

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
Carrera de Psicología

“El Canto lírico como expresión de una subjetividad”

Aproximaciones teóricas al arte y la vocalidad desde una perspectiva psicoanalítica

Profesor Guía: Juan José Soca

Metodólogo: Gino Grondona

Profesor Informante: María Elena Sota

Alumna: Paula Elgueta Sierra

Tesis para optar al grado de Licenciado en Psicología y
Título de Psicólogo

Santiago, Julio de 2007

INDICE

INTRODUCCIÓN

Antecedentes y planteamiento del problema.....	6
Formulación del problema.....	10
Pregunta de investigación.....	14
Aportes y relevancia de la investigación.....	15
Objetivos.....	16

MARCO TEÓRICO

Subjetividad para el psicoanálisis.....	17
Voz, música y canto desde diversas fuentes.....	34
Voz desde el psicoanálisis.....	39
Cuerpo, espacio y tiempo.....	56
Conceptos musicales fundamentales.....	59
Ritmo.....	59
Melodía.....	60
Timbre.....	62
Armonía.....	63
Tonalidad.....	64
Canto lírico.....	64
Canto y técnica.....	65
Ópera.....	67
Arte musical.....	70

MARCO METODOLÓGICO

Descripción de los ejes temáticos.....	77
Descripción de las fuentes.....	80
Operaciones de análisis.....	81

ANÁLISIS Y CONCLUSIONES

El sentido del canto para un sujeto.....	82
Configuraciones: Voz y sentido musical.....	86
Cuerpo imaginario, voz imaginaria.....	91
Expresión de la vocalidad.....	93
Conclusiones.....	96

BIBLIOGRAFÍA.....	98
--------------------------	-----------

AGRADECIMIENTOS

A M. Fernanda González por ayudarme a trenzar vida desde madejas ciegas.

A mi papá Kiko y mi mamá Lleyita, excelentes cantores, por hacer que la música estuviera presente en mi vida...

A mi papá Flaquito, por impulsarme siempre a cantar,

A mis amados hermanos Pablo y Marcela,

A mis güeritos Ruth y Enrique, por transmitirme su amor a la pedagogía,

A mis queridísimas tías Lala, Myriam, Inés, Lily, y Paulina,

A mi tío Carlos, por acompañarme en mis primeros pasos musicales,

A Paty y Carlos, por ayudarme a seguir adelante cuando las cosas estaban feas,

A mi prima Daniela por su compañía apoyo y buenos consejos durante la realización de este trabajo.

A mi prima y colega Jaina por sus cariñosos consejos y compañía.

A mi primo Gonzalo por facilitarme generosamente su bibliografía para la realización de este trabajo.

A mi amiga Consuelo, por su cariño y compañerismo.

A Sole y Ani, por muchas enriquecedoras charlas sobre amor y arte,

A las “Queenstes”: Paula, Mónica y Jessica, por la música que compartimos,

A mis alumnas de canto.

INTRODUCCIÓN

Antecedentes y planteamiento del problema

Cantar es un verbo de factura humana. Al plantear esto nos referimos a que cuando alguien realiza aquello que hemos definido como canto, lo podemos reconocer precisamente por que así lo hemos definido en el lenguaje.

Las raíces de ello que hemos definido como canto se extienden en el tiempo de manera tan pretérita que no es posible precisar desde cuando la humanidad canta. Sí sabemos que en distintas culturas y épocas la música ha sido pulsada, tañida y cantada por hombres y mujeres, quienes desde sus cosmovisiones han necesitado por medio de ella construir y habitar ciertos sentidos para cada tiempo y lugar que con otras manifestaciones y haceres no logran plasmarse. Esta humanidad del acto musical, tan distante de las funciones biológicas de supervivencia, ha resistido y persistido en su florecimiento y sofisticación denotando en distintos modos de expresión musical un siempre recargable deseo de pulsar afectos.

Tal vez por las múltiples clasificaciones a las que hemos sometido a las distintas ramas de los quehaceres en nuestra cultura moderna, las disciplinas artísticas y la ciencia han corrido por carriles separados, como mundos que no se tocan. Pudiéramos decir en términos muy elementales que uno de ellos dedicado a profundizar en la expresión y el otro en el conocimiento. Pero pese a esta distancia, han habido varias preguntas cruzadas de un lado a otro y colaboraciones conjuntas.

El campo de desarrollo del arte musical por parte de la cultura occidental ha sido por una parte la profundización en la creación, por medio de la composición, por otro lado la praxis, esto es la ejecución por distintos medios de expresión y también la musicología que estudia los fenómenos relacionados con la música, su evolución con el ser humano y la sociedad (Musri, F, 1999).

En Ciencia el acercamiento a la música se ha situado epistemológicamente en un intento de captura de la cosa sonora, donde este objeto asible por la instrumentación es una frecuencia a la que se puede tanto analizar como intervenir. Respecto al canto, el objeto científico ha sido por cierto la Voz cantada o hablada, mensurable actualmente por la otorrinolaringología también en frecuencias y decibeles en infinitesimales análisis. La fonoaudiología ha investigado en relación a los aspectos psicológicos presentes en el canto. En el libro “La Voz del cantante”, se menciona la conclusión de un estudio (Heidelbach 1976, citado en Sendler W. y Wendler J, 1976, p. 20) respecto a cuales serían las características de personalidad favorables al estudio del canto y las desfavorables. Las conclusiones refieren como características favorables: metas claras y realistas, fuerza de voluntad, personalidad equilibrada, entre otras, las que compensarían hasta cierto punto insuficiencias vocales; siendo las características contrarias a estas un freno en el desarrollo como cantante, aunque haya excelente condición vocal. Lo anterior avala un camino de investigación donde la personalidad y características subjetivas son tan o más relevantes que la condición física o el llamado “talento” del cantante.

Por la vera de las ciencias sociales y la filosofía el acercamiento a la música y al cantar sigue vertientes solitarias o de poca secuencia conjunta. La antropología se acerca al canto y la música en tanto expresión representativa y propia de una cultura particular, desde ahí su objeto es la cultura y subjetividades, quedando la música y/o el canto analizadas en dependencia a ese objeto y desde ahí, las derivas aluden más bien a vislumbrar el sentido o función representacional que cada música o canto tiene para la cultura. Desde la filosofía, Nietzsche y Adorno realizaron los más destacables cruces con la música, pudiendo cada uno desde distintos tiempos musicales, históricos y culturales hablar in extenso del arte musical y abrir preguntas a su sentido y relevancia social. Aunque sin pertenecer a las ciencias sociales, una mención especial requiere el campo de la musicología, que por naturaleza sostiene preguntas y líneas de investigación que facilitan cruces con diversas disciplinas de las ciencias; de esta línea del conocimiento destaca la llamada musicología cognitiva, proveniente de

la filosofía cognitiva que estudia asuntos como el papel del cuerpo en los procesos de percepción y comprensión musicales (López Cano, 2004).

Respecto a la psicología y música, la psicología cognitiva ha trabajado en una línea cercana a la ciencia en tanto investiga las implicancias de los procesos de índole musical intentando acceder a la formulación, al modo de gestión y cogniciones asociadas a dichos procesos. Solidariza con una línea fonoaudiológica e incluso técnica de la voz, que es entendida epistemológicamente como la resultante de una activación coordinada de procesos y donde la atención está en el modo de llevarse a cabo estos.

El psicoanálisis ha ido lentamente ingresando en la pregunta al acto musical y artístico donde está implicada una subjetividad, y aunque el ingreso en esos parajes temáticos ha sido bastante reciente, los trabajos y reflexión al respecto constituyen una vertiente de profundidad teórica. Freud declinó el tratamiento del tema musical (no así el de otras artes en las que desplegó y trazó caminos de análisis) marcando así un silencio al respecto que ha sido subrayado y trabajado por autores de esa corriente que luego sí ahondaron en el tema musical. Sí trabajó en casos con la voz afectada como síntoma histérico (Freud, S. 1895) y por cierto el psicoanálisis se desarrolló como “cura por la palabra”, donde la voz pasó a ser lugar y dispositivo de trabajo. Lacan por su parte, manifestó la importancia de hablar de la música alguna vez (Sacchetti, 2004, p. 163), sin llegar a realizarlo; no obstante este suspenso de no haberse referido al tema en específico, la palabra y la voz en términos simbólicos están presentes en el basamento de la lectura francesa a Freud con radical importancia. Lacan define a la voz como uno de los cuatro objetos parciales junto con la mirada, las heces y el pecho (Lacan, 1963). Por otra parte, la palabra y el acceso al registro simbólico constituyen de hecho el pasaporte al arribo o no a la subjetividad en tanto presencia o ausencia de esta respectivamente.

Dentro de los trabajos referidos a la voz en psicoanálisis resultan fundamentales los trabajos de Assoun, Gómez y Weill. Paul Laurent Assoun, en sus “Lecciones Psicoanalíticas sobre la Mirada y la Voz” (Assoun, 1995) desarrolla ampliamente el asunto de la voz en su dimensión psicoanalítica de objeto pulsional, recorriendo los aportes y entradas que al tema hicieran Freud, Lacan y diversos otros autores. Ana María Gómez en “La voz, ese instrumento...” desarrolla un profundo análisis a la voz en tanto objeto y como pulsión invocante, además de atender a la expresión musical de ese instrumento, esto es al canto. Alain Didier Weill por su parte en el libro “Invocaciones”, trabaja en torno a la pulsión invocante especialmente desde el análisis a la música incorporando propuestas relativas a la escucha, la posibilidad de esta, el silencio y la invocación o el canto de la madre al niño como música que lo introduce al campo de la palabra.

Dentro del ámbito de la música, el psicoanalista argentino Alejandro Sacchetti compendia en su obra “El párpado del oído” (Sacchetti, 2004) un camino de ensayos y trabajos que ha realizado al respecto, siempre en lugar de borde entre ambas disciplinas. Su recorrido es vasto y muy rico, profundizando siempre en los tactus y pulsaciones del sujeto y/o su modo de implicancia en la escucha y acto musical. El autor sin embargo no profundiza en el cantar como verbo y acto subjetivo sino que recorre ampliamente el canto en su perspectiva simbólica y en los diversos aspectos de relativos a su sentido.

Cabe subrayar que no se encontró literatura nacional ni tampoco trabajos a nivel de pre-grado en Psicología en relación a la música ni a la voz. Ello refuerza el valor y relevancia del estudio propuesto.

Formulación del Problema y Pregunta de Investigación

El motor de este trabajo es la pregunta por las implicancias subjetivas en el propio acto del cantar lírico, analizando los procesos psíquicos que allí participan. Acotamos que no es nuestro interés acceder a las particularidades de cada sujeto, ni a sus vivencias subjetivas, sino acercarnos desde lo que la teoría aporta respecto a la voz y el cantar entendiendo que en esa acción está implicada la configuración de un sujeto. El sujeto y por tanto las implicancias del psiquismo a analizar serán trabajadas según la definición de subjetividad que sostiene la teoría psicoanalítica.

Intentaremos a continuación acercarnos a un acotamiento del problema a trabajar. El tratar de decir en música alude necesariamente al tiempo pues es la dimensión en la que sucede este arte en particular. Por otra parte la realización de la música es ejercida por sujetos, que al hacer música ya sea cantando o tocando un instrumento recorren este tiempo de un modo específico. Por ello, resulta relevante al intentar aproximarnos a los elementos implicados en la subjetividad del cantante, analizar el modo en que el sujeto accede a un manejo del cuerpo en el espacio y en el tiempo.

Por otra parte, el canto proviene de un sujeto, por tanto emerge desde un cuerpo acotado y se dirige hacia el exterior de este, hacia otro. Este tránsito del cantar y de la voz cantada sitúa también una problemática a analizar que implica recorrer los aportes que la teoría ha realizado respecto a la voz, a su procedencia en términos de la génesis subjetiva, su condición de objeto para la teoría psicoanalítica, los alcances de esta definición para el canto y el sentido que reporta en términos subjetivos.

En el Cantar se trabaja la relación del cantante con el espacio, con una producción sonora que es gestada y sale a este espacio desde el propio cuerpo. Ello evidencia que el canto es a otro y más específicamente a un campo de sentido, a un destinatario en términos simbólicos. Las intersecciones y bordes entonces entre el

psiquismo del productor cantante y su producto (que al salir ya no le pertenece) merecen un análisis más detenido.

Por otra parte, el canto lírico requiere una preparación técnica además de la sujeción a un marco repertorial específico, a saber música escrita por compositores con formación basada en un sistema tonal con tradición e historia. Ello añade un elemento más de complejidad al problema pues enmarca las posibilidades expresivas del cantante en un rigor acotado por lo antes descrito. El canto lírico entonces como un lugar de expresividad y trabajo, que además sucede en una exigencia temporal mas bien metronómica, versus los límites y bordes de la propia temporalidad, referida a los tiempos del psiquismo individual que antes mencionamos, son elementos a indagar y a analizar en cuanto a sus posibles relaciones.

Cantar, a la luz de lo anterior es un acto que pone en juego la subjetividad de un realizador, por tanto resulta insuficiente la pregunta a la voz como objeto escindido o parcelado de su productor y más bien se requiere pensar en las implicancias, los ingredientes y la materia de esa expresión, en este caso de ese cantante. Para ello nos aproximaremos a esas fronteras de la voz, de la subjetividad, del espacio, del cuerpo y su producción, del otro y del espacio sonoro.

El recorrido teórico lo iniciaremos con la definición de sujeto planteada por la teoría psicoanalítica, que implica un particular modo de entender los elementos que participan de lo que podemos entender por subjetividad. Recorreremos en primer término los aportes de Freud que constituyen la base o piso inaugural sobre el que entender esta noción, en particular el planteamiento del inconciente, sus leyes y relevancia de este en el psiquismo. Luego revisaremos lo planteado por Lacan respecto al inconciente, en especial a los tres registros, a saber: Simbólico, Imaginario y Real, ello pues Lacan plantea el despliegue de la subjetividad en la articulación de estos registros. Cabe señalar que nuestro recorrido implicará un análisis a distintos momentos de la obra de ambos autores, pues la noción de subjetividad es transversal

e intrínseca al cuerpo teórico psicoanalítico y sus caracterizaciones e implicancias pueden ser encontradas en distintos tiempos de las obras de Freud y Lacan. Incluiremos en este primer capítulo del marco teórico el aporte de otros autores de la misma línea respecto al concepto de subjetividad en el psicoanálisis.

Luego expondremos aportes de diversas fuentes a los conceptos de voz, canto y música, para acrecentar una mirada que recoja también como perspectiva las raíces en la historia, lengua y tradiciones de la cultura en relación a ellos. En particular, revisar fuentes muy diversas al respecto es un modo de plantear que pese a ser un tema mencionado desde diferentes lugares y tiempos, presenta poca problematización.

A continuación expondremos lo que la teoría psicoanalítica ha desarrollado en relación a la voz. En primer término recorreremos lo referido por Freud al respecto, que se expresa desde ángulos muy diversos. Luego expondremos lo aportado por Lacan en relación a la voz en tanto objeto y pulsión invocante. Finalmente revisaremos los planteamientos de otros psicoanalistas que prosiguen en la huella trazada por Lacan respecto a la definición de la voz como un objeto. Nos centraremos en especial en los trabajos de Assoun (1995), Gómez (1999) y Weill (1998). Cabe mencionar en este punto que el desarrollo del psicoanálisis respecto a la voz es una vertiente de complejización que asume una problematización teórica del tema, lo que en sí puede constituir un aporte hacia otras líneas de desarrollo de este, más allá del campo teórico psicoanalítico.

Seguiremos con un análisis del cuerpo, espacio y tiempo, principalmente en el trabajo de Sami Alí al respecto, quien profundiza en el registro imaginario y en la función de este para el psiquismo. Ello pues la pregunta por la subjetividad del cantante pasa por un análisis de las configuraciones que participan de su constitución, en tanto la voz sale de su cuerpo, en el tiempo y al espacio.

Expondremos luego una definición de conceptos musicales fundamentales que participan a modo de parámetros musicales en la realización del canto lírico, a fin de dilucidar las características de la materia musical con la que el cantante participa. La necesidad de incluir tales nociones radica en que el análisis al cantante lírico, es a un "sujeto" a distintos referentes, y en particular, sujeto a códigos específicos del lenguaje musical, cuyos parámetros serán también sometidos al análisis en este capítulo.

Un último aspecto a considerar será el marco del acto artístico de la ejecución vocal entendiendo el cantar como ejercicio y acto expresivo y considerando las preguntas y focos temáticos derivados en relación a su raigambre y sentido. Trabajaremos en este último punto con lo expuesto por Freud en relación a la sublimación, los aportes de Lacan al respecto, de otros autores de línea psicoanalítica como Motta, Sacchetti; filosófica como Goldstein, y Quignarol; y musical como Arnold Schöember y Daniel Barenboim entre otros. Esta sección se justifica en tanto la materia de trabajo del cantante es la música como arte, esto es un más allá de los parámetros planteados en el capítulo anterior, referidos mas bien a la técnica y práctica musical. Al respecto, consideramos que la música analizada como arte, permite profundizar en la pregunta por el sentido de la realización del canto para la subjetividad.

Pregunta de Investigación

¿Cuáles son las implicancias del cantar lírico en tanto acto representativo de una subjetividad analizadas desde una perspectiva psicoanalítica?

Aportes y Relevancia de la Investigación

La relevancia de esta investigación es centralmente teórica pues trabaja en el cruce de un tema con escaso desarrollo en la Psicología como es la investigación en relación al acto musical y principalmente porque se sitúa en un lugar interdisciplinario. Aporta teóricamente a engrosar la discusión y teoría en relación al cantar desde una perspectiva no ya del fenómeno sonoro en sí, ni perceptivo del cantante como frecuentemente (aunque no específicamente) ha sido desarrollado por otras corrientes de la psicología, más bien intentando explorar en los bordes de los modos de situarse la subjetividad en el cantar.

Dentro del aporte interdisciplinario, el trabajo tiene la relevancia teórica de profundizar desde la Psicología y el Psicoanálisis al arte musical y en especial de la enseñanza del canto y su práctica.

En el ámbito psicoanalítico, este trabajo aporta a la profundización teórica de la voz en tanto objeto de manera específica, en tanto profundiza en el canto como un modo particular de expresión de este objeto. De este modo, aporta al acervo teórico en relación a la voz, al canto, del arte musical y de su lugar en la cultura.

OBJETIVOS

Objetivo General

Analizar teóricamente las implicancias del canto lírico como acto representativo de una subjetividad, desde una perspectiva psicoanalítica

Objetivos Específicos

Analizar teóricamente los trabajos referidos a la Voz desde una perspectiva psicoanalítica

Analizar teóricamente las implicancias del espacio y el tiempo en la subjetividad del cantante lírico desde una perspectiva psicoanalítica

Analizar teóricamente el acto artístico del canto en sus implicancias y raigambres subjetivas desde una perspectiva psicoanalítica

MARCO TEÓRICO

“Quien canta está expresando un afecto
y depende de su constelación psíquica
el hecho de que la pulsión
pueda hacer este movimiento”

Subjetividad en psicoanálisis

Nos referiremos a la subjetividad pues constituye el campo que guía nuestras preguntas en relación al acto de alzarse una voz en canto. Al cantar se conjugan procesos, estructuras y tramas cuyas raíces vislumbramos en tanto reconocemos allí sonidos y órdenes de lo humano. Es sobre ese soporte que preguntamos por el canto, no en un interés de acercarnos a la particularidad de cada experiencia individual cuando alguien canta, pues esa vía nos conduciría tal vez a una descripción de las sensaciones y percepciones asociadas; tampoco es una pregunta al cuerpo entendido como objeto biomédico a conocer, pues tal camino sería uno fonaudiológico y en todo caso competente a la fisiología y/o a la acústica; y tampoco resultaría suficiente un acercamiento puramente musical, donde bordear categorías estéticas o tal vez filosóficas en cuanto a la pregunta por el sentido que pudiera tener el cantar para los humanos. Estas preguntas al canto se dirigen finalmente a la subjetividad y en tanto a ella, debemos acotar el marco en el cual suscribiremos nuestra definición de sujeto. Adelantaremos, a fin de clarificar el recorrido, que el campo teórico en el cual nos moveremos será el psicoanálisis, por tratarse de una plataforma teórica estructural en la que es factible pensar en un fondo de configuración subjetiva tras la particularidad de cada canto, de cada voz. Para lo anterior intentaremos un análisis del modo en que surge en el siglo XX un nuevo modo de entender la subjetividad, y la contribución tanto de Freud como luego de Lacan y otros psicoanalistas a esta conceptualización.

