

**LA MUSICALIDAD DE LA ESTRUCTURA DEL
LENGUAJE: EL SONIDO DEL INCONSCIENTE**

LUZ MARINA MONROY FLÓREZ

**Trabajo de grado para optar al título de
Magister en Investigación Psicoanalítica**

Asesor:

Juan Guillermo Uribe

Psicólogo, Universidad Javeriana, 1973



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**
1803

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PSICOANÁLISIS
MEDELLÍN
2017**

Agradecimientos

¿Qué es este esfuerzo, sino algo provocado y emergido de otros que nosotros mismos? Fruto debido a quienes, siempre atentos, me han sostenido en la constante aplicación a escuchar los sonidos que resultan difíciles de capturar.

Palabras y sonidos que han hecho cadena a lo largo de los días, con el acompañamiento indeclinable, orientación y estímulo constante a la investigación que debo a Juan Manuel Uribe Cano.

Tabla de contenido

	Pág.
Introducción	5
Capítulo I.....	166
El sueño: carácter enigmático que une poesía y psicoanálisis	166
1.1. “El mundo, un libro escrito en caracteres matemáticos”	
.....	23
1.2. Relación música – matemáticas	26
1.3 La Música Nueva.....	30
Capítulo II.....	38
Voz y pulsión invocante. La música, al margen	38
2.1. La voz. La pulsión invocante.....	38
2.2. ¿Por qué hablar de la música al margen?	42
Capítulo III.....	51
El lenguaje, sus relaciones con psicoanálisis y música.....	51

3.1. Lacan, preocupación por el lenguaje.....	51
3.2. “El inconsciente está estructurado como un lenguaje”..	60
3.3. ¿Es la música un lenguaje?.....	69
3.3.1. Walter Benjamin: música y lenguaje.....	70
3.3.2. Theodor Adorno: música y lenguaje.....	73
3.4. Inconsciente y música ¿Subyace una estructura musical en el discurso del inconsciente?	76
3.5 La música, la voz y la letra	83
Capítulo IV	966
“¿Sonata, cantata materna?” Receptividad a la otredad de la <i>lalengua</i>	966
Conclusiones	11212
Referencias.....	119

Introducción

Hay en toda música preferida un poco de sonido antiguo agregado a la música misma, una mousiké añadida. Especie de “música intercalada” que descalabra el suelo y se dirige enseguida a los gritos que -sin que nos sea posible nombrarlos- padecemos cuando ni siquiera nos era posible percibir su Origen. Sonidos no visuales, que ignoran para siempre la vista, deambulan en nosotros. Sonidos arcaicos nos persiguieron. Aun no veíamos. Aun no respirábamos. Aun no gritábamos. Oíamos.

(Quignard, 1994, p. 27).

Las palabras que componen este texto, intentan pensar las resonancias que hacen que música y psicoanálisis se toquen, compartiendo el campo sonoro; buscan escuchar aquello que allí suena, y que, por supuesto excede al sonido mismo, en tanto puede ser paralizante o concitador, petrificante, atronador o alentador.

Después de Sigmund Freud, es evidente que el psicoanálisis es una experiencia de palabra, que exige un reexamen del campo del lenguaje y de sus elementos constitutivos; si bien es cierto que Lacan deja la música a un lado, "en los márgenes", en los bordes, entiende, también, que la música del lenguaje recubre ese objeto "a" llamado la voz; que la escritura inconsciente utiliza recursos musicales,

presentada al modo de partituras inconscientes. Vinculada al silencio, la voz del superyó conduce al hombre como un sonámbulo.

Al proponer el psicoanálisis como un arte de la lectura, no podremos dejar de evocar las dificultades que se presentan al querer expresar algo respecto de los efectos que produce la escucha de cualquier obra musical, elemento que delinearemos más adelante. Ahora, precisa avanzar que, para el psicoanálisis, la escritura no es primaria; es el significante el que es primero y el que condiciona el inconsciente y, por lo tanto, la función de la letra. Hay que distinguir por una parte el río del lenguaje. El significante y la estructura gramatical que participa del sentido, y, por otra parte, los aluviones que se depositan. El inconsciente, lugar de las representaciones de cosa, puro encadenamiento literal, al fin de cuentas, sinsentido radical que funciona gracias a la exclusión de la letra. El análisis es una lectura, las producciones del inconsciente se prestan a esta lectura y el psicoanalista lee de una manera distinta en lo que dice el analizante con cierta intención. Por supuesto, esta lectura es equívoca con la ortografía. Pero esto supone entonces una escritura en el inconsciente.

En “*El psicoanálisis y su enseñanza*”, Lacan (2003) dirá:

Si el síntoma puede leerse, es porque él mismo está ya inscrito en un proceso de escritura. En cuanto a formación particular del inconsciente, no es una significación, sino su relación con una estructura significante que lo determina. Si nos permiten el juego de palabras, diremos que de lo que se trata es siempre de la concordancia del sujeto con el verbo. (Lacan, 2003, p.426)

Después definiré el síntoma como lo que no cesa de escribirse. El síntoma es una verdadera función matemática donde la letra inconsciente hace oficio de argumento. El análisis es una lectura de este inconsciente textual e insensato, una lectura que por lo tanto hace equívoco con la ortografía y que, por las cesuras que introduce, hace sentido hasta el extremo de descubrir su sinsentido radical. Dialéctica de la escritura y la lectura ampliamente explorada por Lacan.

Volvemos, ahora, a evocar las dificultades que se presentan al querer expresar algo respecto de los efectos que produce la escucha de cualquier obra musical; ello, debido, tal vez, a la dificultad específica del arte musical, al decir de Hegel cuando señala sus rasgos característicos: fuera de toda representación, de una modalidad fugitiva y negativa a la vez, se entreteje "en" y "con" el

silencio. Pero, habiendo dos formas del silencio, una, la voz que conduce al hombre y que es áfona; la otra, la letra, que es muda y no se escucha, se lee en la superficie de lo que se dice, se impone entonces pensar que, hacer el pasaje de la escritura muda del síntoma a la escritura hablante, equivale a pasar de la voz áfona a la voz del deseo allí donde el inconsciente es la voz de nadie, y el sujeto se capta determinado por letras del vínculo social.

Así, pues, en el intento de que advengan algunas respuestas a estos planteamientos que enlazan psicoanálisis, filosofía, poesía, seguiremos ciertos motivos conductores: ¿De qué manera ha sido tratada la música por parte de Freud y por parte de Lacan? ¿Cuál interés pueden suscitar para el psicoanálisis las dimensiones sonoras en sus diferentes tratamientos? ¿Cuáles relaciones se establecen entre la transferencia y la escucha?, preguntas fundamentales que, entre otras, recorren esta propuesta que transporta a la música el nudo borromeo lacaniano para mostrar la interdependencia entre lo real, lo simbólico y lo imaginario. Nudo de la letra, la música y la voz. ¿Cómo se presenta el anudamiento?

Para realizar este recorrido, el método que mejor acude en nuestra ayuda es el hermenéutico, contando con que éste no se refiere a una interpretación cerrada que obture el avance en otras preguntas que se plantean en esta investigación. Contrariamente,

este recurso a la hermenéutica, como puesta en diálogo, permitirá que nuevas preguntas surjan en el recorrido investigativo. Y, para tal método, la herramienta metodológica es la que Lacan plantea como la disciplina del comentario de texto.

El comentario de texto, en la visión de Jacques Lacan, es una disciplina en el campo analítico y contribuye a la formación del analista. El comentario de un texto auténtico en el campo psicoanalítico consiste en hacer responder al texto las preguntas que él nos plantea a nosotros. Ello implica poner de manifiesto lo que el texto propone y encontrar sus respuestas. En tanto el Argumento enfoca o abarca la globalidad de un tema, la disciplina del comentario se detiene en el detalle de los textos para hacerlos responder por las preguntas que nos plantean. Por consiguiente, el texto pregunta y responde. Las respuestas no son las nuestras. Están en el texto mismo. Y allí se deben buscar, sin hacerle decir al texto lo que queremos escuchar. El texto, más que leído, ha de ser releído observativamente en su contextura propia, sin hacerle decir lo que no dice, sin disecarlo.

Entender a Lacan exige una comprensión minuciosa de las ideas de Freud, y del modo en que esas ideas fueron desarrolladas y modificadas por los otros analistas (los “pos freudianos”) a los que Lacan crítica. Estas ideas constituyen el telón de fondo contra el cual

Lacan elabora su propio “retorno a Freud”, y el reclamo explícito del mérito de haber desmenuzado una lógica coherente de los escritos de Freud que nadie había percibido antes que él.

En este contexto, traigo un apartado de la entrevista que Lacan concedió a Paolo Caruso donde reafirmaba su posición, recordando que para 1954, año de sus *Escritos*, emprendía su “retorno a Freud”:

Paolo Caruso: Antes que nada, quisiera que me precisara el sentido de este “retorno a Freud”, sobre el que usted tanto insiste.

Lacan: Mi “retorno a Freud” significa simplemente que los lectores se preocupen por saber qué es lo que Freud quiere decir, y la primera condición para ello es que lo lean con seriedad. Y no basta, porque como una buena parte de la educación secundaria y superior consiste en impedir que la gente sepa leer, es necesario todo un proceso educativo que permita aprender a leer de nuevo un texto. Hay que reconocerlo, antes no se sabía hacer otra cosa, pero al menos se hacía bien; en cambio, actualmente tampoco podemos decir que sabemos hacer otras cosas, aunque estamos convencidos de ello; no basta con hablar de método experimental para saberlo practicar. Sentado esto, saber leer un texto y comprender lo que quiere decir, darse cuenta de qué “modo” está escrito (en sentido musical), en qué registro, implica muchas otras cosas y, sobre todo, penetrar en la

lógica interna del texto en cuestión (Caruso, 1976, pp. 95, - 124).

Se podría incluso decir que la disciplina del comentario es el método pertinente para la investigación psicoanalítica, por lo menos en este campo donde psicoanálisis, filosofía y literatura se ponen en diálogo. Enunció esta práctica el 10 de febrero de 1954 en la “*Respuesta al comentario de Jean Hyppolite sobre la Verneinung de Freud*”, en *Escritos*, de la siguiente manera:

¿No vemos, una vez más, demostrado que, de proponer al espíritu menos prevenido, si bien no es por cierto el menos ejercitado, el texto de Freud al que llamaré de interés más local en apariencia, encontramos en él esa riqueza nunca agotada de significaciones que lo ofrece por destino a la disciplina del comentario? No uno de esos textos de dos dimensiones, infinitamente planos, como dicen los matemáticos, que sólo tienen un valor fiduciario en un discurso constituido, sino un texto vehículo de una palabra, en cuanto que ésta constituye una emergencia nueva de la verdad”. (Lacan, 2003, pp. 386-387)

Encontramos en lo anterior, una justificación, un argumento en Lacan para mostrar como necesaria esta disciplina. La presencia

misma de esta justificación obedece, en parte, a que hubiera sido incomprendida, desestimada o repudiada por algunos. Y apunta, enseguida, una nueva justificación:

¡Qué ejercicio para formar espíritus, y qué mensaje para prestarle la propia voz!

Qué control también del valor metódico de esa formación y del efecto de verdad de ese mensaje, cuando los alumnos a quienes lo transmite uno aportan el testimonio de una transformación, acaecida en ocasiones de la noche a la mañana, de su práctica, que se hace más simple y más eficaz antes aún de hacérseles más transparente”. (Lacan, 2003, pp. 386-387).

Con estas herramientas metodológicas trataremos de dar una cierta consistencia a nuestras argumentaciones.

En el primer capítulo se expondrá el carácter enigmático que une poesía y psicoanálisis. Para Albert Einstein (2011) “la experiencia más hermosa que tenemos a nuestro alcance es el misterio. Es la emoción fundamental, que está en la cuna del verdadero arte y de la verdadera ciencia” (p. 22). Desde la perspectiva abierta por María Zambrano, el humano ser, avanzando entre las cegueras del mundo y las aristas de la temporalidad, muestra la sustancia frágil que lo constituye, su intransferible

padecer. En su obra, realiza una vez más el prodigio del reencuentro entre poesía y filosofía, en un regreso a la unidad perdida, extraviada, rota, pero habida en Heráclito, Parménides, Empédocles; rota a partir de la construcción del edificio filosófico platónico, donde encontramos entablada la lucha con todo su vigor, entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logro del pensamiento filosófico, decidiéndose lo que podríamos llamar la condenación de la poesía; inaugurándose en el mundo de occidente, la vida azarosa y como al margen de la ley, de la poesía, su andar errabundo y a ratos extraviado, su locura creciente, su maldición. Unidad rota simultáneamente en la música, lanzándola en su trasegar por los siglos en medio de la incesante pregunta que no encuentra reposo: *“Prima la música, dopo le parole”* o *“prima le parole, dopo la música”*. Zambrano nos muestra el camino para el regreso a la unidad, para el regreso a ese universo de intuiciones y hallazgos, que esperó hasta el siglo XX en la figura de Martín Heidegger y, de acuerdo con nuestras intuiciones, resuena delicadamente en la figura del músico y escritor Pascal Quignard, quien, como creador literario, artista que se nos adelanta, sabiendo algo acerca de la voz como objeto, se convierte en indispensable en nuestro camino por estos interrogantes. Adelantando lo que se dirá en ese capítulo, María Zambrano, esboza la temática del cuerpo y el enigma del sueño,

reflexionando sobre la permanencia del sueño humano en el fracaso de nuestro trato con el tiempo.

El segundo capítulo revisa las elaboraciones lacanianas de los conceptos de voz y pulsión invocante, para pasar a interrogar ¿por qué hablar de la música al margen?

El tercer capítulo: el lenguaje, sus relaciones con el psicoanálisis y la música, pone unas palabras a una inquietud que llega asistida, a su vez, por otros interrogantes sugeridos en los márgenes, en torno a las posibilidades del lenguaje musical. Atenderemos estas apreciaciones a partir de las elaboraciones de Walter Benjamin y Theodor Adorno: ¿Es la música un lenguaje? Y, si “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”, ¿subyace entonces una estructura musical en el discurso del inconsciente? Buscar aproximarse a tal pregunta de investigación, lleva a intentar responder a su vez, de qué Otro se trata en Lacan cuando dice de la música y qué se puede entender cuando Lacan afirma que el inconsciente debe ser leído como una partitura. Tales preguntas permitirán bordear el camino a otra que deberá quedar abierta en el cuarto capítulo: “¿sonata, cantata materna?” Receptividad a la otredad de *la lengua*.

Parafraseando a Allain Didier Weill (1999), analista formado por Jacques Lacan, este cuarto capítulo consagra su recorrido a la

voz materna y la problemática de la encarnación sexual de la madre, si permite o impide la pulsión invocante en el niño y, haciendo un recorrido por el concepto de fin de análisis, si vemos posiblemente surgir esta pulsión allí, cuando la transferencia, tras dejar de estar orientada por un sujeto supuesto saber, cambia de ruta para poner rumbo hacia ese significante cero que, desde lo real del que fue expulsado una vez que el sujeto, al hacerse hablante, pagó (represión originaria) su tributo a la muerte, *imanta* esa palabra. (p.139).

Capítulo I

El sueño: carácter enigmático que une poesía y psicoanálisis

Hundirse en el sueño es el origen de música y poesía. Hundirse en el sueño es delirar. Hay una sabiduría del sueño, no reconocida por razón del hombre despierto, adivinación.

María Zambrano (2005)

Cuando el hombre no está en el orden del buen consejo del camino del campo, trata en vano de ordenar el globo terráqueo con sus planes. Amenaza el peligro que los hombres de hoy permanezcan sordos a su lenguaje. A sus oídos llega sólo el ruido de los aparatos que tapan la voz de Dios. El hombre deviene así distraído y sin camino. Al distraído, lo sencillo le parece uniforme. Lo uniforme harta. Los hastiados encuentran sólo lo indistinto. Lo sencillo escapó. Su quieta fuerza está agotada

Heidegger citado por Richard (2005)

Cultura del logos. Esa es, sin lugar a dudas, nuestra cultura, que se articula desde distintos ámbitos y modalidades discursivas. En el principio era el verbo, el logos, la palabra creadora y ordenadora, que pone en movimiento y legisla. Desde los primeros diseños de su perfil con el nacimiento de la filosofía en Grecia, el logos conceptual es nuestra herencia irrenunciable. Uno de los

mejores patrimonios de nuestra tradición cultural, pero no el único patrimonio; forma parte de nuestra cultura, pero ni siquiera puede identificarse, de manera excluyente, como vía única o superior de conocimiento en la misma. El logos encuentra su presencia también en el ritual, en el mito, en la literatura, en el pensamiento científico y filosófico, en las artes.

Entrever que siendo el hombre no sólo un animal racional, sino también animal afectivo y sentimental, haría que se pensara de maneras diversas cómo superar esta tiranía del logos occidental desde una clave poética e intuitiva, volviendo los ojos al hombre, a la persona, al ser indigente, alcanzando un tipo de conocer que renuncia a violentar las cosas y a conquistarlas, poniendo en juego al hombre completo con todos sus posibles órganos de comunicación, el sentir la vida, dónde está y dónde no está, o dónde no está todavía. En este logos sumergido y germinal, en eso que clama por ser dentro del logos, se plantea aquí la perspectiva de María Zambrano (Málaga, 1904- Madrid-1991), que entiende al hombre desorientado y huérfano en esa cultura de universales que marca la razón tiránica y trata de recuperar su identidad a través del encuentro del ser en la palabra. El logos poético, de este modo, permite al hombre reconciliarse con la totalidad de su ser,

fecundarlo, henchirlo, potenciarlo. Zambrano señala este paso del logos filosófico (citada por Bravo, 1998):

Así aparece gracias al más renombrado de los filósofos de este siglo -Heidegger- que le es necesario volverse a la poesía, seguir los lugares del ser por ella señalados y visitados, para recobrase, sin la certeza de lograrlo tal como lo lograron los presocráticos, en quienes la filosofía no se había desprendido aun de la poesía (p.2).

Para Zambrano, Heidegger es figura emblemática de esta vieja y nueva condición de logos filosófico y logos poético, observando, sí, sus antecedentes en el romanticismo "En el romanticismo, poesía y filosofía se abrazan, llegando a fundirse en algunos momentos, con una furia apasionada" (Citada por Bravo, 1998, p.2).

María Zambrano diría que, por vía de lo natural, la música nos entrega algo más espiritual que lo que las palabras mismas pueden darnos, algo del orden de lo divino, pues

La música une en sí los dos universos o los senos del Universo: el de los astros de cuyo movimiento descendió la matemática y el mundo infernal de donde nace el gemido; también el infierno de la materia que suena al ser percutida. En las vibraciones del

sonido despierta la materia que ofrece así algo propio, no reflejo, como la luz. La vibración sonora nace en los cuerpos mismos, no es como la luz recibida. El sonido se produce en este mundo donde los pitagóricos situaron el Infierno en el infierno terrestre. De la voz del infierno, sometida al número venido de los astros, nació la música, la más inhumana de las artes. La más pura de las artes y la más sabia de las ciencias del alma. Del fondo de los infiernos donde yace padeciendo el alma, dejándose llevar por su gemido, subiría la escala que la música tiende desde el cielo; subiría sin perderse, no ofuscada por lo propiamente humano, por imagen...Hundirse en el sueño es el origen de música y poesía. Hundirse en el sueño es delirar. Hay una sabiduría del sueño, no reconocida por razón del hombre despierto, adivinación. (Zambrano, 2005, pp. 111-113).

