



Virtualia

Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana

SUMARIO

#19

Octubre / Noviembre 2009

DOSSIER SÍNTOMA Y LAZO SOCIAL - ENAPaOL

El delirio de normalidad

Por Eric Laurent

Respuestas a lo impolítico de las urgencias subjetivas

Por Guillermo Belaga (EOL)

Glenn Gould y sus aparatos de goce

Por Myriam Mitelman (EFP)

La depresión actual

Por Graciela Sobral (ELP)

El síntoma, su opacidad y su funcionamiento

Por Gabriela Camaly (EOL)

El desenlace social en la institución - la casa de los objetos a

Por Marcelo Veras (EBP)

Formas singulares de lazo

Por María Hortensia Cárdenas (NEL)

Ser síntoma de otro. Una respuesta a la paradoja del lazo entre los sexos

Por Marisa Morao (EOL)

La imposible apropiación del capital humano

Por Marisa Alvarez (ELP)

Tiempos modernos. Una perspectiva lacaniana

Por Alejandro Willington (EOL Sección Córdoba)

MESAS REDONDAS

En consonancia con el tema del IV Encuentro Americano, Enapaol –El síntoma y el lazo Social- se desarrollaron dos mesas redondas; una en la Facultad de Psicología de Buenos Aires organizada por la Cátedra de Psicoanálisis Freud I, y la otra en el Hospital Álvarez de la misma ciudad, en el marco de las jornadas “Salud Mental, Salud Social”.

En ambas, los participantes desarrollan sus intervenciones sobre la relación entre síntoma y lazo social en Freud y el contraste relevante entre la primera enseñanza de Lacan y la última, así como también sobre la aplicación del psicoanálisis en nuestra época.

Encuentro en la ciudad. “Síntoma y lazo social”

Por Daniel Millas, Pablo Fridman, Clara Schor Landman, Patricia Markowicz, Guillermo Belaga

Mesa redonda El lazo y el síntoma

Por Jorge Aleman, Clara Schor-Landman, Guillermo Belaga, Osvaldo Delgado

OPACIDAD DEL SÍNTOMA FICCIONES DEL FANTASMA XVIII Jornadas Anuales de la EOL

Del fantasma como ficción a la opacidad del síntoma

Por Gerardo Maeso

Entre síntoma y fantasma

Por Ennia Favret

LA OPINIÓN ILUSTRADA

Sociedad del espectáculo: solo existe lo que se ve

Por Paula Sibila

VARIETADES

La sexualidad en los desfiladeros de la historia

Por Javier Garmendia

Lacan y el comienzo de Joyce en la vida

Por Juan Fernando Pérez (NEL)

La extimidad de Oscar Masotta

Por Cesar Mazza (EOL - Córdoba)

El testimonio en la era de las catástrofes: el horror como experiencia traumática

Por Laura Arias

La psicosis ordinaria como diagnóstico psicoanalítico

Por Gloria Maron (EBP)

¿Cuál el lugar para el síntoma psicótico en el diagnóstico estructural de Lacan?

Por Paula Borsoi (EBP)

Soledades

Por Mario Goldenberg

De equivocaciones y satisfacciones

Por Blanca Sánchez

El deseo del analista: saber hacer con lo que hay

Por Adriana Rubistein

El imperio de la felicidad

Por Silvia Baudini



Virtualia

Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana

SUMARIO

COMENTARIOS DE LIBROS

Colofón 29

Daniel Aksman

Para una izquierda lacaniana, de Jorge Alemán

Oscar Zack

El Seminario 18 de Jacques Lacan

Eduardo Benito

Violencia/s, de Silvia Ons

Emilio Vaschetto | Ed. Paidós, Buenos Aires 2009

Resonancia y silencio

Enrique Acuña



DOSSIER

Glenn Gould y sus aparatos de goce

Myriam Mitelman (EFP)

Glenn Herbert Gould, más conocido con el nombre de Glenn Gould (25 de septiembre de 1932–4 de octubre de 1982, fue un pianista canadiense famoso sobre todo por sus virtuosas grabaciones de las obras para teclado de Johann Sebastian Bach. Nacido en Toronto en el seno de una familia de músicos, Gould aprendió a tocar el piano con su madre.