El año de 1900 fue año de cambio de siglo y es de algún modo un hito simbólico en el concepto de subjetividad, en tanto caída de un modo racionalista de entender al sujeto que predominaba desde el siglo XVII, sustentado principalmente en el cogito cartesiano. Este sujeto moderno era de algún modo el núcleo duro de una

identidad que se reconocía a sí misma como tal y se diferenciaba del objeto que tenía enfrente (Arteaga, Gatti, Piteo, 2004), sustentando bajo esa premisa de división sujeto-objeto la creencia de un sujeto del conocimiento sin fisura. Ese 1900, como cerrando un tiempo, muere Nietzsche, quien desde el siglo en que habitó criticó radicalmente el concepto de hombre que sustentaba a su época, caracterizado por poder dar cuenta de sí por medio de su razón, conciencia, moral y ética. Planteó que tras los ideales científicos de objetividad (paradigma y garantía de validez del proyecto científico), como de los preceptos éticos y de la llamada “conciencia” el motor que se puede encontrar es siempre la voluntad de poder y dominio (Nietzsche, F. 1887, p.69). Introduce de este modo una duda que toca a la creencia científica de objetividad, al concepto de racionalidad y en especial como decíamos, al sujeto moderno entonces en boga, aquel que cree que su propia razón puede escindirse del resto de sus funciones, en especial de emociones y afectos y actuar como herramienta aséptica de acceso al conocimiento. Este cuestionamiento que realiza Nietzsche apunta a la fragilidad que significa sostener bajo la creencia en un hombre radicalmente positivo, los proyectos que van construyendo la cultura, en tanto la base de esos afanes altruistas es sostenida por voluntad de poder. Respecto al cuestionamiento a esta noción de bien prevaeciente en el siglo XIX, Lacan dirá que “a partir de cierta época, la noción unitaria de bien como esa perfección que polariza y orienta la realización total del individuo, cayó bajo la sospecha de inautenticidad” (Lacan, J. 1954, p. 27)

Durante el siglo XX la filosofía y las ciencias sociales han desarrollado profundos análisis al sujeto moderno y su derrumbe. Paul Ricoeur en “De la Interpretación, ensayo sobre Freud” (Ricoeur, P. 1965) se refirió a Marx, Nietzsche y Freud como los filósofos de la sospecha, por ser estos quienes abrieron una grieta de duda radical al sujeto moderno desde distintos ejercicios reflexivos y de interpretación, apuntando a un desenmascaramiento de este y de la mistificación de sus potencias y posibilidades. Marx plantea que el capitalismo está construido sobre la enajenación y la explotación del hombre, sospecha de este modo de lo positivo de

todo el desarrollo que el capitalismo conlleva. Nietzsche, como antes planteábamos plantea el ejercicio de sospecha hacia la moral y la conciencia del hombre, hacia sus valores, que están vacíos y tras la que reconoce un afán y voluntad de poder.

Freud, por su parte, introduce con la creación del psicoanálisis un quiebre del concepto regente de sujeto y a la vez el arribo y alzamiento de un sujeto dividido, en tanto lo que cree de sí no es y lo que es no corresponde con lo que cree de sí. Este ejercicio de sospecha freudiano al sujeto es desde su propia casa, pues cuestiona y desbarata particularmente a la conciencia como lugar de identificación subjetiva de la época y desarrolla tanto una teoría como una técnica para escuchar al “inconciente”. Este entonces aparece como un nuevo territorio en tanto recién develado aunque antiguo como lo puede ser una ciudad pre-existente bajo nuestros pies (Freud, S. 1929-30), o más bien podemos pensar que lo que está bajo los pies es una cultura viva. Dice Freud que “La diferenciación de lo psíquico en consciente e inconciente es la premisa fundamental del psicoanálisis” y mas adelante “ El psicoanálisis no ve en la conciencia la esencia de lo psíquico, sino tan solo una cualidad de lo psíquico, que puede sumarse a otras o faltar en absoluto” (Freud, S. 1923 p. 2701).

La noción de subjetividad desarrollada por Freud y luego por psicoanalistas que lo siguieron es transversal a los distintos contenidos de la teoría y si bien la característica de poseer un inconciente implica un elemento fundamental de la noción a la que aludimos, es insuficiente referirse sólo a ello al hablar de lo que es subjetividad para el psicoanálisis. Seguiremos entonces distintos trazos que en la teoría formulada por Freud dan cuenta de una noción particular de sujeto, por las implicancias que cada una de estas vías de desarrollo teórico tienen en el tema que nos interesa.

Para Freud el proceso de socialización es uno de humanización, donde los impulsos más básicos son sometidos al moldeamiento por la cultura, perdiendo en ese proceso la naturaleza animal, en pos de adquirir un lugar en lo social. Ello implica

que el ser humano como lo entendemos no es de naturaleza humano, sino que es constituido en tanto tal, en la resultante de un tránsito, de un proceso. En este sentido el trabajo más fuerte a reprimir es la sexualidad, que como elemento motor y configurador del desarrollo humano, trazará sus huellas tanto en lo realizado como en lo reprimido, organizando a partir de estos trazos psíquicos el modo en que cada sujeto se relacionará con el objeto. Dirá Lacan respecto al aporte de Freud en este nuevo concepto de sujeto que antes que él algunos filósofos realizan cuestionamientos a la moral y los buenos actos de los hombres, pero dentro de todos, Freud es quien responde a la pregunta sobre el motor de estas acciones y “responde con una verdad: instinto sexual” (Lacan, J. 1954, p. 21).

Freud plantea una teoría respecto al desarrollo psicosexual humano basada en el tránsito por distintas etapas que por el predominio y práctica de una función (oral, anal, fálica, genital), la sexualidad infantil se organiza en torno a la erogenización de la zona que domina la etapa que transita (Freud, S. 1905). Luego, sitúa como un momento clave para el devenir sexual de los sujetos el tránsito por el complejo de Edipo y su posterior sepultamiento. Este tiempo, correspondiente a la etapa fálica del desarrollo psicosexual de las planteadas por Freud, es un momento en que el niño debe renunciar a su orientación sexual hacia la madre, por la amenaza de castración, lo que le permitirá luego buscar un objeto de amor exogámico a partir de cómo haya tramitado su tránsito por el Edipo (Freud, S. 1924).

Freud, como un desenterrador de tesoros escondidos e ignorados, guía su trabajo en la escucha a los lugares antes considerados como ajenos al sujeto, en tanto distantes del campo de la conciencia. Comienza así su clínica en el trabajo con la histeria entendiendo que tras su sintomatología latía un padecimiento cuya etiología no podía ser buscada en un problema del cuerpo en tanto soma sino en la psiquis de ese sujeto y cuya raíz es de naturaleza sexual. Atendió de tal modo que fue necesario para él desarrollar una clínica particular de cura por la palabra e investigar a partir de ella los mecanismos que articulaban a este psiquismo dando cuerpo y voz a la teoría

psicoanalítica. Lo que Freud realiza es una escucha a lo que pulsa tras el silencio, el sueño, el síntoma; entendiendo que esas manifestaciones no son vacías, sino plenas de un sentido no dicho y que moviliza su emergencia. En palabras de Assoun, Freud pone atención a “un cierto objeto que actuaba en él en sordina, y cuyo fulgor se manifiesta repentinamente, en una verdadera epifanía” (Assoun, P. L. 1995. p. 18). Respecto al modo particular de operar del síntoma en la histeria y su relación con el lenguaje, Lacan dirá que:

El rasgo diferencial de la histérica es precisamente ese: en el movimiento mismo de hablar la histérica constituye su deseo. De modo que no es de extrañar que Freud haya entrado por esa puerta en lo que, en realidad, eran las relaciones del deseo con el lenguaje, y que haya descubierto los mecanismos del inconciente (Lacan, J. 1964, p. 20)

Luego de esta puerta de entrada utilizando palabras de Lacan, en 1900 Freud publica “La Interpretación de los sueños”, donde realiza un análisis a los mecanismos y trabajo del sueño, profundizando en una plataforma para entender que la subjetividad no es controlada por y a sabiendas de cada sujeto, sino que muy por el contrario, se despliega movida por fuerzas y órdenes que suceden a sus espaldas. Desde otro foco de trabajo, realiza su primera obra más importante analizando precisamente aquel momento de la vida del ser humano en el que menos puede dar cuenta de sí: el sueño. Respecto a este, Freud dirá que

el sueño no es comparable a los sonidos irregulares producidos por un instrumento musical bajo el ciego impulso de una fuerza exterior y no bajo la mano de un músico. No es desatinado ni absurdo, ni presupone que una parte de nuestro acerbo de representaciones duerme, en tanto que otra comienza a despertar, es un acabado fenómeno psíquico, y precisamente una realización de deseos (Freud, S. 1900, p.422)

En este texto desarrolla que los sueños cumplen una función para el psiquismo y que el motor de estos responde a un orden acabado, que son un fenómeno, una resultante, pues son un trabajo psíquico pleno de sentido. Destaca además un continuo entre sueño y vigilia en relación a que las representaciones que trabajan en ambos procesos son específico material de cada psiquismo en particular y que no hay una disociación del ser entre estas dos alternancias de la vida, sino al contrario, que el sueño reporta un sentido para el psiquismo global del sujeto, en tanto su función es la realización de deseos, generando un equilibrio, por esto se referirá al “trabajo del sueño”. Pero el trasfondo de ese interés en analizar el mecanismo del sueño es precisamente descubrir las leyes y el funcionamiento del **inconciente**. Lacan dice respecto al inconciente freudiano que “está constituido esencialmente no por lo que la conciencia puede evocar, explicitar, detectar, sacar de lo subliminal, sino por aquello que por esencia le es negado a la conciencia” (Lacan, J. 1964, p. 52). Los contenidos “pensamientos” inconcientes, han devenido tales por un proceso de represión y “la esencia de tal represión consiste exclusivamente en rechazar y mantener alejados de lo conciente a determinados elementos”. Para Freud existe una represión primitiva, consistente en que “a una representación psíquica del instinto se le ve negado el acceso a la conciencia” y luego la represión propiamente tal que recae sobre diversas fuentes que han entrado en contacto asociativo con la representación original. (Freud, S. 1915, p. 2054). Plantea que el inconciente se manifiesta no solamente en los sueños y actos fallidos, sino también en la sintomatología psíquica, o en el contenido particular de la obsesión.

Freud plantea que podemos saber respecto al inconciente solamente través de lo que llega a la conciencia, de este modo, tras los contenidos manifiestos se encuentran los latentes que han sido afectados por la represión y en el trabajo de análisis por medio de la asociación libre se podrá acceder a ellos, pues si bien estos están reprimidos, se comunican como cadenas asociativas. Es así que cada palabra del relato (contenido manifiesto) puede ser un foco de convergencia de ideas más distantes de la conciencia, que dicha palabra está encubriendo. Esta convergencia en

una idea de varias otras asociadas silentes lo llama **condensación** (Freud, S. 1900, p. 519). Recalca Freud también que en el sueño sucede un trabajo en el que se produce un “**desplazamiento** de las intensidades psíquicas de los elementos” (Ibid. p. 534) de tal modo que aparece como relevante un contenido manifiesto que finalmente no tendrá tal importancia en el sentido latente, desplazándose de este modo los focos de relevancia entre contenidos manifiesto y latente. Respecto al sentido de dichas deformaciones (condensación y desplazamiento) Freud dice que “La deformación onírica nos es conocida y la hemos referido a la censura que una instancia psíquica ejerce sobre otra en la vida mental; y el desplazamiento constituye uno de los medios principales para la consecución de dicha deformación” (Ibid).

A modo de síntesis de los elementos centrales que plantea el psicoanálisis y que constituyen el telón de fondo de esta visión de subjetividad, Freud plantea que:

La hipótesis de la existencia de procesos psíquicos inconcientes, el reconocimiento de la teoría de la resistencia y la represión, la valoración de la sexualidad y del complejo de Edipo son los contenidos capitales de psicoanálisis y los fundamentos de su teoría (Freud, S. 1923 p. 2669)

La relevancia de esta nueva emergencia subjetiva inaugurada por Freud reside tal vez en la valoración de lo negado, de los aspectos históricamente desterrados de la propia definición de sí por parte de las distintas concepciones de humano; Abrir un espacio para la escucha al inconciente supone abrir también la posibilidad a reconocer que allí radica un saber y reconocer su influjo en la cotidianeidad y la vida del yo. Por otra parte, Freud despliega la teoría psicoanalítica incluyendo en ella sus escritos culturales, que también permiten pensar una fuente de sentido tras las grandes problemáticas de la vida en sociedad y eventualmente entender las fuentes de emergencia de estas.

Lacan define su trabajo como freudiano en tanto piensa y elabora su producción tomando como punto de inicio y eje el trabajo de Freud. Al respecto Melman dirá que “La formulación de Lacan es incomprensible cuando se la intenta excluir de ese intento de concluir el trabajo de Freud. Y yo diría al mismo tiempo de dar una conclusión a la misma cura psicoanalítica” (Melman, C. entrevistado en Weill, A. Weiss, E. y Gravas, F. 2001, p. 81).

Ayudado por la lingüística, en particular del trabajo de Ferdinand de Saussure y de Roman Jakobson, profundiza en el concepto de inconciente, siempre en la vía de lo planteado por Freud, pero afirmando que este se estructura como un lenguaje. Respecto a la relación teórica de Lacan con Freud en este punto de la teoría, Melman dice que “Para Lacan se trataba de destacar lo que Freud no pudo o no se atrevió a hacer, a saber, mostrar que el lenguaje es el ordenador de nuestra relación tanto con el mundo como con nosotros mismos” (Ibid.). Lacan desarrolla el concepto de **significante**, diciendo a diferencia de Saussure, que en relación al psiquismo lo que importa en el habla no es el significado de lo dicho, sino la estructura que late en el discurso, que permanece oculta para el hablante y que aparece en el significante. Plantea además que “el lenguaje pre-existe a la entrada que hace en él cada sujeto en un momento de su desarrollo mental” (Lacan, J. 1957, p. 475) pues “aun antes de establecer relaciones que sean propiamente humanas, ya se determinan ciertas relaciones...la naturaleza proporciona significantes -para llamarlos por su nombre- y estos significantes organizan de manera inaugural las relaciones humanas, dan las estructuras de estas relaciones y las modelan” (Lacan, J. 1964, p. 28). Para Lacan entonces será el discurso –similar al habla de Saussure- el lugar de emergencia del sujeto en tanto es un discurso humano, esto es, mediado desde el arribo al mundo y a la socialización, por el lenguaje.

Lacan entonces continuando con Freud plateará que el sujeto es un sujeto del inconciente “El sujeto no sabe lo que dice, y por las mejores razones, porque no sabe lo que es” (Lacan, J. 1955, p. 266), pues al hablar no puede sino hacerlo desde los

significantes que lo atraviesan subjetivamente, que como antes decíamos lo antecedan en el discurso particular de las generaciones precedentes. Lacan se pregunta “¿Quién habla? Cuando se trata del sujeto del inconsciente. Pues esta respuesta no podría venir de él si no sabe lo que dice, ni siquiera, que habla, como la experiencia del análisis entera nos lo enseña”. (Lacan, J.1966 p. 783). Así, en el discurso: las palabras usadas, el modo de utilizarlas, las puntuaciones usadas, las inflexiones entre otros, son un devenir diacrónico en el que cada significante remite a uno anterior, teniendo ese significante una significación particular para cada sujeto a partir de la huella o el modo en que las representaciones se juegan en él.

Para Lacan el significante posee dos propiedades: la **materialidad** y la **combinación**. Con materialidad alude a que cada significante es diferente de los demás y es éste hecho el que posibilita la relación de los mismos, es decir, su combinación. De este modo, las propiedades del significante hacen que éste se exprese, estructuralmente, en forma de una cadena: lo que Freud denominó como la “cadena asociativa”, que no es otra cosa que la puesta en juego del discurso (inconsciente) del sujeto. Estas propiedades del significante están relacionadas con las figuras retóricas y ejes del lenguaje que Lacan toma de Jakobson: la materialidad se articula a la **metáfora** (un objeto es designado por un objeto semejante) y la combinación a la **metonimia** (un objeto es designado por el nombre de un objeto que está asociado en él en la experiencia), figuras retóricas que se constituyen además, en las leyes del lenguaje y corresponden en el trabajo de Freud a los conceptos de condensación y desplazamiento respectivamente (Camuña, J. 2005).

El devenir psíquico del sujeto en Lacan se define en la articulación de tres registros, que están en constante e indisoluble relación y articulación, estos son: Simbólico, Real e Imaginario.

El registro **Simbólico** es el aspecto del psiquismo relativo al lenguaje, dimensión a la que el sujeto arriba en el camino del desarrollo, en tanto se estructura

bajo sus leyes. Decíamos que Lacan se basa además de la lingüística en el estructuralismo para articular su decir en relación al lenguaje. Dentro de esta línea de pensamiento, Levi Strauss trabaja en relación a la estructura que subyace a los mitos, desarrollando también un sistema de análisis de este para acceder a dicha estructura. Al respecto, Levi Strauss refiere:

Si los mitos tienen un sentido, este no depende de los elementos aislados que entran en sus composición, sino de la manera en que estos elementos se encuentran combinados...el mito pertenece al orden del lenguaje, manifestando como este propiedades específicas...las que pueden ser buscadas por encima del nivel habitual de la expresión lingüística, pues son de naturaleza más compleja (Lévi-Strauss, C. 1958 p. 233).

Entender el psiquismo como estructura supone un cambio de eje respecto al orden antes concebido y el modo en que se produce el engranaje de los procesos que en él participan. Al respecto, César González Ochoa en un ensayo titulado “Una concepción semiótica del sujeto” refiere que “Vivimos en un mundo distinto al que pensábamos; no un mundo del individualismo, de procesos históricos, de decisiones libres, no un mundo de horizontes abiertos, sino en un mundo de reglas, en un orden simbólico” (González, C. 1990, p. 157).

Lacan entenderá entonces al inconciente como un lenguaje y en tanto tal, estructurado. Al respecto, en “El mito individual del neurótico” refiere al mito como la

representación objetivada de una gesta que expresa de modo imaginario las relaciones características de cierto modo de ser humano en una época determinada; si lo comprendemos como la manifestación social latente o patente, virtual o realizada, plena o vaciada de su

sentido, de ese modo del ser, es indudable que podemos volver a encontrar su función en la vivencia misma de un neurótico (Lacan, J. 1953. p.40).

De este modo, el inconciente estructurado como un lenguaje expresa la subjetividad en un habla plena de significantes en circulación. Rodolfo dice que “el significante se repite y actualiza bajo transformaciones de generación en generación...no reconoce la propiedad privada, cruza, circula, atraviesa generaciones, traspasa lo individual, lo grupal y lo social y es el problema que interpela a cada uno” (Rodolfo, 1988 p. 24) aludiendo al lugar que ese sujeto ocupa dentro de su mito familiar.

El registro simbólico, su expresión y vida en el habla y la palabra se arraiga, actualiza y a la vez pende de una etiología social del psiquismo. En “Tótem y Tabú” (Freud, S. 1912-13) Freud plantea una de sus ideas centrales en relación a este tema y transversal a la teoría psicoanalítica y es que tanto las diversas culturas como los sujetos que allí habitan se articulan y establecen sus relaciones en torno a una ley básica de prohibición del incesto. De este modo, la subjetividad se organiza en torno a una prohibición y posterior regulación de los intercambios sexuales (el camino de la exogamia) de origen cultural, pero para Freud lo fundamental y el sello de esta prohibición es que partiendo de los otros, deviene interna, de modo que ya no será necesario una supervisión, pues la normativa cultural ha sido introyectada (Freud, S. 1929-30, p. 3054).

La instancia psíquica que surge como consecuencia de esta introyección es el *super yo*, correspondiente a la segunda definición tópica freudiana del psiquismo. En este punto es importante señalar que para Freud las tendencias prohibidas que serán reguladas una vez configurado el *super yo*, no impiden que el deseo insatisfecho exista, aunque permaneciendo oculto. Dice al respecto que “La tendencia prohibida se desplaza en continuo para escapar a la interdicción que sobre ella pesa e intenta

reemplazar lo que está vedado por objetos y actos sustitutos. Pero la prohibición sigue estos desplazamientos y recae sucesivamente sobre todos los nuevos fines elegidos por el deseo”. (Freud, S. 1912-13 p. 1776). Lacan referirá una similar idea desde su concepto de cadena significante, en la que el motor del desplazamiento de los significantes en el habla es el intento de obturación de una falta constitutiva, la castración (planteada por Freud), que obligaría a un constante peregrinar por nuevos y nuevos objetos que rememoran siempre al anterior. El deambular subjetivo es una búsqueda del eje, sin poder acceder a este; el Otro es una posición en el orden simbólico, el lugar al que el sujeto intentará llegar y converger. Esta posición del Otro crea y sostiene una interminable pérdida, que Lacan llama deseo.

El Otro, lo distingue Lacan del otro semejante que luego veremos en el registro imaginario en tanto lo sitúa más allá de este, siendo “lo que anterior y exterior al sujeto lo determina a pesar de todo”. De este modo, “si el inconsciente constituye aquella parte de un discurso completo de la que el sujeto no dispone, no debe concebirse como un ser escondido en el sujeto, sino como transindividual y más precisamente como discurso del Otro”. Esto es en un doble sentido, en tanto “del Otro se trata de lo que dice el sujeto, aun sin saberlo, pero también a partir del Otro él habla y desea” a esto se refiere que el deseo del sujeto es el deseo del Otro. (Chemama, R. 1996, p. 308)

Nos referiremos a continuación al registro **Imaginario** planteado por Lacan. Decíamos que es uno de los tres registros en los que define está configurado el psiquismo. En “El estadio del espejo como formador de la función del yo” Lacan plantea que en el desarrollo del infans humano, resulta fundamental la visión de su propia imagen a modo de gestalt cerrada, con borde, en tanto imagen de la especie a la que pertenece y que esta visión tiene consecuencias en su configuración y desarrollo, dice:

El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser sumido todavía en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia que es el hombrecito en ese estadio infans, nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo [je] se precipita en una forma primordial (Lacan, J. 1949, p. 87)

Continúa Lacan “Es que la forma total del cuerpo, gracias a la cual el sujeto se adelanta en un espejismo a la maduración de su poder, no le es dada sino como Gestalt, es decir en una exterioridad donde sin duda esa forma es más constituyente que constituida” Esta exterioridad de la imagen, el espejismo al que Lacan se refiere, se instaurará como un elemento enajenante constitutivo y parte de su destino subjetivo será que esta imagen sea la aparición de su yo, al que Lacan define entonces como: imaginario, enajenado e invertido. Continúa: “Pero el punto importante es que esta forma sitúa la instancia del yo, aún desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo” (Ibid.). Esta ficción cumplirá la función de aplacar con la imagen gestáltica del propio cuerpo, la angustia de un cuerpo antes fragmentado, instaurando en adelante la posibilidad de tramitar en este registro, otros cierres e identificaciones.

