



Revista Intercontinental de Psicología y
Educación

ISSN: 0187-7690

ripsiedu@uic.edu.mx

Universidad Intercontinental
México

Rodríguez Penagos, Juan Manuel

De musas y sirenas. Apuntes sobre música y psicoanálisis

Revista Intercontinental de Psicología y Educación, vol. 9, núm. 2, julio-diciembre, 2007, pp. 85-92

Universidad Intercontinental

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80290206>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

De musas y sirenas. Apuntes sobre música y psicoanálisis

Juan Manuel Rodríguez Penagos

Donde el sujeto y el objeto se tocan está la vida.
(Goethe, 1999: 217)

Este trabajo se desprende de una pregunta insistente que intersecciona mi práctica clínica y mi espacio como saxofonista. La pregunta se refiere a las relaciones entre la escucha musical y la escucha de un analista. El primer puente que hace posible un camino fue el hecho de que todo discurso trae una musicalidad, en donde a veces dicen más las formas que las palabras. Como músico diría que improvisar es, casi en su totalidad, escuchar; sólo a partir de ello se puede intervenir.

La técnica analítica y la musical se incorporan a la forma de escuchar. De ahí que la intervención del analista y el momento de intervenir de un músico sigue la temporalidad y las formas y la inercia de lo que escucha. Quizás en la formación del analista, la técnica es fundamental y cuando se incorpora entonces puede devenir arte. La música nos ha acompañado desde el origen del sujeto y la cultura. Es difícil proponer el momento cronológico de su aparición pero sabemos que ha sido parte de la historia de las religiones, desde las formas más arcaicas del ritual. Sin embargo, este carácter mítico de la música es muy importante cuando abordamos la relación

DR. JUAN MANUEL RODRÍGUEZ PENAGOS: Miembro fundador de Foro Psicoanalítico Mexicano y de la Red Analítica Lacaniana; saxofonista de jazz. [manerodr@yahoo.com].

Revista Intercontinental de Psicología y Educación, vol. 9, núm. 2, julio-diciembre de 2007, pp. 85-92.

de la música con los procesos primarios de la subjetividad. Al igual que el concepto de tiempo, no sabemos que es, pero la hemos usado siempre.

Algunos filósofos han contribuido a desarrollar un marco teórico para comprender los procesos de la música. En este campo está la aportación de algunos filósofos como Hegel que, en *La fenomenología del espíritu*, la propone como una de las síntesis más importantes que se ubica antes de la experiencia mística; es el arte más inmaterial y, por ello, el más cercano al espíritu. La improvisación musical es una forma de sublimar sin pasar por lo simbólico.

El espacio analítico también es sostenido por el cuerpo. Escuchar es también un ejercicio del cuerpo en el sentido de que el analista trabaja con su inconsciente. Una parte importante de la escucha se produce en el cuerpo. Asimismo, en los terrenos de la música, la improvisación se produce a través de una relación particular con el cuerpo. Digamos por ahora que el sujeto deviene su escucha y el cuerpo produce una voz; una manera de leer el espacio, donde lo que habla es el propio cuerpo. Ahí se articulan una intención, una tonalidad —que también se le llama color—, el momento de intervenir que es su ritmo, su propia temporalidad. El músico y el psicoanalista comparten una práctica de la escucha donde la sonoridad del discurso produce los colores del espacio, pero también habla de las formas de sus silencios.

Es bien sabido que uno de los ingredientes inaugurales del psicoanálisis fue el arte, especialmente la escritura, a partir de la cual Freud nos recuerda los destinos de la pulsión. En este campo, el artista crea el objeto que será el destino de su pulsión, desde ahí podemos partir para precisar al acto creador. En la ejecución musical, el instrumento deviene una extensión del cuerpo. Deviene otra voz en una lengua que no necesita pasar por lo simbólico. Quizás la escucha del músico se produce entre lo real y lo imaginario.

