

Variaciones sobre música y psicoanálisis

Martín Alomo¹

En este artículo breve propongo, en clave musical, un análisis sencillo de la enigmática expresión de Lacan “un discurso sin palabras” (1968, p. 14) que no traicione las condiciones de la música ni las del psicoanálisis. Muchas elaboraciones sobre el tema confunden ambos campos y considero que, por eso mismo, se debilitan.

Por un lado, me interesa revisar la idea muy difundida de que la música es un lenguaje. De hecho, las asignaturas que enseñan teoría y solfeo en conservatorios y academias suelen llamarse “lenguaje musical”. Por otro lado, quiero cotejar esto con la noción lacaniana de *lalengua* (1971b) que muchas veces mencionamos parejamente con el denominado “baño de lenguaje” en el que suponemos imbuido al infante.

Podría aclarar mejor mi planteo del siguiente modo. Se trata de un campo tripartito: a) la música; b) lo que se dice de una supuesta intersección entre música y lenguaje; c) el psicoanálisis. De estos tres conjuntos, tomaré en cuenta solo algunos elementos. De la música, específicamente la relación entre los sonidos, tanto sintagmática como paradigmática (melodía y ritmo, por un lado; armonía, por el otro). De lo que se dice del supuesto cruce, el equívoco ampliamente difundido que introduce la idea de que la música es un lenguaje e incluso un discurso. Del psicoanálisis, el ingreso del viviente en el campo del lenguaje, en el encuentro de *lalengua* de cada una/o con la lengua materna y la inclusión en el campo discursivo.

Melodía y ritmo

Introduzco juntos estos dos elementos porque, según entiendo, son indisolubles. Si bien se los puede aislar con motivos pedagógicos, al tratarse de sonidos articulados en

¹ Psicoanalista. Miembro del FARP y de la IF-EPFCL. Doctor en Psicología. Magíster en Psicoanálisis. Especialista en Psicología Clínica. Profesor y Licenciado en Psicología (UBA). Docente e Investigador de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Contacto: alomomartin@gmail.com

un eje diacrónico, cada uno con una duración diversa en un determinado lapso de tiempo con pulso propio, obedecen a un patrón rítmico intrínseco a la melodía.

Supongamos un intervalo de quinta ascendente, como las dos primeras notas del célebre unísono de cellos y contrabajos luego del *tutti* inicial del cuarto movimiento de la novena sinfonía de Beethoven; o las dos primeras de *Can't help falling in love*, de Elvis Presley o el intervalo inaugural de las trompetas en el tema de Superman. Si moduláramos todas estas partituras a la tonalidad de Do mayor, se trataría de Do - Sol ascendente.

Luego, como toda melodía, para ser tal, debe proseguir con otros sonidos articulados también según una combinatoria de intervalos propios de cada tema. Hay otros elementos constitutivos del *melos* que no tomaré en cuenta aquí, me refiero a las variables dinámica y expresiva; es decir: la fuerza con que se toca o se canta cada sonido o grupo de sonidos y la expresividad requerida por sus inflexiones.

Como decía, de esta articulación rítmico-melódica, es decir de notas y figuras, lo que me interesa es lo que hay entre cada sonido: la *relación* entre ellos (“intervalo” es el nombre técnico). (Schöenberg 1922; Hindemith 1946).

Llamo la atención sobre el siguiente punto: esa relación entre sonidos es un elemento distinto a la nota ejecutada, ya sea por un instrumento musical o la voz humana. Esa relación no es sonido: se trata de una *diferencia*. Dicho de otra manera, para poder escuchar notas distintas en una melodía, en el sentido de lo que denominamos “escuchar música”, es necesario percibir esa diferencia (tal vez inadvertidamente). De lo contrario, podríamos suponer la percepción de cierta algarabía, barullo, ruido, como testimonio de un fenómeno sonoro en bloque capaz de provocar sensaciones. Supongo que esto último da la clave de ciertos *obstinatos* porfiadamente iterativos de algunos fenómenos sociales de moda que maltratan instrumentos, grabados y comercializados bajo rótulos variopintos de la “música popular” actual.

La armonía paradigmática

Este subtítulo es un pleonasma cuyo único objetivo es recordar que, si la melodía es una distribución de sonidos en el eje diacrónico o sintagmático, la armonía, en cambio, lo es en el eje paradigmático o sincrónico (Hindemith 1946). De este modo, podemos gozar de los intervalos musicales ahora no en una secuencia temporal, sino en una simultaneidad: se trata de dos o más voces que suenan sincrónicamente. Cuando los

intervalos no se dan en el eje horizontal sino en el vertical, estamos entonces en el terreno de la polifonía (Schönberg 1922).