El estadio del espejo con la adquisición del registro Imaginario va a tener función de precipitar y posibilitar la adquisición de funciones de diversa índole, dice Lacan:

el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad, y a la armadura por fin asumida

de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental. (Ibid.)

Sami- Ali connota al registro Imaginario en su función, siendo en este sentido el destinado a “fundar lo que se entiende por salud y enfermedad” (Ali, S. 1990, p. 15). Refiere que es insuficiente entender lo imaginario como la representación por imágenes en el psiquismo, sino más bien puede ser entendido como proyección, y como modo característico del funcionamiento del sueño que transforma al sujeto en objetos (imágenes). Dirá que esta función se actualiza “a través de esas variantes de la actividad onírica que son el fantasma, la ensoñación, el delirio, la alucinación, la creencia, el juego, la transferencia, el comportamiento mágico...” (Ali, S. 1990 p.16)

Lacan en el Seminario 4 refiere que el sujeto recibe del Otro su propio mensaje bajo la forma de una palabra inconciente, este mensaje está “deformado, detenido, capturado, por la interposición de la relación imaginaria entre el yo y el otro, que es su objeto típico” de este modo, el registro simbólico se eclipsa por el imaginario, prosigue Lacan “ La relación imaginaria es una relación esencialmente alienada, interrumpe, aminora, inhibe, invierte las mas de las veces, desconoce profundamente la relación de palabra entre el sujeto y el Otro” (Lacan, J. 1956, p. 12). Gómez señala que el yo “proclive a ser capturado por las imágenes, imaginariza la voz del Otro que viene a pronunciar sus ideales, se ensueña en y con ellos y desde allá es teleguiado a cumplir un destino que, en algunos puntos se le plantea con un sentimiento de ajenidad, de extrañeza” (Gómez, A. M. 1999, p. 69).

El diccionario de psicoanálisis de Chemama destaca que en este orden imaginario hay una participación simbólica previa a partir de la nominación del niño, pues “el sujeto no podría ser identificado por otra cosa que por un significante que en la cadena significante remite a otro significante (Chemama, R. 1996, p. 219)

La salida del Estadio del espejo entonces permite al yo en adelante moverse, identificarse, rivalizar con los otros semejantes, en un camino obligado o más bien sin retorno una vez transitado este tiempo, de pertenencia a lo social, movido subjetivamente desde la relación desconocida con el Otro.

Lacan define **Lo Real** como lo imposible, lo que no puede ser completamente simbolizado en la palabra o la escritura y, por consiguiente no cesa de no escribirse (Chemama, R. 1995, p. 372). Lacan lo plantea así luego de aclarar que es algo que se expresa de manera negativa (Lacan, J. 1964) y como corresponde a lo que escapa a la simbolización, posee una definición esquivada en el propio Lacan. Dirá en relación a lo real que “se trata del conjunto de cosas que ocurren efectivamente” y “lo que implica de por sí cualquier posibilidad de efecto” (Lacan, J. 1956, p. 34). Diversos autores refieren en relación al real de Lacan su condición de abismo, de horror fundante, de lo no representable. Žižek lo refiere a propósito de la muerte al decir que la frase de Lacan “una carta llega siempre llega a su destino” equivale a lo que significa “encontrarse con el propio destino”: “todos moriremos” (Žižek, S.1992, p. 36). Lacan dirá a propósito de lo real y el cuerpo: “la carne de la que todo exuda, el corazón mismo del misterio, la carne en cuanto sufrimiento, carece de forma, en tanto su forma en sí misma es algo que provoca angustia” (Lacan, J. 1954-55, p. 154). Para Lacan el concepto de Real no es sinónimo de realidad, mas bien la realidad como la entendemos subjetivamente estaría compuesta precisamente de todo aquello que podamos sostener en términos de lo representable y no de aquello que a esa simbolización escapa, que es precisamente Lo Real. Al respecto dirá:

Lo real puede representarse por el accidente, el ruidito, ese poco-de-realidad que da fe de que no soñamos. Pero por otro lado esa realidad no es poca cosa, pues nos despierta la otra realidad escondida tras la falta de lo que hace las veces de representación (Lacan, J. 1964 p. 68)

Una vez más Zizek en relación a la constante emergencia de lo real entre las partes del discurso dice:

Lo que, en última instancia, interrumpe el flujo continuo de las palabras, lo que traba el funcionamiento fluido del circuito simbólico, es la presencia traumática de lo Real: cuando las palabras súbitamente se quedan afuera, tenemos que buscar, no las resistencias imaginarias, sino el objeto que se aproximó demasiado (Zizek, S. 1992, p.39)

En el Seminario XI, Lacan trabaja el concepto de inconciente como hiancia, donde “entre la causa y lo que ella afecta está siempre lo que cojea” (Lacan, J. 1964, p. 30), prosigue diciendo que “el inconciente nos muestra la hiancia por donde la neurosis empalma con un real; real que puede muy bien por su parte no estar determinado” (Ibid.). Lacan nos hace ver en este seminario la relación entre la palabra y la voz en el habla, con el hallazgo freudiano del inconciente en tanto hiancia o presencia de lo que falta “La discontinuidad es pues la forma esencial en que se nos aparece en primer lugar el inconciente como fenómeno -la discontinuidad en la que algo se manifiesta como vacilación-”, dice “El síntoma es, en primer lugar, el mutismo del sujeto que se supone que habla” (Ibid.).

Es en la imbricación de estos tres registros que se mueve la posibilidad subjetiva. Cada sujeto entonces danza y/o trastabillea según sus posibilidades significantes sorteando lo real desde una casa que desconoce que habita, atrapado en una imagen de sí desde la que cree mover los hilos de su existencia. Canta sin saber por que, nunca puede escuchar su voz como lo harían los otros pues así como su imagen, su voz es un sonido alienado para sí y su cuerpo siendo su instrumento musical está atravesado por esos mismos significantes.

De esta alternancia y desplazamiento obligado entre registros de la subjetividad, Mariflor Aguilar dice que: “El sujeto es, así, el punto de cruzamiento de

los dos procesos, del proceso de repetición y el de interrupción; está indeluctablemente dividido en la parte que se repite (por estar situada en el espacio reglado) y la parte que interrumpe (por estar atravesada por la fuerza)” (Aguilar, M. 1999, p. 99). Pero este vaivén da margen por cierto a posibilidades, en tanto la subjetividad se mueve en significantes y también los mueve, anudando nuevas rutas, al respecto prosigue Aguilar: “El sujeto es también proceso de recomposición de otro lugar y otras reglas. El espacio situado es inseparable de su concepto, el lugar regulado o se mantiene, o se construye, pero es imprescindible para pensar al sujeto. La destrucción lo es de la repetición, del efecto de lo mismo, pero otro mismo se instaura” (Ibid. p. 102).

Voz música y canto, diversas fuentes

Según el diccionario etimológico de Corominas la palabra Voz proviene de la raíz latina Vox que se remonta al año 1140 y es definida como “el sonido producido por el aire al ser expelido por los pulmones al hacer vibrar las cuerdas vocales”. De ella se derivan palabras como: vocación que quiere decir acción de llamar; Convocar (de convocare) llamar a junta; Evocar: Hacer salir llamando; Invocar: llamar a un lugar; y Provocar: Llamar para que salga fuera.

El diccionario de lingüística de T. Lewandovsky define Voz como “Modo de la acción; forma de estado del verbo, modo del suceso verbal; Son sistemas verbales a través de los que se expresa una determinada relación del verbo predicativo con el sujeto”. (Lewandovsky, T. 2000, p. 371)

Los conceptos de voz y canto suelen ser utilizados de manera muy amplia y en sentido metafórico las más de las veces. La voz como aquello que es propio y característico de quien lo porta y que denota su presencia, es así como es común encontrar frases como: “la voz del pueblo” para referirse a lo que el pueblo quiere, lo que desea o “la voz del silencio” para denotar que en el silencio hay algo más que la nada. En relación al canto, estos usos comunes aluden con frecuencia a un decir con propiedad y con arte.

Es así como incluso es conocido el dicho de “llevar la voz cantante” para referirse a quien lidera y va adelante de un planteamiento, o hablamos del “vocero” como quien expresa “La voz” de una comunidad.

La voz hablada y cantada está presente dentro de la mitología griega en diferentes referencias. Orfeo el cantor es descrito a través de distintos relatos como un personaje de múltiples cualidades, que con su voz cantada y música lograba las más increíbles hazañas. Orfeo se casa con la ninfa Euridice quien fue mortalmente

mordida en el talón por una serpiente venenosa, Orfeo desconsolado se propuso devolverle la vida, bajó a los infiernos a rescatarla y lo iba logrando, pero avanzaba con la condición de no mirar atrás. Cuando estaban a punto de conseguirlo, Orfeo sucumbió y giró la cabeza. En ese instante su esposa se desvaneció en el mundo de Hades, mundo de los muertos. En el caso de Orfeo la voz y el canto son características que representan una virtud valiosa, capaz de lograr por medio de su práctica cosas que de otro modo sería imposible conseguir. En ese sentido la música es entendida como algo que supera la muerte y que puede modificar las leyes de la física y ablandar los corazones y la voz su vía de expresión, su vehículo.

Para los griegos, Apolo y Dionisios son dioses hermanos representantes de dos aspectos de la música inseparables, que encarnan una dialéctica. Apolo es el dios que disipa la confusión, organiza, trae la claridad, lucidez y unión; es el dios de la música y la poesía entendida como un arte que disipa la discordia y la barbarie. En el trasfondo de las características asociadas a Apolo subyace una definición de la música como un elemento que genera armonía. Dionisios es considerado protector del teatro, representa el renacimiento (pues la mitología lo refiere como dos veces nacido) y la fuerza vital básica que no requiere en sí de forma y que insiste en pulsar. En términos musicales alude a lo que la música desata en los hombres, a la expresividad en su embriaguez y exaltación entusiasta (Weill, A. D. 1998).

El “Cantar de los Cantares” de Salomón es un libro del Antiguo Testamento que alude al amor entre hombre y mujer ensalzándolo como algo sublime y bello, en una constante comparación y alusión a la naturaleza. Ha sido interpretado de muy distintas formas, según G. Gietmann el nombre del libro se refiere al “el canto más excelente, el mejor canto”. En tal sentido el cantar está utilizado en su acepción de expresión bella, como manifestación del amor, o expresión misma de este. La experiencia conyugal ahí descrita ha sido también interpretada como un símil de la alianza de Dios con su pueblo y en su título el canto es aludido como una expresión, más que un decir, un ser que por sublime debe ser nombrado como canto.

Pablo Neruda publica en 1950 “Canto General”. Este es un poema a los orígenes latinoamericanos, a la vez que una pregunta a la raíz. Neruda habla desde los distintos tiempos que evoca ocupando narrativamente un lugar de espectador de épocas, para dar cuenta en su discurso de una pertenencia y definición identitaria Latinoamérica. En este texto el canto que Neruda alza es una voz que refleja su definición de un sentido en el que se identificaba un importante grupo social de Chile y que descansa en una ideología. La voz que intenta destacar entonces es un discurso, de reivindicación de los oprimidos de la historia y un intento por resignificar en la identificación con los orígenes prehispánicos un lugar de origen, con acerbo y estirpe.

Un aspecto importante del lugar del canto a lo largo de la historia ha sido ser una vía de expresión y construcción de definiciones de sentido. La emergencia de las distintas manifestaciones artísticas responde la cultura de la cual emerge, con sus particularidades. Al respecto, Javier Osorio en referencia a la obra de Luis Advis, en especial los híbridos “Cantata Santa María de Iquique” (1969) y “Canto para una semilla” (1972), señala que:

plantea una forma de experiencia musical que se encuentra estrechamente relacionada con la memoria social y colectiva de los sujetos en la modernidad, al mismo tiempo que se vincula a las transformaciones culturales y estéticas en la actividad musical en nuestro país (Osorio, J. 2006)

En los campos de concentración nazis durante la segunda guerra mundial se escuchó música de Richard Wagner, compositor que expresó su antisemitismo y que era favorito del Reich. Hasta hace muy pocos años el compositor no era programado en ninguna orquesta israelita, y cuando el director Daniel Barenboim quiso comenzar a realizar nuevamente la música de Wagner en Israel se enfrentó con un fuerte movimiento ciudadano contra su iniciativa. Los argumentos esgrimidos aludían al

respeto por las víctimas del Holocausto y por los sobrevivientes que habían tenido que escuchar esa música mientras estaban detenidos (Barenboim, D. 2002). Este es el planteamiento de una problemática acerca de los modos de resignificar la historia y devela que la música puede jugar en ella un rol distinto del puramente estético, o más bien que la música como arte no se puede escindir de la sociedad y las prácticas culturales.

Ana María Gómez en “La voz ese instrumento...” plantea que los historiadores concuerdan en situar el origen del canto occidental en el culto judío que poco a poco se mezcla con tradiciones griegas. Luego con el cristianismo los cultos fueron secretos y en lugares ocultos, preservando el silencio, en este tiempo el canto era privilegiado y el uso de los demás instrumentos era considerado herético. El uso de la palabra era privilegiado por sobre la música, de modo que sobre la palabra se construía la melodía y no se buscaba aun como fin un desarrollo musical. Luego prohibiciones como la del uso de instrumentos fueron incorporadas en el proceso de consolidación de la iglesia católica y la música pasó a ser una herramienta de evangelización, incorporando algunos elementos de melodías populares para la captación de adeptos (Gómez, A. M. 1999, p. 197).

Mención especial requiere la relación entre voz y sexualidad en el tránsito histórico del cristianismo. Esta historia está plagada de prohibiciones a la música por considerar que algunos aspectos de ella generan emociones alejadas de la espiritualidad. De este modo, durante siglos, la iglesia no aceptó el canto más que de hombres durante sus liturgias, evitando que la presencia femenina perturbara el oficio religioso y podríamos entender que el contacto con Dios también. En el siglo XVI se expidió una bula papal que prohibía el canto de las mujeres en las iglesias, esto impulsó la aparición de los castrati, hombres a quienes se les cercenaban sus órganos sexuales llegando a la pubertad, lo que les hacía mantener la voz de la infancia, aunque adquiría modificaciones musculares propias de la maduración de cualquier instrumento trabajado (Ibid. p. 198). Los castrati quedaban entonces consagrados al

canto, inmolando la expresión de su sexualidad para sostener el placer de la escucha musical de otros.

En el ámbito de la antropología, conocido es el relato y análisis que realiza Lévi-Strauss en “La eficacia simbólica” respecto al canto como herramienta utilizada por el shamán para ayudar en un parto difícil. Dice:

La intervención del shamán es, pues, rara y se produce en caso de dificultades a requerimiento de la partera. El canto se inicia con una descripción de la confusión de esta última, describe su visita al shamán, la partida de este hasta la choza de la parturienta, su llegada, sus preparativos... (Lévi-Strauss, C. 1958, p. 211)

El canto es utilizado dentro de esta cosmovisión como un instrumento o herramienta por la que la palabra en relación a la cura que el shamán establece es trabajada. Lévi-Strauss no concluye ni establece la pregunta de por qué este proceso es llevado a cabo por un vehículo así (la voz cantada) y resulta interesante indagar en las razones o el sentido que este canto tiene en el acto shamánico.

La voz desde el psicoanálisis

Un primer aspecto a resaltar en relación al lugar que la voz ha ocupado en el psicoanálisis, es que el dispositivo de trabajo clínico psicoanalítico por excelencia es la palabra, pues tanto para Freud como para quienes trabajaron en el terreno teórico y clínico psicoanalítico luego de él, la palabra y en particular el habla es la vía donde sucede el tratamiento y por la que se tramita la cura. Ello tanto del lado de los significantes que el sujeto portará y pondrá en trabajo, como del campo de escucha e intervención del analista. Destacable es además que la voz escuchada y hablada son priorizadas por el dispositivo psicoanalítico al suprimir esta la confrontación de las miradas, pues el trabajo sucede en diván, donde analizante y analista se escuchan, como si fuese necesario “acallar” la imagen para que desde la palabra pueda surgir una voz. Respecto a estas dos dimensiones (mirada y voz) Assoun destaca que Freud hizo la distinción entre representaciones de cosa y representaciones de palabra “la imagen sonora (verbal) es determinante en la producción verbalizada, al ser la palabra esencialmente escuchada, en tanto que lo visual se inscribe en el registro del *objeto* o la *cosa*” (Assoun, P. L. 1995, p.71). El mismo autor recalca a este respecto que “Todo sucede en efecto como si mirar y escuchar no armonizaran, y ejercieran sus potestades en contrapunto: ¿Cerrar los ojos no es el mejor medio de aguzar la escucha?”(Ibid. p. 16).

Lo que Freud planteó en relación a la voz debe ser seguido desde distintos ángulos pues no aparece a simple vista. En primer término aludiremos a su trabajo en relación a la etapa oral, donde la succión o el “chupeteo” del pulgar, como lo llama Freud, que consiste en un “contacto succionador rítmicamente repetido y verificado con los labios, acto al que le falta todo fin de absorción de alimento” (Freud, S. 1905, p.1199) considerándolo una manifestación sexual infantil. Esta satisfacción en un principio estuvo asociada con el hambre formando parte del ámbito de la necesidad, mas esta primera experiencia de satisfacción traza una huella que posibilita la emergencia de la práctica erótica en torno a la zona oral, quedando este lugar, este

cuerpo, modificado definitivamente debido al tránsito por esta experiencia. Este proceso de irreversibilidad es llamado por Freud “retroacción temporal” y para Lacan será fundamental denominándolo “apres coup” (www.descartes.org.ar/etexts-garcia8.htm). A propósito de la zona labial dice Freud que “Por la duplicidad de funciones de la zona labial, la represión se extenderá al instinto de alimentación. Muchas de mis pacientes con perturbaciones anoréxicas, globo histérico, opresión en la garganta y vómitos, habían sido en años infantiles, grandes “chupeteadores” (Ibid p. 1200). En esta cita, Freud alude la opresión de garganta, acotando más aun el territorio fisiológico al que se circunscribe la ejecución de la voz. Al respecto, en “La pulsión respiratoria en psicoanálisis” diversos autores sostienen la importancia de atender a la falta de investigación en torno a la erogeneidad respiratoria, que es un punto fundamental participante del proceso del acto de cantar (Eidelsztein y colaboradores, 2004).

Respecto a las características de las zonas erógenas, dice Freud que “Son estas parte de la epidermis o de las mucosas en las cuales ciertos estímulos hacen surgir una sensación de placer de una determinada cualidad”. Aun refiriéndose a las características de las zonas erógenas, Freud hace una alusión al ritmo en relación a las zonas erógenas diciendo que “los estímulos productores de placer están ligados a condiciones especiales que no conocemos. El carácter rítmico debe jugar entre ellas un importante papel” (Freud 1905, p.1201).