El pensamiento de María Zambrano supone un regreso al lenguaje, y el regreso fue siempre en ella el verdadero progreso. El logos primero es el del lenguaje que la poesía quiere siempre recuperar. Ahora bien, la potente afirmación zambrana que titula esta elaboración, remite a la particular situación del castellano en la palabra "sueño", donde al confundirse la función del dormir y el producto onírico, pierde a veces precisión esta rica actividad simbólica, que, en francés, por ejemplo, llega, a través de distintos

términos, a confundirse con el pensar, en la palabra *songer*. Soñar, y también pensar. En esta producción psíquica de carácter enigmático, el psicoanálisis reconoce el efecto de un trabajo de elaboración y de ciframiento del deseo inconsciente. De este modo, el sueño es una vía privilegiada de acceso al inconsciente.

Sigmund Freud descubre el sueño como fenómeno patológico normal y reconoce haber aprendido de sus pacientes que se podía insertar el sueño en la secuencia de los estados psíquicos que se encuentran en nuestros recuerdos partiendo de la idea patológica. De ahí a tratar el sueño como a los otros síntomas y aplicarle el método elaborado para ellos (de la libre asociación) había un solo paso. Al respecto, en *Escritos I*, dirá Jacques Lacan (2003):

Y nos lo advierte Freud, cuya confidencia sorprendida cuando lanza ese libro hacia nosotros en los primeros días de este siglo, no hace sino confirmar lo que él proclamó hasta el final: en ese jugarse el todo por el todo de su mensaje está el todo de su descubrimiento. (pp. 489-490).

Freud abre el camino para el conocimiento del inconsciente: el sueño es un *rebus*, un libelo o escrito breve con dibujos enigmáticos que hay que tratar como un texto sagrado, es decir, descifrarlo de acuerdo con leyes.

María Zambrano dirige una mirada al mundo griego, con el fin de contar la historia reviviendo el pasado en un gesto liberador de lo humano, vencido ante la historia hecha ídolo: hace una especie de biografía de la cultura occidental en la que se opera la "justificación" de la filosofía ante la vida, en la medida en que muestra su origen y la profundidad de sus raíces. Su reflexión introduce como alternativa a estas construcciones una noción fundamental de carácter metafísico: la de lo sagrado. Lo sagrado es el fondo originario de realidad, la fuente de la poesía que la filosofía le arrebató al intentar hacer habitable el mundo mediante el logos-palabra que interroga, dejando en la sombra el logos- número del pitagorismo, heredero a su vez de otros saberes ancestrales. Para María Zambrano la filosofía es justamente la "transformación de lo sagrado en lo divino", de "lo que está mudo, hace señas, atrae" en la "transparencia" del pensamiento. Igualmente, y como consecuencia de la insuficiencia del movimiento de regresión que los dioses griegos permiten, esboza la temática del cuerpo y la del sueño, reflexionando sobre la permanencia del sueño humano en el fracaso de nuestro trato con el tiempo.

El camino que emprende Zambrano es de descenso. Descenso órfico sacrificial, cuyo hallazgo final no puede ya expresarse en las palabras de la tribu sino en las del error, del sin sentido o en las del

delirio, palabra indicadora de una expresividad que no quiere desprenderse del espacio originario en que nace, el mundo de las sombras, de los cuerpos. Se trata, pues, de estar atento a esa palabra no agotada en su decir, ni reducida a sentido alguno, a esa palabra que fue también la de la fábula mística o la de la poesía, o la de las antiguas narraciones. Palabra como el espacio en el que el sentido late sin llegar a definirse y agotarse, territorio que ha aceptado no saberlo todo y, por tanto, calla, convoca al silencio, a la espera de que algo nuevo sea apuntado o sugerido. "Palabra pensante en el horizonte de lo no dicho" (Gadamer, 1993, p.152) definición que nos deja Gadamer sobre el poema, que se aproxima al diálogo, donde el sentido llega entre silencios, tanteos, matices, y se construye en el mismo acto dialogístico.

Gesto parecido al de María Zambrano retornando al pasado griego, es el que opera Alain Didier-Weill¹ en su formulación de la pulsión invocante con la cual vincula, además, la posibilidad de invocar un más allá de la ley contenida en la palabra misma, a través

¹ Alain Didier-Weil: "Doctor en medicina, neuropsiquiatra; antiguo interno de los hospitales psiquiátricos del Sena; premio de la Evolución Psiquiátrica, 1959; analista miembro de la Escuela Freudiana de París; filósofo y escritor de teatro. Fue formado por Jacques Lacan, e intervino con regularidad en su seminario como "conferenciante". Organizó numerosos coloquios (Sorbona, Hospital de la Salpêtrière, Teatro de la Tempête)". (Dilon, 2008, p.58).

del análisis de la naturaleza específica de la tragedia griega, y el cambio histórico fundamental operado por el paso de lo dionisiaco a lo apolíneo en el que funda su aparición y emergencia, así como la causa de cierta ceguera de Freud respecto a esta por no haber podido reconocerla. Didier-Weill (1999) afirma:

En la medida en que señalamos en la música el soporte originario de la pulsión invocante, nos fue preciso explicar esta cuestión: ¿cómo es posible que Freud, que se dejó enseñar a tal punto por Sófocles, no tuvo el impulso de cuestionar la razón por la cual la tragedia había sido dada a los hombres por el más extraño de los dioses griegos, Dionisos, Dios de la música y la danza? (p.128)

1.1. “El mundo, un libro escrito en caracteres matemáticos”

De la cábala judía a la ciencia galiléica, esta es la premisa básica. Y la prueba de que los hombres occidentales perciben una forma musical en la escritura, es que la comparan con los números, siendo quizá la música el arte que más se sirve del número, al afirmar que está en el principio de la armonía.

Al rechazar la alternativa que planteaba en 1619 su adversario Orazio Grassi, Galileo formuló una memorable declaración de

principios del matematicismo filosófico. Galileo (citado por Arana, 2000):

Me parece, por lo demás, que Sarsi tiene la firme convicción de que para filosofar es necesario apoyarse en la opinión de cualquier célebre autor, de manera que, si nuestra mente no se esposara con el razonamiento de otra, debería quedar estéril e infecunda (...). Señor Sarsi, las cosas no son así. La filosofía está escrita en ese grandísimo libro que tenemos abierto ante los ojos, quiero decir, el universo, pero no se puede entender si antes no se aprende a entender la lengua, a conocer los caracteres con que está escrito. Está escrito en lengua matemática y sus caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas, sin las cuales es imposible entender ni una palabra; sin ellos es como girar vanamente en un oscuro laberinto (p.1).

Pasado el tiempo, esta opinión insiste bajo la afirmación de que la matemática no sólo constituye el alfabeto con que está escrito el libro de la creación, sino que forma también la sintaxis del lenguaje que en él se articula y hasta su misma semántica. Subsiste una tradición, que identificamos con el platonismo y neoplatonismo, que siempre ha recordado que en las matemáticas está la clave para descifrar el mundo y deberíamos entonces, preguntamos si eso es

verdad y, en el caso de que lo sea, cuál es el alcance y significado de tal circunstancia. Como señala el eminente físico Paul Dirac (citado por Arana, 2000):

Parece ser uno de los rasgos fundamentales de la naturaleza el que las leyes físicas fundamentales se describan en términos de una teoría matemática de gran belleza y poder, necesitándose unas matemáticas enormemente elevadas para entenderla. Se puede uno preguntar: ¿Por qué la naturaleza está construida a lo largo de estas líneas?

Acercándonos más a estas visiones, Arana (2000) recuerda las palabras de Werner Heisenberg, en que Platón afirma que las partes mínimas de la materia están formadas por triángulos rectángulos que [...] constituyen los cuerpos regulares de la estereometría. Al físico alemán, premio Nobel de Física en 1932, tales ideas le parecían especulaciones fantásticas [...] sin embargo, la idea de que en las partes mínimas de la materia al final se tropieza con formas matemáticas le fascinaba. Una comprensión de la textura casi inextricable e indescifrable de los fenómenos naturales sólo parecía posible si se pudiera descubrir formas matemáticas en aquéllas.

1.2. Relación música – matemáticas

En la cultura occidental, música y poesía se han desarrollado durante siglos en estrecha simbiosis. Prácticamente hasta el siglo XVII, la música instrumental pura había tenido una existencia precaria, totalmente marginal, carente de autonomía, considerada solamente en la ausencia de voces o en la costumbre de redefinir mediante instrumentos lo que originalmente estaba destinado a las voces mismas, práctica que se ajustó en los inicios de la era barroca a partir de la llamada composición idiomática que se propuso separar los dos ámbitos y eliminar la ambigüedad en la interpretación, delimitándolos muy claramente sin posibilidad de intercambio. No obstante, resulta curioso que sus destinos se hayan mostrado siempre tan interdependientes y que las dos artes hayan operado de un modo tan estrechamente unido, hasta haberse considerado un origen común. Hay, por tanto, entre poesía y música una tensión generada, quizá precisamente, por esa afinidad/diversidad tan difícilmente perceptible y definible.

Así, pues, como afirma Fubini (2008): “música y poesía son vividas en nuestra cultura como una relación de tensión, que las ha llevado a permanecer estrechamente unidas en su destino, y, a separarse tomando caminos opuestos” (p.31). Relación, a veces de

encuentro y competencia, verificable en múltiples y diferentes niveles, donde los respectivos derechos de ambas se constituyen en una suerte de hilo conductor que recorre toda la historia de la música, desde la antigua Grecia hasta prácticamente nuestros días, en conflicto que jamás ha contemplado ni vencedores ni vencidos.

Retornando a los comienzos, en el siglo VII surgía la ejecución instrumental pura; la *kitharistica*, en cuanto ejecución de instrumentos de cuerda y la *aulética*, como ejecución del *aulos*. En el siglo VI florecía la música de conjunto, con canciones corales y solistas, sobre todo de Anacreonte. En el siglo, VI a.C Pitágoras (Samos, ca.569 a.C. - ca.475 a.C.) había demostrado el fundamento numérico de la música. Se trataba, sobre todo, de las proporciones interválicas tras lo cual se ocultaba la creencia de que el movimiento del cosmos y el del alma humana se fundaban sobre las mismas proporciones numéricas armónicas. Los pitagóricos detentan el mérito de precisar el concepto de catarsis, confiriéndole una dimensión especialmente ética y pedagógica. La concepción catártica de la música debe, no obstante, relacionarse con la doctrina de la armonía como conciliación y equilibrio de los contrarios y sea cual sea el modo en que se entienda, lo que realmente importa

subrayar es el concepto de *ethos*² musical, que se encuentra en ambas acepciones del concepto de catarsis, alopática u homeopática.

En el período clásico (siglos V-IV a.C), la gran forma musical fue la tragedia, desarrollada a partir de las fiestas de Dioniso con sus ditirambos cantados por coros. Los instrumentistas y el coro (hasta 15 cantantes) se hallaban de pie en un espacio semicircular, la *orchestra*, delante del escenario propiamente dicho. El coro cantaba la canción introductoria, las canciones incidentales (*stasimon*) durante el desarrollo de la obra, y la canción de partida al término de la misma. Las canciones corales estaban posiblemente vinculadas con la danza y la pantomima; en griego, *orchestra* significa "lugar de la danza". Los solistas dialogaban con el coro (*kommos*), pero también cantaban con acompañamiento de *aulos* (*parakatobase*), instrumento que pertenecía al culto de Dionisos.

Esquilo (525 a.C-456 a.C) y Sófocles (496 a.C-406 a.C) fueron los poetas clásicos de la primera época. El representante de la segunda fue Eurípides (485 a.C- 406 a.C). El coro comentarista pasó a un segundo plano y en lugar de ello, se representan los estados anímicos apasionados de los individuos. Los solistas cantaban

² “**Ethos**. Del gr. qQoq ethos 'costumbre', 'carácter'. m. Conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad. (Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario, s.f.).

"arias" y "dúos" estróficos o de composición desarrollada, a menudo en el expresivo género tonal enarmónico. La *kithara* estaba consagrada a Apolo, siendo un instrumento femenino y doméstico. El principal representante de la comedia ática fue Aristófanes (445 a.C.-388 a.C). La poesía coral y las canciones solistas de este género son más sencillos (canciones).

La doctrina pitagórica sobre la música, estaba destinada para siempre a diferentes y constantes desarrollos: algunos filósofos han acentuado y profundizado en el aspecto moral de esta tradición; otros en el aspecto matemático (la tradición atribuye al mismo Pitágoras la investigación sobre el cálculo de los intervalos); otros en el aspecto metafísico vinculado a la idea de la armonía de las esferas; otros, finalmente, en el aspecto pedagógico-político. Por ello, la música era, en virtud de su principio numérico, el trasunto del orden universal, cobrando también influencia sobre el ánimo y el carácter de los hombres; se convertía en un factor moral y social que debía tomarse en cuenta en la educación y en la vida pública. La música se convertía en un peligro al romper el marco de los antiguos y severos órdenes, ampliándose hacia nuevas formas orgiásticas y un subjetivismo incontrolable.

En este sentido, Platón (427 a.C.-347 a.C) protestó contra la *Nueva Música* de los siglos V y IV. En él, encontramos el triunfo del

logos del pensamiento y la condenación de la poesía. Así, el pensamiento consumó una toma de poder mientras la poesía quedó marginada, gritando las verdades inconvenientes. El imperio del racionalismo, con su excesiva confianza en el triunfo sobre la naturaleza, trajo la ideología del progreso y la bondad humana que han sido fuente de terror y barbarie. Aristóteles (384 a.C-322 a.C), por su parte, objetivó la teoría del ethos, y acompañó a la *Nueva música* con una estética correspondiente a ella.

Se inició entonces la teoría con nuevos bríos, sobre todo con el discípulo aristotélico Aristoxeno de Tarento (354 a.C- 300 a.C), quien, en contraposición a los pitagóricos, no se remitió al número, sino a la experiencia auditiva. Le siguieron Euclides de Alejandría (h. 300 a.C) y numerosos teóricos, quienes trataron los problemas de la armonía, de las proporciones interválicas, del ritmo, de la notación musical, etc.

1.3 La Música Nueva

Recordemos, cómo en la antigua Grecia el arte arcaico, arte racional cuyo único objetivo era la perfección, se fundamentaba en cánones de obligatorio cumplimiento, aunque no estuvieran escritos. Lo novedoso no debía pretender originalidad o buscar elevarse por

encima del resto, introducir formas o principios nuevos. Platón conminaba a que tal arte, el que mejor reflejaba la verdad y servía para forjar el espíritu del hombre - *ethos*-, fuera respetado siempre, pues lo que era, debería ser siempre. Por ello, consideraba decadente el arte de su tiempo que comenzaba a convertirse en otra cosa, a introducir nuevas normas y corrientes artísticas. Presenció que la escultura y la pintura empezaban a explorar otras vías. Con Eurípides también parece que la poesía comenzó un camino similar. Y, respecto de la música, el arte quizás más conservador, más rígido, también sobrevinieron cambios. Por ello, defensores del arte arcaico, como Platón o Plutarco (46 d.C - 120 d.C), consideraron el siglo V como el inicio de la "decadencia de la música". Melanípides, Frínico de Mitilene (h. 450 a.C) y Timoteo de Mileto (h. 400 a.C) encabezaron esta *música nueva*, que produjo, al mismo tiempo, grandes virtuosos Instrumentales. No obstante, hay que precisar que los reclamos de Platón en torno al arte, serán repensados y, casi se diría, el filósofo se arrepentiría de haber sacado de la República a los poetas y su arte.

La *música nueva* del siglo V fue marcando una tendencia a la expresión subjetiva, ampliando el ámbito sonoro, gozando de predilección el cromatismo y la enarmonía. Sus promotores trabajaron ampliamente la melodía, dándole mayor importancia que

al ritmo, contrariando la tradición. La música instrumental cobró mayor importancia desplazando a la música vocal que había gozado del mayor prestigio hasta entonces, separándose de la poesía, consolidándose como un arte aparte. Así, la *Nueva música* estableció la música propiamente instrumental, diferenciada de la poesía para ser leída y no ya cantada. Se rompió la unidad música - poesía, la unidad música - palabra. Timoteo concluyó con el anonimato del artista al destacar su propio estilo. El arte dejó de ser anónimo, los creadores musicales comenzaron a ser reconocidos y el público recibió con cada vez mayor entusiasmo a los virtuosos instrumentales que fueron surgiendo.

Para Aristodemo (discípulo de Sócrates), Melanípedes, poeta y citarista griego, ocupó el primer lugar entre los poetas ditirámicos, junto a Homero, Sófocles, Policleto y Zeuxis y Plutarco lo mencionó junto a Simónides y Eurípides como uno de los maestros musicales más reputados. Pero, los cambios introducidos por los maestros de la *Nueva Música*, fueron considerados por muchos, como corruptores de la serena belleza de la música antigua. Según Aristóteles, Melanípides, abandonó la

responsión de estrofa³ y antiestrofa⁴ e introdujo en lugar de antiestrofas largos preludios (*anabolai*) en los que se perdía la unión de música y letra, considerada hasta entonces esencial.

Así, pues, queda ya dicho que la expresión debe tener buen ritmo y no ser arrítmica; e, igualmente, cuáles ritmos y dispuestos de qué modo producen un buen ritmo...La expresión es, por fuerza, o coordinativa y ligada por medio de una conjunción, como los preludios de los ditirambos, o correlativa y semejante a las antístrofas de los poetas arcaicos (Aristóteles, 1999, p.522).

Para mejor entender, resulta importante remitirse a la indicación dada por el traductor de la *Retórica*:

La expresión 'coordinativa' (*eiroméne*) se produce por la sucesión paratáctica de las oraciones, las cuales aparecen unidas entre sí

³ **Estrofa.** Del lat. tardío *stropha* 'estrofa cantada por el coro mientras se mueve de derecha a izquierda', y este del gr. ὀρθὸν *strophe*; propiamente 'vuelta'.

1. f. Cada una de las partes compuestas del mismo número de versos y ordenadas de modo igual de que constan algunas composiciones poéticas.

2. f. Cada una de las estrofas, aunque no estén ajustadas a exacta simetría.

3. f. Métr. En la poesía griega, primera parte del canto lírico alternado, que tiene como segunda parte la antistrofa y como tercera el epodo.

