



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGÍA
DIVISIÓN DE ESTUDIOS PROFESIONALES

TESIS

PRINCIPIO METAPSICOLÓGICO EN LA
ESTÉTICA MUSICAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN PSICOLOGÍA

PRESENTA:

MARCO ANTONIO SÁNCHEZ HURTADO

DIRECTOR:

MTRO. JUAN CARLOS MUÑOZ BOJALIL

REVISORA:

DRA. NORMA PATRICIA CORRES AYALA

SINODALES:

DRA. MARTHA LILIA MANCILLA VILLA

MTRA. MA. CONCEPCIÓN MORÁN MARTÍNEZ

LIC. BLANCA ESTELA REGUERO REZA





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A las Deidades musicales, por bendecirme desde el universo en inspiración y determinación.

A mis padres, Ma. Dolores Hurtado Becerra y José Juan Antonio Sánchez Valadez, que además de la gloriosa vida otorgada, por su acompañamiento y apoyo en mis travesías.

A mis hermanas, Rocío y Mónica, por ser mí mejor influencia.

A mis sobrinas, Andrea Pamela y Eliette, por motivarme al verlas crecer.

Al Lic. Eliud Parra que además de ser mi cuñado, es mi buen amigo

A Alejandro García y familia, por su apoyo incondicional.

A Dulce Vega, por ser mi abstracción amorosa.

Al caballero dorado de Géminis, por permitirme viajar a otras dimensiones y galaxias.

Y a mis maestros:

Dra. Martha Lilia Mancilla Villa.

Dra. Norma Patricia Corres Ayala.

Mtra. Ma. Concepción Morán Martínez.

Mtro. Juan Carlos Muñoz Bojalil.

Lic. Blanca Estela Reguero Reza.

*Si te mueves con mi música, es como si
bailaras en mis brazos.*

Madonna.

Índice temático

Resumen	6
Introducción	7
Capítulo 1: El imperio platónico y su contraste	16
1.1. Ritmo greco-medieval	16
<i>A) El aprendiz de Platón y visiones en la Edad Media</i>	18
<i>B) Resolución parcial de la fractura platónica</i>	20
1.2. Anuncios para la estética	23
Capítulo 2: Articulación estética y metapsicología	26
2.1. El papel de la sensibilidad	26
2.2. Introducción al nivel tópico y económico en la Música	29
<i>A) Esquema rectangular</i>	31
<i>B) Placer y fantaseo</i>	33
Capítulo 3: Esquema de perplejidad	39
3.1. Vaticinios del lenguaje y aspecto dinámico	39
<i>A) Metamorfosis perceptiva a un decir de la realidad</i>	39
<i>B) Acerca de la estética formalista</i>	41
<i>C) El sentimiento y la pasión en la música</i>	44
<i>D) Reflexiones de la temporalidad en el suceder musical</i>	50
3.2. Una metapsicología <<pitagórica>> de Das Ding	54
<i>A) Introducción a La Cosa</i>	54
<i>B) Paradoxa de la pulsión</i>	57
<i>C) El problema del oído</i>	62
<i>D) Fuente de excitación</i>	64
3.3. Metapsicología en la estética musical	66
<i>A) Situación crítica en el hecho musical</i>	68
Capítulo 4: Lenguaje originario	76
4.1. Devenir propiamente humano	77
<i>A) El significante musicalizado</i>	78
4.2. Dionisio, la deidad de la musicalidad	82
<i>A) Dionisio profético</i>	83
<i>B) Deseo titánico y pulsión <<saltarina>></i>	86

<i>C) La melodía de Perséfone</i>	89
<i>D) Los amantes, Orfeo y Antígona</i>	94
Conclusiones	107
Referencias bibliográficas	111
Referencias de medios	117

Resumen

En diversas ocasiones se ha considerado a la música como arte rico en fenómenos de amplia relevancia. Una manera de estimar parte de ello a nivel teórico, consiste en explorar su recorrido en la subjetividad de los oyentes. Se acerca, en general, a la estética, cuyo movimiento depende de la sensibilidad y la apertura de facultades interiores rumbo a su meta, la belleza. Y en particular, a un replanteamiento con la metapsicología freudiana que considera al inconsciente: sistema psíquico de excelencia para lo subjetivo. La expresión de la música es campo de exploración primordial, pero puede ser problemática debido a un efecto de dispersión o desbalance en tanto estimación. Por ejemplo, el exceso de significados, donde se pierde o no se considera la continuidad de la estructura sonora; asimismo, que ésta se vuelva una apuesta intelectual con escasas oportunidades de expansión subjetiva. Resulta indispensable formular la expresión con un particular vínculo entre la estética y la metapsicología a fin de tener idea de cómo cruza la música en tanto sucesos de sonidos al sujeto del inconsciente. En dicha exploración complicada, se detectó que los elementos fundamentales de la expansión sensible en la música son el tiempo y el movimiento. ¿Cuál es su objetivo? La pulsión y a su objeto, es decir, La Cosa. En su activación con el empuje de la pulsión según aquel éxito de la sensibilidad, las facultades interiores realizan un trabajo de anudamiento temporal y rítmico: el mundo representativo-fantasmático y el afecto en tanto núcleo de las pasiones y sentimientos. Sin embargo, se presentaron tres problemas. Primero, la causa de la continuidad entre la forma musical y el objeto que encubre la variable temporal y dinámica; segundo, la articulación de la belleza, puesto que es complicada a medida de una situación crítica con respecto al mecanismo de la satisfacción pulsional: nunca se completa en relación a la constante reapertura de La Cosa que se precipita pese a la labor de las facultades interiores; y tercero, ¿qué escenas se pondrían en juego a fin de un aporte expresivo? El foco se dirigió al deseo del Otro. La Cosa, la pulsión y las facultades interiores, son productos del lenguaje o del sistema simbólico y nacen en tiempos recónditos del sujeto, pero aquellos no tendrían su organización si no es por la inherencia del deseo del Otro. Una hipótesis proveniente del suceder musical, es culminante para ligar caminos: lenguaje originario. A grandes rasgos, se trata de un dominio enigmático, inefable y aparentemente perdido, donde el anudamiento de música y palabra son vía absoluta de expresión. La música tiene la capacidad de desenvolverlo por completo dado a ese lazo; ahí, se activan facultades interiores que revelan una verdad sustancial para todo sujeto. ¿Cómo respondería, al menos en parte, el sistema simbólico del lado del lenguaje originario musical, y por supuesto, de la renovación de éste en el suceso de la estructura sonora; ambas partes, unidas a La Cosa? Con esta cuestión a trabajar es probable encontrar los recursos necesarios para resolver los tres problemas expuestos. Todo a consecuencia de lo siguiente: el lenguaje originario depende de la expresión del deseo del Otro; el inicio y fin de la experiencia estética musical con entonaciones metapsicológicas, es asunto del mismo cuya movilidad se produce por lo simbólico.

Palabras clave: Lenguaje, expresión, sensibilidad, facultades interiores, metapsicología, La Cosa, estética, forma musical, deseo del Otro, pulsión.

Introducción

El problema

La música es el arte universal por excelencia, ¿desde dónde narrar tal aseveración? Se necesitan de numerosas áreas de estudio para examinar y, en un posterior esfuerzo, coordinarlas. ¿Historia, sociología, filosofía, técnica y antropología de la música? Me resulta ideal, pero la cuestión es el tiempo y sobre todo vale más pensar en un propósito definido. ¿Qué pretendo decir? Sí, la música mantiene un desarrollo continuo en la historia, posee un papel en la sociedad-cultura y acarrea un sin número de posibilidades formales e ideológicas. Con poca o mucha información de ello, el sujeto está presente en la escucha, ejecución y creación. No hace falta realizar una estadística y presentar tendencias. La vista, en principio, es suficiente, o la vivencia, en un mejor caso: personas con auriculares, aprendizaje de instrumentos, audios necesarios o extravagantes dentro de los vehículos, antros de diversos conceptos, salones de baile y fusiones con otras artes como el cine, teatro, melodrama o ballet.

Pensemos en ejemplos específicos: la fuerza conmovedora de composiciones legendarias, es prácticamente una garantía, ¿dónde faltará Bach, Mozart o Wagner en los escenarios de la música docta o romántica? Con creencias distantes e incluso hostiles, ¿cómo la música en congregaciones religiosas, aporta un ánimo peculiar ligado al misterio de su fe? ¿Qué decir de la adaptación casi perfecta de cantos y danzas de la masa al presenciar a unas cuantas personas con instrumentos y micrófonos? ¿El disfrute del famoso *slam* -es decir, empujarse y golpearse unos con otros dentro de un círculo creado por ritmos sin necesidad de discutir- es realmente divergente en géneros no afines como el *metal*, *punk* o *hardcore*? Parece que la única distancia es el nombre y la imagen de las agrupaciones. ¿Qué contraste se encuentra entre el *naqara* mongol que fue utilizado en las emboscadas contra la alianza europea y las trompetas de guerra chinas, estrategia sonora clave para expulsar a los extranjeros de la última frontera de Corea del Norte durante la Guerra Fría? Sólo instrumental y cronológica. También puede ser cierto que por un lado, hirvió la sangre y despertaron el pánico, por el otro. Insisto, antes de pensar en datos o teorías acerca de la música, parece que es experiencia imprescindible para los sujetos: van de la mano.

¿Por qué atrae y conmueve la música?, ¿en qué nivel se procesa, por así decir, su esencia?, ¿cuáles son los elementos centrales de ella que nos hacen vulnerables a sus efectos?, ¿comunica algo de valor transcendental? Estas interrogantes son de amplio interés estético, cuyas respuestas son difíciles de establecer. ¿Cómo generar algunas de ellas?, ¿con qué recursos? Gracias a un recorrido historiográfico¹, se encontró una variable importante: la expresión. Al poseer tono de lo que expresa la música, automáticamente, se generarían ilustraciones relevantes para nuestras incógnitas; la meta de ese ir de la mano con la música en virtud de la estética, no parece lejana. Es una digna y breve ilusión: la expresión conlleva, en primera instancia, a un efecto de dispersión. O sea, aquella puede ser cualquiera. ¿Qué ingrediente se desea? ¿Lo filosófico, formal-técnico, social, científico o del sentido común: “la letra es buena”? El ejemplo del *slam*, supone que la música

¹ *Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* de Fubini (1990/1976).

promueve violencia, genera un fenómeno en masa, correspondencia rítmica del suceso de sonidos en cuerpos impulsivos o procura un “placer sádico” no tan voraz como el de los sujetos expuestos a la guerra. ¿Y luego qué? ¿Cuál es la ganancia estética? Esto no justifica la anulación de la expresión en la indagación a realizar. Tenemos que descubrir su alcance en puntos nítidos que conciernen a cuestiones de la estética. Se pensará: “de todos modos no se resuelve la dispersión”. Es posible, pero acá se está alejado de tal propósito, sino de lo que se trata es iluminar con pinturas finas, insisto, el lazo entre la expresividad musical y la estética que dé cuenta de factores relevantes como la inefabilidad, impresión, sensibilidad o facultades interiores o de la subjetividad. Será un viaje teórico para contemplar lo que en sí no cabe en la palabra <<explicar>>. ¿Invito a la caja de misterio del mago? No tanto; simplemente, a lo que apela la estética, a la oscuridad movida del sujeto mientras él escucha lo visible.

De acuerdo a mi formación en la carrera de psicología, es preciso adoptar un enfoque. Claro que los orientados a la “objetividad”, consciencia, categorías y datos, son vías incompatibles para lo poco que informamos de la apuesta estética. Uno podría pensar que el psicoanálisis es anillo al dedo; se estimulan los ánimos cuando se pretende formular el inconsciente con respecto al devenir de la estructura sonora. Sin embargo, resulta más conflictivo de lo que se esperaba por escasez teórica y además resulta confusa o inconvincente.

Una interrogante frecuente de investigadores que citaremos aquí, consiste en ¿por qué S. Freud (1856-1939) no trabajó con la música? Si tuvo tiempo para destacar la importancia de especiales artes e incluso asuntos de la vida cotidiana, es extraño que la música quedara excluida de su pensamiento revolucionario. Perrés (1985), en su trabajo de *Freud y la ópera*, permite apreciar especiales datos. Claro que Freud no fue un melómano e incluso en particulares circunstancias de su vida, llegó a ser una molestia la música. Pero fuentes indican que ella tiene presencia relevante de acuerdo a su correspondencia y otros textos. Al menos, se aprecia algo de ese lazo imprescindible entre la música y el sujeto visto en Freud: le encantaba la ópera, y mientras tuvo oportunidad, acudía a funciones (pp. 57-71).

La cuestión central de la obra citada es el abordaje entre la música y el psicoanálisis. Por supuesto que el autor eligió el camino en la ópera. Fueron interesantes las manifestaciones detectadas del inconsciente a nivel representativo, sólo que resulta muy difícil apreciar una continuidad de la estructura sonora y una entonación estética de ella a la hora de encontrarse con sin número de interpretaciones ligadas a escenas, situaciones, texto o libreto. En otras palabras, ¿es viable pensar que aquellas expresiones del inconsciente, se debieron a márgenes musicales pese a que estuvo de por medio *Ariana y Barbazul (1907)* de P. Dukas (1865-1935)²? Claro que antes de su exhaustivo análisis, Perrés (1985) señala dos puntos de sospecha que conectan con las vías a desglosar posteriormente en la investigación: la posibilidad de generar aproximaciones con la metapsicología y el papel del lenguaje (pp. 98 y 108).

² Escúchese, por ejemplo, Dukas (2007) con la interpretación de *BBC Symphony Orchestra* y bajo la dirección de L. Botstein -véase Referencias de medios- .

Sucede similar problema en otros trabajos que incluyen ideas de J. Lacan (1901-1981). Por ejemplo, en *Música y psicoanálisis* de Lambotte (1996/1993), establece hipótesis en relación al estadio del espejo, entonaciones edípicas e incluso el posicionamiento del oyente, intérprete y compositor según la movilidad del deseo (pp. 634-641). Después de hacer un breve recorrido de lo que Freud y Lacan comentaron de la estructura sonora en sus obras, así como otras aproximaciones, Ruíz (2002) -*Encuentros en el margen, entre la música y el psicoanálisis*- trae a colación la problemática del goce y de su posible asociación con la música (web. scb-icf; sección, *Entusiasmarse: conmove hasta las tripas*). Indudablemente, la especulación de ambos autores resulta interesante, mas a lo que se comentó: la continuidad de la forma musical y una contribución estética de ella, no son claras. Al disminuir, por así decir, el interés estético, de todos modos se desenvuelve la dispersión expresiva: la música podría implicar este o aquel proceso ligado al inconsciente, pero no es apreciable cómo lo hace si es que ella tuvo que ver.

Silvia Parrabera (2002) atestigua la mundología del *Concerto no. 3* de S. Rachmaninoff (1873-1943). Se centró en la complejidad personal del compositor y un intérprete que vivió acontecimientos impactantes³. Señala la importancia de la música para el mundo psíquico del sujeto desde aspectos constitutivos hasta la clínica de la psicosis (p. 61-62). En ese breve estudio, permite establecer preguntas ampliamente relacionadas con el lenguaje originario musical.

Finalmente, la obra de Liberman (1993), *De la música, el amor y el inconsciente*, sigue una línea similar a la de Perrés (1985) con respecto a la “insensibilidad” freudiana de la música. Da la impresión de que el texto intenta mantener continuas la estética musical y el dominio del inconsciente, cuyo soporte es la expresión. Vale indicar que en tal trabajo se conoció la obra de Fubini (1990/1976) que será fundamental para la revisión. Lo curioso y tal vez problemático, es que Liberman (1993) se esparce con diferentes aproximaciones sin ninguna sistematización. A fin de cuentas, ello lo advirtió desde el primer capítulo: nada como compartir la vivencia musical siendo intérprete, analista, amante y melómano. Como veremos después, esta obra también ayudará en puntos relevantes de argumentación, dado que en aquélla, eso sí, gobierna lo sensible.

Con mayoría de desventajas o escasos puntos de control para dar especial giro psicológico al lazo de la estética y la expresión de la música, se requiere de un movimiento ineludible: comenzar de cero. No podemos depender de presupuestos que destaquen mucho o poco del fenómeno musical en relación al psicoanálisis o lo “carente” dicho de Freud y Lacan, si la estética anudada a la forma sonora está en la cuerda floja o en definitiva se precipite. ¿Cómo realizarlo? La metapsicología freudiana, podría ser la opción, porque, a grandes rasgos, aporta una lectura de la subjetividad ligada al inconsciente. Si la estética en el movimiento sensible, apuesta a la experiencia de lo bello debido a una labor subjetiva con respecto a objetos vivenciados, entonces, vemos una correlación prometedora.

³ David Helfgott, pianista australiano nacido en 1947. Sus interpretaciones revelan claras influencias de Rachmaninoff, Chopin, Liszt, Schumann y otros maestros. El relato de su vida es testimoniado mediante el film *Shine* bajo la producción de Scott J., y la dirección Hicks S. (1996); un relato que manifiesta cierto desborde psíquico donde la música tiene un papel fundamental.

Objetivo

La misión de la presente revisión teórica consiste en lo siguiente: de ese posible vínculo prometedor, resulta fundamental la inscripción de la música y su expresión, puesto que sin ésta, la estructura sonora se cierra o quedaría confundida con otros componentes “expresivos” ajenos a ella -dispersión-. En otras palabras, es claro que la música en cuanto tal expresa, pero cómo a partir de la sensibilidad se constituye una lectura subjetiva ligada al inconsciente -lugar de la metapsicología- que implique un cruce de la belleza, de la cual, es el objeto de la estética.

Premisas analíticas

La definición básica de la expresión musical es interesante: incide sin rodeos en los sujetos, manifiesta un todo, pero no hay respuesta definitiva de qué se trata y ni la manera. Ese es su verdadero poder. Pese a lo paradójico del asunto, la estética se alerta, puesto que es posible poner en marcha la conjugación del puente sensible y las facultades interiores rumbo a la experiencia de la belleza. Sin embargo, según la obra de Fubini (1990/1976), automáticamente se inscribe la semántica musical (p. 26). Vaya la redundancia, ¿qué significa esto? Al no saber qué ocurre con la música, es preciso significar. De modo que la dispersión expresiva es inevitable y la estética musical tendrá muchos obstáculos.

Esto lo ejemplifica Freud (1997/1914) en una de sus pocas contribuciones en la música de acuerdo al *Moisés de Miguel Ángel* -líneas que en la mayoría de los trabajos citados en el planteamiento del problema, son punto de partida-. Más atracción y contemplación por la literatura, escultura e incluso la pintura. Ello a un posible tiempo de ilustración, es decir, en <<reducir>> la experiencia a <<conceptos>>. Extrañamente, eso no pasa con la música y el goce es menor. El plus paradójico consiste en que Freud (1997/1914) coloca por encima una disposición racional o <<quizás analítica>> a fin de tomar “distancia” de la conmoción sin saber por qué lo está y cómo ocurrió (p. 217)⁴. ¿Y esto refiere al poder expresivo de la música y a cuestiones directas de la estética? Por supuesto que sí, pero se dijo que la significación, o para ser más exactos, lo racional-intelectual, participa ampliamente.

La enseñanza freudiana representa lo que en un pasado el maestro Platón -siglo IV a. c.- instauró: fractura entre un <<deber>> ser el suceso musical, área del intelecto, y la reflexión de la experiencia evidenciada por los músicos y oyentes que no son más, según él, <<aduladores de los impulsos corporales y anímicos>>. Ello llevó al vínculo entre la expresión musical y la estética, insisto, a muchos años de conflictos. Al explorar un poco esto, permite estimar qué camino elegir para un decir de la música y su vivencia. Por supuesto que la investigación seguirá el que atañe a la estética, mas ¿qué se entendería por ella?

En teorías de la expresión musical, existen múltiples corrientes que podrían denominarse estéticas: de la forma, contenido, idealista, pitagórica, vanguardista, entre otras. La cosa es que no son afines, y si insertamos a la metapsicología sin estabilidad de

⁴ Véase complemento en p. 28.

campo, pues es seguro un conjunto de errores teóricos. Una solución adoptada por la investigación, es constituir especial estética básica que tenga en cuenta a la sensibilidad y las facultades interiores. Aproximaciones generales de G. Leibniz (1646-1716) y A. G. Baumgarten (1714-1762), ofrecen tal posibilidad. Parece que ambos conocen la fractura platónica, no directamente con la música y sí con la disposición de que el sujeto no sólo dispone del intelecto; hay un mundo autosuficiente -subjetividad- y oscuro en él que permite una contemplación, gracias a la sensibilidad en tanto puente que inicia desde la senso-percepción -cualidades sugerentes-, distinta y genuina de los objetos -belleza-, en especial, las artes. Esta mínima disposición estética, se podría equipar de muchas cosas. ¿Qué ocurrirá si lo hacemos con la metapsicología? En primer lugar, ¿es posible? Claro, puesto que aquélla es una forma de dar lectura a la subjetividad. ¿Cómo orientar esa lectura para una estética musical? En el descubrimiento de facultades interiores ligadas al inconsciente. Para tal propósito, necesitamos trabajar tres niveles o aspectos a fin de una descripción metapsicológica, por así decir, acabada: tópico, económico-energético y dinámico. Resumidamente, el primer nivel indica que el psiquismo se divide en tres sistemas: consciente, preconsciente e inconsciente. Éste es el lugar excelso para la lectura subjetiva. Mientras que el nivel económico, permite apreciar las cargas y la distribución energética en el aparato según una fuente interna-corporal -pulsión-, acciones de los sistemas y resultados posibles, a saber, placer-displacer de acuerdo a condiciones del exterior. En el último nivel se estiman relaciones temporales y de movimiento con respecto a los niveles previos.

Con el económico y tópico se pudo destacar la expansión sensible, activación de facultades interiores y una posible interpretación del objeto estético. El sujeto oyente fantasea con la música, no por lo que informaría, lo preconsciente y consciente, sino por representaciones activadas del inconsciente con el propósito de adquirir un placer mayor, o sea, placer previo -de la sexualidad- vinculado al placer de la forma; asimismo, esto implica la articulación entre dos principios económicos: el de placer y el de realidad. Es un resultado preciso para ligarse la belleza.

Todo ha ido tan perfecto que significa la inherencia de un error grave. Me refiero a que el modelo construido en intento de un decir estético musical se coordina con la poesía; de hecho, la hipótesis de la fantasía y el placer previo, Freud la enlazó con la última. Tal problema se correlaciona a otro en la esfera de la expresión musical; por ejemplo, grandes compositores como R. Wagner (1813-1883), sostuvieron que la música es expresiva sólo con la <<palabra>> anudada a texto, libreto o vehículo poético; de lo contrario, la música se reduce a exceso técnico y sensaciones generales. Por supuesto que el asunto de <<palabra>> no refiere a la significación -y ello lo tiene bien claro Wagner-, sino a lo que se manifiesta en las profundidades del sujeto, material con sello de inefabilidad⁵.

Más que entrar a un conflicto de nunca a acabar, es indispensable observar el problema en una vía alterna. Pensar a la palabra como acompañante de la música o ésta de servicio a aquélla, resulta poco relevante, sino atender la relación del lenguaje en tanto sistema u organización y la música para un devenir estético propio. Se reconoce que la experiencia desde la senso-percepción hasta nuestro objetivo en el suceder musical, son

⁵ Véase planteamientos en pp. 37-38.

producto de relaciones estructurales comandadas por el sistema simbólico. Ello lo tiene, en general, la enseñanza lacaniana, y en particular, la estética de la forma -musical-, muy en cuenta. El problema es en qué espacio se desarrollaría tal planteamiento con la ayuda de la metapsicología y otras propuestas de la estética musical, puesto que los elementos abordados hasta ahora no ofrecen una superficie sólida. Indudablemente, es necesario trabajar puntos de navegación que incluyan múltiples resonancias del sistema simbólico o del lenguaje. Uno de ellos son los sentimientos.

Aquéllos en la música, son un efecto común, pero con especial discusión entre A. Schopenhauer (1788-1860) y Freud, se produjeron aperturas. Del primero, se aprende que la objetivación de la Voluntad es esencial con la música *en forma de* sentimiento en sí. ¿Qué significa esto si para Freud los sentimientos son exteriorizaciones finales dirigidas por la serie placer y displacer, de hecho, se puede decir que no existen en el sistema inconsciente? La investigación se torna más compleja por la aparición de diversos elementos al intentar traducir metapsicológicamente el sentimiento en sí de Schopenhauer. Por ejemplo, la articulación entre los sentimientos y las pasiones a medida de la sensibilidad, conllevaron a la localización de facultades interiores ligadas al sistema inconsciente: las representaciones-fantasías, y en especial, el afecto, núcleo de la vida pasional y afectiva, ésta, exteriorizada; también a la posible inscripción de más allá de principio de placer que cuestiona la linealidad del placer previo y formal. Finalmente, a pesar de que los sentimientos no serían importantes para la revisión actual, Freud sostiene que pueden expresar la repetición de una experiencia primitiva y fundamental para todo sujeto⁶.

¿A qué responde todo lo expuesto? A una incidencia central de la pulsión en tanto exigencia o esfuerzo del cuerpo para el psiquismo, esto es a lo dicho: la fuente energética; segundo punto de navegación. En efecto, el aspecto dinámico resulta ser una salida. Gracias a la activación de la pulsión por la sensibilidad en la música soportada por factores temporales y rítmicos que se ponen en juego desde la senso-percepción -transmodalidad y periodo freudiano-, se encuentra esa posibilidad de repetir la vivencia primitiva de acuerdo al trabajo de las fantasías-representaciones y el afecto, posibilidad que se relaciona a una propuesta de la estética formalista: el surgir de una ilusión -representación- y respuestas afectivas, continuas, sorprendentemente, a un movimiento orgánico -pulsión-, cuyo conjunto expone un tiempo vital. Esta organización, la ofrece el lenguaje⁷.

Dos interrogantes: 1) ¿por qué no se liga el más allá de principio de placer si con lo aprendido del sentimiento en la música está dicho? 2) ¿bajo qué efecto del lenguaje se produce el previo esquema? Es cuando nos auxiliamos con el tercer punto de navegación: *Das Ding*, La Cosa, principio metapsicológico. Tanto Aquélla como la pulsión, son productos del lenguaje decisivos para la organización del psiquismo en tiempos recónditos del sujeto; esta es una de las razones del porqué ese objeto se denomina principio además de florecer como pilar para una reflexión específica en la estética musical. La Cosa se dibuja en el devenir de la pulsión según una vivencia originaria, la de satisfacción; vivencia que podría vincularse a la primitiva repetida en la música. ¿Cuáles serían las consecuencias

⁶ Véase detalles en C) *El sentimiento y la pasión en la música* (pp. 44-50).

⁷ Véase complementos en pp. 43-44 y 53.

de esto? La Cosa aparece en tanto objeto de espacio y tiempo con una suerte gravitatoria para la labor psíquica de la pulsión, esto es, la paradoja de la excitación y la satisfacción. En otras palabras, La Cosa es el objeto de excitación y satisfacción pulsional, y en medio queda el aparato psíquico para lidiar con lo problemático de estos dos mecanismos dinámicos. ¿Por qué tal complicación? A fin de que el aparato resuelva “todo”, tendría que alcanzar La Cosa en tanto garantía de satisfacción absoluta que impediría nuevas vueltas de excitación -que quede claro, a lo que se llama satisfacción pulsional en cualquiera de sus facetas no es equivalente al placer sexual-. Sin embargo, ello es imposible, puesto que La Cosa se pierde a tiempo de que es dibujada en la vivencia de satisfacción primaria; por ello se le “metaforiza” como objeto de espacio y tiempo, no de lo tangible, fantaseo u objeto parcial de la pulsión. De modo que el cifrado o distribución de energía pulsional por parte del psiquismo tendría que ajustarse en atributos o vías representativas a fin de producirse un placer soportado a lo más próximo de la vivencia de satisfacción primaria que simule algo de satisfactorio completo. Esto apaciguaría provisionalmente el empuje de la pulsión insatisfecha⁸. Tal resultado no se obtiene sin la aparición del más allá de principio de placer.

¿Esto que tiene qué ver con el modelo básico del proceso estético musical? Si la sensibilidad soportada por tiempo y movimiento toca a la excitación pulsional en su carácter temporal, ésta no referiría sustancialmente a una vía parcial o zona erógena -como el oído⁹- , sino a la fuente central, La Cosa. En efecto, el psiquismo en sus facultades ligadas al inconsciente, a saber, la representación-fantasía y el afecto, realizarían la labor de ligadura a fin de reconducir la energía pulsional al placer previo de acuerdo a la repetición de la vivencia de satisfacción o el tiempo vital. Sin embargo, ello se obstaculiza con el más allá de principio de placer que en su entonación para el proceso estético musical, se denomina situación crítica: rítmica de tensión y resolución, donde se articula lo doloroso y el encanto. La cuestión es: ¿cómo se resuelve para el desenvolvimiento del objeto estético, la belleza?¹⁰

Es preciso, entonces, acudir al cuarto punto de navegación. La relación entre la música y el sujeto, es decir, la continuidad de la forma musical y La Cosa, es posible, como se dijo, por la sensibilidad según factores temporales y dinámicos que tocan a la pulsión y el objeto. Pero la propuesta del sentimiento en sí de Schopenhauer, hace pensar que aquella se sostiene principalmente, en una traducción psicoanalítica de la Voluntad, por el deseo del Otro: lo <<externamente íntimo>> del sujeto, o sea, lo que precede sus sentidos, consciencia, sentimientos y acciones; punto central del inconsciente y la pulsión¹¹. La resolución de la situación crítica, dependerá del mismo.

Dadas a diversas resonancias primitivas, la investigación optó hacer un desarrollo del deseo del Otro con la hipótesis musical del lenguaje originario; es el espacio preciso donde podemos desarrollar el planteamiento del sistema simbólico. Tal lenguaje se define

⁸ El estudio de La Cosa en márgenes metapsicológicos es muy complejo. Lo “explicado” previamente, y por supuesto, no exento de dificultad, es una mínima parte. A fin de obtener una ampliación de esto básico con ayuda de esquemas, puede observarse en las pp. 56-57; 59-60; 64-66.

⁹ Véase detalles en C) *El problema del oído* (pp. 62-64).

¹⁰ Algunos elementos que pueden ayudar a la comprensión se localizan en las pp. 74-75.

¹¹ Véase algunas aproximaciones en pp. 46 y 48; 67-68.

en tanto dominio enigmático e inefable, donde se anuda los sonidos y la palabra, anudamiento que es vía absoluta de expresión cuando la música en tanto estructura se conjuga. Reconstruir parte de él con el sistema simbólico, es una opción interesante. La cosa es que ese viaje no es solamente vincular términos u oponerlos. El lenguaje originario también tiene una relación íntima con lo mítico. ¿Para qué pensar en ello? Es una manera de escuchar cómo sucede la rítmica del deseo del Otro en relación a La Cosa según acontecimientos decisivos entre la madre y su hijo o pequeña. Inmediatamente acudimos a un personaje representativo de la música: Dionisio. Con elemento de deidad <<nacida dos veces>>, es posible ampliar el esquema del lenguaje originario e insertarlo en el corazón del sujeto oyente. Aquel tendría que latir en la propuesta metapsicológica de continuidad de la forma musical y La Cosa, cuya representación será justificada con piruetas de la historia de Orfeo y Antígona. Se trata de una especie de melodrama donde tenemos que demostrar que el proceso y fin estético musical, son movimientos del deseo del Otro y La Cosa. ¿Expresión del deseo del Otro en la estética musical? Si de eso se trata, el paradigma expresivo adquirirá valores sorprendentes.

Metodología

Antes de presentar la forma del texto, resulta necesario exponer algunas indicaciones. Al observar las premisas analíticas, nos damos cuenta que se trata de un texto parecido a una partitura. Una expectativa simétrica o lineal entre los conceptos presentados, es vana, puesto que la prioridad son relaciones continuas: cada componente teórico posee su línea de ejecución que puede ser armónica, melódica y rítmica, y obedecen a un número de compases fraccionarios; eso no quiere decir que los valores y símbolos sean iguales para todas, sino que siguen un recorrido interconectado por tiempo, escala y horizontalidad. Por ejemplo, si las facultades interiores del sujeto con la música circulan, lo hacen porque la pulsión incide en su línea; ¿cómo pasa ello?, es cuando se tiene que cifrar la canción.

Por si no se ha dado cuenta el lector, es preciso decir que la metáfora será un recurso esencial. Esto se debe a que se facilita la comprensión, y sobre todo, la construcción de recursos de inferencia. A veces, la documentación no ayuda a sostener ideas de manera directa, de suerte que tales recursos permiten dar ese salto. Claro que es serio compromiso descubrir en algún lado el hilo dorado escondido de la fundamentación teórica a fin de que aquellas no queden al aire o se reduzcan a opiniones. Asimismo, puede ocurrir que términos importantes destellen sorpresivamente; es conflictivo desarrollarlos si no es su momento. Ojalá que la causa de hacerlo así, sea por *ad libitum*, pero más que nada es por fines prácticos.

El primer capítulo destaca parte de un imperio en la rama de la expresión y la estética. Aquel fue forjado por el maestro Platón. Si ambas variables para una reflexión del suceder musical están juntas, el filósofo se encarga de separarlas. Es simple, el <<deber musical>> consiste en aportar significaciones fuera de la estructura sonora, y si hay algo qué decir dentro de la misma esfera, pues sólo será bajo estrictas condiciones. En esto discreparon músicos, oyentes y también teóricos como Aristóteles -siglo III a. c.- incluso él nos aporta las primeras pistas para el desarrollo de una estética. Realizaremos una breve exploración basándonos en la obra de Fubini (1990/1976).

En el segundo capítulo tenemos que construir una estética básica según parte del pensamiento de Leibniz y Baumgarten. ¿Por qué ambos autores? A lo dicho: destacan un dominio subjetivo que permite la vivencia de objetos de una manera muy peculiar. Esto se debe a la acción de la sensibilidad y facultades interiores ligadas a ese dominio ¿Cómo lograr una lectura metapsicológica de ello? Primero tenemos que justificar por qué la metapsicología contribuye; después, realizar el diálogo con el aspecto o nivel tópico y económico-energético en dirección a la música. ¿Cuál es el propósito? La posibilidad de articular facultades vinculadas al inconsciente en virtud de la sensibilidad. Ahí el fantaseo y el lazo entre el placer previo y formal, pero, como lo vimos, resulta un modelo más idóneo para la poesía. ¿En dónde nos pudimos haber equivocado?

El tercer capítulo se propuso a trabajar la relación de la estructura sonora y los límites del sujeto de acuerdo al lazo entre la música y el lenguaje. La cuestión no era establecer este el planteamiento de manera directa, debido a que era necesario trabajar los cuatro puntos de navegación mencionados. Después de ilustrar ideas generales -música y lenguaje-, nos permitimos reflexionar acerca del sentimiento. Asimismo, efectuamos un repliegue: el sostenimiento de la sensibilidad en virtud de caracteres musicales -tiempo y movimiento- a partir de la senso-percepción hasta su límite que no resulta ser del todo un lugar específico del inconsciente, sino la pulsión en su “naturaleza” temporal y rítmica; ello no hubiera sido posible sin el aspecto dinámico. Y de la pulsión, llegamos a su objeto, La Cosa que nace en la vivencia mítica de la satisfacción primaria. Recordemos que ésta es una posible ocurrencia repetida en la música. Tuvimos que realizar reflexiones complejas de La Cosa y la pulsión con el fin de construir una metáfora que permitiera de una buena vez, la propuesta metapsicológica en la estética musical desde la continuidad entre la estructura sonora y La Cosa, el desenvolvimiento de facultades interiores -representación-fantasía y afecto- y el cruce de la belleza, sólo que ésta es complicada por la aparición y persistencia de la situación crítica a causa de un fallo en la satisfacción, traducción musical de más allá de principio de placer.

Último capítulo. Para llegar a una resolución de la situación crítica y producir un giro de tuerca entre la continuidad de la música y La Cosa, no sólo sirve acudir a un elemento sospechado y crucial, a saber, el deseo del Otro, sino reflexionarlo con aquel planteamiento de la música y el lenguaje. La senda segura es, sin duda, la hipótesis musical del lenguaje originario. Pensarlo en tanto acciones comandadas por el sistema simbólico y el deseo del Otro en su lazo con La Cosa y la pulsión para cierta permeabilidad a la estructura sonora, promete mucho, sólo que fue necesario delimitar. Se dijo anteriormente que componentes del mito dionisiaco son de gran ayuda, o bien, construir con Dionisio ese mundo enigmático musical según ciertos acontecimientos determinantes de la madre y su hija o pequeño. Tal dominio se insertaría en el corazón del sujeto oyente, es decir, un equipamiento expresivo constatado por la idea de una íntima relación dionisiaca entre Orfeo y Antígona al modelo metapsicológico originado en el capítulo anterior. Ahí es donde comprobaremos que la expresión del deseo del Otro, es decisiva en la unión música y sujeto, y por supuesto, en el fin estético, la belleza traducida como resolución de la situación crítica o del más allá de principio de placer, esto es, al placer: ¿qué de especial éste tendría, ahora sí con la música?

Capítulo 1:

El imperio platónico y su contraste

La indagación comienza con la extensa obra de Fubini (1990/1976). Llama la atención un planteamiento básico: ¿Qué encarna la música?, y ¿para qué? Según el autor, son interrogantes de antaño y de múltiples consecuencias de acuerdo al enfoque; eso sí, puntualiza que un elemento constantemente unido es la expresión:

<<La fascinación que siempre ha ejercido la música y la capacidad enigmática que se le ha reconocido, se han derivado, sobre todo, del tipo de expresividad que la caracteriza (...); el complicado lenguaje de que hace uso la música no dice nada acerca de nada; a pesar de esto, todos -y, de un modo u otro, también los formalistas más rigurosos- concuerdan al atribuir a aquélla cierto poder expresivo, aunque sin saber nunca precisar qué es lo que realmente expresa la música ni de qué manera lo hace>> (p. 26).

Mencionamos previamente que ello es de interés estético, pero la cuestión está dicha: ¿en qué medida y cómo? Para lograr ideas que dirijan hacia los intereses trazados de la investigación, es importante tomar en cuenta una exploración de arriba para abajo, o bien, la música desde la razón hasta los primeros empujes de la sensibilidad. ¿Quién apoya a breve antecedente histórico? El imperio de Platón.

1.1. Ritmo greco-medieval

Metafóricamente, los conflictos repetitivos son parte de la naturaleza humana desde lo personal hasta de nivel internacional. Se aprecian muy lejanamente los acuerdos. En efecto, la música no queda atrás dentro del lado teórico de su hecho; la historia de la música, es otro asunto muy aparte. Resulta que detectamos sus raíces en el periodo griego y medieval. ¿Podría pensarse que hay un ciclo, en donde se producen cambios decisivos? Al leer la obra fubiniana, parece que a partir del Romanticismo en adelante, la música se expande en múltiples áreas de conocimiento después de estar forzada durante mucho tiempo por las cadenas de la razón.

Sin embargo, todo imperio tiene sus dificultades internas y es posible que se desestabilice. En la música no es asunto de poder, sino, irónicamente, de la expresión en el compromiso de ilustración e incluso de su negación; retorno a la pregunta inicial. Claro que la investigación no realizará ese recorrido por completo dado a fines prácticos; se sugiere la lectura total de la obra citada o al menos las señalizaciones correspondientes. Aquí, sólo vamos observar esas raíces que entonan un encare típico de la estética: intelecto *versus* sensibilidad. Cada dominio es desplazable a otros términos; por ejemplo, significación-razón *versus* música-placer; de ley, <<la música es el arte universal>>, y a recuerdo del maestro A. Schönberg (1874-1951), sólo sería en excepciones (en Fubini, 1990/1976, p 434). Vemos un juego de oposiciones, y es preciso rodearlo no sólo en el presente capítulo, sino en toda la investigación; de lo contrario, caeremos en la trampa de la dispersión.

Es sabido que la civilización griega es base para toda área de conocimiento o reflexión de Occidente. La música se inscribe ahí, pero ¿de qué modo? Al escuchar ciertos

testimonios a nivel formal¹² uno podría suponer que la música está en un “lecho de rosas”. Quizás no estemos equivocados también en implicaciones míticas y tradicionales¹³.

¿Qué ocurre con lo teórico? Un punto de partida se encuentra en las líneas de Pseudo Plutarco¹⁴: <<El gran Homero nos enseñó que la música es útil al hombre. Al querer demostrarnos que, efectivamente, sirve en numerosísimas circunstancias (...) nos indica cuáles son las más apropiadas para la práctica de la música, al haber descubierto que ésta es el ejercicio más idóneo, tanto por su intrínseca utilidad como por el placer que procura, en estado de inactividad>> (en Fubini, 1990/1976, p. 32). ¿Acaso no sería enriquecedor aprender un instrumento, cantar e incluso apaciguar la excitación de los oyentes cubiertos por el vino?¹⁵ ¿Qué decir del placer? Es una pista relevante, puesto que se produce en tanto consecuencia directa de la música. Con la metapsicología freudiana que da aquella lectura subjetiva ligada al inconsciente, ¿cómo orientarlo según la disposición de que este sistema también genera placer, y no resulta ser excepción lo artístico? Interrogante a desglosar más adelante; aunque ya se tienen algunas ideas por lo expuesto en la Introducción.

Bien, continuemos con el viaje. A propósito del genio Pitágoras, específicamente, su corriente, indica que la música demuestra el orden del universo y del mundo, orden denominado en tanto armonía: síntesis de contrarios comandada por el número, fundamento de las cosas. ¿Es “descabellado” pensar que modos musicales correspondan a aspectos fundamentales del sujeto, y que en especial momento de encaje, se despeje la armonía superior del cosmos?¹⁶ Aunque lo sea, la cuestión es un antecedente histórico para la construcción de la estética básica según los presupuestos de Leibniz y Baumgarten, y para una de las propuestas centrales de la investigación; quizás no se destaque la armonía tal cual, pero sí la idea de un orden, el simbólico vinculado al objeto de la pulsión, La Cosa, que indudablemente mueve al sujeto; resulta inquietante pensar en la colocación de la música: ¿cuál sería su modo a fin de tocar dicho objeto?

Con la mínima entrada, nos damos cuenta que no hay ningún problema: la música de aquí para allá en la gloriosa Grecia, como si se tratase de una fiesta, donde los sujetos la tienen muy presente. Sólo que muchos se abstienen a bailar. El filósofo pitagórico Damón,

¹² Por ejemplo, Paniagua (2000): *Musique de la Grèce antique*, con la interpretación de *Atrium Musicae de Madrid*.

¹³ Véase algunas en Fubini (1990/1976, pp. 40-45).

¹⁴ Autor del siglo III d. c.

¹⁵ Pseudo Plutarco informa lo siguiente: <<Homero (...) pedía a la música ayuda y consuelo, de importancia fundamental en los momentos en que más se necesitaba de ambos, como eran los banquetes y las solemnidades de los antiguos>> (en Fubini, 1990/1976, p. 35). Otro ejemplo se aprecia en una anécdota atribuida a Pitágoras -siglo V a. c.- o Damón -siglo IV a. c.-: <<Algunos jóvenes, víctimas de la embriaguez del vino y excitados, como sucedía a menudo, por la melodía de una flauta, estaban al punto de traspasar la puerta de la casa de una mujer de rectas costumbres. En ese preciso instante la intervención de Pitágoras (o Damón), dando orden a la flautista de ejecutar una melodía en la tonalidad frigia (el canto de las liberaciones o *Spondeion*), produjo de inmediato sobre los jóvenes, que, reparando en la agitación que los embargaba, renunciaron a sus propósitos bajo el efecto de la lentitud y solemnidad de la melodía>> (Lasserre, en Fubini, 1990/1976, p. 52).

¹⁶ Véase Fubini (1990/1976, pp. 47-50).

comienza a forzar a la música a ideales pedagógicos y morales: no todas las características del suceso de sonidos se ajustan a ellos, y deben prevalecer los que sí¹⁷.

La escuela Hedonista o Epicúrea -siglo IV a. c.- en definitiva, tacha el componente utilitario y la herencia pitagórica de la música¹⁸. No es que sea despiadada su postura, simplemente la catalogan en tanto medio de placer, sin más. En el sentido de una suposición, no de una coincidencia histórica, es probable que esto también se trate de una reacción a la propuesta de Platón que veremos a continuación.

A) *El aprendiz de Platón y visiones en la Edad Media*

Bien, con un toque metafórico, el emperador es a la tarea de pensador que a otra cosa. Cuenta con un aprendiz especial. Él sabe que la música no concuerda con *Sophia*. Al pie de la letra, recuerda las palabras de su maestro: <<Entre la filosofía y música existe un desacuerdo desde antaño>>. ¿De qué ciencia, conocimiento o sabiduría de la música se habla, si en cuanto ella tiende a <<adulaciones del cuerpo y del alma>>? No es como en la medicina que trae consigo un constructo teórico y metódico sustentable. Paradójicamente, el aprendiz se desconcierta al darse cuenta que el emperador repentinamente adora a la música¹⁹. ¿Cuál es la causa del cambio? ¿Qué significa aquella intimidad entre *Sophia* y la *Musa*? Al examinar el pitagorismo, Platón queda convencido que la música es digno objeto, sólo que a conveniencia filosófica. En el siglo IV, existía una dualidad entre la música en tanto estructura sonora y la música metafísica. El emperador conservador sugiere que el <<músico perfecto>> es el que se inclina al conocimiento de la armonía superior; muy diferente del músico fiado de la sensibilidad y de la técnica: relación irracional con la *Musa*. De algo ha de servir el placer que produce el músico anómalo, ¿cómo justificarlo? Es necesario juzgarlo con cuidado; no es suficiente dejarse llevar por él. Si la música “buena” o “mala” lo produce, entonces, es prudente apegarse a la buena, y excluir a la “mala” que puede atentar contra el orden (en Fubini, 1990/1976, pp. 56-58).

Helo ahí la fractura platónica: la breve enseñanza de Pseudo Plutarco y la introducción al pitagorismo, indican claramente un vínculo excelso entre el sujeto y la música; Platón dirá que sí, pero siempre y cuando sea motivo filosófico, y si hay algo que decir con respecto a los <<aduladores>>, es necesario fomentar ideales intelectuales y morales.

¹⁷ Véase fragmento de su discurso aeropagítico en Fubini (1990/1976, p. 52).

¹⁸ Por fines prácticos, leamos una crítica que parece dirigirse al ideal damoniano según el *Pápiro de Hibeh*: <<los armonistas pretenden que ciertas melodías vuelvan a los hombres dueños de sí mismos, sensatos, justos y hasta valerosos, mientras que otras los vuelven cobardes; aquéllos no piensan, sin embargo, en que el género cromático sería incapaz de volver cobarde a un hombre que se sirviera de él, de la misma manera que el género enarmónico sería incapaz de volverlo valeroso>> (Lasserre, en Fubini, 1990/1976, p. 67).

¹⁹ Según en el *Fedón*, Sócrates ilustra: <<con mucha frecuencia en el transcurso de mi vida se me había repetido en sueños la misma visión, que, aunque se mostraba cada vez con distinta apariencia, siempre decía lo mismo: “¡Oh Sócrates!, trabaja en componer música.” Yo, hasta ahora, entendí que me exhortaba y animaba a hacer precisamente lo que venía haciendo, y que al igual que los que animan a los corredores, el ensueño me ordenaba ocuparme de lo que me ocupaba, es decir, de hacer música, porque tenía yo la idea de que la filosofía, que era de lo que yo me ocupaba, era la música más excelsa>> (Platón, en Fubini, 1990/1976, p. 59).

Ese efecto es de siglos en el pensamiento musical de acuerdo a la obra en seguimiento; más adelante veremos unos ejemplos. Por eso se trata de un imperio. También es sorprendente la mención del mirar estético pese a que no haya sido examinado: música y el sujeto abrazado por los encantos del cuerpo y del alma.