A propósito de esta alusión a la ritmicidad es que nos referiremos a lo planteado por Freud en “Más allá del principio del placer” en relación al juego del fort-da o del carretel realizado por un niño y que Freud analizó en una observación directa. Es conocido su análisis en relación a la presencia y ausencia del objeto materno para el niño y que se trata más bien de un procesamiento que este realiza en términos de la presencia “visible” u observable para él, donde por medio del juego y práctica de la ausencia del carretel, logra tramitar esta ausencia materna por medio del dominio del momento en que el objeto retorna (el carretel). Sin embargo, de la

connotación visual del ejercicio del carretel, Freud, resalta varias características respecto a la condición vocal de este niño, dado su momento del desarrollo. Es así como refiere que “apenas pronunciaba algunas palabras comprensibles y fuera de ellas disponía de varios sonidos significativos que eran comprendidos por las personas que le rodeaban” (Freud, S. 1919-20, p.2511). Dice además que “sobretudo no lloraba nunca cuando su madre le abandonaba por varias horas” y que durante la ejecución del juego de arrojar el carretel ejercía su vocalidad. “Mientras ejecutaba el manejo descrito solía producir, con expresión interesada y satisfecha, un agudo y largo sonido, o-o-o-o que, a juicio de la madre y mío no correspondía a una interjección, sino que significaba fuera” (*fort*) (Ibid. p. 2512). El juego concluía cuando el niño hacía reaparecer su juguete y diciendo *da* esto es: aquí. Paul Laurent Assoun describe esta vocalización del niño del fort-da como “la puesta en voz de la pérdida diciendo que este niño en lugar de las lágrimas y los gritos, convoca a sus fonemas y realiza mediante la voz la renuncia pulsional del caso. En este ritmo mínimo-binario- lo que hay que escuchar es un discreto canto de despedida y nostalgia, así como una muerte del objeto” (Assoun, P. L. 1995, p. 80). Este juego y manejo de la presencia y ausencia en un ritmo binario o como una regulación de tipo binaria puede vincularse al ritmo musical binario, o al ejercicio de la inhalación y exhalación del cual depende y sobre el que se sostiene la voz cantada. Respecto a lo mismo, Ana María Gómez dice:

El infans no entiende las palabras que dice la canción, pero sí escucha la voz, la melodía y sobretudo el ritmo, el ritmo que comienza a regir su humanidad. La sola presencia o ausencia de esa melodía se va inscribiendo en el psiquismo, ya va demarcando una alternancia entre vigilia y sueño, o sea que colabora con una regulación del ciclo circadiano. No sólo es importante en ese sentido, sino que conlleva también la presencia=ausencia, el fort y da del otro no sólo de la necesidad, sino también de la demanda, ergo: del amor (Gómez, A. M. 1999, p. 193)

En otra línea del acercamiento de Freud al análisis de la voz, en “Estudios sobre la histeria” (1895) Freud presenta el caso de Rosalía H. en “Epicrisis” del caso Isabel de R. Rosalía H es una joven estudiante de canto, que se quejaba en análisis de que, en palabras de Freud: “su voz, muy bella, por cierto, no le obedecía en determinados tonos, sintiendo entonces una especie de opresión en la garganta” (Freud, S. 1895, p. 129). Freud diagnostica el síntoma como “conversión histérica”, pues solo una parte del registro vocal presentaba dificultades y no podía atribuirse el problema a un defecto vocal, aunque refiere no haber podido comprobar si había contractura en las cuerdas vocales. En este caso hace también breve mención a otra cantante que tuvo problemas de contractura en los maseteros (zona de la mandíbula), relata que la paciente: “experimentó de repente la sensación de no poder cerrar la boca al terminar de emitir una nota”. Volviendo al relato de Freud respecto a Rosalía H. esta paciente tenía una vida familiar difícil, vivía con un tío muy violento y ella se contenía para no responderle cuando se comportaba de mala manera con los niños de la casa; tuvo además problemas con su tía anfitriona que se ponía celosa de ella cuando cantaba, siendo de este modo su voz a la vez una trampa y su propiedad preciosa. En estos momentos de retención ella sentía un cosquilleo en la garganta, opresión y afonía. Freud interpreta la afección de su paciente de la siguiente manera:

la circunstancia de haber acudido repetidas veces a dar clase sintiendo aun la opresión de garganta provocada por una reciente escena con el tío, estableció un enlace entre el canto y la parestesia histérica, enlace iniciado ya por la sensación orgánica propia del cantar. El aparato del cual debía disponer libremente la sujeto al cantar aparecía perturbado por restos de inervaciones después de las penosas escenas domésticas en las que Rosalía se había visto obligada a reprimir su excitación (Freud, S. 1898, p.130)

Luego, en el caso Dora, la sintomatología desplegada estaba mayoritariamente concentrada en torno a la vocalidad, en tanto padecía permanentes disneas, tos nerviosa y afonía, problemas todos estos vinculados a la entrada y salida del aire, la fonación y la oclusión y golpe laríngeo con el aire (tos). Freud interpreta la afonía del siguiente modo “cuando el hombre amado estaba ausente, renunciaba ella a hablar, el habla no tenía para ella valor alguno, pues no le servía para comunicarse con él” (Freud, S. 1905, p. 954), interrumpiendo su fonación para significarlo. En ambos casos, la voz es “invocada” por Freud a propósito de una sintomatología desplegada. Aquí es en la ausencia de voz que ella adquiere relevancia, denotando que en el aparato fonatorio se articula más que la función fonética, siendo como parte de la geografía corporal, esculpido por el psiquismo particular.

En otro aspecto que requiere mención, Freud alude a la relevancia del texto en la música cantada, asimilando su importancia a la palabra dicha. Es en el Manuscrito J, donde describe el caso de una mujer joven que estando recién casada se encuentra separada físicamente del marido pues él está de viaje. Ella había tenido estudios formales de canto, y mientras practicaba una pieza, sintió malestares diversos (mareos, malestar estomacal, parestesia cardíaca entre otros). Freud al entrevistarla sospecha inicialmente que ella ha recordado al marido antes del malestar, en esa línea de pensamiento, le pregunta que aria estaba cantando pues dice que “es muy posible, es una ilación de pensamiento incitada por el texto de la canción”; prosigue “Yo asevero entonces que antes del ataque estaban presentes en ella unos pensamientos que quizás no recuerda”, finalmente la paciente expresa “añoranza de ternuras sexuales”, prosigue “Por cierto que lo creo; su estado no fue más que una efusión amorosa ¿Conoce la canción del paje? *Voi che sapete che cosa e amor, Donne vedette s'io l'ho nel cor?* (“Vosotras las damas, sabéis de amor; / mirad pues, si lo hay en mi corazón”) (Freud, S. 1895, aprox. p. 257).

En los casos expuestos, Freud plantea una teoría en la que se produce una inervación sexual, o erotización de una zona del cuerpo, en estos casos zona torácica

y laringea. Esta zona habría quedado modificada al asociarse su uso o expresión con un afecto rechazado. Destaca que el psiquismo y el tipo de relación con los otros transforma al cuerpo y que el síntoma entonces es expresión de una realidad psíquica que necesita presentarse nuevamente por alguna vía.

Un aspecto importante en que la voz se hace relevante para la teoría psicoanalítica es en las “voces” de la paranoia. En el Manuscrito K de 1896 Freud dice que “el afecto reprimido parece retornar siempre en alucinaciones de voces” (Freud, S. p. 267), definiendo que “el elemento que comanda la paranoia es el mecanismo proyectivo con desautorización de la creencia en el reproche”, en este sentido refiere a “las voces como el medio por el cual los otros influyen sobre nosotros” (Ibid. p. 268). Luego, en “Nuevas observaciones sobre las neuropsicosis de defensa”, en un análisis de caso, atribuye la audición de voces a un retorno de lo reprimido, en tanto la paciente escuchó reproches similares en un suceso infantil. Mayor desarrollo le brindará al análisis de los delirios en el caso Schreber, donde hay alusión a las “voces” como parte de las alucinaciones auditivas; en una de ellas Schreber describe los “pájaros encantados” o “pájaros parlantes” que “no comprenden el sentido de las palabras que pronuncian; pero poseen una sensibilidad natural para la homofonía de los sonidos” (Schreber en Freud 1910. p. 1502). Al respecto puede recordarse la cita de Lacan a la voz como “desechos, hojas muertas de la voz bajo la forma de las voces extraviadas de la psicosis” (Lacan, 1963. p. 172). Estas voces que sincretizan palabras y Freud las interpreta por lo literal de “cabeza de pájaro” como un decir sin mayor sentido, alusivo a jóvenes muchachas; En otro aspecto, Freud atribuyó la autoría de las voces que lo juzgaban a la voz paterna como amenaza de castración pues en relación al onanismo en Schreber “El padre aparece en estas vivencias infantiles como perturbador de la satisfacción sexual buscada por el niño, generalmente autoerótica”. En este caso, las voces “repiten el fundamento de la amenaza de castración diciendo: “” Será usted castigado por haberse entregado a la voluptuosidad”” (Ibid. p. 1514). Assoun plantea respecto a las *voces* de la psicosis

que “todo sucede como si las voces interiores presentes en todos, comenzaran a elevarse en el psicótico como voces exteriores” (Assoun, P.L. p. 68).

La perturbación producida por el padre y su participación castrante es para Freud constituyente de la subjetividad y la instancia psíquica donde se condensa su definitivo influjo es el *super yo*. En “El Malestar en la cultura” desarrolla la génesis de este como instancia psíquica surgida de la introyección de las normas y prohibiciones de la cultura, entre estas como eje fundamental la prohibición del incesto, y de donde surgirá como resultante la conciencia moral. Assoun dirá que el *super yo* es de “esencia vocal”, pues las prohibiciones y amenazas de castigo si se falta a las leyes se organizan como frases. (Assoun, P. L.1995, p. 69). Al respecto Freud expone el ejemplo del mandato del *super yo* cultural “Amarás a tu prójimo como a ti mismo” como el “rechazo más intenso de la agresividad humana”, argumentando que “tamaño inflación del amor no puede menos que menoscabar su valor, pero de ningún modo conseguirá remediar el mal” (Freud, S. 1929-30, p. 3066), puesto que el *super yo* está constituido solo de preceptos, (es sólo el mandato, la voz) y no es la instancia que evalúa y media la conveniencia y aplicación de ellos, que sería el *yo*.

Gómez refiere a este respecto que “el deseo del Otro puesto en forma de ideales, por los propios padres sobre el hijo, en función de sus propios deseos o aquellos que vienen siendo dichos por la voz de hasta cuatro generaciones, conduce el destino de alguien” (Gómez, A. M. 1999, p. 69). La autora recalca a este respecto que Freud crea un complejo entre *ideal del yo* y *super yo* en el que, en tanto el *ideal del yo* es exaltante, *el super yo* es constriñente. “uno impulsa, el otro obliga y el ser se va ciñendo a los mandatos que se dicen desde los arcanos de su historia por esas voces, esa voz que de tanto ser oída sordamente, termina siéndole precisamente UN-UMHEILICH, no familiar, siniestra, génesis de angustia” (Ibid.). Lacan precisamente en el seminario X “La angustia” hace una alusión al objeto “voz en su aspecto

parasitario, bajo la forma de los imperativos interrumpidos del super-yo” (Lacan, J. 1963).

En este seminario, Lacan le otorga a la voz el estatuto de **objeto**. Antes, instaura su noción de **objeto a** como estructura de la función del deseo, que no es un objeto del mundo, que no puede ser identificado sino bajo la forma de esquilas (Chemama, R. 1995). Definirá cuatro formas que puede tomar este *objeto a*: como objeto oral o de la succión (seno), anal o de la excreción (heces), escópico (mirada) y vocal (voz) (Chemama, R. 1995, p. 301). Assoun agrega que “el objeto oral se refiere a la *demanda* del Otro, el objeto anal a la *demanda* al Otro, el objeto escópico se referirá al *deseo por* el Otro y el objeto vocal al *deseo del* Otro (Assoun, P. L. 1995, p. 111).

Recorreremos en primer término algunas referencias de Lacan en relación al objeto, para luego aproximarnos al objeto vocal. Sin embargo el tratamiento del concepto de objeto no podrá extenderse pues profundizar en su conceptualización sería materia de otro trabajo, debido a las múltiples ramificaciones en las que este concepto participa en la teoría.

La referencia obligada junto al concepto de objeto es la de sujeto, dice Lacan “el sujeto está unido al objeto perdido por una nostalgia, y a través de ella se ejerce todo el esfuerzo de su búsqueda” (Lacan, J. 1956, p. 15). En este sentido Lacan alude a los “Tres ensayos de Freud en tanto en ese trabajo este expone que el objeto es un objeto perdido que hay que volver a encontrar. Guiándonos por él, vemos que Freud dice que “objeto sexual es la persona de la cual parte la atracción sexual” (Freud, S. 1905, p. 1170), entendemos que es hacia quien se dirige esta. La vida humana para Freud tiene sexualidad desde sus orígenes, es así como en el capítulo del “chupeteo del pulgar”, recalca que el objeto para esta particular actividad sexual de los niños es el de succión. Esta relación del sujeto con el objeto enmarca una relación tensa del sujeto con su mundo.

Refiere Lacan que la dialéctica sujeto-objeto está cruzada por la dialéctica principio de realidad-principio del placer, refiere que “El principio de realidad está constituido tan solo por lo que al principio del placer se le impone para su satisfacción” (Lacan Ibid. p. 16). Agrega que la satisfacción del principio del placer siempre tiende a realizarse en forma alucinada y que “El objeto es un instrumento destinado a enmascarar a modo de una protección el fondo fundamental de angustia que caracteriza la relación del sujeto con el mundo” (Ibid. p. 22) y agrega que la identificación con el objeto está en el fondo de toda relación con él, a lo que llama reciprocidad imaginaria. Es así que lo crucial en relación al objeto es que falta, desde el inicio de la constitución subjetiva y que “si un objeto falta en su lugar es porque mediante una ley definimos que debiera estar ahí” (Ibid. p. 40). Este objeto que desde el inicio falta Lacan lo analizará en tanto faltante de distintas maneras, cumpliendo cada una funciones distintas en las posibilidades de estructuración psíquica. Refiere así que la privación es un agujero en lo real, una falta en el cuerpo; la frustración es del orden de la exigencia sin ley de un daño en lo imaginario (referido a una reivindicación) y la castración alude a una deuda simbólica. (Ibid. 39-40).

En este punto es importante señalar el planteamiento de Lacan del concepto de goce, que alude a “las diferentes relaciones con la satisfacción que un sujeto deseante y hablante puede esperar y usufructuar de un objeto deseado” (Chemama, R. 1995, p. 192). El goce concierne al deseo inconciente en una relación con el objeto que pasa por los significantes inconcientes. En este sentido, la definición de Chemama recalca la diferencia entre goce y placer, en tanto “los placeres y displaceres están capturados en la red de los sistemas simbólicos que dependen todos del lenguaje y que la idea de la simple descarga es una caricatura en la medida en que lo reclamado radicalmente para la satisfacción es el sentido”. Lacan da cuenta con el goce de un más allá del principio del placer, de algo que pondría en juego al cuerpo como especie de forzamiento.

Definiremos a continuación el *objeto a* en tanto la voz como objeto es para Lacan manifestación de este. Baranguer refiere que, “igual que cada uno de los objetos parciales, que son las “especies” del objeto *a*, se define por su relación estructurante con el corte, y viene en un sentido, a sustituir el corte fundamental que sella nuestro destino como seres sexuados”. Prosigue, “El *objeto a* es lo que caído, lo cortado, lo que dejó de pertenecernos por el mismo hecho de constituirnos como sujetos”. En una aclaradora cita, refiere:

Por eso, los objetos parciales se prestan a manifestar la “presencia” de *a* en tanto que son cortables y caducos. La “libra de carne cercana al corazón” exigida por el mercader de Venecia en pago de una deuda, los ojos de Edipo que “han visto lo que no debían ver”, los pechos cortados de Santa Ágata en el cuadro de Tiépolo representando su martirio. Mas trivialmente, el cabello raleado de cada uno, la mosca voladora que molesta la visión a la vez que nos recuerda nuestro sometimiento al tiempo y la caducidad, el mismo fenómeno de la detumescencia que reduce el miembro viril al estado de “trapito” después del orgasmo, todo esto pone de manifiesto la íntima relación entre el objeto *a* y la castración (Baranguer, W. y colaboradores, 1980, p. 148)

El *objeto a* se crea en el espacio y margen que la demanda abre más allá de la necesidad que la motiva. “Su función es soportar la falta en ser que define al sujeto del deseo. Esta falta sustituye como causa inconciente del deseo a otra falta: la de una causa para la castración” (Chemama, R.1995, p. 300)

Otro lugar importante desde el cual analizar al objeto en tanto cosa, el *das Ding*. Lacan plantea en el Seminario 7 “La Ética del psicoanálisis” la vinculación íntima entre la noción de pulsión sexual, la teoría del deseo y la sublimación. Refiere que “en la sublimación se eleva el objeto a la dignidad de la cosa” (Lacan, J. 1959-1960, p. 138), siendo este el objeto de arte. Este *das Ding* es un objeto perdido (el

objeto primero de satisfacción que movilizará la búsqueda) que, como fuera de significado remite a un más allá. En este sentido, la Cosa es ubicada para Lacan en una posición de causa, de modo que en el corazón de la subjetividad, donde se ordenan los significantes del deseo, hay das Ding. Así el das Ding es una posición paradójica que constituye la sublimación. De este modo el das Ding es lo real faltante en el centro del deseo, o lo real último de la organización psíquica. Chemama define al das Ding como el “objeto del incesto, lo que hay del último para un sujeto, aunque extraño a él, estructuralmente inaccesible, significado como interdicto e imaginado por él como el soberano Bien: su ser mismo” (Chemama, R. 1995, p. 66)

Proseguiremos ahora en el recorrido teórico en relación al objeto, esta vez ya acotándolo como objeto voz. Lacan en el Seminario X se acerca al objeto voz recurriendo a lo que en la tradición judía es el toque de un cuerno, el “shofar” que dice Lacan es la función de la voz de Dios. El shofar es utilizado en “momentos de renovación del pacto de la Alianza” interviniendo como una función de remembranza, de recuerdo de la Hakada o sacrificio de Abraham, “el momento en que Dios consiente sustituir a la víctima Isaac por el carnero”. Prosigue Lacan diciendo a modo de pregunta “¿Acaso aquel cuyo recuerdo se trata de despertar, quiero decir que se trata de hacer que recuerde, no es Dios mismo?” (Lacan, J. 1963). Recordar la Alianza es, también recordar la matanza del padre en la historia mítica descrita por Freud. El shofar piensa Lacan, es como la representación metafórica del objeto *a*, presente y escondido dentro de la voz en sus estratos profundos, los estratos precisamente donde la voz se vuelve *super yo*, instaurando precisamente una dimensión dialéctica en la que la invocación y el proferir de la voz y del sonar alude al Otro (Baranguer, W. 1980).

A propósito del sentido de la voz que Lacan incluye con el análisis del shofar, Ana María Gómez refiere que “La voz es limitada por ende pone en juego una limitación humana. Pero la mayor limitación no es la de la voz sino la de la incapacidad contra la cual el judaísmo habría luchado desde tiempos remotos: la de

soportar que Dios no sea imaginarizado, no sea puesto en forma ya sea animal o humana (Gómez, A. M. 1999, p. 29). Esta voz del padre en palabras de Gómez y “su relación con la ley del deseo del otro es aquello que constituye para Lacan la pulsión invocante. Deseo del Otro que él hizo voz a través del *che voui?*” (Ibid. p. 32). Respecto a lo mismo, Assoun agrega que en esta Voz del shofar se pueden distinguir tres impulsos sonoros: “voz simple que desahoga la interioridad (*tekiah*), gemido entrecortado que traduce el desgarramiento (*shevarim*) y lamentación dirigida a la misericordia divina (*teruah*)” (Assoun, P. L. 1995, p. 137)

Gómez en su libro “La voz, ese instrumento” desarrolla en diversas derivas el planteamiento de Lacan de definir a la voz como un objeto. Refiere que “esa voz que va desde el silencio al grito y desde el arrullo a la amenaza, es como la designa Lacan una forma pulsional: la de la invocación” (Gómez, A. M. 1999, p. 39).

Caracteriza distintas funciones y lugares desde los que situar este análisis a la voz en tanto pulsión invocante: dice que esta es por una parte objeto de la pulsión, como tal “no puede ser colocada en el interior ni en el exterior, y esa frontera, ese límite, ese borde no separa sino que une en tanto punto de traspaso, de posibilidad de tránsito, y con precisión, de traslación entre el cuerpo y el psiquismo” (Ibid. p. 39). Como pulsión, “orada, perfora y atraviesa en su pulsar”, es así como no se puede retroceder en tanto una voz emitida, se puede articular, incorporar, resignificar, mas no retroceder (Ibid. p. 67).

Desde otro lugar de análisis plantea que la voz como objeto, es “objeto, instrumento, vehículo, equipamiento del deseo del Otro”. En este sentido, refiere que la pulsión oral y anal se sostienen en relación a la demanda y que en cambio, las pulsiones escópica e invocante se definen en relación al deseo. Refiere por otra parte que la voz es una “concreción formal de la demanda a través de la puesta en forma de los significantes”, podemos entender entonces que en la palabra proferida o en la silente se despliega el decir del sujeto en su particularidad, en este sentido agrega que

“por medio de la voz se hace salir ¿Qué? Al ser ¿Al quien? Al sujeto (Ibid. p. 44)” y recalca además que “la voz es el instrumento y objeto por excelencia para que alguien sea dicho, nombrado o nominado” (Gómez, A. M. 1999, p. 78).

Finalmente analiza la condición de la voz en tanto “decir del *super yo* o forma expresiva de los ideales del yo”, (Ibid. p. 56) respecto a lo cual refiere que “Estamos contruidos por las voces de los otros sumadas a esa Gran Voz que es la voz del Otro”; De ella depende como vendrán a inscribirse promesas y amenazas, constricciones y restricciones “La voz acaricia en el soporte de los anhelos y horroriza en el vértigo de la voracidad *superyoica*”. Al respecto, Nasio en el prólogo al libro de Gómez distingue dos voces, una audible, mensurable y otra voz, del Otro, “construida por una multiplicidad de acontecimientos que han operado como impactos psíquicos” (Nasio, J. D. en Gómez, A. M. 1999, p. 12).

