



Virtualia

Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana

SUMARIO

#20

Marzo 2010

Editorial: 20 números no es nada

Por Alejandra Glaze

ENTREVISTAS

Entrevista a Gérard Wajcman

A propósito de su libro *El ojo absoluto*

Por Fabián Fajnwaks

Conversación con Eduardo Medici

Por Viviana Fruchtnicht

Entrevista a Diana Chorne

Del teatro privado al teatro público

Por Alejandra Glaze

Entrevista a Jorge Alemán

Por Miguel Rep

ARTE DE PSICOANALISTAS

El nacimiento de un pintor

Por Francisco-Hugo Freda

Transfiguraciones

Por Germán García

Calei-d'scópico

Por Sérgio de Campos

El síntoma como una metáfora del arte

Por Guillermo A. Belaga

Los instantes del arte

Por Mario Goldenberg

Ética de la mirada y el psicoanálisis

Por Fabián Fajnwaks

Soltar la voz

Por Adriana Rubistein

Pianísimo

Por Néstor Yellati

Dolly

Por Marcela Antelo & Zeca Freitas

“No queda más que viento”

Por Emilio Vaschetto

El ensueño apolíneo

Por Esmeralda Miras

Arte y psicoanálisis

Por Damián Toro C.

Psicoanálisis y Arte: respuesta al vacío

Por Carlos Gustavo Motta

Predador presa

Por Jorge Malachevsky

Pintar el síntoma

Por Mónica Biaggio

Pinceladas Psicoanalíticas

Por Claudio Curutchet

Por un final...

Por Silvia Bermudez

Minimalismo

Por Viviana Fruchtnicht

COMENTARIOS DE LIBROS

Les psychoses et le lien social.

Le noeud défait, de Pierre Naveau

Por Carolina Alcuaz

MÚSICA

El ensueño apolíneo

Esmeralda Miras [*]

Semblante

En la preparación de nuestro congreso internacional y a la luz de *La naturaleza de los semblantes*, de Jacques Alain Miller, ubico al concepto de semblante como un operador imaginario y simbólico al servicio de ordenar y tratar el reparto de los goces. Luego, será el nudo como cuarto lugar donde las tres instancias queden finalmente ensambladas por el *sinthome* para cada uno y para cada vez, pues si bien se logra cierta estabilidad, ésta estará determinada por la contingencia.

Intentaré escribir del semblante que va desde la voz a la música. O la música como semblante de la voz. En el arte del canto en particular, en dirección con la pulsión invocante, las formas del ritmo y del sonido, su gramática, las estructuras de la melodía y de la armonía.

En la clínica

La paciente una es representante perfecta de “La gigante” de Baudelaire: su cuerpo majestuoso, su altura y su volumen hablan de la desmesura que soporta. Se queja porque le cuesta salir del registro del cuerpo en la mirada de los otros; y, últimamente, se orienta hacia el canto, buscando un refugio. Tiene un buen timbre y registro de soprano y es alentada por sus maestros de música. Sin embargo, una broma de su marido al oírla cantar en el despreocupado ámbito doméstico es suficiente para producir una parálisis en sus objetivos, instalándose en la inhibición. La supuesta disonancia y el sentirse descubierta en la falta de tono se convierten en tema de sesión de análisis. Dirá: “todo mi cuerpo canta, y a veces será que no lo puedo poner en orden y vuelve el grito”. Su analista dice: “algo desahogado” haciendo eco de su dicho. Y la paciente agregará: “sí, así me siento, desahogada. Y si canto quedo al descubierto”. Se trata del grito que no puede parar de aparecer y lo desmesurado de su imagen se replica en lo des-regulado de su voz.



“Gociferar”

El episodio recién evocado es un disparador para pensar en las implicaciones, conjunciones y disyunciones que se producen en el arte de la música y el canto, entre ruido y sonido, la voz y la entonación, el grito y el silencio, la modulación y la vociferación, el goce y la templanza (se dice en la vocalización previa al canto, templar las cuerdas).

En un texto de su libro *La virtud indicativa*, [1] Germán García destaca la palabra “gociferando”, inventada por Oliverio Girondo, en “La masmédula”. Me sirvo de ella porque es un buen invento para decir sobre la voz como pulsión, la condensación de vociferando y gozando, la voz en grito, la voz en ruido. La voz en bruto. La voz feroz. El material

necesario pero al mismo tiempo inconveniente para hacerlo arte, será la resistencia y la posibilidad que da toda materia del arte.