Si la música está sometida a las enseñanzas platónicas, el aprendiz una vez más se confunde, puesto que los músicos y oyentes hicieron caso omiso. No sólo eso, también se han alterado temas o motivos musicales. ¿Por qué los modos en los himnos son mezclados sin mínimo sentido de prudencia con ditirambos, trenos, peanes o cantos citarédicos? ¿Qué pretenden los músicos?, y peor aún, ¡la multitud los sigue! ¿Dónde están las autoridades pertinentes que regulan los géneros?, ¿acaso los amantes de las adulaciones del alma y el cuerpo, tomaron el mando?²⁰

Esto implica un corte a las significaciones y un impulso creativo que rebasa el límite de normativas musicales. Probablemente, el aprendiz supone que algo extraño se fabrica en los oyentes dentro de aquella experimentación de sonidos por parte de los músicos, cuyo resultado, sobre todas las cosas, es el placer. Se trata entonces de elementos escurridizos de la expresión de la música, frente a una postura dedicada a un <<deber>> expresar. Anecdóticamente, si los epicúreos conocieron la propuesta damoniana y los márgenes platónicos, pues es claro que no iban a seguirlos. Ahora bien, ¿qué pasará con el aprendiz? ¿Será fiel a su maestro o comenzará con un movimiento que permita tomar terreno a la estética? Lo veremos más adelante.

En la Edad Media -y un poco de tiempo previo a ella- resultan solamente cambios de contenido que promueven la fractura platónica. Llega a ser importunada la lectura fubiniana de tanta acusación o exaltación falsa a la música. Y por si fuera poco, los ideales religiosos tuvieron el control. Por ejemplo, del siglo V al siglo VI d. c., detectamos a dos teóricos interesantes, a saber, San Agustín y Boecio. Ambos coinciden que los músicos y los oyentes ocupan los niveles más bajos de sus categorías en lo que definieron como ciencia musical. Los últimos a merced del placer, mientras que los instrumentistas y cantores, poseen facultades no tan diferenciadas de los animales -cosa que posteriormente tomó muy en cuenta Guido de Arezzo al decirles <<bestias>> y <<necios>>-. El buen sabio musical es aquel que se dedica a estimar las relaciones armónicas superiores y/o celestiales con el uso de la razón y una mezcla de ideales católico-cristianos²¹.

¿Qué diferencia fundamental vemos de la fractura platónica? Ninguna. Incluso San Agustín tuvo la necesidad de sugerir la regulación del placer inevitable: no debería arrebatarse el trono que pertenece a las virtudes religiosas. Al menos reconoció que se trata de un asunto difícil de anular. De acuerdo a las *Confesiones* leemos: <<A menudo, me seduce el placer físico producido por los sentidos, a los que, sin embargo, no se les debería permitir resquebrajar nuestro espíritu; esto me ocurre cuando la sensación que acompaña a nuestro pensamiento no se resigna en segundo lugar, sino que, a pesar de estar en deuda con aquel que la ha acogido, intenta descaradamente ponerse por delante de él y gobernarlo. Es entonces cuando pecho sin percatarme de ello, aunque después lo advierta.

²⁰ Véase detalles en las declaraciones del <<Ateniense>> según la obra platónica de *Las leyes* (en Fubini, 1990/1976, pp. 37-38).

²¹ Véase detalles en Fubini (1990/1976, pp. 81-89; 94-97 y 107).

Otras veces, en cambio, soy demasiado cauto contra este posible engaño y peco por exceso de severidad (...)>>. Con esto, se encontró con pocas posibilidades de recomendar o no, los cantos en las iglesias: <<pues soy de la opinión de que el espíritu con una fe endeble accederá de mejor manera al sentimiento de devoción religiosa a través del deleite que sienta en sus oídos. Esto no obsta para que, cuando comprendo que me ha emocionado más el canto que las palabras que se cantaban, confiese que he cometido un pecado que habré de expiar, prefiriendo entonces no haber oído cantar nada>> (San Agustín, en Fubini, 1990/1976, pp. 90-91).

De acuerdo a la obra consultada, todo pensamiento conservador posterior al supuesto culpable, consiste en reacciones de escándalo con respecto a los sujetos de “baja” categoría. Justamente es ilógico que un conocimiento pitagórico -cada vez más rugoso- y un <<deber>> hacer música, sean ajustables a la creatividad y al efecto conmovedor puesto en escena desde el canto monódico de la misa apasionada hasta una instrumentación sofisticada como la que testimonia irónicamente *Vox vulgaris* (2003)²². ¡Qué decir de la *Folia de España* en la que grandes compositores como Vivaldi (1678-1741) le han rendido honores²³, del *Ars nova*, de la música gitana y lo heredado de las *Cántigas de Santa María*²⁴! Lo fácil era acusar sin llegar a un mínimo reconocimiento de que su cáliz fue muy poco de música y de su experiencia sensible²⁵.

B) Resolución parcial a la fractura platónica

Con otros breves antecedentes griegos que veremos un poco después, hubo un fuerte de pensadores medievales encargados de estudiar a la música en tanto forma y suceso. De hecho, el señor Guido de Arezzo ya no catalogó de <<bestias>> y <<necios>> a los músicos, al contrario, llegó a admirarlos e invitó a la comunidad teórica a trabajar en paradigmas propiamente musicales. Esto se debió a que los miembros del fuerte tuvieron consciencia de lo que pasaba con la movilidad compositiva y el seguimiento de los sujetos oyentes. Parece que en la transición al Renacimiento, las nociones teóricas y la música se vigorizaron a punto de distanciarse totalmente del imperio platónico²⁶. Como lector de la obra, supuse que lo triunfal perduraría al menos dos siglos más, pero no fue así.

Se sabe que el Renacimiento constituye un cambio radical en todo, y la música tuvo que ajustarse. Con la herencia polifónica y contrapuntística medieval, los avances técnicos

²² *The shape of medieval music to come.*

²³ Escúchese, por ejemplo, Vivaldi (2005): *Sonata “La Folia” Op. 1 n. 12 RV63 (1705)*, con la interpretación de *Hespérion XXI* y bajo la dirección de J. Savall.

²⁴ Escúchese parte de tal extensa obra en Alfonso “el sabio” (1986) con la interpretación y realización de E. Lamandier.

²⁵ Como ejemplo, leamos las declaraciones del papa Juan XXII en 1322: <<Algunos discípulos de una nueva escuela, poniendo todo su empeño en medir el tiempo, intentan expresar mediante nuevas notas aires inventados sólo por ellos, con menoscabo de los antiguos cantos, que ellos sustituyen por otros compuestos a base de breves y semibreves y de notas casi inasibles (...). La multitud de notas anula los sencillos y equilibrados razonamientos por medio de los cuales, dentro del canto llano, se distinguen unas notas de otras. Corren y no se detienen jamás; embriagan a los oídos y no se preocupan de los espíritus; imitan mediante gestos lo que cantan o tocan, de modo que (hacen que) uno se olvide de la devoción que se pretendía (conseguir) y que uno aprenda la relajación de costumbres que debía haberse evitado>> (en Fubini, 1990/1976, pp. 115-116).

²⁶ Véase detalles en Fubini (1990/1976, pp. 109-124).

e instrumentales fueron imparables. El problema para el lado teórico del suceder musical, es que tales obras resultaron incomprensibles y con altas dosis de placer. De nada útil se extrae de ahí para el renacer ¿Cuál es la meta? La razón. Si a la música se le pretendía colocar un lugar digno entre las bellas artes, tenía que lograrla.

En todo un trabajo exhaustivo y polémico durante la *Reforma*, Martín Lutero (1483-1546) expone ideas de la música en una carta dirigida al músico Ludwig Senfl (1486-1543): <<(…) *ningún arte puede alcanzar el nivel de la música. Querría encontrar las palabras adecuadas para tejer alabanzas dignas de ese maravilloso don divino que es el bello arte de la música; más no sabría dónde iniciar y dónde concluir las alabanzas (que de la música hiciera), al reconocer que este arte posee cualidades tan nobles; no sé siquiera cómo mejor mostrárselo a los mortales, al objeto de que consideren (el arte de la música) más luminoso y más excelente (...)>> (Beck, en Fubini, 1990/1976, p. 154). Aparentemente, Lutero transmite que es prioritario reformar otras cosas menos a la música. Como sea, ella siguió el camino de la experimentación y escucha, mientras que su reflexión a nivel estético no se libró de aquella meta impuesta. De un renacer, resulta lógico un retorno platónico.*

Sin embargo, el músico y teórico Gioseffo Zarlino (1517-1590) vino como abogado para enunciar términos y condiciones. Frente al concilio renacentista, Zarlino expone la importancia radical de la armonía superior, sólo que la independiza de la interpretación platónica. Su relación exclusiva se centra en las leyes de la naturaleza y del universo, más acá de la concepción metafísica. La disposición se descubre en la lógica estructural de la música: intervalos, modos, consonancias, etc. Insisto, es un error estimarla en supuestos teóricos lejos de una forma musical bien definida.

Tampoco es necesario “atormentarse” la mente en la <<barbarie gótica>> del contrapunto y la polifonía. Simplemente se deja de lado por contener un exceso técnico y provocar éxtasis en los oyentes; eso carece de correspondencia a un propósito de entendimiento. ¿Cuál es la música recomienda Zarlino para que el concilio esté satisfecho? Aquella que presente una proporcionalidad entre la armonía, la palabra y la situación.

¿Qué se descubre? Estimaciones formales y expresivas. Quien comanda el trabajo, es la significación para los otros elementos. No se va a hacer una armonía alborozada y danzar si el concepto es nostálgico. El argumento dado, regula la expresión: es merecido embellecer a la razón con una definición clara de lo que se escucha y se siente; una responsabilidad crucial para el músico. Con el modo diatónico establecido sistemáticamente, Zarlino encontró muchas ventajas para sostener sus ideas. En la polifonía pasa todo lo contrario: la palabra no manda en escena y mucho menos en música, lo que provoca un sin número de experiencias indefinidas y mediadas por el placer²⁷.

²⁷ Véase detalles en Fubini (1990/1976, pp. 128-140). Por fines prácticos, señalemos algunas diferencias de la estructura musical. La *polifonía* se constituye gracias a la técnica del contrapunto: integración lineal u horizontal de dos o más voces-instrumentos. Es una forma de nota contra nota o voz contra voz según cierta lógica. De una técnica melódica, el contrapunto se entiende desde el contexto renacentista como la representación de la polifonía. Nada mejor que la experiencia de escucha; por ejemplo, queda bien un canon en tanto sección o parte compositiva e interpretativa. Dentro de la escena renacentista, encontramos a Mateo

Zarlino logró un abordaje sólido entre la música y su hecho sin entrar en conflicto. Eso no quiere decir -a propósito de la nota 26- que se rebeló enteramente de la música y su poder expresivo: la práctica del contrapunto fue parte crucial de su carrera con todo y punto de vista racional (Fubini, 1990/1976, pp. 129 y 137). Claro que la fractura platónica resuena en la ordenación de la expresión por la significación. Pues resulta que ese es el yeso de la diferencia, puesto que la estructura formal y un suceso de ella en los sujetos, ya aporta destellos estéticos en el plano teórico. Sostiene el fenómeno en un esquema afectivo, una facultad interior, al lado de comprensión o razón.

Asimismo, la propuesta de Zarlino mantiene índices importantes de demostración, no sólo en su época, sino en otras: el melodrama, la música programática e incluso en nuestros días. Diversa música al lado de la palabra, invita a generar un sentir y pensar determinado. Hasta podría suceder sin conocer el idioma, menos la técnica usada o algo instrumental, simplemente bastan ciertas escenas: aquel solo principal de guitarra en *Ride the lightning*²⁸, por decir un ejemplo sencillo, lleva al sujeto en su fantasía a tener el poder del rayo en sus manos como Zeus. A discrepancia con Platón o conservadores de la Edad Media, el músico es capaz de cubrir propósitos expresivos diversos, no un pensador de conceptos. Es lo importante de Zarlino que aprendemos: no se sabrá nada de la expresión musical si no se cuenta con un vehículo contextual o escena por jugar. Preguntémosnos ahora: ¿Quién es el responsable de llevarnos al teatro? El lenguaje. A modo de ver las cosas, Zarlino es uno de los primeros teóricos en tomarlo en cuenta de manera definida, y cómo éste podría ser musicalizado.

De la poca radicalidad de Zarlino, hubo quienes sí la adoptaron, lo que indica un severo retraso de la estética, y por tanto, la promoción de la fractura pese a que la música en tanto estructura sonora tuviera mejor lugar en el pensamiento occidental. Todo comienza cuando el padre del gran astrónomo Galileo Galilei (1564-1642), a saber, Vincenzo Galilei (1520-1591), tomó la teoría de Zarlino y prácticamente suscitó el canto llano: entre más palabra significada y menos música, mejor²⁹.

Esto es causa de una consecuencia que duró aproximadamente dos siglos: el drama del melodrama. Polémica tempestuosa e importunada, dado que la postura de Galilei, con espíritu platónico, fue muy influyente frente a otra disposición que describe Fubini

Flecha "el viejo" [1481-1553] (1991): *Cumplido es nuestro deseo* -interpretación de *Huelgas Ensemble* y bajo la dirección de P. V. Nevel-. O en un caso más avanzado, están las obras magistrales de J. S. Bach (1685-1750); por ejemplo, Bach (2005): *El arte de la fuga*, con la interpretación de *Hespèrion XX* y bajo la dirección de J. Savall. Por otro lado, Zarlino se inclina en la armonía cuya estructura se compone de la relación o distancia entre los intervalos, así como su estimación de acuerdo a tonalidades. La armonía en el sistema diatónico es un esquema básico de la teoría musical, pero no está exento de complejidades a la hora de establecer múltiples vinculaciones. Cabe agregar que las disonancias forman parte de este sistema; Zarlino está de acuerdo, pero sostiene que son accidentales y deben de ajustarse a consonancia con la palabra. En la estructura musical, la armonía y el contrapunto no son excluyentes, ambos pueden formar parte de piezas sobresalientes. Finalmente, en algunas interpretaciones realizadas da curiosidad que el espíritu de Zarlino parece contrapuntístico; claro que eso ya depende de los músicos y arreglistas. Escúchese, por ejemplo, Zarlino (2005): *Ego rosa Saron*, con la interpretación de *Ultra Ensemble* y bajo la dirección de M. Noone.

²⁸ Metallica (2016): *Ride the Lightning*.

²⁹ Véase Fubini (1990/1976, pp. 142-151).

(1990/1976): <<la musicalidad, a la que se la había hecho salir por la puerta, entra por la ventana, de nuevo, (en forma de) teatralidad musical, y lo hace en nombre del placer y de los afectos del público (...)>> (p. 173). Al remitimos al texto, es un ir y venir por demás: si el melodrama fue la moda entre teóricos en una obstinación de reducir a la música en trozos, aquel triunfaba en Italia y Francia durante el siglo XVII y XVIII -más, con el progreso de las técnicas operísticas-, así como las variaciones instrumentales trabajadas en Alemania³⁰.

Bien se dice que cuando el perseguidor deja de “hostigar”, ahora la víctima asedia; algo parecido ocurre con el melodrama: pasó a un segundo plano aproximadamente a mitad del siglo XVIII, y era necesario replantearlo seriamente con una visión preferente a la música. Su crisis se debió a que otros géneros fueron más accesibles al público en general, de los cuales cubrían de mejor manera ideales racionales, artísticos e incluso estéticos sin tanto auxilio de la palabra³¹. El rescate melodramático dependió del dialogo. Unieron fuerzas el músico-compositor C. W. Gluck (1714-1787) y el poeta-libretista R. Calzabigi (1714-1795): surgen las reformas melodramáticas. Para no entrar de lleno en el tema, aquellas no son otra cosa que una actualización de Zarlino: equilibrio entre música y palabra. De hecho, se habla de trascender el significado, de poner en escena con la música el placer, sentimientos genuinos y virtuosismo de los ejecutantes y actores en momentos precisos. Gluck da cierre a un fenómeno del pensamiento musical de Occidente que pudo ser evitado desde el Renacimiento³².

El imperio platónico con el estado del drama melodramático, aportan una lección: la música, su expresión y suceso estético no se reduce a un deber teórico, genérico e incluso técnico. Con un pequeño antecedente histórico, nos damos cuenta que el campo de la expresión de la música es muy amplio; apegarse al imperio es válido, puesto que se trata de un asunto frecuente desde el sentido común hasta propuestas teóricas y prácticas³³. En otras palabras, es necesario brindar un lugar a la música y a su hecho, e inmediatamente se presenta la razón o la significación. Sin embargo, ¿acaso es su límite? Tampoco podemos garantizar que la relación que pretendemos formar, en primer lugar, con una estética, y luego, con la metapsicología freudiana, garantice un saber absoluto de la expresión musical. Ésta es una variable de elección según intereses específicos.

1.2. Anuncios para la estética

Con el recurso de la metáfora indicamos que el aprendiz pasó a rebelde. Si no daba para más la enseñanza de su maestro, le resultó indispensable observar de cerca a los músicos y sus oyentes. ¿A quién nos referimos? Gran maestro, Aristóteles. Primero fue

³⁰ El recorrido del <<Drama del melodrama>> y consideraciones teóricas de la música instrumental, están especificadas en Fubini (1990/1976, pp. 173-180; 191-232).

³¹ Un ejemplo consiste en la <<forma sonata>>. Véase detalles en Fubini (1990/1976, pp. 246-249). Para el autor, tal género fue decisivo en la transición al Romanticismo.

³² Véase Fubini (1990/1976, pp. 234-239).

³³ Aunque se haya efectuado un replanteamiento exitoso entre la música y esquemas teóricos a finales del siglo XVIII y XIX, la pesquisa fubiniana durante el siglo XX, permite apreciar que muchas cosas no han cambiado sustancialmente dentro del imperio de las *Musas*: ideologías opuestas relacionadas a cuestiones sociales, económicas, científicas, formales e históricas. Parece imposible, pero si revisamos el texto que cubre la época, uno queda impresionado de las múltiples resonancias platónicas.

escéptico al decir que la música sólo es un medio de entretenimiento y descanso. No hay necesidad de colocarla en problemáticas importantes. También coincide en que ella debería ser regulada instrumental y temáticamente: ¿Qué se aprende de la flauta sino se dice ninguna palabra a diferencia del acompañamiento entre la cítara y el canto?³⁴

Su tendencia platónica comienza a temblar cuando la apuesta empírica impele a tomar el primer lugar. Según *La política* leemos: <<es cosa bien difícil cuando no imposible, convertirse en buenos jueces de actividades que no se saben ejecutar>>. Propone dos momentos: parece útil capacitar a los jóvenes en la técnica musical a fin de adquirir elementos suficientes a la hora de juzgar en un tiempo posterior, esto es, cuando sean mayores absteniéndose de la práctica que alguna vez aprendieron. El margen para detener lo técnico de las *Musas* es el <<virtuosismo>> y la dificultad elevada de ciertos instrumentos. Aristóteles afirma que ambas ocupaciones conllevan a una <<excesiva fatiga>>. La educación musical es respetada siempre y cuando mantenga fidelidad al límite de práctica y de edad; con este breve cambio, se cuestiona la falta de “ciencia”: <<algunos dirigen a la música en el sentido de que transformaría a sus cultivadores en vulgares peones de albañil>> (Aristóteles, en Fubini, 1990/1976, p. 69). Sin duda, los momentos aristotélicos se sintetizan como la preparación para el <<acto de escuchar>>.

Su alumno, a saber, Aristóxeno, plantea algo interesante: antes de cualquier práctica y enunciación de la música, primero se requiere de una <<percepción sensible>> y capacidad <<mnémica>>; de otro modo, será difícil concentrarse en las cuestiones de la esfera musical. En efecto, el acto de escuchar aristotélico se transforma en un punto básico para la estética: oír, sentir y recordar. También se unieron estudiosos -como Teofrasto (siglo I o II a. c.) y Cleónides (siglo III d. c.)- cuya visión técnica, matemática y física, representa un esfuerzo sobresaliente de aterrizar la armonía superior; bastaba poco su entonación filosófica y mística³⁵. Obviamente, el fuerte medieval mencionado páginas atrás, siguió similares líneas: un enfoque empírico que sostuviera propuestas del suceso musical.

La rebelión se vuelve muy atrayente al momento de pensar en la catarsis. En la *Poética*, Aristóteles la coloca en tanto objetivo pedagógico para la música en aquellos sujetos de vida anímica temblorosa. Como ejemplo, preguntamos: ¿de qué se cura cuando salen las lágrimas a la sorpresa de *I drove all night* interpretada por Celine Dion (2008)³⁶? ¿Acaso se trata de un proceso de abreacción? Cabe mejor la teoría de Zarlino, en donde se puede producir un entrecruzamiento de sentimientos a escena y música.

Veremos más adelante que Aristóteles duda de la catarsis por un hecho similar al observado como aprendiz: el placer de los oyentes que no necesitan de padecimiento alguno. También hay otro punto importante en la misma obra: la tragedia. Ahí la catarsis se trata de un efecto purificador de pasiones, de especial liberación. Queda la pregunta: ¿por qué la música y la tragedia están unidas bajo el propósito catártico? Y de acuerdo a Lacan en *El seminario: la ética del psicoanálisis (1959-1960)*, decimos: ¿ese es el verdadero

³⁴ Véase Fubini (1990/1976, pp. 44 y 68).

³⁵ Véase detalles en Fubini (1990/1976, pp. 74-77).

³⁶ En *Taking chances world Tour: the concert*.

propósito? El autor freudiano indica que en ambas cosas, hay algo que se esconde del supuesto apaciguamiento o purgar pasiones. Si existe una correlación entre la música y la tragedia, ésta probablemente sea un vehículo expresivo determinante. Cuestión a retomar con ese algo escondido en puntos decisivos de la investigación.

El último antecedente: lenguaje originario. En tiempo medieval se descubrieron a dos teóricos con enseñanzas sencillas pero prometedoras, a saber, San Isidoro³⁷ y Simon Tunstede -siglo XIV-. Señalaron que los sujetos son seres musicalizados. No es de extrañarse su vibrar con la música, puesto que *<<cada palabra pronunciada por nosotros, cada pulsación de nuestras venas, está en conexión, por obra de los ritmos musicales, con el poder de la armonía>>* (San Isidoro, en Fubini, 1990/1976, pp. 96-97). Por su parte, Tunstede es uno de los primeros autores que sospechan del lenguaje ancestral; idea atípica para su tiempo³⁸. El tema fue retomado hasta el siglo XVIII y transcendido en el XIX. La investigación notificará a los autores seleccionados de tal periodo lleno de sorprendentes propuestas.

³⁷ Teólogo que vivió aproximadamente entre el siglo VI y VII d. c.

³⁸ En *Quatuor Principalia Muscae* se lee: *<<los hombres se sirven con naturalidad de los cantos (...) y, a pesar de ser del todo inexpertos en materia de arte, unían, sin embargo, sus voces con admirable suavidad>>* (Tunstede, en Fubini, 1990/1976, p. 114). ¿Acaso ese canto natural manifiesta el anudamiento de la palabra y la música de aquel mundo mítico?

Capítulo 2:

Articulación estética y metapsicología

Resulta complicado acudir a diversas categorías musicales de la expresión y encararlas con la metapsicología freudiana. Por experiencia de tantos replanteamientos en la investigación actual, es casi igual que la dispersión expresiva: cuento de nunca acabar. ¿A qué se pretende llegar? Muy fácil: toda construcción necesita de una base. No importa si es un pequeño tornillo, una escala simple de la música o un conjunto de varillas para un edificio. Cada cosa es importante para sostener algo más complejo. Pasa lo mismo con entablar un diálogo entre categorías seleccionadas de la expresión y la metapsicología; requieren de un lazo. Aquel es la estética, pero ¿en qué medida, modo o grueso?

En el capítulo previo, nos dimos cuenta que Platón es un emperador admirable por el hecho de que diferenció un campo decisivo de la música para la aproximación estética e incluso podría serlo para la metapsicología: adulaciones del cuerpo y alma. Que lo rechazó, no es problema nuestro. Al leer la experiencia clínica de Freud, en el análisis no se saluda a la represión con la hipnosis, “inteligencia” emocional-contextual, el libro diagnóstico o la pastillita, y nos abre la puerta del castillo opaco donde se ubican las representaciones nucleares del sujeto. Se requiere de un trabajo exhaustivo.

Aunque sea algo burdo, pasa algo parecido al gusto por una mujer: es preciso bosquejar y ensayar modos de conquista, y más si uno no es de “buen ver”. Acá, para acercarnos al campo de interés, resulta necesario tratar con la racionalidad y otras respuestas de su dominio en relación a la música. Ver sus lagunas, y en el momento adecuado, entrar. Freud no puede ayudarnos directamente, porque es el más buscado por las autoridades represoras. Se solicitan personajes representativos del intelecto que pasen desapercibidos, y los hemos encontrado: Leibniz y Baumgarten. En un esfuerzo, ambos prestarán las llaves de las puertas prohibidas, es decir, la construcción de una estética básica; el lazo, el tornillo, las varillas o el as de la manga para la conquista del sujeto “pillín”.

Hay algo más que actúa, posee sus leyes y facultades que es en cierta manera distinto de la racionalidad. En la obra fubiniana, desde el principio se informa de ese lugar con la expresión. Especialmente en el siglo XVII y XVIII con los teóricos de la armonía o herederos del pitagorismo, los acuerdos eficientes entre músicos y la metamorfosis del melodrama europeo, un sitio oscuro con la música ya era un asunto que no se podía eliminar, criticar o equilibrar fácilmente. Leibniz y Baumgarten -aparentemente fuera de la esfera musical- resultaron ser del frente teórico que se dio a la tarea de detenerse un poco a fin de estimar qué es lo que pasa sin la obstinación de dictar causas al aire. Veamos brevemente sus aproximaciones para dar paso a un sencillo modelo con la música.

2.1. El papel de la sensibilidad

¿Cuál es el interés de Leibniz? Cómo conocer las cosas, y en particular, ¿por qué gustan y/o desagradan? En sus *Meditaciones sobre el conocimiento, las verdades y las ideas (1684)*, se distingue el conocimiento como <<oscuro y claro>> (en Cubells, 2012, p.

257)³⁹. El trabajo de Villanueva (2006), a saber, *Reflexiones sobre la estética leibniziana*, señala derivación de ideas en tanto <<claras>> y <<confusas>> o <<claras>> y <<distintas>> (p. 143).

Del claro no hay dificultad aparente: pleno entendimiento o distinción de una cosa. El músico sabrá la escala ejecutar a tiempos de la canción. Si sólo se posee referencia vacilante, el riesgo de cometer errores es alto. Hay algo <<claro>> y <<confuso>>: se captura una diferencia de escala por percepción, pero no está clasificada en estructura y aplicación -rasgos distintivos-. Leibniz enseña que el problema se resuelve por una progresión analítica (Cubells, 2012, p. 258). Al estudiar y practicar la lógica armónica de la melodía escuchada, es posible que sus ideas se conviertan en <<claras y distintas>>. Se aprecia el ir a una perfección intelectual.

A nivel de la estética, la propuesta de Leibniz hace un giro interesante. Utilicemos dos ejemplos. ¿Qué es lo que pasó con San Agustín? El placer que procura la música venció a su ideal religioso. ¿Por qué al abate conservador Pluche (1688-1761) declara que ella presenta un <<no sé qué de absurdo>>? (en Fubini, 1990/1976, p. 191). La clave está en el <<no sé qué>> ¿Qué significa? A resultados entre *cualidades perceptivas* por detalles sugerentes de los objetos apreciados. Es decir, ideas o imágenes <<confusas>> defectivas para la claridad, pero excelsas en otro lugar: <<De modo que lo que llamamos bello, lo que agrada por poseer un <<no-se-qué>>, en el fondo satisface por su oculta racionalidad (...)>> (Villanueva, 2006, p. 140). La razón de cierta forma desnivelada en San Agustín y Pluche frente a procesos inherentes y extraños que posibilitan lo bello.

<<Oculta racionalidad>>, sitio que Baumgarten denomina después como *conocimiento sensible*. Para la estética, ese es su objeto cuya perfección despliega lo bello. Es decir, a enseñanza del autor: la perfección del conocimiento sensible es a la experiencia de la belleza. A identificar ésta con racionalidad, supone, paradójicamente, anular lo sensible; la lógica toma el mando hacia la claridad y distinción (Parret, 1900, pp. 218-220)⁴⁰. Sin líneas o inscripción que den cuenta del poder de la sensibilidad, será lo mismo. Las cualidades perceptivas e ideas confusas son elementos que requieren detalle a fin de visualizar poco a poco una transgresión musical parecida al “dolor de cabeza” de los conservadores platónicos.

Bueno, pues si se toma en cuenta la configuración de la belleza en el conocimiento sensible sin alterarse tanto por la presión de la lógica o el pensamiento distintivo, probablemente se preste una pirueta decisiva. Entendemos de Baumgarten que la belleza es causada por un principio unificador, es decir, crea coincidencias entre el cosmos, los pensamientos-sentir del sujeto, y por último, <<se requiere de un acuerdo, un consensus entre los signos internos que expresa el objeto (apreciado en cuestión)>> (Soto, 1987, p. 186)⁴¹.

Hubo un contemporáneo de Baumgarten, a saber, Yves-Marie André (1675-1764) que expone casi de manera idéntica la idea básica aplicada a la música. Según el informe, el

³⁹ Leibniz: ¿hacia una nueva teoría de la sensibilidad?

⁴⁰ De Baumgarten a Kant: sobre la belleza.

⁴¹ La *Aesthetica* de Baumgarten y sus antecedentes leibnizianos.

suceso de sonidos es vía crucial para experimentar el principio unificador de la belleza, nombrado, Armonía, herencia de los pitagóricos. Lo curioso del autor, es que en vez de encontrar el punto nodal con el <<libro de la razón>>, da la impresión de que resultó una correspondencia increíble al cuerpo y alma, puesto que su estructura es armónica: la música describe el movimiento del sujeto a nivel profundo⁴².

¿Qué extraemos del pequeño vínculo? Es demasiado pronto hablar de un concepto metafísico ligado a la forma y a la vida honda de los sujetos, pero podemos destacar una diferencia tópica del alma con la sensibilidad. Como dato extra, Parret (1990) menciona que la experiencia de lo bello es absolutamente inefable. Se trata de un elemento importante para tener en cuenta que los engranes de la sensibilidad giraron. <<Éste es precisamente el ámbito del razonamiento por analogía, que no se puede expresar en conceptos puros>> (p. 220). No es difícil de entender la implicación. Se podrá pensar en lo que se quiera, llevar a cabo la capacidad analítica para las ideas claras y distintas, juzgar y apalabrar; y todo ello, ¿a qué es análogo?, ¿qué metaforiza?

La música cubre la disposición por excelencia: <<dispone de un campo de acción ilimitado, ya que los medios de que se sirve son más indirectos o -podríamos decir hoy- más metafóricos>> (Fubini, 1990/1976, p. 197). Lo de menos es representar objetos cognoscibles o “conceptos puros” -de hecho, no existen, dado que todo concepto pertenece al lenguaje; la “pureza” marca una ajenidad de tal organización, y ello es imposible para cualquier discurso-, sino expresar y colocar a través de su dinámica sonora, algo de lo cual tiene vida propia. ¿Esto pudo haber ocurrido en la conmoción freudiana -*El Moisés de Miguel Ángel*- de la cual intenta definirla con sus disposiciones intelectuales sin saber por qué está conmovido?⁴³ No parece algo tan lejano a lo que se ha llegado.

Los presupuestos previos indican que ese mundo lleno vida, es difícil orientarlo como conocimiento en cuanto tal; ello para la razón queda mejor. Más por el simple hecho de que en la estética de Baumgarten, se expanden facultades <<inferiores>> -o interiores- no muy acordes al pensamiento lógico: <<memoria, la fantasía y la imaginación en general>> (Parret, 1990, p. 218). Aquellas facultades -tachando la palabra y con uso sencillo del significante, a saber, “conoci-miento”-, ¿son relativamente pertenecientes a la sensibilidad sola? Ésta suena más acorde a un <<medio>> rumbo a ellas. Quizás se anuden a lo que se nombró de <<oscuro>>. Es válido asumir un forzar conceptual para decir: “ahí está el inconsciente”. Precisamente la fantasía, la memoria o la imaginación también son capacidades mediadas -si pensamos un poco en la primera tópica freudiana- por lo preconscious y consciente.

Nada de malo existe en inferir que a causa de la sensibilidad, la música facilita una ligadura de ambos sistemas psíquicos cuyo resultado es “aclarar la mente” con algo comprendido y afectivo⁴⁴; de hecho, es factible la catarsis. Bien, la psicología de Leonard

⁴² Véase Fubini (1990/1976, pp.194-197).

⁴³ Véase Freud (1997/1914, p. 217) y la Introducción p. 10.

⁴⁴ Para informarse mejor acerca de la relación entre el sistema preconscious y consciente, se recomienda consultar a Laplanche y Pontalis (1996/1967, pp. 283-285) y Chemama (2002/1996, pp. 320-325).

Meyer (1918-2007), señala que la ordenación consciente de acontecimientos generados por la música, efectúa una satisfacción intelectual y sentimental⁴⁵.

La cuestión es que acá se pretende entrar en las verdades de la mentira. Contamos con una pequeña justificación, y no cabe duda que será interesante. Leibniz es quien va a apoyarla en su ilustración de la música. Según la *Carta 154 a Goldbuch (1712)*, el suceso de sonidos implica un: <<*Ejercicio oculto de aritmética del alma que no sabe hacer el cálculo por sí misma*>> (en Fubini, 1990/1976, p. 158). Posteriormente revela sus nociones básicas: si bien, la música configura ideas confusas y claras. A efecto de un cálculo inconsciente, el alma, sin tener noción de aquél, repara con placer y/o displacer.

Gracias a un nuevo recurso de la metáfora, es posible notar derivaciones. El conocimiento oscuro y el conocimiento claro, pueden observarse en una suerte unida, mas con fronteras. ¿Qué ocurriría si insertamos a la sensibilidad? Una vez activada y asediada por la música por sus cualidades sugerentes, conjeturamos que ella girará en ambos lados con su efecto de confusión y claridad: <<no sé qué, y...>>. ¿Acaso una verdad <<puesta al revés>> de Freud⁴⁶ es expresión del cálculo oculto en el pensar y sentir de claridad? Cuestión a trabajar más adelante.

Bien, estas posibilidades de inferencia, permiten sostener que la sensibilidad es un <<medio>>, un puente expandible de ida y vuelta decisivo para la experiencia estética. Da vía a fin de apreciar el destino, isla o espacio de las facultades interiores. En la investigación actual, se trataría de examinar su despertar en la circulación de la música hasta la plena oscuridad pese a que inmediatamente se generen respuestas de claridad y confusión del <<no sé qué>>; supongo que aquel es noticia de lo oscuro a inicio y conservación sensible, mientras que la razón parlorea sin definir. Ello conllevaría a la estética y a su objeto, la belleza, no a un conocimiento a perfeccionarse, sino a una dimensión subjetiva ligada al inconsciente.

2.2. Introducción al nivel tópic y económico en la música

¿Qué entendemos por metapsicología? ¿Realmente estamos seguros de que es un recurso fundamental para lo construido de la estética y la expresión musical? Es necesario averiguarlo. Bien, a grandes rasgos, se entiende como una serie infinita de metáforas que permiten apreciar el acontecer de la mente o alma humana. No refiere a estudio del cerebro, nervio, conducta, procesos “objetivos” y menos datos estadísticos. Esos elementos, a su edificio moderno; acá, vamos a un palacio de melodías.

¿La metapsicología es similar a la metafísica? No se está especializado en ésta rama para afirmar o negar; cuando mucho tengo mínima idea gracias al pitagorismo, pero puedo establecer una diferencia relevante. Pensar que la causa de las cosas cósmicas, naturales y humanas se determina por instancias superiores, inaccesibles o divinas, es relevante; pues, en la metapsicología, se fantasea. Ello no quiere decir que sea inválida, sino que apunta a

⁴⁵ Véase Fubini (1990/1976, p. 366).

⁴⁶ Frase tomada del film: *Freud, pasión secreta*, con la producción de Reinhardt W., y bajo la dirección de Huston J. (1962).

una lectura subjetiva unida a la vida humana. Un ropaje sin duda atractivo para nuestra joven estética.

A fin justificar un poco mejor a distancia de la sencilla metáfora de atuendos, consideremos otro elemento. De metapsicología se pueden entender muchas cosas, sólo que al agregar la construcción freudiana, se establecen componentes decisivos para estar claro hacia dónde se va a trabajar.

La tesis de entrada, indica una diferencia tópica. Hemos aprendido de Leibniz y Baumgarten otra apología del porqué la música no se sintetiza, se encierra e incide solamente en la razón; por la sensibilidad, se aprecia que también opera en otro lugar y hasta de manera más cómoda. En *La interpretación de los sueños* -segunda parte- Freud (1976/1900) declara que la vida psíquica carece de sentido si sólo es vista a partir de la consciencia, existen otros procesos <<inconscientes>> que “hablan” mejor de ella (p. 579).

Si para el padre del psicoanálisis no funcionó la senda de lo confuso y claro hacia la distinción pensativa y afectiva, tuvo que centrarse en lo confuso; un posible <<no sé qué>> en la clínica. De acuerdo a la asociación libre, observó cómo sus pacientes a partir de lagunas de la consciencia -equivocos del lenguaje articulado, sueños, chistes, reacciones no acordes a fin contextual-, los saltos hacia lo oscuro. ¿Qué se les devolvió por cada uno a tiempo de lo inefable y la dispersión de la claridad consciente? Escenas de fracción de segundo del inconsciente por decenas de horas de asociación libre. Que yo lo sepa o posea experiencia analítica, carezco de “trofeo”, sólo se sospecha que -gracias a las lecturas que citaremos- no es fácil y tampoco tendría que ser difícil, sino inmediato y enigmático definido para su propia dimensión; incomprensible juego, sin duda, pero supongo que es similar a lo que se ha hablado de la expresión musical y la estética: lo de menos es entender, sino sentir en virtud de una causa lejana a la razón, o en este caso, a la consciencia aunque metaforice o desplace millones de veces en su material lo que el inconsciente ha manifestado.

Decir que apareció en análisis escena del inconsciente, supone que <<aquí ha ocurrido algo por completo inaprehensible para nosotros, pero que si nos hubiera llegado a la conciencia sólo habríamos podido describirlo así y así>> (Freud, 1976a/1940, p. 198)⁴⁷. Mas “el hubiera”, no existe. Sus intervenciones fueron a un modo, a cierto tiempo, a su deseo y a especial replanteamiento del sujeto para curarse; cosa imposible de capturar en la teoría. Algo puede reflexionarse en una agrupación metapsicológica para lograr especial apoyo ilustrativo y práctico.

Freud se hizo cargo de ello, cuyo resultado fue un conjunto de ideas revolucionarias. Bajo particular distancia a cuestiones clínicas⁴⁸, ¿qué de ahí sería determinante para nuestra

⁴⁷ En *Esquema de psicoanálisis*.

⁴⁸ En Freud (1976a/1940) entendemos que lo inconsciente no puede ser sinónimo de patología -cuando mucho algo sería por su impedimento expresivo de acuerdo a otras instancias-. Con los fenómenos oníricos, proceso psíquico de todo sujeto, es posible valorar sus manifestaciones o escenas, y de ahí, según el interés de Freud, cómo aquellas tienen cierta utilidad clínica y teórica (pp. 163 y 169). Si de las propuestas de la música y el inconsciente surge algo de interés clínico, es asunto para llevarse en otras pesquisas.

construcción de estética? Hector Berlioz (1803-1869), creador de la *Sinfonía fantástica (1830)*⁴⁹, advierte que el suceder musical es un <<placer delicioso>>, de cuerpo y alma en su totalidad. Las facultades intelectuales sólo serían un hábito para continuar con su <<admiración>> (en Fubini, 1990/1976, pp. 292-293). Es patente el espíritu romántico: ¿cómo “rayos” ilustrar algo que en sí es oculto e incidente? Se trata, pues, de contemplar. Que de una racionalidad, se desplace al dominio del fantaseo metapsicológico. Asunto de metaforizar con las ideas de Freud, a fin de captar algo del sistema inconsciente cuando la música circula.

En el ensayo de *Lo inconsciente*, Freud (1976b/1915) propone tres aspectos descriptivos en el suceder de fenómenos psíquicos para obtener un esquema metapsicológico rico en posibilidades. Tópico, dinámico y económico (p. 178). Con la experiencia de lectura, es imposible aislar uno de otro, puesto que están interconectados con cadena de oro. ¿Es de una ley? Se trata de algo mucho más sencillo: mientras se habla del aspecto tópico, se une el dinámico y económico. Es decir, la genialidad de Freud permite combinarlos a tiempos diversos e incluso con otros elementos aparentemente distanciados, como los que destacaremos de Lacan y de categorías teóricas muy importantes del suceder musical.

Vale mencionar que tópicamente tampoco se puede dejar de lado los sistemas de superficie de la vida psíquica, a saber, preconsciente y consciente, así como las noticias de la percepción. Los tres aspectos también operan en ellos sólo que con diferentes valores en relación a la actividad del inconsciente y mecanismos de defensa. Como lo vimos, al menos en una línea previa, la oscuridad y el conocimiento distinto, es patente y necesaria la continuidad de sistemas.

A) Esquema rectangular

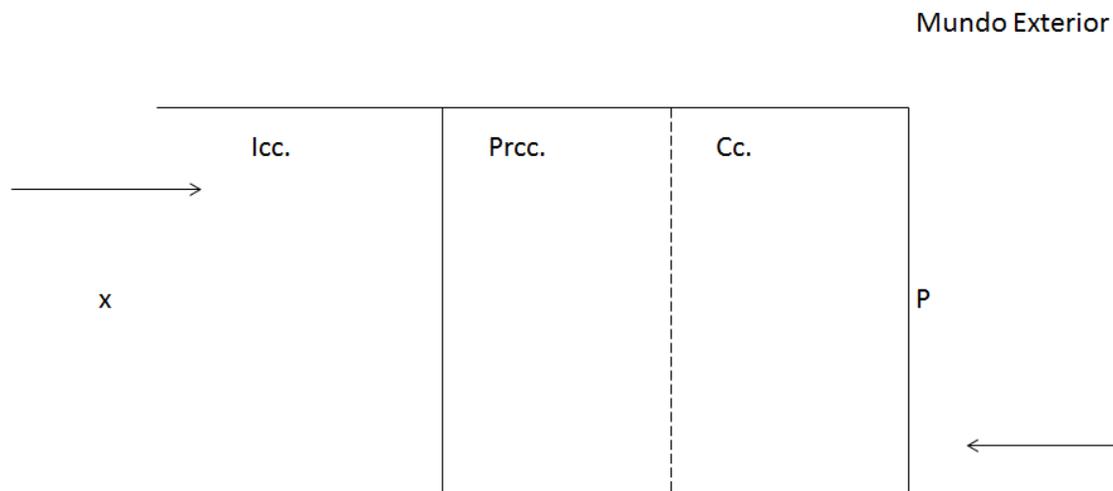
Con la suerte de que se ha desglosado poco a poco, supongo que el aspecto inmediato y “fácil” es el tópico. En el ensayo IV de *Más allá de principio de placer*, Freud (1976c/1920) facilita imaginar parte de la estructura de la vida psíquica, es decir, forma rectangular⁵⁰. Tal vez resulte de una metáfora limitada al hablar de conjugaciones o interacciones habiendo modelos más sofisticados como la teoría de los conjuntos. Pero se tiene la expectativa que de su simplicidad, sea posible llegar a puntos importantes de admiración del hecho musical en relación al inconsciente.

En recuerdo de las clases de primaria, se comienza dibujando un pseudo-rectángulo, sólo que no hay margen izquierdo. Dentro del área, dividimos la figura en tres partes iguales: dos se hacen a partir de una línea recta y la tercera por líneas punteadas. El primer conjunto izquierdo anotamos al sistema inconsciente; pasando la frontera, al preconsciente, y por último, el consciente. Vale señalar que por lo pronto la senso-percepción se representa en el margen derecho; fuera de él, corresponde al mundo exterior.

⁴⁹ Escúchese, por ejemplo, Berlioz (2002), con la interpretación de *London Symphony Orchestra* y bajo la dirección de S. C. Davis.

⁵⁰ Claro que la contribución de *La interpretación de los sueños* -segunda parte- es culminante (Freud, 1976/1900, pp. 530-535).

Las operaciones de esta primera línea corresponden, bien por su nombre, a la recepción y a la defensa frente a estímulos que pueden ser nocivos para la integridad del aparato. Si uno escucha una supuesta música bastante desagradable, pues, es preciso alejarse lo antes posible por fines de adaptación. En un ejemplo más serio, los sonidos de la alarma sísmica o de ataque aéreo, ponen en alerta y se busca un lugar seguro. Veremos más adelante que el papel de la senso-percepción en la música es crucial para la expansión sensible. El esquema queda así:



Cada sistema posee sus funciones específicas: ¿qué significan las líneas internas del pseudo-rectángulo que encierran al sistema preconsciente? Simbolizan el fuerte de la represión; son las fronteras del “olvido”. A grandes rasgos, su función dinámica consiste en detener, filtrar, desviar, modificar y/o equilibrar materiales y las intensidades del sistema inconsciente. Por ejemplo, permite colocar ese al revés una escena de aquél. La primera línea del fuerte es sólida, dado que del otro lado está lo que no debería de expresarse, pero de una u otra manera lo hace clandestinamente. Tendríamos que ver la posibilidad en la música.

El preconsciente y consciente son a veces aliados, dado que la línea puntiaguda demuestra cierta cautela de la represión. Es un filtro extra, y por sí fuera poco, noticias más o menos actuales, acciones o representaciones quedan guardadas u olvidadas para la consciencia. Es cierto que no del todo, podemos ser conscientes a debido tiempo de ello. Quizás ubiquemos una canción por noticia perceptiva, la cosa es que se nos escapa el nombre aunque en algún momento lo sabíamos; así de ejemplo sencillo.

Hasta aquí, el esquema es entendible. Sin embargo, se prestan cuestiones interesantes: ¿por qué no hay línea en el extremo izquierdo?, ¿esa “x” de infiltración?, ¿qué representa la flecha? De acuerdo al texto freudiano, el carácter con su flecha metaforizan las excitaciones internas y son directas para el sistema inconsciente. No tiene el lujo de filtrar o detener, sino que cifra, organiza y distribuye las cargas según los medios disponibles. El resultado son una infinidad de expresiones que pueden, por mucho o por

poco, pasar a los otros sistemas. En efecto, las interacciones se tornan complejas en el aparato psíquico, dado que trabaja las estimulaciones exteriores y las excitaciones interiores. La noticia visible, rápida e incluso confusa, por así decir, de aquellas, se datan en la serie placer-displacer (Freud, 1976c/1920, p. 28).

Curiosamente, las previas disposiciones tópicas, se ha despejado el aspecto económico o también conocido como energético: labor psíquica de las excitaciones y estimulaciones con estimaciones en la serie placer y displacer. También un poco del dinámico con la represión. Vale agregar que captamos a la fuente de excitación como fuera del sistema en cuanto tal, pero su dirección es ahí. Por eso, provisionalmente, le colocamos una “x” a la paradoja de que aquella podría ser exterior e interior. Es un detalle importante a reflexionar a su momento.