Paul Laurent Assoun en “Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz” desarrolla la problemática de la voz como *objeto a*, en tanto voz proferida pone (y expone) en juego el deseo del sujeto; señala:

En lo que se refiere a la voz, ¿Diremos que es el *objeto a* en el campo de lo audible? El asunto es más sutil, dado que la pulsión llamada “invocante” supone hacerse voz para buscar el oído del Otro. Desafío del dejarse oír, lo que ilustra de la manera más común el enunciado ¿Hola? Mediante el cual me aseguro de que alguien, del otro lado de la línea telefónica está presente, orificio susceptible de oírme y, al hacerlo, de lanzar a su turno su voz. Está claro con ello que el objeto vocal se constituye sobre un fondo de silencio (Assoun, P. L. 1995, p. 113)

Prosigue Assoun señalando que en la propia invocación el sujeto se ve enfrentado “tanto al poder como a los límites de su deseo” (Ibid. p. 133) y

precisamente lo que en ella se impone es la pregunta de si “¿Está si o no, aquí y ahora decidido a decir lo que quiere y a querer lo que desea?”. Assoun alude precisamente a la paradoja de la voz como expresión subjetiva, en tanto la propia enunciación siempre remite al Otro, volviéndose de este modo imposible asegurar por medio del habla, señala que:

Es ese punto oscuro presente en el corazón del proceso significante, lo que hace de la afonía, hecho clínico fundamental en Freud, una verdad de estructura en Lacan. A partir de ello la voz está sujeta a la invocación (Ibid. p. 134)

Assoun analiza el canto de los castrati, cuyas voces luego de la castración en lo real del cantante eran caracterizadas como superiores cualitativamente a la del hombre, mujer y niño, generaba en los que lo escuchaban un “cierto efecto de goce que al tocar el cuerpo de los melómanos hacía creer en lo inesperado”, señala al respecto que esto inesperado sería que “la promesa de la castración está desbaratada y que la diferencia sexual que la manifiesta queda, durante el tiempo de la escucha, suspendida, sino abolida” (Ibid. p. 165).

Assoun respecto a la afonía que sobreviene periódicamente, agrega a lo planteado por Freud que el mensaje de esa sintomatología es “tú me faltas por lo tanto a mi me falta el aliento/la voz”, en síntesis dice “es una carta de amor cuyos jeroglíficos produce el cuerpo. En este sentido, en el cuerpo, en este caso, “en la laringe del sujeto hay una voz para/del otro, que se despierta en el síntoma para decir- de manera inaudible-la ausencia” (Ibid. p. 205).

Respecto al aspecto de configuración imaginaria de la voz, refiere que en la prosodia, en la entonación y el acento se delata un “cuerpo sujeto y un ser hablante” y que este produce efectos en otro cuerpo y otro ser que será su entendedor; este asunto dice, contiene la tensión de no saber “si mi voz hará mover algo en el otro...o volverá

a caer sobre mí”. Señala que se produce un efecto especular en el que se genera un desfase en el retorno de la voz de quien habla, de manera que si se escucha la propia voz se produce una sensación de alteridad respecto a esta. (Ibid. p. 48).

Señala también que hay una libido narcisística en el canto, donde hay goce directamente sobre el cuerpo,

es el aire vibrante, vector de la libido narcisística: los músculos aductores de la glotis y el músculo vocal están así en estado de excitación tónica, lo que da al proferimiento el valor de una conflagración pulsional (Ibid.)

Assoun recalca que el proferir puede tener dos horizontes o destinos, a saber “el lenguaje del síntoma” (la voz en falta o la voz en demasía de la psicosis) y el lenguaje de la sublimación, es decir del amor (el objeto socioestético) (Ibid. p. 21).

Alain Didier Weill escribió en relación a la voz, la música y el arte. En su libro “Invocaciones” analiza la pulsión invocante y desarrolla distintas propuestas respecto a su función. Plantea que dentro de la constitución subjetiva, al infans le es transmitida la “sonata materna” como un continuo pre-significante, raíz de la música en el cuerpo, refiere que “la vocación de hacernos humanos nos es transmitida en el origen, por una voz que no nos pasa la palabra sin pasarnos al mismo tiempo su música”. Plantea que esta música, ritmo y sobretodo armonía del hablar de la madre es un “canto” que alberga una doble vocación la continuidad musical de vocales y la discontinuidad significativa de las consonantes (Weill, A. D. 1998, p. 7). Esta continuidad de la música hecha huella en el psiquismo desde el inicio, permitirá poner entre paréntesis los límites espacio-temporales recibidos del orden de la ley. Es así como el sentido de la música no se encuentra en los sonidos escuchados, como en lo “inaudito” (no escuchado), esto es, en el punto hacia el que se dirige la escucha.

Este lugar desde donde se escucha la música no refiere al yo, dice Weill, sino desde el sujeto del inconciente.

Refiere que el significante no puede dar respuesta a la pregunta por la causa de la existencia del sujeto, pues “no se instituye más que como un proyecto que sólo puede asumir por la simplicidad radical de un sí originario, que no puede ser acto de saber sino de fe”. Por esto último, señala que en el momento en que suena la música, para el sujeto no se trata ya de pensar (trabajo del yo) sino una respuesta: “sí”, desde el sujeto del inconciente, una respuesta de creencia, no de saber y que se gesta a modo de “conmemoración” de esa sonata, de esa continuidad del canto materno. Weill plantea que el momento en que un sujeto empieza a bailar es un momento de cese de la duda, pues el “sujeto parece ya notoriamente no esperar ya del Otro una respuesta a su ¿Por qué existo, qué debo hacer para existir, dónde debo ir?”(Ibid. p. 14).

Plantea Weill que la demanda de la pulsión invocante es una “exigencia absoluta plateada al Otro para que se manifieste aquí y ahora” y que la dependencia respecto de este es pues “se le ha concedido la facultad de satisfacerlo absolutamente o no”. Al contrario, plantea que “la invocación danzante sustrae al sujeto de esa dependencia”, pues señala que está orientado hacia un “punto azul que no está presente, pero que se sitúa en un futuro posible desde el que lo llama como pura posibilidad” (Ibid.).

En relación a la configuración de la audición y el sentido, Weill plantea que la voz de la madre se dirige a partir de una exterioridad absoluta a un sujeto supuesto y “cesa por un momento dado de ser causa externa de un sujeto que creado ex nihilo se ve inducido a descubrir la finalidad de su vocación “hacer oír su propia voz en el concierto del mundo””(Ibid. p. 119)

Gómez por su parte se pregunta en relación al cantante en que medida este pone en juego, a través de la puesta en juego de la voz como pulsión el deseo del Otro. Es esta una pregunta al lugar desde el que se produce el canto y a la vez una pregunta a su destinatario, si es que ambos lugares pueden separarse en los confines del efecto configurante del Otro. A diferencia de lo planteado por Weill, Gómez se pregunta si el deseo del Otro también se dice en nosotros a través de la música que produce y que crea la voz (Gómez, A. M. 1999, p. 188). Plantea que el canto actúa como un modo de apaciguar la voracidad del Otro, de atenuar la fuerza de su poder; en ese sentido el canto está puesto al servicio de “producir ligaduras, de anudar, de aproximar al otro o de pacificar al Otro”. (Ibid. 195).

La autora plantea que el cantante sublima, y al hacerlo eleva el objeto a la dignidad de “das Ding”, de la cosa, “la cosa del mundo que ya no es pertenencia del individuo ni del semejante” (Ibid.). Plantea en este sentido, que como “cosas del mundo” pueden ser encontradas, reencontradas y retornar “por la vía del despertar de las huellas mnémicas, de la fantasía, del sueño o del delirio”. Señala en este sentido la posibilidad de que la música pueda actuar como recuerdo encubridor, en tanto Freud plantea que no hay diferencia alguna entre representaciones visuales o acústicas. Planteado de este modo, las canciones de cuna y del arrullo al infans pueden ser consideradas como un elemento apaciguador que “nos permite transitar los albores de nuestra existencia en un marco de continencia y pertenencia” (Ibid. 192). Connota de este modo a la música en su calidad de patrimonio mnémico, que como tal puede establecer puentes que comuniquen con el saber del inconciente.

Cuerpo espacio y tiempo

Resulta relevante indagar en lo que se refiere al cuerpo pues el canto lírico requiere un trabajo específico y especializado de este para ser producido. Las zonas torácica, abdominal, laringea y bucal son las que realizan el trabajo técnico más especializado; trabajo de tipo muscular y de coordinaciones específicas entre acciones. Ello requiere profundizar en los trabajos psíquicos implicados en la tenencia de un cuerpo, en tanto este hace parte de la subjetividad.

Juan David Nasio en “Los gritos del cuerpo” dice a propósito del efecto de la palabra en el cuerpo que “el nombre no sólo designa a la cosa sino que cambia la cosa designada”. Refiere ahí que las modificaciones que las teorías van teniendo en relación al cuerpo modifican el cuerpo, su realidad concreta, carnal, material”, siendo “el símbolo más potente que lo real porque es capaz de modificar lo real” (Nasio, J. D. 1996, p.11).

Sami-Ali se refiere en “El cuerpo, el espacio y el tiempo” a que no se puede hacer una compartimentación entre lo psíquico y lo somático. Como veíamos antes en el “Estadio del espejo” de Lacan, resulta fundamental para la constitución psíquica la configuración del cuerpo imaginario. Comienza a referirse al cuerpo a propósito de la patología, Ali dice que “si llega a haber somatización tendrá lugar en el cuerpo imaginario” y que hay un “sentido simbólico primario que determina el síntoma y que se encuentra en el origen del síntoma” (Ali, S. 1990, p.21). Al respecto, Nasio refiere que “será la imagen psíquica del sujeto la que investida afectivamente crea modificaciones en el cuerpo del sujeto habitado por ella” (Nasio, J. D. 1995, p.23).

Para Ali la problemática del cuerpo resulta indisociable de la del espacio y el tiempo. Refiere al respecto que la lateralidad tiene a la base un proceso de “proyección que tendrá a su cargo la construcción del espacio y el tiempo. Se permanece así en máxima proximidad al cuerpo propio funcionando como esquema

de representación y oscilando entre lo real y lo imaginario” (Ali, S. 1990, p.23). Respecto al tiempo, cita lo trabajado por Freud en “La pizarra mágica” en relación a que el sistema perceptor tendría un funcionamiento discontinuo, en palabras de Freud que “constituye la base de la idea del tiempo” (Freud, S. 1925, p.2811). El tiempo tiene su origen en nosotros, dice Ali:

sobre esta base se construye la imagen de una temporalidad que ordena los acontecimientos, tanto internos como externos, en series paralelas y complementarias. Una vez más la proyección efectúa el paso del tiempo subjetivo al tiempo objetivo (Ibid.)

Al respecto mencionábamos con anterioridad que en el ejercicio del fort da se produce una práctica de la presencia y ausencia espacial del objeto que es regulada en términos del tiempo y ritmo de esta falta. Podemos plantear que esta práctica de una rítmica tiene antecedentes ya en los primeras experiencias de satisfacción y falta dependiendo del modo en que ese objeto responda a la demanda que se le plantea, experiencias que trazarán huellas particulares de configuración del tiempo en cada psiquismo, en cada cuerpo.

Para referirse al espacio, Ali recurre nuevamente a Freud, que en una carta a Marie Bonaparte de 1940 lo atribuye completamente a la introyección del espacio exterior como representaciones, siendo junto al tiempo el marco general de toda percepción. Dice Ali “Es de destacar, empero, el hecho de que la proyección resulte aquí indisociable del cuerpo mismo, como si la circunstancia de tener un cuerpo fuera sinónimo de la de tener un espacio y un tiempo corporales” (Ali, S. 1990, p. 29).

Assoun plantea que la voz “se eleva sobre un fondo de silencio, lo agujerea y luego se extingue, acontecimiento evanescente que se refiere a un real puntual” (Assoun, P. L. 1995, p. 19). Agrega Assoun en relación a la escucha y las características del silencio como trasfondo o dialéctica de la voz:

Piénsese en el leve efecto de óptica...vocal que hace que, presente con un allegado en un lugar donde se produce un momento de silencio- ¡pasa un ángel!-, me despierte y pregunte: ¿Qué dijiste? El otro en realidad no había abierto la boca: de igual modo encuentra en su respuesta “nada, no hablé”, la confirmación de que en efecto nada se dijo. Pero esta breve alucinosis atestigua mejor que cualquier otro fenómeno la intencionalidad: *espero que eso hable en el otro* (Assoun, P. L. 1995, p. 69)

De estas citas podemos desprender que la voz como objeto real corta un espacio de silencio, además de instaurar un tiempo y un ritmo en este recorte.

Quisiéramos destacar dos derivas que realiza Ali a propósito del cuerpo, el espacio y el tiempo. La primera de ellas es relativa a la subjetividad. Dice que “la organización espaciotemporal se inscribe en el funcionamiento conciente y lleva por esta causa la impronta de la subjetividad que hace depender un saber particular de las condiciones a priori de todo saber”. La segunda es a propósito del ritmo en esta configuración subjetiva, donde refiere a la psique como “una entidad espacial provista de lugares entre los cuales se efectúan intercambios en conformidad con un ritmo” (Ibid. p.30).

Weill plantea en relación a la vivencia espacio-temporal de la música, que en la experiencia musical, el yo deja de pensar, pues “la música, al no desplegarse más que con el tiempo, no solicita la consistencia del yo, que al estar espacialmente estructurado, se encuentra por eso mismo anonadado y abandonado” (Weill, A. D. 1999, p. 13).

Conceptos musicales fundamentales

Haremos mención en este capítulo a los elementos o parámetros musicales más fundamentales y que participan en mayor o menor relevancia de la constitución de cualquier trozo musical de estilo clásico, popular o folclórico. Esta aclaración es necesaria pues el lenguaje musical se organiza en estos parámetros, por tanto, la materia de cualquier canto y del canto lírico en tanto especialización está compuesta de estos elementos. Lo anterior implica que el cantante debe, en el manejo de su instrumento, acceder a estos dominios.

Ritmo

“Orden y proporción en que se agrupan los sonidos en el tiempo” (Moncada García, 1964, p. 19). La siguiente es parte de la definición del diccionario Harvard de la Música:

Aspecto de la música que se ocupa de la organización del tiempo. Como tal es una función primariamente de las duraciones de los sonidos y silencios de los cuales consiste la música, aunque el énfasis creado por medio del volumen, así como de la armonía y movimiento melódico, también afectan al ritmo. (Rande, D. 1984)

Luego, esta definición recalca que casi toda la música occidental organiza el tiempo por medio de pulsaciones o compases que ocurren regularmente y que a su vez están arreglados en grupos recurrentes, que consisten en múltiplos de 2 y 3 duraciones.

Distintas definiciones aluden a la repetición del pulso, de un batimento o pulsar que por su repetición denota una secuencia. Pero tanto en ritmo como en melodía y armonía, las ideas musicales contienen un decir organizado, donde uno de sus grandes parámetros es el planteamiento de tensiones y reposos a modo de

discurso musical. “El ritmo es el pulso, el latido de la música. La palabra en griego significa flujo o fluir. Se le puede definir como el elemento de la música que regula el movimiento a través de la recurrencia de acentos en un tiempo”¹. Agregamos que esta recurrencia de acentos no debe ser necesariamente regular, y es en este aspecto que el concepto de tiempo en música se ordena también a propósito de esperas, tensiones, reposos, tactus o pulsares, así como de silencios.

Gómez plantea que hay musicalidad en las lenguas, en “los acentos, la duración de las sílabas puestas al servicio del ritmo de las palabras y las frases. El ritmo configura un cantar.”(Gómez, A. M. 1999, p. 194).

Melodía

Melodía puede entenderse a propósito de imagen sonora como uno de los ejes diacrónicos por excelencia de la música. Se suele hablar de “altura” del sonido para referirse al lugar en el que un sonido está situado en cuanto a una melodía. Moncada García la define como “Sucesión de sonidos de diferente altura que, animados por el ritmo, expresan una idea musical”. Esta melodía responde sí a un patrón como lo expresa Antonio Salgado: “sucesión de tonos musicales arreglados en un patrón signficante, no obtenemos la melodía hasta que hayamos obtenido el significado del patrón”. En música de tradición escrita o conocida como “clásica” la organización de los sonidos está dada en la escala temperada, compuesta de 12 sonidos, aun cuando dentro de lenguajes de composición más contemporáneos puedan ampliarse estas exigencias a otros usos de la voz y los instrumentos con menor especificidad de la regulación de altura, como el habla cuya altura no puede ser precisada de manera temperada.

¹ Recuperado el 6 de Diciembre de http://osound101.blogspot.com/2005_10_02_osound101_archive.html

El diccionario Harvard de la música señala que “En la música tonal occidental, el concepto significa típicamente una sucesión ordenada que establece alguna clave y que conduce a una conclusión claramente reconocible de esta clave”. Esta clave depende de la tonalidad. Luego refiere que “El movimiento de un tono a otro en melodías tonales ocurre en gran parte por medio de un salto de algún intervalo consonante, o por un paso”. (Rande, D. 1984)

En el siglo XX, el compositor Arnold Schöenberg creó un modo de hacer música fuera del sistema tonal tradicional; este fue llamado dodecafonismo, en tanto las 12 notas de la escala debían ser ordenadas en series y no en el orden que tienen en la tonalidad.

En relación al uso de la melodía de modo serial y no tonal, Barenboim dice “Creo a veces que en Schöenberg los 12 intervalos cromáticos con su búsqueda de igualdad y la negación de la jerarquía de la tonalidad, no pueden combatir un cierto factor de orden que el oído ha desarrollado, porque ansía algún tipo de consonancia tonal” (Barenboim, D. 2002, p. 59)

En relación al canto lírico, la melodía en cuanto a su uso, está limitada a las posibilidades del registro de cada cantante que van a estar en el rango de los hombres desde un bajo (extremo más grave de la voz humana) hasta un tenor pasando por el barítono, mas las voces de contratenor que están en sonoridad del registro habitual de la mujer. En las mujeres el rango va desde la contralto (registro más grave en la mujer) hasta la soprano (registro más agudo en la mujer) pasando por la mezzosoprano y muchas variedades y sub-clasificaciones que responden a otras variables como el color de la voz, volumen, resistencia y lugar donde puede cantar con mayor soltura.

Timbre

El timbre es definido como la “cualidad del sonido producido por un determinado agente sonoro”². El timbre es tanto una clasificación categórica general, siendo por ejemplo de este modo posible distinguir que el sonido de un clarinete es diferente al de un violín, como síntesis de las características particulares del sonido de un individuo. En relación a la voz cantada, el timbre alude a un sello, dando cuenta en la voz, de la calidad y características del sonido, así como del modo particular de “portar” esa voz por parte de ese cantante.

En cuanto a la voz cantada, la principal diferenciación en cuanto a timbre es entre voces femeninas y masculinas, aunque en la infancia los niños (tanto varones como mujeres) cantan en un mismo registro, el femenino.

Un aspecto importante a señalar es que suele asociarse el concepto de timbre al de “color” del sonido, además de ser habitual que se utilice para caracterizar un timbre cualidades táctiles. De este modo, suelen utilizarse para la voz los calificativos: metálica, aterciopelada, dura, redonda, suave entre otros. Ello sin duda es un intento de ayudar con la imagen a la caracterización de los sonidos, pues no se ven.

Assoun recalca que timbre se refiere a “sonido laríngeo fundamental que le da su calidad, verdadero color vocálico, nacido del impulso laríngeo tomado por las cavidades situadas encima de la laringe” (Assoun, P. L. 1995, p. 47). A este respecto señalamos que el timbre, como resultante, color y sello de la particularidad de cada voz no alude a la fisiología pura de esa laringe en particular, sino y más bien, al modo particular en que se pone en voz y se despliega esa musculatura, en música: ese gesto musical.

² Recuperado el 10 de Marzo de 2007 de <http://www.hablemosdemusica.com/docs4.html>

Armonía

El Diccionario de la música de Valls comienza su definición señalando el concepto general de armonía, lo que ayuda a enfocarnos en un análisis del concepto que contemple su fuente, o la raíz de sentido con el que se fue creando la armonía en música. “En general este vocablo significa la relación orgánica entre los elementos de un todo”. Prosigue señalando que “en términos musicales se denomina así al conjunto de normas que ordenan y regulan las relaciones entre las partes de una composición y las articulan entre sí en función de leyes basadas en unos principios acústicos” (Valls, M. 1991, p. 16)

La armonía es el parámetro musical de la sincronía o superposición de sonidos. “parte de la música que estudia la formación y combinación de los acordes” Moncada García, 1964. p.19). En términos de la notación musical la armonía es el eje vertical de la textura de la música y el contrapunto el horizontal (Rande, D. 1984).

Schöenberg señala en su “Tratado de armonía” (Schöenberg, A. 1922, p. 23) que si la escala es la imitación del sonido horizontalmente en sucesión, los acordes son la imitación vertical, simultánea, “la escala es un análisis del sonido, el acorde una síntesis”.

En el desarrollo histórico de la música clásica estas formaciones y combinaciones entre acordes se fueron enriqueciendo y complejizando, aunque manteniéndose hasta fines del siglo XIX dentro del “suelo” de la tonalidad. Daniel Barenboim utiliza el concepto de “Psicología de la Tonalidad” para referirse a como la armonía en tanto situada en torno a un eje tonal “Crea una sensación de hogar, del que se puede partir a un territorio desconocido y luego volver” (Barenboim, D. 2002, p.62). Luego a propósito de la aparición del dodecafonismo y su salida del suelo tonal, Barenboim dice “La segunda escuela de Viena en la que la ausencia de

tonalidad sea una especie de falta de hogar, una especie de tipología permanente porque no vas a volver” (Barenboim, D. 2002, p. 64).

Tonalidad

El diccionario Harvard de la música la define como el “sistema de ordenar el diapasón por medio del cual un solo diapasón o tono llamado tónica se convierte en central. El término se aplica con mayor frecuencia al sistema particular de tonalidad que prevaleció en la música occidental culta desde fines del siglo XVII hasta principios del XX.