El acto de improvisar en un instrumento es una forma de crear el destino de una pulsión sin la condición de lo simbólico. Sin materia ni palabras. Sin embargo, es una forma de crear un espacio a partir de sus propias reglas. En este sentido tiene una relación con la lógica del juego en la que la

actividad fantaseadora (Freud, 1907) es la que habla a través del sujeto y su instrumento que, como señalábamos anteriormente, es un solo cuerpo. Un discurso del cuerpo que aparece desde el espacio de la ensoñación. El instrumento musical tiene un estatuto particular en este análisis de la relación entre el sujeto y la música. Aprender a tocar un instrumento significa apropiarse de su materialidad, hacerlo parte del cuerpo propio, una extensión de nuestra investidura narcisista. Tocar un instrumento no significa solamente dominar la parte mecánica del mismo. Un instrumento es una extensión del cuerpo imaginario; se pierde la frontera entre el músico y el instrumento, de la misma forma que se pierde la frontera entre el sujeto y su voz. Aquí cabe dejar abierta la pregunta sobre los instrumentos del analista.

Para Liberman la experiencia de la música es una forma lúdica. El acto de tocar deviene una forma de “jugar con”. Señala: “Un juego que no tenía a una meta que no fuera el juego mismo. Era el movimiento en cuanto movimiento. Allí tuve una curiosa intuición de lo que era realmente la música: un jugar con” (Liberman, 1993: 16). Pero, ¿quienes y cómo serían los participantes en este juego? El oído del músico no sólo se refiere a la precisión en la afinación, sino más bien en la escucha. La primera regla del juego es escuchar al otro, es decir, incluirse en el espacio sonoro. De esta forma de escuchar es de donde deviene una respuesta; es el cuerpo el que escucha y habla, desde ahí se produce una respuesta aun cuando aquello que aparece son las formas de un silencio. Ése es el cuerpo de la obra, su escritura es también un objeto interior proyectado hacia afuera; sin embargo, ese exterior sigue siendo un objeto que puede ser nombrado de una infinitud de formas. En el momento de la interpretación todo el exterior del espacio es una forma proyectada del interior. Un color del espacio.

La música nos muestra esa misma dimensión del lenguaje en donde se instaura el grito inaugural del neonato. Llega como un canto provocado por la separación de la madre, denunciando su incompletud. En este sentido, la dimensión acústica acompaña de alguna forma todo el periodo perinatal; una prehistoria del cuerpo y el sujeto que regresa, que deviene así una rítmica. Estos ritmos y timbres del interior de la madre envuelven acústicamente el desarrollo perinatal. Desde ahí se produce la primera relación con

el espacio, en su forma más primitiva. Un espacio indiferenciable, desde el cuerpo de la madre. La madre y el hijo en un mismo espacio corporal, seno del sentimiento oceánico que después tratara Freud con dificultades. Al nacer, el espacio rompe fronteras y responde diferente. El grito es la primera respuesta del cuerpo, arcaica. La música deviene así en una regresión, quizás como una dimensión mítica, deviene una re-ligazón a ese periodo prehistórico. En este contexto, Schenquerman señala en su libro *La trama sonora de la interpretación*:

Las líneas melódicas son anteriores a una representación cosa, no a cualquier huella mnémica. El niño, cuando empieza a imitarse, es que pudo rescatar el recuerdo de las huellas mnémicas de ese sonido y tiene que ver con los componentes afectivos y el primer esfuerzo por expresar pensamientos inconscientes; sólo después surge la palabra (Schenquerman, 1999: 70).

Este origen de la música se encuentra en el centro de la fundación mítica del sujeto. Como señala Schenquerman, hablamos un idioma anterior a la representación palabra. Si la música es la forma más primitiva del lenguaje, entonces es la primera forma de escritura. Después llegarán las palabras. Primero liga afecto, luego representación. Primero el grito, luego la voz. La forma en este sentido antecede al símbolo. Julia Kristeva (1985: 43-79) ubica en el nivel infralingüístico la dimensión sonora y rítmica que representa a esta madre. El placer de la música revive la fusión primitiva; en este sentido rebasa a lo simbólico en la interpretación. Si se escucha desde el cuerpo, eso implica la operación preponderante de mecanismos inconscientes. El cuerpo también tiene su forma acústica. La escucha del analista y el oído del músico comparten una dimensión significativa de la forma.