Freud sordo, Lacán mudo; pocas referencias directas aportan a este tema. Exagero, claro está. Uno, no tan sordo, el otro no tan mudo. Freud supo escuchar el tono y la cadencia de la poesía, casi música (sobradas son sus referencias a poetas) y también ha sabido modular la pulsión en la creación de la escucha analítica. Lacan si bien no habla mucho de la música y en especial del canto, en algunos de sus seminarios dijo algo del arte con el goce y particularmente en relación al goce de la pulsión invocante, es: "en la pulsión invocante, pulsión cuyo objeto se hace voz para alcanzar el oído del Otro, que emite su voz, que a fin de cuentas, resuena en el vacío del oído del sujeto donde el bucle se cierra." [2]

Aquí se supone un grito que pasa de la pulsión de muerte al objeto *a*, siendo un grito que responde a su vez a la voz del Otro. También a la ferocidad del Otro.

Hace una referencia a Roland Barthes quién en "El grano de la voz" ubica a ésta, entre el placer y el goce del cuerpo: "La voz en la música hace escuchar su grano, es la materialización del cuerpo que emana de la garganta, espacio donde el metal fónico adquiere consistencia y se recorta". [3] Recalquemos la consistencia recortada.

Para crear música es necesario ahogar la voz, volverla afónica, haciendo un nudo con el silencio y con el sonido; aunque quedará siempre un vestigio de ella. Tendrá que entrar en la gramática de lo rítmico y lo melódico, pero quedará siempre un resto de ella.

Y es en el juego de palabras entre trovar y encontrar (en francés hace homofonía) que encontramos también a Lacan hablando del arte y de la música. En este caso, en referencia a la frase de Picasso: "no busco, encuentro". Trovar, entonces, implica un encuentro con un objeto nunca perdido -campo del arte y la creación- donde se da el hallazgo paradójico. En el seminario *La ética del psicoanálisis*, también encontramos en referencia a "El grito" de E. Munch, que, en el tratamiento de la cosa y lo pulsional, el arte, el vacío y el silencio están atravesados por un grito que lo sostiene: "el grito es un abismo dónde el silencio se precipita". [4]

Una referencia propia

El ámbito familiar fue una invitación a la música; los sonidos de instrumentos, la danza y el canto formaban al ambiente cotidiano. El canto, entonces, estaba desde muy joven. Sin embargo, fue el análisis lo que permitió una dedicación y un desarrollo que transmitiera un poco de arte. Fue necesario también el ámbito coral, la armonía. El ensamble. El ritmo compartido. Morigerar la bacanal, como en Grecia, en el origen de la tragedia.

Tragedia personal -que en un punto es una versión más- con el condimento de lo singular y una versión más de lo irreductible entre la voluntad y la representación, como diría Schopenhauer. Forzando bastante las cosas, pienso a la voluntad como el todo goce y a la representación como el tejido simbólico e imaginario.

Sin embargo, con todos sus inconvenientes o con ellos como terreno, toda tragedia se soporta mejor con el arte. Y se estableció algo que fue lo más cercano a un real gracias a la gramática de la música.

Schopenhauer encontrará en la forma musical el *apriori* que, como el número y la forma geométrica, posibilita el armado de ilusiones y apariencias que hacen mundo. Justamente, en su gran obra *El mundo como voluntad y representación*, al referirse al carácter propio de *lied* (traducido como el querer del sujeto) indica que llena la conciencia del que canta y muchas veces satisface algo de un goce, pero en otras ocasiones refleja angustia o tristeza, agitación del alma. Además, concluye que el que canta en conjunción con la naturaleza que le rodea adquiere, a su vez, conciencia de su condición de sujeto de conocimiento. En el plano del querer de las pasiones estará siempre insatisfecho pero en el estado estético alcanzará el ensueño simbólico. El verdadero canto será la expresión de la conjunción de estos estados.

Desde Oriente y desde Occidente

Entretejido de sonido y de silencio, el pescador y su canto, una extraña metáfora repetida, han sido evocados por los poetas.

Encontré sus expresiones en Oriente en Wang Wei (poeta chino que cita Lacan, en su seminario 18, al hablar de la organización del espacio y el trazo) y en Occidente en Friedrich Nietzsche.