Este sistema continúa siendo la base de casi toda la música popular occidental.

Respecto al sentido de esta organización, refiere que “La tónica sirve como punto de reposo hacia el cual la tensión estructural creada por la manipulación de otros tonos se resuelve por cadencias en la conducción de la composición o cerca de ella y en otras partes” (Rande, D. 1984). A este respecto, la resolución es la progresión de un tono disonante hasta otro consonante.

Otra definición alude a que los sonidos se ordenan en relación a esta tónica por relaciones armónicas. El concepto de tonalidad arranca por el predominio de este sonido, que a través de las modulaciones no pierde su carácter de elemento básico de la organización musical. (Valls, M. 1991)

Canto lírico

El canto lírico es una técnica que permite emitir sonidos y melodías, a un volumen muy alto utilizando resonadores naturales situados entre el pecho y la cabeza del ser humano, sin que por ello se deje de comprender el contenido de lo que

se canta. El canto lírico es efectivamente un modo de cantar, donde se ha trabajado técnicamente en el desarrollo de la voz para lograr que esta se depure, fortifique (musculatura específica en trabajo) y expanda (en todas las posibilidades que permite su registro además del volumen). Este modo de cantar emerge en un contexto musical y cultural histórico europeo y su desarrollo responde a los cambios que se fueron dando en estos mismos ámbitos. Es así como en tanto los compositores empezaron a componer música con mayor grado de dificultad para las voces, el desarrollo de estas también fue abriendo espacios inaugurales en cuanto a la especificidad de la utilización técnica de recursos, la depuración de resonadores entre otros (Valenti Ferro, 1992). El modo de cantar entonces del cantante lírico actual es la resultante de un camino histórico en este sentido, en el que se ha construido un saber técnico respecto a este modo específico de desarrollar el instrumento vocal, así como un acervo repertorial compuesto por las obras que los compositores han creado para la voz cantada, en especial ello ha implicado el desarrollo de la ópera como género musical donde en mayor completad se despliega el arte del cantante en sus aspectos musical-vocal y escénico-teatral.

Canto y técnica

Los lugares del cuerpo que se desarrollan en mayor medida en la técnica del canto lírico se asocian también a funciones del cantar. Distintos autores y cantantes concuerdan en las zonas de trabajo y soporte de la técnica, mas difieren en el énfasis y modo de funcionamiento específico de cada zona. Las zonas técnicas suelen presentar desde dentro hacia fuera del cuerpo, de este modo, la clasificación suele partir con **respiración** y sus funciones, que involucra zona torácica y donde también participa musculatura abdominal. Los pulmones como lugar al que llega el aire cuando entra al cuerpo, están sostenidos por las costillas y limitan en su parte inferior con el diafragma. Esta zona se expande en las costillas undécima y duodécima que son flotantes y hacia abajo en el diafragma que como músculo cede aumento se extiende y baja cuando la caja está con aire (Seidner, W. y Wendler, J. 1977, p. 43),

siendo el músculo que separa la caja torácica de la zona abdominal. Los trabajos de inhalación y exhalación tienen funciones distintas, siendo el segundo el responsable de la salida del sonido, de la voz, se conoce este trabajo de sostén de la salida del sonido en tanto es portado como “apoyo”. Los autores suelen destacar que el trabajo durante la inhalación es el de crear un soporte, una capacidad a la que después será la línea de canto. En “Pulsión respiratoria en psicoanálisis” los autores plantean la hipótesis de una correlación entre la pulsión oral y la inhalación a modo de incorporación (del aire en este caso). El segundo momento de la respiración es la exhalación al que asocian a la pulsión invocante y a la expulsión, en este caso del producto, de la voz (Eidelsztein y colaboradores, 2004, p. 202).

Prosiguiendo con el recorrido en el cuerpo de la voz cantada, el aire circula por la tráquea y al cantar es producido el sonido en la zona laríngea, por las cuerdas o “labios” vocales. La función de esta zona es la **emisión**. La función de estos labios vocales en la emisión fue descubierta por Antoine Ferrein, quien en 1741 publicó su memoria titulada *De la formación de la voz en el hombre* donde expone su hallazgo de las cuerdas vocales. Entre estos labios vocales queda un espacio llamado glotis, esta se cierra para proteger el ingreso de alimentos (es llamado así también a la zona de las cuerdas vocales y espacio, independientemente de si están con espacio entre ellas, o sin él). Assoun plantea que Ferrein con su hallazgo realiza un cambio en el modo científico de concebir la voz en tanto de ser considerada un instrumento de viento, pasa a convertirse en instrumento de cuerdas donde “la corriente de aire proveniente de los pulmones hace las veces de arco” (Assoun, P. L. 1995, p. 52). Por otra parte, experimentos de excitación de los nervios de la laringe y estudio de las vibraciones de los labios vocales han demostrado que “no hay relación entre la frecuencia de las excitaciones y el tono audible, y que, sin corriente de aire no aparecen vibraciones” (Seidner W. y Wendler J. 1977, p. 83). Estos conocimientos de la ciencia se vuelven instrumentales a la práctica del canto, asumiéndose por ejemplo como conocimiento técnico que se debe mantener la laringe más bien baja durante el canto, incluso si la nota es aguda, pues lo que regula las distintas alturas al cantar es

la tensión de las cuerdas (más tensas en los agudos) no la altura de la laringe, así como la importancia para la salud vocal de apoyar el sonido en la columna de aire.

Los autores que citamos refieren a la zona de la boca (parte superior a la emisión del sonido) la función de “formador del sonido”. El trabajo en esta zona es principalmente de generar un espacio de resonancia y amplificación del sonido base generado en la laringe y otorgarle cualidades timbrísticas de riqueza armónica. Por otra parte, los autores refieren que el timbre depende de la presión sub-glótica producida por la espiración. Algunas escuelas técnicas trabajan con el levantamiento del velo del paladar (paladar blando, conocido como trabajo de colocación) para generar este espacio de resonancia, en cambio otras buscan llevar el sonido directamente a la “máscara” (zona de resonadores en las cavidades del rostro), como es conocida la zona tras los dientes superiores, paladar duro.

Un aspecto fundamental de todo el proceso de gestación y arribo de una voz es que cuando esta “cobra cuerpo termina por golpear un tímpano: tanto el del locutor mismo como el de su destinatario, a tal punto aquella se estructura en un fenómeno de retorno, o sea el control de su emisión por la audición” (Assoun, P. L. 1995, p. 46). Y el comando de todo el proceso, el generador cortical diencefálico, que “hace depender la voz del influjo nervioso y la mecánica cerebral” (Ibid.)

En síntesis, no hay fenómeno acústico posible sin un elemento generador (el aire), un órgano transformador (la laringe) y un resonador (el tubo faringeo, la boca y los resonadores frontales del rostro).

Ópera

Valls señala en su “Diccionario de la música” que la ópera es una “representación escénica dotada de acompañamiento musical que subraya y refuerza

la intencionalidad emocional de sus situaciones dramáticas. Es una creación típica de occidente y su evolución abarca un período de casi 4 siglos” (Valls, M. 1991, p. 40). Agregamos que más que un acompañamiento musical, la ópera es una manifestación y una forma musical en sí, que tiene un desarrollo argumental expresado en la música y expuesto por cantantes.

En un comienzo fue realizada para un público de elite, para el clero y nobleza europea, dentro de esta cuna dio sus primeros pasos, en tanto distintos compositores comenzaron a depurar la estructura de este arte. Luego se empezó a masificar en Italia donde se construyeron teatros de ópera volviéndose un arte masivo y popular. Esto modificó el tipo de argumentos de las composiciones pasando de ser de temáticas míticas a narrar historias más bien domésticas y ligeras. Luego los compositores fueron depurando y desarrollando el género para poder expresar las temáticas de su tiempo, es el caso por ejemplo de la ópera verista del siglo XIX influenciada por el realismo, donde los compositores muestran dramas simples de la pequeña burguesía, o de la ópera nacionalista ya influenciada por el surgimiento de los primeras agrupaciones socialistas en Italia donde los protagonistas sufren la persecución política (Ej. “Andrea Chenier” de H. Giordano), o luchan por liberar a su pueblo oprimido (Ej. “Nabucco” de G. Verdi). Luego las óperas surgidas en el siglo XX expresan conflictos más bien internos y que manifiestan los cuestionamientos de la subjetividad surgidos en este siglo (Ej. “Wozzeck” de A.Berg). (Salvat S.A. 1986)

Consuelo Rubio de Uscatescu plantea que la ópera ocupa un lugar específico en la sociología del arte. Refiere que hay conexiones históricas entre la ópera lírica y la recepción del público de cada una de las épocas que constituyen las etapas predominantes de la evolución de la vida musical de occidente. Plantea a su vez que hay una crisis en la ópera lírica y su representatividad, refiere que en ese sentido es un género superviviente, aludiendo al decaimiento de su popularidad “Durante siglo y medio la ópera había sido un producto artístico y un espectáculo que pertenecía al gran público” y esa situación cambió. Menciona que Adorno afirmaba que entre la

ópera y la sociedad se ha producido una lesión profunda. Postula que el cine es el reemplazante de la ópera y que:

socialmente se ha podido concluir que los consumidores o frequentadores actuales de la ópera ya no proceden de los intelectuales ni de la alta burguesía, sino que son viejos o nostálgicos del género o una falsa elite perteneciente a una sobreestructura cultural de escasa receptividad ante la producción lírica de su propio tiempo (Rubio de Uscatescu, C. 1982, p. 100)

Este planteamiento, si bien contiene elementos acertados en su análisis de los cambios sociales que han acompañado a los históricos en relación al lugar de la ópera en la sociedad, contiene juicios para referirse a las diferentes características del público de ópera que nos parecen poco precisos e infundamentados. Sin perjuicio de lo anterior, nos parece importante desarrollar líneas de análisis en torno al lugar que las presentaciones de ópera y música clásica pueden tener en la sociedad de este tiempo y en nuestra cultura en particular, así como el análisis al público que asiste a estos espectáculos, para profundizar en la comprensión de nuestro tiempo.

Arte musical

La música es el arte que tiene por plataformas en las funciones subjetivas la audición y la invocación en tanto producción sonora. Pascal Quignard en su libro “El odio a la música” dice que “lo que es oído no conoce párpados ni tabiques, ni tapicerías ni murallas. Indelimitable, nadie puede protegerse de él” (Quignard, P. 1996, p. 105). A diferencia de este, Alejandro Sacchetti escribe “El párpado del oído” donde precisamente habla de los bordes que contornean no sólo la escucha, sino la experiencia musical. Bordes, límites y espacios de la subjetividad, en tanto las configuraciones y huellas en cada psiquismo tienen sellos particulares; como configuración refiere que “Podríamos decir que la primera piel del niño también es la piel de la madre, cuya voz también constituye la matriz acústica” prosigue Sacchetti con una alusión a las características “musicales” de esa relación temprana:

La piel del niño se va conformando desde otro que ejerce una presión, una presión subjetiva, deseante, que está sujeta a alguien que la ejerce con una intensidad, una rapidez, un ritmo, un compás, un tempo, un ruido, que tiene sus particularidades, su estilo. (Sacchetti, A. 2004, p. 86)

Como mencionábamos con anterioridad, Freud no escribió nada acerca de la música directamente, aunque sí podemos acercarnos a lo que refirió en relación a otras artes, dentro de las que señaló preferir la literatura y la escultórica. De la música dice que “aquellas manifestaciones artísticas (la Música por ejemplo) en que esta comprensión se me niega, no me produce placer alguno. Una disposición racionalista o tal vez analítica se rebela en mí contra la posibilidad de emocionarme sin saber por qué lo estoy y qué es lo que me emociona” (Freud, S. 1914, p. 1876). Efectivamente, en la literatura hay una participación del lector que permite relacionarse con la obra en un tiempo favorable al análisis de esta. Freud apunta aquí a la característica de la música que es su transitoriedad, y no llega a acceder a este arte, que también tiene

tiempos de análisis de sus distintos parámetros, parcialidades y grandes estructuras. Gómez recalca a este respecto que la música de moda en la sociedad vienesa en tiempos de Freud, era música “ligera, banal, inconsistente para sacar de ella razonamientos” principalmente valeses y que es entendible que tampoco haya sentido el autor demasiada inclinación a acercarse a un mayor conocimiento de este tipo de música (Gómez, A. M. p. 187).

En otro aspecto del decir de Freud en relación al arte, incluye dentro de los mecanismos defensivos el de la sublimación, que según el diccionario de Chemama es un “Proceso psíquico inconciente que para Freud da cuenta de la aptitud de la pulsión sexual para reemplazar un objeto sexual por un objeto no sexual (connotados ciertos valores e ideales sociales) y para cambiar su fin sexual inicial por otro fin, no sexual, sin perder notablemente su intensidad (Chemama, R. 1996, p. 415). Destaca que la sublimación es comandada por algo que implica la dimensión psíquica de la pérdida y la falta, y que responde a coordenadas simbólicas. Expone una cita de Freud al respecto que nos parece interesante reproducir: “La pulsión sexual pone a disposición del trabajo cultural cantidades de fuerza extraordinariamente grandes y esto a consecuencia de la particularidad, que es muy notable en ella de poder desplazar su fin sin perder en lo esencial su intensidad”. Destaca un punto interesante para comprender la articulación del concepto freudiano en Lacan, es que Freud articula la insatisfacción de la pulsión con las exigencias de la civilización, diciendo que de esta fuente proviene la sublimación, este asunto para Lacan será “la marca de la introducción del significante, de la dimensión simbólica” (Chemama, R. p. 417).

Carlos Motta refiere que el término sublimación:

es derivado de las bellas artes (sublime), de la química (sublimar) y de la psicología (subliminal) para designar la elevación en el sentido estético, o bien un pasaje del estado sólido al estado gaseoso, o un más allá de la conciencia (Motta, C. 2005, p. 74)

En relación a la experiencia estética, Goldstein analiza su aspecto de transitoriedad en una escena descrita por Freud y su característica de ser una experiencia de borde entre lo permitido y lo prohibido. Esta escena es un momento transitorio de “encuentro con la naturaleza en el arte y en lo humano y en el horror de la guerra. Es un evento y un encuentro con lo bello y lo siniestro”. La autora plantea que en esta experiencia estética se borran las distancias y desaparece el tiempo fechado y “en la actualidad de su transitoriedad nos pregunta el tiempo perdido y nos responde el tiempo recobrado” (Goldstein, G. 2005, p. 55). Como el punto azul o lugar al que se dirige la experiencia musical que plantea Weill, la autora entiende tras la experiencia estética cierta noción de temporalidad “no fechada” que “hace puentes habilitantes para la cura”.

En un análisis respecto al efecto de la música en las personas, Weill recalca que la escucha no es la de los sonidos audibles, sino de uno “inaudito”, señala que en este caso “el Otro se dirige a mi y solicita un oyente inaudito a quien deja oír esta pasmosa noticia “En ti estoy en mi casa”” y que luego esta noticia tiene una respuesta más pasmosa aun por parte del receptor que es “Sí, es cierto, estás en tu casa””. En este sentido, plantea que en la escucha de la música, todo sucede como si no fuese el auditor quien entiende a la música, sino ella la que lo entiende. (Weill, A. D. p. 10).

A este respecto, es necesario profundizar en el concepto de tonalidad, pues como mencionábamos al referirnos a la armonía, la música tonal es un lenguaje construido por la complejización de acordes y de sus relaciones, donde históricamente se fueron ampliando sus posibilidades en tanto distintos compositores crearon diferentes formas de expresividad armónicas, melódicas, timbrísticas por mencionar algunos de los parámetros implicados en la composición. Es importante señalar a este respecto que las novedades que cada compositor clave de la historia introdujo sufrían las más de las veces un rechazo en los auditores, hasta luego ser incorporados y aceptados. Esto, funciona también a modo de apres coup implicando

por ejemplo que Brahms ya incorpora los aportes de Beethoven y de Bach, y más bien que puede componer por estar sobre sus cimientos tonales.

Cada compositor es en un lugar y tiempo específico, y responde también a ese tiempo, de este modo incorpora también los requerimientos expresivos de su tiempo, y si bien diversos autores aluden a que la música no tiene un sentido traducible o definible por la razón (Garrofe, P. 1994, p. 25), sí podemos decir a modo de ejemplo que Beethoven es romántico pues en su modo de crear, en sus recursos expresivos, logra elaborar un modo compositivo que genera en el auditor, emociones particulares que preponderaban y eran especialmente valoradas en ese período que llamamos romántico y que representaban además a ese tipo de hombre. Pablo Garrofe afirma que cuando las notas se combinan inmediatamente dan origen a una frase musical, y se pregunta si serán los acordes los que le den el “sentido” al lenguaje musical, pero se responde que no se puede forzar otorgarle a un acorde mayor o menor un sentido de alegría o tristeza, pues no se podría hacer un diccionario de sentidos de los acordes y su relación con los afectos (Ibid). Discrepamos con el autor por no considerar en su análisis que el fundamento de los acordes es la tonalidad, siendo esta (hasta el momento) la base occidental desde la que un acorde tiene sentido, en cuanto se dirige a un lugar, en la armonía y en el tiempo. Este ordenamiento se fundamenta en la búsqueda y generación de tensiones que en algún momento tendrán reposo. A este respecto, se impone mencionar la llamada “revolución de Tristán” que alude a uno de los cambios más importantes en la música occidental de tradición escrita, generado por Richard Wagner con su ópera “Tristán e Isolda” y en particular lo que sucede con el preludio del Tristán, esto es, los 9 primeros minutos de la obra. Diego González Pardo nos alumbró con un análisis del inicio de la obra:

Los compases iniciales del preludio, consiguen crear una atmósfera de tensión a la que parece no haber descanso. La primera frase, violoncelos ascendentes seguidos de acordes cuya resolución es

ambigua -el famoso acorde Tristán- se repite tras un largo silencio, eliminando Wagner cualquier fundamento sobre el que podamos descansar, o tener expectativas de encontrar. Y así continúa durante toda la obra de forma que nosotros, igual que sus personajes estamos en estado constante de agitación e insatisfacción (González, D.)

Iván Ruiz analiza la relación establecida por Lacan entre la armonía como concepto de salud y la armonía en música, manifiesto en su seminario “La Transferencia”. En este Lacan, alude a que Pitágoras interpretó el movimiento del cosmos y del alma a partir de proporciones numéricas tendientes a su equilibrio, a su armonía. La idea de salud derivada de este concepto contiene para la medicina la noción de armonía, de homeostasis del sujeto, de un acuerdo interno. El autor recalca que “la noción de armonía en música surge a partir del momento en que se discriminan los acordes consonantes de los disonantes” (Lacan, J. 1961, en Ruiz, I. 2002)

Quisiéramos retomar el aspecto de la música con una cita respecto al lugar del silencio en música, Daniel Barenboim dice: “El sonido es efímero y tiene con el silencio una relación paralela a la ley de gravedad: Los sonidos tienden al silencio como los objetos a caer” (Barenboim, D. 2002, p. 13). Esta cita alusiva nuevamente a la caída como un elemento que se puede incorporar en el análisis del trabajo artístico musical y al fondo de silencio como una contraparte del hacer música.

Es la escucha un lugar delimitado, con márgenes subjetivos. Un buen ejemplo de ello en música es el rechazo que han sufrido en la época en que fueron estrenadas muchas de las obras que hoy atesoramos del repertorio clásico. El pianista y director de orquesta Daniel Barenboim dice respecto a la dificultad de escucha de la música contemporánea: “Ciertas obras siguen siendo difíciles porque sólo se han tocado una o dos veces y porque no han sido repetidas durante muchos años por los mismos músicos ni para el mismo público” (Barenboim, D. 2002, p. 127). Esta cita nos

sugiere desde el psicoanálisis la importancia de la repetición y de lo nuevo que aparece en cada una de ellas, a modo de un horizonte que se desliza vivo.

El compositor Arnold Schönberg en su “Tratado de Armonía” dice que “el arte es en su grado íntimo una simple imitación de la naturaleza, pero imitación de la naturaleza en el más amplio sentido, no mera imitación de la naturaleza exterior, sino también de la interior”. Refiere respecto a la composición musical: “Dos tendencias luchan en el hombre, el deseo de repetir los estímulos agradables y su contrario, la necesidad de cambio en la transformación de nuevos estímulos” (Schönberg, A. 1922, p. 13). A propósito de esta disonancia en el lenguaje musical, Sacchetti recalca que la disonancia va más allá de la armonía y es más bien el placer de lo prohibido. Relaciona esto con “la peste que trajo Freud a América, o lo transgresivo de Stravinsky, algo realmente pecaminoso, algo demoníaco, y bueno lo demoníaco y lo inconciente muchas veces plantearon cierta sinonimia” (Sacchetti, A. 2004, p. 113).

En relación a esto Weill plantea la existencia de una estructura dionisiaca en la música, asociada con la disonancia; al respecto pone el ejemplo del *triton diabolicum*, o tritono que es un intervalo (compuesto por tres tonos) presente en la escala tonal cuya utilización fue censurada por la iglesia católica por generar disonancia. Señala también la presencia de la contraparte o un aspecto apolíneo en la consonancia de la música (Weill, A. D. 1998, p. 35).

