



Universidad
Nacional
de Rosario

Facultad de Psicología

Trabajo Integrador Final

***“Tal vez mi música diga lo que quisiera decir” Un
ensayo sobre experiencia, música y psicoanálisis.***

Autor: Federico Mayuli

Legajo: M-5133/1

Docente Responsable: Fabián Dutto

Año: 2021

Agradecimientos

En primer término, más que agradecimiento quiero dedicar este escrito a un amigo y compañero de estudios de Psicología, Gerardo Aliaga, el Pollo, que hace un tiempo decidió irse por el Río para no volver. Varias cosas de las aquí desarrolladas las hemos charlado largas veces.

Quiero agradecer a mi familia, que, sin ser familia de músicos, alojó y potenció desde mi infancia mis inquietudes musicales. También el haber soportado esas primera notas desafinadas a los 9 o 10 años, por mi primer guitarra que me hizo entrar en el universo

hermoso y sin fin que es la música.

A mis colegas músicos que me mostraron y enseñaron la profesión de músico, además y por sobre todo que me bancaron reorganizando ensayos y shows para que pueda estudiar o rendir.

A mis analistas por alojar mi deseo, por generarme tantas preguntas.

En especial a mi tutor Fabián Dutto, quien ha sabido comprender lo que tenía para decir, encaminarme y ser mi guía en este recorrido de escritura. Agradezco su generosidad, su experiencia y su tiempo en esas largas charlas extra T.I.F. hablando de música, experiencia y psicoanálisis.

Por último, agradezco a la música por brindarme experiencias de las más diversas y por ser mi modo de vida desde hace 20 años.

Índice	1
Resumen.....	3
Introducción	4
Tal vez mi	4
música.....	5
Sentimiento oceánico y música.....	7

El ART-ificio en LACAN-ción.....	9
¿Por qué a Freud no lo conmovía la música?.....	11
Reflexiones finales.....	15
Referencias.....	1

6

Resumen

El presente ensayo fue escrito por un estudiante del último año de la carrera de Psicología de la U.N.R., quien, además, también es músico profesional. Parte de la premisa que la música

como experiencia va mucho más allá de la construcción de sentido y de aquello posible de simbolizar. Para tal fin se ha recorrido en el texto conceptos del psicoanálisis como el sentimiento oceánico, vivencia de satisfacción, lo real y lo inefable. No se propone aplicar conceptos del psicoanálisis a la música, sino, más bien desde la música acercarse a dichas conceptualizaciones. Bajo esta línea de escritura, se ha tomado también, el desarrollo de Kandinsky respecto del contenido interno y externo de una obra de arte para hipotetizar a la música como experiencia de lo real, de lo no decible, de lo que cae por fuera de la significación. Por último, retomando el análisis de Freud del Moisés de Miguel Ángel, se intentó problematizar acerca de la dificultad de goce de la música en el mismo Freud.

Palabras claves

Música-Psicoanálisis-Sentimiento Oceánico-Lo inefable

Introducción

El presente escrito es un ensayo en donde intento hacer dialogar dos caminos que

se entrecruzan en mi vida desde hace un buen tiempo ya, experiencias en dos sentidos o direcciones que confluyen, se tocan, se anudan, se andan y se desandan. De lo que aquí hablaré es principalmente de experiencia, palabra, quizás un poco bastardeada por la ciencia moderna, Bacon (1627) ya la definía como una selva a la cual hay que poner orden y Descartes (1637) como fuente de engaño a nuestros sentidos. Creo que es importante retomar el valor de la experiencia, como eso que Giorgio Agamben dice casi al pasar como “Lo que se traduce en máximas y proverbios” (1978, p. 164), es decir, lo que produce una transformación, que genera un cambio de posición. En esta línea, aunque anterior en el tiempo cronológico, y si bien con un tono nostálgico, Benjamin (1933) habla de una nueva pobreza que ha caído sobre el hombre moderno a la par del avance técnico. Aclaro, no intento hacer aquí una crítica a la ciencia moderna, sino más bien darle a la experiencia la dignidad correspondiente. “El hombre moderno vuelve a casa de noche, extenuado por un farrago de acontecimientos -divertidos o aburridos, insólitos o comunes, atroces o placenteros- ninguno de los cuales, sin embargo, se ha convertido en experiencia” (Agamben, 1978, p. 156). La música es una fuente inagotable de sucesos que se traducen en experiencias, que genera movimiento y lo más interesante es que es imposible terminar de cercarlas en palabras. Según Rodríguez Ponte (1985) el mismo Freud en sus inicios trata de dar cuenta conceptualmente lo real de su experiencia desde el psicoanálisis.

Lo que vengo a proponer en este ensayo es un recorrido por diferentes experiencias musicales, tocando de costado al arte en general, pensándolas desde ciertos conceptos Psicoanalíticos. Vuelvo a Agamben (1978), nos dice que el psicoanálisis, y más específicamente Freud, nos abre el camino y nos ayuda a pensar en la experiencia no desde el sujeto del yo o de la consciencia, sino desde otro lugar que nos remite siempre a otra cosa, a la In-fancia. Entonces, me sirvo para pensar todo esto, aquello Freud desarrolla en el Cap. I de “El Malestar en la Cultura” (Freud, 1978) eso que denomina el sentimiento oceánico, esa sensación de inmensidad, de eternidad que la remite a la vivencia de satisfacción. Ahora bien, tomo esto porque, cuando los músicos tocamos nuestros instrumentos se pone en juego muchas veces esta sensación de inmensidad, se genera o generamos un impaz que engloba y reduce toda la situación en un ambiente sonoro y a sensaciones corporales. También, muchas veces esto se replica, aunque sin intención y sin saberlo, en el que escucha esa ejecución. En este escrito trato de dar cuenta como algo del orden de la vivencia de satisfacción, eso intraducible en palabras, y también, como ese sentimiento oceánico se pone en juego en la música, en el que toca y en el que escucha. Y, además, preguntarme desde Lacan en relación las experiencias musicales en relación a lo intraducible, lo no decible.