⁴ “**Antistrofa, Tb. antístrofa.** Del lat. *antistropha*, y este del gr. ἀντιὸρθοῦ *antistrophe*. f. Métr. En la poesía griega, segunda parte del canto lírico alternado, que tiene como primera parte la estrofa y como tercera el epodo. (Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario, s.f.).

únicamente por la materialidad de sus contenidos... Demetrio llama a esta forma de expresión 'desgarrada'... Por su parte, la retórica latina la conoce con el nombre de *oratio* perpetua...Aristóteles critica esta forma de expresión por las mismas razones por las que también rechaza la prosa arrítmica; es decir, porque, no estando su conclusión motivada lingüísticamente y produciéndose, en consecuencia, sin tener en sí misma ningún principio de fin, su arquitectura léxica permanece en la 'indeterminación'. Y a esto es a lo que se refiere el símil de "los preludios de los ditirambos". Los ditirambos eran precedidos, en efecto, por una obertura de música instrumental, cuyo desarrollo había llegado a ser tan amplio a mediados del s. V que superaba en extensión e importancia al propio texto del ditirambo; era imposible determinar, así pues, cuánto duraría la música y, en todo caso, la unidad y equilibrio de la obra aparecían rotos (Racionero Carmona, 1999, pp.522-523).

Podríamos formarnos una idea de una antigua melodía o frase griega derivando parcialmente su ritmo de las palabras, pero la tradición interpretativa se ha perdido y, además, su música se basó en una práctica que murió junto con su cultura. Los griegos creían firmemente que la belleza y el bien eran indivisibles. Designaban

ambos conceptos con una misma palabra: *kalokagathia*⁵ (de *kalos* hermoso y *agathos* bueno). Los preceptos morales pagaban tributo a los principios estéticos. El impulso de cultivar un elevado propósito moral apolíneo se atemperaba por el otro aspecto humano igualmente poderoso, representado por los ritos dionisíacos. Los griegos se abandonaban a impulsos extáticos e intoxicantes pues, tenían dos almas: una que aspiraba a la claridad, la templanza y la moderación; otra, que ansiaba lo estático y orgiástico.

La urdimbre pagana se rompió después, cuando el monoteísmo cobró fuerza, cuando los mandamientos sustituyeron a las tradiciones y la autoridad se derivó de la palabra escrita en vez del precepto oral, cuando Moisés obtuvo los Diez Mandamiento de un

⁵ “*Kalokagathía* [kalokagazía]. La expresión griega καλοκαγαθία desempeña un papel importante en la formulación de muchas concepciones éticas, ético-sociales y (en un sentido muy amplio de 'políticas'), ético-políticas de la antigüedad. Literalmente, la cualidad de la *kalokagathía* equivale a la cualidad "belleza y bondad"; posee καλοκαγαθία quien es καλός κάγαθός, "bello y bueno". Ahora bien, "ser bello" significa aquí primariamente "ser noble" en cuanto ser un "buen ejemplar del propio tipo"; "ser bello" es, por así decirlo, "ser de raza". Por eso καλσκάγαθ(α se traduce con frecuencia por "nobleza y bondad". Podría asimismo traducirse por "honra" y por "honor". En efecto, el καλός κάγαθός es equiparado con frecuencia al "hombre honrado" —u "hombre de honra"— no sólo en cuanto "un hombre honrado", sino más bien en el sentido de ser el modelo de todo hombre honrado, de pertenecer a las selectas filas de los καλοί κάγίβοι. A la vez, tal hombre honrado —"noble y bueno"— es el "buen ciudadano"”. (Ferrater, 1964, p. 1042).

solo Dios. El bien se convirtió en la única y auténtica verdad; la belleza se volvió una musa perdida para siempre. En Grecia, alrededor del año 500 antes de nuestra era, encontramos el florecimiento del hombre total, con todas las contradicciones y paradojas que lleva dentro, su tragedia y su comedia, su lógica y su pasión, su ciencia y su arte. Era aquélla una civilización donde el hombre podía esforzarse en llegar a ser dios, asegurándose así un ir y venir entre el cielo y la tierra, cauce que el monoteísmo convirtió en vía de un solo sentido. Cuando Roma venció a Grecia, se apropió de su música, de su arquitectura y su escultura. Pero la importancia de la música disminuyó mucho pues Roma se centraba en la palabra, la ley y la espada. Tras la caída del imperio romano, otra fuerza surgió paulatinamente en la cultura occidental: la Iglesia Cristiana. La Iglesia logró producir su extraordinario arte, que surgía de Roma y Bizancio, porque había asimilado las creencias paganas, trasladando la veneración a las divinidades griegas y romanas hacia los santos cristianos. Sin embargo, la influencia de la Iglesia sobre la música fue un proceso muy lento; en realidad se requirió casi un milenio para que la música que hoy conocemos empezara a tomar forma.

Occidente iniciaría su andadura por caminos en los que quedaba fracturada la antigua unidad entre logos y música, asumiendo el carácter de un imperio racionalista que marca el horizonte de nuestra cultura a través de unas normas de visión excesivamente instrumentales, sistemáticas y lógicas.

Capítulo II

Voz y pulsión invocante. La música, al margen

2.1. La voz. La pulsión invocante

La voz en tanto pulsión invocante. Según la designa Lacan, una forma pulsional: la de la invocación, reconociendo que la música quiere decir algo, que invoca, así mantenga un cierto silencio al respecto durante toda su enseñanza. Al decir de Ruth Gorenberg en la presentación de su libro *La música de lalengua. Incidencia del objeto voz en la clínica psicoanalítica*:

La música de lalengua es ese lugar de pasaje a la alteridad, puerta en tanto el ser humano es en este sentido un "habitante del límite", es decir, un parlêtre... Así, a resguardo de las ofertas de la modernidad, que ofrece –ciencia y tecnología mediante–, todo tipo de dispositivos, en los cuales lo sonoro cobra un rol fundamental, lo que se habla en un análisis implica la presencia de la materia fónica: lo vivo de la voz, es decir, su correlato libidinal... Un psicoanálisis atraviesa la experiencia de lo sonoro en el abordaje del fantasma. Así se apunta a habilitar la música de lo propio en el sentido de lo singular. (Gorenberg, 2016)

Lacan identifica, como sabemos, cuatro pulsiones parciales: la oral, la anal, la escópica y la invocante, cada una especificada por un diferente objeto parcial (pecho, heces, mirada, voz) y una diferente zona erógena (labios, ano, ojos, oídos). Las dos primeras pulsiones se relacionan con la demanda, mientras que el segundo par se relaciona con el deseo. Sin embargo, “pulsión” no es sólo otro nombre del deseo: las pulsiones son los aspectos parciales en los cuales el deseo se realiza. El deseo es uno e indiviso, mientras que las pulsiones son manifestaciones parciales del deseo.

Tal concepto de objeto parcial, desempeña un papel muy importante en su obra desde el principio, afirmando que, así como todas las pulsiones son parciales, también lo son necesariamente todos los objetos, hasta alcanzar en *Escritos*, una ampliación fundamental:

Observemos que este rasgo del corte prevalece con no menos claridad en el objeto que describe la teoría analítica: pezón, escíbalos, falo (como objeto imaginario), flujo urinario. (Lista impensable si no se le añade con nosotros el fonema, la mirada. la voz -el nada). (Lacan, 2003, pp.797-798).

Estos objetos comparten un rasgo:

Un rasgo común a esos objetos en nuestra elaboración: no tienen imagen especular, dicho de otra manera, de alteridad...Es *a* ese objeto inasible en el espejo al que la imagen especular da su vestimenta. Presa capturada en las redes de la sombra, que, robada de su volumen que hincha la sombra, vuelve a tender el señuelo fatigado de ésta con un aire de presa. (Lacan, 2003, p.798)

En otros términos, los objetos parciales, son precisamente lo que no puede ser asimilado en la ilusión narcisista de completud del sujeto.

Lacan define a la voz como una de las especies del objeto *a*, otorgándole la categoría de objeto pulsional, no menor a ninguno de los objetos que ubica como heces, seno, falo, mirada, para llegar a introducirla en el Seminario 10, La angustia (1962-1963), propiamente en su clase del 22 de mayo de 1963:

...Si hoy traigo este objeto, pues es un objeto que va a servirme de pivote, de ejemplo para materializar, para sustantificar ante ustedes lo que yo entiendo de la función del *a*, el objeto, precisamente en este piso, el último, que, en su funcionamiento, nos permitirá revelar la función, la función de sustentación que liga el deseo a la angustia en lo que es su nudo último.

Comprenderán por qué, en vez de nombrar en seguida cuál es ese a en función a ese nivel, que sobrepasa el de la ocultación de la angustia en el deseo, si está ligado a un objeto ritual, en vez de nombrarlo en seguida, comprenderán por qué lo abordo por medio de la manipulación de un objeto, de un objeto ritual, este *shofar*, ¿que es qué? (Lacan, p.788-789).

Hacia 1963-4, su conceptualización del objeto parcial se modifica con el desarrollo de la idea del Objeto *a* como causa del deseo. Desde este nuevo punto de vista, cada objeto parcial se convierte en objeto en virtud de que el sujeto lo toma por objeto del deseo, por objeto *a*; en adelante, limitaría su examen a sólo los cuatro objetos parciales ya nombrados.

La voz como objeto revela entonces su naturaleza más escondida, la de una presencia silenciosa que atraviesa significantes y lenguas diversas, momentos cruciales en la vida del sujeto que han quedado marcados por una experiencia de satisfacción pulsional, ya sea de placer o de displacer, una experiencia de goce en todo caso que hace del objeto *a* el ombligo alrededor del cual se ordenan las significaciones más o menos ruidosas de esa vida. En cada uno de sus nudos, este objeto *a* sigue permaneciendo silencioso como el ombligo más real de la realidad, como la misma razón de su consistencia. (Bassols i Puig, 2016)

2.2. ¿Por qué hablar de la música al margen?

“Alguna vez -no sé si tendré tiempo algún día- habría que hablar de la música, al margen”.

J. Lacan (1981, p. 140).

Si partimos del estatuto del silencio tanto de Freud como de Lacan acerca de la música, se hace necesario este interrogante.

Freud construye su teoría a partir de quienes llevados por un malestar subjetivo, acuden a él y son invitados a hablar; no obstante, sus reflexiones en lo tocante a la música, bordean un límite que confesará, sobre el uso que el individuo hace de las melodías; se referirá al anudamiento entre la melodía y su texto u origen, lazo asociativo que puede revelar una conexión inconsciente entre una melodía y lo más particular del sujeto, lazo asociativo que abre la cadena significativa y puede hacer las veces de mecanismo encubridor al estilo del sueño, y aparece como extraño para el sujeto. (Ruiz, 2002).

Lacan, por su parte, mantiene referencias a la música implícitas en sus seminarios durante toda su enseñanza, abordándola a partir del concepto de armonía, que, junto con la melodía, el ritmo y el timbre, hacen los elementos constitutivos de la teoría musical.

Acercarse al pensamiento lacaniano, permite transportar a la música el nudo borromeo para mostrar la interdependencia entre lo real, lo simbólico y lo imaginario y leer un recorrido que enlaza armonía, angustia, *Horror Vacui* y entusiasmo.

Si retomamos la cita presente en el *Seminario XX: Aun*, encontramos esta referencia que todavía resulta algo enigmática: sobre el intervalo entre la referencia al Barroco en la primera frase y la música, "al margen", en la segunda:

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. (Lacan, 1981, p.140)

Tendríamos que preguntarnos por lo que hay en la música, especialmente en la barroca, que debe ser tratada al margen. ¿Podemos abordarla a ella misma como situada en el margen, bordeando ese vacío que convoca no sin consecuencias?

Para los fines de este trabajo, nos remitimos, entonces, a la voz que está en el límite porque la pulsión, desde Freud, está en un borde, entre el psiquismo y el cuerpo, en la frontera, allá donde ocurren las cosas, sin poder ser colocada ni en el interior ni en el exterior;

frontera, límite, borde que no separa, sino que une en tanto punto de traspaso, de posibilidad de tránsito y, con precisión, de traslación entre el cuerpo y el psiquismo. La pulsión, concepto límite.

Pero la música no está del lado del sentido, sino que está al margen y no se puede sino hablar de ella también en las márgenes; la música no es evocativa, no habla... Es la escritura misma la que se sitúa en el margen. Pero, agujerea el duro mutismo de lo simbólico. El margen es el lugar mismo de la interpretación. El espacio topológico en el que se sitúa la música, su posición.

Hay que diferenciar 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. Si se designa a la voz como un instrumento, como tal sería objeto.

La pulsión puede muy bien definirse por su gramática. En ella, siempre daremos cuenta de un sujeto, un objeto y, sobre todo, un verbo. Verbo que es relevo simbólico de la acción. "*Al principio erat verbum...*". El verbo es eje de la frase y esta del discurso. El sujeto puede estar elidido, el objeto no estar en presencia, pero el verbo es imprescindible. Y el verbo, también imprescindiblemente, debe ser tomado en sus modos primordiales: activo, pasivo, reflejo.

Como ya anotamos, la pulsión escópica y la pulsión invocante se definen en relación con el deseo. Desde esta perspectiva serían

más arcaicas, primordiales, en relación con las otras. Mirar y hablar son los verbos, las acciones que llevan a cabo, acciones que toman de ellas su fuerza.

Con relación a la voz, lo imprescindible es destacar que hablamos, nos hablamos, somos hablados. Hablamos y emitimos, comprometiendo a otro. Somos hablados y recibimos, comprometiéndonos. Nos hablamos y, somos tanto emisores como receptores. En la construcción de la palabra está la voz. A través del hablar-se, el ser se hace voz. La pulsión invocante, que se remite directamente al deseo, hace salir llamando, invocando, como su nombre lo indica. Por medio de la voz, se hace salir ¿qué? Al ser. ¿A quién? Al Sujeto. ¿Cuál es, entonces, el lugar que debe ocupar el analista?: callar, silenciar, remedar el silencioso objeto *a* y desde ese lugar invocar, provocar al Sujeto del Inconsciente.

La voz, deseo del Otro. Casi siempre se ha leído, al decir de Lacan en *Escritos*, del lado de “esa figura obscena y feroz en la que es preciso ver la significación verdadera del superyó” (Lacan, 2003, p.416). Y, más específicamente, en términos lingüísticos, afirma que el superyó es un imperativo, sosteniendo que este imperativo no es otro que el imperativo categórico kantiano: el mandato “¡Goza!"; el Otro en cuanto el Otro le ordena al sujeto gozar, figura obscena que impone una moral insensata, figura feroz en tanto destructiva y

puramente opresiva para el sujeto neurótico. El superyó está relacionado con la voz, y por lo tanto con la pulsión invocante.

Mas, la voz no solo constriñe, limita o prohíbe; también exalta cuando ese deseo del Otro expresa los términos del Ideal, los términos de objetivos a alcanzar en tanto ideales, promesas, anhelos de superación. Es entonces, que la libido de la voz configura un reto, un desafío y no sólo una amenaza.

La voz es instrumento y objeto, en primer lugar, de la pulsión invocante. La voz es objeto, instrumento, útil, utensilio, ¿de qué? Del deseo, y como sabemos desde Lacan, el deseo humano es el deseo del Otro. Sin ese instrumento, objeto, el deseo del Otro no podría venir a decirse en nosotros. Pero, esa voz no necesariamente debe esperarse como concretamente emitida, fónicamente audible desde el exterior (Gómez, 1999, p.50).

La voz debe plantearse como estando en relación de banda de *Moebius*; recorre el interior y el exterior sin solución de continuidad⁶, permite esclarecer la relación de lo consciente con

⁶ **“Solución de continuidad”**: “locución adverbial que significa “interrupción”, “falta de continuidad” o “pérdida de continuidad”. Suele emplearse en forma negativa **“sin solución de continuidad”**, que por oposición quiere decir “sin interrupción” o “de manera continua” ... Expresión relativamente confusa, poco

lo inconsciente. Si, en general, no podemos acceder al inconsciente, que no es un ser o algo escondido en las profundidades, es porque no sabemos verlo o, más bien, oírlo, donde se encuentra: en un lapsus, en un acto fallido, en los dobles sentidos de las palabras.

Cuando Lacan dice que la voz es instrumento y objeto de la pulsión invocante; objeto e instrumento del deseo, que es una forma del objeto *a*, quiere decir que: hay un Otro que desea, un Otro qué está en falta, un Otro que nos envuelve con su movimiento deseante.

Y al atravesarnos nos moviliza, nos impulsa, nos empuja, más allá de nuestra voluntad. Nuestro deseo, nuestros deseos, no son maniobrables, no son manejables, no son dominables por nosotros mismos. No están sujetos a voluntad, no son perceptibles a nivel de voluntad consciente. Son mucho más o muy distintos a nuestro querer o a nuestro anhelo, a la expresión común del gusto o del disgusto, del pretender o desechar algo o a alguien. Y como no tenemos propiedad ni dominio sobre nuestros deseos, es que Lacan —apoyado en Heidegger— llega

intuitiva, por lo que a menudo se aplica de modo incorrecto con significado opuesto a lo que realmente se desea expresar”. (Wikipedia, s.f.).

a la conclusión de que El deseo humano es el deseo del Otro.
(Gómez, 1999, p.53)

La voz es esa parte de la cadena significativa imposible de asumir por el sujeto como "yo" y se le asigna al Otro (de ahí la extrañeza que provoca su aparición). Es lo que no puede decirse, de ahí la idea de "punto ciego/mudo/insonoro".

Surge entonces la pregunta por la relación de la voz en tanto objeto *a*, con el sujeto. El objeto *a*, es el punto de encaje por el cual los tres registros de la subjetividad: real, simbólico e imaginario, realmente independientes el uno del otro, revelan, sin embargo, poder sostenerse juntos en la presentación del nudo borromeo. Se trata siempre de una escritura. El objeto *a* es la letra en tanto se distingue del significante. Mientras que el significante está en lo simbólico, la letra en tanto letra (y no imagen o soporte de una combinatoria) está en lo real. Por eso permite la represión. El psicoanálisis, sostiene que no hay esperanza de suturar la falla en el saber, la del objeto *a* en tanto condición absoluta del sujeto. Así, encontramos la afirmación en "La ciencia y la verdad", *Escritos II*, (Lacan, 2003): "De nuestra posición de sujeto somos siempre responsables. Llamen a eso terrorismo donde quieran (...) La posición de psicoanalista no deja escapatoria, puesto que excluye la

ternura del "alma bella" (p.837). Afirmación que había anticipado en misma obra con la sentencia (Lacan, 2003) "la deuda simbólica de la que el sujeto es responsable como sujeto de la palabra" (p.417).

Esta relación que interrogamos, no es una de dominio: el sujeto no domina a la voz, no la controla, y por eso los encuentros con ella tienen un tinte patológico en tanto el sujeto los padece más allá de su estructura clínica.

La idea lacaniana es algo así como que no hacemos un uso de la voz, la voz en tanto objeto *a*, no es un instrumento del que podamos disponer, porque ella habita el lenguaje.