La música también llega desde adentro, como voces, cantos. Ése ha sido siempre el territorio donde aparecen las sirenas. La voz hipnótica del deseo que hace llegar desde afuera sus formas. Una voz del amor alucinado. La ausencia de la mujer aparecía en la alucinación a partir de su canto. La mujer como bruja aparece desde el exterior. La música regresa del exterior como el delirio. Así, algunos marineros que escuchaban su llamado acababan

abrazando las olas en el mar. Entre el amor y la muerte, delirio de amor, de música. Entonces, la música se escucha desde el mismo lugar donde se origina el grito; el mismo lugar donde hablan las sirenas.

La música del diván

La escucha muestra una musicalidad del discurso desde el diván, que se dirige hacia el analista desde un espacio imaginario de la transferencia. La primera apuesta es escuchar cada discurso para que muestre cada caso una forma distinta, es decir, a partir de sus diferencias. En este campo, el silencio del analista produce polifonías. El espacio analítico es un foro, un lugar para escucharse e inventar. En cierta forma, escuchar es hacer el espacio necesario para inventar. Cada paciente produce un espacio distinto que descubre una forma diferente de la cura, a destiempo. Quizás la interpretación es un contrapunto y, en ese contexto, la escansión como puntuación rítmica quizás devenga, con suerte, una canción.

En los terrenos del psicoanálisis también encontramos una problemática similar a la música cuando abordamos el terreno de la transmisión. La relación entre la técnica y la práctica opera en función de cada sujeto a partir de sus diferencias. Para la formación del psicoanalista o el oído del músico. ¿Cómo se enseña a escuchar? ¿Qué se transmite? Las dos artes tienen algunas semejanzas. Igual que el músico; se enseña la técnica, mas no a tocar. En la música como en el psicoanálisis no se trata de repetir; se trata de escuchar. Intervenir sólo escuchando al Otro. De ahí se desprenden algunas consecuencias. Podríamos preguntarnos: ¿en qué sentido podría la música ser un juego? Este acto fantaseador se traduce al inglés como *play*, que literalmente significa jugar. Lo mismo sucede con la pieza de teatro; en idioma francés el acto musical se traduce como *jouer*, que también significa jugar, y en nuestra lengua la palabra se nombra distinto: tocar.

Necesariamente improvisar frases melódicas y apalabrar comparten muchos procesos, pero la improvisación es una escritura sin la intermediación de lo simbólico. Deviene una forma de leer el cuerpo propio. Como un atre-

vimiento de topología, ¿podría ser una articulación entre lo imaginario y lo real? Inefable; escuchamos en función de los desfiladeros del proceso primario. La música aparece en una función histórica, mitológica, es decir, hacia esa primera aproximación al cuerpo de la madre. En la improvisación, la música parece llenar el espacio de pura intención; la improvisación sería un arte de hacer un espacio en el otro. El silencio del analista produce en sus pacientes la posibilidad de que los analizantes escuchen su propio discurso y, con ello, su propia musicalidad en la que se reanuda una forma de ligar afecto y representación. ¿Cómo escucha un analista la musicalidad del discurso? Quizás lo escucha también desde su cuerpo. Sería otra forma de pensar la atención flotante. Pero no sólo debemos pensar la operación de esta musicalidad del lado de la escucha, pues también la intervención del analista tiene su propia tonada. En este sentido, no existe un discurso sin este envoltorio de tonos, ritmos y colores. El ritmo toma un lugar preponderante en este intercambio, pues no sólo se refiere a esa pulsación de las palabras, sino a eso que aparece vedado para el paciente hasta donde los silencios producen el discurso.