Dicho esto, quiero aclarar que trato de situarme en el lugar de la pregunta más que del conocimiento acabado, en ese lugar de un acorde de tónica en la improvisación de un standard de jazz, en donde no hay certezas absolutas, no hay ideas concluidas, sino en ese lugar en donde todo puede volver a tensionarse, a cambiar de posición o correrse el eje tonal. Lo que trato de abordar, es decir, la experiencia musical en sí, es del orden de lo inefable, de lo no decible aquello “intrínseco a lo que el lenguaje no alcanza, solo puede bordearse” (Udenio, p.56 2016) quizás, a través de la música.

Tal vez mi música

“No tengo palabras para expresar mi sentir,
Tal vez mi música diga lo que quisiera decir...”

Ernesto Montiel

Cuando tenía 12 años escuché por primera vez en radio AM 840 una composición de Ernesto Montiel que se titula “Gente de Ley”, es un chamame instrumental, que antes de comenzar a ejecutar su acordeón recita: “Tal vez mi música diga lo que quisiera decir”. Esto resonó en mí de manera impactante y asombrosa como una especie de epifanía, como quien descubre algo que estaba allí pero no se daba cuenta, o más bien, como a quién le resuena algo que otro dice u otro hace y que hasta ese momento no lo supo poner en palabras. Lo que me impactó es que ni siquiera el compositor más importante del chamame podía expresar con palabras certeras, justas y literales eso que sentía. Pero si contaba con su acordeón, con sus manos, su oído, su mirada y las notas musicales para poder decir eso, que escapa al orden de lo decible.

El “tal vez mi música” que enuncia Ernesto Montiel, antes de hacer sonar su acordeón marca Anconetani, es sumamente importante en este ensayo que intento escribir, porque resalta y deja expuesto que no hay certezas, no hay semejanza ni relación directa entre esa conjunción magistral y sin igual de notas en armonía menor, y eso que sentía el compositor, solo hay aproximación. Como dice Foucault en *Las Palabras y las cosas*, “No porque la palabra sea imperfecta y frente a lo visible (o lo audible) tenga un déficit sino porque son irreductibles” (1968, p.19) Está claro que la palabra de este gran compositor de mi tierra no llegaba a expresar, algo que si vamos al caso es inexpresable por la lógica misma del lenguaje, pero si es posible asomarse o acercarse por medio la música y destaco la musical instrumental. “Todo esto muestra que la relación entre signo con su contenido no está asegurada dentro del orden de cosas mismas. La relación de significante y significado se aloja en un espacio en el que ninguna figura intermedia va a asegurar su encuentro” (Foucault, 1968, p.22). Entre Palabra y Cosa va a decir, no hay identidad, son irreductibles (Foucault, 1968). Si bien parado desde el *Psicoanálisis*, Rodríguez Ponte (1985) va a decir que La Cosa es justamente aquello irrepresentable, que está más allá de lo representa.

Esta sensación de que los sonidos musicales traspasan o quizás bordean por fuera a la lógica del lenguaje, de lo que está más allá, y que, hay algo en la música que puede intermediar ese encuentro, en las conjunciones de notas, todo esto hizo que me adentre en el estudio de la música adoptándola como modo de vida y como una cueva medianamente segura ante las vicisitudes del lenguaje. Estudiar Psicología en la U.N.R. quizás devino de mi interés por comprender esto, cómo algo queda por fuera del lenguaje (de lo simbólico, pero no sin lo simbólico) y cómo la música toca esos puntos. Entonces, no dude en anotarme para buscar esas respuestas sobre porque la música produce eso en mí y en los demás, eso

que dice Liberman que le sucede cuando escucha a Mahler

"La música de este hombrecito, que no tiene otro destinatario que mi propio esternón, sus estallidos, sus banalidades...tienen su hábitat natural en este temblor que me invade. Me siento el interlocutor privilegiado en el sentido de mi propia singularidad, en el saberme el más contingente y solitario de los hombres, único incanjeable, torpe en mi propia torpeza". (Liberman, 1986, p.121)

Respuestas, la verdad que no encontré muchas, pero, este afán juvenil de interpretar el significado de eso que sucede en el cuerpo mientras uno ejecuta o mientras escucha, fue mermando poco a poco. Es interesante lo que la psicoanalista argentina Adriana

5

Rubinstein (2010) retoma a Miller en su escrito "Soltar la voz", va a decir que el artista no produce sentido, sino que ofrece algo de sí mismo, pone su cuerpo. Entonces, en una producción o en una práctica musical, no hay producción de sentido "no es interpretable porque no es una formación del lcc." (Rubinstein,2010, p.3), siempre refiriéndome a la música instrumental, es decir, aquella que no utiliza el soporte de la poesía y la representación. Parado en este punto creo que es necesario aquí invertir los polos de cuestionamiento, las expectativas, los objetivos y la pregunta se me plantea diferente ¿Qué le puede aportar la música al psicoanálisis? Como dice el psicoanalista Francés Allan Miller "no se trata de aplicar el psicoanálisis al arte sino de entender de qué modo el arte puede aclarar al psicoanálisis" (Miller 1998, p.320), me pregunto ¿Cómo desde la música puedo acercarme a ciertas conceptualizaciones del psicoanálisis?

No es ninguna idea original y nueva apoyarse en el arte para comprender los conceptos de la de Psicoanálisis. El Padre del Psicoanálisis, Sigmund Freud, se vale constantemente del arte en sus escritos, si bien en su bibliografía la alusión a la música es casi nula, hace hablar al arte para acercarse a sus descubrimientos, para tener un soporte desde donde poder pararse frente a sus conceptualizaciones emergentes. Por ejemplo, cita innumerables veces a Fausto de Goethe(Freud,1808) en Estudios sobre la Histeria (Freud,1893), La Interpretación de los sueños (1900), Psicopatología de la vida cotidiana (Freud, 1901), entre otros. También, Freud (1910) se vale de Sófocles de donde elabora el concepto del Complejo de Edipo. Además, realiza una interpretación desde el Psicoanálisis de la vida y obra de Leonardo Da Vinci.