B) Placer y fantaseo

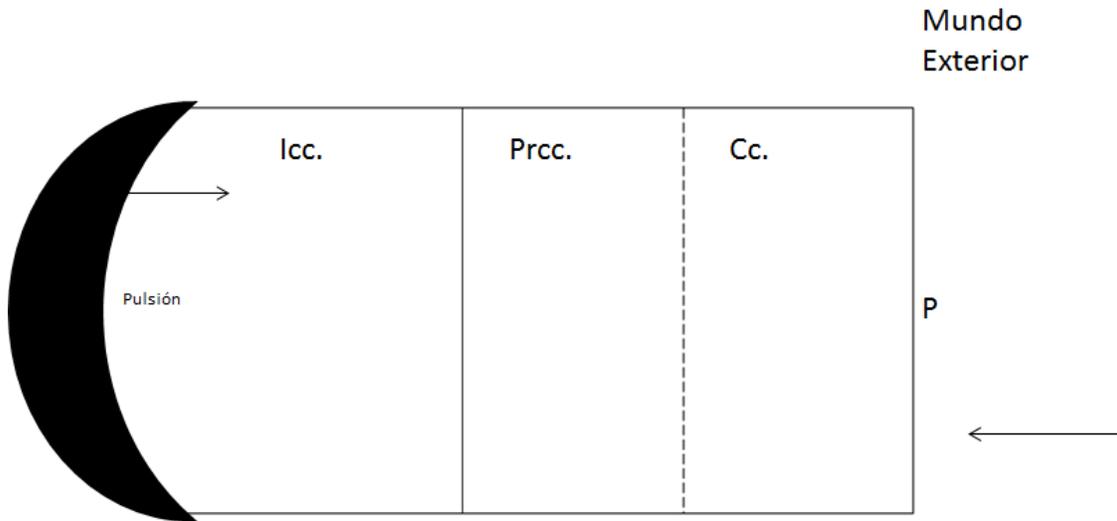
Resulta tan emocionante vincular el esquema rectangular freudiano con sucesiones de la música para entonar una estética con notas metapsicológicas. Es cierto, son muchas ideas o metáforas disponibles, y apenas es el comienzo. Pese a todo, lo más importante es darle vida a la sensibilidad en lo rectangular.

Un teórico en filosofía, psicología y contribuidor al tema del lenguaje originario, a saber, Herbert Spencer (1820-1903), aporta una pista para trabajar un poco más el aspecto económico. La música es una vía ideal para la expresión de exceso energético vital (en Fubini, 1990/1976, p. 338). Con la ayuda del esquema y otras enseñanzas metapsicológicas de Freud, no es de extrañarse pensar que gran parte del funcionamiento del sujeto se basa en el movimiento de energías.

A la pregunta del “millón”: ¿por qué y en qué medida la energía vital del sujeto tendría un acomodamiento crucial en la música? Una manera de adquirir recursos de inferencia es delimitar, por así decir, el tipo de energía, ver parte de su funcionamiento y trasponer ello en vías de la estética.

Aquella proviene a lo que Freud (1990/1915) denominó *pulsión*. En *Pulsiones y destinos de pulsión*, se comprende que *trieb* significa <<empuje>>, impeler o esfuerzo. Corresponde a una <<medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal>>. La vida psíquica mantiene vínculo con el cuerpo y la manera de demostrarlo es cuando deviene excitación pulsional a partir de él. Ahora bien, se encuentra como <<representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma>> (p. 117).

Es interesante saber que la pulsión es representada psíquicamente: esto quiere decir que su relación no es directa. En otras palabras, a pesar de la continuidad entre cuerpo y alma, la pulsión implica un componente de exterior-interior; posee su incógnita al ser representada. Para entenderlo mejor, dentro del esquema rectangular incide en el sistema inconsciente y conserva una parte oscura.



¿A qué se debe esta complicación? Es algo que merece reflexión, pero no podemos hacerla así porque sí, dado que es preciso observar otros detalles para llegar al fondo. Veámoslo como ejemplo y anticipación: para los avances en la investigación de los agujeros negros que prácticamente no son visibles ni con el mejor telescopio del mundo, se estiman primero sus efectos exteriores. De este lado, tenemos que apreciar esa medida de trabajo para lo psíquico en un sentido sencillo en el representar-fantasear y un posible resultado, el placer.

Primero, es necesario considerar operaciones energéticas-básicas de la vida anímica según la obra *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico*. Se entiende que el *principio de placer* se basa en la descarga de excitación pulsional: encuentro con objeto real y/o fantaseado que lo procura. Es el principio por el que opera el inconsciente aparentemente. La continuidad de la excitación pulsional, el displacer -demora prolongada de descarga, inadecuación, diferencia de impresión- y obstáculos exteriores de acuerdo a todo un desarrollo complejo, invita al ser humano a evaluar y a realizar acciones en el mundo: <<(…) el aparato psíquico debió resolverse a representar las constelaciones reales del mundo exterior y a procurar la alteración real. Así se introdujo un nuevo principio en la actividad psíquica; ya no se representó lo que era agradable, sino lo que era real, aunque fuese desagradable>> (Freud, 1976d/1911, p. 224).

Se trata pues del *principio de realidad*: una forma de asegurar el placer o encarar su renuncia parcial; el destete de un pequeño, es ejemplo convincente. También regula y ordena el asedio de los impulsos del principio del placer para que encuentren cierta resolución. Que si es adecuada, patológica o desplazable ya dependen de múltiples especificaciones tópicas y dinámicas.

Laplanche y Pontalis (1996a/1967) confirman que el principio de realidad concuerda con el sistema intermediario y superior; además, auxilia a facultades generales del sujeto: <<(…) desde el punto de vista tópico, caracteriza esencialmente el sistema preconscious-consciente (...); atención, juicio, memoria; sustitución de la descarga motriz por una acción encaminada a lograr una transformación apropiada de la realidad;

nacimiento del pensamiento (...)>> (pp. 299-300). Bueno, entonces tenemos el empuje pulsional, el trabajo del inconsciente por el principio de placer y su regulación de los otros sistemas por el de realidad.

Supongamos que se aplica esta linealidad. Viene el recuerdo de la propuesta musical de Meyer: la música en su serie de acontecimientos fomentados, facilita el porvenir de una satisfacción intelectual y sentimental. A las palabras del formalista Jules Combarieu (1859-1916): el hecho musical es un <<*acto de inteligencia*>>, acto que <<*interviene en el caos de la vida afectiva con el fin de poner en ésta orden y belleza*>> (en Fubini, 1990/1976, p. 391). ¿Realmente lo que está del inconsciente, es sinónimo de desorden? Tal vez lo sería para otras cosas. Se ha insistido que de alguna manera tiene que manifestarse, pero cómo en tal organización.

El establecimiento del principio de realidad no reduce a un sujeto a ser obstinado del conocimiento distintivo o en términos más sencillos, realista: <<*Al establecerse el principio de realidad, una clase de actividad del pensar se escindió; ella se mantuvo apartada del examen de realidad y permaneció sometida únicamente al principio de placer. Es el fantasear (...)>>* (Freud, 1976d/1911, pp. 226-227).

Posteriormente, el padre del psicoanálisis indica cierta aportación de interés estético: <<*El arte logra por un camino peculiar una reconciliación de los dos principios. El artista es originariamente un hombre que se extraña de la realidad porque no puede avenirse a esa renuncia a la satisfacción pulsional que aquella primero le exige, y da libre curso en la vida de la fantasía a sus deseos eróticos y de ambición. Pero él encuentra el camino de regreso desde ese mundo de fantasía a la realidad; lo hace, merced a particulares dotes, plasmando sus fantasías en un nuevo tipo de realidades efectivas que los hombres reconocen como unas copias valiosas de la realidad objetiva misma*>>. Tanto el artista y sus seguidores están sometidos a limitaciones de placer de las excitaciones pulsionales. El genio creativo <<*se convierte, en cierto modo, realmente en el héroe, el rey, el creador, el mimado de la fortuna que querría ser (...). Ahora bien, sólo puede alcanzarlo porque los otros hombres sienten la misma insatisfacción que él con esa renuncia real exigida (...)>>* (Freud, 1976d/1911, p. 229)⁵¹.

Prácticamente, Freud contribuye a captar el modelo de Leibniz y Baumgarten: el artista cuenta con su técnica y teoría bien guardada en su conocimiento distintivo, y serán enriquecidas no sólo por la práctica necesaria, sino en el recorrido de sus fantasías inconscientes sabiéndolo o no, puesto que a la fantasía se le pueden cambiar de contenidos por los sistemas de superficie. Esto es similar a la diferencia de escena que detectó Freud en los sueños. De algún modo u otro, sin embargo, se logra placer.

Hablar de proceso creativo ya es en sí un problema amplio, pero facilita acercarnos al acto de escucha. El músico Igor Strawinsky (1882-1971) que nos deja perplejos con

⁵¹ El problema de la insatisfacción pulsional relacionada a una organización social, está muy bien detallado en la obra freudiana. Véase, particularmente, Freud (1979/1930): *El malestar de la cultura* (pp. 57-140).

Petrouchka (1911)⁵² o *La consagración de la primavera* (1913)⁵³, contribuye a sostener sísmicamente la hipótesis freudiana. Para él, la música es un trabajo bien organizado y objetivo. No hace falta considerar elementos ajenos de ello.

Un pertinaz respetable y elegante del conocimiento distintivo o claro; empero, da cuenta que existe otro componente de extensa importancia: <<*Durante el transcurso de mi trabajo tropiezo a menudo con algo inesperado. Este elemento inesperado me choca. Lo noto. A veces le saco provecho. Pero no hay que confundir este aporte de lo fortuito con ese capricho de la imaginación que llamamos fantasía. La fantasía implica una voluntad preconcebida de abandonarse al capricho. Bien diferente es aquella colaboración de lo inesperado que de una manera inmanente participa en la inercia del proceso creador y que, llena de posibilidades que no han sido solicitadas, viene a punto para doblar todo lo que con un poco de rigor excesivo existe en nuestra voluntad desnuda. Y es bueno que sea así*>> (Strawinsky, en Liberman, 1993, pp. 84-85).

Si la fantasía no es el elemento inesperado e inevitable que doblaga a la rigidez de la voluntad desnuda en el proceso creador, entonces, ¿de qué se trata? ¿Sentimiento? Es muy dudoso⁵⁴. ¿Acaso no es efecto de la sensibilidad que dio apertura a la facultad de la fantasía, y que la diferencia que establece el músico es meramente tópica? Quizás. Veremos más adelante que el formalismo niega cualquier cosa de la música fuera de su estructura, y para encarar su suceso en el sujeto, es prioritario no perder su continuidad⁵⁵. Hay cierto parecido entre Freud y Strawinsky: lo inconsciente y lo inesperado, no es asunto de explicarlo <<así y así>>, sino que ocurre aquello de inaprehensible y empuja. Es sorprendente cómo este gran compositor demuestra más que una conciliación de principios, una tensión a medida de la sensibilidad, lo chocante.

Freud (1980/1908) en *El creador literario y el fantaseo*, destaca un problema que impulsa las coincidencias y a su vez coloca un clima de discusión. Ahí desglosa el papel de la fantasía y el placer generado, como índices cruciales de la estética dentro de la poesía: <<*El poeta atempera el carácter del sueño diurno egoísta mediante variaciones y encubrimientos, y nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estético, que él nos brinda en la figuración de sus fantasías. A esa ganancia de*

⁵² Strawinsky (2016): *Petrouchka*, con la interpretación de *London Philharmonic Orchestra* y bajo la dirección de V. Jurowski.

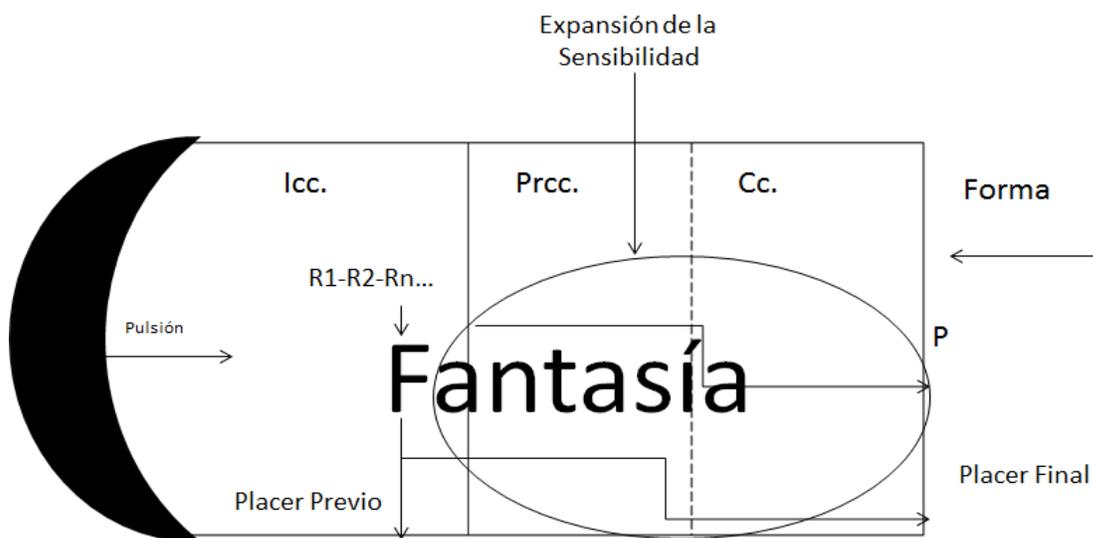
⁵³ Escúchese, por ejemplo, Strawinsky (2013): *Le Sacre du Printemps*, con la interpretación de *New York Philharmonic Orchestra* y bajo la dirección de L. Bernstein.

⁵⁴ Como gran representante de la estética formalista, Strawinsky declara: <<*considero la música, por su esencia, incapaz de expresar cosa alguna: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca una propiedad inmanente de la música*>> (en Fubini, 1990/1976, p. 347).

⁵⁵ El fundador de la estética de la forma Eduard Hanslick (1805-1904), declara que la belleza de la música es autónoma. No necesita nada de otro arte, exaltación romántica y menos de líneas teóricas extranjeras. Su suceso en los sujetos implica la facultad del fantaseo y dinámica de sentimientos, no de una pureza de ellos. Véase detalles en Fubini (1990/1976, pp. 327-333). Otro formalista que estudiaremos puntualmente a posterioridad del texto, a saber, Boris Schloezer (1881-1969), señala que el estudio del fenómeno musical tiene que observarse en relaciones estructurales y no a partir de cualquier discurso psicológico; esas relaciones las descubre Susanne Langer (1895-1985) en virtud del sistema simbólico. Se trata, entonces, de una corriente rígida, pero muy prometedora para la investigación.

placer que se nos ofrece para posibilitar con ella el desprendimiento de un placer mayor, proveniente de fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad, la llamamos prima de incentivación o placer previo. Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma (...)>> (p. 135).

Es impresionante que el placer previo sea una especificación tópica y económica, no sólo refiere al trabajo anímico de la pulsión, sino de un toque especial vinculado al placer de la forma artística. En efecto, se despeja la sexualidad. Veamos una nueva configuración del esquema.



La sensibilidad es aquel puente expansivo que comienza desde la percepción de la forma hasta el inconsciente. Su dinámica no corrompe en absoluto los movimientos de la represión; es más: no le hace falta porque pasa por arriba, como si fuera la luz del sol que atraviesa cualquier frontera humana. ¿Qué es lo que ocurre? Básicamente, a lo que se ha explicado: la pulsión es representada -R1-R2-Rn...-, se fabrica escena de lo deseado y procura placer previo vinculado al placer formal con actividad de los contenidos o pensamientos de los otros sistemas a valor de <<no sé qué>>. Un placer final brillante.

Veamos una metáfora u ejemplo: la letra de *Sultan of swing*⁵⁶ es muy trivial, pero la música hace “vibrar”. Poco hay que comprender: una banda moviliza a los presentes, los grandes sultanes del swing. El “vibrar” general, se intensificaría en la incidencia del inconsciente, como si el canto estuviera por demás al escucharse los solos de guitarra. Simple: <<te sientes bien cuando escuchas sonar esa música>>. Pues, aparentemente, se resuelve la pregunta aristotélica que descoloca a la catarsis. Vemos en los *Problemas musicales*: <<¿Para qué recurren a la música del aulos tanto los afligidos por dolores como los que se alborozan? Evidentemente, los primeros para aliviar su sufrimiento y los segundos para gozar aún más>> (Aristóteles, en Fubini, 1990/1976, p. 71). Ese goce

⁵⁶ En Dire Straits (2000): *Dire Straits*.

genuino proviene de la sexualidad, la prima de placer. No es que se esté inventando, lo que hay en relación al inconsciente, es a lo que se entiende de Freud, Lacan e incluso Melanie Klein (1882-1960), una realidad sexual. Ya veremos algunas implicaciones en el capítulo siguiente y en el dedicado al lenguaje originario.

Esta coincidencia, causa una amarga ironía. No hay algo que marque la diferencia en la música. ¿Será cierta la aseveración de R. Schumann (1810-1856), la cual indica que <<la estética de un arte es la de los demás; únicamente el material difiere de un arte a otro>> (en Fubini, 1990/1976, p. 293)? ¿El proceso estético se define en la vinculación de la fantasía y el placer previo con el placer formal que puede ser cualquiera? Bajo la postura formalista, eso es incorrecto. Hanslick fue claro: belleza exclusivamente musical.

Del resultado encontrado hasta ahora, pues la poesía está mejor colocada. Bien, aparece una especie de guerra civil en el imperio de las *Musas*. Wagner, Schumann y F. Liszt (1811-1886), dirán que la música sola, garantiza indeterminación de las cosas, sensaciones generales y exceso técnico. Se necesita de un elemento: la palabra. Quiero aclarar que estos tres grandes músicos se orientaron en un fenómeno de transmisión distanciado de las significaciones. La idea básica consiste en que el texto es un vehículo expresivo crucial, del cual, la música depende⁵⁷. Es decir, la obra musical anudada a la poesía o programa, permite manifestar lo inimaginable para la consciencia o el intelecto; un ir más allá de la propuesta de Zarlino. Claro que se llega muy lejos con la facultad fantasía y el placer previo. Con esto, nos damos cuenta que Freud no está tan fuera del canal de la música. Strawinsky fue un gran formalista, y con el elemento inesperado, ¿confirma que después de todo, la música sí expresa en virtud de “caracteres poéticos”? Resulta que la representación-fantasía pone escena con la palabra, no con significados, pero sí en relación a los significantes.

En vez de incluir posturas discordes que nos llevarían a un conflicto de estilo platónico, resulta más útil detectar vías de asociación. Sólo se ha hablado de placer y fantaseo en una ecuación casi lineal, y ello es insuficiente para enriquecer o cuestionar la construcción realizada. Es necesario caracterizar a la música y su hecho a escepticismo de la poesía en el sentido de una metáfora o fusión artística. El rumbo, sin duda, es el sistema simbólico. En otras palabras, sospecho que hay un fondo en la conmoción dentro de la instrumentación y voces, o sea, de su propia musicalidad en la *Cabalgata de las valkirias*⁵⁸ o *La campanella* de Niccolò Paganini (1782-1840)⁵⁹, lejos de una sensación general y del vehículo expresivo sugerido; fondo que demostraría la relación de la música y el lenguaje; simplemente, a solas. Es una cuestión impresionante e imprescindible a desglosar. Aunque cueste creerlo, será difícil que no llegar a la respuesta, sino a la pregunta misma del vínculo.

⁵⁷ Véase especificaciones en Fubini (1990/1976, pp. 290-320).

⁵⁸ Escúchese, por ejemplo, Wagner (1997): *La cabalgata de las valkirias*, *WV 86b*, con la interpretación de *Vienna Philharmonic Orchestra* y bajo la dirección de G. Solti.

⁵⁹ *Grandes Études de Paganini* realizado por Liszt y basado en el movimiento final del *Concierto no. 2* para violín de Paganini. Escúchese, por ejemplo, Liszt (1992): *Étude III (La campanella)* con la interpretación de A. Simon. Y del concierto, se recomienda a Paganini (1969): *Rondo*, con la interpretación de *Wiener Symphoniker*, S. Ashkenasi -violín principal- y bajo la dirección H. Esser.

Capítulo 3:

Esquema de perplejidad

Con un poco más de obstinación, la diferencia radical al previo obstáculo estará en detallar la cuestión de cómo se experimenta la música en tanto condición de los sonidos sin auxilio de otros elementos que podrían confundir. Se trata de realizar una pirueta donde el lugar de la música en la subjetividad del oyente preceda o justifique la ecuación lineal o el esquema rectangular. Si hay una complejidad de operaciones para llegar al famoso e infinito π en tanto 3.1416; si hay sonidos por detrás que sugieren algo más de lo cantado, y en su defecto, apalabrado, queda la misión de realizar algo parecido: el cálculo de Leibniz al esquema de perplejidad. Éste tiene que construirse primeramente desde un camino que comienza en la percepción.

3.1. Vaticinios del lenguaje y aspecto dinámico

En mis estudios universitarios, la percepción desde un punto de vista neuronal y físico, es complicada y no tan interesante si se compara con sistemas más sofisticados de procesamiento de información. En el nivel estético y metapsicológico, parece una “puertecita”. Más subestimación no puede darse si se adopta ello a mayor o menor medida. Sí, la música posibilita, expone o manifiesta maravillas, tormentos, teorías etc.; cualquier enfoque es válido, no hay problema, pero la cosa es que ¿dónde se ha respondido la cuestión de Aristóxeno, ese preludio de la esfera musical, y en nuestro caso, para el devenir estético con la sensibilidad? No me refiero a que hay de escuchas a otras. Es a lo simple, a esa “puertecita”.

La reflexión entre mi formación universitaria y la investigación actual, ha sugerido que la percepción es un sistema esencial. Es obvio que se necesita recibir a partir de ella para el conocimiento y experimentación de las cosas del mundo. En *Más allá de principio de placer*, notamos que protege de peligros y filtra estímulos para fines diversos, principalmente adaptativos. También es un medio cardinal para los recuerdos en la relación de los estratos superiores, y no lo será menos en la actividad del inconsciente. De acuerdo *La negación*, Freud (1979a/1925) propone: <<(…) todas las representaciones provienen de percepciones, son repeticiones de estas>> (p. 255). En efecto, la percepción permite la impresión de experiencia, como si fuera la tinta para el pergamino. La interrogante obvia es: ¿qué de esos sonidos musicales necesariamente percibidos, implica, al menos en sus comienzos, la caracterización de una estética propia?

A) *Metamorfosis perceptiva a un decir de la realidad*

Elementos transcendentales para la investigación se ubican en el difícil trabajo de Freud (1985/1950) denominado *El proyecto de psicología*. Primero que nada, muestra que los procesos del mundo físico o exterior <<se constituyen de un continuum en dos direcciones, tanto en el orden de la cantidad como en el periodo (cualidad)>>. Es fácil decir que la música se ajusta muy bien ahí: llena de cantidades y sucesos temporales. Sin embargo, ¿hasta qué punto?, puesto que para vivenciarla depende de la percepción,

entonces, tiene que volverse estímulo. Freud (1985/1950) coloca una disimetría: <<los estímulos que les corresponden (al continuum) son, según la cantidad, en primer lugar reducidos, y en segundo lugar limitados por un corte>>. La instancia temporal se ilustra: <<y según la cualidad (o carácter cualitativo) son discontinuos de manera tal que ciertos periodos no pueden actuar como estímulos>> (p. 358).

En primer lugar, la enseñanza freudiana indica que lo que actúa de estímulo en tanto cantidad y cualidad justifica una transformación de la realidad física. Esto se puede ver expeditamente desde la conectividad neuronal: las longitudes de onda, luminosidad u otra ocurrencia mecánica, no las labora el cerebro en sí mismas, sino que tienen que ser convertidas por las modalidades sensoriales en impulsos eléctricos para dar paso a diversas capacidades de respuesta. Se recuerda un acertijo clásico: <<si un árbol cae en el bosque, ¿hace ruido?>>. El punto de vista adoptado es la necesaria presencia del sujeto para determinarlo: el sonido se desprende como un efecto de modificación del continuum físico.

Prosigamos con la música desde un nivel potencialmente inimaginable. Vaya que son verdaderamente asombrosas las emisiones sonoras detectadas en Júpiter. Para darnos una idea, si tienen oportunidad, escuchen *Jupiter* en NASA-Voyager space sounds (1990). La <<música de los planetas>> es un tema polémico, cuyo elemento argumentativo trata de la relación entre las ondas electromagnéticas y sonoras. No viene al caso discutir qué aparatos realicen la traducción exacta o dudosa de tales ondas para que sean perceptibles y determinar si existen o no músicas en el universo. La respuesta es idéntica al acertijo: la música de ahí e incluso de la naturaleza misma, es cosa de las facultades humanas, y más simple a lo dicho en sonoridades, de una manera de conocer y responder en el mundo. No es que existan sonidos esenciales para ser buscados, aunque pueda ser una enunciación frecuente en la composición e interpretación, sino un acto constitutivo funcional, y en la forma musical, constituyente según el uso talentoso de instrumentos, voces y aparatos.

Entonces, viene el problema de cómo “definir” la realidad. Más que hacerlo en un objeto, se trata de una problemática de continuidad infinita entre el sujeto y el mundo, y de éste de inmenso con él dentro de su experiencia posible. Nuevamente la <<música de los planetas>> puede ayudar a argumentar. Aclaro que no es un tema nuevo, más bien, antiquísimo de los pitagóricos. ¿Por qué los sujetos no escuchan las sonoridades armónicas de las esferas cósmicas causadas por el movimiento? El rebelde Aristóteles responde a la cuestión según el tratado *Acerca del cielo*: <<Después de justificar el hecho de que tal clase de sonido nosotros no lo oigamos, arguyen (los pitagóricos) que la causa de ello se halla en algo que se da siempre, desde el instante mismo de nuestro nacimiento: la carencia de todo contraste con el silencio, lo que nos impide distinguir éste, a pesar de que sonido y silencio se puedan discernir el uno del otro, justamente, por ser contrarios (...)>> (en Fubini, 1990/1976, pp. 48-49).

Por eso es lógico lo dicho: la experiencia posible del sujeto frente a la extensión del mundo y el cosmos. Y lo posible no significa un decir, sonar y silenciar musical el todo silencioso que se mueve. Me permito esclarecer: el asunto es más complejo que el alegato entre la posibilidad en tanto imposible; más fácil, de que se pueda o no conocer experimentar la inmensidad. Lo que llama la atención es esa continuidad infinita, *cómo se*

mueve. El conocimiento distintivo ha ofrecido avances sobresalientes como en el caso de la ciencia, pero siempre está un punto de salto interminable e incluso de retorno. Un ejemplo básico, a propósito del universo, es su origen, donde diversas aproximaciones poseen argumentos atrayentes; ¿qué pasaría si el *Big Bang* se articula con la materia oscura o los agujeros negros?

El lado pitagórico acarrea una cuestión lógica: si la realidad de la Armonía general es experimentada por su compatibilidad entre la música y el cuerpo-alma del sujeto, ¿algo de esa continuidad infinita se desenvuelve, un fallo para dar salto o retorno? Es decir, ¿qué es lo que de esta relación no se puede escuchar un poco más acá de la <<música de los planetas>> o del universo? Otro ejemplo: esperanza se crea al recordar la similitud increíble de la red neuronal y la red cósmica. Basta observar cualquier imagen comparativa, y ciertamente conmueve. Me refiero a que es preciso dar un giro similar: de realidad inmensa, a lo que el psicoanálisis-metapsicología encara en su práctica y teoría, lo real.

Sí, es fácil articular algo básico: lo real es lo imposible, intransmisible e inherente en la vida psíquica y corporal del sujeto; la parte negra del esquema rectangular, de silencio absoluto; por supuesto, no es asunto de contrastar o entonar completamente ni siquiera con la oleada representativa del inconsciente. La cosa es que incide. Diversas interrogantes surgen con esto: ¿qué implicaciones trae esa incidencia?, ¿cómo se escapa y por qué es tan decisiva en la vida entera de los sujetos? En particular, ¿dónde parte ello a través de la música?, y ¿qué modalidades expresivas se configuran frente a lo que es en sí inexpressable?

No está demás pensar un poco el problema con la enseñanza lacaniana. En la realidad o lo real, deviene el embrollo a causa de un efecto simbólico, del lenguaje, y como tal dice verdades, pero no en su totalidad. Con cierto espíritu aristotélico, se lee en la clase *Introducción del gran Otro (1955)*: <<¿Por qué no hablan los planetas? Es realmente una pregunta. Nunca se sabe lo que puede ocurrir con una realidad, hasta el momento en que se la ha reducido definitivamente inscribiéndola en un lenguaje>> (Lacan, 1990/1978, p. 359). A ejemplo de una canción urbana, *Don palabras* que explica <<de cómo nacen las cosas, cada vez que una vez las nombra>>⁶⁰. Y es precisamente lo que cautiva del autor freudiano, que de ahí, vira a lo real en tanto efecto definitivo del lenguaje pero sin definirlo, reabsorberlo o reconvertirlo.

B) Acerca de la estética formalista

Esa pregunta de lo real con la música, no se puede encarar directamente. Prescindir de las superficies, aunque a estas alturas cueste creerlo, indica error grave para la investigación. Recordemos que se está en un vuelo duradero para una interrogante. O bien, como toda figura musical trascendental, se ejecuta en un tiempo preciso; de otra manera, pierde valor. Trabajemos brevemente el lenguaje. Quien lo considera con seriedad en la música, es el formalismo. Conozcámoslo un poco más en el recorrido de la obra fubiniense para localizar pistas. Vimos que se trata de una corriente fría y calculadora: la música es

⁶⁰ Maldita Vecindad (2005): *20 éxitos originales*.

forma autosuficiente y cerrada. Carece de importancia la idea, sentimiento, fusión artística y expresión fuera de ella. No hay más ni menos en la *Marche pour la cérémonie des turcs* de Lully (1632-1687); una figura estructural magnífica dentro del ballet *Le bourgeois gentilhomme* (1670)⁶¹. Tal vez, el detalle displacentero de la música y la poesía con la enseñanza freudiana, se debió al error garrafal de no comenzar con la continuidad de la forma musical⁶². En fin, tendrá su oportunidad, puesto que sucede algo parecido al investigador de accidentes aéreos: no a la primera hipótesis se determina su causa; ni con la número cincuenta.

No obstante, pese a la radicalidad aparente, el formalismo aprecia el suceso musical de una manera distinta, de algo que haga valer la estructura de la música e incluso sin la necesidad de tocar los límites de lo absurdo. Cosa que sucedió con la revolucionaria Vanguardia del siglo XX. ¿Escindir a la música del lenguaje, historia, y por supuesto, de la expresión en virtud de puras sonoridades, series y tiempos aleatorios?⁶³

⁶¹ Escúchese, por ejemplo, Lully (2007): *Le concert des nations*, con la interpretación de *L'Orchestre Du Roi Soleil* y bajo la dirección de J. Savall.

⁶² Veamos lo previo con otros ejemplos. Gisèle Brelet (1915-1973) en la *Esthétique et Creation Musicale* (1947), indica claramente que las composiciones, en su independencia de una tradición expresiva y de cuestiones psicológicas de los músicos y oyentes, pertenecen a una lógica estructural e histórica estable de la música (en Fubini, 1990/1976, p. 350). Claro que también se han logrado ventajas. La música fue víctima de la tormentosa Guerra Fría. El reflejo de la explotación obrera, la burguesía, lo reaccionario y antisocial, es manifiesto en toda música occidental: declaración misma del pensamiento comunista. Andrei Zhdanov (1896-1948) fue representante importante de esta posición ideológica, incluso en su famoso *Decreto* presentado en febrero de 1948, condenó la genialidad de Dmitri Shostakovich (1906-1975) y la de Sergei Prokofiev (1891-1953). En un ambiente hostil, la musicóloga soviética Zofia Lissa (1908-1980), pone sobre la mesa el lema formal con el modelo económico. Es decir, cualquier forma sinfónica, sonata, operística o programática de tiempo y de origen capitalista, no lidiaría con el socialismo, porque precisamente lo que cambia son los contenidos, mientras que esas formas son intactas en sí mismas (Fubini, 1990/1976, pp. 400-409). Ya que se está en un asunto político-social, considero importante colocar otro ejemplo. En *Música, esa acompañante obscena* de Ramos (2003), expone: <<La música servía a los nazis de cobertura y coartada. Fue un decorado, un engaño. Los nazis quisieron que esa antecámara de muerte y horror no pareciera tan horrible. Por lo mismo los oficiales dejaban que los prisioneros tocaran (...)>> (web. psicomundo; sección, *Hasta la muerte oye*, párr. 15). Aunque los cautivos músicos fueron esgrimidos irónicamente en <<ejecución>> según su talento por las *Musas*, la belleza formal es la misma para sí como la inmanencia del amanecer o una tormenta. De utilidad y manifestaciones producidas tanto para los nazis y los detenidos, no es problema de estructura musical. Es incorrecto juzgar la música wagneriana, porque a Adolf Hitler (1889-1945) le fascinaba. Y bien, es válido preguntarse: ¿acaso ocurrieron situaciones similares a la matanza multiplicada del pueblo de Medio Oriente por parte de otras instancias extranjeras y bélicas? Música tan exótica y perfecta, quizás cubierta por años de sangre. En efecto, las formas musicales son incapaces de relacionarse con ello pese a su alta presencia en estos escenarios y otros. ¿De qué sirve decir que el formalismo es una categoría musical transcendental para la construcción estética? De mucho: se ha aprendido de tal corriente a establecer cuál es la dirección de la música distanciada de ideología, uso y géneros “desechables”-serán formas por técnica y teoría, sólo que es difícil precisar un acontecer estético o una noción de belleza-, incluyendo al sujeto en una aventura plenamente sensible y subjetiva. Después de todo, sí han de expresar las formas, mas el problema es ¿en dónde y por qué?

⁶³ Consideremos que la <<nueva música>> de la Vanguardia es una especie de experimentación con los sonidos gracias al apoyo de la tecnología. La música electrónica incluye la incorporación de instrumentos originales, mezclas, efectos y síntesis. Con la ayuda del trauttonio -*trauttonium*-, O. Sala (1910-2002) o P. Hindemith (1895-1963), vivenciaron nuevas posibilidades -escúchese, por ejemplo, Hindemith y Sala (1998): *Elektronische impressionen*-. Por supuesto, no podemos olvidar el trabajo de W. Carlos -1939- que utilizó sintetizadores para homenajear a Bach; especialmente, Carlos (1990): *Switched on Bach*. La música concreta

De una técnica nueva, opositora a las leyes del modo diatónico u otro sujetado a la armonía, y de perdurables sendas creativas-expresivas, es decir, la dodecafonía de Schönberg, fue un pretexto para asegurar que los sonidos por sí mismos permiten el acceso a cosas reales, libertades, verdades enteras, disposiciones espirituales e incluso para enfrentar a las reglas de la modernidad, donde ésta es emperatriz de la música y de su pensamiento pretérito. El vanguardismo tomó la bandera de una nueva era. Según los fundamentos fubinianos no pasó a ser una categoría más. En efecto, los ideales -pese a que se soportaron con entonaciones filosóficas y técnicas- fueron vistos en tanto fetichismo sonoro⁶⁴. El estar en desacuerdo es error, porque la vanguardia da cuenta del retorno platónico, sólo que el objeto cambió de una filosofía a otra, la del sonido.

¿Qué hace entonces el formalismo para lograr su propósito? Se toma del lenguaje. Al igual que Lacan, una realidad efectiva como lo es la música, se experimenta en virtud del sistema simbólico. ¿En qué medida? Prácticamente en todo, o para ser más específico, en relaciones estructurales. Boris Schloezer indica: <<*En la música, el significado es inmanente al significante, el contenido a la forma, hasta tal punto que, hablando con rigor, la música no tiene sentido alguno sino que es un sentido*>> (en Fubini, 1990/1976, p. 354). Se aprecia que ella es una organización perfecta. ¿Cómo se devuelve en el sujeto?, o sea, ¿qué consecuencias se vierten?

Susanne Langer es una autora que acompaña lo previo con propuestas interesantes. Veamos lo básico. En *Philosophy in a new key (1951)*, divide a los significados como un efecto necesario, pero el punto nodal de la relación sujeto-música es el significante. A grandes rasgos y a entonación psicoanalítica -dado que un estudio más detallado se abordará en la construcción del lenguaje originario- indica representación mental y acústica de los objetos cuyo significados que le acompañan son absolutamente diversos. Su idea trata de una diferencia tópica vista: se dirá, se sentirá y pensará, pero con el significante en tanto soporte -que de hecho puede ser el factor simbólico de la sensibilidad-, representaciones expresivas al servicio de la inefabilidad ya están en juego. Ésta disposición es denominada por ella como símbolo presentativo (Langer, en Fubini, 1990/1976, pp. 358-361).

consiste en crear y mezclar sonidos y ruidos de todo tipo; asimismo, son sometidos a diversos efectos y *samplers* según el aparato de grabación. Pierre Schaeffer (1910-1995), con sus “obras” de *Étude aux chemins de Fer (1948)*, *Valse* o *Collectif*, es uno de los principales exponentes -piezas que pueden vivenciarse en Schaeffer (2010): *L'œuvre musicale*-. Finalmente, el azar, las secuencias no preestablecidas y la anulación de ciertos parámetros, son características de la música aleatoria. Trata pues, de abrir diversas vías, sea en la composición o en la interpretación. Las piezas de John Cage (1912-1992) como las de *Music of Changes (1951)* -en Cage (2001)-, son ejemplares a nivel de piano.

⁶⁴ Véase especificaciones en Fubini (1990/1976, pp. 433-490). Como dato interesante, el compositor Morton Feldmann (1926-1987) expone parte del fracaso de los ideales de la vanguardia: <<*(...) comencé a advertir que los sonidos no participaban de mis ideas de simetría y de forma, que ellos deseaban expresar otras cosas; ellos querían vivir y yo los estaba oprimiendo. No es cuestión de que exista o no una metodología controlada; en uno y en otro caso, existe una metodología. Hay que crear, pero crear cualquier cosa es como limitarla. Yo no hallo solución a este dilema. Toda mi vida como creador ha sido una tentativa de adaptación a eso (...). Es como si, a pesar de cuantos esfuerzos hemos hecho por impedirlos, la música levantara el vuelo y huyera de la trampa (...). Existe un viejo proverbio: “El hombre hace planes... Dios sonríe. El compositor hace planes... la música sonríe”>> (p. 473).*

El modelo adquiere un movimiento particular. Para comprenderlo, es preciso considerar nuevamente a la psicología de Leonard Meyer: la música fabrica una rítmica de acontecimientos que ayudarían a resolver tensiones típicas de los sujetos inscritos en un lenguaje compartido: <<Un acontecimiento musical (sea un sonido, una frase o una composición entera) encierra un significado porque se halla en tensión hacia otro acontecimiento musical que nosotros aguardamos>> (en Fubini, 1990/1976, p. 366). Recordemos que una ordenación consciente, la música devuelve un significado sentimental e intelectual.

Langer coincide en esto, sólo que el resultado final no es el importante, sino la reapertura del ritmo. Se lee en *Feeling and form* (1953): <<Un mensaje es algo que comunica; sin embargo (...), con respecto a una obra de arte no se puede decir que ésta efectúe, en sentido estrictamente semántico, una comunicación entre su creador y quienes la contemplan; su función simbólica, en cuanto que tiene mucho en común con la del lenguaje (...), mantiene una afinidad más estrecha con la intuición>> (Langer, en Fubini, 1990/1976 p. 364). La interpretación fubiniana anuncia que tal disposición indica una combinación entre búsqueda, tensión y espera con el entrecruzamiento del presente, pasado y futuro. ¿Y acaso ello no demostró Freud con las fantasías?⁶⁵ Vemos que la intuición no es cualquiera en la música; Liberman (1993) señala que es <<lo que vibra en nuestra piel>> (p. 31).

El problema general para el formalismo en la investigación, es saber la naturaleza de la rítmica y un sitio de expresión que rebese la satisfacción intelectual, sentimental e incluso el placer previo de la poesía. Es la apuesta del porqué el vínculo entre la subjetividad y la música es sostenido por lo simbólico. No está demás decir que otra pista se detecta en la lectura de Bertolio (2012) acerca del conocimiento oscuro de Leibniz: <<Cabe concluir entonces que la expresión es una relación que se establece entre el objeto expresante y el objeto expresado fundada en una correspondencia estructural entre ambos>> (p. 11)⁶⁶. El significante puede ser el vehículo que necesitamos para la caracterización musical. Guardémoslo en la “bolsa de las pistas” para usarlo a su debido momento.

C) El sentimiento y la pasión en la música

Hay otro elemento a considerar en la rectangularidad psíquica. ¿A qué me refiero? Indudablemente, al sentimiento. Parece que es más fácil pensar en la música a través de él, puesto que resulta ser un fenómeno típico de expresión. La cuestión en la estética y la metapsicología, es saber dónde colocarlo. Gracias a Zarlino hemos visto que es relevante

⁶⁵ En *El creador literario y el fantaseo*, Freud (1980/1908) reflexiona: <<Es lícito decir: una fantasía oscila en cierto modo entre tres tiempos, tres momentos temporales de nuestro representar. El trabajo anímico se anuda a una impresión actual, a una ocasión del presente que fue capaz de despertar los grandes deseos de la persona; desde ahí se remonta al recuerdo de una vivencia anterior, infantil las más de las veces, en que aquel deseo se cumplía, y entonces crea una situación referida al futuro, que se figura como el cumplimiento de ese deseo, justamente el sueño diurno o la fantasía, en que van impresas las huellas de su origen en la ocasión y en el recuerdo>> (p. 130).

⁶⁶ *Observaciones acerca del pensamiento ciego en Leibniz*.

siempre y cuando permanezcan definidos en la composición y en la evocación de quien escucha. Con el desarrollo racional del melodrama, así como el fundamento de <<imitación de la naturaleza>>, entre el siglo XVII y XVIII, el sentimiento no tuvo un lugar fijo, sino tambaleante⁶⁷. Afortunadamente, pensadores del Romanticismo establecieron propuestas que dieron luz de su causa en la música.

Schopenhauer es quien aporta para la investigación una de ellas con sello dorado de sorpresas. De acuerdo al *Mundo como Voluntad y representación (1819)*, el arte tiene como propósito objetivar la Voluntad, es decir, una manera de conocer o experimentar el fundamento absoluto de las cosas. Se trata de cierta similitud a la noción armónica de los pitagóricos. De ahí, establece, según el grado y la forma, una jerarquía artística.

La música no depende de ella, porque su lugar es magno en la objetivación y las demás artes aspiran vanamente a él. La música implica: <<objetivación e imagen de la voluntad entera. Tan directamente como lo es el mundo o, antes bien, como lo son las ideas, cuyo fenómeno multiplicado constituye el mundo de los objetos individuales. La música no es, ni mucho menos, como las restantes artes, imagen de las ideas, sino imagen de la voluntad misma, cuyas ideas son también objetividades. Por ello, el efecto de la música es mucho más poderoso e insinuante que el de las demás artes, ya que éstas nos dan apenas el reflejo, mientras que aquélla expresa la esencia>> (Schopenhauer, en Fubini, 1990/1976, p. 272).

Por ello, la música queda muy bien justificada en su posición; tiene derecho al trono imperial. Interpretar que el principio absoluto de la Voluntad se constituye de un conjunto de ideas a conocerse, revelación de verdades esenciales del mundo y del sujeto, indica un avance y un problema mayor si no se inscribe la sensibilidad y sobre todo lo real a futuro de su “entonación” estética y metapsicológica -insisto, como si fuera parte central de una forma sonata-, puesto que desde ahora se dice que lo real no es complejo de ideas para objetivarse.

Pese a la dificultad, la noción de Schopenhauer deja una pista en el desglose de la objetivación. Si el conocimiento máximo de la Armonía de André en virtud de la música se sostiene por el <<libro de la razón>>, y después, por la correspondencia del alma y cuerpo del sujeto, Schopenhauer -como otros pensadores del Romanticismo; por ejemplo, Heinrich Wackenroder (1773-1798) y Friedrich Hegel (1770-1831)- acude al sentimiento. Es decir, la objetivación se logra en <<forma de>> sentimiento. Los tres autores lo colocan como punto nítido o central en el proceso musical, lejos de toda interpretación servil del significado, razón o <<imitación de la naturaleza>>⁶⁸.

Hasta aquí, no hay conflicto con la tríada de músicos que apoyan el texto, pero el detalle descubierto de Schopenhauer, es que los sentimientos en sí expresados, colocan un movimiento sospechoso que no necesitan de ningún vehículo expresivo. Verifiquemos esto con cuidado. En sus palabras, la objetivación con y en la música manifiesta: <<la alegría,

⁶⁷ Véase detalles en Fubini (1990/1976, p. 178).

⁶⁸ Véase detalles de Wackenroder y Hegel en Fubini (1990/1976, pp. 260-269).

la turbación, el dolor, el terror, el júbilo, el deleite y la serenidad en sí mismos; podría decirse, (que los representa) in abstracto, dándonos lo que es esencial de aquéllos sin nada accesorio y, por consiguiente, sino los motivos (que los provocaran)>> (en Fubini, 1990/1976, p. 274).

En intento de captación, el sentimiento es facultad interior, y en su ligadura representativa, notifica la claridad y la confusión del despliegue sensible. Será determinado y determinante en su expresión, sólo que no definible en la infinitud accesoria, ni siquiera por lo que pueda sugerir un libreto, poesía o programa, sea por significado u otro tipo de apertura. ¿Dónde ubicar su esencialidad? Probablemente en los motivos, en el giro de la Voluntad misma. Ésta soporta la relación entre la forma y el sentimiento. Una suerte de compatibilidad armónica: la Voluntad no se objetiva en tanto principio absoluto vinculada a la música si no sólo por la Voluntad misma en tanto motivo del sentimiento. Es una interconexión interior-exterior y expresiva. Esta aproximación es verdaderamente interesante, incluso puede ligarse a la sospecha de La Cosa y el deseo del Otro: asunto de “voluntad”, de deseo que precede al sujeto, de hecho, hasta en sus representaciones más profundas.

¿Cómo llegamos ahí, puesto que si se piensa el sentimiento en un sentido metapsicológico, no tiene un lugar decisivo en el psiquismo y menos en el sistema inconsciente? En efecto, ¿es viable pensar ahora en “senti-miento” tal como sucede en “conoci-miento”? La facultad en examinación resulta ser una respuesta sensitiva y motriz de los procesos de descarga. De acuerdo 25 conferencia, a saber, la *Angustia*⁶⁹, Freud (1976e/1917) refuta: <<Un afecto incluye, en primer lugar, determinadas inervaciones motrices o descargas; en segundo lugar, ciertas sensaciones, que son, además, de dos clases: las percepciones de las acciones motrices ocurridas, y las sensaciones directas de placer y displacer que prestan al afecto, como se dice, su tono dominante>> (p. 360)⁷⁰. La afectividad o sentimientos, simplemente son una denominación energética-económica del placer y displacer que tiene un valor significativo por su anudamiento a las escenas en juego de los estratos superiores. La estética de Zarlino, resurge una vez más. Por tanto, es difícil pensar en sentimientos dentro del sistema inconsciente; de hecho, no los hay, porque consisten, como se dijo, en exteriorizaciones.

¿Realmente esto es el límite de la enseñanza de Schopenhauer? Al incluir otras relaciones tópicas y dinámicas, probablemente se pueda mover un poco más la frontera. La cuestión es: ¿qué de los procesos de descarga le da lugar a la respuesta sensitiva y motriz? Juegan la pulsión y la vida psíquica. El crédito pertenece a Freud (1979b/1915) en *La represión*: <<una representación o un grupo de representaciones investidas desde la pulsión con un determinado monto de energía (...)>>; <<junto a la representación (*Vorstellung*) interviene algo diverso, algo que representa (*räpresentieren*) a la pulsión

⁶⁹ De las Conferencias de introducción al psicoanálisis III.