Podríamos preguntarnos también por los diversos modos de manifestación de la voz en cada posición clínica y las estrategias que cada una de ellas pone en juego para hacerla callar. Podríamos afirmar que hablamos, cantamos y hacemos música para acallar la voz.

Concluyendo, el tema de la voz como objeto en Lacan no fue elaborado sistemáticamente como hizo con el objeto mirada. En 1975 Lacan pronunció en Roma su conferencia titulada "La tercera":

Como no puedo hablar durante mucho tiempo, les paso un truco. Este *urdrome* simplemente me ofrece la ocasión de colocar la voz bajo la rúbrica de los cuatro objetos que yo he llamado "a", es decir, volver a vaciar la sustancia que podría haber en el ruido

que ella hace, es decir, volver a colocar en la cuenta de la operación significante la que yo he especificado como efectos llamados de metonimia. De tal modo que a partir de ahí, la voz si así puedo decirlo, la voz es libre, libre de ser otra cosa que no sea sustancia. (Lacan, 1975, p. 195-186).⁷

Lacan habla de "vaciar" y de "liberar" la voz de sustancia, y cargarla en la cuenta de la operación significante: el contexto mismo de la conferencia afirma que se trata de los efectos de la metonimia. Se trata de vaciar la voz para que se deslice metonímicamente.

⁷ LACAN; JACQUES La Tercera. Texto extraído de "Actas de la Escuela Freudiana de París", varios autores, pp. 159-186, Editorial Petrel, Barcelona, España, 1980. Edición original: Boletín interno 'Letras de la EFP' Nro. 16, París, 1975. Corrección del texto: Cecilia Falco. Selección, destacados y revisión: S.R.

Capítulo III

El lenguaje, sus relaciones con psicoanálisis y música

3.1. Lacan, preocupación por el lenguaje

Anuncié desde el principio a propósito del sujeto del inconsciente... es verdaderamente curioso que en psicología no se discuta que la estructura del pensamiento descansa sobre el lenguaje. Dicho lenguaje —toda la novedad del término estructura es esa- dicho lenguaje está dotado de una inercia considerable, cosa que se percibe comparando su funcionamiento con los signos llamados matemáticos, maternas, únicamente porque se transmiten íntegramente.

(Lacan, 1981, p. 134).

Campo del lenguaje, lugar del fundamento del psicoanálisis. El lenguaje puede y de hecho funciona en otros niveles no circunscrito al sistema de la lengua, por lo tanto, hay que admitir que no solo está articulado en la función de la palabra. Al decir de Berardozzi (2003): “La estructura del lenguaje, en su precedencia lógica al que será su último nivel alcanzable por el hablante ser, quizá no ha encontrado ciencia que se ocupe de sí como tal, en el nivel de su propia complejidad estructural” (p.94). Es así que, la

lingüística, aunque pueda auto-proclamarse ciencia del lenguaje solo parece haberse ocupado del sistema de la lengua. Quizás la pretensión del psicoanálisis a “ingresar” en el campo de la ciencia se dirima sobre ese campo. Porque, recordemos que Lacan quiso asegurarle al psicoanálisis un estatuto científico para proteger sus conclusiones de quienes pretendieran realizar hechos prodigiosos o malabarismos del lenguaje; trató, también, de afirmarlo en el pensamiento occidental: volver a encontrar el Verbo, que estaba en el comienzo y que hoy se encuentra bien olvidado. En *Escritos I*, Lacan (2003), manifiesta:

¿Cómo agotaría en efecto la palabra el sentido de la palabra, o por mejor decir con el logicismo positivista de Oxford, el sentido del sentido, sino en el acto que lo engendra? Así el vuelco goetheano de su presencia en los orígenes: "Al principio fue la acción", se vuelca a su vez: era ciertamente el verbo el que estaba en el principio, y vivimos en su creación, pero es la acción de nuestro espíritu la que continúa esa creación renovándola siempre. Y no podemos volvernos hacia esa acción sino dejándonos empujar cada vez más adelante por ella. (pp.260, 261).

Le interesaba, también, mostrar que no se trataba de una teoría sino de las condiciones objetivas que determinan nuestra vida mental. Y ponerle un término a ese recomienzo que de tanto en tanto aparece queriendo reescribir el psicoanálisis. Sostendría en *Escritos I*, 1953 que, en la oposición entre la ciencia y el arte, el psicoanálisis puede ubicarse del lado del arte, siempre que la palabra "arte" fuera entendida en el sentido atribuido en la Edad Media, cuando se llamaban "*artes liberales*" a la aritmética, la geometría, la música y la gramática. Así, Lacan (2003), en esta amplia cita que traemos, afirma:

Es conocida la lista de las disciplinas que Freud designaba como debiendo constituir las ciencias anexas de una ideal Facultad de psicoanálisis. Se encuentran en ella, al lado de la psiquiatría y de la sexología, "la historia de la civilización, la mitología, la psicología de las religiones, la historia y la crítica literarias" (...) Añadiremos de buen grado, por nuestra parte: la retórica, la dialéctica en el sentido técnico que toma este término en los Tópicos de Aristóteles, la gramática, y, cima suprema de la estética del lenguaje: la poética, que incluiría la técnica, dejada en la sombra, del chiste(...) el psicoanálisis en su primer desarrollo, ligado al descubrimiento y al estudio de los símbolos, iba a participar de la estructura de lo que en la Edad Media se

llamaba "artes liberales" (...) No desdeñemos este aspecto en los primeros desarrollos del psicoanálisis; no expresa nada menos, en efecto, que la recreación del sentido humano en los tiempos áridos del cientificismo. (p.277).

La clasificación de las siete artes liberales, en el *trívium*, que Lacan exaltó (gramática, dialéctica, retórica o artes del lenguaje) y el *quadrivium* (aritmética, geometría -no euclidiana-, no la astrología, pero sí el matema, tampoco la música, pero sí la repetición y los ritmos de la pulsión, llamadas artes reales) con el adjetivo *liberalis*, la capa social a la que estaban destinadas, alude a un caudal cultural y un programa educativo de los ciudadanos libres. Ya en la oposición entre ciencia y religión Lacan sigue a Freud, y en su *Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, afirma que éste tiene más en común con el discurso científico que con el discurso religioso:

Pero el análisis no es una religión. Proviene del mismo status que la ciencia. Se adentra en la falta central donde el sujeto se experimenta como deseo. Hasta tiene un estatuto medial, de aventura en la *hiencia* abierta en el centro de la dialéctica del sujeto y del Otro. (Lacan, 2003, p.274).

Esta es la línea que se toma en esta investigación.

Consideremos, entonces, que la herramienta más poderosa con que Lacan labró en el campo Freudiano, fue el lenguaje. Atravesó todo el trayecto de su obra, formulando el significante que representa al sujeto. Re-pensó incansablemente la relación del lenguaje, desde y con el sistema de la lengua, revelándose como un problema que lo complicaba. El *Seminario 20 está* atravesado por esa pregunta: ¿Qué es lenguaje? Y el uso de letras, barras, grafos, figuras topológicas y nudos de cuerda testimonian esta complejidad intrínseca de la relación del sujeto a la estructura del lenguaje y su dificultad a la hora de la transmisión verbal. Allí, en el Seminario XX: Aun, Lacan (1981), reitera:

Todo esto para traerlos a lo siguiente, que después de todo anuncié desde el principio a propósito del sujeto del inconsciente... es verdaderamente curioso que en psicología no se discuta que la estructura del pensamiento descansa sobre el lenguaje. Dicho lenguaje —toda la novedad del término estructura es esa, los demás harán con él lo que quieran, pero yo señalo eso— dicho lenguaje está dotado de una inercia considerable, cosa que se percibe comparando su funcionamiento con los signos llamados matemáticos, matemas, únicamente porque se transmiten íntegramente.

No se sabe en lo más mínimo qué quieren decir, pero se transmiten. Aunque no deja de ser cierto que no se transmiten sino con ayuda del lenguaje, lo cual vuelve cojitranco todo el asunto”, (p.134)

Desde el comienzo, la concepción lacaniana del significante toma en cuenta la dimensión de acto que hay en el lenguaje; atiende al equívoco significante que se da por la posibilidad de cierta resonancia singular que cada sujeto le imprime al significante. Podríamos decir esa vuelta de razón (*raison*) con la que uno intenta darle sentido a esa resonancia (*reson*). El significante no solo tiene un efecto de sentido; comanda o pacifica, adormece o despierta. No obstante, más importante que la referencia a la lingüística, podría ser la que hace a la poética; el analista, como el poeta, debe estar atento a las múltiples connotaciones del significante que abren la posibilidad misma de la interpretación. En tanto se lo opone a la significación, el significante es identificado, la mayoría de las veces, con una secuencia fonemática; pero en ocasiones también puede serlo de una manera totalmente distinta. (Chemama, p. 405) Se podría tratar, quizá, solo de oír el interior del sonido, con la ayuda de y sus inflexiones elásticas, levemente por fuera incluso de toda teoría del fonema.

Para afirmar la importancia de aquello sonoro que permite abrir una escucha diferente al texto, retomo a Lacan en el cierre de su clase 11, del 19 de abril de 1977 (2008), *El fracaso del Un-desliz es el amor*:

¿La verdad despierta o duerme? Eso depende del tono en que es dicha. La poesía dicha adormece y aprovecho para mostrar el truco que ha cogitado Francois Cheng... me gustaría que ustedes recogieran la semilla, recogieran la semilla si son psicoanalistas... Si son psicoanalistas verán que esos forgages [forzages] por donde un psicoanalista puede hacer sonar otra cosa, otra cosa que el sentido. Pues el sentido es lo que resuena con ayuda del significante. El sentido es algo que taponar. Pero con ayuda de lo que se llama escritura poética, pueden ustedes tener la dimensión de lo que podría ser, de lo que podría ser la interpretación analítica. Es de todos modos totalmente sorprendente que los poetas chinos se expresen por la escritura y que para nosotros lo que hace falta es que adoptemos la noción en la escritura china de lo que es la poesía. Hay algo que da el sentimiento de que ellos, de que ellos no están limitados allí • es que ellos canturrean • es que modulan. es que hay lo que Francois Cheng ha enunciado ante mí • a saber un contrapunto tónico, una modulación que hace que eso se cante, pues de la tonalidad a la modulación no hay más que un deslizamiento (pp.168).

Conviene recordar con Chemama (2010):

La unidad funcional en la organización del inconsciente no es el fonema —no hay voz en el inconsciente— sino la letra que, por su naturaleza localizable y diferencial, se ofrece como puro símbolo; conmemora el asesinato del objeto por el símbolo; por su materialidad incita al sujeto a considerarla como signo del objeto perdido, incluso como el objeto mismo. Las palabras, entonces, son tratadas como cosas, valen por su entretejido y sus conexiones literales; favorecen la dislocación y la cesura siguiendo el juego de “*lalengua*”. Los elementos de la cadena inconsciente, letra o secuencia significante, sin significación ni cesura en sí mismos, toman su valor del hecho de que pueden hacer irrupción en la lengua hablada, como signos de un deseo prohibido, interdicto, a través del sesgo preferencial de la letra. (p.226).

Para Lacan, el significante está en esencia soportado por la voz y se modula en la palabra. Precisamos, entonces, una distinción entre sonido/sonoro, lo que hace reparar en que lo sonoro incluye también al silencio. Y que lo sonoro carece de sentido; que no hay una relación unívoca entre significado y sonancia, puesto que lo sonoro no está hecho de palabras. Y, como quedó dicho más arriba, diferenciar también, 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.

Para mostrar que en el significante hay una estructura localizada, la del fonema entendido como unidad diferencial, es que Lacan se apoya en la letra y la escritura del algoritmo saussureano S/s; estructura localizada de la palabra que estaba predestinada a colarse en los caracteres de la escritura; la escritura esperaba, por su lado, ser fonetizada. (Chemama, 1998, p. 252)

La palabra no se despliega en un solo plano. Por definición, la palabra siempre tiene sus trasfondos ambiguos que llegan incluso al punto de lo inefable, donde ella ya no puede decirse, ya no puede fundarse en tanto que palabra. Pero este más allá no es el que la psicología busca en el sujeto, y encuentra en váyase a saber cuál de sus mímicas, sus calambres, sus agitaciones, en todos los correlatos emocionales de la palabra. De hecho, el pretendido más allá psicológico está del otro lado: en un más acá.

El más allá en cuestión está en la dimensión misma de la palabra. Por ser del sujeto, no nos referimos a sus propiedades psicológicas, sino a lo que se abre paso en la experiencia de la palabra, experiencia en la que consiste la situación analítica (Lacan, 1972-1973/1981, p.336).

3.2. “El inconsciente está estructurado como un lenguaje”

La teoría del inconsciente es conocida como la hipótesis fundamental del psicoanálisis. El inconsciente, instancia psíquica, lugar de las representaciones reprimidas, opuesto al preconscious-consciente de la primera tópica freudiana, "está estructurado como un lenguaje", según Lacan. Es el lugar de un saber constituido por un material literal desprovisto en sí mismo de significación que organiza el goce y regula el fantasma y la percepción, así como una gran parte de la economía orgánica. La hipótesis del inconsciente constituye al psicoanálisis como tal y desde el punto de vista lacaniano, el lenguaje puede ser definido como la condición misma del inconsciente. Así pues, el psicoanálisis depende, por entero, de su reflexión sobre el lenguaje.

La posibilidad de que exista un pensamiento inconsciente está dada por el hecho de que el ser humano es un hablanteser (*parlêtre*)⁸;

⁸ Gárate y Marinas (1996) afirman que "*Parlente* pudiera ser el término castellano que recoge a la vez el concepto de ser hablante y, al mismo tiempo, el neologismo que supone la construcción lacaniana: a la letra "*Parlaser*". El ser del sujeto no tiene más entidad ni consistencia que la de ser de palabra, sujeto parlante, porque habla semblanza de ser, pariente al cabo".

"*Hablaser*" es el término elegido por el traductor de Lacan. Ariel Dilon. "Parlanteser", "parlaser", "parleta", surgen como ocurrencias alternativas. (2008). *El fracaso del Un-desliz es el amor. A la manera del seminario oral de Jacques Lacan. 1976- 1977.*

sólo la estructura del lenguaje permite dar cuenta de la organización del inconsciente, y es en la retórica de la palabra donde mejor se hacen oír sus manifestaciones.

La experiencia del lenguaje, puesta en movimiento por el análisis, permite reanudar la pulsión invocante, como afirma Lacan (2003): "la más cercana a la experiencia de lo inconsciente" (Seminario XI, p.111).

Esta emergencia remite, en efecto, al tiempo mítico de aparición de la vocación humana por la cual la voz materna, por el hecho mismo de hablar a ese recién llegado que es el *infans*, hace que se produzca un injerto originario de significante en un real que hasta ahí estaba a la espera de su humanización. Si ese tiempo de comienzo absoluto, por el que lo que no existía empieza a serlo como "cosa humana", no retuvo la atención de Freud, fue porque la llama significante originaria que un día alumbra lo real humano y lo lleva a la existencia, otorga a ese real una consistencia que no le es concedida por un objeto sexual: en ese tiempo originario, el objeto sexual aún no existe. En efecto, solo aparecerá ulteriormente, cuando, con la represión originaria, se adquiera la significación sexual (Didier-Weill, 1999, p.117).

Seguidamente, Didier-Weill advertirá:

En ese punto de precedencia de la represión originaria, heredamos una concepción genética con Freud o una concepción estructuralista que lleva a Lacan a plantear que lo inconsciente está estructurado como un lenguaje, en la medida en que la causa material del sujeto de lo inconsciente no es el objeto sexual sino el significante o la letra. (Didier-Weill, 1999, p.117).

Se entenderá, entonces, por qué este autor pone la pulsión invocante en relación con la música y la danza. Con la música, por cuanto la voz comprende invocación musical, por un lado, e invocación significativa por el otro, separando así esta pulsión de los caminos que sufre la palabra por efectos de la represión sexual a la que está ligada. Con la danza, porque si el entusiasmo de las ménades no tiene significación sexual, es porque la falta que anima a la danzante no remite a la ausencia instaurada por la castración sino a esta otra, muy distinta, que es el “*nihilo*”, de donde “*ex nihilo*” surgió la vida antes de su sexualización por la represión originaria, de la que el falo extrajo su significación.

En tanto que ese surgimiento se hará por el habla cuando el sujeto pase por la castración, a nuestro juicio se hace por la danza en el tiempo originario en que la pulsión expresa una relación con una

ausencia que es otra que la del falo, en la medida en que precede al descubrimiento del trauma sexual (Didier-Weill, 1999, p.47).

Cuando en la década de 1950 Lacan inicia su "retorno a Freud", el término inconsciente aparecerá frecuentemente como sustantivo, subrayando la originalidad del concepto freudiano. En *Otros Escritos*, afirmará Lacan: "Es que la bien llamada descendencia no había tenido tiempo de asimilar el sentido del descubrimiento del inconsciente, por no haber reconocido en su maniobra analítica la gran tradición dialéctica de la que sin embargo ella representaba el retorno brillante" (p.157).

Así, pues, señalará que lo inconsciente no se trata meramente de lo opuesto a la conciencia; dirá que el concepto de inconsciente fue muy mal interpretado por la mayoría de los seguidores de Freud, quienes lo redujeron a ser "meramente la sede de los instintos". Contra este pensamiento biologista, sostuvo en *Escritos* (2003): "El inconsciente no es lo primordial, ni lo instintual, y lo único elemental que conoce son los elementos del significante". (p.502)

El sentido de la letra: Nuestro título da a entender que más allá de esa palabra, es toda la estructura del lenguaje lo que la experiencia psicoanalítica descubre en el inconsciente. Poniendo alerta desde el principio al espíritu advertido sobre el hecho de

que puede verse obligado a revisar la idea de que el inconsciente no es sino la sede de los instintos. Pero esa letra, ¿cómo hay que tomarla aquí? Sencillamente, al pie de la letra. (Lacan, 2003, pp.474-475)

Cabe decir, el inconsciente es primariamente lingüístico. Y en su *Seminario 3, Las Psicosis*, resumió esta idea en la célebre fórmula "el inconsciente está estructurado como un lenguaje".

Si digo que todo lo que pertenece a la comunicación analítica tiene estructura de lenguaje, esto no quiere decir que el inconsciente se exprese en el discurso. La *Traumdeutung*, la Psicopatología de la vida cotidiana y el Chiste lo transparentan. Es imposible explicar nada en los rodeos de Freud si no es porque el fenómeno analítico en cuanto tal, cualquiera sea, tiene no que ser un lenguaje en el sentido de un discurso —nunca dije que era un discurso— sino que tiene que estar estructurado como un lenguaje. Este es el sentido en que podemos decir que es una variedad fenoménica, y la más reveladora, de las relaciones del hombre con el ámbito del lenguaje. Todo fenómeno analítico, todo fenómeno que participa del campo analítico, del descubrimiento analítico, de aquello con que tenemos que vérnosla en el síntoma y en la neurosis, está estructurado como un lenguaje. (Lacan, 1956-1957/2007, p.237).