En un texto de 1911 "Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico" habla directamente del artista como una de las formas de sortear la renuncia pulsional que el principio de realidad obliga. Intenta dar cuenta de que es y cómo es lo que crea el artista, es decir, una nueva realidad, otra escena en que da lugar a la fantasía, va a decir:

"El artista es originalmente un hombre que se extraña de la realidad porque no puede avenirse a esa renuncia a la satisfacción pulsional que aquella primera le exige, y da libre curso en la vida de la fantasía a sus deseos eróticos y de ambición ...plasma en su fantasía en un nuevo tipo de realidades efectivas que los hombres reconocen como unas copias valiosas de la realidad objetiva misma." (Freud ,1975 p.229)

En otro texto, anterior al recién citado, del año 1908 para ser específicos, escrito y titulado por Freud (1975) "El Creador literario y el fantaseo", este intenta relacionar el sueño diurno o el fantaseo con la creación del poeta, y se pregunta cómo el poeta puede causarnos esas sensaciones que ni nosotros éramos capaces de sentir y dice "El poeta nos habilita para

gozar sin remordimientos ni vergüenzas de nuestras fantasías” (Freud, 1975, p.134). Si bien Freud habla del poeta, y anteriormente del artista, la música tanto al ejecutarla como al escucharla, nos causa y genera esto, es decir, una escena sonora nueva que nos produce cúmulo de sensaciones que no éramos capaces de sentir y que nos desborda, nos conmueve, lo que más arriba cité del psicoanalista argentino Liberman (1983) que le sucede cuando escucha Mahler, ese temblor que siento yo también cuando ejecuto las notas de mi contrabajo en un contexto musical y resuenan en mi pecho.

El antropólogo francés, contemporáneo a Lacan, Michel Foucault (1968), remite en un análisis sin igual a el arte y a el artista, lo relaciona con el lenguaje y es por eso que me resulta sumamente necesario traerlo a colación en este escrito. Resalta que la relación entre el lenguaje y el arte es infinita, y para dar cuenta de ello se remite a un cuadro del pintor español Diego Velásquez del año 1656 titulado “Las Meninas” o “La Familia de Felipe IV”. También, en el mismo libro, toma como referencia al escritor español Miguel de Cervantes, y hablando del poeta, va a decir:

6

“Es el que, por debajo de las diferencia nombradas y cotidianamente previstas, reencuentra los parentescos huidizos de las cosas, sus similitudes dispersas. Bajo los signos establecidos, y a pesar de ellos oye otro discurso, más profundo que recuerda el tiempo en que las palabras centelleaban en la semejanza universal de las cosas. El poeta tiene un papel alegórico, bajo el lenguaje de los signos”. (Foucault, 1968, p.55)

Respecto al pintor y a la pintura que nombre anteriormente dice:

“Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice y por más bien que se quiera hacer ver por medio de imágenes, metáforas y comparaciones lo que se está diciendo, el lugar en el que resplandecen no es el que despliega la vista”. (Foucault, 1968 p.39)

La música instrumental entra dentro estos dos análisis, remite siempre a otro lugar, pero va un punto más lejos, porque ya desde el vamos no hay posibilidad de aprehensión de sentido porque no utiliza soporte de representación. Si es posible de un análisis lógico de forma, como en la pintura y en la literatura, pero eso solo hace hablar a la matemática.

Sentimiento oceánico y música

“Y con elásticas formas anárquicas
tocar lo afónico que suene homérico...”
Daniel Viglietti

En mi recorrido por la Facultad de Psicología de la U.N.R. y particularmente en mi lectura del creador de la técnica psicoanalítica, Sigmund Freud, uno de los desarrollos que más me interpeló en relación a la música y lo que produce en mi tocar o escuchar, es aquello que se plantea en el Capítulo I de “El malestar en la Cultura”. Allí, Freud (1991) habla sobre un sentimiento particular, de una sensación de eternidad “un sentimiento como de algo sin límites ni barreras, en cierto modo «oceánico»” (Freud, 1991, p.65). Se trataría de una experiencia esencialmente subjetiva “un sentimiento de indisoluble comunión, de inseparable pertenencia a la totalidad del mundo exterior” (Freud, 1992, p.66). El padre del psicoanálisis, en este texto mencionado, lo lleva aquí para el camino de la religión, pero yo me pregunté

siempre si, acaso, cuando ejecuto mi instrumento y suena más o menos bien ¿No habrá algo de esta sensación oceánica? En lo que Liberman (1983) dice de Mahler ¿No hay algo de este sentimiento de eternidad, de no tiempo y espacio, de comunión con el entorno?

Cuando ejecuto mi contrabajo hay una aparente indisolubilidad entre mi cuerpo, el instrumento que ya no sé si es una parte de mi cuerpo o no, mis colegas músicos y con todo lo que pasa al rededor. En ese momento de ejecutar un instrumento, momento en el que en apariencia no existe hora, ni lugar, ni nada de lo que sucedía antes del primer tiempo del compás n°1, solo la música en su presente y actualidad. ¿Esta experiencia subjetiva que habla Freud, no está en el momento que escuchamos música, momento en que las notas dialogando entre si se alojan en nuestro pecho, manos o pies y nos desborda haciendo que nos salga una lagrima o una risa, aunque no entendamos intelectualmente que estamos escuchando o no conocamos?

Volviendo al "Sentimiento oceánico" (Freud 1991) el autor hace el intento de relacionar este sentimiento de inmensidad, de comunión con el mundo exterior, con la génesis del sentimiento yoico. Y va a decir que los límites del yo con el exterior no son, ni fueron desde siempre necesariamente inmutables precisos, hasta pueden ser confundidos en los procesos patológicos o en el mismo enamoramiento:

7

"Originalmente el yo lo incluye todo; luego, desprende de sí un mundo exterior. Nuestro actual sentido yoico no es, por consiguiente, más que el residuo atrofiado de un sentimiento más amplio, aún de envergadura universal, que correspondía a una comunión más íntima entre el yo y el mundo circundante". (Freud, 1992, p.66)

En un primer momento el bebé no discrimina su yo de su entorno, hay fuentes de excitación que provocan placer y displacer que le advienen desde el interior de su cuerpo y otras que se le sustraen por cierto tiempo y que anhela, como, por ejemplo, el pecho materno. Con ello comienza por oponérsele al yo un objeto, en forma de algo que se encuentra afuera y para cuya aparición es menester una acción particular:

"Surge así la tendencia a disociar del yo cuanto pueda convertirse en fuente de displacer, a expulsarlo de sí, a formar un yo puramente hedónico, un yo placiente, enfrentado con un no-yo, con un «afuera» ajeno y amenazante. Los límites de este primitivo yo placiente no pueden escapar a reajustes ulteriores impuestos por la experiencia". (Freud, 1991, p.68)

Hay algo de este yo placiente y hedónico en la música, en la experiencia de escuchar y en la de ejecutar un instrumento en un contexto armónico, melódico y rítmico. Para tratar de comprender mejor lo que vengo escribiendo, aquí, voy a remitirme a una experiencia que creo que puede ser una pintura de lo que apunto al retomar el desarrollo freudiano sobre el sentimiento oceánico y ponerlo en relación con la música. Hace unos años tuve la oportunidad de viajar a Europa a tocar música folclórica de Argentina, más específicamente Chamame que es un género de donde soy oriundo. Realizamos un show en L'Maison de l'Argentine en Paris, Francia, lugar con una carga emotiva muy grande ya que allí vivió y escribió muchos libros Cortázar, vivió temporalmente Piazzolla, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui. Personalmente era un sueño cumplido pisar ese escenario, con la ilusión de sentirme realizado luego de eso, pero lo que ocurrió esa noche me generó y me lleno de interrogantes, de dudas y lo más curioso, también de certezas, pero inexplicables, que tal vez mi música diga y pueda hacerlas hablar o hacerlas sonar a esas certezas que quisiera

decirlas con palabras, pero solo tengo notas musicales y sensaciones corporales. En éste lugar todos los jueves hay música en vivo, la semana siguiente le tocaba a Catupecu Machu y la anterior le había tocado a un Quinteto de Tango. En el momento del show, la situación era: sala llena, pero la mayoría del público era europeo, entre ellos holandeses, franceses, alemanes e ingleses, entre algún argentino. Comienza el show, no volaba una mosca, parecía que estábamos nosotros solos en esa sala soñada, hasta que los aplausos rompían esa quietud, y, a la mitad del repertorio tocamos tres temas instrumentales de autoría propia, resalto que sean de autoría propia porque no eran canciones que puedan haber sido quizás, aunque remotamente y difícilmente escuchadas por esas tierras lejanas al Chamame. Levanto la vista porque tenía la necesidad de intentar comprender que le pasaba a alguien que escucha por primera vez algo que para mí desde niño es un modo de vida, y, veo a una pareja de holandeses de pelos rubio ceniza, que estaban agarrados de la mano, con los ojos cerrados y con lágrimas en sus mejillas. Finaliza el show y me acerco a hablar, con una persona que tradujo de por medio me dice- su música me dio una nostalgia de no sé dónde, de algo que no sabemos, pero nos transportó a un lugar que no conocíamos, nos emocionó y no aguantamos, nos salió una lagrima.

Jacques Lacan(2007) en su “Seminario X La Angustia” hablando del Sofar, que es un instrumento de viento hebreo, utilizado mayormente para situaciones religiosas, dice que más allá del ambiente de fe y arrepentimiento en donde se lo emplea “surge una emoción nada habitual por las vías misteriosas del afecto propiamente auricular que no pueden dejar de conmover, en un grado insólito”(Lacan,2007 p.266) En este sentido, si algo tiene el Chamame es que es una pintura musical, me arriesgaría a decir metonímica del Litoral argentino; a lo

8

que apunto es que, personas que no conocían Argentina y mucho menos el chamame, sintieron eso conmovedor e insólito, esa nostalgia de algo que no conocían, que no tiene que ver con el ideático diría Freud(1992) hablando del sentimiento oceánico, ahora la pregunta es: ¿De qué sintieron nostalgia si no conocían el Río Paraná, el Río Uruguay, el mate, chipa, los carpinchos y los camalotes?.

Creo que puedo animarme a pensar, que sintieron de nuevo ese estado psíquico primordial de donde Freud elabora el concepto de sentimiento Oceánico. Va a decir Rodríguez Ponte, que se pone en juego esa “ansia de recuperación de algún paraíso perdido y el anhelo de reencuentro” (1985, p.7) cuando habla de la construcción teórica de la experiencia de satisfacción. Los sonidos, sus colores, sus contrapuntos y por, sobre todo, fundamentalmente,

los silencios entremezclados todo esto en una composición pueden lograr este reavivamiento de un estado primordial del aparato psíquico. Freud (1975) en “Formulaciones sobre el acaecer psíquico” dice que el por el camino del arte se logra volver y reconciliar ese estado psíquico primario de yo placer, si bien no habla de la música en particular creo que con este ejemplo que relaté se puede pensar, en esa nostalgia, en ese volver a un lugar de satisfacción primera. Me interesa resaltar que Freud mayormente habla del poeta o de los pintores, también de escultores, pero no de la música y esto es por la dificultad del tema supongo, el pintor pinta una imagen con la cual nos reconocemos o no, lo mismo el poeta o el actor en su papel. Con la música instrumental eso no pasa directamente, es decir, no hay esa relación directa con el héroe, el rey, el salvador que Freud habla en Formaciones o El creador literario, pero si está el efecto y la experiencia de inmensidad, de indisolubilidad y de nostalgia que por algún motivo cuando las notas musicales se unen de manera ingeniosa y creativa se siente en esa sensación en el propio esternón como dice Liberman (1983). Por

ejemplo, Richard Wagner, el compositor del romanticismo alemán, hace alusión al héroe constantemente, pero lo hace a través de artilugios de teatro y de una poética en sus óperas, crea una atmosfera musical que permiten y soportan el escenario de la obra, pero la majestuosidad de la música no está en lo teatral. Hay otros músicos más impresionistas como Debussy o sin ir más lejos el mismo compositor correntino Isaco Abitbol, que intentan esa alusión desde la sinestesia del paisaje sonoro, pero “no se atiende nunca a la nota escuchada por el oído” (Kandinsky, 1980, p.37) esas notas van más allá de la familiaridad de lo imitado.