⁷⁰ En *Lo inconsciente* se puede complementar lo citado de acuerdo a una nota al pie: <<(…) los afectos y sentimientos corresponden a procesos de descarga cuyas exteriorizaciones últimas se perciben como sensaciones (...). La afectividad se exterioriza esencialmente en una descarga motriz (*secretoria, vasomotriz*) que provoca una alteración (*interna*) del cuerpo propio sin relación con el mundo exterior; la motilidad, en acciones destinadas a la alteración del mundo exterior>> (Freud, 1976b/1915, pp. 174-175).

(...)>>, y <<ha adquirido (...) el nombre de monto de afecto (...)>>. ¿Qué se puede traducir de esto? Se sabe que la pulsión es anudada por el aparato psíquico en las representaciones. Notificamos ahora que una carga se destina en tanto monto de afecto. O sea, una estimación energética del afecto en tanto facultad psíquica, que no sentimiento. Suponemos que la cooperación de ambas partes define al representante representativo. Viene algo interesante cuando Freud (1979b/1915) señala una diferencia espacial y dinámica: el monto de afecto <<corresponde a la pulsión en la medida en que esta se ha desasido de la representación y ha encontrado una expresión proporcionada a su cantidad en procesos que devienen registrables para la sensación como afectos>> (p. 147). ¿Se aprecia por qué esa estimación no es comparable a la disposición de los sentimientos? Lo que se capta dentro del modelo actual, es que la relación que define al representante representativo, puede dispersarse siendo que el monto encuentre una distribución controlada en la afectividad, es decir, la exteriorización sensitiva en el placer y displacer, cuya interpretación preconsciente y consciente es válida. La causa de ello es, sin duda, la dinámica de la represión.

Sin embargo, la sensibilidad puede engañar a la represión; una posibilidad de inscribir lo *in abstracto*, donde se descubriría un corte encubierto a la distribución controlada. ¿Cómo hacerlo con el elemento del monto del afecto? El enciclopedista Denis Diderot (1714-1784), colabora. Al igual que Leibniz, destaca un proceso inconsciente dentro de la música en función de una estimación entre las percepciones. Leamos una de muchas frases célebres: <<el alma alcanza sus conocimientos sin llegar a ser consciente de los mismos>>. Su enseñanza refleja que la experiencia en las artes, carece de importancia si las cosas tienden a lo endulzado o “bonito”: <<En música, el arte más violento entre todos, es necesario que las pasiones sean fuertes; nada de ingenio, nada de epigramas, nada de bellos pensamientos, cosas todas éstas demasiado alejadas de la sencilla naturaleza; sólo el grito animal de la pasión puede señalarnos el camino que nos conviene>> (Diderot, en Fubini, 1990/1976, pp. 212 y 214).

En la experimentación sensible de las formas musicales y los sentimientos, no se puede confiar del “caramelo” represor. Quizás sea algo frecuente, mas distanciado del camino expresivo musical. A lo que voy, veamos un ejemplo: para el psicoanálisis, el afecto convertido en angustia, nunca miente, porque avisa de algo culminante en la vida subjetiva cuya interpretación sentimental, pensativa o circunstancial, no tiene un destino concreto. Descriptivamente, los empujes de displacer son significativos; más bien, ni siquiera son del todo definidos. Quizás ocurra cierta similitud con la pasión.

Lo que colocamos en tanto recurso de inferencia, es que por el recorrido de la sensibilidad el monto de afecto se activa y encuentra un sitio de acomodamiento previo a la organización sentimental. Ese sitio tendría que poseer sus cargas energéticas y movimientos en cierta manera dispares al registro sensitivo del placer y displacer, es decir, no hay acuerdo. Tal vez sea algo parecido al soborno de la fantasía con el <<no sé qué>>. Pero tengamos cuidado: es incorrecto suprimir la importancia del sentimiento. Mentirá en muchos aspectos, sólo que al ser indicador de la sensibilidad, no sobra.

Presento mi sospecha: la disposición pasional específicamente señala alteración del ánimo -de hecho, es un elemento fundamental de la palabra pasión-, alteración confusa cuyas respuestas sentimentales no dan, por así decir, cierre, ni con la ayuda de la consciencia. En efecto, pasión -confuso- y sentimiento -supuesta claridad- de la vuelta sensible, serán notas distintas y juntas de la escala tonal del placer y displacer, cuya energía de ejecución se localiza en el monto de afecto. Schopenhauer no parece estar distante de lo visto si pensamos a aquél como lo *in abstracto* de algo; ¿de la pulsión, del grito animal? También despierta, como lo vimos anteriormente, preocupación por aquello que lo empuja con la forma musical, la Voluntad. Interrogante a tomar en temas posteriores de la investigación.

Otro punto a destacar. ¿Qué es lo que está en juego en la alteración, puesto que la pasión también acarrea una rítmica entre padecer, espera y persistencia, de modo que es una de las razones que no cuadra con la categorización sentimental y una simetría hacia el placer o displacer? Más difícil es con las artes: aquellos elementos se articulan con otro relevante, a saber, cierto “encanto” de la vivencia.

Freud aporta recursos en el aspecto energético. Por muchos años estuvo convencido de la eficacia de sus dos principios. En *Más allá de principio de placer* discute la existencia de una función que los cuestiona. Al leer la *sección III*, encontramos descripciones de pacientes con experiencias repetitivas ampliamente indeseables. Situaciones <<afectivas dolorosas>>, cuyo trámite, a pesar de que se les puede atribuir el carácter displacentero y se dirijan al camino placentero, resulta bastante complicado; además, entorpecen el trabajo de la cura. Ese fallo tiene que buscarse en puntos originarios de la pulsión. La cosa es que en el arte, parece que la articulación básica de los dos principios con el fantaseo se mantiene, es decir, la ecuación lineal: <<Una estética de inspiración económica debería ocuparse de estos casos y situaciones que desembocan en una ganancia final de placer; pero no nos sirven de nada para nuestro propósito, pues presuponen la existencia y el imperio del principio de placer y no atestiguan la acción de tendencias situadas más allá de este, vale decir, tendencias que serían más originarias que el principio de placer e independientes de él>> (Freud 1976c/1920, p. 17).

La alteración anímica tal vez sea un proceso de intensidades mayores por su relación más cercana al monto de afecto, pero se resuelve en el placer. La enseñanza no está muy distanciada de la rítmica de Langer y Meyer: se juegan con las tensiones hacia una resolución, y aunque algunas de ellas muestren signos de dolor o displacer, las fantasías y el principio de placer hacen el trabajo en colaboración de la Voluntad de Schopenhauer. Con *Requiem (1791)* de W. A. Mozart (1756-1791)⁷¹, hay un tambaleo de estados afectivos, claro si uno es sensible a la pieza. No hay nada malo en esto: entre más lejos esté la música de más allá de principio de placer, mejor. Es realmente una anticipación seria, porque se evitarían muchos problemas, y desde el punto de vista formalista, ¿es relevante llegar a él? Se corre más el riesgo de confundir a la música una vez más en algo, pese a que sea subjetivamente transcendental, que no es de su dominio.

⁷¹ Escúchese, por ejemplo, Mozart (1992): *Requiem, KV 626*, con la interpretación de *Wiener Philharmoniker* y bajo la dirección de G. Solti.

Con el rebelde Aristóteles y Lacan, se produce un giro inesperado. Recordemos que el primero destaca que el fin de la música es la catarsis, sólo que se dio cuenta que un placer mayor resulta indispensable a distancia del padecimiento. Sorprendentemente, da otro paso. Acudió a la hipótesis de que la música imita o expresa movimiento. De lo que intuimos, es que si la música se dirige al placer, primero tiene que darse ocupación a movimientos implicados en el sujeto.

El *Problema 38* aristotélico destaca que existen dos, a saber, el *ordenado*, correlato de la conservación, integración y potenciación de las <<fuerzas naturales>>, y el *desordenado* que corrompe a <<éstas y las llevamos más allá de los límites propios a las mismas: las enfermedades son movimientos contra la naturaleza del orden que les es propio a nuestros cuerpos (...)>>. Con su influencia pitagórica, supone que el goce mayor de la música implica la mezcla de ambos (Aristóteles, en Fubini, 1990/1976 pp. 71-73).

Uno podría darse la libertad de decir que el movimiento desordenado representa al más allá de principio de placer, y el otro, al principio de placer para oponerlos. Por los elementos del tema actual, no es de a gratis, no es así de sencillo. Aunque la linealidad del placer sea clara en Freud, no parece suficiente en la música. Lacan (1995/1986) en la clase, *El brillo de Antígona (1960)*, expone una duda similar: <<Pues bien, también a ellos cierta música, podría pensarse en la música que está en juego en la tragedia, les aportará una catarsis, un apaciguamiento mediante el placer, agrega Aristóteles, dejándonos nuevamente con el interrogante de qué querrá decir placer y a qué nivel y por qué es invocado en esta oportunidad. ¿Cuál es entonces ese placer al que se retorna después de una crisis que se despliega en otra dimensión, que a veces lo amenaza, pues se sabe a qué extremos puede conducir la música entusiasmante?>> (p. 296). ¿Qué oculta la mezcla dinámica en el suceso musical?, ¿lo real? ¿Cuál sería su relación con la crisis de otra dimensión, donde probablemente se ligue la pasión o alteración e incluso el resultado placentero?, ¿en aquella se inscribiría el más allá de principio de placer? ¿Por qué la tragedia es la puesta en escena? ¿Cómo la sensibilidad participa en ello?

Y para cerrar parcialmente con el tema del sentimiento, en la *25 conferencia* leemos: <<Pero no creo que con esta enumeración, hayamos alcanzado la esencia del afecto. En el caso de algunos afectos creemos ver más hondo y advertir que el núcleo que mantiene unido a ese ensemble es la repetición de una determinada vivencia significativa. Esta sólo podría ser una impresión muy temprana de naturaleza muy general, que ha de situarse en la prehistoria, no del individuo, sino de la especie>> (Freud, 1976e/1917, p. 360). ¿Acaso la exploración de esa vivencia fundamental posibilitaría enlazar al monto afecto y la representaciones para sus derivaciones? También, tales líneas y la posible presencia del más allá de principio de placer en la música, son otras pistas que pueden tener voz en el lenguaje originario.

Con la exposición de los primeros temas del capítulo, nos damos cuenta que la investigación más que caracterizar un suceso estético y metapsicológico en la expresión de la música, se ha introducido en una dispersión de vías que genera -a propósito de los

afectos- una angustia similar a la que indica Strawinsky a la hora de componer música⁷². Bien, es preciso otro repliegue a fin de encontrar salidas.

D) Reflexiones de la temporalidad en el suceder musical

Se sabe que a medida de caracteres del exterior, los sistemas del sujeto responden. No complico: las modalidades sensoriales hacen su trabajo de acuerdo a detalles de lo que está afuera. Digo esto porque mi pregunta data en lo siguiente: ¿a qué -aunque suene algo paradójico- es vulnerable la sensibilidad? Más fácil: ¿cómo se sostiene? Es muy extraño esto, quizás se intenta buscar algo donde la sensibilidad ya está activa, pero ahí se presta un detalle a considerar. Dijimos que se trata de un puente expandible, y en metáfora, de alguien que pasa “como si nada” a la represión; una luz solar que atraviesa sus fronteras. Y bien, hay otro obstáculo: ¿cuál es su límite, o mejor dicho, su destino predilecto? Las facultades interiores ligadas en lo posible al sistema inconsciente, brindaron indicadores sorprendentes, sólo que también se han producido decenas de preguntas de amplia importancia. Supongo que ideas de ambas cuestiones sensibles, se logren posteriormente, al menos en mayoría, vías de concreción.

Un factor tienen que compartir la música y la sensibilidad, una especie de compatibilidad. Hicimos mención del significante, pero ¿es momento de desarrollarlo? Todavía no, puesto que se cuentan con otros recursos de alto valor para su ejecución melódica a tiempo preciso. Bien, en la obra fubiniana, detectamos a un filósofo contemporáneo de Schopenhauer, a saber, Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), trae esperanza. De acuerdo a su *Filosofía del arte*⁷³, la función de las formas musicales consiste en objetivar un fundamento absoluto, el Infinito. La diferencia es que él no toma en cuenta el sentimiento, instancias representativas o una correspondencia armónica, sino el ritmo que es <<la música dentro música>> (Schelling, en Fubini, 1990/1976, p. 264). Automáticamente se liga el tiempo. En la estructura sonora, sin juego de temporalidad, toda armonía, rítmica, serie y melodía, cae. Es como pintar en el aire o querer atrapar el agua en las manos.

Con la inspiración del formalismo, el tiempo de la música y las temporalidades del sujeto no tienen nada que ver si no se conjugan. No se va a lograr con la cronología. En ese caso, a enseñanza del maestro Schloezer, la música perfecta sería el <<tic-tac>> del reloj (en Fubini, 1990/1976, p. 355). Ese sonido suena bien en *Hung up*⁷⁴ o *4 Minutes*⁷⁵, sólo que a favor de su unión a la estructura. Menos en un discurso del tiempo que pierda a la continuidad de la forma musical; si se tratase de ello, opto por el <<tic-tac>>. Para lograr parte de esa conjugación con la metapsicología, es preciso transportar la noción de tiempo y ritmo a cierto detalle interesante de la pulsión.

⁷² Angustia ante las <<infinitas posibilidades que se le ofrecen, tiene la sensación de que todo le está permitido>>. Aquella perecerá y se podrá crear obra, si se emprende la concreción, esto es, la inscripción de límites en materia de sonido y en la técnica del músico (en Fubini, 1990/1976, pp. 347-348). Se sabe que no es lo mismo, pero ¿qué de esto se puede aprender en la investigación,?

⁷³ En *Obras de Schelling (1907)*.

⁷⁴ Madonna (2005): *Confessions on a dance floor*.

⁷⁵ Madonna (2008): *Hard candy*.

Hasta donde se ha llegado, el factor energético-cuantitativo parece dominante. Freud (1979c/1905) en *Tres ensayos de teoría sexual* -desde el aspecto dinámico-, no estuvo del todo convencido de que tal sea el soporte esencial de la compleja relación entre el estímulo y lo pulsional: <<No hay ninguna duda de que los estímulos productores de placer están ligados a particulares condiciones; pero no las conocemos. Entre ellas, el carácter rítmico no puede menos que desempeñar un papel (...)>>. ¿Por qué la incógnita? Simplemente descubrió una rítmica entre tensión y distensión que hace difícil localizar el camino lineal al placer: <<Estáramos mucho más adelantados en la psicología si supiésemos indicar este carácter cualitativo. Quizá sea el ritmo, el ciclo temporal de las alteraciones, subidas y caídas de la cantidad de estímulo; no lo sabemos>> (p. 166)⁷⁶. Con los pasajes, insisto, se aprecia un elemento en común entre el estímulo y la excitación pulsional: el ritmo. Si se fue atento y sensible a los temas anteriores, ese detalle se ha presentado, al menos indirectamente: una rítmica de las fantasías y la posible inherencia de más allá de principio de placer que pone en duda a la simetría del placer.

Vayamos poco a poco. De Leibniz se aprendió que el desencadenamiento de la sensibilidad depende de las cualidades percibidas del estímulo en tanto sugerentes. Suponemos que aquellas son rítmicas, y con Freud que apunta a lo sexual, son cualidades seductoras. En efecto, la belleza armónica de Baumgarten sufre un cambio radical: <<Me parece indudable que el concepto de lo <<bello>> tiene su raíz en el campo de la excitación sexual y originariamente significó lo que estimula sexualmente. La palabra alemana Reiz significa tanto <<estímulo>> como <<encantos>> (Freud, 1979c/1905, p. 142). Si para la belleza la sexualidad es determinante, resulta indispensable desarrollar un punto de partida: <<estimular>> a nivel de la sensibilidad con la música <<sexualmente>> en tanto excitación pulsional. Se trata de dos elementos aparentemente distintos y juntos en una melodía a merced del tiempo.

Volvamos a una pregunta conocida: ¿Cómo percibimos? Ahora será con la cualidad. En *El proyecto de psicología*, ¿se ha notado el peso de la senso-percepción? Por cantidad dentro de la excitación y en el movimiento “neuronal” del aparato psíquico, la “tiene de perder”. No en el sentido de que sirva de poco, sino por <<instrucción biológica>>, sólo necesita de cargas pequeñas o reguladas de afuera y dentro; de lo contrario, se desvanece. Según la obra, da la impresión de que el papel de tal sistema corresponde mejor a la cualidad.

Ahora bien, desde la psicología nos encontramos con la *Experiencia estética y desarrollo humano. Las artes temporales en la génesis de procesos psicológicos complejos* de Español (2007). El supuesto básico es totalmente interesante: la senso-percepción es una capacidad transmodal: <<significa tránsito de información de una modalidad sensorial a otra>>. Trata de las relaciones, combinaciones y/o equivalencias entre sensaciones -con

⁷⁶ En el *Problema económico del masoquismo*, Freud (1979d/1924) coloca líneas similares: <<Parece que registramos el aumento y la disminución de las magnitudes de estímulo directamente dentro de la serie de los sentimientos de tensión, y es indudable que existen tensiones placenteras y distensiones displacenteras. El estado de la excitación sexual es el ejemplo más notable de uno de estos incrementos placenteros de estímulo, aunque no el único por cierto>> (p. 166).

caracteres de intensidad- provenientes de diferentes modalidades sensoriales. <<Algo a lo que las artes nos invitan frecuentemente: en los espectáculos de luz sinfónica, en la integración de sonido-visión en el cine y fundamentalmente en la danza en la que el sonido y el movimiento se funden en el tiempo. Nuestra capacidad de percepción transmodal nos permite aunar diversidad de sensaciones provenientes de diferentes modalidades y establecer equivalencias entre ellas. La percepción transmodal, que se vincula con formas de arte sofisticadas>> (p. 5). ¡Qué decir de los espectáculos de Metallica o Madonna en sus giras del año 2012! La mayoría del público inevitablemente “se puso de cabeza”. Pues esas comparaciones de entradas de información, subrayan un ritmo: suena lo oído, y de ahí, ¿qué con lo visto?; después, con lo que se siente, etc. Parece que la capacidad transmodal se articula al concepto freudiano del <<periodo>>: índice temporal del carácter cualitativo, del ritmo de las estimulaciones.

Sin embargo, la senso-percepción no se encarga de todo lo que puede ser estímulo, y como se mencionó anteriormente, hay filtros, en donde los periodos con su rítmica no pasan. ¿Cuál es el propósito de la capacidad transmodal? Español (2007) subraya un <<perfil de activación>> correlacionado a detalles de los estímulos, es decir, rasgos sugerentes: <<en especial la duración, los ritmos simples y los contornos temporales, es decir, los cambios en el tiempo de la intensidad de la sensación>> (p.5). Ahí donde las sensaciones bailan con lo percibido, rumbo a un fin. ¿Satisfacción sentimental-intelectual en el ritmo de Meyer? Es una probabilidad. ¿Qué ocurre dentro de la danza con respecto al periodo freudiano? Se requiere de un ingrediente especial para libramiento del filtrado: <<sólo dejan pasar un estímulo de ciertos procesos con periodo definido>> (Freud, 1985/1950, p. 355). Procesos rítmicos a tiempo, a periodo. Al parecer, aquello de especial, es lo seductor. ¡Cómo no resonar el solo más emotivo y acompañado de *November rain*⁷⁷ cuando en el andar cotidiano que implica diversas estimulaciones, la mirada se cruza con una persona que atrae e impresiona! Ejemplo simpático -un poco “obsesivo”-, pero presta lo inimaginable del recorrido senso-perceptivo hasta ese toque fantasioso y sentimental.

¿Acaso sería plausible decir que ese perfil de activación se liga a un juego rítmico de los fraseos de la fantasía, monto de afecto y la serie placer displacer para que se produzca el giro del placer previo y formal? Fabulosa pregunta, mas casi imposible, en teoría, de expresar. Si es inmenso el ejemplo “simpático-obsesivo”, lo será mayor para cualquier aproximación de las facultades interiores hasta hora descubiertas; procesos de aquí y de allá sin saber un probable punto de soporte. Sorprendentemente, nos encontramos con índices de él en la última obra freudiana citada. El periodo <<se propaga por doquier sin inhibición, por así decir como un proceso de inducción>>. ¿Hasta dónde llega con su ritmo? A la excitación. Bien, se dijo que generalmente se entiende aquella por cantidad, <<pero además es preciso que posea un carácter: naturaleza temporal>> (Freud, 1985/1950, p. 354).

Resulta increíble que en esto rueda la incógnita freudiana de sus *Tres ensayos de teoría sexual*. También es apreciable el sello del aspecto dinámico por el simple hecho de lo

⁷⁷ Guns n“ roses (2004): *Greatest hits*.

danzante sin límites hasta la pulsión. ¿Qué extraemos del breve diálogo entre Freud y Español? No cabe duda que la naturaleza de la sensibilidad es dinámica y temporal. O bien, el sujeto es sensible al tiempo y movimiento de los estímulos en su calidad sugerente y seductora. No podemos hablar de tiempo solo o cronología; se baila, se mueve a ritmo transmodal en tiempo; en periodo a rítmica senso-perceptiva. Lo que es igual, resulta incorrecto pensar el movimiento sin modalidades temporales: baile a paso medido, a fracción del compás con respecto al tiempo de la música. Entonces, es posible asumir que el periodo definido -tiempo- de ciertos procesos -movimiento rítmico- pasadero seductor, a criterio de la investigación, se concibe más sencillamente como periodo sensible: la expansión de la sensibilidad es a tiempo a lo que se mueve rítmicamente en el sujeto desde la senso-percepción hasta la temporalidad de la excitación. Pero aclaro que no es una regla simétrica, sino una continuidad extraña. Además, ese recorrido sensible a fin de su vuelta del <<no sé qué>> enlaza la ironía de *Carnival*⁷⁸. ¿Por qué? Es el no saber, el no mostrar por qué la correlación de ambos tiempos, pero sí una invitación o implicación <<*con arreglo a una fórmula reductora que ignoramos*>> (Freud, 1985/1950, p. 358). Veamos qué opciones se prestan con algunos elementos construidos del suceder musical.

Langer ayudará una vez más. Si *Fly me to the moon*⁷⁹ conmueve hasta la “médula de los huesos”, es que en la vuelta del periodo sensible, se viaja, y específicamente, la amante lleva de la mano a la Luna. Esto equivale a la <<ilusión primaria>>. Se concibe como <<*tiempo virtual*>>, o sea, <<*imagen*>> de <<*ese tiempo vital experimentado directamente por nosotros*>>. ¿Acaso aquel podemos situarlo a aquella repetición de vivencia originaria decisiva para la especie humana? Es asunto prometedor. Langer no se limita a una entonación representativa o imaginaria, además denota sorprendentemente un elemento continuo: <<*tiempo y movimiento orgánico*>>. ¿La acción de la naturaleza dinámica de la excitación pulsional? No parece alejada la autora al concluir: <<*La esencia de cualquier composición -tonal, atonal, vocal, instrumental, o incluso simplemente de instrumentos de percusión- es su semejanza con el movimiento orgánico: la ilusión de un todo indivisible (...); y la lógica de cualquier símbolo que exprese sentimientos es la lógica de un proceso orgánico*>> (Langer, en Fubini, 1990/1976, pp. 362-363).

Por fin, se encontró una salida. Ordenemos para que resulte más comprensible: la forma musical a similitud del movimiento orgánico no es sino primero por el periodo sensible. Pese posibles limitaciones de la expansión, el *Carnival* es sumamente necesario, la <<fórmula reductora>>. ¿Qué hay de la ilusión? Las fantasías, un montaje complejo que expresa de alguna manera el punto vital o la vivencia originaria.

Se sabe que ese espacio no es lineal, es juego de tiempo, de movimiento, de ritmo, en aquello de presente, pasado y futuro; de tensión, resolución y espera según esa temporalidad extraña de la pulsión. Esto no es ajeno al sentimiento con su núcleo del monto de afecto y la pasión alteradora, a tonos de la escala de placer y displacer. Con la breve relación del periodo sensible y la excitación, es preciso virar detalladamente a la pulsión.

⁷⁸ The cardignas (1995): *Life*.

⁷⁹ Versión de Claire Littley (2004): *Neon genesis evangelion*.

3.2. Una metapsicología <<pitagórica>> de *Das Ding*⁸⁰

De todo un juego increíble en el suceder musical se ha sido testigo. La interrogante es saber, al menos en parte, por qué se lleva a cabo la previa configuración. Supongo que es tiempo de articular un elemento sospechoso apegado paradójicamente a la pulsión y la vida psíquica. Asimismo, mantiene cierta relación con la realidad exterior, pero sobre todo con incidencias nítidas de aquello que ha quedado pendiente: lo real.

Me refiero a La Cosa, *Das Ding* en tanto principio metapsicológico para una reflexión de estética musical. El diálogo de supuestos freudianos y del pitagorismo musical ayudará al propósito de coyuntura. De la segunda corriente, será imposible tomar a pie de la letra la noción de armonía. Más bien, utilizaremos aquella línea de la interconexión entre cosmos y el microcosmos del sujeto. Tampoco se van a realizar aproximaciones astrofísicas y menos astrológicas, sino esa apuesta de fantasear con <<la bruja>> metapsicología. Pero, ¿a qué se pretende llegar con esta aventura un poco extraña? En la exploración del dominio subjetivo y el suceso musical, es preciso moverse en ese espíritu de Baumgarten: lo bello es a pensar por analogía gracias a la apertura de la sensibilidad.

A) *Introducción a La Cosa*

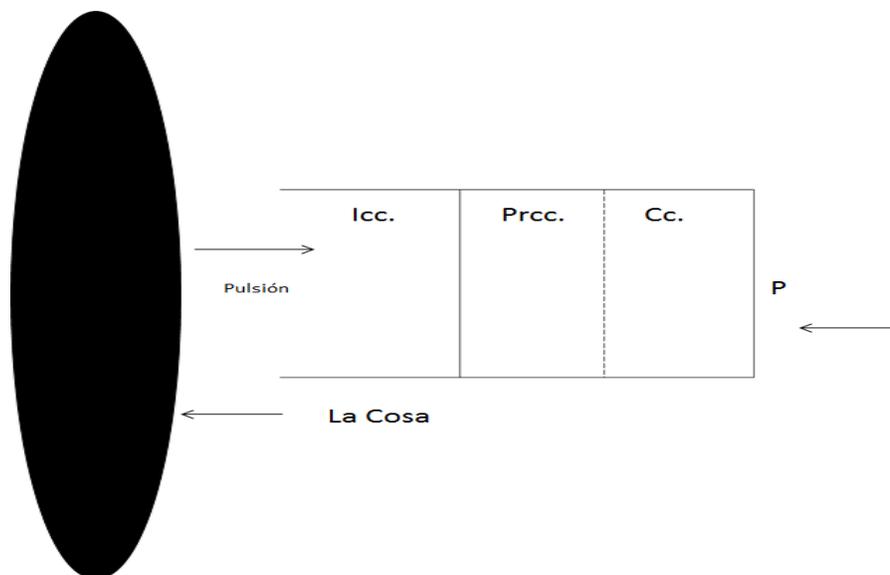
¿Se conocen a los agujeros negros? Son una de las maravillas más misteriosas del universo. Es increíble que en la cabeza de A. Einstein (1879-1955) -por cierto, apegado a la música-, estuvieran presentes, como algo que no podría estar, de un absurdo en el cosmos, pero en años posteriores su existencia fue probada.

¿Qué son esos objetos? Efecto de gravedad a consecuencia de la muerte estelar; una alteración de espacio y tiempo extrema. Existen de diversos tamaños, de hecho, nuestra Vía Láctea posee uno súper masivo en *Sagitario A*. Como se dijo en unas páginas atrás, su visibilidad es prácticamente imposible, sólo se conocen por sus efectos. Lo que es sorprendente es que la imaginación humana ha logrado representarlos. Su investigación es decisiva, puesto que podría aclarar ciertos enigmas del origen y el destino del universo. La Cosa tiene algo de parecido en esto.

Originalmente es un concepto filosófico cuya reflexión rodea a la pregunta de la experiencia humana en diversas categorías. Lacan la ajustó en su enseñanza con el fin de dar cuenta que en su sitio, depende gran parte del funcionamiento psíquico. La presente investigación considera a La Cosa como un agujero negro en el sujeto, un objeto de espacio y tiempo. La primera coincidencia: es imposible conocerla, sólo por sus atributos o cualidades, es decir, sus efectos. En intento de imitar al genio Einstein, es preciso acercarnos a lo “absurdo” de su existencia.

Al retomar el esquema rectangular, resulta sencillo asumir que parte del objeto se aprecia en la zona oscura, la media luna. Vamos a realizar una pequeña modificación.

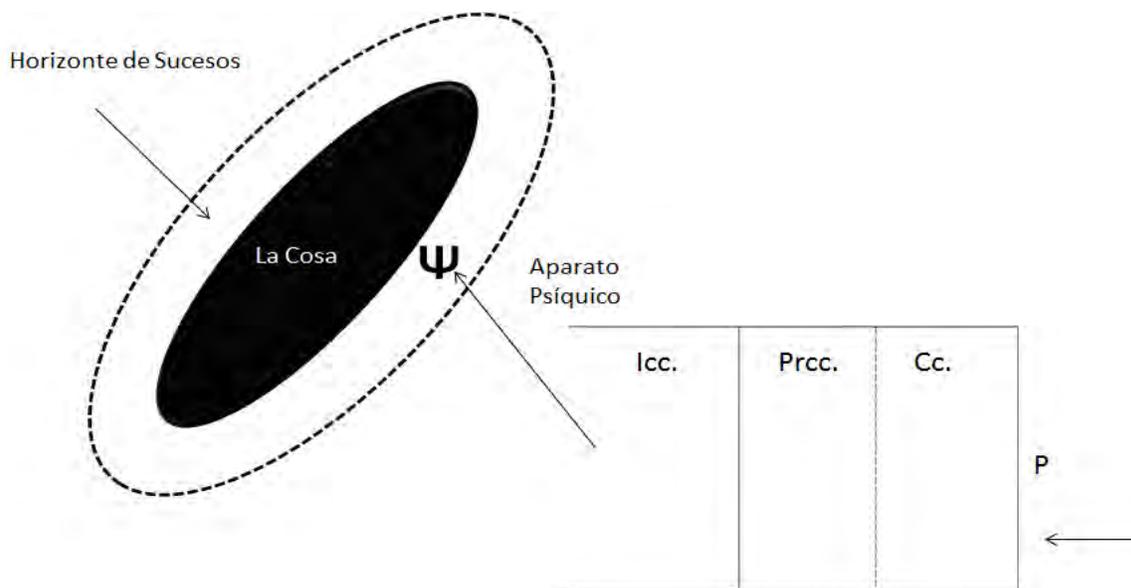
⁸⁰ Evidentemente se trata de un neologismo. Al curso de la revisión, se describirán las justificaciones necesarias.



Se puede decir que La Cosa es punto nodal de la incidencia de lo real. En una diferencia tópica que rebasa cualquier contenido entre sistemas, el agujero negro de *Das Ding*, es lo internamente exterior, o sea, lo éxtimo. En *Teórico 4*, es clara la contribución lacaniana en Rabinovich (1995): <<Entonces, lo primero que queda fuera de mí, porque no lo puedo atrapar, porque sólo puedo atrapar sus atributos, sus cualidades, sus metáforas (*sache*), es la Cosa, y la Cosa constituye mi primer exterior. Es un primer exterior que está en lo más íntimo de mí (...). Por eso Lacan, en el Seminario XI usará una palabra clara para definir la Cosa, la llamará éxtima, es lo más externo que está en lo más íntimo de mí>> (p. 12). Aquí se refuta esa noción de lo real en tanto inaprehensible e incidente. ¿Cuál es la importancia de la extimidad de La Cosa? Es decisiva, sin duda, puesto que toda representación responde a ella en una suerte gravitacional.

En su clase de *Das Ding II* (1959), Lacan (1995a/1986) plantea lo siguiente: <<*Das Ding* -en el punto inicial, lógica y a la vez cronológicamente, de la organización del mundo en el psiquismo- se presenta y se aísla como el término extranjero en torno al cual gira todo el movimiento de la *vorsterllung* (representaciones)>> (p. 74). Si de representación-cosa se dinamiza a rotación -*sachevorsterllung*-, cuyos contenidos son principalmente auditivos, visuales e inefables del lado del inconsciente, lo hará por derivación, a distancia de La Cosa (Freud, 1976b/1915, pp. 197-198). Insisto, se conocen explosiones o efectos luminosos, pero no se aprecia al agujero negro.

Esta generalidad tópica permite mover al esquema rectangular. Si la organización psíquica gira alrededor de La Cosa, entonces, es preciso inscribirla en el horizonte de sucesos del agujero. ¿Qué es? Como lo dice su nombre, un espacio de fenómenos a orden de la gravitación del objeto. En la astrofísica generalmente son de luz visible o del espectro electromagnético invisible, transformación de materia y otras ocurrencias sorprendentes. Veamos cómo queda el esquema.



Con la inmanencia de La Cosa, la noción de la realidad es modificada profundamente. Se descubre una asociación entre el complejo perceptivo de *El proyecto de psicología* y los pasos del examen de realidad según *La negación*. Comprendemos que el complejo es una operación psíquica comparativa de lo percibido y lo representado; el objetivo, en general, es una medida de ocurrencia y probablemente de decisión muy bien vinculada a la tensión de placer y displacer. Se llegó a esto gracias a *La negación* al considerar que en ese paso se articula la admisión de propiedades buenas y la repulsión de las malas. Con las restricciones del mundo exterior y la represión, el sujeto está comprometido en un conflicto o intento de balance. Dentro del fantaseo es sabido que en el arte se resuelve el camino al placer anudado al enigmático placer previo de la sexualidad.

Sin embargo, Freud destaca un eje que es decisivo para el examen de realidad más allá del “balance”. En *El proyecto de psicología* se detecta a nivel del complejo: un ingrediente inalterable se excluye de la comparación, dando como resultado atribuciones o cualidades. Ese ingrediente es La Cosa (Freud, 1985/1950, pp. 372 y 414).

Lo interesante es que en la otra obra, detectamos que su extimidad involucra buscar: <<El fin primero y más inmediato del examen de realidad (de objetividad) no es, por tanto, hallar en la percepción objetiva (real) un objeto que corresponda a lo representado, sino reencontrarlo, convencerse de que todavía está ahí>> (Freud, 1979a/1925, p. 255). Aprecien lo que está pasando: de un exterior percibido al “reencuentro” de algo jugado en la representación. Es fácil ver a lo que pretendo llegar con la analogía pitagórica: cualquier objeto exterior que entre en la gravitación del agujero, es asunto de él y su horizonte de sucesos donde está inscrito el aparato psíquico.

Podemos verlo en el simple esquema rectangular: La Cosa, no sólo se ubica al lado del inconsciente, sino arriba, abajo e incluso es crucial en la percepción, más por la cuestión de la sensibilidad. Pese a que la idea convencional de que ese objeto de espacio y tiempo

absorbe todo lo que encuentra e incluso la luz con su inmensa velocidad, su labor principal es transformar materia para otros procesos.

¿Qué es lo que planteamos en la reflexión de la realidad? El sujeto convierte en varios niveles para hacerse experiencia en él y en el mundo. El cerebro y sus receptores, de una ocurrencia exterior, a impulsos eléctricos. Lo que descubrimos en la enseñanza freudiana, es que el examen de realidad depende de un sitio referencial representativo de acuerdo al objeto éxtimo. Es algo parecido a lo que plantea (Marías, 1999-2000)⁸¹: para un conocimiento parcial de La Cosa -o en término freudiano con toque del significante, *Las Cosas* del mundo e incluimos la Cosa <<en mí>> pero fuera-, es preciso un atravesar primero que nada la subjetividad. Probablemente el conocimiento humano y sus experiencias sensibles, consistan en una bifurcación infinita acerca de La Cosa, como ocurre entre la similitud impresionante de aquella red neuronal y red cósmica.

Cabe aclarar que la interconexión no es asunto de poderes extraños, sino que es efecto mismo del lenguaje; en ello, insiste Lacan (1995b/1986) de acuerdo a su clase de *Das Ding* (1959): <<Es muy evidente que las cosas de un mundo humano son cosas de un universo estructurado en palabra, que el lenguaje, que los procesos simbólicos dominan, dominan todo (...)>> (p. 59). Rabinovich (1995) aporta una formulación específica: <<(…) este exterior (lo éxtimo, La Cosa) no es un exterior realista, es un exterior externo al significante, pero producido por el significante>> (p. 13). La Cosa es efecto simbólico que pone en juego la experiencia humana, sobre todo, en la subjetividad; es una de las razones por las cuales la denominamos <<principio>>. Obviamente el gran problema es cómo movilizamos ello con la vivencia musical. Uno de los puntos de enorme importancia para descubrirlo, es ligar al objeto con la pulsión.

B) Paradoxa de la pulsión

Pensar en los orígenes de algo, es complicado. Pero resulta indispensable llevar parte de ello al objeto y a la pulsión para lograr la construcción de un esquema que permita el movimiento de la música. En simulaciones de escritura, se buscó idéntico objetivo por otros caminos vinculados a diferentes expresiones de la pulsión sexual, sólo que no se tuvo éxito esperado, dado que se perdió la continuidad de la forma musical. Es altamente probable que las preguntas planteadas se dirigieran a otro lugar. En esta oportunidad verifiquemos los alcances.

Al leer la obra fubiniana, nos encontramos con algunos autores que proponen la expresión musical en tanto tensión entre la vida y la muerte. Sí, estamos hablando un poco del lenguaje originario. Ya en la Edad Media -siglo XIV d. c.- Marchetto de Padua señala de acuerdo a su tratado *Lucidarium*: <<la música es la más bella de todas las artes (...) de su nobleza participa todo cuanto tiene vida y cuanto no la tiene (...)>>. Incluso del maestro Schelling se entiende que la música no sólo es “real” por el factor matemático y formal, sino que <<(…) es el arte más físico entre las artes físicas, aquella que está en contacto más directo con la materia inorgánica privada de forma: el sonido, motivo por el

⁸¹ Conferencia escrita de Kant para el curso *Los estilos de la filosofía* (web. hottopos, párr. 14-15).

que, a su vez, nos pone en contacto con la naturaleza en su aspecto más primordial e inmediato>> (en Fubini, 1990/1976, pp. 112 y 264).

De Langer capturamos que el movimiento de la música tiene similitud con la materia orgánica del sujeto, que se tradujo por la pulsión. Es asombroso que esa vinculación también manifieste a la pulsión en su tendencia originaria, el compartir ese esfuerzo inherente a la vida. ¿A qué me refiero con esto? Esfuerzo rumbo a lo inorgánico.

Describamos un poco lo previo. Schopenhauer lleva el mismo camino freudiano del ciclo vital, sólo que aplica analogía musical. Los <<grados ínfimos>> de la Voluntad se aprecian en el bajo: <<la naturaleza inorgánica>>. Al agregar nuevas instrumentaciones y posibilidades vocales, representan el desarrollo de la vida sobre la línea inherente del bajo, o sea, sobre lo inorgánico (en Fubini, 1990/1976, p. 273).

¿Qué es lo que plantea Freud (1976c/1920) cuando propone la pulsión de muerte? Volver a lo inanimado: antes y después de la vida, está la muerte. La cosa es que lo animado ha tenido mayor duración por las facilidades externas, es decir, la inscripción de aquellas líneas vocales e instrumentales en la melodía de la vida (pp. 36-38). Sin embargo, para ambos autores, esta senda de toque darwiniano no es absolutamente decisiva ante la interrogante del vivir y la música, de la pulsión y el sujeto. Hay algo más en <<la vida no vale nada>>, sea en *Camino de Guanajuato*, sea en *Llegó borracho el borracho*⁸²; Schopenhauer se vira al sentimiento en sí -que sabemos, revela más de lo esperado-, mientras que Freud considera a la fuerza de las pulsiones sexuales culminante. Reflexionemos esto con la metáfora pitagórica.

¿Saben cómo se crea un agujero negro? Lo ilustraré con entonaciones metapsicológicas. Supongamos que el organismo humano es una estrella en desarrollo y estable en sus componentes; por ejemplo, algunos procesos físicos y químicos forman una presión tal que impide a la materia de las capas superiores dirigirse al núcleo. Lo sabemos, un cuerpo homeostático; la senda darwiniana sigue su curso. Sin embargo, aquella presión en algún momento termina, lo que facilita que toda la materia se concentre en el núcleo hasta llegar a una onda de implosión: la estrella experimenta transformación radical. El cambio dinámico de la energía se vincula a la fuerza gravitacional y materia del Otro maternal: es su intervención simbólica a modificar las experiencias del cuerpo, el devenir de la pulsión sexual, el placer. Sé que esto corresponde al lenguaje originario, pero fue necesario mencionarlo por las consecuencias a observar.

La estrella no se destruye del todo: en una súper roja gigante implosionada, sus elementos se comprimen a densidad extrema y en tamaño pequeño, es decir, de la masa original a un punto diminuto. Aquí es importante colocar una carta: la compresión indica todavía la actividad de la pulsión. ¿En qué sentido? En una *vivencia de satisfacción*: el desenvolvimiento pulsional como si tuviese entre las manos el niño o pequeña el sol brillante -calidad de impresión-. Este objeto, se denomina estrella de neutrones.

⁸² Ambas piezas de José Alfredo Jiménez (1926-1973). En Jiménez (2007): *Mexicanísimo*.

Al paso de cierto umbral crítico, la gravedad se distorsiona masivamente y nace un agujero negro que es en esencia, un pasaje de energía de materia a energía de espacio y tiempo. En otros términos, el proceso de modificación de la estrella corpórea humana, desde la implosión hasta la fase final de la compresión, el objeto de la pulsión se traza, a saber, *das Ding* -La Cosa- en tanto producto, insistimos, del lenguaje⁸³. Asimismo, el agujero tiene su horizonte de sucesos donde se inscribió la vida psíquica. ¿Cómo que ha nacido ahí? De acuerdo a *El proyecto de psicología*, una vivencia de satisfacción permite el establecimiento del mundo representativo, es decir, “lo que deja huella”. De ahí, se desarrollará todo un tejido infinito de conexiones. Aparentemente las consecuencias de una vivencia de satisfacción son comprensibles. Frente a la vuelta de la excitación pulsional, las acciones psíquicas inmediatas son el fantaseo y realización del deseo; un trabajo de anudamiento de las huellas registradas de la vivencia para repetir el placer (Freud, 1985/1950, pp. 363-364 y 370).

Sin embargo, para que esto sea posible, la vida psíquica lleva a cabo un <<juego previo>> que no es otra cosa que el examen de realidad. Por ejemplo, ¿qué es lo que se observa en un niño <<chupeteador>>? A la ausencia de condiciones “reales” de satisfacción, encuentra un modo de repetir el placer previo con el autoerotismo; asimismo, existe la posibilidad de desplazamiento con la mamadera y el chupete. ¿Realmente la ausencia de un objeto exterior es el problema para la vida psíquica? Porque -según el ejemplo- se sabe que aunque las percepciones se coordinen con la representación, es decir, se cumplen requisitos similares a la satisfacción pasada, el niño o la niña manifiesten una no complacencia con llanto, respuestas motrices y fisiológicas atípicas. Entonces, algo está pasando con el objeto inscrito de la vivencia, que en este caso es el pecho; es el fantaseado para renovar placer.

Quizás se presenta en su cara mala que garantiza displacer, pero se sabe desde Freud y específicamente en Melanie Klein, es una situación que se puede resolver a modo de placer, es decir, en un momento aparece el objeto bueno⁸⁴. No es difícil de entender, la madre supone algo de su hijo o hija, y sabrá responder para que esté mejor. ¿La profundidad del examen de realidad se ubica en estas resoluciones? Sabemos que sí son parte de, pero aprendimos que el paso más importante es un reencuentro con el objeto. ¿El pecho, aquel bueno, y alejarse del malo? En las relaciones objetales con estas cualidades, siempre es detectable un suspenso con respecto a la pulsión, puesto que ni de uno de otro existe una solución entera; se trata de todo un desarrollo complejo. Es recomendable darle una ojeada al magnífico trabajo de Segal (1998/s. f.) para que tengan una idea.

⁸³ No hay nada de dificultad en lo anterior. En los *Tres ensayos de teoría sexual* se aprecia que actividades simples o adaptativas de la relación entre la madre y su hijo o pequeña -como la alimentación-, pueden convertirse en asunto pulsional por apuntalamiento, o sea, el trampolín del desarrollo biológico donde se „divierte” la pulsión con su salto: ganancia de placer sexual al lado de calidad de impresión, cuyas manifestaciones fisiológicas son similares al orgasmo. Véase detalles en Freud (1979c/1905, p. 165) y *Problemáticas 3: la sublimación* de Laplanche (1987/1980, p. 63).

⁸⁴ Véase Freud (1985/1950, pp. 365-367). En el estudio de la pulsión y las fantasías en niños, la dualidad de objeto hostil y placentero es llevada trascendentalmente por la psicoanalista inglesa. Véase formulaciones básicas en Segal (1998/s. f.): *Introducción a la obra de Melanie Klein*.

A lo que voy: supongo que en el tiempo de excitación lo que menos tendrá valor es una atribución sin antes “asegurarse” de que está ahí el objeto, el de la primera vez de vivencia de satisfacción. Dentro de la metáfora pitagórica se pretende a la estrella de neutrones, sólo que se encuentra con un agujero negro. Esta es una salida para comprender la pérdida del objeto de la pulsión que se concentra en La Cosa, que no, insisto, de fácil o difícil del exterior, ni de atribución.

Para justificar, es preciso acudir al término del goce. Limitemos su espacio: no es placer previo sexual y menos la serie de placer-displacer sensitivo. De acuerdo a la enseñanza lacaniana consiste en la satisfacción de la pulsión, y como tal, es más que una descarga, sino un mecanismo o dinámica. Esto, sin duda, es una pista importante para la música. Bien, ¿por qué el objeto de la pulsión, La Cosa, se pierde? Rabinovich (1995a) en *Teórico 3* lleva al fondo la fórmula. Con la vertiente de goce, la pérdida del objeto se puede comprender en dos sentidos: <<*es perdido, porque nunca más se lo puede volver a encontrar en la realidad tal cual, es el objeto perdido de la experiencia de satisfacción; segundo: es perdido porque marca la pérdida de un goce todo, imposible de recuperar*>> (pp. 7-8).

¿En qué momento se “tuvo” el objeto de la pulsión? Se dijo que la estrella de neutrones marca momento y por tanto supuesto objeto total de satisfacción, pero una vez formado el agujero negro dado al umbral crítico de la gravedad, es imposible la reconversión. En efecto, más que una posesión específica de objeto o de huella, se trata de un factor constitucional donde se conjuga lo simbólico y lo real: <<*De igual modo, la satisfacción por ese objeto sólo se define a partir del hueco que este objeto dibuja*>> (Rabinovich, 1995, p. 15). La desaparición de la estrella de neutrones.

El segundo sentido prácticamente refiere a un lema común: “al perder, se busca”. En la vivencia mítica de satisfacción se instaura una lógica circular con La Cosa dibujada: la noción de satisfacción íntegra o un goce absoluto. Por ser una experiencia genuina o innovadora, se busca ese punto de satisfacción en tiempos posteriores como garantía del objeto. Rabinovich (1995) procede con su punto de vista: <<*Se puede decir: la Cosa es el cuerpo perdido de una satisfacción pulsional completa, toda. Como tal es un mito retroactivo (...), en el momento primero, no sé qué es todo, sólo sé que era todo cuando no lo tengo más (...)*>> (p. 15). El <<*¿qué fue la primera vez?*>>, aplica la frase inmortal de Heráclito: <<*Nadie se baña dos veces en el mismo río, pues al volver, ni el río, ni yo, somos los mismos*>>. La certeza de un saber sobre un en sí del goce y el objeto, es a lo que expresa el *Carnival*, <<*nunca lo sabré*>>.