El análisis que realizó del inconsciente en términos de estructura sincrónica fue complementado en el *Seminario 11, Los Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, en 1964, por su idea del inconsciente que se abre y cierra en una pulsación temporal: Lacan, 2003:

No podemos dejar de preguntarnos por el status de este objeto interno. ¿Es un objeto de percepción? ¿Cómo abordarlo? ¿Dónde adviene? En el contexto de esta rectificación, ¿cómo se ha de concebir el análisis de la transferencia?...Si el inconsciente es aquello que se vuelve a cerrar en cuanto se ha abierto, según una pulsación temporal; si, por otra parte, la repetición no es simplemente estereotipia de la conducta, si es repetición con respecto a algo [de] siempre fallido, ya se habrán percatado de que por sí sola la transferencia -tal como nos la presentan, o sea, como modo de acceso a lo que se esconde en el inconsciente- solo puede ser una vía muy precaria. Si la transferencia no es más que repetición, será siempre, repetición del mismo malogro. Si la transferencia pretende, mediante esta repetición, restituir la continuidad de una historia, solo lo logrará provocando el resurgimiento de una relación que, por su naturaleza, es

sincopada⁹...Cuando hablo del inconsciente como lo que aparece en la pulsación temporal, puede presentárseles la imagen de la *nasa* que se entreabre, y en cuyo fondo se realizará la pesca del pez. En cambio, según la figura de la *alforja*, el inconsciente es una cosa reservada, cerrada por dentro, a donde tenemos que penetrar desde afuera, Invierto, entonces, la topología de la imaginería tradicional al presentarles este esquema. (pp.149, 150).

Algunos psicoanalistas han objetado el enfoque lingüístico lacaniano del inconsciente, como manifiestamente restrictivo, recordando, además, que Freud excluía del inconsciente la

⁹ **Síncopa:** Del lat. tardío *syncopa*, y este del gr. οὐκὼνν *synkope*, de αὐκὼνν *synkóptein* 'cortar, reducir'.

1. f. Fon. Supresión de algún sonido dentro de un vocablo, como en *debrías* por *deberías*.

2. f. Mús. Enlace de dos sonidos iguales, de los cuales el primero se halla en el tiempo o parte débil del compás, y el segundo en el fuerte.

(Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario, s.f).

La síncopa en música es la estrategia compositiva destinada a romper la regularidad del ritmo, por medio de la acentuación de una nota en un lugar débil o semifuerte de un compás.

Puede estar escrita utilizando figuras que trasciendan sobre la parte fuerte de la frase.

Puede estar escrita con silencios (en este caso se denomina contratiempo).

Puede estar escrita con figuras diferentes a negra y corchea, como semicorchea, fusa, figuras de valores irregulares (dosillo, tresillo, cinquillo, septillo), y no necesariamente prolongar la duración de su sonido sobre el tiempo fuerte del compás. Una de las formas más comunes de crear una síncopa en estos casos es silenciar la resolución en tiempo de un conjunto de figuras. (Wikipedia, s.f.).

representación de palabra. ¿De dónde saca Lacan que el inconsciente se estructura como lenguaje? Del trabajo de los sueños. Pero, asimismo, Lacan restringe su enfoque lingüístico al sostener que la razón por la cual el inconsciente está estructurado como un lenguaje es que:

Solo lo captamos a fin de cuentas en su explicación en lo que de él es articulado en lo que sucede en palabras. A partir de ahí tenemos derecho -y más aun en la medida en que la continuación del descubrimiento freudiano nos lo muestra-, de percatarnos de que ese inconsciente mismo tiene como única estructura, en último término, una estructura de lenguaje. (Lacan, 1959-1960/2007, p.45)

Ahora bien, al pensarse la posición del analista cuando escucha e interpreta el discurso del analizante, en el *Seminario 2, El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Lacan ilustra el modo en que se debe proceder: el discurso del analizante se debe tratar como un texto:

Hay que partir del texto, y partir de él -así lo hace y aconseja Freud- como de un texto sagrado. El autor, el escriba, no es más que un chupatintas, y está en segundo término... Asimismo,

cuando se trata de nuestros pacientes, pido a ustedes que presten más atención al texto que a la psicología del autor: ésta es, en suma, la orientación de mi enseñanza (Lacan, 1983, p.233)

Presenta dos enfoques en lo que respecta al acercamiento a los textos: ejemplificar un modo de interpretación analítica e ilustrar conceptos psicoanalíticos. Él no pretende decir algo sobre los textos en sí, solo quiere abordarlos para decir algo sobre el psicoanálisis, distinto de la crítica literaria psicoanalítica que apunta a decir algo sobre los textos estudiados y quizá sobre su autor, siendo esta, tal vez, la diferencia más importante entre el enfoque lacaniano y el enfoque freudiano de las obras de arte. Algunas de las obras de Freud han llevado a concebir el psicoanálisis como un relato maestro capaz de proporcionar una llave hermenéutica general, susceptible de abrir los secretos irresueltos de las obras literarias. No obstante, es imposible leer a Lacan como si pretendiera algo parecido; él pensaba, que, si bien el psicoanálisis puede aprender algo sobre la literatura, o utilizar obras literarias para ilustrar algunos de sus métodos y conceptos, es dudoso que la crítica literaria pueda aprender algo del psicoanálisis. Así, pues, rechaza la idea de que una crítica literaria que haga uso de conceptos psicoanalíticos pueda denominarse “psicoanálisis aplicado”. En *Escritos 2*, advierte:

Lo que el mundo analítico llama una obra de psicoanálisis aplicado. Ante todo, rechaza lo que esta calificación absurda traduce acerca de la confusión que reina en ese paraje. El psicoanálisis sólo se aplica, en sentido propio, como tratamiento y, por lo tanto, a un sujeto que habla y oye. (Lacan, 2003, p.727)

3.3. ¿Es la música un lenguaje?

Toda expresión de la vida espiritual del hombre puede concebirse como una especie de lenguaje y este enfoque provoca nuevos interrogantes, sobre todo, como corresponde a un método veraz. Puede hablarse de un lenguaje de la música y de la plástica...En este contexto, el lenguaje significa un principio dedicado a la comunicación de contenidos espirituales relativos a los objetos respectivamente tratados... la comunicación por medio de la palabra es sólo un caso particular del lenguaje humano, de su fundamento o de aquello que sobre él se funda...

Walter Benjamín (1991, p. 59).

El presente trabajo, intenta aproximarse a una inquietud asistida, a su vez, por otros interrogantes sugeridos en los márgenes, en torno a las posibilidades del lenguaje musical. ¿Es la música un lenguaje? Tal es la pregunta, que permitirá insinuar el camino a otra que deberá quedar abierta en el siguiente apartado.

Tal pregunta, vendría entonces a enunciarse: ¿Es la música un lenguaje? Podríamos ampliar el interrogante con otras inquietudes como: ¿hasta dónde es posible pensar la música como un lenguaje?... ¿Qué modo de pensamiento incita y desarrolla el lenguaje de la música?... ¿Es la música un lenguaje ofrecido como conjunto de textos interpretables?

En la generalidad de tal pregunta que cuenta con varias respuestas ya elaboradas desde las teorías estéticas y desde la musicología, intentaremos dos aproximaciones a partir de Walter Benjamin y de Teodoro Adorno.

3.3.1. Walter Benjamin: música y lenguaje.

Perteneciente a un período de tránsito entre las teorías hermenéuticas de la interpretación de textos y la rehabilitación del problema del lenguaje, Benjamin es cercano a una de las más queridas tradiciones interpretativas de Occidente: la comprensión del lenguaje como verbo divino, como palabra de Dios revelada a los hombres y fundadora de sentido y realidad, creadora de mundo.

A Benjamin, se le antoja que toda manifestación de vida es lenguaje, que las cosas tienen un lenguaje mudo que los seres humanos, dotados de espiritualidad, pueden interpretar y traducir, enunciar en lenguaje comunicacional. De este modo, toda

comunicación de contenidos espirituales es lenguaje, cada expresión es lenguaje, pues la lengua comunica la esencia espiritual de lo que "se es".

Lenguaje con una condición espiritual, implica que "cada lengua se comunica a sí misma", sea en el modo de expresión que sea, condición que se confirma en la "esencia" propiamente humana y se sitúa en otro plano que el modo de ser de las cosas: la esencia lingüística del hombre es su lengua, el hombre común comunica su propia esencia espiritual en su lengua. Siendo así, entramos a preguntarnos qué posibilidades presentaría esa creación humana que es la música, para ser considerada un lenguaje. Benjamin no aborda esta pregunta, pues limita el problema del lenguaje a un tema específicamente de comunicación de la esencia y espiritualidad humanas. No obstante, la música no deja de ser quizás un lenguaje espiritual.

Resonando con el legado platonista del lenguaje como convención de signos según la cual el hombre atribuye nombres a las cosas, Benjamin afirma que la esencia lingüística del hombre es nombrar las cosas; por y a través del lenguaje, nombrar, lo que se revela en el conocimiento y quizás también en el arte; se reconoce como atravesado de lenguaje en la capacidad de nombrar, de dar palabras a las cosas, y con ello, de traducir su experiencia del mundo

en el lenguaje, en los lenguajes; sólo él tiene "lengua perfecta", en universalidad e intensidad y, con ello, capacidad de poner en palabra su espiritualidad, pues "en el nombre, el ser espiritual del hombre se comunica con Dios". (Guzmán, 2009, p.5).

Benjamin aporta ciertos supuestos prácticamente categóricos: la lengua de las cosas es imperfecta, y las cosas son mudas, no poseen la cualidad del sonido. Por ello, la lengua es lo que crea y lo que realiza esa dimensión sonora del hablar, es el verbo y el nombre por el cual toman sonoridad las cosas que se nombran. Toda lengua humana es reflejo del verbo en el nombre. El nombre es al verbo como el conocimiento a la creación, es decir, son como espejos rotos de la participación humana en la infinitud divina, por tanto, el hombre opera por traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres.

Parafraseando: En el concepto de traducción o "trasposición de una lengua a otra mediante una continuidad de transformaciones", tenemos el proceso de inteligibilidad de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres, de lo mudo a lo sonoro, de lo que no tiene nombre a lo que sí lo tiene. Según esta operación del espíritu, el conocimiento que los hombres tenemos de las cosas está fundado en el nombre, y ello implica que el hombre hace de la lengua un medio, que toda lengua da la posibilidad de asignar desde su ser espiritual

nombre a las cosas, proceso infinito que se desarrolla hasta que se despliega la palabra de Dios, que es la unidad de este movimiento lingüístico (Guzmán, 2009).

3.3.2. Theodor Adorno: música y lenguaje.

En el caso de la música con relación al lenguaje, Adorno realiza una demarcación entre los ámbitos diferenciándolos no como inconmensurables, pero sí como distintas instancias de expresión y realización humana.

Adorno sostendría que: -La música es semejante al lenguaje, pero no es lenguaje porque es sucesión temporal de sonidos articulados;

- No es lenguaje porque no constituye un sistema de signos, no tiene referencia a un ámbito de conceptos, estrictamente;
- La música produce, a su vez, una "segunda naturaleza", produce lo que se corresponde, y media, entre subjetivismo y cosificación.
- La música, por otra parte, aspira a un lenguaje (de símbolos y sonoridades) sin intenciones, aunque significativa. Entonces, se produce una dialéctica entre intenciones expresadas musicalmente y manifestaciones del lenguaje por sí mismo.

Adorno (2000) sostiene: “ser musical es interiorizar las intenciones relampagueantes sin perderse en ellas, refrenándolo. Así se forma el continuo musical” (p.27).

Benjamin apunta el concepto de traducción para sus pensamientos sobre el lenguaje, Adorno nos posiciona respecto del lenguaje con relación a la interpretación: a la interpretación la exigen tanto la música como el lenguaje. La interpretación del lenguaje consta de entenderlo, la interpretación de la música es ejecutarla. Así, Adorno (2000) dirá: "tocar es "hablar su lengua con corrección” (p.27).

Interpretar música, dice Adorno (Guzmán, 2009), ejecutar una obra es una praxis mimética en la que se abre la música como imaginación muda o lectura silenciosa. La diferencia entre música y lenguaje no se explica por sus rasgos singulares sino por el todo de una composición, por su tendencia o estilo al que aspira en su expresión y por su cercanía o proximidad al acontecimiento de inmediatez de lo absoluto: "El lenguaje significativo quisiera decir el Absoluto a través de la mediación... en cambio la música lo encuentra inmediatamente” (Adorno, 2000, p.28).

La música también es mediación (ahí es semejante al lenguaje) aunque desarrollada por una ley diferente a la del lenguaje significativo y articulado en palabras, no por los significados sino

por su absorción por un contexto que salva su significado: "la música rompe sus intenciones dispersas con su propia fuerza y las deja reunirse para configurar el nombre" (Adorno, 2000, p.28).

Adorno y Benjamin; cercanías en el valor asignado a la capacidad del lenguaje como posibilidad de dar nombres, en el marco de la teoría del convencionalismo lingüístico, en la manifestación del arte como experiencia irrepetible de una lejanía, quizás, de un aura o de un acontecimiento de infinitud que se produce en la inmediatez de lo Absoluto. Y que se preserva, de cualquier modo, en el enigma.

De manera muy precisa encontramos en la expresión adorniana que la música no tiene trama de sentido, sino que consta de evocaciones no siempre intencionales o comunicables; que la música linda con lo comunicable pero no se agota en las intenciones: en la lógica de la ejecución musical, la interpretación musical, lo que cuenta es el contenido, lo que sucede en el mismo fluir de la música, y ello porque las formas musicales, las estructuras de las obras, "son su propia determinación, como la de algo espiritual" (Adorno, 2000, p.30). Se determina a sí misma, y es una forma verdadera del conocimiento para sí misma y para los conocedores de este arte. De ello consta su carácter de "intraducibilidad" y su condición de enigma, precisamente, pues en su ejecución y devenir (en su

interpretación en acto) la música es un enigma insondable cuyo sentido no es posible traducir del todo, describir, justificar, comprender desde la racionalidad lógica, instrumental, inteligible, desde el lenguaje humano, en suma.

Dice Adorno (2000):

La música mira con ojos vacíos a quien la escucha, y cuanto más profundamente se sumerge uno en ella, más incomprensible resulta lo que ella deba ser, hasta que uno aprende que la respuesta, si es que una respuesta así es posible, no yace en la contemplación, sino en la interpretación: es decir, que sólo resuelve el enigma de la música quien sabe tocarla como un todo (...) Destacar el carácter enigmático de la música seduce para preguntar por su Ser, mientras que al mismo tiempo el proceso que condujo hasta ahí prohíbe la pregunta. La música no posee su objeto, no domina el nombre, sino que depende de él, y con ello apunta a su propio hundimiento. (pp. 69-71).

3.4. Inconsciente y música ¿Subyace una estructura musical en el discurso del inconsciente?

En la *Introducción al comentario de Jean Hyppolite sobre la Verneinung de Freud, Seminario de técnica freudiana del 10 de*

febrero de 1954, Lacan sitúa una característica fundamental de la cadena del discurso, su carácter de partitura musical. El inconsciente escribe al modo de una partitura musical porque no se lee únicamente en la dimensión temporal sugerida por la línea horizontal de la escritura alfabética, se lee simultáneamente en varias líneas, en un espaciamiento, tal como lo vemos en un pentagrama. El significante resuena en la vertical, en una superposición de líneas. La música, por otra parte, nos enseña que además de sucederse unos a otros, los sonidos se componen de varios sonidos que suenan al mismo tiempo: los armónicos. En la práctica del análisis, la palabra cobra un valor musical cuando nos aproximamos a lo que hay que revelar. Se trata de la resistencia, que no debe ser atribuida al paciente porque es una dimensión social, del discurso. Leemos:

La resistencia, en efecto, no puede no ser desconocida en su esencia si no se la comprende a partir de las dimensiones del discurso en que se manifiesta en el análisis, y las hemos encontrado de buenas a primeras en la metáfora con que Freud ilustró su primera definición... y que evoca los pentagramas en que el sujeto desenvuelve "longitudinalmente", para emplear el término de Freud, las cadenas de su discurso según una

partitura de la que el "núcleo patógeno" forma el *leitmotiv*¹⁰. En la lectura de esta partitura, la resistencia se manifiesta "radialmente", y con un crecimiento proporcional a la proximidad que toma la línea en proceso de desciframiento de la que entrega acabándola la melodía central. Y esto hasta el punto de que este crecimiento, subraya Freud, puede tomarse como la medida de esa proximidad. (Lacan, 2003, p.356).

El tema inconsciente -lo que hay que revelar- es llamado aquí *leitmotiv*, es decir, aquella frase musical que se desarrolla en variaciones. El punto interesante es que el *leitmotiv* no es nada sin las variaciones, y sólo accedemos a él a través de éstas. Es lo mismo que el mito, incluso la ideología, no hay original, hay versiones que cada hablante transforma constantemente, en una verdadera interpretación en el sentido musical del término. En *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis, III: las*

¹⁰ *Leitmotiv* (del alemán *leiten*, 'guiar', 'dirigir', y *motiv*, 'motivo') Voz al. Motivo conductor o guía. Tema o idea que domina constantemente en una obra, simbolizando un sentimiento, personaje, objeto o situación, combinándose, reapareciendo y desarrollándose de múltiples formas. El máximo exponente está en la melodía infinita wagneriana, aunque encuentra ya sus precedentes en la *idée fixe* de Berlioz, en la metamorfosis de Liszt o en las frases típicas de Weber.

-Idée fixe (idea fija): Término utilizado por Berlioz. Tema reiterativo que se desarrolla a través de una obra y que aparece cíclicamente transformado en todos sus movimientos. (Pérez, 1995).

resonancias de la interpretación y el tiempo del sujeto en la técnica psicoanalítica, Lacan (2003) declara:

Vemos pues que Freud, lejos de desconocer la resistencia, usa de ella como de una disposición propicia a la puesta en movimiento de las resonancias de la palabra, y se conforma, en la medida en que puede, a la definición primera que ha dado de la resistencia, sirviéndose de ella para implicar al sujeto en su mensaje, (...) aprendemos que el psicoanálisis consiste en pulsar sobre los múltiples pentagramas de la partitura que la palabra constituye en los registros del lenguaje: de donde proviene la sobredeterminación que no tiene sentido si no es en este orden. Y así como al mismo tiempo el resorte del éxito de Freud. Para que el mensaje del analista responda a la interrogación profunda del sujeto, es preciso, en efecto, que el sujeto lo oiga como la respuesta que le es particular. (p.280)

Al abandonar la hipnosis y la sugestión, cobró forma el invento de Freud, el dispositivo analítico para el tratamiento de las neurosis. Por esas dos formas del objeto, mirada del hipnotizador, voz sugestionante, operando con la palabra, se efectuaba un cierre, un completamiento del lenguaje. Pero, gozar con la mirada o la voz, no es la respuesta que se espera de un análisis. La certeza acerca del

inconsciente le fue otorgada por otra cosa, la interpretación de los sueños, luego llamada lectura de los sueños. Su dispositivo de lectura, la regla de asociación libre con el correlato de atención flotante, le permitió escuchar. Para Freud (2007) leer en el sueño es la "vía regia" o carretera principal al inconsciente. Caminos secundarios, desviaciones, son la captura imaginaria, lo que se llama comprender, dar sentido, y la fascinación por lo simbólico, el olvido de que no sólo el imaginario engaña, pues, en tanto el amor está en juego en el psicoanálisis, corre el riesgo de convertirse en un autismo de dos.