El ART-ificio en LACAN-ción

"Proyectar la luz en las profundidades del corazón humano,
tal es la vocación del artista..."
Robert Schumann

El arte es un artificio, es decir, a través de ciertas herramientas o recursos, como en el caso de la música son las notas musicales, se posibilita la elaboración y el surgimiento de otra escena, quizás como en el sueño, es un rodeo sonoro que permite el acercamiento a eso impronunciable.

¿Cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva? ¡Pues con un poco de artificio! (...) La verdad esencial de la experiencia no es transmisible (...) o, mejor dicho, sólo lo es (...) mediante el artificio de la obra de arte, ¡por supuesto!". (Semprún, 1995, p. 211)

¿Acaso no es eso la canción que cite al principio? Las notas por si solas no dicen nada, pero en esa composición para acordeón en Si Bemol menor se creó un artificio que permitió, tal vez dice el compositor Ernesto Montiel, acercarse a eso que no puede decirse, a eso

9

impronunciable. Eso que va a decir Lacan que es lo Real, “el dominio de lo que subsiste fuera de la simbolización” (2005, p.120), la música como artificio está en el borde de la representación, de la producción de sentidos, de lo decible.

La música como encuentro con un Real, que escapa a toda simbolización pero que utiliza el símbolo, es decir, no es sin lo simbólico. La nota musical como símbolo, la ley de la armonía, los códigos compositivos del género y de la época histórica, los criterios lógicos y estéticos de contrapunto, es todo eso y a su vez nada de eso nombra al Real con el que la música, no me canso de recalcar, la música instrumental permite bordear sin decirlo. Dice Beatriz Udenio (2016), aquello inefable, lo indecible, allí adonde hay un vacío de sentido; la música contornea ese vacío produciendo algo nuevo, pero no de sentido.

Retomando la experiencia de los europeos escuchando chamame en Paris, cito una frase de Lacan, “Lo real es el misterio del cuerpo que habla, es el misterio del inconsciente” (Lacan, 2005, p. 170). El misterio del cuerpo que habla ¿No es eso sino lo que les sucedió a ellos escuchando chamame? ¿A Liberman escuchando a Mahler? ¿A mi escuchando a Cocomarola? La música en relación al cuerpo ¿adónde o como se ubica? no la podemos ubicar desde lo imaginario, ni tampoco desde el lado del sentido.

Antes de seguir, preciso aclarar una cuestión, desde el principio del ensayo cuando hablo de la música, la entiendo desde lo sublime, eso que va a decir Kant, aquello que conmueve, que arremete con una tempestad, como el bramido del Sofar o como Gente de

Ley de Ernesto Montiel. Kant (1980) hace una contraposición de lo sublime y lo simplemente bello, esto último como algo que encanta y nada más, pero no está acompañada de la experiencia subjetiva que Freud habla en Malestar en la Cultura.

Volviendo a la cuestión, cuerpo y música, Ruth Goremborg (2021) la ubica en el medio, o mejor dicho en el borde del cuerpo y del sentido; ubica la música entre el cuerpo y el lenguaje "...el placer de escuchar música da sensación de encontrar ese cuerpo perdido, porque resuena en esos agujeros perdidos..." (Goremborg, 2021, p.6). Dice Alan Miller "si cantamos y si escuchamos a los cantantes, si hacemos música y si la escuchamos (...) la tesis de Lacan es que todo eso se hace para acallar aquello que merece llamarse: la voz del objeto a. (Miller, 1997, p.21). En este camino Beatriz Undenio dice algo parecido "si escuchamos música es porque en el fondo lo que buscamos es velar el objeto voz en tanto objeto a" (2016, p.3). Esa voz inefable, indecible, áfona, que hablando de música es paradójicamente áfona, pero "que anida en el ombligo del lenguaje y se repite como un real imposible de representar" (Rubinstein, 2010, p. 3). La música, y el músico en su práctica recubre un vacío, "contornea ese vacío áfono" (Undenio, 2016, p.4) haciéndolo sonar.

En el Seminario X, Lacan (2005) va a decir que este objeto a, es aquello no aprehensible por lo especular, es lo que falta, que no se representa. Ahora bien, retomo mi ejemplo de los europeos escuchando chamame y del bramido del Sohfar de los hebreos, el primero trajo una nostalgia de no sé dónde y el segundo dice Lacan es "presentado de forma muy manifiesta como dotado de una función de rememoración de pacto de Alianza" (2005, p.270). Se pregunta el psicoanalista francés aquí ¿Qué está incluido en el sonido del Sohfar? Para responderse, retoma la noción de repetición de Freud y se pregunta nuevamente "¿Es únicamente automático y está asociada al retorno, al necesario carreteo de la batería significante? ¿O bien tiene otra dimensión?" (Lacan, 2005, p. 271). Por suerte responde que sí a esta última pregunta, sino, nos pararía fuera del terreno del psicoanálisis, y dice "esta otra dimensión nos da el sentido de la interrogación de la que es portador el lugar del Otro" (Lacan, 2005, p. 271). ¿No es acaso esta otra dimensión a la que apunta esa nostalgia de los europeos al escuchar chamame? ¿Lo de liberman al escuchar Mahler? ¿La mía al escuchar King of Blue de Miles Davis? ¿Puede haber reminiscencia y retorno de cadenas de significantes? Pues claro, por algo un argentino en el extranjero escucha tango, chacarera, chamame, los Palmeras o Charly García y larga una lagrima ni bien reconoce el primer compás. Pero hay

10
otra dimensión que apunta a ese vacío producido por la cesión del objeto voz proveniente del Otro y que deja un silencio por siempre inefable (Undenio, 2016).

El Psicoanalista argentino Jorge Bafico escribe "La música es una experiencia de lo real, que nos golpea y emociona de una manera indescriptible y nos invade en un registro que escapa a lo simbólico" (2020, p.1). El músico juega con este vacío, lo ama y lo detesta, lo soporta al punto que lo soporta John Cage o lo transforma en un espacio sonoro con tónicas, sub dominantes y dominantes, alteraciones y sustituciones tonales que quieren decir algo que nunca llegan pero que se acercan, tritonos en donde algo del vacío vociferante retorna en modo de sensaciones corporales angustiantes e insoportables hasta que llega ese bendito reposo, esa calma aparente que nos da tranquilidad a los neuróticos.

