



Revista Affectio Societatis
Departamento de Psicoanálisis
Universidad de Antioquia
revistaaffectiosocietatis@udea.edu.co
ISSN (versión electrónica): 0123-8884
Colombia

2018

Julia Martin

**DE UNA CUESTIÓN PRELIMINAR A INTERPRETAR EN LAS PSICOSIS: LACAN CON
SCHÖNBERG**

Revista Affectio Societatis, Vol. 15, Nº 29, julio-diciembre de 2018

Art. # 10 (pp. 213-229)

Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

DE UNA CUESTIÓN PRELIMINAR A INTERPRETAR EN LAS PSICOSIS: LACAN CON SCHÖNBERG¹

Julia Martín²

Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

juliamartin17@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0677-6443

DOI: 10.17533/udea.affs.v15n29a10

Resumen

En este artículo postulamos que hay un aspecto de la interpretación analítica que no es posible reducir a la dimensión significativa, y que la clínica con sujetos psicóticos enseña magistralmente. Presentamos un instrumento para dar razones de un sesgo de la interpretación que el trabajo con sujetos psicóticos pone en evidencia,

el costado de la misma vinculado al tono y a las resonancias en el cuerpo; denominamos a este instrumento “lógica musical”, a partir de conceptualizaciones del *Tratado de armonía* del compositor Arnold Schönberg.

Palabras claves: Interpretación, psicosis, música, Schönberg.

-
- 1 Este escrito presenta los avances relativos al tema de tesis de la autora desarrollado en el marco de la Maestría en Psicoanálisis de la Universidad de Buenos Aires, titulado “El problema de la interpretación analítica en las psicosis: condiciones, límites y posibilidades”.
 - 2 Licenciada y profesora en Psicología, Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Especialista en Psicología Clínica, Orientación adultos y Orientación niños y adolescentes. Maestrando en Psicoanálisis, Universidad de Buenos Aires (Argentina). Doctorando en Psicología, Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra Psicopatología I, docente de Psicopatología II e investigadora categorizada, directora de proyectos de investigación y extensión acreditados, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de La Plata. Ex residente y ex jefe de residentes de Psicología del H.I.G.A. Gral. San Martín. Psicóloga de carrera hospitalaria. Actual Coordinadora de la Red de Salud Mental de Berazategui (Argentina). Ex rotante del Centre Hospitalier Sainte-Anne (París), Clinique Laborde (Blois), Centre Hospitalier CESAME (Angers) y Maison Verte (París).

ON A QUESTION PRELIMINARY TO INTERPRET IN PSYCHOSIS: LACAN WITH SCHÖNBERG

Abstract

This paper states that there is an aspect of the analytic interpretation that cannot be reduced to the signifier dimension and that is masterfully taught by the clinic of psychotic subjects. It presents an instrument to give reasons of an interpretation bias that is evident when working with psychotic subjects and that is in rela-

tion to the tone and resonances in the body; this instrument is called "musical logic" from the conceptualizations of composer Arnold Schönberg's *Theory of Harmony*.

Keywords: interpretation, psychosis, music, Schönberg.

A PROPOS D'UNE QUESTION PRÉLIMINAIRE À INTERPRÉTER DANS LES PSYCHOSES : LACAN AVEC SCHÖNBERG

Résumé

Cet article propose qu'il existe un aspect de l'interprétation analytique impossible de réduire à la dimension signifiante, enseigné magistralement en clinique avec des sujets psychotiques. L'on présente un instrument qui signale le biais de l'interprétation que le travail avec des sujets psychotiques met en évidence, ainsi qu'un

aspect de cette interprétation lié au ton et aux résonances dans le corps. Cet instrument est dénommé «logique musicale», à partir de conceptualisations du *Traité d'harmonie* du compositeur Arnold Schönberg.

Mots-clés : interprétation, psychoses, musique, Schönberg.

Recibido: 25/5/2016 • Aprobado: 27/9/2017

*En la sonora vasija de bronce
ríe clara la fuente, con metálico sonido.
Con un fantástico rayo de luz
alumbra la luna los cristalinos frascos.*

*Pierrot, con el rostro de cera,
permanece meditabundo y piensa:
¿Cómo maquillarme hoy?*

Extracto de "El dandy" de *Pierrot Lunaire*. Op. 21.
Poesía de Albert Giraud, música de Arnold Schönberg (1912)

Preludio: la interpretación, tras las huellas de la música

El presente escrito parte de una intuición, cuyo pasaje por las redes de la formalización provocará nuestro trabajo de tesis: hay un aspecto de la interpretación analítica que no es posible reducir a la dimensión significativa, y que la clínica con sujetos psicóticos testimonia magistralmente. Para caracterizar este aspecto de la interpretación, nos preguntamos: ¿qué puede enseñar la música a la intervención analítica en el campo de las psicosis? Y, aún más, ¿qué enseñan las psicosis a la cuestión de la interpretación?