Escuchar el sinsentido a la manera de una obra musical, y sin taponarlo con una explicación, ser la caja de resonancia para esa música, ya es de un valor clínico enorme. La estructura musical del significante incluye un texto; pone en marcha las resonancias de la palabra en tanto se puede comunicar entre líneas lo que no conviene decir directamente, y no por casualidad se nombra *interdicto*. El hablante repite un tema, un *leitmotiv*, insiste sin saberlo y, sólo puede ser escuchado si se sitúan sus variaciones en la asociación libre. Al hablar, se conforma una red de significantes, se logra una forma musical que Lacan pensó organizada como una partitura, refiriéndose a hacer una lectura musical, no una audición ingenua,

para hacer posible escuchar sin fascinación el juego del significante, el sinsentido.

Leer escuchando es leer lo dicho de paso: en nota marginal, como los matices en música que corresponden a las graduaciones y la intensidad del sonido, escritos al margen del pentagrama - *allegro*, *crescendo*, *decrescendo*, *calando*¹¹, *smorzando*¹², *morendo*¹³, *stinguendo*¹⁴, etc.-, e indican cómo leer en lo que escuchamos, todo lo que resuena en la palabra; y, en la agógica, o los aspectos expresivos de la interpretación de una frase musical mediante una modificación rítmica, que permiten relacionarla con la tensión psicológica que se quiere transmitir o se experimenta: *rallentando*¹⁵, *acelerando*¹⁶, *rubato*¹⁷, etc.

Así, las palabras del analizante en el relato de sus síntomas, que no comprende, y se hacen enigmáticas, escriben una partitura inconsciente, discurso que es una superposición de líneas. Cuando las cadenas asociativas se acercan al núcleo —que Freud llama tema

¹¹ *Calando*: Ralentizar, lentificar mucho y reducir el sonido.

¹² *Smorzando*: Dejar que el sonido se apague poco a poco.

¹³ *Morendo*: Dejar que el sonido muera ralentizándose.

¹⁴ *Stinguendo*: Dejar que el sonido se extinga.

¹⁵ *Rallentando*: Retardando. Reducción gradual de la velocidad.

¹⁶ *Accelerando*: acelerando, aumento gradual de la velocidad.

¹⁷ *Rubato*: "Robado", robo de tiempo a la siguiente figura, a la manera de un desplazamiento, interpretación flexible que se aparta del tiempo estricto real que se interpreta normalmente. (Wikipedia, s.f.).

y Lacan *leitmotiv*, las palabras se hacen musicales. Cuando se escucha de este modo, sin apresurarse a comprender, aparece el significante aislado, el corte, la voz, que hace incongruente el texto propuesto. La voz, entonces, hace surgir el agujero del texto, la clave para leer, pero también, luego, para interpretar, como en música. La presencia del analista funciona como clave de lectura. Es sentida en el punto límite de acercamiento a lo reprimido, y es allí que la puntuación aparece. Analista es aquél que sabe leer lo que el deseo escribe y el amor viene a recubrir. El deseo del analista no está en la revelación de lo que se profundiza, consiste en leer a través de la palabra un pensamiento inconsciente que tiene precisión y exactitud. Para esto hay que saber no sucumbir al canto de sirenas del amor de transferencia. Entonces, no hay posibilidad de leer el texto inconsciente desde otra posición que la de una ética, solo así puede ser caja de resonancia del inconsciente de aquel que habla. La censura es de origen social y la partitura inconsciente es el modo de decir entre líneas lo que la censura determina como reprimido. Esta partitura de las resonancias de la palabra cuando es leída por el analista, que forma parte del texto, señala la posición particular del sujeto.

Hay aquí un nudo triple: la música, la voz y la letra (Garrofe, 2005). La música es el entre líneas que permite comunicar lo que se carga de voz por la censura a un analista que se ubica a título de letra.

3.5 La música, la voz y la letra

Precisa pensar la idea del lenguaje como estructura, de la cual la lengua es una de las cadenas, la música otra, aunque sea una posición tremendamente discutida, pues hay autores que explícitamente le niegan tal estatuto de lenguaje a la música.

Lo que se desprende del paradigmático aforismo “*El inconsciente está estructurado como un lenguaje*”, justifica suficientemente que el lenguaje pueda transformarse en objeto de la investigación. Así, podemos preguntarnos, ¿en qué consiste su estructura?, ¿la tiene o no?

Cuando el racionalismo yoico se encuentra con cierta falla del saber al querer pensar el lenguaje, y la complicación se aumenta con aquello de que no hay metalenguaje, se cierra la cuestión. Lacan llamó a este problema, el asunto cojitranco. Los procesos de pensamiento, articulados en la estructura del lenguaje, transitan el cuerpo de la representación —“*uno piensa con el cuerpo*”—; dimensión de lo inconsciente, reino del sujeto. En su traducción

como procesos conscientes sucumben en las articulaciones lógicas de la palabra al poder del yo. El pensamiento y lo pensado.

El proceso de la represión, admitiendo que hay represión a partir de que el sujeto habla y no antes, en tanto uno de los destinos de la pulsión nos enfrenta inevitablemente con el mismo asunto, la función de la lengua, al tener que dar cuenta de los procesos del lenguaje, del campo y de sus articulaciones de pensamiento, cosas que subvierten la razón del sujeto.

Retomando: El legado de la obra de Lacan bien puede entenderse como testimonio de la preocupación por el lenguaje. “Voy a decir una vez más algo que es de mi decir, y que se enuncia: no hay metalenguaje” (Lacan, 1972-1973/1981, p.143).

Si no hay metalenguaje, entonces, ¿De qué debemos ocuparnos al nivel de la estructura que no sea del lenguaje y, de cuál lenguaje obtiene su sello lo inconsciente? Para no incurrir en la insistente inclinación de la pregunta sobre el metalenguaje, podríamos transitar por las relaciones entre lenguaje y escritura y las diferentes funciones del estatuto de la palabra; podríamos tomar partido por la vertiente verbal del lenguaje como uno entre varios

lenguajes posibles. Si nos detenemos en la fórmula “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”, e inferimos, podríamos pensar que también hay estructura en el lado lenguaje, y no solo en el lado inconsciente

Cuando traemos el término estructura, aludimos al sentido que labró Lacan con la propuesta del nudo borromeo y, al hablar de lenguaje, de los caminos que se bifurcan en el cruce con el simbolismo, admitiendo que la mínima condición de exigencia para que hablemos de lenguaje, implica la noción de cadenas significantes y la función del sujeto detectable en sus articulaciones.

En Escritos 2, hallamos la otra fórmula fundamental que es soporte referencial de la clínica lacaniana e, igualmente, exigencia mínima a la hora de pensar el lenguaje, pues, sin eso no hay lenguaje: “Nuestra definición del significante (no hay otra) es: un significante es lo que representa al sujeto para otro significante” (Lacan, p.799). Y acordará con Jakobson en el Seminario 20 “La palabra no puede venir a fundamentar al significante” (Lacan, p. 28); el fundamento está en el significante. Como afirma Berardozzi (2003):

Pilar donde se sostiene el fundamento que por el significante se inscribe, y no por la palabra, en los primeros tiempos de constitución del aparato, pero que se convierte también en lugar

de todas las confusiones entre lengua y lenguaje; detectable en esa especie de defensa que pretende infundir la palabra como fundamento en el lenguaje, desconociendo la evidencia que en ese lugar operó primero el significante. La palabra no puede venir a fundamentar al significante, el fundamento está en el significante. Otro de los modos en que habla de lo mismo se encuentra cuando rectifica diciendo "al comienzo era el verbo... hay que entender al comienzo era el significante" otras veces dice "al comienzo era el rasgo unario. (p.95).

Otro de los modos en que habla de lo mismo, se encuentra cuando rectifica en el *Seminario 10, La angustia*: "El rasgo unario está antes que el sujeto. *En el principio era el verbo* significa *En el principio es el rasgo unario*. Todo lo que es enseñable debe conservar el estigma de este *initium* ultrasimple" (Lacan, p. 31). No logró desembarazarse del problema, lo heredó, lo llamaba asunto cojitranco en su *Seminario 20*.

Hay que considerar también una evidencia de lenguaje que tiende a desconocerse, cuyos referentes son musicalidad y gestualidad; cadenas significantes que eluden el proceso de representación por la palabra pues se tramitan por vía sublimatoria. Lacan (1981) observa:

La ética (...) tiene la más estrecha relación con nuestra habitación del lenguaje, y pertenece, además (...), al orden del gesto. Cuando se habita el lenguaje se hacen gestos, gestos de saludo, de prosternación, a veces de admiración, cuando el punto de fuga es otro, lo bello. Ello implica que no se pasa de ahí. Se hace un gesto y luego se conduce uno como todo el mundo, es decir, como el resto de los canallas (Seminario 20, 1981, p.122)

Aquello que en los primeros tiempos de constitución del aparato psíquico es un observable irrefutable —baño del lenguaje—, establece sus correlatos en la clínica, cuando la cosa no se puede circundar por la palabra.

Todo lo que acontece en esos primeros tiempos del *enfans* en el vínculo con el lenguaje que aporta el Otro primordial, quedará enterrado luego del advenimiento del sujeto en la palabra, como la raíz inconsciente del sujeto al lenguaje, clave vital, tesoro significante, lugar donde se nutre el destino de la cifra que por el Otro se transmite en las generaciones. En el último tiempo, advenimiento del sujeto a la palabra, queda por fin circunscripta la unidad del lenguaje a su función; pero unidad de tres, música, gesto y palabra (R, I, S). Unidad que no se agota en la palabra... Investidura musical y gestual,

presentes en tiempos del habla, que portan lo suyo, no solo son *quantum* pulsional. (Berardozzi, 2003, p.98-99).

La música: lo que está en el primer tiempo de ese baño de lenguaje: Quignard (2007):

La música tiene algo temible y es que viene de un mundo más antiguo que el lenguaje. Estuvimos sometidos a la audición desde el vientre de nuestras madres y no podemos manejarlo. No podemos cerrar la escucha, no podemos cerrar los oídos, no podemos... es como si no tuviéramos párpados. (p.13).

Ella, la música, posee algunas ventajas para fundamentar qué cosa es lenguaje y no lengua, pues funciona perfectamente como tal sin necesidad de ésta, mas no a la inversa. La lengua no puede funcionar sin la música. Las palabras dichas están hechas de música, el hablar no es sin musicalidad; está presente en el acto del decir, aunque oculta por lo que se dice, tras la significación que portan las palabras. Infinitos modos del decir de los sujetos que se sostiene en el lenguaje.

La modulación de la lengua es una conjugación de rasgos musicales: tonalidad, brillo, acentuación, volumen; lo que puede representarse como un verdadero dramatismo, no sin el soporte de la

gestualidad. Traigamos, nuevamente, una afirmación de Berardozzi (2003):

Herencia del ancestro pre-verbal en que un destino queda marcado en las coordenadas que el Otro primordial pudo establecer en los primeros niveles vinculares del lenguaje. Entre la madre y el hijo, el baño del lenguaje; baño de música, gestos y palabras. Las modulaciones de la voz de la madre, los acercamientos alejamientos del rostro del otro, acunamientos, etc., generan gradualmente partiendo de esa función lo que será el campo de la significancia fluyendo por los bordes temporales hechos de escansión; ritmos del Otro articulables a su propia demanda. Tiempos de inscripción del Rasgo unario. La música está desde el principio y lo gestual diríamos que casi, pero no; regido por la maduración del aparato visual, es un desprendimiento de lo corporal como otredad con un resto que sin duda es la mirada generadora de ese espacio en que hay un otro. (pp. 100-101)

Interesa, aquí, además, abordar la importancia de aquello sonoro que permite abrir una escucha diferente al texto; atender a que de lo que allí se trata es de una escucha de un decir, más allá de lo dicho, por la vía del equívoco significante, ese que excede a las palabras, y habita en la potencia de su musicalidad, ese aspecto sonoro de las palabras, en tanto sonoro es aquello que la palabra dice,

pero también aquello que ella misma calla. Luego, lo que se constituye en la musicalidad no es la palabra sino lo sonoro, a partir de lo que ahí-suena. He aquí, una vía regia, privilegiada, hacia el campo de la enunciación. Siendo el arte de combinar sonidos y silencios para hacerlos llegar "gratos" al oído, la música es articulación, y como todo arte, no es más que una forma de organizar el vacío. Nos convoca como hablantes- seres a ese campo indeterminado de lo sonoro, que posee un espacio-tiempo adyacente en la escucha, pero que no es un vacío pleno y sin forma, sino que posee ciertas reglas en su estructura misma, como articulación.

Ella también se constituye en tres registros: ritmo, armonía y melodía homologables a real, simbólico e imaginario, respectivamente, sostenidos por la condición borromeica de nudo respecto a la no primacía de ninguno y el corte de cualquiera de ellos, tres que hacen uno.

Lo real de su lógica es temporal y no espacial; su virtualidad requiere del soporte acústico sonoro, no de lo visual; aquí, nos situamos en el terreno de la pulsión invocante, la más próxima a la experiencia del inconsciente, como ya citábamos a Lacan, deconstruye los presupuestos propios de lo imaginario, tan proclives a la formación del sentido, reproduciendo las condiciones temporales de la estructura del sujeto.

Si atendemos a la afirmación de la música como lenguaje, entendemos que es estructura temporal, que está montado sobre intervalos de silencio y sus bordes significantes generan al tiempo como objeto; lo que está en el calce de su nudo. Condición temporal que se genera a partir de la discontinuidad de sus elementos significantes —las notas—, articuladas en su doble vertiente combinatoria: melódica y armónica; regulada desde legalidades rítmicas —el compás— logrando ficcionalizar el tiempo en una estructura localizable, un topos temporal generado por este singular dispositivo. Una ficción que no surge de la palabra, ni se fundamenta en ella (Berardozzi, 2003).

El tiempo: localizable de diferentes modos en la música y ello supone al sujeto, efecto y función de las tensiones temporales en las tres cadenas o registros:

En el melódico, de lo imaginario, es soporte del discurrir —diacronía— y de los enlaces de nota en nota. Sobre este eje un sujeto intérprete puede jugar libremente con su voz: puede modular, adelantar o retrasar las palabras respecto a la música, ejecutar variaciones sobre la métrica alargando o escandiendo "*a piacere*". El "fraseo" sitúa la marca de un estilo inconfundible en el juego de un sujeto con el tiempo — un jugar-se— no sin sujeción al orden armónico.

El registro armónico atesora el significante; a través de él puede pasar lo más exquisito y sublime de la música, en tanto creación del sujeto. Regula la combinación de las notas en el eje sincrónico, eje de la sustitución metafórica que requiere un mínimo de tres notas para conformar un tono o acorde.

El ritmo, (Berardozzi, 2003) esqueleto de la música, registro de lo real de la pulsación en la música, encierra la máxima oscuridad, la mayor distancia con la racionalidad. Este tiene que ver estrictamente con el tiempo, en sus dos ejes: diacrónico y sincrónico. Genera, partiendo de la división de tiempo en el compás, la temporalidad musical, una estructura ficticia sobre lo Real de "la flecha del tiempo", legislado por ese número fraccional que encontramos al comenzar el pentagrama. El ritmo simboliza al tiempo, lo hace surgir como agujero, como falta, en suma, como objeto *a* en su estatuto más radical, sin registro parcial. Podríamos notar que la pulsión invocante a la danza, queda evidentemente causada por un ritmo, no por la música. Parafraseando a Berardozzi (2003):

No se trata de una simbolización de la voz materna, como sí se suele ubicar la música. Las pulsaciones sonoras no son notas musicales, aunque igualmente puedan ser escritas en el pentagrama a modo de figuras (blancas, negras, corcheas, etc.),

a través de ellas se escribe lo real del espacio de tiempo, la duración del sonido y su relación a los intervalos de silencio. Las notas en cambio inscriben lo real del sonido, su altura en la escala cromática, en el registro que va de los graves a los agudos, sus divisiones... Algunos géneros rítmicos sostienen su singularidad, además de lo que la clave del compás legisla, en la función de la acentuación. Es la vertiente sincrónica del ritmo, por donde se regula la tensión en la síncopa con su efecto de contratiempo, de aquí surgen los discursos posibles (pp. 103- 104).

Cerrando estas observaciones, repetiremos que, siendo la música articulación, requiere de un tiempo, diacrónico, sucesión donde se crea la melodía; pero también sincrónico, espacio donde nace la armonía a partir de la multiplicidad de voces que decanta en la música polifónica. En ella se vinculan los sonidos y los silencios, con y por, los intervalos¹⁸, generadores de la resonancia, puesto que implican un tiempo entre pulsaciones. Intervalo, o *entre-deux*, entre dos, parte o hueco entre dos cosas.

¹⁸ Intervalo: Del lat. *intervallum*.

1. m. Espacio o distancia que hay de un tiempo a otro o de un lugar a otro.
2. m. Conjunto de los valores que toma una magnitud entre dos límites dados.
3. m. Mús. Diferencia de tono entre los sonidos de dos notas musicales. (Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario, s.f.).

Y, atendamos más de cerca al concepto de intervalo: cuando se le define como espacio o distancia que hay de un tiempo a otro, o de un lugar a otro, recordamos que el intervalo da las coordenadas para la estructuración de lo musical, a la vez que permite empezar a hablar de tiempo y lugar. Cuando se le designa como conjunto de los valores que toma una magnitud entre dos límites dados, se hace referencia a límites dados por la misma estructuración que el intervalo propone, asunto que es norma en la música. Si hay un intervalo, es porque hay límites que demarcan un lugar. Cuando nombra la diferencia de tono entre los sonidos de dos notas musicales, referida a la música, esta acepción indica la distancia de entonación entre dos notas. Si hay intervalo, entonces hay diferencia, diferencia que se escucha entre los sonidos de dos notas. Hay, además, un entre-dos en donde habita una diferencia. *Entre-deux*: entre dos, que remite a una parte o hueco entre dos cosas. Y, en ello, resuena la lógica significante de Lacan. El intervalo designa también, en efecto, el lugar Otro. La categoría del Otro es esencial entre las formulaciones originales de Lacan porque designa primordialmente, en el intervalo, el lugar vacío, pero también potencialmente grávido de todos los elementos del lenguaje susceptibles de venir a insertarse en la enunciación y de hacer allí oír a un sujeto que no se puede sino reconocer como propio, sin que por

ello pueda hacerlo hablar a gusto ni tampoco saber qué quiere: el sujeto del inconsciente.