¿Por qué a Freud no lo conmovía la música?

"La música no tiene necesidad,

para expresarse, de tomar de la naturaleza
las formas de su lenguaje”
Wassily Kandinsky

Me gustaría en este punto del ensayo poner en tensión lo que vengo desarrollando, con el análisis que Freud (1975) hace de una escultura del artista Miguel Ángel, dice al inicio de su texto que lo conmueven las obras de arte en especial la escultura y la literatura, que trataba de aprehenderlas reduciéndolas a conceptos “Cuando no puedo hacer esto -como me ocurre con la música, por ejemplo-, soy casi incapaz de obtener goce alguno.” (Freud, 1975, p. 1) Entonces surge la pregunta que da título a este apartado, que antes de intentar responder esto a modo de hipótesis plantearé lo que sigue.

La escultura analizada lleva por nombre “El Moisés”, ubicada en Roma y formaba parte de un conjunto de obras que se iba a erigir en homenaje al monumento funerario del Papa II. Mundialmente famosa por sus características estéticas, por su ubicación, por su creador y por sobre todo por las controversias que circulan en relación a su posible interpretación. En su análisis Freud intenta captar el propósito del artista y dice “Y para colegir ese propósito tendré que hallar primero el sentido y el contenido de lo figurado en la obra de arte, es decir, poder interpretarla” (Freud, 1975, p. 2). Realiza una serie de revisiones históricas de las diferentes críticas e interpretaciones, para adentrarse en una lista extensamente descriptiva de rasgos de la escultura. Describe al Moisés en relación a lo que observa, es decir, posición de las manos, de los brazos, de los pies, de la barba, de su mirada, de las tablas sagradas. Se propone una tarea minuciosa de descripción de rasgos, y, además, de suposiciones de la situación, si Moisés bajaba del Sinaí en ese momento y veía a su pueblo alrededor del Becerro de oro, o se encontraba en otra situación.

Freud se dispone a ir a la profundidad de los rasgos de la escultura para así poder “colegir lo secreto y escondido desde unos rasgos menospreciados o no advertidos, desde la escoria - «refuse»- de la observación.” (Freud, 1975, p. 8) Así por ejemplo dice:

“He aquí lo que se ve con toda nitidez: el pulgar de esta mano está oculto; el índice, y sólo él, está en efectivo contacto con la barba. Presiona tan profundamente sobre las blandas masas de pelo que ellas brotan sobresaliendo por encima y por debajo de él (hacia la cabeza y hacia el vientre, respecto del dedo que aprieta). Los otros tres dedos, flexionadas sus falanges, se apoyan contra el tórax, y uno de los mechones situados a la derecha, que pasa por arriba de ellos, meramente los roza. Se han sustraído de la barba, por así decir. Entonces, no se puede sostener que la mano derecha juegue con la barba o la recorra; lo único correcto es que sólo el índice está puesto sobre una parte de la barba y provoca en ella un profundo surco. Oprimirse la

barba con un dedo, he ahí un raro gesto, por cierto, difícil de entender. (Freud, 1975, p. 9)

11

Por otra parte, Freud realiza suposiciones sobre Moisés, y si lo hace es porque lo conoce, es decir, es un personaje bíblico, el héroe de la religión judía, a la cual el mismo pertenecía. Entonces, retomo lo que planteé en el apartado anterior, con la aclaración de no desmerecer el análisis de Freud, sino, problematizar preguntas que he encontrado y me han surgido. Así como el bramido del Sohfar dentro de la sinagoga o el chamame en el Litoral, el tango en Bs As, es todo lo que lo rodea lo que produce un posible sentido. Pero la conmoción de la obra de arte, lo que el artista deja en su obra no está en lo que se rememora, en lo que puede decirse, retomo la pregunta del apartado anterior “¿Es únicamente automático y está

asociada al retorno, al necesario carreteo de la batería significativa? ¿O bien tiene otra dimensión?" (Lacan, 2005, p. 271). Hay momentos en el texto de Freud, que algo de estas preguntas, de esta otra dimensión surgen y el mismo se hace preguntas sumamente interesantes, por ejemplo, "¿O acaso estos rasgos, nimios en el fondo, nada significan y nos quebramos la cabeza por cosas que al artista le eran indiferentes?" (Freud, 1975 p. 14) Lamentablemente no va por estas preguntas interesantísimas y sigue rompiéndose la cabeza. La experiencia de los europeos escuchando por primera vez chamame o la invitación de Lacan a escuchar el bramido de ese instrumento ancestral, nos enseña que lo que conmociona, lo sublime (Kant) del arte no está en los recursos estéticos y materiales de la época conocidos que el artista utiliza en una pintura, una canción, una escultura, el cine, el teatro, sino en eso indescriptible que nos provoca, eso inefable que nos arremete, nos golpea y que cae por fuera del registro de lo simbólico.

Antes de seguir, me gustaría valerme de algunos desarrollos teóricos del pintor ruso Wassily Kandinsky (1980), precursor y referente del movimiento de arte abstracto. En su libro "De lo espiritual en el arte", va a decir que existen dos planos o dos registros en una obra de arte, uno interior que lo llama espiritual y otro exterior, más bien material "Una obra de arte está integrada por dos elementos: el interno y el externo. El interno es la emoción en el espíritu del artista: esta emoción tiene la capacidad de evocar una emoción similar en el observador (Kandinsky, 1980, p. 7)." Este elemento interior es completamente inaprehensible, inefable, intraducible, pero produce emociones en el observador en el caso de una pintura o el que escucha en el caso de la música en la medida que está integrado con el elemento exterior; lo material de la obra son aquellos recursos que el artista usa para plasmar su obra, y va a decir Kandinsky (1980) son hijos de una época.

