dos mil, donde se aborda el concepto del tiempo para el psicoanálisis y su práctica haciendo una mención especial al tiempo en la música. En esta referencia, que queda incorporada a la serie, se pueden destacar algunos aspectos ya tratados aquí, como es la dimensión de objeto *a*, y al que la música trata, y algún otro nuevo que permitirá esa continuidad de los encuentros entre Música y Psicoanálisis: dos dimensiones de la música, la de "depósito del objeto a" y la del significante en su realidad material"[39]: *"Hay, en efecto, una cierta necesidad de que el objeto sea depositado, absorbido. El arte sirve para ello, Lacan analizó sobre todo cuadros. Digamos, de manera apresurada, que la pintura es un arte del espacio que permite absorber el objeto a, mirada. Que permite al sujeto deponer el objeto a y restaurar la calma del alma en la virtud de la contemplación. La pintura cautiva ese eclipse del tiempo que, de algún modo, pasa para el espacio, y por eso siempre remite a una eternidad supuesta. Como dice el poeta Keats: "A beautiful thing is joy for ever"*.

Pero, evidentemente, una erótica del tiempo nos conduciría sobre todo a hablar de la música como arte del tiempo. La música no eclipsa el tiempo como la pintura; más bien depura el tiempo, lo maniobra. Sustituye el tiempo imprevisto del objeto a por un tiempo regulado, ordenado, manipulado, con ritmo. ¿La música, qué objeto depone? Sin duda la música es el depósito del objeto a, voz, aunque también lo es del significante como objeto a, lo que es lo mismo que decir, del significante en su realidad material. Especialmente bajo la forma de la nota, que tiene una duración . En cierto modo el objeto a, como tal, vuelve el tiempo no homogéneo; opera estrechamiento y dilataciones del presente"[40].

Iván Ruiz Acero
Noviembre 2002

Ensayo
Sección Clínica de Barcelona
Instituto del Campo Freudiano
Dirigido por Hebe Tizio

Notes

1. Freud, S., "La interpretación de los sueños", (1900), *Obras Completas Sigmund Freud*, vol. V, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1998, pág. 419.
2. Freud, S., 6ª conferencia de las "Conferencias de introducción al psicoanálisis", (1916), *Obras completas Sigmund Freud*, vol. XV, Amorrortu Editories, Buenos Aires, 1996.
3. *Offen* remite, en alemán, tanto a sincero como a libre.
4. Ferenczi, S., "Sobre la interpretación de las melodías que vienen a la mente", (1909).
5. Freud, S., "El Moisés de Miguel Ángel". (1914), *Obras Completas Sigmund Freud*, vol. XIII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1997.
6. Lacan, J., *Le Séminaire. Livre VIII: Le transfert*, Ed. Seuil, Paris, 2001, pág. 89.
7. Lacan, J., *Le Séminaire. Livre VIII: Le transfert*, Ed. Seuil, Paris, 2001, pág. 90.
8. Schönberg, A., *Armonía*, Ed. Real Musical, Madrid, 1974.
9. Ibid., pág. 16.
10. Lacan, J., *Le Séminaire. Livre VIII: Le transfert*, Ed. Seuil, Paris, 2001, pág. 90.
11. Lacan, J., "Intervención sobre la transferencia", *Escritos* I, Siglo XXI Editores, Mexico, 1998. Pág. 204.
12. Ibid., pág. 204.

13. Lacan, J., *Le Séminaire. Livre XVI: D'un Autre à l'autre*, Ed. Seuil, Paris, clase del 7 de Mayo de 1969.
14. Lacan, L., *Le Séminaire. Livre X: L'angoisse*, Ed. Seuil, Paris, clase del 5 de Junio de 1963.
15. Ibid.
16. Ibid.
17. Ibid.
18. Reik, T., *Le rituel. Psychanalyse des rites religieux*., Denöel, 1974.
19. Lacan, J., *Le Séminaire. Livre X: L'angoisse*, Ed. Seuil, Paris, clase del 5 de Junio de 1963.
20. Ibid..
21. Ibid.
22. Símbolos referidos al enlace elemental de dos significantes que establecen un espacio entre ellos y que se asemejaría al intervalo en la notación musical.
23. Lacan, J., El Seminario XX: Aun, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1998. Pág. 140.
24. Ibid., pág. 140.
25. Esperanza, G., "La música al margen", Colofón nº 18, Buenos Aires, 2000. Pág. 35.
26. Aristóteles, *Política. Livro VIII*, Ed. Gredos, Madrid, 1999. Pág. 465.
27. Ibid., pág. 467.
28. Lacan, J., *El Seminario VII: La ética del psicoanálisis*, Ed. Paidós, Argentina, 1997. Pág. 296.
29. Ibid., pág. 296.
30. Ibid., pág. 296.
31. Miller, J.-A., *Jacques Lacan y la voz*, Freudiana nº 21, Barcelona, 1997.
32. Ibid., pág. 17.
33. Ibid., pág. 16.
34. Abeles, A., "La música. Presentación", *Colofón* nº 18, Buenos Aires, 2000. Pág. 9.
35. Esperanza, G., "La música al margen", op. cit., pág. 9.
36. Miller, J.-A., Jacques Lacan y la voz, *Freudiana* nº 21, Barcelona, 1997. Pág. 10.
37. Schakespeare, W., *Hamlet*. The Oxford Shakespeare. The Complete Works. Clarendon Press Oxford. 1994.
38. Poizat, M., "Diabolus in musica. De la ferocidad del objeto voz", *Colofón* nº 18, Buenos Aires, 2000. Pág. 14.
39. Miller, J.-A., "La erótica del tiempo" (8 de abril de 2000), *La erótica del tiempo*, Editorial Tres Haches, Buenos Aires, 2001. Pág. 53.
40. Ibid., págs. 52 y 53.