Lacan en un análisis a Aristóteles realiza una interesante cita sobre el sentido catártico de la música:

La catarsis es allí el apaciguamiento obtenido a partir de cierta música, de la cual Aristóteles no espera ni cierto efecto ético ni tampoco cierto efecto práctico, sino el efecto de entusiasmo. Es pues la música más inquietante, la que los conmovía hasta las tripas, la que los ponía fuera de sí –como el Hot o el Rock and roll para nosotros- esa que la

sabiduría antigua trataba de saber si había de prohibir o no. Ahora bien, dice Aristóteles tras haber pasado la prueba de la exaltación, del arranque dionisiaco provocado por esa música, están más calmos. (Lacan, J. 1959-60, p. 296)

Estas dos tendencias, dos lugares, tactus y síncopa de la música laten y configuran según nos alumbró Freud en el corazón de la subjetividad, “Entre el espanto y la ternura” en palabras del creador cubano Silvio Rodríguez, Eros y Tánatos, yo y sujeto, fort y da, armonía y melodía, silencio y voz...

MARCO METODOLÓGICO

La investigación en relación al canto lírico en tanto expresión de una subjetividad, será realizada en el análisis a lo que la teoría psicoanalítica refiere al respecto, complementándolo con el aporte de teóricos musicales al respecto. Analizaremos solamente fuentes bibliográficas pues nos motiva ampliar la problematización y profundización teórica en un campo de la psicología que ya está desarrollándose en profundidad en torno al tema planteado, como es el psicoanálisis.

Descripción de los ejes temáticos:

Trabajaremos el análisis de la teoría que hemos abordado en relación a cuatro ejes temáticos. Estos han sido elaborados a partir de nuestra pregunta de investigación, entendiendo por una parte que para la teoría psicoanalítica la temática de la subjetividad se sitúa en un campo de sentido y configuración, temas que orientan nuestros dos primeros ejes temáticos; a su vez nos ha parecido que el registro imaginario planteado por Lacan permite trabajar en relación a la pregunta en relación a las implicancias del canto en tanto objeto que sale del cuerpo y los alcances de poseer una configuración imaginaria tanto del cuerpo, como de la voz, asuntos en torno a los que se articula nuestro tercer eje temático. Finalmente, nuestro cuarto eje temático se organiza en torno a la pregunta por el canto como objeto artístico y la subjetividad gestando tanto sus posibilidades como sus límites.

Realizaremos a continuación una descripción de cada uno de los ejes temáticos:

El sentido del canto para un sujeto

Como ya ha sido anticipado en el desarrollo teórico del tema de la subjetividad, este eje temático alude a las posibilidades de sentido del canto, en tanto sujeto del lenguaje, esto es, sujeto del inconciente. Aclaremos nuevamente que no se

trata acá de explorar en las vivencias ni particularidades con las que diversos cantantes referirían su sentido particular a nivel de la conciencia, sino, los cruces formas y reveses de subjetividad en tanto configuración del deseo, lugar y modo de arribo de este. En particular, trabajaremos aquí con el registro simbólico, mito familiar, el deseo y la voz en torno a este.

Configuraciones: Voz y sentido musical

En este capítulo trabajaremos en los aspectos de la configuración temprana del sujeto, siempre desde la perspectiva psicoanalítica, intentando aproximarnos desde lo que los distintos autores dicen acerca de posibles raíces e inicios de la voz cantada. Indagaremos en este sentido en los modos en que participa la voz de la madre, en tiempos de las constituciones psíquicas, con los procesos participantes, incluyendo un recorrido por el embarazo y los trabajos de la teoría al respecto, la función del canto de la madre, el tránsito por el estadio del espejo. Por otra parte, también dentro de los tiempos de la constitución temprana del psiquismo, intentaremos aproximarnos a modo de preguntas y sugerencias a modos en que se configuran aspectos musicales como el ritmo, timbre, la afinación, melodía y armonía. Incluiremos en este recorrido las posibles implicancias de la escucha musical, intentando aproximarnos a las estructuras que sostienen el sentido musical.

Cuerpo imaginario, Voz imaginaria

En este eje trabajaremos en el planteamiento de que así como hay un cuerpo Imaginario que sostiene el arribo a diversas funciones del psiquismo y del aparato mental, el canto, en este caso el canto lírico para quien lo realiza participa también de una voz imaginaria. Ello entendiendo que el cuerpo imaginario se configura en el estadio del espejo a modo de imagen gestáltica continuando desde ahí presente como función imaginaria a lo largo de la vida. En este aspecto, si bien la voz no posee imagen pues es de naturaleza audible y no visible, sí está configurada a

modo de gestalt en tanto posee altura, ritmo, fraseo, intencionalidad expresiva y sobretodo posee timbre, siendo todas esas cualidad delimitadas y acotadas a determinados parámetros culturales y propios del desarrollo musical específico que es la música occidental de tradición escrita.

Por otra parte, indagaremos en el desarrollo de este eje, en la presencia de los otros semejantes como espejos y acicates al desarrollo de la voz del cantante lírico, en tanto hay para el canto referentes históricos y contemporáneos presentes en el desarrollo de la carrera, es decir, que el canto lírico se realiza situado en un tiempo histórico y se desarrolla como un modo específico en sus límites (límites a la voz) y posibilidades. Respecto a este cuerpo imaginario, indagaremos a modo de pregunta en los modos en que se configuran los lugares del cuerpo más utilizados, por tanto más exigidos del cuerpo del cantante, a saber, caja torácica (pulmones, tráquea, diafragma y diámetro del cuerpo), zona laringea (cuerdas vocales, laringe) zona bucal y el cuerpo como soporte de la línea de canto.

Expresión de la vocalidad

En el desarrollo de este eje intentaremos realizar aproximaciones teóricas que permitan dar cuenta de los planteamientos que subyacen a una interpretación musical escénica, más específicamente al canto lírico en tanto arte escénico. Abordaremos los elementos subjetivos que subyacen al sostenimiento de un discurso, en este caso, discurso musical, mediado por el sostenimiento de una voz. Enfatizamos la condición de ejecutante del cantante, o de intérprete que dista mucho de la posición de compositor o creador musical y que supone otras regulaciones para con el espacio y la expresión hacia los otros que las del puro ejercicio de la creación; regulaciones del propio tiempo, del cuerpo, del manejo de los recursos expresivos entre otros.

Otro aspecto a desarrollar será la posibilidad del recurso expresivo vocal. Para ello recurriremos a fuentes relativas al canto y la expresividad.

Descripción de las Fuentes

En nuestro recorrido teórico utilizaremos fuentes secundarias, siendo la principal de ellas bibliografía de línea psicoanalítica, además de bibliografía musical de diversas procedencias.

En el primer eje de análisis trabajaremos en torno a la pregunta por el sentido y la configuración del registro simbólico principalmente. Para ello nos basaremos principalmente en Lacan en el desarrollo que hace del concepto de Otro y el modo en que se manifiesta en la voz. Trabajaremos en relación al sentido en el discurso musical, relacionando definiciones en relación a la tonalidad planteadas por distintos autores y su relevancia en la subjetividad.

En el segundo eje trabajaremos principalmente relacionando las definiciones de los parámetros musicales, con lo planteado por los autores psicoanalíticos en relación a los aspectos que participan de la configuración temprana, en especial Freud, Lacan y Gómez.

En el tercer eje trabajaremos con Sami-Ali, Nasio y diversos psicoanalistas que trabajen el tema del cuerpo y la configuración de este en el registro imaginario. Agregaremos aquí también referencias musicales en tanto aporten a una mejor dilucidación de las correlaciones que intentamos explorar, pues como desarrollamos en el marco teórico, el cuerpo no puede ser entendido en disociación de la configuración del espacio y el tiempo imaginarios.

En el cuarto y último eje utilizaremos principalmente los aportes de la filosofía, la estética y escritos en relación a la música. Por otra parte, trabajaremos en las implicancias de portar una voz y portar un discurso desde una perspectiva psicoanalítica, entendiendo que el canto es la expresión de un sujeto que debe en su realización sostener un decir musical.

Operaciones de análisis

Las operaciones de análisis serán de contrastación, comparación, correlación y propuestas. Ello en tanto el estudio propuesto es exploratorio y pretende aproximarse a alumbrar una posible relación entre disciplinas de desarrollos distantes como son la música (dentro de ella el canto lírico) y el psicoanálisis como plataforma teórica de trabajo, mediados o articulados en torno a la subjetividad en su configuración psíquica, límites y posibilidades. Por lo anterior, las correlaciones y propuestas serán plateadas a modo de preguntas o indagaciones temáticas a profundizar.

ANÁLISIS Y CONCLUSIONES

El sentido del canto para un sujeto

La subjetividad nos ha quedado develada como un constructo al que únicamente podemos referir como enmarcado en la sujeción a distinto tipo de atavíos. Hablamos de sujeto solamente en tanto anclado a una cultura, a un lenguaje de efecto significativo y al deseo de un Otro que le reportará sentido.

El canto como producto de la cultura, se levanta contra un fondo musical que se constituye como un patrimonio vivo del paso del hombre por el mundo. En este sentido, la música está en el Otro, y en tanto música occidental está en el Otro de un modo particular.

Como revisábamos con los distintos autores, el tipo de música que hemos producido en occidente tiene su clave y ordenación particular en la tonalidad. Esta tonalidad es un eje y referencia ya incorporada, en tanto la reiteración en la construcción y práctica de distintos tipos de música en el mismo patrón o lenguaje viene sucediendo al menos hace cuatro siglos y la referencia a un eje en música se remonta a los griegos. Por tanto, cuando planteamos que el Otro musical es en un marco, estamos aludiendo a que en la mayoría de la música palpita una dependencia de la dicotomía y economía tensión-reposo, y que nuestra referencia a ella en tanto sujetos de la cultura será una dependencia que contendrá ese aspecto en su estructura.

A su vez cuando planteamos que la música está en el Otro nos referimos principalmente a que tiene efecto significativo en la subjetividad. En este sentido, Freud planteaba que la música puede actuar como recuerdo encubridor y también que las representaciones auditivas tienen valor tanto como las visuales. Por otra parte, el significativo se construye en el psiquismo particular en la condensación de huellas de fuentes diversas. Ello implica que el discurso subjetivo en tanto atado a una trama

significante inconsciente, circulará en el ejercicio de asociaciones, desde los distintos tipos de contenidos que palpitan en ese significante.

En otro aspecto a señalar referente al sentido podemos analizar que este Otro, como campo significativo varía en las diferentes épocas, en tanto cada una tiene visiones y valoraciones particulares del ser humano. En el canto entonces, el Otro ha variado dependiendo de cómo ha sido entendida y definida la música y el lugar del cantante en cada época histórica.

Quedan aun varios aspectos que trabajar en relación al sentido que el canto puede tener para un sujeto. El canto es un producto, una resultante y su medio de expresión es la voz. Al referirnos a la voz estamos hablando de una pulsión y objeto de circulación en el cuerpo (no del cuerpo) que va hacia el otro, vehiculiza un deseo y se dirige al Otro. La invocación o llamado es al Otro en tanto y en el modo en que este ha tejido su impronta significativa en el sujeto del inconsciente. Es así que el ejercicio de la pulsión invocante puede volverse silencio, palabra clara o canto dependiendo de cómo el sujeto esté ubicado en relación al Otro.

A su vez, en el aspecto imaginario, el canto produce efectos en los otros, en sus cuerpos, por esto como planteaba Assoun (1995), tras la invocación palpita la tensión de no saber si mi voz va a provocar efecto en los otros, o caerá de vuelta, sin haber producido efecto, ligadura, sentido.

Aun habiendo analizado diferentes aspectos de las implicancias en relación al sentido de la música en la cultura y para los sujetos, persisten interrogantes en relación al acto de cantar. Al cantar música que ha sido escrita por otros, esto es, al no corresponder a un proceso creativo en sí, sino interpretativo, la pregunta al sentido del canto para un sujeto es entonces ¿Por qué canta? ¿Qué hace que decida romper el fondo de silencio para la realización de un acto artístico y volver su instrumento un objeto de arte? Para intentar abrir un campo de respuesta nos guiaremos en primer

término por la pregunta planteada por Gómez, acerca de si este deseo del Otro se dice también a través de la música y cómo es que dice. Aun siendo parte del campo simbólico, la música como las otras artes, escapa a una definición en relación a su sentido, a la vez que otorga un plus de goce que insiste en llamar para ser vivenciado nuevamente. Es así como el objeto musical no deja de producirse, tanto en la repetición de las experiencias musicales (audición y producción del objeto), como en la adquisición de nuevas formas sonoras, que serían nuevos modos de goce de la cultura. Este objeto musical no cumple por cierto la función de aplacar la angustia de la pregunta sin respuesta unívoca en el Otro acerca del sentido de la existencia, pero reporta efectivamente un goce de particulares intensidades en cada sujeto.

De este modo, la voz cantada es también representante del *objeto a* pues la música que bien se escucha o realiza cae en tanto se extingue su sonido real, volviendo entonces a recargarse por esa caída la tensión que movilizará su búsqueda nuevamente.

A partir de los trabajos recorridos podemos también pensar en una caracterización particular de este objeto. Por una parte, es *objeto a*, ello implica que cae. A su vez como objeto artístico, das Ding es un objeto de la cultura. Ello implica que al cantar, el objeto que se portará es uno que caerá para el sujeto y que puede permanecer a su vez en la cultura en tanto acerbo o producto artístico. Nos parece relevante considerar en este análisis, que el cantante se jugará en esta doble relación con su instrumento, o más bien, que su voz cantada, es producida como objeto particularmente orientado a una identificación con la Cosa y además contiene en tanto *objeto a*, un contenido *superyoico*. Esta consideración nos invita a la pregunta por las posibles diferencias entonces entre la voz que se habla, que sabemos a través de ella habla el sujeto del inconciente en vocalizaciones del *super yo*, y la voz cantada, en particular el canto de música escrita (canto lírico) donde la música y el texto son escritos por otro, no creados por el cantante (por tanto al cantar no se despliegan como en el habla las formaciones del inconciente habituales). Al respecto

proponemos considerar que en el acto del canto lírico la presencia de este Otro se expresa en los márgenes, límites, espectro sonoro y posibilidades de portar su instrumento por parte del cantante. El Otro en el cantante se expresa en la particularidad que puede tener su canto y en el sentido de este, en tanto los significantes particulares de los que esté constituido el Otro para el sujeto serán los que le reportarán sentido y movilizarán su deseo al cantar.

Un último foco de análisis que nos parece relevante en cuanto al sentido de la música es la consideración a una deriva planteada por Weill. El autor plantea que la música reporta una escansión, una pausa y un aire en el devenir reiterativo de un discurso vital que pudiera estar carente de sentido. Refiere que este descanso es de la opresión de tener que significar la existencia y la tensión de esto en la relación con los otros. La música dice, traslada a un momento que él llama pre-significante, en tanto es al puro sonido arrullador de la “sonata materna”, donde el significante – refiere- queda eclipsado en su efecto por una priorización pudiéramos decir sólo del arrullo. Al respecto planteamos una diferencia con el autor en tanto el recorrido teórico que hemos realizado sostiene que todo lo humano es parte de un registro simbólico, así también este sentido apaciguador de un arrullo es un asunto ya mediado por el lenguaje.

Concordamos sí con él en considerar que la experiencia musical remite a condensaciones significantes particulares, donde se pone entre paréntesis la tensión de la relación con los otros y más bien el sujeto se entrega a navegar en un espacio validado por la cultura (la expresión musical) donde no es necesario ponerle dique al goce, sino que se explaya y expresa en nuevos objetos de arte.

Configuraciones: voz y sentido musical

Es conocido el calificativo de “musical” para referirse a quien se mueve dentro de la música con propiedad, que entiende algo de lo que en ella se está llevando a cabo. De la revisión bibliográfica hemos podido concluir que la música participa de distintos órdenes y estructuras que hacen que los sonidos no sean para el auditor o intérprete que tiene la experiencia musical un bloque sonoro disperso o sin dirección en su transcurrir en el tiempo, sino precisamente un fenómeno con estructura y proyección (o dirección), que en este caso podemos entender también como sentido.

Situamos la atención en la configuración, pues para el psicoanálisis la subjetividad es algo que puede arribar o no, en tanto se transita por ciertos hitos en la relación con los otros y en la inserción en el lenguaje. El modo en que se produce el paso por etapas y momentos específicos de la constitución psíquica configura las funciones del cuerpo y del manejo espacio temporal. De este modo, el recorrido que realizaremos en este eje es un análisis de los distintos parámetros de la música que ya hemos definido, desde la perspectiva de los elementos que han participado de su constitución en el psiquismo. Entendiendo que es un campo de escasa exploración teórica, las relaciones que planteamos entre psicoanálisis y música son aproximaciones que intentan aportar a la discusión teórica entre estos campos.

Para situar la problemática de las cualidades musicales en el ámbito de la configuración, abordaremos el tema desde distintos ejes o modos de acercamiento. Por una parte, como hemos revisado en la teoría, el sujeto arriba a un lugar específico, a una trama y una cultura que lo antecede y donde influyen directamente sobre él varias generaciones. Estas a su vez participan de una lengua (o más) con una sonoridad particular, con vocales y consonantes predominantes, con acentos y volúmenes específicos que se reproducen en las prácticas cotidianas y hacen parte de un campo sonoro.

Estas generaciones precedentes se imbrican en una estructura, en un tejido, de modo que el sujeto arribará a un lugar dentro de un mito, a una posición anticipada que le otorgará un lugar. En el relato de este mito la música puede estar o no presente, puede ser valorada, menos valorada, connotada de una o diversas maneras y haber participado o no de la historia de esa familia. Estas huellas de las generaciones precedentes palpitan en la cotidianeidad. La huella del arte en el vivir, de la presencia o ausencia musical en una casa, la calidad y connotación de esta experiencia se enlaza con representaciones y afectos configurando elementos significantes.

Luego, la calidad de la relación del infans con la madre o primera figura significativa de afecto será clave para la posibilidad de un arribo a la subjetividad, pues a partir de ella se dará inicio a la consolidación de las plataformas configurantes que participan de lo que luego definiremos como “lo humano”. Pero ciertamente el soporte afectivo temprano, puede transmitir no solamente una palabra, sino también un calor, un arrullo y en ese sentido un plus o contenedor afectivo a la palabra pura que otorga una contención en la afirmación de la pertenencia a un lugar, de ocupar un espacio en una trama. La “sonata materna” que refería Weill entendida como el arrullo de efecto significante, hace huella en el psiquismo en tanto otorga un lugar apaciguador al cual este sujeto se podrá referir en su experiencia musical; lugar de descanso del trabajo que sin vuelta atrás será desde el momento del arribo al mundo, el recorrido en busca del sentido de ese arribo.

Esta voz de la madre, otorga soporte y a la vez configura. En tanto habla, esta voz tiene características particulares, una altura, entonación, un ritmo, una velocidad que denota su tranquilidad y también su angustia.

Analizaremos a continuación los tipos de trazos en el psiquismo tras los parámetros de la música, contemplando lo planteado por la teoría psicoanalítica a este respecto.

Desde Freud en adelante, el tema del ritmo ha sido abordado. Vida y muerte se plantean como un par indisoluble, caída y surgimiento, vigilia y sueño, sonido y silencio, fort y da, siendo claves para la tramitación en el niño del trabajo de la ausencia y la presencia. Ritmos todos binarios; en música el compás de 2/4 es el binario tal vez más utilizado, tiene dos negras por compás siendo el tiempo 1 el fuerte, y 2 el débil. En tanto el tiempo 1 da inicio y fuerza a la entrada en el compás, el 2 es el recogimiento y el rebote del tactus marcado por el 1. Si bien no podemos asegurar correlaciones, este compás binario lo podemos asociar a la primera díada, a la madre y el niño en un tiempo de unidad, donde la marca de la ausencia de la madre traza huella desde el primer llanto no inmediatamente atendido, desde la mirada de la madre dirigida a otro lugar, denotando que tras el tiempo uno siempre vendrá al menos un dos, la alternancia. El compás ternario o el ritmo de 3 nos remite por cierto en la configuración psíquica a la entrada del padre, a su participación castrante, al corte que trae como novedad radical y luego demarcación definitiva de un orden mediado por la ley.

Pero también el ritmo alude a una cierta capacidad de movimiento, de poder pulsar internamente una danza, aunque no sea bailada en lo real. Hay en esta posibilidad de portar el ritmo en el cuerpo una presencia de lo dionisiaco, en tanto entregarse a una rítmica y a un danzar implica posponer el apoyo en el conocimiento mediado por la razón y entregarse a algo que invita a un más allá de esta. Weill plantea este más allá como un punto inaudito al que se dirige la experiencia musical. Esta posibilidad de dirigirse a un más allá, donde portar el ritmo en el cuerpo es efectivamente algo que puede o no gestarse y participa también de una configuración.

Como vimos en la revisión de autores, la melodía es un parámetro del sonido que para su referencia se sirve de calificativos relativos al espacio. La melodía sucede en un diacronismo, en la horizontalidad de un tiempo enmarcado en un espacio configurado psíquicamente. De este modo, la escala musical es una sucesión de

sonidos donde cada uno es la plataforma y antecesor del siguiente. A su vez, en melodía los intervalos o distancias mayores que una escala, también son entendidas como distancias. Proponemos como planteamiento a reflexionar entonces que la configuración del espacio colabora en la realización de las melodías, en especial en la voz cantada, donde el ascenso o descenso melódico se puede ver en la partitura pero no en el instrumento vocal, como sí es el caso de la mayoría de los instrumentos.