Si en la obra de arte el elemento exterior es lo que predomina la obra es falsa va a decir el pintor. Cuando la emoción del espíritu del artista, es decir, el elemento interior se conjuga con el elemento exterior "provocará en el espectador susceptible de experimentarlas, emociones de una delicadeza que las palabras no pueden expresar" (Kandinsky, 1980, p.12). En Freud algo de este vislumbre hay, pero sigue prefiriendo el elemento externo, el detalle de cada rasgo observable para intentar captar la emoción o el propósito al que apuntaba Miguel Ángel con el Moisés:

"No es que los conocedores de arte o los aficionados no hallen palabras cuando nos elogian una de esas obras. 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 resuelva el enigma (Freud, 1975, p.10)."

El pintor, el escultor, el actor, utilizan accesorios materiales para poder plasmar su espíritu en su obra "Los detalles materiales, sólo figuran como accesorios simbólicos destinados a dar un "sonido interior" (Kandinsky, 1980, p 27,). La barba de Moisés en Miguel Ángel, La Realeza pintada en las Meninas de Velázquez producen representaciones, porque

12

necesitan del soporte material o externo que posibilita la obra. Pero, lo que conmueve, lo que arremete, lo que magistral no está en la producción de sentidos a través de lo estético, sino, en que lo simbólico no basta para expresar lo interno del artista y el efecto interno que produce en nosotros los espectadores. Por eso retomo constantemente la experiencia de los europeos al escuchar chamame, ellos no conocían ese género musical, así como Freud a Moisés o a Miguel Ángel, o como yo lo conozco a Cocomarola, pero captaron algo de este elemento interno que quizás, ni nosotros sabíamos que lo estábamos transmitiendo.

El escritor utiliza como fuente material la palabra, el pintor y el escultor utilizan formas y figuras que producen resonancias interiores, inmateriales (Kandinsky, 1980). Ahora bien, la palabra, la figura o su representación remiten siempre a un objeto de la naturaleza, aunque ya hemos dicho que no es irreductible a ese objeto. Designa objetos:

“Si no se ve el objeto, si únicamente el nombre es escuchado, se forma en el oyente una representación abstracta, el objeto desmaterializado, que provoca pronto en el "corazón" una vibración. Así es como el árbol de la pradera, verde, amarillo, rojo, sólo constituye un "caso" material, una forma fortuita, materializada, del árbol que experimentamos en nosotros cuando escuchamos pronunciar la palabra árbol. El empleo juicioso de una palabra (según el sentido poético) ... pueden provocar la aparición de nuevos poderes de esa palabra.” (Kandinsky, 1980, p. 40)

Aquí hay un salto gigantesco con la música, repito una y mil veces, la música instrumental. Porque la música no remite en ningún momento a estos objetos, si puede haber imitación sonora como las hay en composiciones, a grandes rasgos, pensadas en las impresiones que se recibe de la naturaleza ejemplo el Tren Expreso de Raúl Barboza o el heavy Metal de los 90 imitando sonidos de maquinarias de industria, claro que existe eso pero la música es por excelencia el medio o el arte que expresa la vida espiritual del artista, y no lo hace utilizando accesorios simbólicos que remiten a objetos de la naturaleza :

“Sus medios nunca han servido, salvo algunos casos excepcionales en que se apartó de su verdadero espíritu, para reproducir la naturaleza, sino para dar una vida propia a los sonidos musicales. Para el artista creador que quiere y debe expresar su "universo interior", la imitación, por lograda que resulte, de las cosas de la naturaleza no puede constituir por sí sola un objetivo”. (Kandinsky, 1980, p. 45)

La música estaría en cierto lugar de privilegio, como así también de dificultad. De privilegio al no tener que tomar sus formas de lo que entra dentro del marco de lo simbólico, lo representable, lo decible al no necesitar de la palabra o de la imagen. Y la dificultad es lo intrínseco a esto. Los músicos tomamos leyes de armonía, nos basamos en sistemas tonales o modales, intentamos decir algo que no sabemos muy bien que es, dar un discurso musical con lo que conocemos, no hay libertad absoluta tampoco. Sabemos que para generar tensión utilizamos tritonos, ese intervalo prohibido por el oscurantismo religioso, por las sensaciones corporales que producen, pero el mismo intervalo, en la misma tonalidad utilizado por Miles Davis no provoca lo mismo que utilizado por Ernesto Montiel o por mi inclusive en mi contrabajo. En la Edad Media y parte del Renacimiento tocar ascendentemente intervalos de terceras mayores era una forma de invocar a Dios y tocar intervalos tritonales también llamados intervalos del diablo, que el Heavy Metal hizo empresa, era una forma de invocación al demonio, pero también esto era convención, nada hay en la distancia de dos notas que hagan alusión más que al vacío y a la sensación corporal que nos genera. Sabemos por convención que un acorde mayor genera una atmosfera de cierta alegría y uno menor de cierta tristeza, que no es lo mismo un acorde de séptima Maj que uno de séptima menor. Sabemos todo eso, pero lo que termina en la pieza musical es algo totalmente intraducible, bordea lo

13

Real e inefable, porque si es tonal o modal, menor o mayor no dice nada y a la vez puede ser arremetedor como tempestad.

Esta situación de privilegio que comento yo, Kandinsky (1980) la toma y propone

tener a la música como modelo, por eso crea un movimiento de pintura en donde lo abstracto predomina.

Ahora bien, llegado a este punto quiero hacer hincapié en dos cuestiones. Por un lado, me surgió una pregunta en este recorrido, pregunta que refleja un momento de tensión en el músico ¿cómo o porque los músicos le ponemos título a una canción instrumental? Hay lejanía entre eso que tocamos y cualquier nombre que le pongamos, hay un salto, un vacío. Nada hay en la armonía, en el contrapunto, en la composición en sí que haga referencia al título. La canción que cite al principio, Gente de Ley, salvo la intención de dedicarle una canción a un amigo, no hay nada que nos indique esa relación, es decir, es por medio de la introducción de la palabra que nos anoticiamos de eso. Pero, podría haberse llamado chamame en Si bemol u otro nombre, que de todos modos nos hubiera conmovido. Los europeos al escuchar chamame y haber llorado, no sabían cómo se llamaba la canción. Ponemos nombres por darle un rótulo, pero es totalmente irrepresentable en el registro de lo simbólico o lo imaginario esa emoción interna que el músico transmite. Cuando Astor Piazzolla vuelve del exilio, da un concierto en donde dice que antes lo juzgaban porque no entendían su música, pero que el mismo tampoco entiende lo que quiere decir.