La satisfacción de la pulsión no es sustancia, es representada en infinitud. Su estatuto de absoluto existente en supuesto lugar y en virtud de un objeto, son a noticia del cuerpo, es decir, a calidad de impresión. Sólo que no define ese goce y no es la misma de un momento a otro. Esto es idea de *El proyecto de psicología*. Dos condiciones para lo que “deja huella” indestructible: la <<*magnitud de la impresión*>> y la otra es <<*la frecuencia con que esa misma impresión se ha repetido*>> (Freud, 1985/1950, p. 345). Lo que se repite se aleja de lo que se reproduce. Hay un patrón dinámico, pero se garantiza distinción.

Creo que para entenderlo mejor, pensemos en el caso de la <<chupeteada>> citado en *Tres ensayos de teoría sexual*: la joven intenta establecer una semejanza entre los besos del amado y su conducta autoerótica de su sexualidad infantil. Parece que la calidad de impresión es la misma con el detalle de que <<no todos los besos se asemejan a una chupeteada>>; ahí es transportada a la dimensión fantasiosa de un placer entero⁸⁵.

El autoerotismo es evidente, y no es sin la vivencia de satisfacción primeriza de la sexualidad oral. ¿Acaso la idea impresión resulta muy alejada a las exteriorizaciones del afecto con ritmo placentero-displacentero? No se aprecia significativamente. Ahora bien, con el vector de la intuición y la ilusión primaria en la música, me pregunto: ¿cómo se desprendería un placer “nítido” o “preciso” frente a la paradoja de la pulsión y su satisfacción?, es decir, ¿desde dónde se soporta la apariencia de la rítmica fantasiosa a la movilidad de lo inexistente del objeto, vivencia e impresión, de la supuesta totalidad? Se sabe, la música permite llegar a lo decisivo del sujeto, a ese punto originario, ¿a lo relacionado al misticismo de la vivencia de satisfacción primaria? Es posible, La Cosa está en cómo, al menos en parte.

Supongo que una pista se encuentra en el tiempo-movimiento. Freud (1990/1915) aporta en *Pulsiones y destinos de pulsión*: <<Todas las etapas de desarrollo de la pulsión (...) subsisten unas junto a las otras; y esta aseveración se hace evidente si en lugar de las acciones pulsionales se toma como base del juicio el mecanismo de la satisfacción (...). Podemos descomponer toda vida pulsional en oleadas singulares, separadas en el tiempo, y homogéneas dentro de la unidad de tiempo (cualquiera que sea esta), las cuales se comportan entre sí como erupciones sucesivas de lava. Entonces podemos imaginar que la primera erupción de lava, la más originaria (que sería la vivencia de satisfacción primaria), prosigue inmutable y no experimenta desarrollo alguno. La oleada siguiente está expuesta desde el comienzo a una alteración (...), y se agrega con este nuevo carácter a la anterior, etc.>> (pp. 125-126). Que quede claro: la cita no quebranta la independencia de las pulsiones parciales; de lo contrario, existirían posibilidades de integrar el goce. Lo que tienen en común es aquello dicho: el mecanismo de satisfacción, y por tanto, el objeto perdido.

Por cada pulsión hay representante-representativo y miles de expresiones, mas a causa de las implicaciones de la vivencia de satisfacción primaria, encontramos en la vida pulsional y en el psiquismo esa dinámica: la repetición, y como tal, se liga la temporalidad. No se necesita justificar tanto: ¿Qué manifiesta el examen de realidad? Una aventura en el tiempo con diversos movimientos. Por así decir, la música con la ayuda del periodo sensible empuja a la repetición. La coincidencia es sorprendente. Ahora tiene sentido la enseñanza de J. G. (1730-1788), la cual sugiere que la música es la lengua más antigua para con los sujetos: eje constitutivo de toda <<medida temporal>> (en Fubini, 1990/1976, p. 257). Por supuesto, esto tiene que detallarse en los siguientes temas.

Me conformo, por ahora, de que nos estamos acercando al fondo, al destino del vuelo. A propósito de aquello entre lo orgánico e inorgánico; pese a que el contenido de las frases citadas de José Alfredo Jiménez sea claro, con la vuelta de la pulsión, se considera

⁸⁵ Véase Freud (1979c/1905, p. 164).

que *La vida es un carnaval* al son de Celia Cruz (1925-2003)⁸⁶. Es decir, de ritmo, de movimiento a conjunto de posibilidades más allá de un ciclo de vida relacionado a lo biológico, evolutivo e instintivo. Bueno, a esto le daremos toque en los siguientes temas, y sobre todo, en el lenguaje originario.

C) *El problema del oído*

¿Cuál es la dinámica de la excitación en la pulsión parcial? Sí, una cantidad es necesaria, y su movimiento se traza en la zona erógena, es decir, la fuente directa. No está demás señalar que la satisfacción a ese nivel, se presenta en el mismo trazo o recorrido; un agujero: la boca, el oído, el ano, el ojo, los genitales y ciertas zonas de la piel que son objetos parciales de la pulsión sexual. La joven de <<la chupeteada>> encuentra su satisfacción -claro con un montaje representativo complejo- en la senda de sus labios. ¿Tiene que ver el pecho? Por supuesto, sólo que esa huella es de los labios, del cuerpo propio, no de otra cosa (Kroitor, 2007, p. 15)⁸⁷.

La relación es íntima entre los elementos de la pulsión: fuente, objeto parcial y meta. Es fácil apreciar que la pulsión nace en el cuerpo y se dirige al mismo con posibilidad de efectos inherentes y diversos. Los sentimientos, la calidad de impresión, un acabado orgásmico, contenidos fantasiosos permitidos en los estratos superiores e inclusive síntomas. Depende del caso y de los contextos. Con la noción del ritmo, pues ese conjunto resulta más complejo de lo esperado.

Sin embargo, la previa configuración no aplica del todo con la música. ¿Se habla en serio? Porque surge otra interrogante: ¿qué pasa con el oído? Podemos adoptar la hipótesis pitagórica: el oído es el órgano superior. ¡Cómo no podría serlo si desde ahí entra la música! Hubiera sido mejor desarrollarlo con la incidencia de la pulsión; demostrar que es el acorde de la satisfacción originaria. Sólo que no estoy al cien por ciento seguro, puesto que se aprecia una máscara engañosa.

Ramos (2003) es un autor que estaría en contra nuestra. Primero cita una enseñanza del maestro Michel Foucault (1926-1984): <<*El oído es quien en primer lugar dirige el juego, desde el momento en que el armazón del código se ha derrumbado, haciendo imposible cualquier traducción de la lengua; surgen entonces los ruidos repetitivos como núcleos elementales; a su alrededor aparece y se borra todo un entorbellinamiento de escenas que, en menos de un instante, se ofrecen a la mirada; incansablemente, nuestros ancestros se entredevoran en él*>>⁸⁸. ¡Qué signo tan magnífico -y un tanto siniestro- del lenguaje originario y lo sonoro! Después el autor con su interés psicoanalítico formula la siguiente interpretación: <<*Una vez en erección el oído, un orificio ya excitado, los demás se ponen en funcionamiento; la boca, el ojo. Estos fragmentos que conocemos como objetos parciales funcionan con la pulsión sonora*>> (web. psicomundo; sección, *Hasta la muerte oye*, párr. 9-10). ¿Es preciso ubicar ahí el nacimiento del agujero negro?

⁸⁶ En Cruz (1998): *Mi vida es un cantar*.

⁸⁷ Del Seminario *Pulsión y deseo en la obra de Sigmund Freud*.

⁸⁸ En *Siete sentencias sobre el séptimo ángel* (1986).

Pues otro tanto lo vemos en la enseñanza freudiana. No resulta difícil asumir que el mundo representativo-fantasmático se fundó a partir de las experiencias sonoras de acuerdo a una frase asombrosa de la *Carta 61*(1897): <<Las fantasías provienen de lo oído, entendido con posterioridad, y desde luego son genuinas en todo su material (...)>> En el *Manuscrito L* añadido a la carta citada se lee que las fantasías: <<Son establecidas por medio de las cosas que fueron oídas y que se valorizaron con posterioridad, y así combinan lo vivenciado y lo oído, lo pasado (de la historia de los padres y antepasados) con lo visto por uno mismo. Ellas son a lo oído como los sueños son a lo visto>> (Freud, 1979e/1950, pp. 288-289)⁸⁹.

Procuremos ordenar la enseñanza freudiana: las fantasías se constituyen por <<cosas que fueron oídas>> cuya valorización se basa por efecto retroactivo. ¿En relación a qué? A la satisfacción. Es aquella combinación de lo que se vivió de satisfactorio con el material perceptivo y periodo sensible a fin de repetir el instante de la primera vez en función de un objeto responsable. ¿Cuál objeto? Sí, La Cosa, pero por atributo o huella, el oído erogenizado. Las fantasías poseen su música en el que toda escena gira sobre ella, en lo oído musicalizado -con esto, se recibe el comentario de Mozart, el que compuso la ópera legendaria de *Las bodas de Fígaro* (1786)⁹⁰, dirigido a los que creen que la poesía es un vehículo expresivo auténtico para la música⁹¹-. El problema, es que ¿cómo se produce? No resulta comparable a la sexualidad oral u otras manifestaciones. Esta es una señalización de que la responsabilidad cae en el Otro maternal y el papel de lo simbólico para entonar la sexualidad.

Entonces, ¿qué es lo que se puede decir con respecto a la distinción del oído en tanto primera oleada pulsional? Sí y no. Por el lado de lo afirmativo, la relación senso-perceptiva de lo sonoro y corporal al momento de la satisfacción mítica y la inscripción del objeto que da como resultado el devenir del montaje representativo, es sorprendente, puesto que ahí está la base del suceder musical e incluso de la vida del sujeto. Es una manera de observar parte del porqué la música ejecuta y mantiene su incidencia casi a lo absoluto.

Sin embargo, no cabe en la cabeza que el genio y romántico L. V. Beethoven (1770-1827) pudiera realizar obras maestras con sordera. La explicación es obvia: aquel problema trágico -además de sus desamores- fue progresivo y en tiempos posteriores de su vida. Además, por así decir, mantuvo referencias sonoras, técnicas-formales y su eje originario fantasmático de lo oído quedó intacto. Claro que este caso requiere de una investigación

⁸⁹ En *Fragmentos de la correspondencia con Fliess*.

⁹⁰ Escúchese, por ejemplo, Mozart (2012), con la interpretación de *Wiener Philharmoniker* y bajo la dirección de C. Abbado.

⁹¹ Leemos fragmento de una carta escrita a su padre en 1781: <<Tanto más habrá de gustar una ópera cuanto mejor elaborado esté el plan de trabajo y si las palabras se han escrito en función de la música y no de esta o aquella miserable rima (...). El ideal sería que un buen compositor, experto en cuestiones de teatro y en condiciones de exponer su propio parecer, diera con el mirlo blanco que es un auténtico poeta (...). Los poetas me producen la misma impresión que los tañedores de trompa con sus estúpidos exhibicionismos. Si nosotros los compositores persistiéramos en la obstinación de seguir tales reglas (...), haríamos de la música algo tan decadente como los libretos operísticos>> (en Fubini, 1990/1976, p. 255). Con la “victoria” de la poesía en el capítulo anterior, insisto, resulta más importante observar el “juego tramposo” del sistema simbólico, juego ajeno a un choque o conciliación de ambas artes.

profunda, acá sólo se toma de ejemplo. Bien, paso a otro y es verídico: no todos los sujetos tienen el privilegio de escuchar inicialmente, debido a problemas orgánicos y fisiológicos perentorios en su sentido auditivo. ¿Cómo se puede pensar el devenir pulsional y fantasioso? Por la constante de la repetición, es probable que ello inicie en otro punto con material senso-perceptivo diferente. La cosa es que ahí la supremacía del oído queda cuestionada y no es factible asumir que ellos tratan de casos aislados: son tan sensibles, fantasiosos y deseantes como los que oyen.

Del lado teórico, intentemos resolver la contrariedad. ¿Cuál es el papel fundamental de la senso-percepción? El tiempo y el movimiento resultan ser decisivos para el desenvolvimiento del periodo sensible y la naturaleza temporal de la excitación. Estas cualidades no son exclusivas de los sonidos, al contrario, dependen de ellas. O bien, la capacidad transmodal es asociación de las categorías sensoriales a tiempo y ritmo, no de una, no sólo del oído. Si nos obstinamos en él y en las sonoridades, se corre el riesgo del <<fetichismo>> de la Vanguardia del siglo XX.

Entonces, la apuesta está a lo mencionado de Schelling: la música dentro de la música. Sí, es casi incuestionable que las fantasías tengan peso por lo oído, pero su acción temporal y dinámica -efecto retroactivo- no es sólo en relación a lo escuchado, sino también en su combinación con el silencio y otros materiales mnémicos provenientes de la percepción. ¿Respecto a qué? A la vivencia de satisfacción mítica y sobre todo a lo que no se le calla, sonoriza, visualiza o se siente, es decir, lo real que incide a tiempo del agujero negro de La Cosa. Podemos decir que se ha presentado un límite relevante para la investigación: el tiempo y el movimiento son propiedades fundamentales de la música, pero pueden ser aplicables por analogía en otros objetos o fenómenos. Ahí vemos la seriedad pitagórica: ¿cómo silencia y suena la armonía del cosmos al lado de la música y al lado del sujeto? Y bien, ¿de la forma musical a lo real?

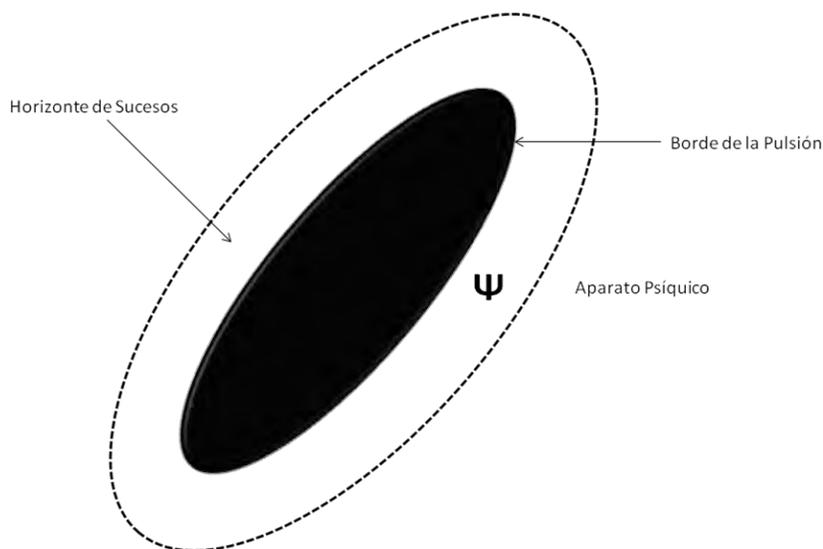
D) Fuente de excitación

A fin de lograr un paso para la previa configuración, comencemos con una frase de Lacan (1994/1981) expone: <<(…) que todas las cosas son una o que el uno es todas las cosas>> (p. 263)⁹². ¿Qué recurso de inferencia se genera? Todavía me resulta increíble que La Cosa en su extranjería íntima o “cercanía lejana”, se una la paradoja de la satisfacción o goce. En este tema, tenemos que colocarla en punto de atracción, es decir, de excitación.

Hemos visto que el objeto parcial de la pulsión para su meta se sitúa en la misma fuente de excitación, en los agujeros. Ahora bien, Laplanche (1987/1980), al tanto de lo previo, sospecha de un objeto, por así decir, generalizado. Lo señala de la siguiente forma: <<Se trata de un recuerdo no integrado, algo que habiendo entrado en el sujeto, no estableció conexiones con el tejido circundante. No se ha insertado en la trama de la memoria y prosigue ahí una especie de vida a la vez interna y externa: interna porque claramente desde el interior resurge, y como un recuerdo, pero al mismo tiempo enquistado, extraño, y susceptible de producir efectos localizados totalmente atípicos (...); si es el objeto el que está en el origen de la atracción sexual, no es ya lícito pensar que sea

⁹² En la clase: *El significante, en cuanto tal, no significa nada* (1956).

contingente, sino que por el contrario está estrictamente determinado, e incluso determinante para cada uno de nosotros. Esto nos conduce a lo que yo llamo el objeto-fuente de la pulsión. Aquí la fuente se define como un punto de excitación implantado como lo estaría un cuerpo extraño en el organismo>> (pp. 72-73). La cita habla por sí misma. Para la investigación dicho objeto-fuente destaca la extimidad de La Cosa y va a partir en la excitación. Dentro de la metáfora, coloquemos la excitación pulsional en el borde interior del horizonte de sucesos.



Bien, la pulsión se satisface en su recorrido con el agujero negro de La Cosa. Al considerar la variable de que ese borde es la última parada de la luz u otro objeto hacia vuelta de no retorno, metafóricamente, la vida psíquica la “tiene de perder”. Se es “aguafiestas” a la idea ficticia de que se llega a otra dimensión o se viaja en el tiempo. No, literalmente se desintegra todo lo que ingresa. Podría ser “descabellada” la inferencia, pero me resulta interesante: si la pulsión se satisface así, es cumplido el propósito originario, y cualquier posibilidad de colocar fuerza contraria a la gravitación del objeto, no existe. Para decirlo de una manera sencilla: El Sol no gira alrededor de la Tierra y menos ésta girará al revés de la gran estrella.

¿Cómo establecer una distinción pulsional en el borde? Es difícil. ¿Entonces toda pulsión es de muerte? Realmente es tema que carece de interés. ¿Qué es lo que se apreció en la melodía de la vida? Menos importaron las tendencias, sino las implicaciones de transformación. No resulta práctico pensar en una pulsión hacia lo inorgánico, a otra de prolongación de vida por la relación de la autoconservación y los factores externos, o bien, la línea del bajo con la escritura de nuevas instrumentaciones. Ahí sólo es ciclo vital, lo darwiniano, la estrella estable. Lo pulsional ingresa, dentro de la metáfora, en la compresión -estrella de neutrones- y el dibujo del agujero negro a causa de la fuerza exterior del Otro. La consecuencia nueva es que la pulsión girará para su satisfacción que es incierta por la paradoja del goce, de modo que la vida psíquica tiene que responder a ello sin ser arrastrada.

En efecto, la investigación se apega a la base metapsicológica: empuje, fuerza o energía a ligarse. Puede presentarse algo de vida o algo de muerte, mezclas extrañas, pero ello va a depender de las acciones psíquicas, no de una supuesta naturaleza de la pulsión. A lo sencillo: la energía es para transformarse y eso puede ir al crear o al destruir. Los agujeros negros, aunque sean extraños, cumplen con esa ley. Tan sólo imaginar que ellos absorben todo lo que encuentran, no tendríamos tiempo para ser testigos de sus maravillas luminosas o explosivas. También es sorprendente que los ubicados en el centro de la mayoría de las galaxias, están como si nada, sin amenaza alguna. Bien, de Stephen William Hawking -1942- se entiende, de acuerdo a la *Historia del tiempo: del Big Bang a los agujeros negros*, que en el horizonte de sucesos hay mucho más que una simple vuelta de no retorno (Hawking, 2010/1988, pp. 93-94). Otro impulso a colocar el encare entre la vida psíquica y el movimiento de la pulsión con La Cosa; marca una incidencia de lo real.

Desde los comienzos, ya está lo insólito. Veamos la declaración de Kroitor (2007): <<la pulsión es traumática. El trauma es el encuentro con la pulsión o sea con la pérdida del objeto>> (pp. 19-20). El devenir de la pulsión y su objeto extraño precipitado, significa trauma. Y esto vale para el nivel de la excitación. En *Más allá del principio del placer: la repetición* de Fernández (2010), se lee que el trauma: <<es una excitación sin palabras, sin saber. Es un hecho sin dicho. El trauma supone siempre una contingencia, un encuentro imprevisto y azaroso. La excitación propia del trauma puede provenir “de fuera” o “de dentro” >> (web. revconsecuencias; sección, *¿Qué es un trauma?*, párr. 1). ¿Acaso esto no refiere a lo éxtimo de La Cosa en su noción de fuente? La coincidencia es sorprendente. Esto permite pensar que en el campo de excitación y satisfacción, se juega con el trauma. ¿En qué sentido? Pues lo tenemos que establecer con la música.

3.3. Metapsicología en la estética musical

El primer paso consiste en establecer la relación entre la forma musical y el agujero negro de La Cosa a punto de excitación. Laplanche (1987/1980) aporta una pista: <<Imagínense así este objeto fuente, activado desde el momento en que resuena en el exterior algo de la misma longitud de onda>> (p.73). Vamos a darnos esa posibilidad de imaginar. La forma musical, dentro de la metáfora pitagórica, puede representarse en una estrella, como nuestro Sol o *VY Canis Majoris*. De lo que tienen de similar ambos objetos, es su perfección.

¿Qué ocurre si una de estas estrellas se perfila cerca de la órbita de un agujero negro? Éste la altera en sus elementos fundamentales, puesto que su fuerza gravitacional es mucho mayor. Las condiciones para que se produzca el encuentro de objetos para el fenómeno, son impredecibles. No está demás decir que algo de ello se presenta en la música. ¿Cómo saber que la estrella musical se encara con el agujero negro del sujeto? No hay respuesta, es dominio del azar.

Claro que podemos ampliar un poco el fenómeno. En *El proyecto de psicología*, detectamos otro factor interesante para que el periodo cumpla su cometido: la novedad. Por resultado de lo cambiante del sistema perceptivo, es decir, de las cualidades, el flujo de excitación influiría a cierta monotonía del aparato psíquico (Freud, 1985/1950, pp. 354-355). Aclaro: no dice esto tal cual, se trata de un recurso de inferencia, de una manera de

entenderlo. Sea lo que fuese, si la música gusta, es porque toma por sorpresa, al menos, a nivel de fantaseo consciente o sentimiento. Y bien, del lado pulsional, la excitación circula con punto de novedad seductor; lo proporcionaría el periodo sensible. Con esto, se empapa de luz estelar el horizonte de sucesos.

Llegamos a un procedimiento entendible y muy interesante. Sin embargo, el dominio de la estimulación y la excitación al orden del suceder musical es mucho más complejo. Tan sólo con pensar en la infinitud de combinaciones por la capacidad transmodal, lo ocurrido en el sujeto y el contexto social, pues resultan imposibles estimaciones de cualquier índole. Insisto, el azar es dominante. Hay otro elemento al respecto que merece atención. Es altamente recomendable observar imágenes o videos de cómo se comporta un agujero negro con una estrella cercana para que se entienda mejor lo siguiente. Claro que la web, proporciona mucho material. Es increíble la absorción y la continuidad de luz. Para la metáfora, ello es importante.

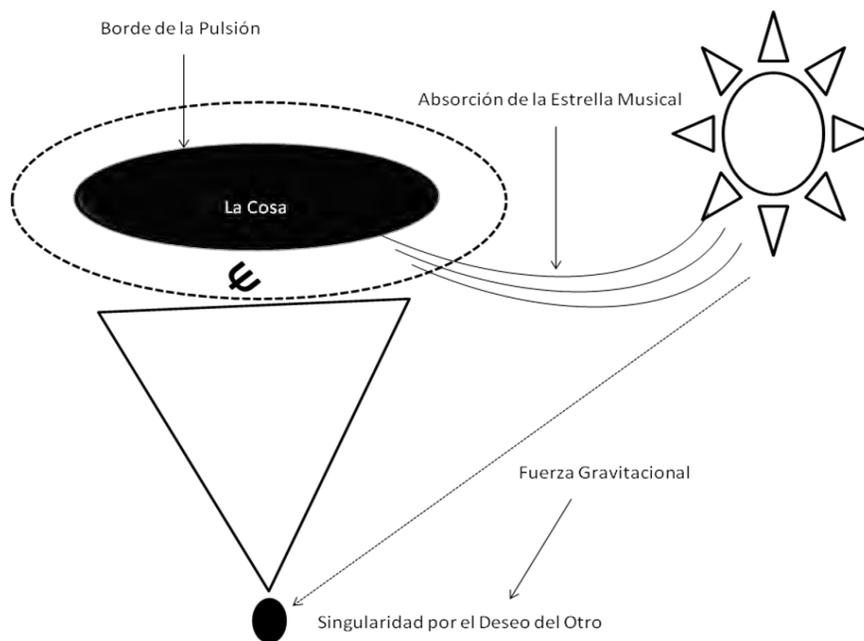
Podemos decir que el tiempo y la dinámica entre el sujeto y la música se funden ahí, sólo que no es absolutamente responsabilidad del periodo sensible y la pulsión. En el caso del agujero negro, se debe a la fuerza gravitacional. ¿Qué hay de La Cosa? Schloezer ayudará a comprender lo que pretendo decir. Como lo vimos anteriormente, propone que la noción temporal de la música se aborda mejor en un plano estructural que psicológico, es decir, el tiempo de ella y los momentos del sujeto, pese a que éste atribuya un significado o sentimiento, no tienen nada que ver. Empero, existe posibilidad de vínculo. Según el autor, la obra musical posee dos dimensiones: la espiritual y psicológica. Variedad de componentes de la segunda podrían expresarse en la forma, mas son dependientes del orden espiritual o el sentido estrictamente musical-estructural. La experiencia envuelve al oyente en una <<*aventura de orden psicológico*>>, aventura compleja <<*cuyos diversos momentos no existen más que dentro del cual proceden*>>, o sea, del orden espiritual. El devenir de la obra significa temporalizarla, es decir, que del músico ligado a la unidad, toca al sujeto con la forma por la unidad misma, una dinámica que corresponde a ambos: <<*¿cuál es el sentido psicológico de una obra sino el sentido espiritual temporalizado?*>> (Schloezer, en Fubini, 1990/1976, p. 357).

La obra, la estrella que se perfila, tendría que ser efecto del agujero negro del músico. Esto es algo parecido al reflejo armónico no siendo el mismo objeto, pero acordes a un orden. ¿Al del universo como lo sostiene Baumgarten? Es realmente “bella” la resonancia. Desafortunadamente, se está en la “boca del lobo”, porque no se ha llegado a proponer el suceso musical con el agujero negro, y de repente, destella otra vez el paradigma de composición. No pretendo especificar ello, me interesa esa idea de unidad que al ser inherente en la forma, concuerda al sujeto oyente y al músico.

El vínculo de Schloezer no difiere rítmicamente tanto del presentado por Schopenhauer: la objetivación de la Voluntad en la música es posible por el sentimiento en función de la Voluntad misma. En la metáfora, es absurdo colocar la unidad y la estrella musical en medio de dos agujeros negros. Y es obvio, el músico compondrá o interpretará según la Voluntad, su unidad; mientras que en el oyente resonará la Voluntad atravesada en el músico que le concierne. Cada uno con su agujero, y la forma musical en cuestión a

momento indeterminado o azaroso. No hablo de decisiones, ni de historias, sino de esa apuesta a las relaciones estructurales.

¿Cuál es el elemento que sostiene el poder de los agujeros negros? La singularidad en virtud de la fuerza de gravedad. Aquella es el punto infinito, lo incalculable, la censura cósmica. En efecto, la absorción y la continuidad luminosa-energética, no depende del borde la pulsión, sino de la singularidad ubicada al fondo de La Cosa por la gravedad. Ésta estriba en la Voluntad, el motivo, la expresión sustancial del sentimiento con la música de una vivencia inaudita entre el que compone y escucha. ¿Cómo se produjo el agujero negro?, ¿qué fue lo decisivo para la transformación de la estrella homeostática? Aquella Voluntad, <<fuerza gravitacional y materia del Otro>>. Por ello, es más atinado decir, deseo del Otro: gravedad de la singularidad en tanto fuerza central de *Das Ding*. La vivencia de satisfacción no surge porque se quiera o de alguna naturaleza de la pulsión, sino porque la Voluntad, el deseo del Otro interviene. Ello es efecto de la estructura que establece el lenguaje. La <<fórmula reductora>> desconocida o la paradoja de *Carnival*, indica que el encuentro de la forma musical y el agujero negro, parte del deseo del Otro. Los detalles dependerán de las posibilidades a construir del lenguaje originario, y en el presente capítulo, son necesarios otros alcances de la pulsión para detectar el salto de la estética, donde la singularidad por el deseo del Otro -gravedad- podría ser también culminante. Coloquemos un esquema para que se entienda mejor.



A) Situación crítica en el hecho musical

En *Más allá de principio de placer*, la enseñanza freudiana coloca un mapa en relación al mecanismo de satisfacción y es preciso darle forma con el proceso musical. <<Nuestra consciencia nos trasmite desde adentro no sólo las sensaciones de placer y displacer, sino también las de una peculiar tensión que, a su vez, puede ser placentera o displacentera>>. Esa tensión que al parecer no se reduce a una linealidad, sino a cierta

extrañeza, como si fuera una nota fantasma que constituye un efecto formal en acordes o figuras. Sigamos con la enseñanza del texto: *¿(...) la sensación de tensión ha de referirse a la magnitud absoluta, eventualmente al nivel de la investidura, mientras que la serie placer-displacer apunta al cambio de las magnitudes de investidura dentro de la unidad de tiempo?>>* (Freud, 1976c/1920, p. 61).

¿Qué es lo que se aprecia? Una referencia de la magnitud absoluta de la pulsión por parte de lo psíquico -nota fantasma-, cuyas exteriorizaciones relativas -o rítmicas- se sitúan en la serie placer-displacer dentro de la <<unidad de tiempo>>. Se dice referencia, que no relación directa. ¿Qué significa entonces la tensión peculiar que apunta también a un ritmo? Si no estamos equivocados, su determinación dependerá de algunos movimientos a nivel del trauma.

Una clave es la <<unidad de tiempo>>. ¿Cómo se entendería? Del éxito por parte del periodo sensible con la música, se corre dicha unidad: la relación luminosa y energética de los objetos estelares. O sea, el punto de excitación es a la marcha de la unidad de tiempo. Sabemos que el encuentro se establece por la gravedad de la singularidad, de modo que la continuidad de la forma, que no la simetría, es posible. Bien, pues en ese tiempo Lacan (1985/1973) sugiere escalas armónicas y series para ejercer ritmo y melodía en el fenómeno musical: <<Ahora tenemos que detectar el lugar de lo real, que va del trauma al fantasma -en tanto que el fantasma -(la fantasía) nunca es sino la pantalla que disimula algo absolutamente primero, determinante en la función de la repetición-; esto es lo que ahora nos toca precisar>> (p. 68)⁹³. Plantea una operación: la incidencia de lo real, ¿en dónde?, en el trauma hacia el fantasma. Éste último, para que se entienda de una manera sencilla dentro de la investigación, no es otra cosa que el organizador de las fantasías, de las representaciones, algo así como el centro melodramático del sujeto. El movimiento en general va a depender de la repetición.

Trauma vale por toda la paradoja estudiada de la pulsión. Es incorrecto confundirlo con entonaciones médicas y menos psicológicas. Sí, a veces el dolor mecánico, fisiológico o anímico concuerda con la excitación pulsional. Ello está muy bien ilustrado en la obra freudiana⁹⁴. Pero desde el presente canal, el trauma es una disposición estructural. Asimismo, puesto que hablaremos del dolor, éste no es exclusivo de patología, sino de experiencia relevante que forma parte del hecho musical.

Muchas cosas del universo o de la naturaleza son indispensables para nuestra existencia, sólo que al estar muy cerca o más de lo “pertinente”, las posibilidades de decir de ellas son menores. El fuego es una maravilla, pero quema; se usa a distancia o se cuida de él. Sin el Sol no se vive, es muy cierto, pero desde un leve displacer hasta un cáncer de piel por exposición prolongada, pues la idea cambia; algo un poco “descabellado”: ¿quién planearía un viaje directo a nuestra estrella si se contara con una súper nave? Nadie. El mar, fuente de alimento, frescura, romance y diversión, mas puede arrastrar sorpresivamente; también un maremoto es de miedo. Por supuesto, se han conquistado los cielos con los

⁹³ En la clase, *Tyche-Automaton* (1964).

⁹⁴ Freud (1976c/1920, pp. 29-32), Freud (1979b/1915, p. 141) y Freud (1979c/1905, p. 186).

aviones, sólo que a la posibilidad de falla, volar tiene toque preocupante: sea mínima o grave la avería, los sujetos desean pisar tierra.

Más o menos así se comporta el trauma, la pulsión y su pérdida de objeto. Es necesario para la vivencia musical en aquella relación luminosa y energética. La cosa es que en esa inmensidad, se sabe que el aparato psíquico está de por medio. ¿Cómo se mantiene en el horizonte de sucesos, considerando que la vuelta de no retorno es lo inmediato, lo inaudito y paradójico? Ahí está La Cosa de la pulsión activa con la estrella musical. Disponerse a ello significa arrojarse al sol o al fuego; a que caiga la ola de veinte metros o a estrellar intencionalmente un avión. No es un asunto del todo fantasioso, es la incidencia de lo real, y lo real es una corriente sin límite, ni control; la vuelta de no retorno es a todo menos rodeos. El aparato requiere nadar o girar con la fuerza que le rebasa.

La incidencia de lo real en el trauma-pulsión-La Cosa con la luz de la estrella musical es punto nítido de la repetición. Donde se apreció la implicación gravitacional de estos elementos, tiene un nombre: <<En primer lugar, la *tyche*, tomada como les dije la vez pasada del vocabulario de Aristóteles en su investigación de la causa. La hemos traducido por el encuentro con lo real (...). Lo que se repite, en efecto, es siempre algo que se produce -la expresión dice bastante sobre su relación con la *tyche*- como el azar>> (Lacan, 1985/1973, p. 62).

Es necesario colocar una metáfora adicional, o sea, musical. *Love song*⁹⁵ es una melodía legendaria en el rock y *darkwave*. Muy sencilla, pero atractiva a punto de “llegar al corazón”. Bien, pensemos que se trata de la musicalidad del sujeto que va con la música en la unidad de tiempo. El movimiento de lo real en virtud de la *tyche* es a ejecución inherente a la melodía. Para más “sencillo” a lo extraño de lo real: el trauma-pulsión y La Cosa, se señalaron en tanto actividad de excitación, pero con la *tyche*, es situado el silencio absoluto y a su vez dinamizado en la unidad de tiempo. Silencio, sobre el cual se coloca toda la secuencia de la musicalidad del sujeto de *Love song* mientras escucha la forma musical u obra facilitada por el periodo sensible. Un ejemplo similar se encuentra en la relación continua entre espectro electromagnético invisible y lo que se ve; juego físico de la luz. Muy interesante y problemático ha resultado el tema del periodo y la unidad de tiempo. Algo “resuena” en temporalidad rítmica de la sensibilidad, y ese “re-sonar” lo establece la repetición a nivel de lo real, la *tyche*, en silencio absoluto. <<Colmo de los colmos>> ¿Acaso ahí se cumple de una manera más clara la condición de novedad? Pues Lacan (1985/1973) declara: <<La repetición exige lo nuevo; se vuelve hacia lo idéntico que hace de lo nuevo su dimensión (...)>> (p. 69). ¡Qué complicación tan sorprendente!

¡No se ha destacado cómo se mantiene el aparato psíquico en el horizonte de sucesos! Bien, se está seguro de que aquel ya nada o se conserva en el mismo a la producción de la *tyche*. Con la musicalidad del sujeto, lo ha hecho: la ocurrencia de la melodía, de lo audible, oído o sentido a orden de su mundo representativo con la música. Es decir, la acción del fantasma. Posee un nombre dinámico: *automaton*. <<Como el trauma presenta un aspecto incurable estructuralmente, el sujeto se dota de un fantasma para

⁹⁵ En *The cure* (1990): *Disintegration*.

*tratarlo (...). La vida es fantasmática, y el fantasma es una construcción homeostática (...)>> (Fernández, 2010, web. revconsecuencias; sección, ¿Qué es un trauma?, párr. 8, y sección, Trauma y fantasmas, párr. 7). De Freud se aprendió: la pulsión es representada. La vida psíquica en su facultad fantasmática cifra o frasea a la pulsión, al trauma, con el movimiento del *automaton* continuo a la *tyche*. Al igual que no toda la luz se dirige a la vuelta de no retorno, sino que parte se conserva en el horizonte de sucesos y otra escapa del agujero sin transgresión gravitacional -imposible, por cierto-⁹⁶, el fantasma sobre el silencio absoluto “re-sonado”, se impulsa con el *automaton*: hace sonar la voz, la guitarra o los teclados en *Love song*. Aquí se aprecia parte de la relevancia de la ilusión primaria musical: apariencia de un movimiento orgánico; un devenir fantasioso del tiempo vital, el disimular lo <<absolutamente primero>>; índice de la vivencia de satisfacción originaria. Sin embargo, esta continuidad presentada en la repetición, subraya el más allá de principio de placer freudiano. No podemos asumir una homeostasis que no es otra cosa que el establecimiento de principio de placer, debido a dos razones: 1) una relación extraña con el dolor y 2) la paradoja del goce o mecanismo de satisfacción.*

Se ha aprendido que hay otro elemento insertado en el representante-representativo: el monto de afecto. ¿Cómo lo articulamos con la repetición? Laplanche (1987/1980) considera que el papel de ligadura en más allá de principio de placer freudiano, es decir, la actividad de lo traumático, consiste en un <<en forma de dolor>> a fin de que en un momento se reconduzca al placer (p. 236). Pero ¿bajo qué elemento? En el afecto primario. Es la impresión o marca de la vivencia de dolor. A estas alturas, ella no es contraparte de la satisfacción, sino íntegra. Si la vivencia primaria de satisfacción hereda huellas para la representación, también se produce un espacio para el afecto. De acuerdo al *Proyecto de psicología*, la repetición de vivencia de dolor se sitúa en el mismo (Freud, 1985/1950, p. 366-367).

Entonces, es necesaria su vinculación con el agujero negro de La Cosa. En el sorprendente *Seminario VII* se detecta el fundamento y una pirueta más: <<*Das Ding es originalmente lo que llamaremos el fuera-de-significado. En función de ese fuera-de-significado y de una relación patética con él, el sujeto conserva su distancia y se constituye en un modo de relación, de afecto primario, anterior a toda represión*>> (Lacan, 1995b/1986, p. 70). Se presta el recurso de inferencia de que el sentimiento *in abstracto* de lo en sí, es expresión del afecto primario, del cual éste se viste con la raíz griega de *pathos*. Sí, es un punto de ligadura al lado del fantasma, pertenece al *automaton*, pero constituye el núcleo de la alteración anímica. Es el acompañamiento del bajo eléctrico a las voces y a momentos instrumentales de *Love song*. ¿Será que la <<tensión peculiar>>, aquella referencia de una magnitud absoluta eventual y anudada a la rítmica de placer-displacer, la conforma la pasión en tanto efecto del afecto primario? Aquello que <<está en medio, dulce melancolía>> expresada en la obra musical sin acudir a significados y detalles del sentimiento, es de <<hombres pocos refinados>> según Schumann⁹⁷, mas ahí tal vez se

⁹⁶ Hawking (2010/1988, p. 94).

⁹⁷ Véase detalles en Fubini (1990/1976, p. 293).

concentre la base, o mejor dicho, la relación con el dolor, un grado de afección y suspenso de acuerdo a la pérdida del objeto⁹⁸.

La pasión es ese elemento de <<en medio>>, el „entre“ del afecto primario y los sentimientos. Lacan (1995/1986) plantea parte de esto con la música, cuestionando la linealidad del placer: <<Pero no todo el mundo alcanza esos estados de entusiasmo, aun cuando ser susceptible a ellos en alguna medida esté al alcance de todos. Existen otros, los *pathêtikoí*, en oposición a los *enthousiastikoí*>> (p. 296). El problema tendría que ver con el mecanismo de la satisfacción. No obstante, se sospecha que una manera más precisa se ubica en la aventura con el Tú, el de la Voluntad en el sentimiento en sí, el deseo del Otro: exhortación al melodrama, a una historia culminante creada en el lenguaje originario. Sin saber nada ello, resulta imposible determinar en qué momento, un dolor, esa nostalgia, se vuelve dulce, o sea, un cruce del placer, quizás, del objeto de la estética, la belleza.

Pasemos al segundo obstáculo para la restauración de principio de placer. La repetición no sólo expresa incidencia de lo real con la pulsión, sino una producción ligada a ella: el goce. Lacan establece lo siguiente: <<Si Freud centró las cosas en la sexualidad, es porque en la sexualidad, el ser parlante balbucea. Porque se da cuenta de que hay una cosa que se repite en su vida y siempre es la misma. Y que esa es su verdadera esencia. ¿Qué es esa cosa que se repite? Una cierta manera de gozar>>⁹⁹. Es bien sabido que a causa de la pérdida del objeto de la pulsión, su inexistencia y su presencia en una alteración de espacio y tiempo, el fantasma procura uno de acuerdo a lo registrado de la percepción a tiempo de satisfacción. El caso de <<la chupeteada>> permite observar parte del fraseo; el resultado, un placer sexual recordado. Sin embargo, la fórmula no es tan proporcional en el goce; ahí, como en todo modo de placer sexual, opera aquel en una suerte de persistencia de más allá de principio de placer. Retomemos el examen de realidad en aquella Cosa <<que se repite>> en el sujeto.

La vivencia de satisfacción primaria puede anotarse en la siguiente relación: $(a-b)$. El primer carácter representa el objeto, La Cosa, y el segundo la vivencia genuina de satisfacción. No podemos asumir que el vínculo trata de huellas en concreto; de ser así, la reproducción de la vivencia y el encuentro del objeto, sería posible. Más bien, se trata de una marca, la impresión del cuerpo en tanto consecuencia del devenir pulsional, el espacio donde el sujeto repite, es decir, la a en La Cosa y la b es el área del horizonte de sucesos. ¿Qué es lo que ocurre en la acción del fantasma? Una semejanza: $(a-b) = (c-b')$. La c es el objeto, la referencia a La Cosa y b' la repetición de satisfacción, la producción de una manera de gozar. El goce de ahí, es privado y constante en el sujeto; variará de sus semejantes: si para uno el juego dinámico de lo real y el fantasma con la música se articula en *Love song*, para otro será *Fascination street*, mientras que el de al lado, *Lullaby*¹⁰⁰.

⁹⁸ Un complemento se encuentra en lo siguiente: <<El pathos es el afecto de la Cosa como perdida, como aquello que no puedo asir, es uno de los rostros de la experiencia de dolor (...). No es un problema de la evolución de las sociedades, se basa en que el objeto está siempre perdido, de entrada, para todo el mundo>> (Rabinovich, 1995, p. 13).

⁹⁹ Palabras provenientes del documental, Jacques Lacan. *La Psychanalyse réinventée*, con la producción de Arte France (2001).

¹⁰⁰ Ambas piezas en *The cure* (1990).

Así como esas canciones pertenecen al mismo grupo y álbum, existe especial generalidad suministrada por la disposición estructural. Se trata de algo dicho a influencia de Freud y Langer que a nivel de la repetición es a la medida del goce, la relación (*a-b*): eso, donde lo privado se repite, es en el espacio constituido de la primera vez, la oleada pulsional originaria. Si la vivencia de satisfacción primaria se ejecuta en la escala Bm (Si menor), la repetición se sitúa en D (Re) o F# (Fa sostenido); no es un error, ambas notas distintas están amarradas por la escala inicial. Veamos otro ejemplo musical para comprenderlo mejor: *Never let me down again*¹⁰¹. En la figura final, millares de personas de tan distintas historias y estados anímicos -o quizás tóxicos-, a invitación balbuceante de Dave Gahan (1962), realizaron un cuerpo con la música al mover los brazos levantados rítmicamente, y no fue la primera ni la última vez de tal escena sorprendente. Casi todo colocado a tiempo en la multitud de sujetos. Su goce producido ahí para cada uno, por así decir, mas repiten en el mismo espacio constituido, en el mover los brazos con armonía y ritmo.

Esto no indica que los fraseos de la ilusión primaria y el placer, se hayan cumplido. El goce producido es muy problemático; la sorpresa no es tanto, puesto que precisamente de lo real se habla. Un elemento que “altera la cabeza”, es el objeto que gestiona el fantasma. La acción y el contenido de éste, es inimaginable. No es lógico que sea parcial de la pulsión; es imposible que de la inmensidad del agujero negro, el fantasma reduzca ello en una vía. Tampoco es rentable la existencia de una especie de integración. Contamos con una lectura o recurso de inferencia.

El fantasma y el afecto a ritmo de *automaton* y *tyche* en el goce, significa la ejecución de *Antares* de la *aguja escarlata*¹⁰². ¿A qué llegamos con esto? La técnica en su faceta final, dibuja con la aguja la constelación entera de *Escorpio* en el cuerpo del oponente, o sea, en sus puntos vitales; ¿para qué? Dolor y muerte. *Antares* en el anudamiento psíquico, implica un desenfreno de la constelación pulsional-erógena del cuerpo. Y como *Antares* es elemento solar, su brillo se expresa en la absorción de la estrella musical dentro del horizonte de sucesos. ¿Hacia dónde se dirige? Sí, tiene que ver La Cosa, pero ahí se vincula con el objeto abastecido por el fantasma; el responsable del cuerpo erógeno-pulsional: el Otro, la madre. La estrella de la música no podría ser cualquiera, es de un brillo de *Antares* vivido en el músico que toca al sujeto oyente en una cuestión con el Otro primordial.

Podemos decir que la producción de goce se basa por diversas vías que recorre y anuda el fantasma con tonos del afecto. La paradoja es que es bajo una pérdida. Casi imposible estimar los materiales de la rítmica, debido a la configuración combinable de la condensación y desplazamiento en las representaciones y diferenciación tópica. El eje culminante se muestra desde el principio, quizás constante dentro de una serie asociativa o se vuelve exponer en un punto bajo rodeos -condensación-. Una secuencia danzante, de aparentes desvíos, de suspenso, en el meollo del asunto -desplazamiento-. Parece que se

¹⁰¹ En Depeche Mode (2005): *101*.

¹⁰² Técnica principal del caballero dorado de Escorpión, Milo. Es un personaje de animación *Saint Seiya* de Masami Kurumada (1988).

trata de una forma sonata¹⁰³. Entonces, el <<no sé qué>> no es un asunto a descubrir lo que pasa, sino una movilidad subjetiva entera.

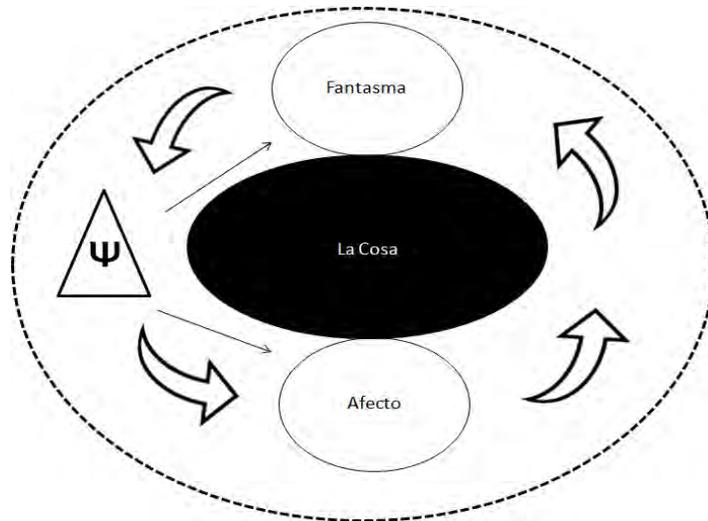
Pese a la complejidad, lo más relevante es la aparición progresiva del deseo del Otro. Ahí está el mapa para colocar escena con la música; una suerte de melodrama. La exploración de la singularidad por el deseo del Otro resulta urgente. No sólo a resultado de resonancias, sino que a fin de cuentas, el goce producido se resiste significativamente al paso del placer.