Para este planteo inicial, es importante la idea que introduje en el apartado anterior a propósito de la melodía: lo específicamente musical es una diferencia o un conjunto de ellas. Así como hay una diferencia entre el Do y el Sol en el eje melódico, también la hay cuando suenan juntos, solo que ahora para poder apreciarla es necesario una escucha polifónica capaz de percibir ambos sonidos juntos y a la vez separados de manera simultánea.

Por otra parte, esas diferencias, como conjunto de relaciones entre sonidos también se transforman en unidades que dialogan con otras en el “discurso” musical. Considero que este desarrollo es un planteo necesario y preliminar para asomarnos a aquella frase de Jacques Lacan en *De un Otro al otro*: “un discurso sin palabras” (1968). Retomaré este punto más adelante.

¿La música es un lenguaje?

Esta pregunta representa un equívoco ampliamente difundido, del que personalidades como Joseph Haydn o J-J. Rousseau han participado desde los inicios de la confusión: “La música es un lenguaje”, “el lenguaje es música” y “la música es el lenguaje de los sentimientos” o bien “el lenguaje universal” (Sevilla 2010, p. 97). Algunos teóricos de la composición sostienen que hay elementos armónicos que funcionan como verbo, lo cual permitiría situar sujeto y predicado, por ejemplo. Tampoco faltan psicoanalistas que afirman que la frase lacaniana “un discurso sin palabras” alude a la música, ya que ella, por supuesto, *es* un discurso sin palabras. Esos suelen ser los equívocos más frecuentes. Por mi parte, podría acordar con cualquiera de estas expresiones siempre y cuando estuviera claro que estamos en el terreno de las analogías. De lo contrario, no acuerdo con ninguno de esos enunciados.

En el Crátilo, Platón (360 a. C.) sienta las bases de una de las posiciones clásicas más difundidas en las discusiones estéticas. Allí establece la diferencia radical entre lenguaje, por un lado, y música y pintura, por otro. La diferencia es esencial: el lenguaje nombra, en cambio, las otras dos disciplinas imitan.

En *Mímesis*, Auerbach (1946) se ha ocupado extensamente de la representación como imitación de la realidad en el arte occidental. En cuanto a la facultad de nombrar del lenguaje, basta recordar que aun cuando Hermógenes -me refiero al diálogo

mencionado- cambie arbitrariamente el nombre a su esclavo, sin embargo, su “nominación” arbitraria no lograría pasar al dominio de lo público. Finalmente, nombrar no es el ejercicio de la arbitrariedad del lenguaje en favor de un capricho singular: el Otro omnipresente nos recuerda que hay un afuera incluso en los detalles más íntimos.

Tal vez por eso Schiller enseña: “A todos pertenece lo que piensas, solo a ti lo que sientes”² (1876, p. 75). El mundo íntimo de los sentimientos, dentro del que hay lugar para el capricho con todas las versiones de lo patético, salvo que pase por el tamiz del lenguaje y, como tal, sea transformado en palabras, pertenece al campo de lo inefable.

Decía más arriba que me interesan específicamente las relaciones entre sonidos, entendiendo que en ellas radica lo propiamente musical: el valor diferencial específico. En ese intervalo -que fenoméricamente puede ser un silencio- radica la diferencia que nos permite pensar en unidades significantes, dado que un significante se define por diferenciarse de otro. Uno podría decir, siguiendo la idea que aplico a los intervalos musicales, que lo específicamente significativo es el intervalo y, como tal, la diferencia.

La esencia de la teoría psicoanalítica

Los sonidos musicales y las unidades mayores que se pueden recortar a partir de la progresión de una obra podrían llegar a ser significantes; en tal caso acordaríamos, por qué no, que la música es un lenguaje, ya que se le aplicaría el esquema del signo saussuriano. Salvo por una condición: falta el significado. Entonces, ¿estaríamos en condiciones de decir que los sonidos u otro tipo de unidades musicales recortadas de lo sonoro podrían funcionar como significantes? Supongo que sí, pero entiendo que al hacerlo caeríamos, con Hermógenes, fuera de la convención social, lo cual nos dejaría hablando solos.

