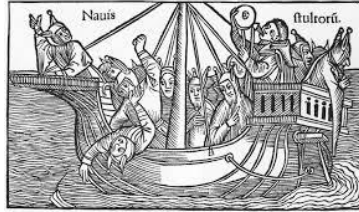


Revista Stultifera Navis

Volumen 8 Año 2 (Diciembre 2022)



“Música y topología lacaniana”

Una perspectiva psicoanalítica sobre el campo musical

Guillermo Gaetano¹, Alejandro Rodríguez², Gonzalo Rodríguez³

¹ Guillermo Gaetano. Lic. en Psicología (UBA), Prof. en Ed. Media y Superior en Psicología (UBA); doctorando en Psicología (UBA). Psicoanalista, supervisor, cofundador y director de Centro de Día, doctorando en psicología, autor de varios artículos publicados en “Revista Universitaria de Psicoanálisis” (UBA) y en “Investigaciones en Psicología” (UBA), autor de “Psicopatología” Letra Viva, 2020. guillermogaetano@yahoo.com.ar

² Alejandro José Rodríguez. Profesor Nacional de Música (Conservatorio Nacional Carlos Lopez Buchardo). Músico, Director de coros y orquestas, Profesor de música en educación primaria y secundaria, Director titular de educación secundaria (jubilado), autor de libros musicales “La Familia Instrumental” y “Peces Argentinos”, editorial Dunken, 2003-2004. alejose2003@yahoo.com.ar

³ Gonzalo Martín Rodríguez. Profesor de educación secundaria en Biología -Instituto Manuel Belgrano (Obispado de Quilmes)-. Músico, Director de coros, arreglador de libros musicales “La Familia Instrumental” y “Peces Argentinos”, editorial Dunken, 2003-2004. gonzalo.marodriguez@gmail.com

Resumen

El presente artículo busca presentar algunas reflexiones relacionadas a la articulación de los desarrollos topológicos de Lacan en torno a nudos con la música. El nombre propio, los sonidos marrones o la nota azul serán modos posibles de problematizar la cuestión, intentando delimitar un área de problemas conceptuales que amplíen o habiliten un camino por transitar.

Palabras clave

Topología – sonidos marrones – nota azul – sinthome sonoro

Introducción

El presente artículo busca presentar algunas reflexiones relacionadas a la articulación de los desarrollos topológicos de Lacan en torno a nudos con la música y sus posibles aplicaciones en una praxis terapéutica. Si bien el ejercicio especulativo pretende encauzar potenciales investigaciones en el área, es menester recordar que los desarrollos lacanianos en torno a los nudos no alcanzaron la suficiente estabilización conceptual como para iniciar la labor desde una base consolidada que permita orientar, a partir de allí, despliegues teóricos consensuados. En tal sentido, los resultados que en el presente texto se ofrezcan al lector se exponen como avances de una proyección que podría, eventualmente, arribar a algún puerto esperado o bien, en el peor de los casos, una plácida aventura fallida.

En lo que respecta a las bases conceptuales a emplear, nos remitiremos al uso de los anudamientos, bajo la clasificación de “nudos del acontecimiento” y “nudos de la historia”. Con respecto a los primeros, se buscará articular una posible propuesta de lectura vinculando a los nudos borromeo con las escalas musicales sostenida con el necesario soporte del interpretador de las condiciones de producción del nudo. En cambio, para el segundo tipo de nudos –nudos de la historia- utilizaremos el 3+1, es decir, el RSI más el cuarto cordel.

Por otra parte, debemos mencionar que la utilización del lenguaje “trenzas” como modo expresivo de los enlaces de cordeles también podrá ser útil. El despliegue de las trenzas para la captura de secuencias sonoras ha resultado fructífero como modo exploratorio de las opciones conceptuales en la travesía iniciada. Sólo con detenernos en el movimiento en permanente despliegue y construcción que implica la lógica trenza nos permite abordar la

inclusión de esquemas sonoros repetidos, esquemas rítmicos y saltos o rupturas que dejan registro de su acción y que son rápidamente articulados por el entrelazado siguiente.