La dimensión puramente acústica tiene un valor significativo desde la interpretación pues ésta no tiene que ser necesariamente desde lo simbólico, puede ser onomatopéyica. Un sonido puede invitar al analizante a llenarlo de palabras.* Este intercambio se realiza desde un proceso dialéctico; el analista deviene por momentos un espacio de escucha en donde el sujeto reproduce su propia tonada. También a veces el analista deviene voz, cuando esta melodía siempre es la misma, efecto de una misma posición discursiva. El sonido y la palabra es lo único que aparece del analista cuando el paciente apuesta a apalabrar eso que su cuerpo sabe. En el ensueño desde el diván, la voz invita, el silencio sostiene, en esta relación provoca la aparición de las palabras, las hipótesis sobre su condición, así como una temporalidad. En la sesión analítica, el silencio devuelve al analizante su propia voz en la cual el analista puede terminar una sesión en un acto, un fin que apuesta a recomenzar un tiempo lógico. Un acto que provoque historia.

* Mmm, ohh, ahh, etcétera.

En la clínica lacaniana se instala una escucha asociada al tiempo de los procesos psíquicos (Lacan, 1975). En este sentido se diferencia de la clínica puramente freudiana en donde el tiempo tiene otro estatuto. Digamos pues, entonces, que la temporalidad del síntoma es aquello que dicta una rítmica donde se insertan las intervenciones del analista. Desde ahí, la escansión apuesta a inaugurar otro instante de la mirada y así un tiempo para comprender.

Este campo se presta a preguntarnos sobre si el escuchar se trata de una técnica o un arte, es decir, si el *corpus* freudiano puede dar cuenta de las diferencias de cada caso, o quizás la técnica se incorpora para después producir un estilo, una escucha del analista que puede también habitar una forma del silencio que abre espacio a la palabra del analizante. Como siempre, la técnica es necesaria para producir un arte. Cada forma de escuchar es también una forma de producir un silencio y en cada forma se produce un espacio transferencial. Así, el cuerpo del analista —es decir, la presencia real— cumple la función de una provocación a hablar. Cada analizante deviene a través de sus palabras un espacio diferente en cada sesión. El problema de la relación con la ciencia es que la técnica y su objeto no parecen resolver la singularidad. La escucha sólo puede ser de uno a uno a partir de la técnica. Además, de lo simbólico aparecen formas que contradicen las palabras.

Así, a veces habla más la forma que las palabras y cada discurso conlleva una rítmica y una musicalidad. Ahí podría quizás decirse que el cuerpo del analista escucha la musicalidad del discurso, lo que significa entonces que el analista trabaja con su inconsciente. Preguntémonos qué caminos recorre la “atención flotante” planteada por Freud, en donde la fantasía es una de las formas de realización del deseo en donde se juega la escucha del analista. El psicoanálisis tendría necesariamente una condición de arte en la producción del estilo.

¿Como es entonces la puesta en práctica del saber del psicoanalista cuando se trata de un arte? El cuerpo produce una forma de captura, un ejercicio donde el saber reside en la relación inconsciente que se produce. Ahí no sólo se muestra un saber de lo simbólico. La renuncia a ello puede pro-

ducir en el cuerpo del analista una musicalidad que produce los colores del espacio, pero también el arte de escuchar los silencios.

BIBLIOGRAFÍA

- Goethe, W. (1996). *Goethe y la ciencia*, Siruela, Madrid.
- Freud, S. (1907). *El creador literario y el fantaseo*, t. IX, Amorrortu, Buenos Aires.
- Liberman, A. (1993). *De la música, el amor y el inconsciente*, Gedisa, Barcelona.
- Schenquerman, N. (1999). *La trama sonora de la interpretación*, PubliKar, Buenos Aires.
- Kristeva, J. (1985). “De la identificación: Freud, Baudelaire, Stendhal”, en J. Kristeva (coord.), *El trabajo de la metáfora*, Gedisa, Barcelona.
- Lacan, J. (1975). “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma”, en *Escritos I*, Siglo XXI, México.