Lo que vengo queriendo decir es que la música bordea y toca, hace sonar algo que es del orden de lo intraducible. Ese elemento interno de toda obra de arte, siempre que esté presente, es decir, que conmueva, que sea sublime, es inefable, cae por fuera de todo aquello factible de representación, de búsqueda de sentido. Y aquí, introduzco la segunda cuestión, como pregunta ¿No será que a Freud la música no le conmovía porque dejaba de lado este elemento interior, intraducible e inefable? Es curioso y paradójico que una de las personas con el oído más privilegiado para la escucha del padecimiento humano, no encontrara placer en la escucha de la música ¿Puede ser que al querer formalizar a través de conceptos lo artístico se imposibilitó el goce de la música? Aclaro, que no estoy negando cualquier tipo de interpretación desde el psicoanálisis desde lo estético o lo externo de una obra, tampoco al arte como posibilidad de técnica proyectiva. Sino, que eso magistral, eso arremetedor, sublime, desbordante del arte es imposible de reducirse a conceptos, entonces ¿Era lo magistral de la obra o la posibilidad de reducir a conceptos lo que causaba placer en el arte a Freud?...

“El artista es la mano que, tocando una u otra tecla,
obtiene del alma la vibración justa...”
W. Kandinsky

Reflexiones finales

“Un amigo mío [...] solía decirme que buscaba el microbio de la significación... Se suicidó, presumo, porque un día se dio cuenta de la inmensa responsabilidad que había tomado sobre sus espaldas...”

F. Pessoa.

Plantee tomar como punto de partida ciertas experiencias musicales para tensionarlas y poner en diálogo con conceptos del Psicoanálisis. A lo largo del escrito hay algo que resalta y que está plasmado en las experiencias que relaté, y es, que la música permite en algún punto bordear o aproximarse a lo que queda por fuera de la significación, a eso inefable e irrepresentable, a lo que se denomina Real. Propuse lo que Miller (1998) dice, de cómo el arte puede aclarar al psicoanálisis, en realidad, creo que no se aclara mucho, en el sentido de la palabra aclarar, de dar claridad, pero la música permite ir por el borde de eso que no se alcanza; la música bordea, toca en sus bordes, pero se toca con notas, con melodía, con armonía, con ritmo, con dinámica y contrapuntos. Se toca con todo eso y a su vez nada permite nombrarlo, no se llega a lo que Pessoa (1982) nombra como el microbio de la significación.

Es difícil definir qué es lo Real o La Cosa, porque al definirlo nos ubicaría fuera de su registro. La música como experiencia, la música sublime, no define qué es Lo Real, pero en algún punto bordea eso que no podemos cercar con el sentido, porque hay vacío sentido y que la palabra solamente nos marea al querer aproximarnos. En la introducción dije, un poco al pasar quizás, darle dignidad a la experiencia, como ese encuentro con la alteridad, con lo otro que nos es ajeno, que no tiene inscripción, pero si produce efectos, en el caso de la música los produce en el cuerpo. La técnica psicoanalítica es un intento de encuentro con la experiencia de lo Real. La música nos permite acercarnos, comprender como se hace borde a lo inefable desde una construcción sonora, que, así como el bramido del Sohfar, el fuelle del acordeón de Ernesto Montiel abriendo y cerrándose, o, la trompeta con sordina de Miles Davis, no está en el sonido ni en su contexto simbólico e imaginario de ejecución, sino, más allá.

Si bien propuse no dar certezas, sino preguntas. Aquí llegué a ese acorde de primer grado, desde donde todo vuelve a tensionarse, mi hipótesis es que la música es una experiencia de lo Real y que nos arremete, nos desborda de manera tal que es imposible abrocharle un sentido.

Referencias

- Agamben, G (1972). *Infancia e Historia*. Ed. Einaudi.
- Bafico, J. (2020) *Sobre la música y el nuevo fenómeno musical*.
<http://jorgebafico.blogspot.com>
- Benjamin, W. (2003). *Experiencia y Pobreza*, Revista Ceme, Archivo Histórico de Chile.
- Freud, S. (1975) *Sobre los dos principios del acaecer psíquico*. Ed. Amorrortu - Freud, S. (1975) *El creador literario y el fantaseo*. Ed. Amorrortu.
- Freud, S. (1978) *Malestar en la Cultura*. Ed. Amorrortu.
- Freud, S. (1975) *El Moisés de Miguel Ángel*. Ed. Amorrortu
- Foucault, Michel. (1968) *Las palabras y las cosas*. Ed. SXXI.
- Goremberg, R. (2021). *Clase del 3 de mayo: Nina Simone*. Disertación en Sem. Diurno de Música y Psicoanálisis de la EOL.
- Kandinsky, W. (1980) *De lo espiritual en el Arte, y la pintura en particular*. Ed. Galatea, nueva visión.
- Kant, I. (1980). *Lo Bello y lo Sublime, Ensayo de Estética y Moral*. Ed. Calpe. -
- Lacan, J. (2007) *Seminario X "La Angustia"*. Ed. Paidós.
- Lacan, J. (2010) *Seminario XX, Aún*. Ed. Paidós.
- Liberman, A. (1983) *Gustav Mahler, o, el corazón abrumado*. Ed. Altalena. -
- Miller, J-A. (1998) *Los signos del goce*. Ed. Paidós.
- Montiel, E. (1971) *Gente de Ley*(canción). En Don Ernesto...Chamame. Odeón Records.
- Rodríguez Ponte, R. (1985). *De la vivencia de satisfacción a la Cosa Freudiana*. (Disertación en Seminario Sobre problemas fundamentales del Psicoanálisis en la U.B.A.)
- Rubistein, A. (2010) *Soltar la Voz*. Revista Virtualita. V. 20.
<http://www.revistavirtualia.com>
- Semprun, J. (1995) *La escritura o la vida*. Ed. Tusquets.
- Undenio, B.(2016) *Soportar la voz*. Revista Virtualia, V. 32. P 54-P.57
<http://www.revistavirtualia.com>