Rabinovich en *Teórico II* (2005), indica algunas razones: <<La ganancia de goce no es principio de placer. Hay una ganancia de goce pero siempre va ir en contra de la homeostasis que el principio de placer establece (...). Pero el goce siempre es suplemento, está siempre en exceso, colma lo que se perdió de manera parcial (...). Aquí no hay complemento, sino algo que siempre insiste, más allá de lo que se pueda recuperar, porque la recuperación implica necesariamente el fondo de la pérdida (...)>> (pp. 2 y 3). Siguiendo el “drama” de la autora, físicamente y bajo las disposiciones estructurales, el agujero negro es imposible cubrirlo. No hace falta decir que es alteración de tiempo y espacio, menos hoyo hecho en la tierra para colocar cemento. El goce se mueve sigilosamente dentro de la combinación luminosa, en su borde señalado a cumplimiento de que la pulsión se satisface en su recorrido. Jamás se extiende en la superficie del objeto para hacerse una estrella u otra cosa.

La persistencia a causa del resultado suplementario, significa girar por tiempo indefinido a efecto de la gravitación. La incidencia de lo real con la *tyche* mantiene su rumbo: <<lo real está más allá del automaton, del retorno, del regreso, de la insistencia de los signos, a que nos somete el principio del placer. Lo real es eso que yace siempre tras el automaton, y toda la investigación de Freud evidencia que su preocupación es ésa>> (Lacan, 1985/1973, p. 62). De encuentro y producción, lo real, está ahí aunque se intente sonar con la musicalidad íntima del sujeto, *Love song*.

¿Con otras versiones como las interpretadas en Jack off Jill (2000) -*Clear hearts grey flowers*-, Adele (2011) -*21*-, o Voltaire (2004) -*Then and Again*-? Excelentes derivaciones de la canción de amor, pero al mismo lugar de fondo. La Cosa escurridiza entre las representaciones, no sólo es una cuestión de lo irrepresentable, de silencio absoluto o de error invencible en el cálculo inconsciente detectado en Leibniz, sino de una situación crítica por el encadenamiento repetitivo.

¹⁰³ La <<estructura narrativa>> de la forma sonata que propone Fubini (1990/1976), se vincula con los movimientos o sectores que la constituyen. El primero se denomina *Allegro*, se conforma de tres partes, a saber, exposición, desarrollo y reexposición. La exposición es la presentación de dos o más temas que mantienen relación musical más que semántica; pueden ser opuestos, combinados o unos derivan de otros. El desarrollo es un juego interesante entre los temas: varían las armonías, se agregan elementos melódicos, puede haber cambios en el *tempo* etc. La reexposición supone el retorno de los temas en su estructura original pero se pueden incluir variaciones. Los siguientes movimientos como *Andante*, *Adagio*, o *Nuevo allegro* dependen estrictamente de las características especiales de las composiciones. En efecto, la forma sonata posee una variedad infinita (p. 246).



Se trata de una forma de leer el más allá de principio de placer o la crisis que se despliega en la música según Lacan, pero indispensable para su gozo; me refiero a lo aristotélico, a la mezcla de movimientos aparentemente opuestos ahora ubicados en la continuidad entre *tyche* y *automaton*. Las preguntas son, ¿hasta qué límite?, ¿cuánto más permanecer en el más allá de principio de placer?, ¿dónde encontrar el soporte culminante del fantasma y el afecto, del <<todo indivisible>> de la ilusión primaria musical frente a <<lo real, les dije, es lo que se encuentra siempre en el mismo lugar>> (Lacan, 1995a/1986, p. 87)?

Reencuentro del fallo, del imposible absoluto en el repetir novedoso gravitacional. Como se ha dicho, la mira está en la singularidad por el deseo del Otro. ¿En qué medida? Irónicamente, la investigación ha llegado al lema de una canción: <<pero la fuerza del destino, nos hizo repetir>>¹⁰⁴. Es decir, intentar observar los procesos de acuerdo a una dimensión anunciada que constituye la relación del sujeto y la música: la primera, con el Otro, el *Esta es la historia de un amor*¹⁰⁵.

¹⁰⁴ En Mecano (1988): *Descanso dominical*.

¹⁰⁵ En Mecano (1988a): *Entre el cielo y el suelo*.

Capítulo 4:

Lenguaje originario

Destacamos que el deseo aparece, a influencia de Lacan, como efecto de gravedad de la singularidad del agujero negro. Y tal cual es complicado verificar su papel en la situación crítica para el cierre estético. Veamos un plano general. Rabinovich (s. f.) declara que el deseo vira hacia el principio de placer, o bien, mantiene su paso en el persistir del más allá de principio de placer (p. 4)¹⁰⁶.

Sospechamos que el destino placentero para sujeto oyente, a una playa exótica como la que está unida al aeropuerto Princesa Juliana, depende del aterrizaje del avión que el Otro opera, su deseo, y en éste, -como ocurre en la aviación pese a que se intente demostrar lo contrario- no hay garantía absoluta. Resulta muy trivial contemplar al deseo como llavecita o facilitación al placer; más bien, es una moneda que gira en aquel encuentro y producción de lo real imparables.

El deseo del Otro es similar al problema de la expresión musical: es imposible su determinación. Aclaro que no es obligación saberlo, y aunque lo fuera, se tiene “la de perder”. ¿Cómo dar inicio a este tema tan complejo, de aquella Voluntad -deseo- fuera y dentro del sujeto, con la música? Las aproximaciones logradas notificaron que la dimensión primitiva es determinante. ¿En virtud de qué? Del lenguaje. Al respecto, Fubini (1990/1976) indica que la música es << (...) una forma que tiende a la expresión, un lenguaje que no se ha formado aún completamente, que es como <<el tartamudeo de un bebé>>, pero que, en cualquier caso, propende desesperadamente al lenguaje y no se conforma con alcanzar la condición propia de un lenguaje, sino que pretende ser el lenguaje por excelencia>> (p. 444). Es el punto donde el sujeto parlante <<balbucea>>, el lenguaje originario despierta; el deseo del Otro en relación a la música, convoca lo que supuestamente fue olvidado: retorno a la primera historia de amor, a los cantos místicos de *Douce dame Julie* de Annwn (2007)¹⁰⁷.

Sin embargo, la aventura no sólo consiste en poca o mucha correspondencia de elementos teóricos; esa dimensión destaca algo más: lo profético. Lejos de una intención religiosa, el lenguaje originario musical acarrea un destino humano en beneficio de las facultades subjetivas, destino que posiblemente se aprecie por una deidad del mito griego: Dionisio. Intentaremos construir su herencia para el sujeto oyente; es el <<hombre loco>> que entrega la *Historia de un amor* para perder la <<razón>>.

No por nada Ernst Bloch (1885-1977) en *El espíritu de la utopía*, indica: << (...) los nuevos músicos precederán a los nuevos profetas; es a la música a la que queremos reservar la primacía de una realidad inefable>> (en Fubini, 1990/1976, p. 444). Vemos entonces que la configuración del deseo dependerá de un recorrido envuelto de diversos

¹⁰⁶ En *Ficha de goce y Das Ding*.

¹⁰⁷ Melodía de la Edad Media compuesta por Guillaume de Machaut (1300-1377). La interpretación citada se encuentra en *Orbis Alia*.

recursos; llevará su tiempo, como ocurrió en el desenvolvimiento de nuestro principio metapsicológico, La Cosa.

4.1. Devenir Propiamente Humano

¿Qué se comprende por aquel el lenguaje honorable de la humanidad? A criterio particular, el ejercicio del sistema simbólico: constituye las disposiciones estructurales para el suceder musical. Hemos examinado parte de esto en el capítulo previo: la música y el sujeto no son sino con el lenguaje. ¿Cómo justificarlo en la dimensión primitiva? Acudamos a las bases con Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Ideológicamente le desagradaron los teóricos de la armonía y la música instrumental. La expresión de la música es más que un fundamento eterno y exceso técnico. Aquella se concentra en la melodía. El enciclopedista tiene mucha razón: la melodía es elemento que caracteriza una obra, le da ese acabado tan perfecto. Pero Rousseau no habla en sí del carácter musical, sino de una continuidad entre la palabra y los sonidos, perteneciente a las profundidades humanas.

En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas (1749-1755)*, leemos que en tiempos míticos, la música y la palabra eran complementarias: los seres humanos expresaban sus pasiones y sentimientos eficazmente, esto es, <<las lenguas poseían acentos musicales>>, o bien, una melodía muy especial: <<no había otra música que la melódica, ni otra melodía que el sonido modulado de la palabra; los acentos constituían el canto, las cantidades conformaban el ritmo y se hablaba tanto por medio de los sonidos como por medio del ritmo y de las articulaciones de las voces>>. Según el paso del tiempo, hubo un <<hecho desafortunado>> que separó la lengua de la música. En consecuencia, la primera se limitó a <<expresar razonamientos>>, mientras que la otra cayó en una pobreza expresiva. Un anudamiento preciso de la poesía y la música que resulta melodía, incita el baile galáctico de aquel lenguaje. Vínculo que manifiesta <<las inflexiones de la voz, expresa los lamentos, los gritos de dolor o de alegría, las amenazas, los gemidos (...). No imita tan sólo, sino que habla, y su lenguaje inarticulado, aunque vivo, ardiente y apasionado, posee cien veces más energía que la misma palabra. De ahí que nazca la fuerza de la imitación musical: de ahí que alcance el poder que llega a ejercer sobre los corazones sensibles>> (Rousseau, en Fubini, 1990/1976, pp. 206-207). ¿Cómo se crea la música primitiva, la del corazón? En el *crianimal* -grito animal- de Diderot, lugar instintivo y fuente de las pasiones fuertes, se detectan los comienzos del lenguaje originario.

Johann Gottfried Herder (1744-1803) habla al respecto. De acuerdo a su *Ensayo sobre el origen del lenguaje (1772)*, coincide en cierta manera con Rousseau: el lenguaje originario es creación humana expresiva y puede renovarse. Expone un pasaje indispensable: el grito completamente instintivo y antiguo, <<el simple grito emotivo de las bestias>>. El canto se genera, propio del lenguaje ancestral, en el cruce de la palabra (Herder, en Fubini, 1990/1976, p. 256). Esto no supone una metáfora aislada, más bien implica una transformación crucial.

A fin de exponer un panorama sencillo, parte de la operación es apreciable en la relación del Otro con el niño o pequeña en los primeros años de vida. Si pensamos en un

estado desamparado, puesto que no pueden valerse por sí mismos a tiempo de tensiones urgentes, exteriorizarán con movimientos precipitados, gritos y llanto enérgico. Aquí puede acomodarse el *crianimal*, el grito emotivo de las bestias. La diferencia radical de una hembra de animales y una madre radica en lo siguiente: <<(…) *el niño cuando le duele, no sabe si le duelen los oídos, si tiene hambre, si está mojado y tiene frío*>> (Mira, 2006, web. colpsicoanalisis; sección, *Segundo estadio*, párr. 4)¹⁰⁸.

La distinción es definida por término psicoanalítico de la *demanda*, esto es, que el Otro materno al ser sensible con respecto a la criatura, *interpreta* lo que sucede de acuerdo a sus palabras, significaciones y representaciones: <<(…) *el cachorro humano es desposeído de su grito por el Otro materno, porque éste le atribuye al grito proferido un efecto estructurante convertido en demanda*>> (Andrés, 1996/1993, p. 109)¹⁰⁹. ¿La “forma de ser” de la criatura humana, viene programada por un código establecido? Por supuesto que no: <<*Un niño no nace ni comilón ni mirón, por ejemplo, será el Otro quien dirá: “¡Mira!, ¡Come!”*>> (Stepak, 2002, web. efba.org; párr., 11)¹¹⁰. Veamos otro ejemplo. Impropio ser “aguafiestas”, pero los cumpleaños tienen un carácter falso: <<*no coincide con el nacimiento de lo que devendrá su cuerpo, el sujeto ya tiene nombre y un lugar en la estructura familiar, y por tanto, en la sociedad en la que quedará organizado*>> (Fernández, 2002, pp. 180-181)¹¹¹. En el porvenir de un nuevo ser, los padres y familiares ya tienen presente una escritura: nombre, parentesco, nacionalidad etc. De hecho, un decir de él está, pese al posible sentimiento y pensamiento de no ser planeado.

Al estar un poco enterados de la vida pulsional, es fácil suponer que el Otro materno coloca sobre la mesa algo más, o sea, la madre está dotada de pulsiones, deseos y fantasías inconscientes. <<*He aquí lo que llamamos seducción, intrusión de la sexualidad materna (...). La teoría de la seducción es aún mucho más importante que la del apuntalamiento o, si ustedes quieren, es ella la que aporta la verdad de la noción de apuntalamiento*>> (Laplanche, 1987/1980 p. 76). Constituye las unidades de goce, los agujeros: la <<*madre erogeniza el cuerpo del niño al tiempo que le habla*>> (Imbriano, 2008, p.12)¹¹².

Vemos que dicha intrusión es decisiva, como si ella fuese la directora orquestal a ejecución de un cuerpo y las operaciones fantasmáticas-afectivas de una criatura. Entonces, es claro que lo instintivo del grito animal en el presente campo tan sorprendente, pasa a segundo plano. Estos ejemplos han demostrado la importancia del lenguaje en los seres humanos, pero hace falta precisar su giro con lo musical.

A) *El significante musicalizado*

Recordemos que una de las primeras propuestas de Langer, radica en que el significante es elemento crucial de aproximación de la forma musical y la vida subjetiva;

¹⁰⁸ De la clase *Placer y dolor. goce y pulsión de muerte*.

¹⁰⁹ Del artículo *La Cosa*.

¹¹⁰ Del seminario *Pulsión-objeto-fantasma*.

¹¹¹ *Una Introducción al tema del sujeto en Jaques Lacan*.

¹¹² Del artículo *El goce es la satisfacción de la pulsión*.

efecto simbólico por excelencia¹¹³. Esto llevó a la rítmica representativa donde los significados importan muy poco.

El planteamiento de Lacan (1994/1981) habla por sí solo: <<Nuestro punto de partida, el punto al que siempre volvemos, pues siempre estaremos en el punto de partida, es que todo verdadero significante es, en tanto tal, un significante que no significa nada>> (p. 264). Al igual que la música <<no dice nada>>, y con el sujeto, se juega todo. ¿Qué es lo que se pretende transmitir? Esta supremacía del significante, el tejido simbólico de las representaciones que desprende infinidad de significados para decir absolutamente nada, supone el enigma del anudamiento constitutivo entre música y palabra.

Es preciso pensar que la sensibilidad en tanto puente a facultades interiores, y sobre todo, en la acción de La Cosa dominada por la singularidad, se soporta a medida significante; juego a ser detallado. Una manera de lograr aproximaciones relevantes consiste en fabricar parte del lenguaje originario donde se destaque el papel del significante y, posteriormente, dar “rienda suelta” a lo que siempre se repite en novedad con la música. La apuesta de la presente hipótesis o recurso de ella, es muy riesgosa, pero, imprescindible.

Si un decir, suponer, actuar y sentir de la madre por el niño o pequeña en sus primeros días de vida, los significantes que colocan la movilidad del deseo y de la pulsión, están por detrás. Pero el papel simbólico resulta todavía más impresionante al tratar de configurarlo con la herencia de Rousseau, Diderot y Herder. Hay música en el mundo místico del lenguaje originario, ¿de cuál se trata? Bien, contamos con algunas referencias. La *Experiencia estética desde el psicoanálisis relacional* de Malpartida (2004), permite comprender que esa música se puede ubicar desde la vida intrauterina. Al considerar que el oído es uno de los órganos desarrollados en principio, el feto es capaz de captar y reaccionar a caracteres musicales de la madre; por ejemplo, ritmos de sus órganos, sonidos como el de su voz, respiración y del exterior. La madre no es un robot: todos esos caracteres contienen su carga psicológica según sus tiempos internos y contexto en el que se desenvuelve. Las primeras músicas o melodías conmovedoras, sí, en plural -de hecho el autor es muy específico en ello-, entre la madre y la criatura. En efecto, de las sencillas descripciones, se aprecia que se constituye una relación compleja e incluso se desplaza a la vida infantil: un reconocimiento de la madre aunque haya distancia (pp. 6-8).

Se puede pensar que sin el oído ello resultaría imposible, mas se sabe que no es ley eterna: el límite musical para la propia música oída en la apelación del tiempo y el movimiento. ¿Se recuerda la transmodalidad, aquella asociación senso-perceptiva? Fue una pista esencial para el aterrizaje del periodo y la unidad de tiempo de Freud. Bien, la capacidad transmodal se organiza en edades muy tempranas. ¿Interesa el proceso fisiológico, comparaciones cronológicas o mapas cognitivos?

Español (2007) sorprende al decir que tal es sostenida en un plano más importante: <<ser y estar con el otro>>. Si el sujeto es sensible a rasgos temporales en la música, será

¹¹³ Véase cap. 3, tema 3.1, apartado B.

posiblemente por algo que se asocia al Otro primordial. La autora ejemplifica: <<*de la misma manera que si los sonidos del habla materna son regulares, pianos y cadenciosos probablemente también sea así el modo en que lo toca, si el sonido de su voz es abrupto, fuerte y disruptivo posiblemente así sea también el modo que lo toca. Surgen así las experiencias más básicas de "estar con el otro", aquellas en la que se comparte la experiencia del tiempo*>> (pp. 5-6). ¿Acaso esto podría sujetarse con las primeras músicas de la vida intrauterina? No se detecta mayor problema, aunque bien, resultan tan relevantes las disposiciones que merecen una investigación exhaustiva aparte. Continuemos: una forma de música con otra diferente, es decir, de agrupaciones senso-perceptivas en medidas temporales específicas, manifiesta algo del Otro que la criatura reconoce y responde, sea algo pacífico, precipitado, angustiante o quizás violento. Ello no es exclusivo de la parcialidad del oído.

La capacidad transmodal vuelve a funcionar como vehículo para un punto de demostración: en las músicas primitivas se vierte lo que no dice nada, los significantes, el cruce de la palabra o lo simbólico. De otro modo, resulta la insignificancia expresiva. <<*El sonido no llega a separarse de aquel cuerpo que lo produjo y su movimiento, como el retumbar del relámpago no llega a separarse de la tierra. El sonido es producto del choque de un cuerpo con otro, hay dos objetos en juego*>> (Ramos, 2003, web. psicomundo; sección, *Hasta la muerte oye*, párr. 7). Más allá de la exclusividad sonora, como lo hemos visto, las musicalidades tienen su anudamiento simbólico por quien las transmite en tanto significantes: la madre inscrita en el lenguaje. Significantes musicalizados. Si esto corre desde la vida intrauterina, el sello dorado de lo enigmático es infranqueable para la intencionalidad de lo visible.

Es momento de extendernos un poco. Wagner fundamenta el vínculo de la música y la poesía; respuesta en contra de los “puristas” instrumentales y, en un futuro, de los formalistas. Más allá de polémicas de corte platónico, el sorprendente músico voltea las cosas. Sí, las líneas a presentar destacan la esencia de la música e inmediatamente destella el lenguaje originario. Veamos lo siguiente: <<*todo organismo musical es femenino por naturaleza, por poseer la facultad de concebir, y no procrear (...)*>>. Deducimos de Wagner que no se ha producido el verdadero nacimiento, hace falta una operación: <<*la fuerza productiva reside fuera de él (del organismo musical) y, de no ser fecundado por esta fuerza, no es apto para dar a la luz a la cosa concebida*>>. Esa fuerza, es la palabra: <<*no es, de ningún modo, la palabra insignificante que el cantante de moda mastica una y otra vez, mero cartilago de un sonido vivo; es, por el contrario, la palabra que transmite por doquier su potencia, que todo lo une, aquella de la que brota la corriente más íntegra de la emoción más genuina; el puerto seguro para el peregrino inquieto; la luz que ilumina la noche en que reina el deseo infinito*>> (en Fubini, 1990/1976, pp. 310-311).

¿Acaso esto resulta similar a lo que propone Rousseau en tanto sujeto oyente? Despertar las pasiones y sentimientos auténticos, y vienen de un lugar, de lo ancestral inefable. Es más: el supuesto enemigo del músico romántico, está al tanto al decir que <<*casi toda la música no comienza a embelesar sino en el momento en el que oímos resonar en ella la lengua de nuestro pasado*>> (Nietzsche, en Liberman, 1993, p. 150). Bien, ahora reflexionemos. ¿Se recuerda la intuición de que la aproximación entre la

música y el sujeto, depende de una unidad compartida de aquel con el músico? La justificamos con La Cosa y la vivencia primaria de satisfacción, pero, irónicamente, más brillo tuvo la invisibilidad del deseo.

Wagner ayuda a dar un primer paso en el modelo construido. Pensemos en su anudamiento con el significante. ¿El <<organismo musical>> femenino, refiere a la maravilla de concebir del cuerpo de la madre? Al serlo, no es propietaria del lenguaje sino del Otro, <<tesoro de los significantes>>. Fuerza exterior-interior a y con ella para la criatura: esas palabras vivas a tiempo y movimiento, resultan, en nuestro canal, aquellos significantes musicalizados. De uno de origen, se hace agujero negro, <<La Cosa concebida>>; de su pluralidad expresada por el Otro, aquella se mueve.

Mas ¿cuál es el nudo de operación? En el objeto del universo es la gravedad, mientras que en nuestra metáfora, es el deseo del Otro: fuerza potenciadora que hace gala el significante musicalizado; el deseo, tan íntimo al lenguaje como ocurre con el *tempo* y las fracciones de los compases para realizar música. ¿Qué sentido tendría el devenir pulsional sin él? Al verlo fríamente, carne cruda pasa a guisada; así, no tiene ninguna gracia el apuntalamiento. ¿Cómo el deseo hace agujero en virtud del significante? Para decirlo de una manera sencilla, es responsable directo de la pérdida del objeto y sus consecuencias; cosa que tenemos que precisar un poco después.

Hay otro elemento a destacar de la enseñanza wagneriana. Si el niño o pequeña nacen por el deseo del Otro, también ello implica ser capturados en su campo infinito. No es asunto de querer o no por condiciones psicológicas o circunstanciales; de que algo esté bien o mal de los cuidados. En la tendencia de lo paradójico, se trata de cierta <<simplicidad compleja>>: aquello de <<ser y estar>> con el Otro.

Esto es lo que captamos del lenguaje originario: nada de masticar significados, y bien, los significantes musicalizados aseguran un aventurarse en el deseo. Ahí el material de los sentimientos y las pasiones fuertes cuyo núcleo es la pulsión, pero con denominación del deseo. El papel de la madre, como hemos visto en parte, resulta ser fundamental, puesto que en ella, se desenvuelve el enigma del deseo del Otro. Sí, el Otro materno, meollo simbólico a lo éxtimo. ¿Por qué Freud (1985/1950) en *El proyecto de psicología* transportó el complejo perceptivo al <<complejo del prójimo>> cuyas funciones aparentemente son similares sólo con rumbo al <<único poder auxiliador>> (pp. 376-377)? La Cosa no se mueve sola, se sabe, pero la cuestión corre al considerar <<la luz>> para llegar al <<puerto seguro>>, o su ausencia, ¿implicaría perderse en lo infinito del deseo?

Entonces, el aventurarse con el deseo es a lo serio. <<¿Qué representa la emisión, la articulación, el surgimiento fuera de nuestra voz de ese ¡Tú! (Toi) que puede surgir de nuestros labios en tal momento de desasosiego, de desamparo, de sorpresa (...), sino seguramente un prójimo privilegiado para nosotros, alrededor del que giran nuestras mayores preocupaciones y que, sin embargo, no deja de embarazarnos?>> (Lacan, 1995b/1986, p. 72). De acuerdo a propio entendimiento, el deseo del Otro es punto nítido de alteración en todo sujeto, sólo que en relación a la música que parece tocar la interrogante lacaniana, se viaja retroactivamente a ese espacio primitivo lleno de

musicalidades donde está unido ese ser <<privilegiado>>. ¿Con qué propósito? A influencia de J. Cage, no es necesario determinarlo: <<el fin de no tener fin un fin, o bien un juego sin fin (...). El juego es una manera de despertar a la verdadera vida, a la que estamos viviendo>> (en Fubini, 1990/1976, p. 472). Para otorgar un sentido a estas palabras, y sobre todo, un aterrizaje a las aproximaciones a fin de pulir una estética musical, es necesario virar al mito griego.

4.2. Dionisio, la deidad de la musicalidad

¿Por qué acudir al famoso dios del vino, la fiesta y la locura? Se necesita fabricar escena, de saber qué representa esa aventura en el deseo, y Dionisio es una forma de expresión que permitiría la vuelta a la música, sus relaciones metapsicológicas y un acabado de su experiencia estética. La manera de lograrlo consiste en anudar los elementos del lenguaje originario revisados con especiales puntos de aquella deidad. A grandes rasgos, la mitología griega está dotada de diversos símbolos y sentidos. De por sí ya es un amplio problema las referencias, cruces de versiones y traducciones. La investigación no está preparada para realizar análisis exhaustivos: sólo tomaremos algunas notas o escalas necesarias e insertarlas en una medida temporal y rítmica.

La obra fubiniana intenta ofrecer un lugar exclusivo a Dionisio. Lo compara con Orfeo: ambos tienen un poder en común, a saber, el encanto. La distinción consiste en que el héroe hace uso de la música y la palabra; es un poeta musical tal que podría, hipotéticamente hablando, defender por Rousseau, Wagner, Liszt y Schumann. Todo un romántico. Sin embargo, para el autor la palabra estorba por el alto e innecesario riesgo de la racionalidad y los significados. Se sabe que eso es cierto: en vez de una ligadura transcendental, los elementos superficiales fueron las armas del imperio platónico que tacharon el suceso de sonidos -al menos en la obra de Fubini-. Dionisio es diferente, no canta y menos necesita de texto, sólo toca la flauta y es un gran bailarín: su poder se centra en la pura música. Ahí los formalistas e incluso otros grandes románticos como Nietzsche, Schopenhauer y Wackenroder, sonrían. ¿El poder dionisiaco, entonces, es mucho más intenso que el órfico? La justificación no dice nada que sorprenda y defina. La música y la palabra, ahí están de opuestos, y a estas alturas, sirve de poco discutirlo, puesto que nuestra visión está en el ejercicio simbólico que recubre a lo musical. Claro que Orfeo tendrá lugar en la investigación en tema posterior lejos de encararse con Dionisio.

Después, el autor, con toque de persistencia, expone una diferencia instrumental: coloca de un lado la flauta dionisiaca, y del otro, la flauta de Pan. La primera, manifiesta lo salvaje y locura, mientras que la otra, una entonación ligada a lo civil, es decir, el acomodar al ser humano en una organización cultural (Fubini, 1990/1976, pp. 40-43). ¿Qué se aprecia aquí? En la música, la clásica dualidad entre lo racional e irracional; de lo que está dentro de los ideales morales, educativos e intelectuales de una formación social y lo que puede destronarlos. Para Diderot la música dionisiaca sería la mejor dada a una dirección al grito

animal¹¹⁴. ¿Es válido decir que aquella implica a un retorno salvaje? Con la disposición de la demanda y más con el significante musicalizado, es un error pensarlo así. Pero específicamente, pretendemos ilustrar que Dionisio destaca una dimensión más importante que no animaliza o margina al sujeto, dimensión de las adulaciones del cuerpo y el alma organizada por el lenguaje. No por nada, como lo vimos en Platón y Aristóteles, los sujetos siguieron a la música, y a los partícipes de ella en tanto composición y ejecución, les importó poco ser criticados por reglas morales e intelectuales. Testimonio que el campo de sensibilidad ofreció.

A) *Dionisio profético*

La historia de Dionisio es sorprendente y envuelta de enigmas. Nuestro principal enfoque son sus orígenes. Uno de los elementos más importantes consiste en aquello de <<doble nacimiento>>. Pierre Grimal (2010) sintetiza las versiones más conocidas en su *Diccionario de mitología griega y romana*. Encontramos que es hijo del poderoso Zeus y de la princesa Sémelé perteneciente a Tebas. En el devenir de Dionisio, ella muere fulminada debido a que su amante le mostró todo su poder del rayo para complacerla. Zeus impidió la devastación de su hijo al extraerlo del vientre materno y lo incorporó en su muslo a fin de asegurar su vida rumbo a un futuro lleno de aventuras heroicas; helo ahí, la deidad <<nacida dos veces>> (pp. 139-140).

La reflexión de ello podría comenzar, sólo que al enterarnos de Zagreo, el juego parece cambiar. ¿Quién es él? Por los que no están enterados, se trata del antecesor, un primer Dionisio: hijo de Perséfone y Zeus. ¿Cuál es su relación? Todo depende de los ojos con que se mire. La presente investigación considera que ambos, en el elemento de <<nacido dos veces>>, conforman un espacio decisivo para la movilidad del lenguaje originario y el deseo.

El trabajo exhaustivo de García-Gasco (2007)¹¹⁵, analiza las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis¹¹⁶. Según sus intereses, la autora va de canto por canto; no sólo ilustra la escritura griega y su traducción, sino una diversidad de paralelismos u oposiciones provenientes de fuentes antiguas y, por supuesto, interpretaciones. Advertido que el texto está lejos de la música y la metapsicología, puesto que es de corte filológico, pero ayuda mucho a nivel de relato y presta los indicadores necesarios para nuestro propósito.

¿Cuál es la historia de Zagreo, el primer Dionisio? Resulta interesante que Nono de Panópolis, describe a Perséfone como una diosa bellísima. Tanto lo es, que dioses del Olimpo prepararon su lote para desposarla: Hermes, Apolo, Ares y Hefesto. El poeta expone la cercanía y protección de Deméter, la madre de la diosa deseada, en negar

¹¹⁴ En *El sobrino de Rameau* se lee: <<¿Cómo es posible que, con un tacto tan fino, con una sensibilidad tan exquisita para las bellezas de arte musical, seáis en cambio tan ciego para las bellezas de la moral, tan insensibles para los encantos de la virtud?>> (Diderot, en Fubini, 1990/1976, p. 215).

¹¹⁵ *Orfeo y el orfismo en las Dionisiacas de Nono*.

¹¹⁶ Poeta de amplia inspiración griega perteneciente al Imperio Romano de Oriente. Probablemente vivió entre el Siglo IV y V d. c.

cualquier consecuencia de los pretendientes. Decide acudir al vidente Astreo para determinar el destino de su hija.

La profecía puede ser clara, pero la suerte inesperada es a lo que sorprende: Deméter es advertida del rapto de Perséfone por el verdadero novio. Asustada de que cualquiera de los cuatro dioses posea a su hija, huye a la velocidad incalculable de su carro tirado por serpientes. Guerreros y danzantes enigmáticos, a saber, coribantes y curetes, la exhortaron con su estruendo musical a refugiarse en la cueva de Creta, donde nació y fue cuidado Zeus. Deméter se abstuvo y continuó hasta Sicilia.

La muchacha se quedó en una cueva bajo vigilancia de las serpientes y a las atenciones de Caligenia. Al descansar de su actividad principal, es decir, tejer una manta, Perséfone nada en las aguas. Zeus se enamora perdidamente de ella al contemplar su belleza. Una vez que vuelve a tejer, el dios mayor del Olimpo, con toda la protección de la cual tenía que enfrentar, ingresa astutamente a la cueva en forma de serpiente. Así es como se concibió al dios Zagreo, destinado a gobernar todo y bendecido con el poder del rayo. Un nuevo Zeus.

Detengámonos por un momento. Se puede decir que el deseo del Otro se dinamiza con máscaras; convocan una presencia sobre una ausencia. Lo extraño es que si se le quita del rostro aparece Otra más, o sea, que eso que fue ausente, es presente pero cubre nueva ausencia, y así sucesivamente, sin saber en sí quién es en definitiva y lo que ilustra su deseo: sólo se mueve a rotación. Veamos cómo ocurre ello poco a poco. ¿Qué hace Deméter al ocultar a su hija? La entrega en esta señalización sexual y al papel maternal. De evitar la violación, tal como le ocurrió a ella a truco similar del mismo Zeus serpentino que dio vida a Perséfone, la profecía de Astreo se cumple. Máscaras del Otro en los dioses olímpicos vistas por Deméter, y resultó que Zeus hizo la jugada.

Hay algo más profundo que el acto sexual en concreto de acuerdo a dos elementos articulados: la figura de cueva y la actividad de tejer. García-Gasco (2007) indica que el antro podría ser análogo al vientre materno, puesto que es sitio donde residen <<niños divinos>> y deidades femeninas identificadas con la antigua Tierra -Gea-, <<la Madre Universal>>: Rea y Deméter, y por tanto, Perséfone. Sabemos que Rea se hizo cargo de Zeus y el Dionisio conocido en sitios similares. Incluso la <<versión cretense>>, notifica que el nacimiento de Zagreo, se instala en el lugar originario de Zeus a fin de expresar su duplicación. Nono de Panópolis, al tanto de tal versión, elige a Sicilia para establecer continuidad del rapto de Perséfone por Hades¹¹⁷. Lo más importante es que esta analogía, acarrea el mito wagneriano: la facultad musical-femenina de concebir se aprecia en el acto de tejer de Perséfone. ¿Qué significa? Con toque pitagórico encarna el desarrollo del cosmos, la tierra y los seres humanos.

Parece que el dios mayor del Olimpo marca la diferencia en su disfraz: <<Zeus interrumpe la tarea de la generación de seres vivos, pero lo hace con el objetivo de crear

¹¹⁷ Véase detalles en García-Gasco (2007, pp. 205-207).

un nuevo ser que ha de traer esperanza; Zeus, con su máscara de serpiente amable y dulce, lleno de deseo por Perséfone, actúa siguiendo la facultad de la providencia que mejor lo define para engendrar al dios que habrá de hacerse cargo del reino celeste. La serpiente circular se entromete en el círculo cósmico señalado por la tela de Core (otra forma de nombrar a Perséfone), y circular, con su comienzo y su fin, será también la historia de Zagreo (...). La interrupción en la generación de seres vivos es solo aparente, pues de la unión del reptil con Perséfone, nace la figura en que la humanidad cifrara su esperanza de regeneración>> (García-Gasco, 2007, pp. 213-219).

¿Qué es lo que apreciamos con los previos recursos? Zeus ejecuta esa potenciación necesaria a fin de la procreación. Es muy evidente como para decir que al lado de Perséfone aseguran lo que establece el lenguaje: fuerza gravitacional del Otro, una <<buena nueva>> para el devenir humano musicalizado con el significante. Pero la interpretación de la autora se entrecruza de manera tan interesante, de la cual permite intuir que el nacimiento wagneriano se tambalea de la linealidad -gracias al Otro-. Se instaura la <<esperanza de regeneración>>, sólo que no parece depender exclusivamente de Zagreo. Sí, él es la siguiente estrella vigilante de los cielos, segundo Zeus, con el poder del rayo; tal vez simbolice aquella estrella de neutrones de la satisfacción mítica, mas la historia cuenta, que muere siendo apenas un bebé. De esto, es posible realizar una estimación mítica de la consecuencia del significante en relación al deseo del Otro.

Rabinovich (1995a) ofrece apertura: <<La mortificación tendrá carácter de mortal, es decir, hay algo del ser vivo que es de algún modo asesinado por el significante, y por ello Lacan habla del efecto desvitalizante del significante, porque quita vitalidad, en el sentido de vitalidad natural de un organismo>> (p. 4). En nuestra vía, se destaca la transformación de un cuerpo estelar, o sea, del grito animal a las sendas de la pulsión en virtud del significante musicalizado de origen. La muerte de Zagreo es el costo de la previa disposición, corte del primer nacimiento para el verdadero.

La escritura del deseo del Otro pierde aparentemente su coordinación entre Perséfone y Zeus; más bien, en máscaras ligadas a él, a saber, su esposa legítima y sus ancestros destructores, los titanes. Es muy bien conocido que Hera detestó los amoríos de su marido; de hecho, la hostilidad a toda figura dionisiaca parece mayor; a lo largo de la pesquisa veremos diversas expresiones. Ella incitó a los poderosos titanes matar a la nueva estrella vigilante. Sin protección en Sicilia o disposición de ella en Creta por parte de los coribantes y curetes, disfrazados, los titanes entraron a la cueva.

A método engañoso cumplieron su cometido con un <<cuchillo infernal>> pese a que Zagreo intentó defenderse con transformaciones humanas y bestiales¹¹⁸. Finalmente, lo desmembraron. Zeus, al enterarse de tal acto funesto, fulminó a los titanes y la tierra sufrió

¹¹⁸ El ataque de los titanes, su <<método engañoso>> con el espejo y otros juguetes procedentes de versiones antiguas, así como las metamorfosis de Zagreo -niño, joven, hombre y anciano; mientras que las bestiales fueron león, tigre, caballo, serpiente y toro- características también en Dionisio, contienen diversos elementos interpretativos de amplio interés para áreas de conocimiento o por simple hecho de contemplación. A fin de una lectura extensa y posibilidades de investigación, véase a García Gasco (2007, pp. 226-502). Recordemos que sólo se están tomando notas auxiliares para la entonación mítica del lenguaje originario musical.

un estado caótico. ¿Por qué no ajustó cuentas con Hera? Parte de la respuesta se sitúa en la siguiente cuestión: ¿qué visualizamos en la metáfora pitagórica? La estrella en sus primeras transformaciones por fuerza gravitacional del Otro, no se destruye completamente. Es decir, Zeus retoma el orden del universo no como lo desearía Hera: la venida de Dionisio, no del rayo, sino el de la vid. A palabras de Nono de Panópolis: <<Con sus miembros separados por el hierro titánico, Dionisio tenía en el final de su vida un nuevo comienzo (...).Pues fue entonces cuando Zeus el Providente decidió hacer surgir a un Dionisio nuevo, copia tauriforme del antiguo Dionisio, porque sentía añoranza del desdichado Zagreo>> (en García-Gasco, 2007, pp. 228 y 182).

Cuentan varias versiones que el corazón de Zagreo fue rescatado y a partir de él reconstruyeron el cuerpo dionisiaco. La misión del corazón la llevó a cabo Atenea, y la unión de partes, al parecer, fue Rea. Zeus realiza el último movimiento cuando la fabricación de Dionisio se concentró en una pócima, cuyo ingrediente principal es el corazón, y la bebió su amada mortal: Sémele¹¹⁹. Este equipo de personajes o máscaras representan ese deseo que da lugar a Dionisio; profecía del telar y la serpiente del signifiante en ella, aparentemente, realizada. El mito wagneriano del nacimiento ha adquirido su forma. Lo estelar de Zagreo a una metamorfosis decisiva: La Cosa y su horizonte de sucesos, el corazón dionisiaco con sello de mortal. Sin embargo, más adelante notificaremos que el papel del primer Dionisio no ha terminado.

B) Deseo titánico y pulsión <<saltarina>>

Una maravilla es el devenir de Dionisio. Hacemos recordar que el corazón dionisiaco no es independiente, puesto que la fuerza de gravedad de la enigmática singularidad por el deseo del Otro, actuará en cualquier momento, y ahí, <<todo puede pasar>> según *Don palabras*; el poeta de la Ciudad de México, una vez más resuena.

Prosigamos con la aventura. Parece que Dionisio y su madre van por buena senda en sus musicalidades: <<Así se encendía el corazón de Sémele cuando el niño bailaba en su vientre (...)>> (Ocampo, 2009, web. grupoathenea; sección, *El corazón de Dionisios*, párr. 3)¹²⁰. Sorprendentemente, el deseo titánico de Hera vuelve a ejecutarse. Esta vez, no necesita de sus ancestros encerrados en el tártaro, sino de alguien del cual Zeus no sospecharía nada: la madre. Asunto que podría efectuarse en ese espacio sigiloso de las musicalidades. ¿Por qué se dice ello? Llama la atención aquella eventualidad de que el niño experimenta un <<cuerpo violento>> de la madre (Malpartida, 2004, p. 3). El autor no perpetra un análisis, acá vamos a intentarlo en una articulación del deseo y la pulsión en Dionisio.

Ante Sémele, Hera se disfrazó de anciana sabia, y con la simple inyección de la duda, el deseo titánico del Otro tiene lugar. A modo de ejemplo: “¿Acaso tu novio es un dios, aquel que se presenta con todo su poder a Hera?” Zeus, poseedor del cosmos y micro

¹¹⁹ Lo anterior, trata de una construcción mínima del entrecruzamiento de versiones. Véase detalles en García-Gasco (2007, pp. 182; 195-196 y 306).

¹²⁰ En *Dionisios, en el orfismo y en los misterios eleusinos*.

cosmos, quizás del mismo goce absoluto que mueve significativamente al ser humano, ¿por qué ese todo no es demostrado? En efecto, la madre de Dionisio cae en una envidia incontrolable, perdición muy riesgosa. Viene la sombra del infortunio de Zagreo, disposición que no lo reduce simplemente a la estrella solar. Ya lo discutiremos en el siguiente tema.

Bien, prosigamos: a Sémele no le satisface que su amante se presente como taurino y coronado con serpiente. A palabras de Nono de Panópolis, ella quiere lo que realmente es en sí insoportable para lo mortal: <<Novio que domas los rayos, en un tálamo resplandeciente, con una figura divina acudes al lecho de Hera, iluminando a tu esposa en medio de relámpagos nupciales, Zeus de fuego. Pero a Sémele te aproximas como una serpiente o un toro. Ella el profundo eco olímpico de los Amores oye, pero Sémele, en el sombrío reflejo de una figura de toro engañoso, escucha un mugido falso>> (en García-Gasco, 2007, p. 473). Se sabe que Zeus está enloquecido por ella más que otra mortal amante, fascinación idéntica dirigida a Perséfone con respecto a otras diosas¹²¹, pero, una vez más, queda ciego momentáneamente como ocurrió en el acto de los titanes.

Es conocido el resto de la historia, la cuestión es ¿qué pasa en el corazón de Dionisio frente a eso que quiere escuchar y sentir de genuino Sémele, en ese poder del rayo, de luminosidad en tanto metáfora de un goce que pertenece a los dioses? Es cuando la singularidad, por ese deseo titánico, comienza a mover e incluso a arrastrar lo que hay en el horizonte de sucesos de La Cosa. A afinidad, Rabinovich (1995) ilustra: <<Para Lacan el máximo de la irrupción traumática de la cantidad no se debe a la mera cantidad, se debe a que el sujeto se percata de que está en manos del deseo del Otro, que está sin recursos frente a ese deseo, que es prisionero de ese deseo (...)>> (pp. 2-3). Este estado significa, el comando de la pulsión a “flor de piel”, es decir, la incidencia de lo real. Lo curioso es que la relación del aparato psíquico con lo pulsional, cambia en la presente aventura, a saber, es <<saltarina>>.

¿De dónde viene ello? No precisamente es invento nuestro, sino de un personaje inesperado para la investigación: Platón. Intentemos realizar entrecruzamientos sencillos. Detienne (2003/1986) en *Dionisio a cielo abierto*, expone del emperador que los seres humanos cuentan con una <<pulsión saltarina>>: fuente musical y rítmica. Aspecto donde resuena Hamann: la música es la lengua más antigua, incide <<medida temporal>>, lo que ofreció, repito, el periodo sensible y la unidad de tiempo desde la excitación hasta la situación crítica. Quizás con la pulsión saltarina encontremos un componente interesante ligado a las musicalidades primitivas. Aquella fuente no es del todo pacífica: coloca el ejemplo de que los niños son <<locos>> de <<todo fuego>>, y quienes marcan la diferencia son las madres en tanto movimiento por movimiento. Salto a Otro salto. Bueno, pues aquí recordamos a la demanda. Sin embargo, intuimos un proceso de fondo al enterarnos de que los niños, hombres e incluso bacantes, tienen una <<debilidad del alma>>, un temor dinámico difícil de controlar cuya expresión se sitúa en el corazón. Esto es lo que ocurre según palabras del emperador platónico: <<cuando a tales agitaciones se

¹²¹ Véase García-Gasco (2007, p. 183).

opone una sacudida exterior, el sismo que viene de afuera domina el movimiento interno de miedo y de frenesí y, al dominarlo, se halla que trae calma y la tranquilidad en aquellos que, en un caso como en el otro, -criaturas o bacantes-, estaban turbados por palpitations en la región del corazón>> (p. 117). Veamos qué alcances se logran con Dionisio.

El deseo titánico es movimiento éxtimo, y se prueba con la singularidad de La Cosa: la <<pulsión saltarina>> en su borde. Traumatismo que sostiene Hera, Sémele y Zeus: vuelta al no retorno; deseo infinito wagneriano sin luz para orientarse. ¿Y el lugar de Dionisio? Parece que se pierde poco a poco. Como se dijo del capítulo anterior: el enflaquecimiento de la vida psíquica se manifiesta en la imposibilidad de ir a contracorriente. Tal estado es el latir del corazón, ese movimiento que turba con palpitations. No se librá solo, y bien el fracaso defensivo de Zagreo lo demostró. Necesita del Otro, de un salto. Entonces, es cuando Zeus escucha los latidos desesperantes, y con el *movimiento* de extraer a su hijo del vientre de su amada perdida, resplandece el lugar de Dionisio en el mundo, todavía en vida intrauterina: muslo de Zeus.

Recurso de inferencia: en algún momento la madre es cegada por el deseo titánico de Hera de acuerdo a una señalización musicalizada del significante en algo que mira, experimenta, escucha, siente, en fin, de experiencia transmodal y periodo más allá de cualquier significación o cuidado; bien, ello depende de su historia e interconexiones con el deseo del Otro, pero la cosa es que se vuelve un <<cuerpo violento>> para quien recibe la transmisión musical, un apuro del pequeño o niña con el agujero negro de La Cosa; dificultad de navegación que parece mucho mayor que una tormenta. Lo que hereda Zeus es esa posibilidad de despertar a fin de modificar un arrebato palpitante con Otras musicalidades de infinita variabilidad, dejando atrás, en efecto, la posición de Sémele. Salto a salto, movimiento por Otro movimiento que libera de las manos titánicas: el psiquismo nada en el horizonte de sucesos sin ser arrastrado y con luz de faro o rumbo anunciado por la torre de control. <<Las nodrizas tienen razón, ellas comparten un poder divino el de “curanderas del mal de las coribantes”: cuando se los acunan los bebés están “encantados” como se encantarían a las bacantes frenéticas por el vaivén que une a la música un aire de danza>> (Detienne, 2003/1986, pp. 117-118).

En esta disposición dinámica y temporal, la madre bordea a la pulsión saltarina, dando como resultado un magnífico encanto, un placer sin igual como el de la muchacha de <<la chupeteada>>. Lo mencionado se puede relacionar al planteamiento de Mira (2006), trabajo citado en páginas anteriores: la función del Otro materno es <<civilizar>> -dentro de las posibilidades- el goce (web. colpsicoanálisis; sección, *Segundo estadio*, párr. 4). No obstante, es difícil aceptar una linealidad o armonía del resultado en el caso de Dionisio y de lo que se podría anudar de él en la situación crítica. Recordemos que dentro de ella, la *tyche* es inherente a la acción fantasmática y del afecto en tanto *automaton*. La traducción rítmica la encontramos en Nono de Panópolis.

Nos quedamos en la acción de Zeus, después, la promesa para la toda la humanidad nace, sólo que Hera todavía lo persigue; unión del temor y frenesí que acelera el corazón. Hermes es representante o máscara del superior olímpico al seguir la orden de conservar la vida de Dionisio: lleva al dios taurino con corona de serpiente a las hijas del dios río Lamo

para que se hicieran cargo de él. Desafortunadamente, ellas son atravesadas por la locura de Hera, y estuvieron a punto de desmembrarlo como los titanes lo hicieron con Zagreo. La diferencia es que Hermes llegó a tiempo. Después partió a Tebas para que Ino, hermana de Semele, cuidara al pequeño. Ella aceptó. La cosa es que también fue víctima de la perseguidora. Una vez más, Hermes rescata. El objetivo es llevarlo a una cueva de Frigia, donde reside Rea al lado de los coribantes y curetes. Hermes tuvo que disfrazarse de Fanes desde la casa de Ino hasta Frigia para no ser descubierto (García-Gasco, 2007, pp. 400).