El 10 de abril de 1964 tocó en público por última vez en Los Ángeles y anunció que se retiraba de los escenarios cuando era una auténtica figura internacional. La razón es que empezó a sentir hastío por la interpretación en directo y creyó que servía mejor a la música en un estudio de grabación que en la sala de conciertos. Muy interesado en las nuevas tecnologías, llegó a ser un gran especialista en las técnicas de grabación y fue de los primeros intérpretes clásicos en experimentar con técnicas digitales. Cada grabación la preparaba con todo detalle como una obra única, y nunca regrabó ninguna pieza, con la notable excepción de las Variaciones Goldberg.

Excéntrico y encantador, se presentaba a los conciertos con mitones, abrigo, bufanda independientemente del calor que hiciera, con una desvencijada silla de madera con respaldo y casi sin asiento, con las patas recortadas que hacía que le quedara la nariz a la altura del teclado. No es raro escuchar su voz cantando durante las grabaciones. Dotado naturalmente de una técnica sorprendente, sus grabaciones son un referente musical para todo músico. Poco más de veinte años después de su muerte, exámenes científicos le diagnosticaron el síndrome de Asperger. Muchas personas con este desorden creen que Gould lo tenía. La pequeña silla que utilizaba le identifica fielmente y tiene un lugar de honor en una vitrina en la Biblioteca Nacional de Canadá. (Extractado de Wikipedia)

En oportunidad de su primera grabación, Variaciones Goldberg, en 1956, Gould –tenía entonces 23 años– redactará él mismo el texto que figura sobre la tapa del disco, haciendo parte al auditor de una teoría musical poco ortodoxa. Clásicamente, un “tema y variaciones” se presenta bajo la forma de un motivo de base, retomado, desarrollado y modificado por cada variación, de tal manera que el perfil original del modelo permanece siempre perceptible al oyente.

El punto de partida del análisis de Gould es la cuestión siguiente: ¿en qué condiciones el aria[1] –el tema– puede ser considerada como el padre de las variaciones? “¿Cuáles son sus aptitudes de responsabilidad parental?”. Analiza la obra en términos de paternidad, considerando las variaciones como la descendencia del tema, y la obra en su conjunto como un árbol genealógico. La originalidad de su abordaje reside en el punto de apoyo sobre el cual funda su razonamiento, y que no es, según la tradición clásica, el de la continuidad entre tema y variaciones, sino el de la diferencia, el de la distancia entre estos dos elementos, distancia que no va a dejar de acentuar, de profundizar, hasta volverlos totalmente extraños el uno del otro, el tema deviene entonces un elemento autónomo, desprendido del conjunto que forman las variaciones.

Extraigo del texto algunas proposiciones:

-El aria consiste en *"un pequeño aire autosuficiente que se burla totalmente de un eventual resultado y que no se plantea ninguna pregunta sobre su razón de ser"*.

- La melodía del aria evita todo comercio con el resto de la obra. La base con la cual armoniza contradice su propio desarrollo.

- El aria es incompatible con su descendencia, hay una incongruencia manifiesta entre las dimensiones importantes de las variaciones y el aria, *"anodina zarabanda que les sirve de pretexto"*.

- Concluye: *"No hay proceso embrionario, no hay relación entre la parte y el todo, no hay relación orgánica (entre tema y variaciones). No es más que reconociendo el desprecio por la relación orgánica de la parte con el todo, que captamos la naturaleza verdadera de esta única alianza."*

Alianza entonces, entre dos elementos incompatibles, sobre la cual reposa la inteligencia coordinadora de la obra, su ego, escribe Gould. Según su demostración el aria, para poder ser el padre de las variaciones y asegurar la evidencia de su encadenamiento, debe ser fundamentalmente de otra naturaleza.

En tanto su propósito no se interesa, aparentemente, por los problemas relativos al lenguaje, su teoría del padre equivale a una teoría de la naturaleza del referente, tal como ha la desarrolló el lógico Saul Kripke en *Naming and Necessity*, un ensayo sobre el nombre propio.