Asimismo, debemos advertir al lector que si bien la búsqueda de construir herramientas conceptuales ha sido orientada para la construcción y atención a una praxis terapéutica, las derivaciones hacia una lógica de *topología lacaniana aplicada* al mundo musical, se ha precipitado en reiteradas ocasiones. En alguna de ellas nos hemos permitido ser tomados por dicho viraje en pos de indagar ciertos los territorios conceptuales que advenían. En otras ocasiones, hemos buscado ser estrictos bajo la guía de una lógica analítica.

Por último, y en consideración que el lenguaje musical posee atributos combinatorios al igual que las matemáticas en general y a los nudos en particular, el intento de encontrar modos análogos de lectura, es y ha sido una de nuestras aspiraciones. Y ello, con el fin de descubrir la posibilidad de que algunas hipótesis analíticas encuentren en el campo de la expresión musical el registro o el detalle de que lo real de un rasgo singular pueda ser detectado, ya no por simple intuición del oyente, sino por un lenguaje articulado.

El rasgo o nombre propio

Considerando la posibilidad de avanzar sobre éste último aspecto, nos parece oportuno centrarnos en un interrogante puntual. ¿Cómo producir las condiciones conceptuales que logren capturar el rasgo personalísimo que hace que un autor pueda ser distinguido o reconocido del resto con sólo escuchar una melodía? Por supuesto, descartamos de este universo rasgos ajenos a lo estrictamente musical tales como peculiaridades de personalidad o modos estéticos de expresión. La idea de “estilo musical” de autor es uno de los modos de nombrar dicha condición. Sin embargo el riesgo de quedar tomado por la gestalt nos aparta de la dimensión del detalle o lo singular que en la dimensión musical pueda presentarse. Por tal razón, la estrategia conceptual debería iniciarse desde otro recorrido. Frente a ello, ¿es posible seguir musicalmente la sucesión o encadenamiento de notas-rasgo que hacen que una composición permita ser diferenciada del resto, haciendo de ello la marca de un nombre-propio? Si cual escritura expresada en un pentagrama, las cadenas de notas pudieran convertirse en cadenas análogas de cordeles, ¿es posible despejar una cadena singular que represente a la inventiva de los sujetos excepcionales que, como marcas diferenciales al resto del campo de lo musical, hacen al nombre-propio? Aún más, dado que existen sujetos que a través de su rasgo musical –en tanto nombre-propio- hacen que esas lógicas inauguren modos musicales que se perpetuarán en otros músicos, ¿es posible ubicar la cadena de nombre-propio que se transformó en un verdadero padre-del-nombre; al momento de capturar el rasgo singular expresado en otros artistas?

Abordemos algunos ejemplos concretos. Escuchar a Erik Satie o a Astor Piazzolla, implica la experiencia de detectar una singularidad que los caracteriza y los distingue del resto de los músicos y de sus producciones artísticas. Este tipo de compositores ingresan al

mundo, modos particulares de conjugaciones sonoras, que si bien ya existían, fueron recreadas de tal manera que con solo escuchar algunos acordes permiten ser claramente identificables. Asimismo, dichas composiciones podrán o no afectar o marcar a los compositores posteriores de modo tal que, al escucharlos, logramos claramente distinguir el rasgo singular del autor original. Ese rasgo sonoro, claramente detectable, ese rasgo que alguna vez fue nombre-propio, al oírse replicado en composiciones ajenas al autor original nos hablará, entonces, del pasaje del nombre-propio al Padre-del-nombre. Por supuesto, es presumible un movimiento previo, aquel que debió transitar el autor para el surgimiento del nombre-propio que no será otro que el pasaje desde el Nombre-del-Padre. Siendo así, debiera ser factible ubicar en este tipo de autores el tránsito por tres momentos: NP-np-PN, es decir, del momento en que los sujetos son alojados por las condiciones preexistentes y replican dichas condiciones (NP), hacia el logro creativo distintivo (nombre-propio), hasta que dejan marcas en terceros (PN); siendo, este último momento el primero para las nuevas generaciones.

Ahora bien, más allá de la digresión conceptual, el posicionarnos en la labor de construir un modo en que el rasgo sea precisado, debemos considerar que no sólo la secuencia de notas musicales, su combinatoria rítmico-melódica, su articulación, disrupción o irrupción marcan lo singular sino que son, en muchas ocasiones, los diversos fraseos, los ritmos, el cambio de ellos, los silencios y toda la gama de recursos asociados a la prolongación o limitación de sonidos, los que advienen como cualidades distintiva.