El encanto se desenvuelve cuando Dionisio se encuentra con Rea y los músicos-danzantes-ménades que confundieron a Crono en el caso de Zeus, y ahora, Hera. Retorno a una figura materna originaria, la luz del puerto seguro, aparentemente, la definitiva. Rea es quien reconstruye el cuerpo dionisiaco a partir del corazón redimido de Zagreo por Atenea. El acto se repite al ser la protectora “final”. La civilización del goce o el bordeado de la pulsión saltarina continúan alrededor de musicalidades. Dionisio crece entre ellas al igual que su padre. Gran parte de establecer un nuevo orden del universo para los humanos desde Zagreo hasta Dionisio, es a ritmo y música de Rea: una dinámica del deseo del Otro que da lugar al porvenir de un ser. Aquel poder divino en las nodrizas pese a la aparición y fuerza del deseo titánico, viene de ella en tanto volteretas del deseo del Otro. Empero, el papel de Rea en aquellas no es absoluto, debido al conocimiento de una musicalidad única perteneciente a Perséfone y Zagreo: marca el corazón dionisiaco.

C) La melodía de Perséfone

Advierto que el presente tema está dotado de recursos de inferencia o intuiciones. Ello se debe a que serán necesarios para el cierre de la investigación. El deseo del Otro no sólo se ubica en su nivel titánico y de delineación de la pulsión saltarina. Existe un punto constante de ambos, y de aquel, se desemboca una consecuencia fundamental para nuestra estética. Nos referimos a la pérdida. Ésta se trata, por así decir, de la $\langle\langle x \rangle\rangle$ de una ecuación de primer grado: a partir de ella se hacen las operaciones necesarias para llegar a un resultado con ese mismo factor, el valor de $\langle\langle x \rangle\rangle$. Lo interesante es que $\langle\langle x \rangle\rangle$ no es producto único, sino infinito en el álgebra.

¿Qué pasaría con el factor dentro del ejercicio dionisiaco para un resultado metapsicológico en la estética musical? Aquello que se puede “definir” del deseo, como se dijo, es la pérdida de inicio a fin. El problema es que la investigación se ha introducido en amplios procedimientos sin lograr el valor de $\langle\langle x \rangle\rangle$. Es preciso de una vez por todas hacerlo. Quien nos ayudará sin lugar a dudas es la melodía de Perséfone, causa de dolor por separación, y sobre todo, que ello permite que en el corazón dionisiaco opere lo deseante, es decir, cierta distancia a $\langle\langle \text{estar en manos} \rangle\rangle$ de diversas de máscaras primitivas del Otro.

¿Por qué el papel de Perséfone es punto decisivo en la ecuación dionisiaca? Su entonación profética es vital. Anteriormente mencionamos que Rea es el poder divino para las nodrizas en ese desarrollo musicalizado y rítmico del corazón de Dionisio, con todo y turbulencias. Ahora, me pregunto: si Perséfone teje el universo y que tal sufre una modificación debido a la potenciación del lenguaje representado por Zeus, ¿acaso es ajeno lo musical en Zagreo?, o sea, ¿bordea musicalidades en su hijo, su pulsión saltarina? Uno

podría decir que no por la ausencia de curetes y coribantes en Sicilia, y se afirmaría por su presencia de los mismos en Creta. A fin de cuentas, se habla del cuerpo musical y rítmico de una madre con su hijo o pequeña. Bien, es intuición relevante de la investigación, dado que las fuentes citadas no mencionan algo directo.

Pese a que sea aceptada o rechazada, Perséfone tiene una peculiaridad musical que podría desglosarse en la hipótesis de Freud (1979f/1926) según *Inhibición, síntoma y angustia*: <<Vida intrauterina y primera infancia constituyen un continuo, en medida mucho mayor de lo que nos lo haría pensar la llamativa cesura del acto del nacimiento>> (p. 131). Éste, a nivel dionisiaco, se identifica por cortes fundamentales en el campo del deseo y de la pulsión, cortes íntimos y continuos a la pérdida cuyo valor de <<x>> se expresaría en la *castración*.

La breve vida de Zagreo en tanto la pérdida de la estrella solar y vigilante, representa poco de la castración. En la acción decisiva del significante para el nacimiento del corazón dionisiaco, supone la compresión de la estrella de neutrones: punto esencial de la vivencia de satisfacción originaria. Se sabe, nace el agujero negro, y no hay estrella de ese goce supuesto absoluto. Ahí la castración aparece mejor¹²². Sí, es lo que se apreció de la “pérdida” de La Cosa: separación de un cuerpo de goce completo, señalamiento por efecto retroactivo. Si el afecto a nivel de *pathos*, o sea, reacción de dolor por lo perdido en tanto anudamiento de la pulsión, el fantasma no va indicar una rítmica de un objeto abstracto o de la nada, sino de Alguien, el Otro en la paradójica continuidad de la pulsión.

¿Por qué o con quién se duele en el afecto? ¿Sombra de la separación de un Zagreo gozoso con Perséfone? ¿Cómo puede pasar esto en tiempo donde sucedió la vivencia de satisfacción mítica, si el niño o la pequeña cuentan con un desarrollo mínimo? No puedo decir que sea en eso o aquello de cronología: no se cuenta con el conocimiento decisivo. Sin embargo, es elemento a considerar seriamente, puesto que hacemos recordar que la música resuena en ese fondo. Si hay musicalidades que nutren a la representación gracias a la percepción temporal y dinámica, el Otro materno, en ellas, manifiesta lo que reconoce Platón de la tragedia dionisiaca: <<antiguo dolor>> *de o a Perséfone*¹²³. En este sentido, no sólo se aparta de un cuerpo de goce de estrella de neutrones, sino que indica, una separación de donde vino la experiencia de la pulsión. Hay un porqué del dolor pese al alto grado de misticismo de la satisfacción primaria, y en tal, se interpreta la inaugural melodía de Perséfone organizada por el lenguaje. Es materia musical significativa del Otro que coloca en la madre para con niña o pequeño ese punto de anudamiento doloroso. Herencia enigmática de la vivencia de dolor.

A fin de no confundir lo anterior con una especie de fórmula genética, la melodía de la diosa, después del corte inicial, abre espacio a la ausencia: ¿dónde está el Otro que salva ante lo titánico? E incluso, ¿quién es ese Otro?, ¿únicamente se escucha el dolor de

¹²² A fin de complementar, se lee: <<(…) esta captura por el significante es una operación que puede calificarse de castración (...). La castración como tal está operando en la estructura desde el inicio de la vida. Por lo tanto, llegamos al punto en el que el goce aparece marcado como no-todo, marcado por una pérdida>> (Rabinovich, 1995, p. 5).

¹²³ Según el diálogo *Menón* en García-Gasco (2007, p. 179).

Perséfone en el afecto y el fantasma ofrece signos borrosos de ella? Es donde la madre en su intervención, ausencias y retornos, toma su papel para ser reconocida a “progresión”. La cuestión parece más clara en un ejemplo procedente de Freud (1979f/1926): ¿Por qué los niños se atormentan e incluso les duele la ausencia de la madre? El autor menciona que se trata de una situación traumática a orden de la pulsión que exige ser satisfecha. Es repetición del trauma de nacimiento, el parto, al menos, en apariencia. La causa se debe a una confusión, puesto que el niño no ha dominado que de la partida hay regreso. Incluso alude que la práctica de aparecer y desaparecer rítmicamente el rostro de la madre frente a la mirada de la criatura resulta importante (pp. 158-159).

Ya que se pisan terrenos peligrosos, decimos que no basta del todo la “objetividad” o “habilidad”; la reacción dolorosa de la melodía de Perséfone es posible esté a la vista o al sentir o no, la madre. De acuerdo al *Moisés y la religión monoteísta* leemos: <<Los traumas son vivencias en el cuerpo propio o bien percepciones sensoriales, las más de las veces de lo visto y oído, vale decir, vivencias o impresiones>> (Freud, 1985a/1939), p. 72). Entonces, hay condiciones del significante musicalizado -podría ser, a fin de que se entienda mejor, de la misma transmodalidad-periodo con el mundo representativo y excitación pulsional- que desencadena la melodía. Y se sabe que también existen de presencia definida para el encanto. Condiciones inscritas muy a fondo y vulnerables a la asociación.

¿Desde dónde se sostiene todo ello? Recordemos el examen de realidad: su prioridad es el reencuentro con el objeto; a pesar del sesgo y la relatividad de las impresiones -atributos-, produce vías de soporte en el bordeado de la pulsión. A nivel de relato, se examinó una rítmica interesante que se puede traducir con la ausencia y retorno: después de Perséfone, la diosa más bella que no “regresará”, Rea se desvanece al finalizar la reconstrucción del cuerpo dionisiaco a partir del corazón; Sémele con sus musicalidades se pierde, lo mismo para Zeus maternal, las hijas de río Lamo e Ino en Tebas; y se vuelve con Rea. Quizás la rítmica esté muy presente en la continuidad intrauterina y de la vida infantil. Me pregunto: ¿acaso la melodía de Perséfone y el efecto de encanto por retorno, son el soporte rítmico del afecto en la música, en ese ir y venir pasional fuerte cuya modulación sentimental alterada “está a cargo” de la serie placer-displacer danzante? Esto es importante para aquella definición del lenguaje originario: sentimientos genuinos e inefables. Por otro lado, vale decir que es impresionante cómo se sumerge Perséfone, puesto que el retorno en el camino crítico es a Rea, la reconstructora. ¿La melodía de la diosa del inframundo ha terminado? Es muy dudoso.

Como puede ocurrir en las formas sonatas u otras canciones, las reexposiciones nos dejan desarmados, o bien, perplejos. Algo parecido ocurre con Perséfone. La continuidad freudiana de la castración es realmente admirable. Vimos que el primer tiempo se ubica en la vivencia de satisfacción y de dolor, donde la diosa se va. De acuerdo a disposiciones biológicas-fisiológicas y, sobre todo, dinámicas-temporales de la pulsión y el psiquismo, es imposible describir los márgenes del bordeado en la vida intrauterina; la dimensión mítica de Rea. Apenas se tuvo noticia con el oído y resultó poco fundamental. No es localizable como ocurre en la sexualidad de la vida infantil. El tiempo, movimiento y efectos simbólicos, fueron los factores de construcción.

Bien, supongamos que existen vías de goce y placer definidos, la cosa es que la dimensión mítica de Rea, se pierde: trauma de nacimiento freudiano, expresión de la castración. Descriptivamente, al paso de los meses, un niño o pequeña no pueden permanecer más tiempo en el cuerpo de la madre. Son extraordinarios los mecanismos fisiológicos para ello, pero de esas reacciones corporales entre el niño y la madre, ¿qué musicalidades se desenvuelven? Es total misterio, sólo podemos decir que la melodía ancestral de Perséfone se reexpone: nueva separación del cuerpo, de una dimensión, por así decir, casi perfecta.

Hecho doloroso repetido. Aunque parezca trivial, aquello es absolutamente necesario para vivir. Es el nacer dionisiaco al mundo exterior, pero todavía se es vulnerable. ¿Cómo no apreciar el reinado de Rea, lugar de goce absoluto por efecto retroactivo? Se repite el procedimiento de la vivencia de satisfacción. Ni <<goce todo>> e impresiones irrecuperables. Sin embargo, el espíritu de Rea no muere, puesto que la madre, en el mejor de los casos, reafirma su inspiración. Es cuando la criatura la reconoce por musicalidades referidas y queda el camino de crear nuevas asociadas como lo demuestra la transmodalidad, y principalmente, el significante. Se producirán atribuciones, distracciones o rodeos de soporte. Musicalidades de ausencia y retorno similares al ejemplo freudiano mencionado previamente. Encanto como el de la joven de <<la chupeteada>>, es decir, las sendas de la sexualidad infantil sostenidas por el Otro que continúa en el bordeado de la pulsión saltarina.

La civilización del goce no cesa ahí: el deseo del Otro anudado a la castración exige renunciar o modificar las formas de placer¹²⁴. Son condiciones precisas para un nuevo nacimiento. ¿Aún más? Sí, al hecho de crecer, la pequeña o el niño requieren nacer con un corazón dionisiaco acabado, es decir, cruce de lo deseante, y ello dependerá de una ruptura con la madre en entonaciones preedípicas. Se trata de la luz del puerto final mientras se navegó por mucho tiempo en el deseo infinito wagneriano del lenguaje originario. Podemos decir que se ejecuta otra vez la melodía profética de Perséfone, pero la reexposición cuenta con otras novedades o diferencias.

¹²⁴ Por fines prácticos leemos: <<(...) el niño tiene que renunciar a la satisfacción plena y entonces tiene que dirigirse a un objeto que ya no es el objeto de la satisfacción, tendrá que dirigirse a un objeto falso; (...) entonces renunció al objeto de la vivencia de satisfacción pero todavía le queda el pecho, pero un día lo van a destetar. Le queda la mamadera, pero un día se la van a sacar. Le queda el chupete, pero ustedes saben que sacarle un chupete a un chico no es fácil (...). Cagarse encima, puede ser muy desagradable para todos ustedes, pero no lo es para el niño. Un día, dice la mamá, bueno, ya estás grande, te vamos a sacar los pañales. Esa satisfacción anal, también se perdió. En la fase fálica cuando el niño se empieza a masturbar, me refiero a masturbarse genitualmente, ya sea en forma peniana o clitoridiana, dice, ¡esto es grandioso! (...) todo lo que me dio placer antes, el pecho las heces, agreguen, meter los dedos en el enchufe, etc. (...) me lo sacaron (...)>>. Los objetos de satisfacción tienen que desplazarse por otros: <<Hay que cambiarlo por otra cosa, a mí por ejemplo me costó una bici. Hay padres que les sale más barato. Pero cada uno es un falso objeto>> (Kroitor, 2007, pp. 23-25). Vemos del autor que la satisfacción mítica tiene su sello dorado, queda el hueco de la vida intrauterina, y se desplaza la primera vez a medios distintos de gozar; y todavía ellos se dejan atrás o se transfieren a objetos que a fin de cuentas implica más distancia a la meta de la pulsión. Obviamente las impresiones en este desarrollo también son modificables.

El corte de la vida intrauterina ofreció algunas, sólo que acá, la separación parece definitiva, y seguramente es la más difícil de todas. Resulta buen camino articular la castración con la ley de la prohibición del incesto, ley impuesta por la cultura: <<La ley tiene como consecuencia el excluir siempre el incesto fundamental, el incesto hijo-madre, que es aquel que Freud enfatiza>> (Lacan, 1995a/1986, p. 85). Puesto que la satisfacción y deseo de la madre tuvieron su papel determinante con respecto al desarrollo subjetivo y corporal en la niña o el pequeño, es indispensable que su nuevo salto haga valer la ley.

Sin embargo, Dionisio no sigue las leyes y menos está al servicio de Edipo. Que quede claro, la señalización está lejos de negar a la castración, ella ha estado desde el principio en tanto organización del lenguaje, y la ley de prohibición es una vuelta de tuerca. En el presente momento se propone un nuevo encare con Hera. Lo dionisiaco tiene que partir del seno de la madre que constantemente retornó, puesto que el deseo titánico ahora se esconde en el incesto. ¿Cuáles serían sus consecuencias si se llegase a culminar? Destrucción, puesto que se anula la castración, no porque deje de existir, sino que se sería parte del corte en bruto en vez de ser fruto de ella. Se queda, entonces, a merced del <<cuchillo infernal>> de los titanes; vuelta al no retorno.

Insisto, lo dionisiaco no requiere forzosamente de una ley específica, ni de perderse en el agujero negro y menos de escapar al son de cobardía o seguridad; más bien, el corazón dionisiaco sostenido en una operación de desear en tanto lo que define el deseo: perder, el valor de <<x>> en nuestra ecuación. Aceptar la castración, es sí porque sí, momento de tensión para vivir. Entonces, de acuerdo a la influencia lacaniana, es cuando la madre coloca al niño o niña en una vuelta culminante del deseo del Otro, en el mundo lleno de sorpresas y estructurado en palabras, fuera de las cuevas maternas, de tentativas vanas de <<goce todo>>.

Aunque suene meramente convencional, ello no ocurre sin antes una despedida. Es la variación especial en la reexposición de la melodía de Perséfone. Se ubica a ritmo y música de la madre en <<don't cry out, cease fire>>¹²⁵: confía que el corazón dionisiaco latirá fuertemente en el campo del deseo, sólo que en libertad de realizar sus propias aventuras, de “re-constru-irse” con la pulsión saltarina. Ello lo constatará la madre una vez que emprende su partida; es el índice de esperanza: <<Muere un poco, para nacer mejor de un parto doloroso. Es el cambio y la celebración, te guía la luna y te alimentas del sol>>¹²⁶. La castración desde inicio a fin, es sinónimo de constitución y expansión en el nacer y/o renacer. Es el resorte de los saltos o las luces en el campo del deseo; posibilidad de nadar o bailar con la pulsión saltarina.

Se trata de perder dimensiones que transforman la vida a fin de despertar lo que se está viviendo, ¿es lo que se ha podido traducir de Cage? Interesante cuestión para ubicar la belleza en nuestra estética musical. En otras palabras: los orígenes de Dionisio expresaron la regeneración de la vida vista desde la vivencia de satisfacción hasta la pérdida definitiva de la madre; organización establecida por el lenguaje y empujada por el deseo. La maravilla

¹²⁵ <<No llores afuera, cesa el fuego>>. En Shiny toy guns (2005): *We are the pilots*.

¹²⁶ *El cambio y la celebración*. En Bunbury (2013): *Palosanto*.

del mito en el presente canal, es que Hera y los titanes no encontrarán rastro de Dionisio en sus cuevas maternas, sino que él, con ciertos latidos de Zagreo, ya expande la vida, la danza y la música con su cortejo a sonrisa triunfante de las máscaras del Otro prehistórico que protegieron y formaron. El giro de tuerca de la ley de prohibición del incesto, no es asunto que se subestime, sino que reafirma la pérdida de la madre una vez que se despidió: desea “fuera” o lo más lejos posible de la pequeña o niño.

Bien, finalicemos: las bases metapsicológicas de muchas páginas anteriores, indicaron que la vida psíquica está en conflicto, y si se agregan las demandas del mundo trivial, se fabrican más. De Freud se aprendió que la fantasía es senda apropiada para lograr placer con formas artísticas, pero ahora me pregunto: ¿cómo presenciar nuevamente los latidos del corazón dionisiaco del lenguaje originario con la música? La metáfora pitagórica será importante, sólo que para que se desprenda la belleza, es necesario visitar al Otro privilegiado para todo ser humano, donde la melodía de Perséfone puede resonar pese a su estancia en el inframundo.

D) Los amantes, Orfeo y Antígona

Ambos personajes épicos de la literatura griega, son los que podrían representarse en el sujeto y devolverse a él para definir una vivencia musical. ¿Qué es eso de devolverse? Sencillamente de ser parte de la escena, o sea, reintegrarse o retornar a su lenguaje ancestral despertado por la música. Orfeo y Antígona testimonian el corazón dionisiaco, aquel latir en el sujeto pese a los obstáculos del pensamiento, las palabras, mundo exterior y vida afectiva de poca intensidad o categorizada. Es cuando la sensibilidad se realiza al tocar una dimensión profunda a fin de experimentar la belleza musical, experiencia estética. La cuestión es que la investigación considera, debido a las diversas construcciones logradas, que su causa no dependerá ya de un principio unificador como lo creía Baumgarten, a saber, la armonía, sino de aquel cuerpo extraño detectado en la metapsicología: La Cosa. Y es ésta que ha tenido su dirección en el agujero negro y el corazón dionisiaco. El juego corre, por supuesto, en el horizonte de sucesos del sujeto.

Pensar a Orfeo y Antígona de amantes parece absurdo. Tal aseveración es válida. Descriptivamente no tienen nada que ver por historia, época y ni siquiera por geografía. ¿Cómo unir a un músico en búsqueda de eternizar su amor y una joven bella concentrada en dignificar a su hermano y familia pese a la imposición mortal, según ésta, inspirada por los dioses? A nivel de Eros, el que hace <<perder la razón>> al que posee¹²⁷, parece imposible, puesto que se intentaría realizar cruces diversos a la meta de fabricar una especie de Romeo y Julieta o Tristán e Isolda. Por más que se han reflexionado vías interpretativas, resulta complicado.

Lo único relacionado sería la tragedia irreversible en todos los relatos. Interesante pista: lo trágico. Claro que de ese término se desglosan muchas cosas en tanto expresión, pero al lado de la música convoca tensión y especial vínculo. De la primera, pues es muy

¹²⁷ Sófocles (2001, p. 20).

bien expuesta en la obra fubiniana: ¿dónde la poesía, el acto y la música?, ¿por qué ésta última persiste y triunfa si de lo que se trata es que el texto tenga la corona? Fubini (1990/1976) plantea algo prometedor antes de realizar la exploración repetitiva y cansada del melodrama: si se habla de <<retorno griego>> es preciso acudir a un dominio impreciso, <<lenguaje originario>>, dominio que manifiesta mínimamente la palabra sola y el teatro. Es decir, responden muy poco al lazo entre la música y poesía que demuestra aquello de profundo (pp. 171-172).

Hemos visto que el significante es una vía decisiva a preludio de Rousseau y Wagner. Ahora bien, el vínculo especial de la música y la tragedia se entrevió con Lacan y Aristóteles en páginas anteriores¹²⁸. Si el autor griego considera a la música en tanto senda de catarsis y en un mejor momento de placer, pues con el *Problema 38* observamos que ya no fue así. Deviene, una vez más, la interrogante lacaniana: en cierta música, ¿de qué se trata ese placer que retorna después de una crisis que se despliega en otra dimensión? Cuestión inspiradora para la construcción de la situación crítica musical. Parecido escepticismo con la propuesta aristotélica acerca de la tragedia: ¿Acaso su función es apaciguar pasiones, particularmente, temor y compasión? En *El seminario VII*, con Antígona, Lacan demuestra que su campo es mucho más amplio. Algunas de sus propuestas las revisaremos en el tema. Bien, ese campo ¿será aquella crisis de otra dimensión en la música? Lacan deja la pregunta abierta, al menos, desde mi lectura. Podemos pensar que Orfeo y Antígona comparten lo trágico, y lo trágico es consecuencia del significante musicalizado y del deseo del Otro, donde ahí, la música se une privilegiadamente. Es cuando Dionisio entra en acción para fabricar un lazo amoroso enigmático.

Hablemos un poco de los personajes. El mito órfico es uno de los más conocidos. Se sabe que ha llegado a inspirar la genialidad y el corazón de grandes compositores: Claudio Monteverdi (1567-1643)¹²⁹, Gluck¹³⁰ y a Jaques Offenbach (1819-1880)¹³¹. Orfeo es originario de Tracia, hijo de Eagro y la musa Calíope. En algunos casos se considera que el padre es Apolo: dios representativo de las artes, medicina, la luz racional y líder de las musas. Es interesante que Nono de Panópolis destaca dos detalles de Eagro: gran guerrero de las fuerzas dionisiacas en el batallar índico -analogía del altercado de Troya- y, por supuesto, excelso músico. Tanto lo fue de lo último que hasta el mismo Dionisio quedó fascinado por su ejecución en una competencia (García-Gasco, 2007, pp. 78-84)¹³². Podría

¹²⁸ Véase cap. 1, tema 1.2., y cap. 3, tema 3.1., apartado C.

¹²⁹ Escúchese, por ejemplo, Monteverdi (2014): *L'Orfeo*, con la interpretación de *Concentus Musicus Wien* y bajo la dirección de N. Harnoncourt.

¹³⁰ En tanto testimonio de las reformas melodramáticas, se recomienda, Gluck (2007): *Orphée et Eurydice*, con la interpretación de *Münchener Bach Chor-Orchester* y bajo la dirección de K. Ritcher.

¹³¹ Por supuesto que no se debe olvidar una aportación del Romanticismo. Offenbach (2001): *Orfeo en los infiernos*, con la interpretación de *Orchestre National du Capitole de Toulouse* y bajo la dirección de M. Plasson.

¹³² De acuerdo a las líneas del poeta, se expone: <<Aún no había terminado de recitar cuando todos empezaron a aclamarlo elogiosamente con sus gargantas unísonas, y los sátiros en tropel se pusieron a aplaudirlo; saltó raudo Baco de su asiento, agitando su diestra arriba y abajo. También corría Botris, honrando con gritos de evohé la hermosa melodía del poeta; el soberano coronó de hiedra la cabeza de Eagro, y el padre de Orfeo, colocando de golpe sus pies en el suelo, recibió contento el buey sin uncir, premio de su canto, y sus compañeros danzaron alrededor de él en hilera>> (en García-Gasco, 2007, p. 85).

decirse, al seguir la lectura de la autora, que Eagro tiene las mismas habilidades que su hijo o se trata de una mención indirecta del arte órfico que precede al héroe. Pues se sabe, de musicalidades y música, es cuestión del Otro, y más que en esa guerra despiadada, Orfeo es apenas un bebé a cuidados de la bella musa; ahí en su aventura con el lenguaje originario.

Sea cual sea la posibilidad, es claro que se subraya una inclinación mayor a lo dionisiaco que apolíneo. La investigación tendrá que construir cierto balance, ya que el arte de Apolo representa a la forma musical, y sin su continuidad con lo dionisiaco, se corre un enorme riesgo para la propuesta estética. Antígona es quien pone sobre la mesa la dificultad: ausencia de música. Y no sólo eso: el poder de Dionisio aparece sólo en dos coros de la obra de Sófocles y no dice nada revelador como ocurre en el caso de Nono de Panópolis. Quizás sea falta de sensibilidad y de elementos a explorar, pero ya lo revisaremos a su tiempo en el presente tema.

A propósito de Antígona, fue hija de Edipo y Yocasta; hermana de Polínice, Etéocles e Ismena. También es sobrina del rey Creonte y prometida del hijo de aquel, a saber, Hemón. Después de la muerte de Edipo, Polínice y Etéocles se disputan el trono a través de la política de las armas. Cada uno con su objetivo: el primero, a la ofensiva de conquista, mientras que el segundo tiene que resistir sea como sea. La muerte de los dos hermanos fue inevitable. De esta forma, quien tiene derecho al trono es Creonte. Dicta la ley de no sepultar, ni ofrecer ceremonias fúnebres a Polínice por ser el conquistador fallido: que su cuerpo quede afuera de Tebas, que sea devorado por las aves de carroña y los perros. En efecto, tal situación a Antígona no le pareció a tal punto que su acto transgresor la convirtió en una heroína sin igual. Comencemos con los entrecruzamientos.

Hacemos recordar que uno de los elementos más distintivos de la música es la seducción. Orfeo ofrece ese pequeño paso cuando Eurídice, escondida, disfrutaba de su música como lo hacían los animales, plantas e incluso las piedras. Al invitarla el héroe a acercarse, cierto enamoramiento se produjo. Con la cooperación de la transmodalidad y el periodo sensible, es posible que el sujeto experimente algo parecido en sus fantasías y sentimientos de superficie a tono de placer. Quizás, por ejemplo, no sea un relato órfico, pero ¿qué tal si se trata de Romeo y Julieta cuando se enamoran inesperadamente en la *Danza de los caballeros* de Prokofiev¹³³? ¿Una escéptica Isolda que en algún momento se encuentra con una música representada en la mirada cautivante de Tristán? Son aspectos que el sujeto construye en el baile del periodo sensible: preludio del anudamiento entre la forma y breves musicalidades placenteras hacia el plano de la excitación o unidad de tiempo.

Sin embargo, advertimos que en Antígona hay ausencia de música. Gran problema, puesto que ¿dónde queda la seducción? Bien puede ayudarnos magníficamente T. Traetta (1727-1779)¹³⁴. Sin embargo, apostemos, por fines prácticos, cuestión tiempo y por así decir, a líneas sencillas; tal obra a la escucha correspondiente. Una idea: se puede musicalizar o componer al estilo de Zarlino, es decir, por contenido y forma, el altercado

¹³³ Escúchese, por ejemplo, Prokofiev (2011): *The dance of the knights*, con la interpretación de *London Symphony Orchestra* y bajo la dirección de A. Previn.

¹³⁴ Escúchese, por ejemplo, Traetta (2001): *Antígona*, con la interpretación de *Les Talens Lyriques Orchestra* y bajo la dirección de C. Rousset.

entre hermanos, y señalar el enamoramiento de Antígona a Polínice, el rebelde. Tal vez amor tan parecido al expresado a Romeo o Tristán. A la muerte del príncipe tebano, también se inscribiría un solo de violín o flauta a melodía triste.

Si existiese esa composición, se justifica la seducción por hecho desafortunado o a nivel de displacer. Nos encontramos con una sorprendente coincidencia en *Tres ensayos de teoría sexual*: <<El efecto de excitación sexual de muchos afectos en sí displacenteros, como el angustiarse, el estremecerse de miedo o el espantarse, se conserva en gran número de seres humanos durante su vida adulta, y explica sin duda que muchas personas acechen la oportunidad de recibir tales sensaciones, sujetas sólo a ciertas circunstancias concomitantes (su pertenencia a un mundo de ficción, la lectura, el teatro) que amengüen la seriedad de la sensación de displacer>> (Freud, 1979c/1905, p. 185). Parece que el problema se ha resuelto, mas no es del todo cierto. Aquel se concentra en especial punto que rebasa el ejemplo de musicalizar por contenido. A fin de cuentas ello es labor de significación, y para el fenómeno musical, apenas es un inicio de su poder enigmático.

Bien, lo que apreciamos es que Antígona demuestra la debilidad de la estructura sonora e inmediatamente su máxima expansión. ¿Qué se pretende decir? El placer o displacer con la música a escena, es análogo al primer acercamiento gravitatorio de la estrella solar al agujero negro. La princesa insta la disimetría de los objetos y su paradójica continuidad. Recordemos que el periodo sensible no es idéntico al carácter temporal de la excitación; su relación depende de aquella fórmula reductora desconocida. Ella la escribe en su “decisión” firme de dignificar con celebraciones fúnebres a Polínice sin importar perder la vida. Figura el deseo a “flor de piel”. El recurso teórico lo encontramos en lo siguiente: <<Pero Antígona lleva hasta el límite la realización de lo que se puede llamar el deseo puro, el puro y simple deseo de muerte como tal. Ella encarna ese deseo>> (Lacan, 1995c/1986, p. 339)¹³⁵. Corifeo canta sin rodeos: <<Nadie será lo bastante loco como para desear la muerte>> (Sófocles, 2001, p. 8). ¿Qué significa ese deseo encarnado? De una ley absurda donde supuestamente Dionisio guía por buen camino al pueblo tebano, Antígona presta la posibilidad de que en todo lo que le rodea, el deseo recubre la singularidad infinita del agujero negro para la absorción y continuidad estelar.

Esto no sería viable sin <<el punto de partida>>: significante musicalizado que no dice nada, pero que liga y precipita entre sus intervalos la unidad de atracción; ahí la consumación del periodo sensible al ponerse en marcha la singularidad vestida por el deseo, y por supuesto, la excitación pulsional. <<El deseo puro corresponde a un deseo indeterminado por algo que es del orden de lo indeterminable (Das Ding)>> (Jaramillo, 2010, p.16)¹³⁶. Resulta lógico decir que el deseo aparece en su vertiente titánica con el traumatismo: primeros momentos de brillo de la estrella musical en el horizonte de sucesos y los temblores de la vida psíquica con la vuelta de no retorno.

Parece que encontramos una extensión metapsicológica de la construcción provisional a la medida de Schloezer y Schopenhauer: la aproximación de la forma musical y el sujeto, o bien, el temporalizar la obra, se sostiene de una unidad espiritual compartida.

¹³⁵ En la clase *Antígona en el entre dos muertes (1960)*.

¹³⁶ *La Antígona de Lacan: comentario al apartado “La esencia de la tragedia” del seminario 7, la ética del psicoanálisis*.

Unidad tratada como la Voluntad, pero no será otra Cosa movida por el deseo del Otro. La “decisión” de morir, es superficie que esconde a ese deseo. Si se esperaba que Orfeo tocara el alma de Antígona con su música, La Cosa fue al revés por musicalidad del significante y el deseo. Es el punto cero del bardo donde se desdibuja Eurídice y “decide” ir por ella al inframundo a costa de su vida. Insisto, el éxito del periodo sensible dependerá de la vibración de los significantes del sujeto con la forma hasta el desenvolvimiento crucial del deseo y La Cosa. Después de todo, se trata de disposiciones rítmicas y temporales, de danzar. ¿A qué se debe toda esta complejidad? A un elemento que ha estado presente arriba y abajo: la pérdida. La apertura lograda es para notificar pérdida en tanto efecto de lenguaje que mueve al deseo y, por tanto, a la pulsión traumática y saltarina. Aunque parezca sencillo o difícil de entender, es un asunto de inefabilidad e indeterminación absoluta. Recordemos que el azar tiene un papel fundamental.

En este punto de encuentro entre Orfeo y Antígona, se habla de repetición a nivel de *tyche*. Viene inmediatamente el *automaton* en tanto musicalidad del fantasma y del afecto *pathos*. Continuidad aristotélica, toda una rotación de tensión que se expuso en el capítulo anterior. Sin embargo, la acción de tales facultades para bordear a la pulsión saltarina, requieren, vaya la redundancia, de una voltereta del deseo. ¿Cómo localizarla?

En el deseo titánico Alguien siempre salva en función del deseo mismo. No es que cambie de valor porque sí, sino de relaciones adyacentes del deseo en la enigmática singularidad. Vimos que ante las acciones destructivas de Hera, Dionisio se arrancó de ellas por personajes que representaron al Otro, giros de su deseo, y se sabe que no sólo son de una vez; sorpresa tras otra. También la participación de Hera llevó a la deidad dionisiaca a acontecimientos decisivos; por ejemplo, la tragedia constitutiva de Zagreo. Tales disposiciones rítmicas de un deseo titánico y de su rebote que salva, o mejor dicho, sostiene, se concentraron en la figura materna. Es sobre ese esquema, donde se despeja el lenguaje originario.

Lacan (1995c/1986) ayuda a la misión de reconocimiento: <<¿No debe ser el deseo del Otro y conectarse con el deseo de la madre? El deseo de la madre (...), es el origen de todo. El deseo de la madre es a la vez el deseo fundador de toda la estructura, el que da a luz esos retoños únicos, Etéocles, Polínice, Antígona, Ismena, pero es, al mismo tiempo, un deseo criminal>> (p. 339). Es por el vínculo del deseo de la madre, las ligaduras del fantasma y el afecto tienen lugar en el horizonte de sucesos. Se puede decir que lo extranjero dionisiaco es íntimo: éxtimo. Se completa, por así decir, el cuadro dinámico de *tyche* y *automaton* en la gravitación de La Cosa con la estrella musical. Esta vez la madre no se presentará idénticamente a cuando se fue criatura, más bien, hay que buscarla. De un <<ser y estar>> con el Otro en los tiempos primitivos, se traslada a un <<hacer con>> el Otro; ambos componentes en función de lo perdido.

Es interesante la acción: la búsqueda, insisto, no es asunto de voluntad, Orfeo y Antígona se duelen por la precipitación de sus seres amados, sólo que ese sentir es de superficie, esto es, son atraídos por el deseo del Otro ligado a la madre. Si el ejemplo musicalizado de *automaton* lo presentamos con *Love song*, ahora se utiliza *Like a prayer*. La introducción indica: <<La vida es un misterio, todo el mundo debe de correr por su

*cuenta. Te oigo decir mi nombre, y parece como un hogar>>*¹³⁷. ¿Quién llama y exhorta en ese suspenso melodioso a realizar lo inimaginable? Aquel Otro ancestral e inolvidable.

El afecto a nivel de *pathos*, es fuente de toda pasión fuerte y sentimiento genuino. Un dolerse peculiar en relación a La Cosa que además de ser recurso de ligadura, aviva. Para entenderlo, veamos una aportación interesante: <<*Buscar consuelo en la música es un señalamiento válido. Pero es quizá más válido pensar que Orfeo encuentra en la música la fuerza necesaria para intentarlo todo por su amante, el motor creativo de una subversión enamorada. Orfeo no hace música para calmar sino para motivarse. No desgrana sonidos para conseguir el alivio de un convaleciente sino para retar a los dioses en nombre de su pasión (...). Orfeo se arroja hacia lo hondo buscando lo alto, para desafiarlo y, si es necesario, morir en el intento. Algo incrustado en las entrañas de Orfeo es más fuerte que el miedo a los dioses: su nombre es Eurídice>>* (Lieberman, 1993, pp. 141). Cuerpo extraño e inseparable no ajeno a la princesa tebana. La advertencia de Ismena es clara: <<*(...) sé que te apasionas por un imposible>>*; en canto con la lira de Orfeo, Antígona responde: <<*Pues bien, ¡cuando mis fuerzas desmayen lo dejaré>>* (Sófocles, 2001, p. 6).

¿Hasta dónde llegar? El fantasma muestra el camino y el destino: los límites del inframundo análogo a aquello de recóndito del sujeto. ¿Por qué ir tan lejos? En la música se ha visto que el viaje retroactivo del fantasma consiste en repetir la vivencia mítica de satisfacción. Insisto, no será sin pasión, y mucho menos sin esa fuerza de atracción del deseo del Otro. El coro de la canción de Madonna resulta, en cierta manera, ilustrativo: <<*Cuando me llamas por mi nombre, es como una pequeña oración. Estoy de rodillas; quiero llevarte hasta ahí. A la media noche, puedo sentir tu poder. Justo como una oración. Lo sabes, te llevaré ahí>>*¹³⁸.

¿Qué criminalidad hay en ello? Aparentemente ninguna. Desde un punto de vista sencillo, Antígona sigue las leyes de los dioses ¿por qué creer en la idea de una ley divina dictada por un mortal, a saber, Creonte? Supuestamente Orfeo transgrede la ley de los dioses al ingresar vivo en el mundo de Hades, pero ¿acaso sólo se trata de otra idea de ley mortal? <<*¿Cómo se puede poner ley a aquella mujer que amamos por el cautivante perfume que exhalan los poros de su piel ¿Cómo se puede poner ley a esa música que nos desarma de todos nuestros reflejos conscientes a través del perfume de un trino o de un arpegio?>>* (Lieberman, 1993, p. 52).

Mencionamos anteriormente que Dionisio no sigue leyes, no está a merced de esos reflejos engañosos y triviales. Esto la música lo expresa perfectamente de acuerdo a una diferencia tópica: el sujeto experimentará la danza de sus fantasías y sentimientos, sin saber que pisa terrenos “prohibidos” e inefables, que gira en su corazón dionisiaco, agujero negro. Y es que esa fuerza del deseo del Otro resulta imparable. En la canción de Madonna se detectó un verso que ayuda a entender: <<*Escucho tu voz, es como un ángel suspirando.*

¹³⁷ <<*Life is a mystery, everyone must stand alone. I hear you call my name, and it feels like home>>.En Madonna (1994): *Like a Prayer*.*

¹³⁸ <<*When you call my name, it's like a little prayer. I'm down on my knees; i want to take you there. In the midnight hour, i can feel your power. Just like a prayer. You know, i'll take you there>>.*

No tengo elección; escucho tu voz, me siento como volando. Cierro mis ojos: ¡Oh Dios! Creo que estoy cayéndome del cielo. Cierro mis ojos, cielo, ayúdame>>¹³⁹.

Asimismo, la heroína demuestra cierto viaje órfico: <<*Tranquilízate. Tú vives; pero mi alma está muerta desde hace tiempo y ya no es capaz de ser útil más que a los muertos*>> (Sófocles, 2001, p. 15). Del cielo mundano, de sus imposiciones y superficialidades, es preciso recorrer a lo que se atribuye de infernal. Aunque parezca sencilla la enseñanza freudiana de que el sujeto se vale de la fantasía frente a las paredes del exterior, con la música ya no lo resulta tanto, y sobre todo, es de ir a los límites. Es lo que se puede decir de criminalidad, un jugársela con el deseo del Otro ligado a la madre. Más preocupante es la articulación de Ismena: lo imposible.

Para encontrar pistas, primero tenemos que revisar una escena victoriosa. ¿Qué significa? La producción de goce en virtud de las vías del fantasma con tono de afecto. Ese goce personal que se repite en el espacio general -horizonte de sucesos- de la satisfacción primaria y La Cosa. Ahí donde el sujeto balbucea o tartamudea como un bebé. Esto se puede representar en el rescate de Eurídice por parte de Orfeo cuando convence a Quien está a cargo de decidir el destino de los muertos: <<(…) *Orfeo ha llegado a donde el hombre puede llegar: a la mujer única, al límite de lo posible y al umbral de lo imposible*>> (Lieberman, 1993, p. 141).

Recordemos que el objeto que proporciona el fantasma implica un desenfreno erógeno-pulsional en relación a La Cosa, o sea, el brillo de *Antares* dentro del horizonte de sucesos¹⁴⁰. Un goce que indudablemente vincula a la madre. Encontramos una transmisión de *Like a prayer* que se liga a lo expuesto: <<*Como un niño, me susurras suavemente. Tienes el control. Como un niño, yo estoy bailando. Es como un sueño, sin fin ni principio. Tú estás aquí conmigo. Es como un sueño, deja que cante el coro*>>¹⁴¹. Resuenan las palabras de Cage -citadas páginas atrás- con respecto al desenvolvimiento de la música: <<el fin de no tener fin un fin, o bien un juego sin fin>>.

¿Qué es lo que se contempla? El ritmo no ha terminado con aquella victoria, se tiene que cantar el coro. Bien, expusimos que la producción de goce es sobre la pérdida, lo que conlleva a la situación crítica, es decir, sitio del más allá de principio de placer. El brillo de *Antares* late en el horizonte de sucesos, puesto a tensiones y resoluciones que no culminan a La Cosa ni con la presencia tan anhelada de la madre.

Orfeo está consciente de que tiene que volver a tierra con su amada sin mirarla, y ¿acaso sería fácil el trayecto con tal incertidumbre? Estos latidos brillosos de *Antares* en el corazón dionisiaco y ese último obstáculo de Orfeo, se puede representar con las figuras de *Like a prayer*. Del último verso, el coro se repite dos veces; después, la reexposición de la introducción con un ritmo excelso, y luego una pequeña variación después de que se canta “hogar”: <<*Justo como una oración, tu voz puede llevarme ahí. Justo como una musa para*

¹³⁹ <<*I hear your voice, it's like an angel sighing. I have no choice; i hear your voice, feels like flying. I close my eyes: Oh God! I think, i'm falling, out of the sky. I close my eyes, heaven, help me*>>.

¹⁴⁰ Véase pp. 73-75.

¹⁴¹ <<*Like a child, you whisper softly to me. You're in control. Just like a child, now i'm dancing. It's like a dream, no end and no beginning. You're here with me. It's like a dream, let the choir sing*>>.

mí, tú eres un misterio. Justo como un sueño, no eres lo que pareces. Justo como una oración, no hay elección, tu voz puede llevarme ahí>>¹⁴². Posteriormente se combinan diversos elementos de las frases expuestas. Pues bien, las repeticiones en la melodía junto con las mixturas de contenido, no definen nada, todo sigue a vueltas emotivas, de subidas y bajadas. ¿Aquel nivel absoluto eventual -tensión peculiar- y noticias relativas de la serie placer-displacer en la unidad de tiempo freudiana? Es probable por la conexión de *pathos* a las pasiones y sentimientos danzantes en la persistencia del goce. De lo que estamos seguros es que en esa parte de *Like a prayer*, Orfeo corre apasionadamente con su amada, y se sabe que la canción se desvanece antes de cumplir el objetivo, o sea, voltea y Eurídice retorna a Hades.

Pero, ¿qué pasa con la princesa tebana? Aparentemente en el romper ley de Creonte que tambaleó a todos, Antígona también manifiesta escena victoriosa en su viaje órfico: <<*¡Hermana amante junto al hermano amado yacer unidos, después de haber cumplido con él todos los deberes de piedad familiar! Bendita rebeldía: más largo tiempo tengo que complacer a los muertos, antes a que a los vivos, como que con ellos habré de reposar en el más allá*>> (Sófocles, 1988, p. 190). Sin embargo, el retorno a la musa que canta Madonna no es claro o complicadísimo de construir desde el poeta. Intentemos hacer algunas piruetas.

La insistencia peculiar de estar viva entre los muertos y servir a ellos, manifiesta, como lo dijimos, una travesía órfica, mas ésta incluye un encuentro con Quien decide en esa dimensión. ¿Realmente Orfeo persuade a Hades? ¿Es cierto que Antígona sigue la voz de él?¹⁴³ No.

García-Gasco (2007) sostiene que la autoridad y el destino de las almas en el inframundo corresponde ni más y ni menos que a Perséfone. No lo dice al aire: la autora establece lazos con la tradición homérica, Nono de Panópolis y el culto órfico (pp.175-177). En éste, hay puntos a favor y elementos por contenido en contra. De los primeros, es que el alma se presenta ante ella y demanda un tributo por el infortunio de Zagreo para elevarse a una vida transcendental. Hasta ahí todo bien. La distorsión se descubre en el simple hecho de que el pago es por culpa: el culto órfico indica que una vez asesinado Zagreo, los titanes lo devoraron, y que a su fulminación, los seres humanos nacieron con una parte dionisiaca y otra titánica. Entonces, el alma tiene que lograr el perdón de Perséfone dado al lado titánico que representa el crimen¹⁴⁴. Vemos que se trata de la conexión que la autora destaca entre Perséfone y Dionisio, cuyo poder de la diosa, es alimentado por el mismo vínculo.

Bajo la metáfora de la melodía de Perséfone, las cosas son muy distintas. Nos quedamos en que la situación crítica en sus latidos brillantes de *Antares*, requiere de una

¹⁴² <<*Just like a prayer, your voice can take me there. Just like a muse to me, you are a mystery. Just like a dream, you are not what you seem. Just like a prayer, no choice your voice can take me there*>>.

¹⁴³ Véase Sófocles (2001, pp. 14 y 20).

¹⁴⁴ Una relación la encontramos en Píndaro a punta de pluma de Platón de acuerdo al diálogo *Menón*: <<*En cuanto a aquellos cuya expiación por su antiguo dolor acepta Perséfone, sus almas las devuelve al sol de arriba al noveno año; de ellas surgen reyes ilustres y varones impetuosos en fuerza y los más grandes en sabiduría, y son llamados en adelante héroes sagrados por los hombres*>> (en García-Gasco, 2007, p. 179).

transformación para el objeto estético, y ella procederá de nuestros héroes amantes. Con Orfeo, la cuestión es: ¿Quién convence a Quién? Dionisio no mete las manos debido a que aviva el viaje profundo y no tiene autoridad en Hades. El asunto es su lazo con Perséfone que es guardiana de lo imposible; más allá de ella, están los titanes destructores. Rebasar este verdadero límite, acarrea la vuelta de no retorno sin rebote. Pues la diosa más bella, donde inicio todo, es la que tiene la solución infinita que garantiza una vida mejor, sólo, como se sabe, hay que pagar un tributo. ¿Por culpa? Me parece más atinado decir que es por honor a Zagreo: antiquísimo dolor *de* y *a* Perséfone. Una vida mejor no necesariamente significa acceder a lo imposible pese a que se haya producido cierto convencimiento por la música órfica; de hecho, resultaría catastrófico.

Además, existe otro peligro de por medio: la persecución de Hera, una estrategia de empuje y de atrapamiento del sujeto en el inframundo; es donde vira el deseo en persistir dentro del más allá de principio de placer. Esto se puede traducir cuando Hera duerme a Zeus y persuade a Perséfone de activar al ser demoniaco Erinis Megera para atacar a Dionisio con locura que lastima, puesto que nuestro personaje tiene una parte mortal, y ello es indigno para homenajear a Zagreo (García-Gasco, 2007, pp. 186, 292, 390 y 492).