Bibliografia

- Abeles, A., "La música. Presentación", *Colofón* nº 18, Buenos Aires, 2000.
- Aristóteles, *Política. Livro VIII*, Ed. Gredos, Madrid, 1999.
- Boesmans, P., "Entretien avec Philippe Boesmans. La musique et l'indicible", *Quarto* nº 54, 1994.
- Cottet, S., "La voix de son symptôme", *Quarto* nº 54, 1994.
- Didier-Weill, A., "La nota azul. Acerca de los cuatro tiempos subjetivantes en la música", *El objeto de arte en psicoanálisis. Incidencias freudianas*, Ediciones Nueva Visión, Colección Freud - Lacan, Buenos Aires, 1988.
- Dorgeuille, C., "De l'objet musical dans le champ de la Psychanalyse", *Lettres de l'École Freudienne de Paris*, nº 16, 1975.
- Esperanza, G., "La música al margen", *Colofón* nº 18, Buenos Aires, 2000.
- Ferenczi, S., "Sobre la interpretación de las melodías que vienen a la mente", (1909).
- Freud, S., "La interpretación de los sueños", (1900), *Sigmund Freud. Obras completas vol. V*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1998.
- Freud, S., 6ª conferencia de las "Conferencias de introducción al psicoanálisis", (1916), *Sigmund Freud. Obras completas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1996.
- Freud, S., "El Moisés de Miguel Ángel", (1914), *Sigmund Freud. Obras completas, vol. XIII*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1997.
- Freud, S., "Psicopatología de la vida cotidiana", (1901), *Sigmund Freud. Obras completas, vol. VI*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1996.
- Gorog, J.-J., "De la musique comme signifiant", *Ornicar?, Analytica* vol. 2, 1975.
- Lacan, J., "Intervención sobre la transferencia", *Escritos I*, Siglo XXI Editores, Mexico, 1998.
- Lacan, J., *El Seminario VII: La ética del psicoanálisis*, Ed. Paidós, Argentina, 1997.
- Lacan, J., *Le Séminaire. Livre VIII: Le transfert*, Ed. Seuil, Paris, 2001.
- Lacan, L., *Le Séminaire. Livre IX: L'identification*, clase del 21 de Febrero de 1962.
- Lacan, J., *Le Séminaire. Livre X: L'angoisse*, clase del 5 de Junio de 1963.
- Lacan, L., *Le Séminaire. Livre XVI: D'un Autre à l'autre*, clase del 7 de Mayo de 1969.
- Lacan, J., *El Seminario XX: Aun*, Ed. Paidós, Argentina, 1998.
- Miller, J.-A., "Jacques Lacan y la voz", *Freudiana* nº 21, Barcelona, 1997.

Dipòsit legal B-24256-2010. ISSN 2013-8539

- Miller, J.-A., "La erótica del tiempo" (8 de abril de 2000), *La erótica del tiempo*, Editorial Tres Haches, Buenos Aires, 2001.
- Poizat, M., "Diabolus in musica. De la ferocidad del objeto voz", *Colofón* nº 18, Buenos Aires, 2000.
- Poizat, M., "La voix du diable".
- Poizat, M., "De la voix, du père et du terrible: le cas Richard Wagner", *Les enyeux de la voix en psychanalyse dans et hors la cure*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 2002.
- Reik, T., *Le rituel. Psychanalyse des rites religieux*, Denöel, 1974.
- Shakespeare, W., *Hamlet*. The Oxford Shakespeare. The Complete Works. Clarendon Press Oxford. 1994.
- Schönberg, A., *Armonia*, Ed. Real Musical, Madrid, 1974.
- Strachey, J., "Prólogo general", *Sigmund Freud. Obras completas, vol. I*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1998.
- Vereecken, Ch., "La voix, le silence et la musique", *Quarto* nº 54, 1994.
- Vereecken, Ch., "La voix, le silence, la musique", *Quarto* nº 54, 1994.
- Graf, M., "Reminiscences of Professor Sigmund Freud", *Psychoanalytic Quarterly*, 1942.