Textura del deseo: otra especie de fricción o cercanía de la lengua y lo musical, en tanto textura musical es la forma en que se relacionan las distintas voces en una composición.

Capítulo IV

“¿Sonata, cantata materna?” Receptividad a la otredad de *lalengua*

“Entonces no podemos no oír. Estamos atados de pies y manos al mástil erguido en la carlinga, minúsculos Ulises perdidos en el océano del vientre de nuestra madre”.

(Pascal Quignard, 1998, p. 65).

“El análisis no puede tener otra meta que el advenimiento de una palabra verdadera y la realización por el sujeto de su historia en su relación con un futuro” (Lacan, 2003, p.290), declara Jacques Lacan en *Escritos* mientras mantiene, de igual manera, la afirmación de que el fin del análisis llevará al analizante a conciliarse con su propia condición de mortal:

En el recurso, que nosotros preservamos, del sujeto al sujeto, el psicoanálisis puede acompañar al paciente hasta el límite extático del "Tú eres eso" donde se le revela la cifra de su destino mortal, pero no está en nuestro solo poder de practicantes el conducirlo hasta ese momento en que empieza el verdadero viaje. (Lacan, 2003, p. 93).

En 1960, Lacan siguiendo a Freud para describir el fin de análisis como un estado de angustia y abandono, lo compara con el desamparo del infante humano, al destacar la importancia de la dependencia inicial del cachorro humano respecto de la madre. La originalidad de Lacan reside en el modo en que llama la atención sobre el hecho de que esta dependencia es mantenida por un mundo de lenguaje:

Y si la *ananké*¹⁹ somática de la impotencia del hombre para moverse, *a fortiori*²⁰ para valerse, algún tiempo después de su nacimiento, le asegura su suelo a una psicología de la dependencia. ¿Cómo eludirá el hecho de que esa dependencia se mantiene por un universo de lenguaje, justamente en el hecho de que por él y a través de él, las necesidades se han diversificado y desmultiplicado hasta el punto de que su alcance aparece como de un orden totalmente diferente, según que se le refiera al sujeto o a la política? (Lacan, 2003, p.791).

¹⁹ *Ananké*. En la mitología y el teatro griegos, fatalidad, hado, destino.

²⁰ *A fortiori*. Locución latina que significa 'con mayor motivo'. En lógica se usa esta expresión para referirse a una forma de argumentación por la que se saca una consecuencia de una cosa en vista de la conclusión que se sacó de otra, para la cual había menor motivo.

Lacan utiliza, también, el concepto de desamparo en su *Seminario 7, La ética del psicoanálisis* (1959-1960/2007), para ilustrar la sensación de abandono y destitución subjetiva que siente el analizante en el fin de análisis:

Al término del análisis didáctico, el sujeto debe alcanzar y conocer el campo y el nivel de la experiencia del desasosiego absoluto, a nivel del cual la angustia ya es una protección, no *Abwarten*²¹, sino *Erwartung*²². La angustia ya se despliega dejando perfilarse un peligro, mientras que no hay peligro a nivel de la experiencia última de la *Hilflosigkeit*²³. (p.362).

Describiré en el *Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 1964, en la lección XX “En ti más que tu”, el fin de análisis como el punto en el que el analizante ha atravesado el fantasma radical

Más allá de la función de la *a* la curva se vuelve a cerrar, allí donde nunca es dicha, en lo concerniente a la salida del análisis, a saber, después de la localización del sujeto con respecto al *a*, la

²¹ **Abwarten:** espera

²² **Erwartung:** Expectación, expectativa, esperanza, anticipación.

²³ **Hilflosigkeit:** Desamparo, abandono.

experiencia de la fantasía fundamental se convierte en la pulsión. ¿En qué se convierte entonces el que ha pasado por la experiencia de esta relación opaca con el origen, con la pulsión? ¿Cómo puede vivir la pulsión un sujeto que ha atravesado la fantasía radical? Esto es el más allá del análisis, y nunca ha sido abordado. Hasta ahora sólo es abordable al nivel del analista, por cuanto se le exigiría precisamente el haber atravesado en su totalidad el ciclo de la experiencia analítica.

No hay más que un psicoanálisis, el psicoanálisis didáctico -lo cual quiere decir un psicoanálisis que ha rizado este rizo hasta el final. (Lacan, 2003, p. 284).

En la última década de su enseñanza, Lacan se opone firmemente a que se entienda el fin de análisis como identificación con el analista; por el contrario, insiste en que no sólo es posible atravesar el plano de la identificación sino también en que ésta es una condición necesaria del verdadero psicoanálisis. De este modo, caracteriza el fin de análisis como la identificación con el *sinthome*, y como saber qué hacer con el *sinthome*. Todas estas formulaciones comparten la idea de que el fin de análisis involucra un cambio en la posición subjetiva del analizante, su “destitución subjetiva”, y un cambio correspondiente en la posición del analista, la pérdida de ser (*désêtre*) del analista, la caída del analista desde la posición de sujeto

supuesto saber. En el fin de análisis, el analista es reducido a un mero resto, un puro objeto *a*, causa del deseo del analizante; las identificaciones del sujeto son cuestionadas de un modo tal que ya no resulta posible mantenerlas como antes. Sin embargo, si bien el fin de análisis no consiste precisamente en identificarse con el analista, dice Lacan que es posible hablar de una identificación en esa etapa, pero con otro sentido; la identificación con el síntoma.

Puesto que Lacan dice que todos los psicoanalistas tienen que haber experimentado el proceso de la cura desde el principio al fin, el fin de análisis es también el pasaje desde la condición de analizante a la de analista. En 1967 introdujo el procedimiento del Pase como medio para atestiguar el fin del propio análisis y, con ello, esperaba evitar los peligros de considerar el fin de análisis como una experiencia inefable, casi mística. Esa concepción es antitética al psicoanálisis, que consiste sobre todo en poner las cosas en palabras.

Así entonces, el fin de análisis no es concebido por Lacan como la realización de alguna plenitud beatífica, sino todo lo contrario, como un momento en el que el sujeto se conciba con su soledad total. Sin embargo, mientras que el infante puede confiar en el auxilio de la madre, el analizante en el fin de análisis no puede esperar ayuda ninguna

(...) la función del deseo debe permanecer en una relación fundamental con la muerte. Hago la pregunta, ¿la terminación del análisis, la verdadera, entiendo la que prepara para devenir analista, no debe enfrentar en su término al que la padece con la realidad de la condición humana? Es propiamente esto lo que Freud, hablando de la angustia, designó como el fondo sobre el que se produce su señal, a saber, la *Hilflosigkeit*, el desamparo, en el que el hombre en esa relación consigo mismo que es su propia muerte, pero en el sentido en que les enseñé a desdoblarla este año, no puede esperar ayuda de nadie. (Lacan, 2003, p. 284)

Si esta concepción de la cura psicoanalítica parece particularmente ascética, esto es lo que Lacan (2003), en *Escritos*, desea que parezca; como él mismo dice:

(...) Entre todas las que se proponen en el siglo, la obra del psicoanalista es tal vez la más alta porque opera en él como mediadora entre el hombre de la preocupación y el sujeto del saber absoluto. Por eso también exige una larga ascesis subjetiva, y que nunca sea interrumpida, pues el final del análisis didáctico mismo no es separable de la entrada del sujeto en su práctica. (p. 309).

Lacan también rechaza la idea de que el fin de análisis involucra la “liquidación” de la transferencia. Por ello, dirá en su *Seminario 11* (2003):

Todos se llenan la boca, sin saber qué quieren decir, el término *liquidación* de la transferencia. ¿Qué se querrá decir con eso? ¿A qué contabilidad se referirá la palabra liquidación? ¿Se tratará, acaso, de alguna operación de alambique? ¿Querrá decir - *es preciso que todo eso fluya, que se vacíe en alguna parte*? Si la transferencia es la puesta en acción del inconsciente, ¿querrán decir que la transferencia podría ser liquidar al inconsciente? ¿Acaso ya no tenemos inconsciente después de un análisis? ¿o será el sujeto al que se supone saber, para usar mi referencia, el que ha de ser liquidado como tal?... Sería de veras, muy peculiar que ese sujeto al que se supone saber, de quien se supone que sabe algo sobre uno, y que, de hecho, nada sabe de eso, pueda considerarse como liquidado en el momento en el que, al final del análisis, empieza precisamente, a saber algo, al menos sobre uno (...). El sujeto al que se supone saber debería entonces suponerse vaporizado cuando cobra mayor consistencia. Si el término liquidación, por ende, ha de tener sentido, solo puede tratarse de la liquidación permanente de ese engaño debido al cual la transferencia tiende a ejercerse en el sentido del cierre del inconsciente. (p. 275).

Tal idea se basa en una mala comprensión de la naturaleza de la transferencia, según la cual ésta es un tipo de ilusión susceptible de trascenderse; es errónea, porque pasa totalmente por alto la naturaleza simbólica de este fenómeno; la transferencia es parte de la estructura esencial de la palabra. Aunque la cura analítica supone la resolución de la particular relación transferencial establecida con el analista, la transferencia en sí subsiste después del fin de análisis.

Otras concepciones erróneas del fin de análisis que Lacan rechaza son el “fortalecimiento del yo”, la “adaptación a la realidad” y la “felicidad”. El fin de análisis no es la desaparición del síntoma, ni la cura de una enfermedad subyacente (por ejemplo, la neurosis), puesto que el análisis no es esencialmente un proceso terapéutico sino una búsqueda de la verdad, y la verdad no es siempre benéfica. Así, Lacan (2008) afirmará en el *Seminario XVII, El reverso del psicoanálisis*:

Lo que la verdad, cuando surge tiene de resolutivo, puede ser de vez en cuando feliz y en otros casos desastrosos. No se ve por qué la verdad tendría que ser siempre benéfica. Habría que estar mal para creérselo, puesto que todo demuestra lo contrario. (p. 112).

La verdad nunca puede ser dicha más que a medias; apenas es traída a la luz, se pierde en el saber, puesto que el objeto, causa verdadera del deseo del sujeto, es, él mismo, inarticulable en la palabra. De otro lado, el develamiento de este objeto amenaza a la realidad, produce angustia, lo que prueba que el sujeto sólo se sostiene por la sustracción de este objeto; objeto perdido que constituye, en cierto modo, el marco inadvertido pero necesario de la realidad.

Incluso, es necesario escribir, el Sujeto *ex-siste* al lenguaje. Está dividido y sometido a la alienación. El lenguaje opera con una batería de significantes aptos para combinarse o sustituirse y para producir así efectos de significación. Volviendo sobre la definición de Lacan: “un significante es lo que representa al sujeto para otro significante”, entendemos que el sujeto no tiene ser, *ex-siste* al lenguaje: sólo está representado allí gracias a la intervención de un significante, es decir, de un significante marcado con la característica de la unidad, contable, rasgo unario que, en tanto permite el conteo, es el soporte de la identificación del sujeto. El rasgo “unario”, jalón simbólico que sostiene la identificación imaginaria, que recorta este significante del conjunto conexo de los otros significantes es el rasgo, la marca fálica. En cuanto al corte, es el sujeto mismo.

Iremos entonces avanzando, a partir de conceptualizaciones sobre la mímica y la música, cómo tienen propiedades que permiten iluminar la enigmática expresión de Lacan cuando al comienzo del *Seminario 17, El reverso del psicoanálisis* (1969-1970/2209), hace hincapié en que:

El año pasado distinguí, de forma muy insistente, el discurso como una estructura necesaria que excede con mucho a la palabra, siempre más o menos ocasional. Prefiero, dije, incluso lo escribí un día, *un discurso sin palabras*.

Porque en realidad, puede subsistir muy bien sin palabras. Subsiste en ciertas relaciones fundamentales. Estas, literalmente, no pueden mantenerse sin el lenguaje. Mediante el instrumento del lenguaje, se instaura cierto número de relaciones estables en las que puede, ciertamente, inscribirse algo que va mucho lejos que las enunciaciones efectivas. Estas no son necesarias para que nuestra conducta, eventualmente nuestros actos, se inscriban en el marco de ciertos enunciados primordiales. (Lacan, 2008, pp. 10-11)

Cuando Lacan escribía "la esencia de la teoría analítica es un discurso sin palabras", haciendo referencia al inicio del seminario del año anterior, *De un Otro a otro* (1968), estaba situando lo

esencial de la estructura discursiva en el nivel del lenguaje, no de la lengua; no debe perderse de vista lo musical y lo gestual junto con lo verbal en tanto tres que hacen uno. La expresión que usa "baño del lenguaje" en que estaría inmerso el niño, es un modo de nombrar ese real de lenguaje, donde la musicalidad, y la gestualidad, sirven de "*médium*" a la lengua, ésta no podría "pasar" sin este soporte.

Al decir de Alain Didier-Weill (1999):

La vocación de hacernos humanos nos es transmitida, en el origen, por una voz que no nos pasa la palabra sin pasarnos al mismo tiempo su música: el lactante recibe la música de esa "sonata materna"²⁴ como un canto que, de entrada, transmite una doble vocación: ¿escuchas la continuidad musical de mis vocales y la discontinuidad significativa de mis consonantes? (p.7).

Antes de continuar, conviene aquí, poner unas palabras en torno a la expresión de Pascal Quignard, retomada por Didier-Weill, "sonata materna", que pareciera mermar potencia a la palabra para

²⁴ Citando a Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, París, Calmann-Levy, 1996.

concentrarla en la música: la forma que al tiempo nos pasa música y palabra no es sonata, es cantata.²⁵

Doble vocación entonces, que, al ser escuchada, dejará en el lactante la huella de un continuo y un discontinuo en que desplegará su vida. En la *Conferencia en Ginebra sobre el síntoma*, Lacan resalta el hecho de que antes de este mismo período precoz, el niño recibe el discurso, no cualquier aprendizaje, sino una impregnación. ¿Cómo sostener incluso una hipótesis tal como la del inconsciente? — ¿si no se ve que es la manera que ha tenido el sujeto, si es que hay otro sujeto que dividido, de ser impregnado, si se puede decir, por el lenguaje? (p.15).

Yo he ansiado, de la manera que pude, hacer revivir algo que no era mío, sino que ya había sido percibido por los viejos estoicos. No hay ninguna razón para pensar que la filosofía siempre haya sido lo mismo que lo que es para nosotros. En ese tiempo, la filosofía era un modo de vivir — un modo de vivir a propósito del cual uno podía darse cuenta, mucho antes de Freud, de que el lenguaje, ese lenguaje que no tiene absolutamente existencia teórica, interviene siempre

²⁵ *Cantata*: Etimológica y originariamente, hace mención a una obra destinada a ser cantada, en oposición a sonata (cuyo destino es ser ejecutada en instrumentos de cuerda) y a tocata (obra cuyo fin es ser ejecutada en instrumentos de teclado). (Pérez, 1987).

bajo la forma de lo que yo llamo con una palabra que he querido formar tan cercana como fuera posible de la palabra *laleo* {*lallation*} — *lalengua* {*lalangue*}. (Lacan, 1975, pp. 16-17).

Así, pues, ¿cómo sostener incluso una hipótesis tal como la del inconsciente? Soler (2009) indica que este término excluye la apropiación activa, el dominio, designando algo extraño, que se constata sin duda y es una rara sensibilidad: que antes de poder hacer sus frases, el sujeto reacciona a expresiones complejas que, en sentido propio, no comprende y no sabe manejar. De esta receptividad a la otredad de *lalengua*, al agua del lenguaje, que connota fluidez, *contínuum* sonoro de lo oído a-estructural, de lo que quedan detritos, añicos, es lo real, fuera de sentido, bajo la forma del Uno sonoro, recibido de lo oído, pues el lenguaje se adquiere por el oído. Continuando con el decir de Colette Soler (2009): “La *lalación*, la melodía, el ruido de los sonidos desprovistos de sentido, mas no de presencia, opera antes del capitonaje del lenguaje”. (p.88).

Esto no quiere decir que *lalengua* constituya de ninguna forma un patrimonio. Es completamente cierto que es en la manera con la cual *lalengua* ha sido hablada y también oída por tal y cual en su particularidad, que algo a continuación volverá a salir en sueños, en todo tipo de tropiezos, en todo tipo de maneras de decir. Es, si ustedes me permiten emplear por primera vez este término, en este

*motérialisme*²⁶ que reside la captura del inconsciente —quiero decir lo que hace que cada uno no haya encontrado otras maneras de sustentar lo que recién llamé el síntoma. (Lacan, 1975, pp.17-18).

La *lalengua* es saber inexpugnable, pero no sin efectos; efectos que son de afectos: La *lalengua* afecta el goce. Que se pueda gozar de *lalengua* está apoyado por la experiencia del poeta, de los letrados en general, y también del esquizofrénico que prescinde de lo simbólico, pero no de *lalengua*. (Soler, 2009, p.84).

Hablar de los efectos de la *lalengua*, es algo que lleva a entender que hay una implicación

Es siempre con la ayuda de palabras que el hombre piensa. Y es en el encuentro de esas palabras con su cuerpo que algo se perfila. Además, me atrevería a decir a propósito de esto el término *innato* — si no hubiera palabras, ¿de qué podría testimoniar el hombre? Es ahí que él pone el sentido. (Lacan, 1975, p.16).

Por mucho tiempo, Lacan insistió sobre la idea, forjada sobre el modelo de la estructura lingüística, que todo elemento discreto y combinable funciona como un significante. *Lalengua*, en cambio,

²⁶ ***Motérialisme***: Neologismo que resulta de la condensación de la palabra *mot* {palabra} con la palabra *matérialisme* {materialismo}.

puede, en efecto, recoger las imágenes salidas del discurso, pero su saber se reduce a los unos de su *motérialité*, y el inconsciente es pensado como el efecto directo de los elementos, uno a uno, palabra por palabra, precediendo las frases del propio niño. Este pasaje no excluye la función del Otro:

Los padres modelan al sujeto en esta función que intitulo como simbolismo. Lo que estrictamente quiere decir, no que el niño sea de alguna manera el principio de un símbolo, sino que la manera en que le ha sido instilado un modo de hablar no puede más que llevar la marca del modo bajo el cual los padres lo han aceptado. Sé bien que hay en esto todo tipo de variaciones, y de aventuras. Incluso un niño no deseado puede, en nombre de no sé qué que viene de sus primeros bullicios, ser mejor acogido más tarde. (Lacan, 1975, p.15).

La “palabra de llamada” hace que nos preguntemos, y aquí parafraseamos a Didier Weill (1999), si este llamado despierta o suscita al sujeto, si crea a un sujeto que *no* estaba ahí, o que arranca de su olvido a un sujeto que *ya* no estaba ahí debido a la represión. El impacto de la música no rememora sino conmemora el tiempo mítico de ese comienzo absoluto por el que un “real” que padeció el significante advino como esa primera cosa humana, *das Ding*, en el nivel de la cual lo que era absolutamente exterior —la música de la

voz materna— encontró el lugar absolutamente íntimo en el que van a poder danzar unas notas.