Hay en el libro de Kripke un razonamiento muy cercano al de Gould, a propósito del ejemplo del metro-patrón[2] tomado prestado de Wittgenstein. Este último señala el problema particular que plantea en el lenguaje el hecho de medir por medio del metro, del cual la longitud, definida a un instante T_0 , se encuentra susceptible de cambiar con el tiempo, las condiciones climáticas, etc. Kripke formaliza el problema así: es imposible de atribuir una longitud a la barra que sirve de patrón de medida de la longitud. La solución que propone para esta paradoja consiste en distinguir dos órdenes de descripciones: las que proceden por definición y sinónimos, y las que fijan una referencia. Estas últimas son los *"designadores rígidos"*, que en el estudio de Kripke van a definir a los nombres propios. En tanto que designador rígido, el metro fija la longitud del patrón que nos sirve de referencia, sea cual sea la longitud real, en tal o cual momento, del objeto.

El juego de esta discusión reside en la demostración y la resolución de los impasses inherentes al significante, significante que se vuelve impropio para dar cuenta del principio de su propio funcionamiento. Recurrir a un elemento extraño a la lógica del significante, el *"designador rígido"*, aislarlo *"fijándolo"* en una posición de exterioridad, permite dar cuenta de la articulación significante misma. Reconocemos en esta lógica la función del significante amo: elemento fuera de la cadena, a partir del cual se articula lo simbólico.

Volvamos a Gould, que trabaja esta misma lógica en un comentario, sobre Jean-Sébastien Bach, destinado a una emisión televisiva. El compositor es aquí representado como demarcándose totalmente del proceso histórico colectivo, como siendo por este hecho incompatible con su propia época y, por esta misma razón, separado de su descendencia, al mismo tiempo que su genio marcó toda la música. Un compositor autónomo, situado fuera del proceso de la historia de la música, que asegura sin embargo los fundamentos de la misma.

Por otro lado, este texto pone a la luz que para Gould, la música de Bach se desarrolla en un registro fuera del significante: indiferente a las preocupaciones de su siglo, se opone, por su concepción, al discurso de la ciencia naciente, reflejado por las obras de Haydn y de los hijos de Bach, resueltamente orientados por *"lo previsible, lo explicable, el pensamiento lógico, el optimismo filosófico del pensamiento científico"*. A la inversa, la obra de Bach inicia al auditorio en el misterio, en la comunión vibrante con Dios, en la complejidad indefinible de la condición humana.

Para caracterizar la música de Bach, Gould evoca *"la constancia del acontecimiento, la línea continua del desarrollo, la certeza del movimiento que nos mantiene con aliento y nos sumerge"*. Es una música en el seno de la cual no hay ruptura ni límite: *"En el desarrollo de la obra (de Bach) no existen momentos que sean disociables de su totalidad, momentos en los cuales esta totalidad no esté integrada"*.

Una música de la pulsión, podríamos traducir. Sabemos que Gould consagró su existencia a reinventar la interpretación de la obra de Bach. Hablando de las primeras experiencias musicales de su infancia, él pudo decir: *“Es a causa de Bach que devine músico. El impregna todo lo que hago”*.

Dos puntos se desprenden de estos desarrollos:

1- En tanto que compositor fuera de contexto, condicionando por lo tanto la historia de la música, Bach está en posición de significante amo.

2- 2. En tanto que su música hace vibrar el misterio divino, y que ella llama un *“éxtasis infinito”* (el término éxtasis designa en Gould el más auténtico, lo más real de la música), Jean Sébastian Bach es el nombre que Gould otorga a lo innombrable. La lógica de la demostración de Gould implica por consecuencia que el proceso de nominación, que consiste en conectar lo innombrable con el significante, haya su par con otro movimiento que vuelve a plantear el principio del significante amo.

El músico, el pensador y el teórico que fue, nos conduce a examinar a la vez la cuestión del S de A barrado y del S1.

En *Subversión del sujeto* (Escritos p.799) Lacan articula el nombre propio con lo innombrable, S de A barrado: *“En cuanto a nosotros, partiremos de lo que articula la sigla S de A barrado: ser en primer lugar un significante. Nuestra definición del significante (no hay otra) es: un significante es lo que representa al sujeto para otro significante. Este significante será pues el significante por el cual todos los otros significantes representan al sujeto: es decir que a falta de este significante todos los otros no representarían nada.”* Este significante será contado como (-1) en la batería significativa, y de este hecho *“impronunciado, pero no su operación, pues ésta es lo que se produce cada vez que un nombre propio es pronunciado”*.