Como hemos mencionado, la armonía como colchón y soporte de gran parte de la música realizada en y por nuestra cultura occidental, es un sistema organizado de relación entre los acordes que subyace a la escucha musical. Decíamos que la tonalidad organiza estructuralmente la experiencia musical a modo de un campo sobre el que se ha podido y podrá gestar una gran cantidad de música. Por otra parte, este efecto de la experiencia musical en el que sólo es posible entender un sonido a partir del lugar desde donde viene y su posibilidad, o sea, el lugar hacia el que se dirige, es una organización que tiene también una ritmicidad, dada por la alternancia entre tensión y reposo. Alternancia no aleatoria, sino gestada por la historia musical en tanto distintos compositores fueron instaurando nuevos modos de entender y sostener esta tensión armónica y de exhalar su reposo en la frase musical.

Gómez refería que la voz en tanto pulsión horada, perfora en su proferir, de este modo el volumen de esta voz, sea ya un grito que taladra o un murmullo cercano a lo inaudible producen efectos en los otros. Insistimos en que el volumen de una voz es un elemento que sólo refleja lo que sucede con ese sujeto. De este modo, un grito de horror no taladra al otro por su volumen sino porque esa voz está haciendo aparecer en ese grito el horror. En relación al efecto configurante de la sonata materna, reflexionamos y nos cuestionamos también en relación a la importancia del volumen de este canto, de esta voz de arrullo al infans y cómo influyen en él el rango de volúmenes e inflexiones que esta voz pueda tener cuando se dirige a él y cuando a los otros, a modo de configurar también una paleta o espectro de opciones y posibilidades de relacionarse también con los otros. Esto, considerando que la

realidad de esta relación con los otros será precisamente un espectro, pequeño o vasto de posibilidades.

El timbre de voz, en cierto modo cercano con el volumen, se hará cuerpo vocal transmitiendo en él también elementos de la realidad psíquica del sujeto que porta esa voz. De este modo, las particularidades subjetivas harán parte de un color de voz. Postulamos a modo de propuesta, considerar la importancia del aspecto imaginario en la configuración del timbre vocal, donde el timbre es una resultante de huellas trazadas en las que la identificación ha logrado arribar. Por otra parte, el timbre del cantante depende también de la presión sub-glótica realizada en el ejercicio de la fonación. En este sentido nos preguntamos por las fuerzas implicadas en este ejercicio y la proveniencia de ellas. Es esta una pregunta por el deseo una vez más y por el modo en que este se expresa en cada subjetividad, pues identificarse con el quehacer de cantante puede -como antes decíamos- sostenerse en las más diversas fuentes significantes y, como planteaba Freud en los casos de cantantes analizados al inicio de su teorización psicoanalítica, las huellas de distintos eventos psíquicos modifican aspectos de la voz. Este no es un planteamiento concluyente más que a modo de presentación de una inquietud que, como tal, aporte a una profundización de la teoría al respecto.

Cuerpo imaginario, voz imaginaria

Lacan plantea en el estadio del espejo que el yo surge en la alienación, pues la identificación con una imagen cerrada del cuerpo gatilla en adelante la aprehensión imaginaria del mundo y del propio cuerpo en un paso sin vuelta atrás en la configuración subjetiva. Sami-Alí plantea que el cuerpo en sus distintos órganos y funciones es imaginarizado, de modo que la manera de portarlo depende de cómo estén imaginarizados sus contornos y límites.

La voz, como el yo, tiene una configuración imaginaria, que se produce a modo de Gestalt, de una identificación con borde y cierre. Quien habla o canta será el sujeto del inconciente y el yo sabrá sólo en la alienación, en la gama de identificaciones puestas en juego en la relación con el otro.

De este modo, tras la constitución imaginaria de la voz actúan identificaciones de diverso tipo. Proponemos una pregunta a las implicancias y naturaleza de estas identificaciones, considerando que la constitución psíquica del cuerpo espacio y tiempo es imaginaria. Ello, pues la voz sale de un cuerpo imaginarizado en sus contornos y dimensiones hacia un espacio, también delimitado imaginariamente de manera particular en cada subjetividad. Planteamos que las posibilidades simbólicas que ese sujeto habrá tenido de imaginarizar su cuerpo y su configuración espacio temporal, son también un soporte de la pulsión invocante y de los recursos subjetivos que sostienen el acto de cantar, en tanto –como decíamos- la voz es un objeto que circulará por este cuerpo acotado a un espacio acotado, en tanto particularmente imaginarizado.

En otro ámbito, si consideramos que en la condensación del significante las representaciones se imbrican unas con otras, aquellas relativas al sonido y la voz que han hecho función imaginaria, esto es que participan de una identificación vocal, podrían tener características de representaciones distintas de las sonoras. Nos

preguntamos en este sentido por los elementos imaginarios que participan de las características que mayormente expresan la particularidad de la voz como son el timbre, la potencia y la expresividad. Ello, considerando que la función imaginaria modifica el real del cuerpo. En este sentido entonces, la voz expresará aquello con lo que haya podido identificarse.

En otro ámbito del análisis al aspecto imaginario de la voz cantada, destacamos también la influencia de los referentes culturales como un fondo sobre el que se podrán reflejar distintas identificaciones para la realización del canto lírico. En la historia de la ópera esto es muy claro en tanto entre distintos períodos los cantantes han tenido modos diferentes de cantar, a la vez que dentro de un mismo período las características del modo de cantar han sido compartidas. En este sentido, hay una validación cultural que genera referentes de identificación que se constituyen como posibilidades de moverse dentro del marco y definición de lo que se está entendiendo por canto lírico por parte de la comunidad que lo integra. Esta identificación con referentes de la época en que se habita se produce de manera espontánea en tanto se acepta la definición compartida y que por cierto construye principio de realidad.

La identificación vocal imaginaria, del mismo modo que la configuración imaginaria del cuerpo es un proceso que dispara en adelante la posibilidad del despliegue de otras funciones. En el canto, proponemos que el registro imaginario puede conducir el aprendizaje y desarrollo del instrumento vocal del cantante en tanto el trabajo se guía hacia puntos que son un referente acotado de ideal.

Expresión de la vocalidad

O bien podemos decir expresión de la musicalidad, expresión de subjetividad. Finalmente como hemos podido revisar en este recorrido teórico, el canto es una expresión, un objeto que sintetiza en su gesto y decir la constelación psíquica que lo sostiene, la subjetividad en la que aloja y que le da vida.

Nos movemos en mares de escasa exploración, en territorios donde una fata morgana puede fácilmente confundir nuestra percepción. Pues la expresividad en música pudiendo analizarse en parámetros mensurables, no agota por estos medios sus posibilidades de análisis y mas bien parece decir poco acerca de lo que verdaderamente se expresa al cantar. En el lenguaje musical escrito, la expresividad es pedida por los compositores en indicadores al tempo y volumen, pero ellos dan poca cuenta de lo que se expresa en el gesto musical.

Tras esta problemática de intentar objetivar la expresividad musical subyace por cierto el desfase entre lo escrito y lo proferido. El lenguaje musical escrito es un mapa, una información valiosísima por cierto, pero no el territorio; cada vez que se realiza la música se hace acto, en ese sentido, se le da vida a una escritura que no puede decir nada acerca de sí, sino que aparece por su “lectura”. Los compositores han debido ir depurando su sistema de indicaciones en relación a la expresividad, pero la realización de la partitura escrita requiere de la interpretación, esto es del sentido musical y expresivo del intérprete.

Llegamos de este modo nuevamente al cantante, que como músico devela con sus herramientas expresivas un sentido musical. Pero, ¿Cuales son entonces estas herramientas de la subjetividad que permiten expresar música? Pues debemos considerar que es posible cantar reflejando tan sólo las notas e indicaciones expresivas que están escritas en la partitura. Pero intentaremos ir un poco más allá que la voz entendida como sola altura o volumen.

Hay ciertas voces que parecieran por la sola calidad de su sonido, esto es las cualidades de su timbre generar en los otros efectos significantes, a la vez hay otros que sin tener tantas cualidades en su timbre, logran expresar mucho por medio de su canto. Nos preguntamos en este punto, de que está compuesta esta expresividad del canto. Freud plantea en los “Tres ensayos para una teoría sexual” distintas fuentes que tiene la sexualidad infantil y que como sabemos trazarán las huellas que caracterizarán la relación de goce con el objeto. Señala entre otras las excitaciones mecánicas, la actividad muscular, los procesos afectivos intensos, “incluidas las emociones aterradoras se extienden al dominio de la sexualidad” (Freud, S. 1905, p. 1212). Assoun analizaba la importancia de la libido narcisística en el canto, donde hay un goce directamente sobre el cuerpo en la excitación de los músculos que participan del canto (Assoun, P. L. 1995). Por otra parte, como hemos visto, la voz en su prosodia, en su entonación y acento es un reflejo de la subjetividad en cuanto cuerpo, sujeto, configurado. De este modo, planteamos como temática a profundizar la participación del goce en el habla y en el canto por cierto, goce sobre el cuerpo, sobre la escucha de la propia voz y sobre ese ejercicio hacia los otros por cierto.

En este mismo sentido, la escucha de un cantante no es de un solo sonido, sino de un modo de abordar este sonido, de una permanencia de este, de un desarrollo y una finalización. Proponemos que al cantar, en todo ese trayecto se juega y finalmente se expresa el modo en que el cantante se relaciona con el objeto y su modo de gozar con este. Como decíamos, el cantante lírico es un intérprete, esto es, trabaja con un material que ya existe, su arte consistirá entonces en expresar por medio del canto una música que ya existe por tanto importará mucho el modo en que utilice sus recursos expresivos al cantar para volver más interesante la música que realiza.

Como hemos logrado vislumbrar en este recorrido, la voz tiene sólo un camino de ida, va hacia los otros y se dirige al Otro. Es importante entonces integrar a un análisis de los elementos que participan de la expresividad musical el modo en que el sujeto se relaciona con estos otros y por cierto como se posiciona en relación al

Otro en tanto cantar supone hacerse oír de un modo específico por el Otro. En este último sentido, se vuelve relevante atender a su posibilidad deseante, o su posibilidad de volver su voz cantada un instrumento cuyo destino sea el lenguaje de la sublimación, esto es, el lenguaje del amor.

Weill planteaba un lugar hacia el que la música se dirige, el lugar inaudito en tanto sucede en el tiempo y es un sonido que siempre está en el horizonte. El canto entonces estará sometido a una resolución en cierto sistema tonal y de este modo se dirigirá hacia algún lugar mientras es realizado. Proponemos considerar que, en tanto Cosa, el canto puede actuar de manera significativa presentificando un lugar más allá (Weill, A. D. 1995) para el cantante y los otros, siendo de este modo la expresividad un asunto que puede reportar elementos para la construcción de sentido.

Conclusiones

Iniciamos este recorrido orientados por la pregunta acerca de las implicancias subjetivas del acto de cantar. Del análisis de lo planteado por los distintos autores una primera conclusión relevante es la calidad significativa de la experiencia del canto lírico. El registro simbólico es un fondo sobre el que se construye la posibilidad subjetiva de cantar, a la vez que el canto reporta elementos a la construcción del campo de sentido para la subjetividad del tiempo donde es realizado.

Un segundo punto surgido de esta investigación que consideramos importante como territorio a seguir profundizando es la voz en tanto objeto y en particular, las características de la voz cantada en su calidad de objeto. Si bien profundizamos en el análisis del canto en tanto perteneciente a un lenguaje musical y en su condición de objeto advenido a la calidad de Cosa, quedan en estos bordes y tejidos entre conceptos muchos ángulos desde los que recorrer nuevos análisis al respecto. La profundización en estas temáticas permitiría acercarnos a entender el modo en que este sujeto se puede relacionar con su instrumento, a la vez que entender la materia de la que se sirve la subjetividad para hacer música y los procesos que allí participan. Estos últimos son asuntos que se mueven en un campo teórico de relación entre disciplinas, que si bien han dialogado en la elaboración de distintos autores, no hay aun en la teoría una línea de especialización respecto a las particularidades del sentido y ejercicio de las disciplinas musicales. El presente trabajo es una aproximación teórica analítica al arte de cantar, que contribuye al establecimiento de puentes y diálogos entre psicoanálisis y arte, particularmente con el arte musical y en especial con el canto.

El análisis de los elementos de la configuración psíquica que participan de una configuración de las cualidades musicales, es un campo de escaso desarrollo tanto en la teoría psicoanalítica como en el ámbito musical, constituyéndose por tal motivo en un aporte de este trabajo en particular tanto la aproximación teórica planteada, como

la propuesta y proposición de un campo de investigación en esta línea. Nos referimos en especial, a la posibilidad de una profundización teórica en relación a la configuración de los parámetros de la música en el psiquismo (ritmo, melodía, armonía, volumen, timbre entre otros), y la configuración imaginaria de la voz. Como planteamos durante el análisis, una pregunta fundamental surgida de nuestra investigación en este punto es ¿Cuáles son los elementos implicados en la configuración imaginaria de la voz cantada, considerando los parámetros que le otorgan particularidad como son el timbre, el volumen y la expresividad individual?

Un último punto que quisiéramos destacar a la hora de concluir es la aproximación que en esta investigación hemos realizado a una teorización de base psicoanalítica en relación al sentido de la música para la subjetividad. Por cierto que un camino a transitar en esta temática es riesgoso, principalmente por el silencio que al respecto resuena en los discursos de Freud y Lacan que vuelve a la empresa un ejercicio con muy pocos precedentes. Por lo mismo, destacamos los trabajos de Weill y Sacchetti en relación a la música pues iluminaron mucho nuestro recorrido y creemos que pueden resultar inspiradores para continuar incrementando la producción de teoría al respecto. Creemos que una mayor profundización en las relaciones entre la tonalidad u otros sistemas de referencia musical y el sentido que le han reportado a la subjetividad en la historia musical de occidente, reporta un gran espectro de áreas temáticas en las que desarrollar y especializar la producción teórica.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar M. (1990)** *Crítica del sujeto* (1990) Mariflor Aguilar editores, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.
- Ali-S. (1990)** *El cuerpo, el espacio y el tiempo* (1993) Amorrortu Editores. Buenos Aires
- Arteaga C. Gatti N. y Piteo P. (2004)** *Hacia el sujeto semiótico*. Monografía final. Instituto de Formación Política y Cultural Hannah Arendt. Buenos Aires. <http://209.85.165.104/search?q=cache:mFCMCzEHXrIJ:www.institutoarendt.com.ar/salon/monografias/arteaga,%2520gatti,%2520piteo.pdf+sujeto+moderno+herida+narcisista+sospecha&hl=es&ct=clnk&cd=2&gl=cl>
- Assoun P. L. (1995)** *Lecciones Psicoanalíticas sobre la Mirada y la Voz* (2004) Nueva Visión, Buenos Aires
- Baranguer W. y colaboradores (1980)** *Aportaciones al concepto de objeto en psicoanálisis* (2001) Amorrortu Editores. Buenos Aires
- Barenboim D. Said E. (2002)** *Paralelismos y Paradojas “Reflexiones sobre música y sociedad”* (2002) Debate. Buenos Aires
- Barenboim D. (2003)** *Daniel Barenboim en Buenos Aires. Recuerdos de una visita* (2003) Mozarteum argentino. Buenos Aires
- Barenboim D. (2005)** *Mi vida en la música* (2005) Editorial El Ateneo. Buenos Aires
- Camuña J. (2005)** *Sobre el inconciente y el lenguaje, una introducción a Lacan*. Recuperado el 15 de Abril de 2007 de <http://palabreanteser.blogspot.com/2006/02/sobre-el-inconsciente-y-el-lenguaje.html>
- Corominas J. (1990)** *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (1990) Editorial Gredos. Madrid
- Chemama R. (1995)** *Diccionario del psicoanálisis* (1998) Amorrortu. Buenos Aires
- Freud S. (1895)** *Estudios sobre la histeria*, en colaboración con J. Breuer. (2005) Obras completas Tomo 1. Biblioteca Nueva, Buenos Aires
- Freud S. (1895-96)** *Manuscritos* (2005) Obras completas Tomo 3. Biblioteca Nueva, Buenos Aires

- Freud S. (1896)** *Nuevas observaciones sobre las neuropsicosis de defensa* (2005) Obras completas Tomo 1. Biblioteca Nueva, Buenos Aires
- Freud S. (1900)** *La interpretación de los sueños* (2005) Obras completas Tomo 1. Biblioteca Nueva, Buenos Aires
- Freud S. (1901)** *Fragmento de análisis de un caso de histeria* en Obras completas (2005) Biblioteca Nueva. Buenos Aires
- Freud S. (1905)** *Tres ensayos para una teoría sexual* (2005) Obras Completas Tomo 2. Biblioteca Nueva. Buenos Aires
- Freud S. (1912-13)** *Tótem y Tabú* en Obras Completas Tomo 2 (2005). Biblioteca Nueva. Buenos Aires
- Freud S. (1913)** *El Moisés de Miguel Ángel* en Obras Completas Tomo 2 (2005). Biblioteca Nueva. Buenos Aires
- Freud S. (1915)** *Lo inconciente* (2005) Obras completas Tomo 2. Biblioteca Nueva, Buenos Aires
- Freud S. (1919-20)** *Más allá del principio del placer* en Obras Completas Tomo 3 (2005). Biblioteca Nueva. Buenos Aires
- Freud S. (1923)** *El Yo y el Ello* en Obras Completas Tomo 3 (2005). Biblioteca Nueva. Buenos Aires
- Freud S. (1929-30)** *El Malestar en la cultura* (2005) Obras Completas Tomo 3. Biblioteca Nueva. Buenos Aires
- Gallego M. (2006)** *Desde la Mitología hasta la música*. Recuperado el 10 de Diciembre de 2006, de <http://www.filomusica.com/filo42/orfeo.html>
- Gómez A. M. (1999)** *La voz, ese instrumento...* (1999), Gedisa, Barcelona
- González D.** *Tristán e Isolda Wagner*. Recuperado el 12 de Diciembre de 2006 de <http://www.asterionxxi.com.ar/numero1/tristaneisolda.htm>
- Lacan J. (1955)** *Seminario 2 El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* (1991) Paidós. Buenos Aires
- Lacan J. (1959-60)** *Seminario 7 La ética en el psicoanálisis* (1997) Paidós. Buenos Aires
- Lacan J. (1963)** *Seminario 10 "La angustia"* extraído de versión en disco compacto

- Lacan J. (1964)** *Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1986) Paidós. Buenos Aires
- Lacan J. (1953)** *El Mito individual del neurótico en Intervenciones y Textos* (1985) Manantial. Buenos Aires
- Lacan J. (1955)** *El estadio del espejo como formador de la función del yo. En Escritos 1* (1988) Siglo XXI Editores. Buenos Aires
- Lacan J. (1956)** *Escritos 2* (1988) México Siglo XXI. Buenos Aires
- Lévi-Strauss C. (1958)** *Antropología Estructural* (1995) Paidós Básica. Buenos Aires
- López Cano R. (2006)** *Los cuerpos de la música*. Recuperado el 10 de Septiembre de 2006 desde <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>
- Motta C. G (2005)**...*en el Cielo y la Tierra. Estudio sobre Freud y el proceso creador* (2005) Grama Ediciones. Buenos Aires
- Musri F. G. (1999)** *Relaciones conceptuales entre musicología e historia* en Revista musical chilena v. 53 n. 192. Recuperado el 6 de Marzo de 2007 desde http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901999019200003&script=sci_arttext
- Nietzsche F (1872)** *El Nacimiento de la Tragedia* (2002) Biblioteca Nueva. Madrid
- Nietzsche F. (1887)** *Genealogía de la moral*
- Osorio J. (2006)** *Canto para una semilla. Luis Advis Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena*. Versión electrónica Revista musical chilena v. 60 N° 205. Recuperado el 10 de Abril de 2007, de http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902006000100003&script=sci_arttext
- Rande D. (1999)** *Diccionario Harvard de la música* (1999) Editorial Diana. México DF.
- Rodolfo R. (1988)** *El niño y el significante* (1996) Paidós Editores. Buenos Aires
- Rubio de Uscatescu C. (1982)** *El canto: estética-teoría-interpretación* (1982) Reus S.A. Madrid
- Ruiz I. (2002)** *Encuentro, en el margen, entre la música y el psicoanálisis*. Cap. La armonía en el Otro. Recuperado el 5 de Abril de 2007 de <http://www.scb-icf.net/nodus/177EnsayoIR.htm>

- Sacchetti A. (2004)** *El párpado del oído* (2004) Letra Viva. Buenos Aires
- Salvat S. A. (1986)** *Enciclopedia Salvat de los grandes temas de la música* T. 3 (1986) Ediciones Salvat S.A. Barcelona
- Sedner W. y Wendler J. (1982)** *La Voz del Cantante* (1982) Editorial Henschel Arte y Sociedad. Berlin
- Schöemberg A. (1922)** *Tratado de Armonía* (1974) Real Música. Madrid
- Valenti Ferro E. (1992)** *Breve historia de la ópera* (1992) Claridad. Buenos Aires
- Valls M. (1991)** *Diccionario de la música* (1991) Alianza Editorial. Madrid
- Weill A. D. (1998)** *Invocaciones* (1999) Nueva Visión. Buenos Aires
- Zizek S. (1992)** *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood* (2004) Nueva visión. Buenos Aires