Con la *motérialité*, estamos más acá de la distinción significante/significado, ya que los sonidos que se distinguen los unos de los otros, preceden el sentido en lo escuchado, la, la, la, como el uno precede los otros dos de la cadena. No hay pre-verbal en el hablante, decía Lacan, pero sí hay pre-lenguaje en el sentido de la cadena significante. La canción, o mejor, “la melodía” de los padres no es el mensaje del Otro, y la excede como el inconsciente-*lalengua* excede al inconsciente-lenguaje. Esa es la razón por la cual, a la manera de hablar del Otro, se debe añadir, lo que hace Lacan, la manera de oír del niño. (Soler, 2009, p.89).

El lazo entre el niño y la madre, el reconocimiento entre ambos tras la adquisición de la lengua materna, se forja en el seno de una incubación sonora muy ritmada que comienza antes del nacimiento, prosigue después del parto, reconociéndose por gritos y vocalizaciones, más tarde por cancioncillas y estribillos, nombre y apodos, frases recurrentes, apremiantes, que se vuelven órdenes. (Quignard, 1998, pp.114,115).

Conclusiones

“La música viola el cuerpo humano. Lo pone de pie. Los ritmos musicales suscitan los ritmos corporales. La oreja no se puede cerrar cuando se encuentra con la música. Al ser un poder, la música se asocia a todo poder. Es esencialmente desigual. Oír y obedecer van unidos (Obaudire)”.

(Pascal Quignard, 1998, p. 191).

Si retomamos algunas de las preguntas formuladas en este trabajo, teníamos la búsqueda de cierta relación entre música y lenguaje, diciendo: ¿es la música un lenguaje? Con esta pregunta, formulábamos otras: ¿hasta dónde es posible pensar la música como un lenguaje? ¿Es la música un lenguaje meramente espiritual? ¿Es la música un lenguaje ofrecido como conjunto de textos interpretables? ¿Qué modo de pensamiento impulsa y desarrolla el lenguaje de la música?

Fragmentaria y tentativamente, trazamos algunas notas para estas preguntas considerando los aportes de Benjamin y Adorno. Pudimos ver que, en efecto, la música sí guarda relación con el lenguaje y no necesariamente con la concepción esencialista del lenguaje como emanación divina sino como expresión espiritual para interpretar el mundo. La respuesta a este interrogante permitió

apuntalar la excusa que permitió anudar estas palabras: ¿Subyace una estructura musical en el inconsciente?

La música del lenguaje también puede funcionar como obstáculo. Llamamos obstáculo musical a la fascinación por los juegos del significante.

¿La relación entre la música y el psicoanálisis tendrá que ver con el tralala-lala-lala del laleo de la madre? Hay dos modalidades entonces: el ritmo, la cadencia, de la cadena significante y los tiempos mudos de la *lalengua*.

La música es-en estructura, articulación, que ordena y da forma al vacío. También es-en tiempo, implica una diacronía y una sincronía que hace a la progresión de los tiempos del sujeto. No pertenece a los dominios del ser, por eso la aclaración de "es-en". No es, sino que se hace, se toca. Y toca el cuerpo sin consentimiento pues, no deja de ser simbólico que tengamos párpados en los ojos, pero que nuestros oídos no posean ningún organismo de cierre que nos permita sustraernos de los ruidos circundantes. Hace cuerpo, como una afirmación que se deriva de aquella otra de que hay una fuerte influencia de la lengua materna en la música de cada cual. Y tendríamos que insistir en la importancia que el psicoanálisis lacaniano atribuye al lenguaje, por lo general su rasgo más distintivo.

La música y el campo sonoro como margen o límite de lo que se puede abordar a partir del lenguaje plantea la pregunta por la resonancia y la manera de oír del sujeto; por la parcialidad de la música, lo musical y la musicalidad, y aun del arte en general, como forma de acceder a la pregunta que nos plantea lo inconsciente. El sonido, poseedor de algo terrorífico, resonancia siniestra cuyo origen resulta indescifrable, aunque permita que se perciban sí, sus manifestaciones, relación con lo irracional y lo inexplicable que deseamos y tememos al mismo tiempo, convierte a quien escucha en una especie de médium, que percibe y se conecta con aquello que subyace a las formas de mundo.

Lacan criticaba el modo en que otras formas de psicoanálisis tendían a minimizar la importancia del lenguaje y a subrayar la “comunicación no-verbal” del analizante a expensas de su palabra., error fundamental, entre otras razones, porque toda comunicación humana está inscrita en una estructura lingüística; incluso el "lenguaje corporal” es fundamentalmente, como la misma expresión lo dice, una forma de lenguaje, con los mismos rasgos estructurales. Al acuñar el término *lalangue* (con el artículo definido *la* y el sustantivo *langue*), designaba los aspectos no-comunicativos del lenguaje que, jugando con la ambigüedad y la homofonía, generan una especie de goce. El término “lenguaje” se vuelve entonces

opuesto a *lalangue* o “la-lengua”. *Lalengua* es como el sustrato caótico primario de la polisemia con el que está construido el lenguaje, casi como si el lenguaje fuera una superestructura ordenada que se asienta sobre ese sustrato; el lenguaje está, sin duda, hecho de *lalengua*. Es una elucubración del saber sobre *lalengua*. El sujeto del psicoanálisis no es más que ese acento que se inscribe en el Otro. Esa distinción que hace diferencia en el arrullo de la nana, que en la lengua materna lo ha cantado meciéndolo. Entonces, lo musical forma parte de la constitución subjetiva.

El registro fonemático, *lalangue*, escrito sin intervalo entre el artículo y el sustantivo, es el campo privilegiado del equívoco, donde se gestan los significantes nuevos para el sujeto. Por eso entendemos que la pulsión invocante es la más próxima a la experiencia del inconsciente.

¿De qué otra cosa nos tendríamos que ocupar al nivel de la estructura que no sea del lenguaje, si es que no hay metalenguaje? El legado de la obra de Lacan bien puede entenderse como testimonio de esa preocupación por el lenguaje. Los nudos tal vez sean un punto conclusivo. Podemos servirnos de la música, aunque no sólo de ella, para tomar el soporte del nudo y poder re-pensar la idea del lenguaje como estructura, de la cual la lengua sería una de

las cadenas, viniendo a completar la trilogía, la música y la gestualidad.

El ritmo tiene como propiedad, un carácter articulador de dos reales en que una escena sostiene su estatuto: espacio y tiempo, dos reales en que es posible ubicar cuerpo y sujeto respectivamente, anudados en discurso.

El ritmo, esa "forma de sucederse y alternar una serie de sonidos que se repiten periódicamente en un determinado intervalo de tiempo, especialmente la manera en que se suceden y alternan en una obra artística los sonidos diferentes en intensidad (fuertes y débiles) o duración (largos y breves)" (...) esa forma de sucederse y alternar una serie de cosas (movimientos, palpitaciones, acontecimientos, etc.) que se repiten periódicamente en un determinado intervalo de tiempo" (Google, s.f.), siendo objeto de reflexión de Alain Didier Weill, le permite desarrollar la noción de ritmo pulsional, ilustrándola con la experiencia del bailarín, experiencia del ritmo del recomenzar de la creación, primer tiempo del tiempo, condición de posibilidad de la sublimación. Didier-Weill Invita a pensar que, en la actividad creadora está el deseo, sostenido en esa enigmática pulsación. El artista trabaja movido por el deseo en su dimensión más radical, deseo de lo lejano, deseo de un más allá que se opone al deseo de objetos obturantes. Por la sublimación

el sujeto deseante se desplaza más allá de los límites del principio de placer, hacia ese agujero real en lo simbólico, para siempre velado, que nombra "más allá". Ese otro lugar, fuente de un flujo infinito, que no se puede alcanzar por la razón, puede entreverse por la experiencia estética. Si la fuerza pulsional es el corazón de todo movimiento sublimatorio, un artista experimenta el flujo pulsional pero no puede pensarlo, porque el pensamiento está sostenido por la discontinuidad del lenguaje. Sin embargo, con el estilo de sus imágenes algo nos dicen los artistas de lo que pueden reconocer. El artista crea sobre el vacío, crea sobre el das Ding, la cosa en su "muda realidad", la cosa en lo real, que es "el más-allá-del-significado", das Ding, que está enteramente fuera del lenguaje y fuera del inconsciente. "La Cosa se caracteriza por el hecho de que para nosotros es imposible imaginarla", das Ding, objeto del deseo. Objeto perdido que debe volver continuamente a reencontrarse, el Otro prehistórico, inolvidable, en otras palabras, objeto prohibido del deseo incestuoso, la madre.

Entendemos, pues, con Quignard, que la música tiene algo temible y es que viene de un mundo más antiguo que el lenguaje., cuando habitábamos un paraíso perdido, rincón de humedad y oscuridad que nos sometía a la audición desde el vientre materno. En

tiempos instituyentes, cuando el otro materno se dirige al infans y juega al eco y emite melodías, laleos que acunan, se genera una operatoria que escande el conglomerado fónico iniciando la vocalización. Demanda que promueve en el niño la emancipación de la voz para hacerse escuchar en la incipiente articulación de la palabra. Tiempo instituyente, “estadio de lo invocante”, en que la apropiación de la voz para el sujeto, es habilitadora al despliegue del deseo, amarrado ya indisolublemente a los significantes. Así como la letra es el soporte material del significante en la escritura, la voz es el soporte material del significante en el habla. Al paraíso perdido, no lo buscamos, dirá Quignard: cuando nos desplegamos, lo que hacemos, es una manera de consumir la pérdida, de perder voluntariamente lo que perdimos involuntariamente y no podemos manejarlo. Como decíamos antes, la música viola nuestro cuerpo, no podemos encontrar manera de no oírla, no podemos cerrar la escucha.

Referencias bibliográficas

Adorno, W. T. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Paidós.

Arana, J. (2000). *¿Es la naturaleza un libro escrito en caracteres matemáticos? Anuario Filosófico*. [En línea] Recuperado de: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/426/5/2.%20ES%20LA%20NATURALEZA%20UN%20LIBRO%20ESCRITO%20EN%20CARACTERES%20MATEM%C3%81TICOS%20%20JUAN%20ARANA.pdf>.

Aristóteles. (1999). *Retórica*. Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero. [En línea]. Recuperado de <https://docs.google.com/file/d/0By4kcbi6MzzdQVJyZ2ICS0M4dDA/view>

Bassols i Puig, M. (2016). *La voz como objeto. Presentación de "Incidencias del objeto voz en la clínica psicoanalítica", una tesis de Ruth Liliana Gorenberg*. Recuperado de <http://miquelbassols.blogspot.com.co/2016/03/>

Benjamin, W. (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Sobre el lenguaje en general y la lengua de los hombres*. España: Taurus.

Berardozzi, J. L. (2003). *El tiempo y el sujeto. Función de la síncope*. Buenos Aires, Argentina: Letra Viva.

Borges, J. L. (2005). *Otras Inquisiciones: Del culto de los libros*. En *Obras completas 2*. Buenos Aires: Emecé.

Bravo, V. (1998). *Del padecer y de la trascendencia. La filosofía poética de María Zambrano*. Madrid: Espéculo. Revista de estudios literarios.

Caruso, p. *Conversaciones con Lévy-Strauss, Foucault y Lacan*. [En línea]. Recuperado de <http://www.redpsicoanalistas.com.ar/publicaciones/articulos/otros-autores/entrevista-a-jacques-lacan-1969.html>

Chemama, R. y Vandermersch, B. (2010). *Diccionario del psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.

Correa, G. L. (2005). *La tradición musical clásica en la preceptiva retórica y poética renacentista*. Medellín: Quantitas y Qualitas. Universidad Pontificia Bolivariana.

Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario. (s.f.).

Definición de *ethos*. Recuperado de
<http://dle.rae.es/?id=H3xAc5s>

_____. Definición de antistrofa
<http://dle.rae.es/?id=2wXzVwL>

_____. Definición de síncopa. Recuperado de:
<http://dle.rae.es/?id=Xwo42nc>

_____. Definición de intervalo. Recuperado de
<http://dle.rae.es/?id=LxNMdqS>

Didier-Weill, A. (1999). *Invocaciones. Dionisos, Moisés, San Pablo y Freud*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Dólar, M. (2014). *¿Qué hay en una voz?* [En línea]. Recuperado de
http://www.psicoanalisisysociedad.org/Textos/2014/M-Dolar-Que_hay_en_una_voz.pdf

Einstein, A. (2011). *Mis ideas y opiniones*. Madrid: Antoni Bosch, editor.

Eliot, T.S. (1995). *Cuatro Cuartetos*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

Espinosa, P. (2011). *En el oído de Odiseo*. *Revista de la Universidad de México*. [En línea]. Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/2177/3180

Evans, D. (1997). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Fernández, A. M. (2015). *Relaciones entre música y psicoanálisis: escucha y escritura de casos*. *Revista Fermentario*. [En línea]. Recuperado de <http://www.fermentario.fhuce.edu.uy/index.php/fermentario/article/view/211>

Ferrater, M. J. (1964). *Diccionario de filosofía, tomo I, A-K*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Freud, S. (2007). *La interpretación de los sueños (segunda parte). Sobre el sueño (1900-1901)*. Buenos Aires. Amorrortu.

Fubini, E. (2008). *Estética de la música*. Madrid: La balsa de la Medusa.

Gadamer, H. G. (1993). *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa.

Gárate, I. y Marinas, J. M. (1996). *Lacan en castellano. Tránsito razonado por algunas voces*. Madrid, España: Quipú Ediciones.

Garrofe, P. (2007). *Lacan, entre el arte y la ideología. Letra, música y voz*. Buenos Aires, Argentina: Promolibro.

Gómez, A. M. (1999). *La voz, ese instrumento*. Barcelona, España: Gedisa.

Google. (s.f.). Ritmo. Recuperado de https://www.google.com/search?q=ritmo&ie=utf-8&oe=utf-%208&client=firefox-b&gfe_rd=cr&ei=wSgsWKWAHLHI8AfS7YGAAQ

Gorenberg, R. (2016). *La música de la lengua. Incidencia del objeto voz en la clínica psicoanalítica*. Recuperado de: <http://www.gramaediciones.com.ar/es/serie-temps/la-musica->

de-lalengua-incidencia-del-objeto-voz-en-la-clinica-
psicoanalitica-ruth-gorenberg/

Guzmán, L. J. (2009). *Música, lenguaje y filosofía; inquietudes de umbral entre Franco Zeffirelli y la Escuela de Frankfurt. Revista Observaciones Filosóficas*. [En línea] Recuperado de <http://www.observacionesfilosoficas.net/musicalenguaje.htm>

Hegel, F. (1991) *Estética II*, “Sobre la Música”.

Heidegger, M. (1983). *De la experiencia del pensar y otros escritos afines. Santiago: Publicaciones Especiales N° 26, Serie Textos, Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación, U. de Chile.*

_____. (1987). *De camino al habla*. Madrid: Serbal.

Lacan, J. (1953-1954/2001). *El seminario de Jacques Lacan, libro 1: Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

_____. (1954-1955/1983). *El seminario de Jacques Lacan, libro 2: El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

_____. (1956-1957/2007). *El seminario de Jacques Lacan, libro 3, Las psicosis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

_____. (1959-196/2007). *El seminario de Jacques Lacan, libro 7: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

_____. (1962-1963/2007). *El seminario de Jacques Lacan, libro 10, La angustia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

_____. (1964/2003). *El seminario de Jacques Lacan, libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

_____. (1969-1970/2009). *El seminario de Jacques Lacan, libro 17, El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

_____. (1972-1973/1981). *El seminario de Jacques Lacan, libro 20: Aún*. Barcelona, España: Paidós.

_____. (1974-1975/2002). *Seminario 22: R.S.I. Versión crítica de Ricardo E. Rodríguez Ponte*. Buenos Aires, Argentina: Escuela Freudiana de Buenos Aires.

_____. (2005). *Seminario oral. Jacques Lacan. 1962/1963. La angustia. Versión crítica de Ricardo E.*

Rodríguez Ponte. Argentina: Escuela Freudiana de Buenos Aires.

_____. (1976-1977/2008). *El fracaso del Un-desliz es el amor. A la manera del seminario oral de Jacques Lacan*. En Ariel Dillon (Trad.). México: Ortega y Ortíz Editores.

_____. Posición del inconsciente. Intervención en el Congreso de Bonneval en 1960. En *Escritos 2*. México, Siglo Veintiuno Editores.

_____. (2003). *Escritos 1 y 2*. México: Siglo Veintiuno Editores.

_____. (2012). *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.

_____. (1975). *La Tercera*. Texto extraído de "Actas de la Escuela Freudiana de París". [En línea]. Recuperado de <http://www.con-versiones.com.ar/textos/nota0726.doc>

_____. (1975). *Conferencia en Ginebra sobre el síntoma*. Recuperado de:

<http://lacanerafreudiana.com.ar/2.5.1.25%20%20%20%20CONFERENCE%20EN%20GINEBRA%20SOBRE%20EL%20SINTOMA,%201975.pdf>

Laplanche, J y Pontalis, J. B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Nancy, J. L. (2014). *¿Un sujeto?* Avellaneda: Ediciones La Cebra.

Pérez, M, (1987). *Diccionario de la música y los músicos* (Tomo 1). Madrid, España: Istmo.

_____. (1995). *Diccionario de la música y de los músicos* (Tomo 2). Madrid, España: Istmo.

Quignard, P. (1994). *El odio a la música*. Revista Nombres. [En línea]. Recuperado de <http://www.elementos.buap.mx/num44/pdf/37.pdf>

_____. (1998). *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Barcelona, España. Editorial Andrés Bello Española. Recuperado de: <https://drive.google.com/file/d/0B2o5AGRV6oWzcFpjSW9XalRDNjg/view>

_____. (2007). *Transcripción de entrevista a Pascal Quignard, grabada en Paris, Francia*. Recuperado de: <http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-pascal-quignard.pdf>

Ruiz, I. (2002). *Encuentros, en el margen, entre la Música y el Psicoanálisis*. Publicado en NODVS XVI, Gener de 2006. Recuperado de <http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=218&rev=30&pub=1>

Soler, C. (2009). *De un trauma al otro*. Medellín, Colombia. Asociación Foro del Campo Lacaniano de Medellín.

_____. (2014). *El fin y las finalidades del análisis*. Buenos Aires, Argentina: Letra Viva.

Viviani, M. T. (2005). *Heidegger y la nostalgia de un habitar poetizante*. *Aisthesis*, [En línea]. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163221380016>> ISSN 0568-3939

Wikipedia. (s.f.). Dinámica (música). Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Din%C3%A1mica_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Din%C3%A1mica_(m%C3%BAsica))

_____. Síncopa (música). Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADncopa_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADncopa_(m%C3%BAsica))

_____. Solución de continuidad. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Soluci%C3%B3n_de_continuidad

Zambrano, M. (2005). *El hombre y lo divino*. México: Fondo de cultura económica.