En el Seminario sobre los Problemas cruciales del psicoanálisis (S. XII, clase del 6 de abril de 1965) leemos: *“El problema del nombre propio no sabría tratarse sin introducir una referencia extranjera al campo propiamente lingüístico”* y, más adelante: *“El nombre propio está hecho para colmar los agujeros, para dar a la lengua una obturación, para darle su cierre, para darle una falsa apariencia de sutura”*. El nombre es aprehendido a partir de un elemento fuera de cadena. Gould no dice otra cosa cuando afirma que el ego de las variaciones Goldberg, su fuerza de cohesión, descansa en la alianza entre dos elementos extraños uno con otro.

En resumen, el nombre propio tal como se deduce de los textos de Gould, implica los dos significantes que son S de A barrado en tanto que tratamiento de lo innombrable, y S1 en tanto que elemento extraño a la cadena significativa.

Planteemos que estos dos significantes límites S de A barrado y S1 forman un aparato de goce, un dispositivo que permite el goce a partir de un límite significativo. El síntoma podría entonces definirse como un aparato de goce que no comporta este límite significativo.

Lo esencial de Gould en efecto reside no en sus escritos sino en su emprendimiento musical.

Qué hacía este pianista impregnado de la obra de Bach? A sus 32 años deja de dar conciertos, alejándose definitivamente del público *“viviente y feroz”* que él detestaba, y del cual la presencia, decía, favorecía la repetición de lo ya conocido. Gould decía haber experimentado que con el Otro no se puede más que mentir: *“los conciertos casi cotidianos prohíben de dar lo mejor de sí, no exploramos gran cosa, tratamos de salir de esto con un mínimo de trabajo y “envejecemos a toda prisa”*.

En 1950 había comenzado, en ocasión de una primera grabación en un estudio, su *“novela de amor con el micrófono”*. Por fuera de los conciertos, produce enseguida numerosos discos, a partir de una técnica de montaje de su invención: grababa muchas interpretaciones de una obra- o de una secuencia- volvía a escuchar las diferentes interpretaciones, después cortaba, sobre la banda magnética, una medida, un rasgo, aquí o allá, en otra parte también cortaba una sola nota. Luego reconstituía la secuencia de todas las piezas pegando los elementos cortados. Esta fragmentación de la música estaba comandada por la necesidad de una distancia máxima, entre la producción del intérprete y su escucha por el auditorio. El objetivo de Gould era que la grabación no llevara la marca de su concepción: el ideal habría sido poder decir al auditorio: *“aquí dieciséis piezas grabadas, orgánicelas a vuestro gusto”*, intérprete y auditor se encuentran entonces completamente desolidarizados.

Gould consideraba la grabación como un arte en sí, que obedecía a sus leyes propias. Vivió sus últimos años encerrado en un estudio en Toronto, donde pasaba principalmente su tiempo haciendo montajes. *“Adoro la grabación porque, si alguna cosa excepcionalmente bella sobreviene, nos decimos que eso perdurará”*. Tal era su cuestión, la de la excepción en el orden de lo bello, y la necesidad de un espacio donde el Otro sea excluido.

Esto era su estudio, un lugar donde saldrían productos completamente originales, que no debían parecerse a nada conocido, según la ética de Gould, que estipula que: *“recrear la obra, es transformar la interpretación en un acto de composición”*.

Mantenerse fuera del mundo, en el aislamiento que exigía el encuentro con el acontecimiento de excepción que es la llegada de lo bello, esta fue la manera que encontró Gould de juntar el goce singular de su síntoma.

Y por lo tanto, si los elementos de estructura que hemos desprendido de su texto fueron operatorios en su existencia, ellos indican que el tratamiento del goce en Gould era por otro lado solidario de una articulación significativa.

Así podemos comprender que su reclusión comportó también el mantenimiento de un lazo con el Otro, bajo la forma de la puesta en circulación a través del mundo, de los discos que escuchamos siempre.

Traducción: Carolina Alcuaz

Notas

1- N.T. aria significa en el lenguaje musical el solo vocal acompañado o pieza instrumental de carácter melódico.

2- Metro- patrón: mètre-étalon: verificar un instrumento, una medida con la ayuda de un aparato de medida. Étalon: modelo legal de definición de una unidad de medida; representación material de una unidad de medida.