Sonidos marrones

Un segundo interrogante que nos ha movilizado ha sido la puesta en consideración la hipótesis de que la particularidad del sonido, podría poseer algún tipo de correlación con el efecto sobre los cuerpos. Nuevamente debemos aclarar que no buscamos orientarnos por la gestalt del sonido –hipótesis que no requiere ya comprobación alguna- sino por el efecto específico de algunas asociaciones sonoras en determinadas corporeidades.

Por el lado de los cuerpos es necesario ubicar la composición y estructuración de los mismos en relación a la estructura del sujeto mostrada a través de la disposición del RSI y su organización o no de los espacios de goce expresados por los lapsus de cruce (Gaetano, 2020). En cuanto a las sonoridades, es menester encontrar el modo en que las notas musicales y las escalas se apoyen en el nudo; es decir, alcancen un lenguaje análogo o articulable a la dinámica de los mismos. Sólo a partir de allí cabría la posibilidad de ser factible corroborar hipótesis específicas.

En este sentido hemos realizado –y continuamos haciéndolo- diferentes y diversos intentos. Uno de ellos consta de traducir escalas donde los semitonos denunciarían lapsus de cruce, entendiendo que en la articulación de los campos topológicos del nudo, se produce una ausencia sonora cual tropiezos sonoros o ausencias de representación sonora. Bajo esa

lógica interpretativa nos hemos lanzado a encontrar encadenamientos tonales y modales que grafiquen casuísticas de formato de uno o dos lapsus de cruce centrales tomando como referencia la distinción estructural psicopatológica de neurosis y psicosis, en pos de producir actos reparatorios sonoros de fallos mediante encadenamientos o suturas.

Dentro de las formas representadas en las escalas musicales de sonidos, nos ha llamado la atención determinadas características sonoras que provocan ambivalencias timbre-armonía y tonos sencillos como modo primordial. El tipo de sonoridad resultante sigue el modo expresivo de la música llamada “espectral” o corriente “espectralista” que, siguiendo la nuestra interpretación escala-nudo, tocaría dos cruces centrales del nudo.

¿Es posible abrir un campo de investigación donde las estructuras sonoras se encuentren en relación a efectos específicos sobre la pacificación o reorganización del goce de los sujetos y sienten alguna base de bienestar delimitado o, al menos, una reducción orientada del displacer? ¿Es factible producir intervenciones direccionadas desde lo armónico-musical que posean alguna lógica preestablecida y seleccionada que sea, al mismo tiempo, acorde y eficaz a determinadas formas de subjetividad o de estructuras de discurso? Siguiendo el modelo de los llamados “sonidos marrones”, ¿es factible construir lógicas musicales que actúen eficazmente sobre -ya no cuerpos- sino sobre las condiciones favorecedoras de las posibilidades de subjetividad?

La nota azul como cuarto cordel o el sinthome sonoro

Ahora bien, la indagación sobre los potenciales efectos de la intervención musical en relación al sujeto en tanto expresión de una configuración específica del nudo borromeo nos conducen a invertir el planteo. Si bien podrían existir formas sonoras que expresen o representen formas de configuración del nudo (RSI) no se cuenta, aún, con instrumentos conceptuales para confirmar la validez del planteo. Tampoco se ha encontrado el modo en que podría corroborarse alguna forma de eficacia de intervención desde lo musical sea por analogía o por oposición -por el modo que sea- entre la composición del nudo y sus lapsus y lógicas de escalas sonoras. En cambio, es válido pensar en que la música -en tanto cuarto cordel- produce efectos singulares sobre los sujetos.