Wang Wei agrega detalles preciosos de la experiencia más allá del discurso: “En el atardecer de la vida, me gusta el silencio, no me importan ya los asuntos del mundo. He medido mis límites y sólo deseo volver a mi viejo bosque. La brisa que flota en los pinos hace flotar mi cinta. En la montaña toco el laúd a la luz de la luna. ¿Me preguntas dónde reside la suprema verdad? En el canto del pescador que se acerca a la orilla”. [5]

La obra de arte, entonces, es el canto del pescador y un más allá de las palabras: es la experiencia directa e intuitiva de una realidad que ningún acercamiento discursivo puede alcanzar. Así será entonces también, la experiencia de la música en particular. Por su parte, Nietzsche, en *El origen de la tragedia* evoca al canto del pescador como ensamble de lo dionisiaco y lo apolíneo. La hermandad, la fraternidad de dos tendencias que sólo juntas logran la creación y el arte. No es una sin la otra. La vertiente sonora de la música, alberga una satisfacción que esconde lo mudo del objeto.

El entusiasmo, lo dionisiaco, será reflejo de mujeres desaforadas que gritan y se mueven desordenadas. Corren los campos en locura religiosa. Son las bacantes luego de beber la sangre del ternero despedazado al son de las flautas. La metamorfosis con el sol de Apolo, creación de forma, hará los coros.

La ambigüedad sospechosa

Un psicoanalista argentino y melómano enamorado de Malher, Arnoldo Liberman, sabe decir algo sobre la música y el cuerpo que abre una perspectiva: “la música de este hombrecito, que no tiene otro destinatario que mi propio esternón, sus estallidos, sus banalidades... tienen su hábitat natural en este temblor que me invade. Me siento el interlocutor privilegiado en el sentido de mi propia singularidad, en el saberme el más contingente y solitario de los hombres, único in canjeable, torpe en mi propia torpeza”. [6] Creo que dice que ese esternón tocado por la música está en riesgo; que el temblor no está lejos del temor, y así lo indica citando al propio Mahler, quién en una de sus cartas escribió que la música es peligrosa. De una ambigüedad sospechosa.

Por su parte, Goethe alerta del elemento demoníaco propio de todo arte, que, en la música, está presente en el más alto grado, pues se halla a una altura donde ningún intelecto puede alcanzarla.

La música en todos sus géneros, entonces, es inexplicable, y por lo tanto es inquietante al espíritu moderno, pero además...

Lo satánico

Michel Piozot [7] escribió en la revista Colofón años atrás, sobre la fase oscura de la voz. Señalaba las controversias del canto sacro en el cristianismo y en el Islam acerca de si es legítimo o no cantar a Dios y lo que escapa de la regulación de la voz; es decir, lo pecaminoso para tales religiones. Y fuera de los templos, también ofrece el ejemplo de los himnos que llevan con su canto a los jóvenes a la guerra.

Aportando a las observaciones de este autor y en una curiosidad más cercana en el tiempo, puede mencionarse a los mitos adolescentes y el revés de los cantos de los grandes ídolos como Madonna o Michel Jackson

etc., donde surgirían mensajes demoníacos. Otra vez, la voz. Por esta vía de lo que se des-regula, cierro el circuito: la voz, el canto, la voz.

Quién canta sus males espanta (Cervantes)

Sin embargo, al “otra vez la voz”, el retorno eterno también del canto ante los dolores y sufrimientos que lo desmedido y perturbador provocan, lo sin freno, lo mortífero, lo des-regulado. Lo indomesticable del humano sin progreso. Ante todo esto, el arte del canto sigue insistiendo como una alternativa que se amasa desde ello, que trabaja y construye el Velo de Maia una y otra vez. Por esto, a veces estará fuera de tono o se escuchará muy lejos de los ángeles y otras veces logrará hacerse oír, fuera del golpe en la antigua forma del canto gregoriano o en la que aún nos parece extraña por muy nueva como las propuestas de los compositores contemporáneos y sus nuevas armonías. Prometeos, siempre en la búsqueda por sorprender, incluso a los propios artistas, como le gustaba a Satie.

Notas

*Esmeralda Miras es miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana (EOL) y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP).

1- García Germán. *La virtud indicativa*. Ed. Diva. Buenos Aires. 2005.

2- Lacan, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 1991.

3- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Ed. Paidós. Barcelona. 1986.

4- Lacan, Jacques. *La ética del psicoanálisis*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 1988.

5- Wei Wan, citado por Fracoise Cheng en *Vacío y plenitud*. Ed. Siruela. Madrid. 2006.

6- Liberman, Arnoldo. *Gustav Mahler o el corazón abrumado*. Ed. Altalena. Madrid. 1983.

7- Poizot, Michel. *Diabulus in música de la ferocidad del objeto voz*. Rev. Colofón 18. Buenos Aires. 2000.