Una rítmica de Hera casi idéntica con respecto a Sémele. Entonces, la situación crítica cobra una nueva forma en ese momento decisivo de tensión, de ¿Quién convence a Quién para el honor de Zagreo, de crisis como lo plantea Lacan con la música? Ello no sobra para la tragedia en su literalidad o <<seriedad>> del displacer freudiano; de ser arrastrado al no retorno o de quedar a merced de las garras de Erinis Megera que ni Dionisio pudo defenderse pese a que ya era muy fuerte, sólo hasta la intervención de Zeus, se recuperó. Sin embargo, a influencia de Aristóteles, la tragedia puede adquirir un desplazamiento simbólico definido en un triunfo de Dionisio con la música.

Podemos suponer que antes de partir Orfeo con Eurídice, dado que la reina accedió “eternizar” el reencuentro amoroso, le pide un último favor: la ejecución de una melodía para calmar su corazón doliente por Zagreo. Ahí, por esa conexión trágica, puede despejarse un resonar de aquella musicalidad conocida que se reexpone en el lenguaje originario. Sabemos que no es un ejemplo gratuito, puesto que la melodía de Perséfone expresa lo inevitable: perder para renacer, es decir, el valor de <<x>>, la castración que giró en el origen de Zagreo y el salto culminante de Dionisio. Es el camino, como se expuso, para que en el corazón dionisiaco opere el deseo en tanto a fin de ser deseante. El retiro del bardo con su amada a suspenso de *Like a prayer*, no es otra cosa que un ir y venir hasta la despedida al tiempo de voltar. Única manera de que Orfeo esté salvado, truco constitutivo del deseo del Otro, donde la madre procede a ser “olvidada”.

En Antígona ocurre algo confuso y maravilloso a la vez. Al ser sentenciada a muerte, se anuncia una boda llena de lamentación: <<Pues Hades, que a todos los seres adormece, me lleva viva a las riberas del Aqueronte, aun antes que se hayan entonado para mí himnos de himeneo y sin que a la puerta nupcial me haya recibido ningún canto: mi esposo será el Aqueronte>> (Sófocles, 2001, p. 22). En esta “ausencia” de música insistida pese a la justificación de la continuidad de la forma -y por cierto, parece que expresa eso silencioso de *tyche*- quien lleva a ella, recupera o conserva la relación en musicalidad, es Perséfone con su melodía. ¿De qué manera? En el acto de casarse.

Vimos que el dolor se debe a la separación, pero además de que la diosa lo experimenta por Zagreo y sea fuente dolorosa del hijo cuando la madre se despide, implica un dolor en tanto de hija a madre. La boda de Perséfone en el secuestro de Hades, es una rítmica dramática en cierta manera distante a la órfica. <<Deméter y Perséfone constituyen una representación mítica del ciclo de la mujer: de virgen pasa a convertirse en esposa, a través de una boda que es comparable a la muerte; la última fase del ciclo es el renacer, la vuelta de la muerte>> (García-Gasco, 2007, p. 405). Entra en juego lo decisivo de Dionisio: Perséfone, en homenaje a Zagreo y al destino de ella en relación a Deméter, permite la boda de Antígona con el Aqueronte, pero en virtud de la musicalidad, donde se muere y se nace al encuentro y desencuentro con la madre, aventura de los pálpitos dionisiacos. Todo a ritmo, a danza, a periodos o a tiempos. No es esa boda definitiva del texto de Sófocles, sino de aquella que recorre los caminos de la castración hasta su fruto: el morir un poco para nacer mejor, <<del parto doloroso>> en *El cambio y la celebración*.

Así canta el corifeo: <<Antígona avanza hacia el lecho, el lecho nupcial en que duerme la vida de todos los humanos>> (Sófocles, 2001, p. 22). Podemos hacer un desplazamiento a insistencia de la enseñanza de Cage: la música sin fin, de despertar lo que se está viviendo al morir. Es cuando se ejecuta, en su andar de muerte, el brillo que conmueve a todos. Con esto, la situación crítica tiene solución. <<La verdadera barrera que detiene al sujeto ante el campo innombrable del deseo radical, en la medida en que es el campo de la destrucción absoluta, de la destrucción más allá de la putrefacción es, hablando estrictamente, el fenómeno estético en la medida que es identificable con la experiencia de lo bello -lo bello en su irradiación deslumbrante, lo bello del cual se dijo es el esplendor de lo verdadero-. Es, evidentemente, porque lo verdadero no es demasiado bonito de ver que lo bello es, si no su esplendor, al menos, su cobertura>> (Lacan, 1995d/1986, p. 262)¹⁴⁵.

El brillo de Antígona para el fenómeno estético dentro de la metáfora pitagórica, se inscribe en la luz central que cruza a La Cosa: los famosos cuásares del agujero negro en la absorción estelar. <<En el atravesamiento de esa zona de rayo del deseo a la vez se refleja y se refracta, culminando al brindarnos ese efecto tan singular, que es el más profundo, el efecto de lo bello sobre el deseo>> (Lacan, 1995/1986, p. 299). Si la luz no escapa a la fuerza gravitacional de la singularidad, ese atravesamiento luminoso en el agujero negro deja perplejo. Hecho que empuja a Orfeo al mundo, hecho semejante a la restauración del principio de placer en ese efecto singular proveniente, vaya la redundancia, de la singularidad de La Cosa, del deseo.

Placer previo y el placer formal musical, sólo con el deseo de inicio al fin estético. <<Pues no puede decirse que el deseo se extinga completamente por la aprehensión de la belleza; continúa su curso, pero tiene allí, más que en otra parte, tiene la impresión del señuelo, que se manifiesta de alguna manera mediante la zona de brillo y de esplendor a la que se deja arrastrar (...). Mas ya no hay allí objeto alguno. A ello se deben estas dos caras. Extinción o temperamento del deseo por el efecto de la belleza>> (Lacan, 1995/1986, p. 300). No es un deseo titánico y de lo que podría ligársele en la persistencia

¹⁴⁵ En la clase, *Pulsión de muerte* (1960).

de más allá de principio de placer representado en Hera, es giro del deseo para desear. La iluminación confunde a la madrastra de Dionisio.

El precio, es la melodía de Perséfone, o sea, la articulación de la castración o la precipitación del objeto: desear en función de lo perdido. Ello equivale a un freno al goce, un dejar otra vez atrás las cuevas maternas con un bello recuerdo, el señuelo de la ilusión primaria musical: apariencia del tiempo vital, una vivencia de satisfacción resuelta con el placer. Si no es por esa voltereta del deseo que cierra Perséfone con su melodía antes de la exhortación de Hera o el arrastre titánico al no retorno, el fantasma y el afecto en su viaje en el tiempo, no cumplirían su misión de anudamiento estético.

El perder para renacer en el deseo referido con la luminosidad enigmática de La Cosa. <<*Necesitamos mentir, necesitamos hacer la exégesis de viejas mentiras, nuevas interpretaciones de mentiras antiguas, porque es éste el mundo que amamos y en el que nos sentimos, pese a todo, más a gusto. El regreso al paraíso perdido no es sólo imposible sino indeseable. La música, en la medida que centra metafísicamente esta necesidad inexorable como ninguna expresión humana, es mucho más que la nostalgia del paraíso perdido: es el rechazo del paraíso reencontrado si para ello debemos renunciar al deseo*>> (Lieberman, 1993, p 48).

A este rechazo nos invita el poderoso Dionisio según Nono de Panópolis: <<*Concédele a este enamorado un solo favor, Zeus frigio: siendo yo tan sólo un pequeño, mi nodriza Rea me contó que concediste el rayo a Zagreo, el primer Dionisio, cuando aún no hacía más que balbucir, tu lanza de fuego, y el estruendo del trueno y la caída de la lluvia celeste, y se convirtió en un segundo Zeus lluvioso aunque era sólo un bebé; pero yo rechazo el fuego etéreo de tu huracán, no quiero nubes ni el golpear del trueno*>> (en García-Gasco, 2007, pp. 489-490). Un Dionisio enamorado de la vida al perder a Ámpelo, nostalgia de Orfeo ante la arrebató de Eurídice. En *El nacimiento de la tragedia* (1872), Nietzsche formula el poder mágico de la música y Dionisio: <<*quiere persuadirnos del eterno placer de la existencia*>>, pero simultáneamente <<*obliga a reconocer que todo lo que nace debe estar preparado para un doloroso ocaso (...)* En realidad, nosotros, por breves momentos, somos ni más ni menos que aquél: el ser primordial, y sentimos el indómito deseo y el placer de existir de éste (...). *A despecho del miedo y de la compasión, somos vivientes dichosos, no como individuos, sino como la unidad viviente con cuyo placer generativo nos hemos fundido*>> (en Fubini, 1990/1976, p. 316). De ese dolor expresado en la melodía de Perséfone, de ese rechazo al paraíso, de perder a ese ser amado desde el principio, es donde encontramos a Wagner: la luz del puerto seguro en el infinito deseo. La luz de la belleza después de un recorrido lleno de aventuras intensas.

Es lo excitante de la movilidad sincrónica de <<nacer dos veces>>, de colocar al sujeto en el <<placer de vivir>> freudiano en tanto sublimación, destino posible de la pulsión¹⁴⁶: lo de menos es el contenido a nivel tópico de la sexualidad, sino el corte del goce hacia el placer previo y formal de la música, cuyo conjunto es inefable y danzante; una manera de estimar el <<no sé qué>>.

¹⁴⁶ Véase algunas nociones básicas en Laplanche (1987/1980, pp. 114-115).

El <<vivir>>, está muy bien acentuado en Antígona. Se sabe, su determinación en el acto y presencia paradójica en Hades, se pierde, puesto que esto notifica el giro final de la diosa del inframundo: << (...) pues para Antígona la vida no es abordable, vivida y reflexionada desde ese límite donde ella ya perdió la vida, donde ella está más allá -pero desde ahí puede verla, vivirla bajo la forma de lo que se está perdido>> (Lacan, 1995c/1986, p. 336). Antígona es representante dorada de Dionisio, no había nada sólo su hermano. Al ejecutarse la última reexposición de la melodía de Perséfone en la boda, su mirada y escucha de vida cambió radicalmente. Es un momento puntual de la tragedia: apreciación certera de la vida, de un camino nuevo y del porvenir cuando se pierde lo fundamental de ella, esos trazos inolvidables y dionisiacos del lenguaje originario que comenzaron en Zagreo. ¿Por qué ahora sí desear a un marido, hijos y amigos, cosa que no fue visible antes de su acto y sentencia? Es una pena que el mundo no se dio cuenta a tiempo, de modo que la sombra de Hera invadió a Tebas en una serie de muertes. ¿Qué podía hacer Dionisio si su princesa fue negada?

También la transcendencia de Orfeo es sorprendente. El desmembramiento por parte de las bacantes, expresa la muerte de Zagreo sólo con un elemento peculiar que pudo haberse anticipado: el destino de todo cuerpo pulsional, a saber, la no integración de goce. Pese a ello, ¿por qué la tumba de Orfeo levantada en Lesbos, suena su lira y su canto? ¿Su constelación inspira a los músicos? ¿Quizás el recibimiento con su música en los Campos Elíseos, representa ese placer de existir en el mundo deseante?¹⁴⁷

Para finalizar, esa respuesta del desplazamiento simbólico de la tragedia, es asunto musical o de musicalidades que demuestra la deidad dionisiaca. Entonces, la música se acomoda ahí de una manera tan impresionante que su estatuto imperial entre las artes, estatuto muy bien reconocido en el Romanticismo y el siglo XX según la obra fubiniana, es incuestionable. Como dice el reformador melodramático Gluck: entre la poesía y la música, existe un <<tejido trágico unitario>> y se puede descubrir con los griegos (en Fubini, 1990/1976, pp. 239-240). Ahora se sabe que ese tejido lo establece el significante musicalizado, y lo que está entre la música y la palabra o lo que está en aquél con sus lazos, es el deseo que dinamiza a la singularidad de La Cosa con una importante consecuencia: la luminiscencia estética, la belleza.

Nada como estos amantes que más allá de cometer un delito, apostaron el todo por el todo para darnos cuenta de ese efecto de luz de lo bello sobre el deseo. Tal vez el mundo no es como lo pintan, pero con la experiencia estética musical, se cuenta con la verdadera máquina del tiempo que lleva al sujeto a lo más recóndito del existir, y se devuelve al presente con una apreciación distinta para el porvenir; quizás, sensibilizarse con la vida, su lugar en el mundo y que existen estrellas que iluminan además del Sol: la música.

Aquella que realiza un acuerdo pitagórico y paradójico en virtud de lenguaje, con los dioses, el universo, lo real y el sujeto. <<¿Qué cosa sublime no es la música, tan sublime como profundo e inescrutable es su misterio! ¿No vive acaso en el espíritu del hombre? ¿No lo colma de dulcísimas imágenes oníricas, arrastrándolo a una vida

¹⁴⁷ Véase la muerte y ascensión de Orfeo en Grimal (2010a, pp. 392-393).

diferente, luminosa, ultraterrena, donde el hombre encuentra refugio de las deprimentes penas de este mundo? Sí: una fuerza divina lo invade entonces. Y quien se abandona con infantil pureza de sentimientos a las solicitudes de las fantasías, aprende a hablar el lenguaje del romántico, mundo sin explorar de los espíritus, y evoca inconscientemente (como el aprendiz de brujo cuando lee en voz alta en el libro mágico del maestro) hileras de ángeles y de demonios maravillosos que se mueven alrededor del mundo como aéreos séquitos de danzantes, suscitando una palpitación de infinita nostalgia que nadie alcanza a percibir>> (Hoffmann, en Fubini, 1990/1976, p. 281). Palpitaciones del corazón dionisiaco gracias a la fuente divina, el deseo del Otro.

Conclusiones

Después de una aventura compleja y a su vez apasionante de una metapsicología en la estética musical, es importante manifestar cierres y aperturas reflexivas. No hace falta decir que preguntarse acerca de la música es verdaderamente atrevido, puesto que se prestan infinitas posibilidades. Como se mencionó en las primeras páginas de la investigación, la estética resultó una carta fundamental para destacar parte de su fenómeno. Es esa ruta de la estructura sonora en el sujeto de acuerdo al papel de la sensibilidad y facultades interiores. Con la metapsicología que aporta lecturas de la subjetividad, se intuyeron altas expectativas aunque el vínculo entre la música y el psicoanálisis se apreció problemático con los trabajos citados en la Introducción.

La expresión de la música es punto de enlace para la estética y las ideas metapsicológicas. De hecho, lo fue cuando destacamos la expresión del deseo del Otro desde la continuidad entre la forma musical y el sujeto, hasta la resolución de la situación crítica: el brillo de lo bello sobre el deseo. Sin embargo, es conocido que la expresión no es asunto que se defina en una vía. Bien el imperio de Platón, en principio, dio cuenta que lo más valioso de una música es todo menos suceso de sonidos a nivel compositivo, interpretativo y escucha. Uno puede pensar que al jurar lealtad absoluta a las *Musas*, no pasa nada parecido. Error. Con el ejemplo de la Vanguardia del siglo XX, radicalizar el sonido en tanto sustancia verdadera de la música, limita a la misma dentro de su eje estructural. No puede suceder algo tan distinto en la obstinación de imponer significaciones o géneros. En efecto, la expresión es inseparable de la música o viceversa, pero como en cualquier pregunta acerca del universo, es preciso tener sumo cuidado a la hora de establecer márgenes. Eso sí, de lo que hereda la estética de la forma, y se asume, es que mientras se le otorgue lugar a la estructura musical en tanto tal, los problemas serían, aparentemente, menores. Vale por igual, según los objetivos de la revisión, el hecho de inscribir al sujeto a fin de aventurarse en lo que advirtieron Platón y Aristóteles: músicos y oyentes unidos en el nombre del placer, <<gozar aún más>>, o bien, música para las adulaciones del alma y cuerpo a distancia del dominio racional.

Con la sensibilidad comprendida en tanto expansión, puente o medio de ida y vuelta *a* y *de* las facultades interiores, es posible apreciar parte de ello. Lo especial de Leibniz, es que el suceso musical implica, en calidad de cualidades sugerentes y seductoras, un cálculo inconsciente del alma a parloteo de la consciencia, cuyo resultado podría ser el placer. A medida de ir más allá de los registros sensitivos de la serie placer-displacer, se presta el giro de la belleza armónica de Baumgarten, o sea, el objeto estético, rumbo a la sexualidad: intimidad del placer formal y el placer previo según Freud.

¿Cómo pensar la conservación de la sensibilidad? Es una pregunta seria, cuya respuesta se encuentra implícitamente en los procesos trabajados, de modo que resulta apropiado esclarecer. El propósito de formularla como expansión de ida y vuelta, indica que no sólo se reduce al plano de la estimulación. De algún modo es necesario un índice sensible a lo que se activó, o sea, las facultades interiores. Ello lo podemos ver fácilmente en el famoso <<no sé qué>> de San Agustín, Pluche e incluso Freud. De acuerdo a Baumgarten, no es del todo errónea la idea de “conocimiento” sensible cuya perfección es

la belleza: algo con su <<oscura racionalidad>> se satisface al contemplar objetos. Contamos con una justificación metapsicológica: la sensibilidad en su calidad temporal y dinámica se define como cabriola de su ida en el periodo -estimulación y excitación- y vuelta en la unidad de tiempo -excitación-traumatismo, labor inmediata del fantasma y afecto-. ¿Por qué dos veces la fuente de la pulsión? Lejos de ser un procedimiento lineal, la cabriola es un engarzamiento del periodo y la unidad para el disparo de la excitación que sorprende, algo así como una escala ejecutada por dos instrumentos distintos, y en sus tiempos, generan un efecto formal. Asimismo, la sensibilidad tiene un sello importante de relatividad a causa de disposiciones pulsionales y representativas a ritmo tópico, dinámico y energético -objeto, fuente, meta, destinos, lo directo e indirecto, efectos colaterales, condensación, desplazamiento, formas particulares de placer etc.-, y si se agrega la transmodalidad y el contexto, se aprecia un campo amplísimo. La investigación apostó por el traumatismo, debido a la vivencia de satisfacción primaria y su afinidad con la música; de los saltos relativos, quizás se repita esta dimensión originaria.

Por ello tomamos muy en cuenta la incógnita freudiana del ritmo y temporalidad en la estimulación y excitación: no es una conjugación que pueda leerse fácilmente. Y bien, se comentó que en virtud del azar, es imposible determinar el encuentro de la estrella musical y el agujero negro de La Cosa. O bien, decir: “a partir de aquí, todo se da”; de esto vanamente concluyente, aseveraríamos que la verdadera música es de tal o cual. De por sí, ni siquiera el oído y los sonidos fueron garantía de la expansión sensible. Por otro lado, el vehículo expresivo del texto o la poesía dentro del mismo fenómeno, no se tacharía rigurosamente, puesto que aquel pudo ser el factor sensible a su ritmo y tiempo.

Claro que lo sensible se soporta en virtud del significante para la expresión del deseo del Otro. El problema es que hizo falta un esquema detallado de las relaciones estructurales. Hablamos de uno de origen, y su desempeño se notó en la metáfora pitagórica con el equipamiento mítico de Wagner y de la historia de Zagreo-Dionisio. No es que la criatura haya sido sensible a tiempo de la vivencia de satisfacción, pero podrá serlo en virtud de la sensibilidad del Otro cuando lo inscribe en el campo de la pulsión, su objeto y la gravitación de la vida psíquica por acción de su deseo deslizado en el significante; verdadero nacimiento dionisiaco, o sea, el cuerpo musical femenino que concibe y la palabra que procrea. Transcendencia del ciclo vital de Freud o de los grados menores de la Voluntad de Schopenhauer.

¿Cuál es la importancia de las musicalidades? La formación de un lazo sin igual que data desde la vida intrauterina. En efecto, destacamos que ellas son significantes musicalizados, material del lenguaje originario. Movimientos y tiempos del Otro maternal con el niño o la pequeña, donde en algún modo se generan puntos sensibles por ambos lados. Todo un universo, indudablemente. En la revisión, aportamos una traducción mítica de la metáfora pitagórica con el corazón dionisiaco: deseo titánico, pulsión saltarina, el don divino de las nodrizas -Rea- y la constante de la castración, esto es, la melodía de Perséfone. Con tales recursos, ya se podía insertar el corazón dionisiaco en el sujeto oyente.

Lo realizamos en virtud de ciertos momentos de los amantes Orfeo y Antígona. La princesa tebana sorprendió desde el principio. Es prudente recordar que Antígona inserta la

disimetría de la forma musical y el sujeto; un ejemplo mítico del escepticismo formalista. Esto tiene que ver con lo articulado del azar, sello relativo de la sensibilidad y el interés a otros procesos o caracteres ligados a la música: satisfacción intelectual y afectiva de la psicología de Meyer, el mover los afectos de Zarlino con la significación y el vehículo expresivo del texto como eje sensible y quizás acción del significante para una lectura del inconsciente; a respecto de lo último, encontramos la pista del placer previo y formal.

¿De qué dependió nuestra propuesta metapsicológica en la estética musical? El punto de encuentro entre la estrella musical y La Cosa, la inscribimos en el periodo sensible y la unidad de tiempo. Se sabe que brilló más el deseo en ese perfilar gravitacional y en la cuestión de la situación crítica. Insisto, el papel del significante musicalizado es indudablemente decisivo. Por ser el punto nodal de la música y la palabra o el esqueleto del lazo, deviene la forma al sujeto. ¿Y no es a causa de ello en la cual la sensibilidad con sus elementos de tiempo y movimiento se sostiene? Con esto, la correspondencia estructural del objeto expresante y expresado -Leibniz-, verificada en la relación música y sujeto sólo por el significante -Langer y Lacan- adquiere cierto sentido.

Lo que encontramos en la parte mítica es que Orfeo, primero, coloca la estrella musical, y Antígona, increíblemente, en su ausencia de música patentiza ese punto de atracción al encarnar el deseo de muerte: ese deseo puro indeterminado -singularidad- de lo indeterminable, La Cosa; fórmula <<reductora>> de Freud en la ironía de *Carnival* de <<nunca sabré>> que escribe la princesa tebana. El bardo, después, se incluye. Tal como lo observamos en el último capítulo, esta continuidad es complicada y paradójica, y más por el hecho de que con la música, ese silencio absoluto, o sea, la incidencia de lo real a nivel del trauma -*tyche*-, es sitio para la musicalidad inmediata del sujeto, es decir, sus facultades interiores: fantasma y afecto a movimiento de *automaton*. Brillo y latidos de *Antares* en el horizonte de sucesos.

Vale preguntarse, ¿la musicalidad del sujeto es respuesta fabricada desde tiempos recónditos por los significantes musicalizados -sí, en plural-, o sea, las músicas del lenguaje originario? Tendría que ser así, sólo que la investigación se limitó a metaforizar con *Love song* o *Like a prayer*. Asimismo, Orfeo y Antígona fueron inscritos en la rítmica dionisiaca a fin de observar los saltos del deseo del Otro ligado al ser privilegiado en el lenguaje originario, la madre. Se produjeron escenas impresionantes hasta el atravesamiento de luz, los cuásares en La Cosa. Esto representó la resolución de la situación crítica: el efecto de lo bello sobre el deseo; luminosidad, quizás, más poderosa que la de *Antares*. La articulación se hizo posible por la última reexposición de la melodía Perséfone: la castración, un freno al goce al precipitarse la madre, lo que aporta el <<placer de vivir>>.

No viene al caso discutir tanto qué significa ello, no sólo porque se hayan ilustrado algunos elementos al final del Capítulo 4, sino de lo que precisamente se trata es, a recuerdo de Cage, de vivir lo que se está viviendo, y esto es únicamente testimoniado con la absoluta inefabilidad. Si el fenómeno musical es comparable y compatible a lo vivido del sujeto en sus orígenes de diversas entonaciones musicales, ¿qué palabras serían precisas para describirlo? Bajo criterio de la investigación, eso es imposible. Música, significante o expresión del deseo del Otro no dicen nada, pero producen: subjetividad movida en su

totalidad por su <<trabazón>> con lo real, La Cosa, de acuerdo a la aparición de una estrella musical que devino de otra subjetividad; proceso creador para trabajar en otra investigación.

Una cuestión importante: ¿qué tanto de esa dimensión enigmática dinamizada con la música, el sujeto, sea oyente, intérprete o compositor, capta algo en una escucha, un sentir o lectura para la asunción de su vida? La visión de Antígona, aquella donde la vida es abordable en función de lo perdido o la elevación de Orfeo, ofrecen testimonio. Sin embargo, ese captar -puesto que no se trata de entender, apalabrar, o encontrar algún sentido, sino de acción- depende de su deseo, de aquel, por así decir, adquirido al perfilarse con el deseo del Otro, y ello tiene un sello personal infranqueable pese a que se baile en un escenario común fabricado por el lenguaje, como aquel descrito de *Never let me down again*.

Podemos decir que el propósito de la investigación se cumplió pese a que numerosas veces se produjeron ciertos sismos, o bien, de lo rectangular llegamos a sorprendentes relaciones esféricas. Probablemente si profundizamos en el psicoanálisis lacaniano, la estética de la forma, la lingüística e incluso la física para sistematizar la relación íntima del significante y la sensibilidad, las interconexiones fabricadas tendrían una ampliación con riesgo de complicar más las cosas o comprenderlas mejor. Todo depende de la investigación a realizar.

A propósito de la relación entre música y psicoanálisis. Es de escaso valor pensar en lo poco o mucho que dijeron de música Freud, Lacan e incluso Melanie Klein a nivel teórico o biográfico; tampoco se va saber si fueron insensibles a ella por eso. Con la revisión, nos dimos cuenta que la relación puede producir mucho, sólo que es preciso tener cuidado con la movilidad de los elementos elegidos. La metapsicología para una estética se llenó de musicalidades, y se sabe que no fue simplemente por analogías parciales, sino de disposiciones estructurales. Por otro lado, contamos con algunas preguntas. ¿Qué revelaría la posible victoria de Hera a través de Eniris Megera? Sí, el persistir en el más allá de principio de placer, pero ¿ello corresponde a la continuidad de la forma musical o el brillo cambia de dirección? ¿Dónde ubicar su incidencia en el lenguaje originario?, ¿con el <<cuerpo violento>> de la madre visto en Sémele? ¿El fantasma qué produce? ¿El afecto a nivel de *pathos* se convierte en angustia según la disposición de que el sujeto para el Otro es objeto de goce y no de deseo? ¿Ello obtura el fin estético? Finalmente, el papel de la mujer resultó decisivo en el proceso estético; ahí, Antígona dirigió. Además, su tributo a Zagreo por demanda de Perséfone, manifestó un giro extraño y complicadísimo de justificar que, de hecho, lo dejamos como posibilidad. ¿Todo ello qué significa? ¿Qué se juega? ¿Las dimensiones enigmáticas que abre la sensibilidad con la música, se tendrían que enriquecer con el <<continente oscuro>> de la mujer? Es seguro, puesto que el primer exterior y privilegiado para con el lenguaje originario y la música, es ese aquel ser musical femenino que concibe y procrea con el Otro.

Referencias Bibliográficas

- Andrés, M. (1996/1993). *Cosa*. En Kaufmann P. (dir.) y J. Piatigorsky (trad.), *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis, el aporte freudiano* (pp. 109-110). Buenos Aires: Paidós (trabajo original publicado en 1993).
- Bertolio, M. J. (2012, 5 de noviembre). *Observaciones acerca del pensamiento ciego en Leibniz*. *Tópicos*, no. 44. México. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/trf/n44/n44a5.pdf>
- Cubells, M. R. (2012, enero-diciembre). *Leibniz: ¿hacia una nueva teoría de la sensibilidad?* *Filosofía*, no. 51. Costa Rica. Recuperado de: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filosofia/article/viewFile/13138/12410>
- Chemama, R. (2002/1996). *Preconsciente*. En T. B. Telcman (trad.), *Diccionario de psicoanálisis* (pp. 325-327). Buenos Aires: Paidós (Trabajo original publicado en 1996).
- Detienne, M. (2003/1986). *Dionisio a cielo abierto*. En M. Mizraji (trad.). Barcelona: Gedisa (trabajo original publicado en 1986).
- Español, S. (2007, mayo). *Experiencia estética y desarrollo humano. Las artes temporales en la génesis de procesos psicológicos complejos*. *Phsykhe*, no. 1. Santiago. Recuperado de: <http://www.scielo.cl/pdf/psykhe/v16n1/art10.pdf>
- Fernández, C. (2002). *Una introducción al tema del sujeto en Jaques Lacan*. En Mondragón, C. (cord.), *Concepciones de ser humano* (pp. 177-188). México: Paidós.
- Fernández, M. (2010, abril). *Más allá del principio del placer: la repetición. Consecuencias*, no. 4. Buenos Aires. Recuperado de: http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/004/template.php?file=arts/alcances/fernandez_blanco.html
- Freud, S. (1976/1900). *La interpretación de los sueños -segunda parte-*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. V, pp. 345-609). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1900).
- Freud, S. (1976a/1940). *Esquema de psicoanálisis*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. XXIII, pp. 133-209). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1940).
- Freud, S. (1976b/1915). *Lo inconsciente*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. XIV, pp. 153-213). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1915).
- Freud, S. (1976c/1920). *Más allá de principio del placer*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. XVIII, pp. 2-62). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1920).

- Freud, S. (1976d/1911). *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. XII, pp. 217-231). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1911).
- Freud, S. (1976e/1917). *Conferencias de introducción al psicoanálisis III*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. XVI, pp. 221-421). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1917).
- Freud, S. (1979/1930). *El malestar de la cultura*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. XXI, pp. 57-140). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1930).
- Freud, S. (1979a/1925). *La negación*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. XIX, pp. 249-258). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1925).
- Freud, S. (1979b/1915). *La represión*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. XIV, pp. 135-152). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1915).
- Freud, S. (1979c/1905). *Tres ensayos sobre teoría sexual*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. VII, pp. 109-224). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1905).
- Freud, S. (1979d/1924). *El problema económico del masoquismo*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. XIX, pp. 161-176). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1924).
- Freud, S. (1979e/1950). *Fragmentos de la correspondencia con Fliess*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. I, pp. 211-322). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1950).
- Freud, S. (1979f/1926). *Inhibición, síntoma y angustia*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. XX, pp. 71-163). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1926).
- Freud, S. (1980/1908). *Creador literario y el fantaseo*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. IX, pp. 23-135). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1908).
- Freud, S. (1985/1950). *El proyecto de psicología*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. I, pp. 323-446). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1950).
- Freud, S. (1985a/1939). *Moisés y la religión monoteísta*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. XXIII, pp. 1-132). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1939).

- Freud, S. (1990/1915). *Pulsiones y destinos de pulsión*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. XIV, pp. 105-134). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1915).
- Freud, S. (1997/1914). *El Moisés de Miguel Ángel*. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas: Sigmund Freud* (Vol. XIII, pp. 213-250). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1914).
- Fubini, E. (1990/1976). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. En C.G. Pérez de Aranda (trad.). Madrid: Alianza (trabajo original publicado en 1976).
- García-Gasco, V. R. (2007). *Orfeo y el orfismo en las Dionisiacas de Nono* (tesis doctoral). Universidad Complutense. Madrid. Recuperado de: <http://eprints.sim.ucm.es/7884/1/T30244.pdf>
- Grimal, P. (2010). *Dionisio*. En P. Pericay (trad.), *Diccionario de mitología griega y romana* (pp.139-140). Buenos Aires: Paidós.
- Grimal, P. (2010a). *Orfeo*. En P. Pericay (trad.), *Diccionario de mitología griega y romana* (pp.392-393). Buenos Aires: Paidós.
- Hawking S. (2010/1988). *Historia del tiempo: del Big Bang a los agujeros negros* [Versión electrónica]. s. n. de trad. México: s. ed. (trabajo original publicado en 1988). Recuperado de: http://tachoblog.zonalibre.org/Stephen_Hawking_Historia_del_Tiempo.pdf
- Imbriano, H. A. (2008, junio). *El goce es la satisfacción de la pulsión. Affectio societatis*, no. 8. Medellín. Recuperado de: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis/article/viewFile/5362/4718>
- Jaramillo, I. (2010). *La Antígona de Lacan: comentario al apartado “la esencia de la tragedia” del seminario 7, la ética del psicoanálisis. Affectio societatis*, no. 11. Medellín. Recuperado de: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis/article/viewFile/6319/6521>
- Kroitor, G. (2007). *Pulsión y deseo en la obra de Sigmund Freud*. Conferencia organizada por *Psicoestudio*. Buenos Aires. Recuperado de: www.psicoestudio.com.ar/documentos_word/pulsionydeseo.doc
- Lacan, J. (1985/1973). *Tyche-automaton (1964)*. En J. S. Delmont-Mauri y J. Sacre (trad.), *El seminario: los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Vol. 11, pp. 61-72). Buenos Aires: Paidós (trabajo original publicado en 1973).
- Lacan, J. (1990/1978). *Introducción del gran Otro (1955)*. En I. Agoff (trad.), *El seminario: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* (Vol. 2, pp. 353-370). Buenos Aires: Paidós (trabajo original publicado en 1978).

- Lacan, J. (1994/1981). *El significante, en cuanto tal, no significa nada (1956)*. En J. S. Delmont-Mauri y D. Rabinovich (trad.), *El seminario: las psicosis* (Vol. 3, pp. 261-305) Buenos Aires: Paidós (trabajo original publicado en 1981).
- Lacan, J. (1995/1986). *El brillo de Antígona (1960)*. D. Rabinovich (trad.), *El seminario: la ética del psicoanálisis* (Vol. 7, pp. 293-307) Buenos Aires: Paidós (trabajo original publicado en 1986).
- Lacan, J. (1995a/1986). *Das Ding II (1959)*. En Rabinovich (trad.), *El seminario: la ética del psicoanálisis* (Vol. 7, pp. 73-88) Buenos Aires: Paidós (trabajo original publicado en 1986).
- Lacan, J. (1995b/1986). *Das Ding (1959)*. En Rabinovich (trad.), *El seminario: la ética del psicoanálisis* (Vol. 7, pp. 57-72) Buenos Aires: Paidós (trabajo original publicado en 1986).
- Lacan, J. (1995c/1986). *Antígona en el entre dos muertes*. En D. Rabinovich (trad.), *El seminario: la ética del psicoanálisis* (Vol. 7, pp. 324-346) Buenos Aires: Paidós (trabajo original publicado en 1986).
- Lacan, J. (1995d/1986). *Pulsión de muerte*. En D. Rabinovich (trad.), *El seminario: la ética del psicoanálisis* (Vol. 7, pp. 248-262) Buenos Aires: Paidós (trabajo original publicado en 1986).
- Lambotte, M. C. (1996/1993). *Psicoanálisis y música*. En Kaufmann P. (dir.) y J. Piatigorsky (trad.): *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis, el aporte freudiano* (pp. 634-641). Buenos Aires: Paidós (trabajo original publicado en 1993).
- Laplanche, J. (1987/1980). *Problemáticas 3: la sublimación*. En S. Bleichmar (trad.). Buenos Aires: Amorrortu (trabajo original publicado en 1980).
- Laplanche, J. y Pontalis J. (1996/1967). *Preconsciente*. En Lagache D. (dir.) y F. G. Cervantes (trad.), *Diccionario de psicoanálisis* (pp. 283-285). Barcelona: Paidós (trabajo original publicado en 1967).
- Laplanche, J. y Pontalis J. (1996a/1967). *Principio de realidad*. En Lagache D. (dir.) y F. G. Cervantes (trad.), *Diccionario de psicoanálisis* (pp. 299-300). Barcelona: Paidós (trabajo original publicado en 1967).
- Liberman, A. (1993). *De la música, el amor y el inconsciente*. Barcelona: Gedisa.
- Malpartida, D. (2004). *La experiencia estética desde el psicoanálisis relacional. Complexus* s.n. Santiago. Recuperado de: <http://www.sintsys.cl/complexus/revista/pdf/Daniel%20Malpartida.pdf>
- Marías, J. (1999-2000). *Kant*. Conferencia del curso *Los estilos de filosofía*. Madrid. Recuperado de: <http://www.hottopos.com/mirand12/jms2kant.htm>

- Mira, V. (2006, 15 de febrero). *Placer y dolor. Goce y pulsión de muerte*. Conferencia del curso *La sexualidad y las adicciones*. Madrid. Recuperado de: <http://www.colpsicoanalisis-madrid.com/placer-y-dolor-goce-y-pulsion-de-muerte/>
- Ocampo, M. (2009). *Dionisios, en el orfismo y en los misterios eleusinos*. Grupo Atenea. La Plata. Recuperado de: http://grupoatenealaplata.blogspot.mx/2009/01/dionisos-en-el-orfismo-y-en-los_348.html
- Parrabera, S. (2002). *Música y psicoanálisis. Rachmaninoff. Trama y fondo*, no. 13. Madrid. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2248533>
- Parret, H. (1990, 8 de agosto). *De Baumgarten a Kant: sobre la belleza*. Conferencia del *Bicentenario de la Crítica del juicio de I. Kant* en el Instituto Goethe de la Universidad de Lima. Perú. Recuperado de: [http://fresno.ulima.edu.pe/sf%5Csf_bdfde.nsf/imagenes/C24758BBE853737105256E5800511C8D/\\$file/08-lienzo19-parret.pdf](http://fresno.ulima.edu.pe/sf%5Csf_bdfde.nsf/imagenes/C24758BBE853737105256E5800511C8D/$file/08-lienzo19-parret.pdf)
- Perrés, J. (1985). *Freud y la ópera*. México: Fondo de cultura económica.
- Rabinovich, D. (1995). *Teórico 4*. Cátedra de *Metodología psicoanalítica*. Buenos Aires. Recuperado de: http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/electivas/francesa1/material/Teorico%204%20EF%201995.pdf
- Rabinovich, D. (1995a). *Teórico 3*. Cátedra de *Metodología psicoanalítica*. Buenos Aires. Recuperado de: http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/electivas/francesa1/material/teorico%203%20EF%201995.pdf
- Rabinovich, D. (2005). *Teórico 11*. Cátedra de *Metodología psicoanalítica*. Buenos Aires. Recuperado de: http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/electivas/francesa1/material/teorico%2011%20EF%202005.pdf
- Rabinovich, D. (s. f.). *Presentación de das Ding*. Cátedra de *Metodología psicoanalítica*. Buenos Aires. Recuperado de: http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/electivas/francesa1/material/ficha%20de%20goce%20y%20das%20Ding.pdf
- Ramos, I. (2003, 19 de marzo). *Música, esa acompañante obscena*. *Trabajos de Arte, psicoanálisis y subjetividad*. Monterrey. Recuperado de: <http://www.psicomundo.com/foros/investigacion/ramos.htm>
- Ruíz, A. I. (2006, noviembre). *Encuentros en el margen, entre la Música y el Psicoanálisis*. Ensayo de *Sección clínica*. Barcelona. Recuperado de: <http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/arxiupdf.php?idarticle=218&rev=30>
- Segal H. (1998/s. f.). *Introducción a la obra de Melanie Klein*. H. Friedenthal (trad.). Paidós: Buenos aires (trabajo original publicado por Heinemann, Londres, s. f.).

Sófocles (1988). *Las siete tragedias*. México: Porrúa.

Sófocles (2001). *Antígona* [Versión electrónica]. Santiago: Pehuén. Recuperado de: http://www.colombiaaprende.edu.co/html/mediateca/1607/articulos-65465_archivo.pdf

Soto, M. J. (1987). *La Aesthetica de Baumgarten y sus antecedentes leibnicianos*. *Anuario Filosófico*, no. 2. Navarra. Recuperado de: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/2298/1/08.%20MAR%C3%8DA%20JES%C3%9AS%20SOTO%20BRUNA,%20La%20%C2%BAaesthetica%C2%BB%20de%20Baumgarten%20y%20sus%20antecedentes%20leibnicianos.pdf>.

Stepak, A. (2002, mayo). *Pulsión-objeto-fantasma*. Seminario de la escuela freudiana. Buenos Aires. Recuperado de: <http://www.efba.org/efbaonline/stepak-12.htm>

Valle, J. (2011). *La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la estética*. *Areté*, no. 2. Lima. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4067609>

Villanueva, J. (2007). *Reflexiones sobre la estética leibniziana*. Ensayo de la Universidad de Navarra. España. Recuperado de: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/2204/1/08.%20JAVIER%20VILLANUEVA,%20Reflexiones%20sobre%20la%20est%C3%A9tica%20leibniziana.pdf>

Referencias de medios:

- Adele (2011). *Love song* (The cure cover). En *21* [CD]. Londres: XL.
- Alfonso “el sabio” (1986). *Cántigas de Santa María*. En Lamandier E. (inter.), *Alfonso el sabio, cantigas de Santa María* [CD]. París: Astrée Auvidis.
- Annwn (2007). *Douce dame Julie*. En *Orbis Alia* [CD]. Alemania: Curzweyhl.
- Arte France (2001). *Jacques Lacan. La psychanalyse réinventée* [Documental]. Francia: Ina. En Vallester Psicología (2013, septiembre 18), *Psicología y personalidad. Jaques Lacan. Reinventar el psicoanálisis* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=oxnbH-S2cJM>
- Bach J. S. (2005). *El arte de la fuga*. En Savall J. (dir.), *J. S. Bach, Die kunst der fuge* [CD]. Austria: Sony.
- Berlioz H. (2002). *Sinfonía Fantástica*. En Davis S. C. (dir.), *Berlioz, Symphonie Fantastique* [CD]. Londres: LSO.
- Bunbury E. (2013). *El cambio y la celebración*. En *Palosanto* [CD]. Estados Unidos: Warner.
- Cage J. *Music of Changes* [CD]. Suiza: hat[now]art.
- Carlos W. (1990): *Switched-on Bach* [CD]. Estados Unidos: CBS.
- Celine Dion (2008). *I drove all night*. En *Taking chances tour: the concert* [CD]. Estados Unidos: Sony & Columbia.
- Claire Littlely (2004). *Fly me to the moon*. En Sagisu S. (dir.), *Neon genesis evangelion* (Vol. 1) [CD]. Estados Unidos: Geneon.
- Cruz C. (1998). *La vida es un carnaval*. En *Mi vida es un cantar* [CD]. Estados Unidos: RMM.
- Depeche Mode (2005). *Never let me down again*. En *101* [CD]. Londres: Mute.
- Dire straits (2000). *Sultan swing*. En *Dire straits* [CD]. Estados Unidos: Warner.
- Dukas P. (2007). *Ariana y Barbazul*. En Botstein L. (dir.), *Dukas, Ariane et Barbe-Bleue* [CD]. Cleveland: Terlac.
- Guns n“ Roses (2004). *November Rain*. En *Greatest hits* [CD]. Estados Unidos: Geffen.
- Gluck C. W. (2007): *Orphée et Eurydice*. En Ritcher K. (dir.), *Cristoph Willibald Gluck, Orfeo ed Euridice* [CD]. Francia: Deutsche Grammophon.
- Hindemith P., y Sala O. (1998). *Elektronische impressionen* [CD]. Alemania: Erdenklang.

- Jack off Jill (2000). *Love song* (The cure cover). En *Clear hearts grey flowers* [CD]. Estados Unidos: Risk.
- Jiménez J. A. (2007). *Camino de Guanajuato y Llegó borracho el borracho*. En *Mexicanísimo* [CD]. México: Sony.
- Kurumada M. (1988). *Saint Seiya* [Animación]. Tokio: Toei.
- Liszt F. (1992). *Étude III (La campanella)*. En Simon A. (inter.), *Liszt, 6 grande études de Pagnini; Brahms, variations on a theme by Paganini* [CD]. Estados Unidos: Vox.
- Lully (2007). *Marche pour la cérémonie des turcs*. En Savall J. (dir.), *Le concert des nations* [CD]. Austria: Sony.
- Madonna (1994). *Like a Prayer*. En *Like a Prayer* [CD]. Estados Unidos: Warner.
- Madonna (2005). *Hung Up*. En *Confessions on a dance floor* [CD]. Estados Unidos: Warner.
- Madonna (2008). *4 Minutes*. En *Hard Candy* [CD]. Estados Unidos: Warner.
- Maldita Vecindad (2005). *Don Palabras*. En *20 éxitos originales* [CD]. México: Sony.
- Mateo Flecha “el viejo” (1991). *Cumplido es nuestro deseo*. En Nevel P. V. (dir.), *Mateo Flecha el viejo, las ensaladas: el fuego, la negrina, la justa* [CD]. Austria: Sony.
- Mecano (1988). *La fuerza del destino*. En *Descanso dominical* [CD]. México: Ariola.
- Mecano (1988a). *Esta es la historia de un amor*. En *Entre el cielo y el cielo* [CD]. Estados Unidos: BMG.
- Metallica (2016). *Ride the lightning*. En *Ride the lightning* [CD]. Londres: Virgin.
- Monteverdi C. (2014): *L’Orfeo*. En Harnoncourt N. (dir.), *The legendary 1st Monteverdi cycle 1968-74* [CD]. Estados Unidos: Warner.
- Mozart W. A. (1992). *Requiem*. En Solti G. (dir.), *Requiem, KV 626* [CD]. Londres: Decca.
- Mozart W. A. (2012). *Las Bodas de Fígaro*. En Abbado C. (dir.), *Mozart, Le nozze di Figaro* [CD]. Berlín: Deutsche Grammophon.
- NASA-Voyager space sounds (1990). *Jupiter* [CD]. Estados Unidos: Brain/mind research
- Offenbach (2001): *Orfeo en los infiernos*. En Plasson M (dir.), *Orphée auz enfers* [CD]. Francia: EMI.
- Paganini (1969). *Rondo*. En Esser H. (dir.), *Paganini, violin concertos nos. 1 & 2, “La campanella”* [CD]. Alemania: Deutsche Grammophon.
- Paniagua G. (2000) (dir.). *Musique de la Grèce antique* [CD]. Alemania: Harmonia Mundi.

- Prokofiev S. (2011): *The dance of the knights*. En Previn A (dir.), *Romeo & Juliet* [CD]. Estados Unidos: EMI.
- Reinhardt W. (prod.) y Huston J. (dir.) (1962), *Freud, pasión secreta* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal.
- Schaeffer P. (2010). *Étude aux chemins de Fer, Valse y Collectif*. En *L'œuvre musicale* [CD]. Francia: Ina.
- Scott J. (prod.) y Hicks S. (dir.) (1996): *Shine* [Cinta cinematográfica]. Australia: Fine Line.
- Shiny toy guns (2005). *Don't cry out*. En *We are the pilots* [CD]. Estados Unidos: Universal.
- Strawinsky (2013). *La consagración de la primavera*. En Bernstein (dir.), *Le Sacre du Printemps* [CD]. Estados Unidos: Sony.
- Strawinsky (2016). *Petrouchka*. En Jurowski V. (dir.), *Petrushka* [CD]. Lituania: LPO.
- The cardigans (1995). *Carnival*. En *Life* [CD]. Estados Unidos: Minty fresh.
- The cure (1990). *Love song, Fascination Street y Lullaby*. En *Disintegration* [CD]. Londres: Fiction.
- Traetta (2001): *Antígona*. En Rousset C, *Traetta, Antigona* [CD]. Londres: Decca.
- Vivaldi (2005). *Sonata "La folia" Op. 1 n. 12 RV63 (1705)*. En Savall J. (dir.), *Altre Follie 1500-1750* [CD]. Austria: Sony.
- Voltaire (2004). *Love song (The cure cover)*. En *Then and again* [CD]. Estados Unidos: Projekt.
- Vox vulgaris (2003). *The shape of medieval music to come* [CD]. Suecia: Vulgo01.
- Wagner (1997). *La cabalgata de las valkirias, WWV 86b*. En Solti G. (dir.), *Wagner, Die Walküre* [CD]. Londres: Decca.
- Zarlino G. (2005). *Ego rosa Saron*. En Noone M. (dir.), *Gioseffo Zarlino, Canticum canticorum samolonis* [CD]. España: Glossa.