Invertir el planteo, acceder al nudo desde otra perspectiva nos lleva, entonces, ya no a pensar la composición musical como análoga al RSI, sino a abordar desde el lugar del semblante del nudo, es decir, al cuarto cordel que produce efectos de sentido y significación al RSI; efectos de recorte de goce o de nominación de lo real que la estructura RSI produce. Tomemos como ejemplo de ello los desarrollos de la “nota azul” (Didier-Weill, 1988). La “nota azul” remite al momento en que una composición sonora expresa su punto más alto: sus escalas concluyen allí en su punto más esperado; la composición ha alcanzado el instante de liberación y resolución máximo; la tensión que se fue construyendo durante la melodía ha quedado resuelta en ese intervalo particular. En la “nota azul” la composición es una espera

de un momentum a alcanzar, una “esperanza” de un pronto-por-venir que resolverá una tensión. En este sentido, la composición es una construcción encadenada que nos conduce hacia un encuentro con un real que queda delimitado y liberado; hacia un real que logra nombrarse al instante de la culminación cuasi orgásmica que lo sonoro captó o atrapó. ¿Es efecto cuerpo?, ¿es su efecto de sensación?, ¿es un sentimiento alcanzado?, ¿es el presente que finalmente llegó y que era tan esperado? ¿o es una eternidad tocada en un instante?

Existen múltiples ejemplos de cómo la música puede generar esos momentos; quizá uno de los más famosos ejemplos contemporáneos ha sido el “vincero” de Luciano Pavarotti en su interpretación del “Nessun Dorma” de la ópera de Puccini. Más allá de los múltiples ejemplos que puedan darse, lo importante es concebir la relación de la música en una determinada articulación con un efecto particular sobre los sujetos. Y la “nota azul” es el ejemplo más específico. Sin embargo, al igual que el modelo de la “nota azul”, existen muchas melodías que alcanzan a expresar, recortar o nombrar un real que el sujeto reconoce al momento en que la articulación sonora lo favorece, habilita o construye. Todos poseemos melodías que “nos nombran”: sabemos cuál elegir escuchar cuando buscamos tranquilidad; sabemos cuál hacer sonar cuando estamos tristes o cuál nos produce sentimientos de añoranza o melancolía o motivación. Incluso, debemos reconocer que repetimos regularmente melodías por el simple hecho de recuperar aquello que nació al ser escuchada originalmente. Ese recorte, ese real nombrado y encontrado por lo musical, tendemos a buscarlo una y otra vez como reencuentro actualizado de una vivencia o sentimiento fundado oportuna o inoportunamente.

Este modo de articular la sonoridad con el nudo la convierte en otro de los nombres del sinthome dada funcionalidad operativa que posee en relación a la estructura: significarla, darle nombre, articularla en el mundo del significante en pos de producir un recorte en condiciones de decir. La música logra hacer de lo real de la vida no sólo causa de un decir sino que, una vez ubicado el empuje del decir, el modo en que el decir logra ser articulado y dicho.

En este último sentido, lo musical es potencialmente tránsito. Tránsito de un real que busca el modo de decirse, de articularse. Tránsito y movimiento que atraviesa cuerpo real, las dimensiones, los bordes y lo indeterminado y, el peso y la levedad del cuerpo imaginario. Asimismo, la música es tránsito del y por el cuerpo simbólico -por el universo significante-maridando con la frontera de lo nombrable.

Pero también, lo musical es arribo, es llegada. Es alcanzar el punto donde lo sonoro se ha perdido en una significación encontrada que, una vez logrado el decir específico, será sorpresivamente revisitado cada vez que sea requerido un reencuentro con lo acontecido en aquella temporalidad pretérita.

Por supuesto, en tanto tránsito, llegada y punto de retorno, la música posee un rasgo singular -no exclusivo- que es el de convertirse, en muchas ocasiones, en transporte o “valija” de otros “reales” que se le han sumado para anclarse y recuperarse una y otra vez. La música revive y acarrea acontecimientos significativos que ocurrieron y quedaron fusionados a una melodía o una canción. Vivencias amorosas, eventos sociales y logros o, por el contrario, pérdidas, traumas y demás acontecimientos displacenteros. Acontecimientos que pueden quedar anclados y recuperados o revividos al sonar repentina o nuevamente determinada melodía.

Por todo lo expuesto, es viable concebir a determinadas melodías –para determinados sujetos en singular-, no sólo como verdaderos significantes habilitados a producir las más múltiples y variadas significaciones sino en concebirse en sintomes bajo los que logran nombrarse sucesos del RSI, encadenarse bajo lógicas del semblante y ubicarnos en discurso.

Bibliografía

Didier Weill A. y otros (1988) *“El objeto del arte. Incidencias freudianas”* Ed. Nueva visión. Madrid

Gaetano, G (2020) *“Psicopatología”*. Ed. Letra Viva. Bs.As.