Ante este problema, si la música no representa algo para otro significante, como tal diferente, entonces *presenta* solo lo que suena y, en este sentido, nos encontramos en el nivel que Schelling (1809) llama “tautegórico” por oposición a alegórico. Dicho de otra manera, la música no representa otra cosa, sino que se presenta a sí misma. De este modo, antes que significante, la música es, más bien, significado. Pero con una salvedad radical: en lo que respecta a ese significado, por pertenecer al terreno de lo que cada uno quiera -

² Según entiendo, la frase consiste en una paráfrasis condensada del núcleo de la Carta XIV de *La educación estética del hombre en una serie de cartas*.

como si Hermógenes realmente le cambiara el nombre cada vez a su esclavo- nadie puede saber qué quiere decir.

Todo el planteo anterior converge sobre este punto: la música no quiere decir nada, es tautegórica, se presenta a sí misma como promesa infinita de significación inminente, siempre por venir. Justamente por eso podemos hacerle decir lo que queramos. Finalmente, la quimera de una Babel individual perfila la imagen de un funámbulo extranjero haciendo equilibrio sobre una cuerda tensada entre balbuceo y *flatus vocis*.

En el punto en que, con Jacques Lacan, pensamos el encuentro entre *lalengua* de cada uno con la lengua materna, allí, en ese encuentro marcado por lo traumático de la violencia simbólica ejercida sobre un hablante en ciernes, solemos encontrar un fenómeno parecido, lo que significa que es diferente.

La noción de *lalengua* introduce la variante muy humana, rarísima, de que un *infans*, es decir alguien que aún no habla, sin embargo, puede estar dentro del lenguaje e incluso participar de un discurso.

A eso que no significa nada en el diccionario, ruidos, interjecciones, gritos, llantos, que el niño o la niña producen sin que podamos saber qué significan porque, efectivamente, no tienen significado alguno ya que no están articulados en una cadena significativa, sin embargo, cuando hay un contexto acogedor, la madre o el adulto que cumple esa función lo significa. Esto quiere decir que a ese ruido fuera de sentido, el contexto social lo transforma en significado. Por eso, un bebé que aún no dispone de la palabra, sin embargo, puede participar del discurso.

Ese llanto es hambre, y a la saciedad sigue una sonrisa de gratitud y placer. Aquel grito es un pedido de compañía que, una vez satisfecho, deviene tranquilidad serena. El mundo, la familia, el Otro social introduce en el discurso a quien ni siquiera dispone de la palabra. En ese forzamiento deseante se produce un fenómeno increíble, un verdadero portento: la posibilidad de acceder a un discurso sin disponer de la palabra.

El misterio que el psicoanálisis infiere y apenas avizora por medio de situar las coordenadas del *impasse* -como he intentado hacer en este artículo-, el deseo de engancharse a la vida cuando es alojado lo realiza.

La música no es lenguaje salvo análogamente, debido al problema ya señalado de que no significa ni nombra fragmentos del mundo ni de las cosas que están en él. Por eso mismo, la música es puro significado en su autopresentación tautegórica.

En cambio, *lalengua* de cada una/o en su encuentro con la lengua materna, cuando dicho encuentro se produce en un contexto capaz de alojar al *infans*, aun cuando sea un

puro significado es transformada en significante e incluida en un discurso. De modo tal que aquel “discurso sin palabras” mencionado por Lacan en *De un Otro al otro* como “esencia de la teoría psicoanalítica” (1968, p. 14) supone como correlato necesario al lenguaje y se realiza cotidianamente en cada encuentro entre el laleo de un infante y el Otro materno que lo incluye en el campo discursivo aun cuando todavía no dispone de la palabra.

Bibliografía

- Auerbach, E. (1946). *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. España: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- de Saussure, F. (1915). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.
- Galán, I. (1999). *El romanticismo: Schelling o el arte divino*. Madrid: Endymión, 1999.
- Hindemith, P. (1946). *Adiestramiento elemental para músicos*. Buenos Aires: Ricordi, 1980.
- Lacan, J. (1968). *El seminario. Libro 16. De un Otro al otro*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Lacan, J. (1969). *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Lacan, J. (1971a). *El seminario. Libro 19. ...ou pire*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- Lacan, J. (1971b). *El saber del psicoanalista*. Buenos Aires: Manantial, 2003.
- Platón (360 a. C.). *Crátilo*. Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- Rameau, J-Ph. (1722). *Tratado de armonía reducida a sus principios naturales*. España: Amazon, 2019.
- Schelling, F. (1809). *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*. Barcelona: Antrophos, 1989.
- Schiller, F. (1876). *La educación estética del hombre en una serie de cartas*. Madrid: Calpe, 1920.
- Sevilla, S. (2010). Rousseau: el lenguaje y la música. En A. Ferrer Mas: *Rousseau: música y lenguaje*. Valencia: PUV, 2010.
- Shöenberg, A. (1922). *Tratado de armonía*. España: Real Música, 1987.