Tendremos un doble objetivo en torno a nuestros avances sobre el tema: introducir un giro conceptual clave en lo que atañe a la interpretación analítica en la enseñanza de Lacan, y presentar un instrumento lógico del campo de la concepción musical occidental que contribuye a dar cuenta de esa dimensión de la interpretación que la vuelve operativa para las psicosis.

Nuestra posición aspira enmarcarse en lo que Lacan propone en la "Apertura de la Sección Clínica", cuando invita, en Vincennes, a que la clínica psicoanalítica sea "una manera de interrogar al psicoanalista, de apremiarlo para que declare sus razones" (1982/1976, p.42). Aún más, asienta, "la clínica psicoanalítica consiste en volver a cuestionar todo lo que Freud dijo" (1982/1976, p.43), "debe consistir no sólo en interrogar al análisis, sino en interrogar a los analistas, de modo que hagan saber lo que su práctica tiene de azarosa, y que jus-

tifique a Freud el haber existido” (1982/1976, p.45). Se destaca: hacer saber lo que su práctica tiene de azarosa. Aquí mismo enuncia que: “La psicosis es aquello ante lo cual el analista en ningún caso debe retroceder” (1982/1976, p.44). Debatiendo sobre las psicoterapias y la desesperanza freudiana para el caso de las psicosis, Lacan pregunta si alguien más va a entrometerse con eso.

Es en el curso de la conversación sostenida con sujetos psicóticos en el encuentro analítico que constatamos que no está cercenada para esta forma de malestar subjetivo la potencialidad transformadora de una interpretación analítica, “hecha para hacer olas” (Lacan, 1975a). Este hecho nos ha conducido a enfatizar esta exigencia, hacer saber lo que la práctica tiene de azarosa, entrometernos con eso y extremar los recursos para dar razones de aquellas intervenciones que han tenido algún efecto de interpretación para estos sujetos, incluyendo en su seno al azar, pero también a lo que alrededor de él puede, aún, encontrar una lógica.

Sabemos que escuchar a un psicótico, a esa forma de estar en el mundo, no es tarea sencilla. Freud juzgaba en “Introducción del narcisismo” que serían “incurables para nuestros empeños” (1992/1914, p.72), hasta llegar a proponer la oposición entre neurosis transferenciales, narcisistas y psicosis, en función del operador *transferencia* (1992/1924). Pero subrayemos que al fin de su obra queda situado un resto incurable en el corazón de *todo* malestar humano; es decir, la incurabilidad ya no es patrimonio exclusivo de las psicosis (1991/1937). Asimismo, se deduce de los desarrollos freudianos que la incapacidad para la transferencia en el caso de las psicosis se limitaría solo al momento del desasimiento libidinal. Por su parte Lacan, en “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis” postula tanto la posibilidad de un tratamiento de la psicosis, como la advertencia de que el intento de “utilizar la técnica que él instituyó, fuera de la experiencia a la que se aplica, es tan estúpido como dejar el alma en el remo cuando el navío está en la arena.” (2009a/1957-1958, p.557). Más adelante, Lacan sienta las bases para ir más allá que Freud en cuanto a los esfuerzos para trabajar con las psicosis, al pluralizar los Nombres-del-Padre e introducir su concepto de *sinthome* (Shejtman, 2013).

No contar con el soporte del Nombre-del-Padre no supone necesariamente que la interpretación analítica tenga un efecto “de derrumbe” en el psicótico: esto a condición de considerar las modificaciones que introduce la enseñanza de Lacan en este concepto táctico. Que la interpretación despierte, desencadene, no significa que produzca una catástrofe subjetiva. Entonces, a pesar de las conocidas contraindicaciones técnicas sobre su aplicación en las psicosis, la clínica señala que no “enloquece” siempre, ni hace del analista un perseguidor en todos los casos. Postulamos que tales contraindicaciones caen en tanto y en cuanto se transforma el concepto de interpretación.

En este sentido, presentaremos lo que consideramos un *instrumento* para dar razones de este sesgo de la interpretación que el trabajo con sujetos psicóticos pone en evidencia, el costado vinculado con el *tono* y las *resonancias* en el cuerpo, y por tanto pretendemos extraerla de su reducción al texto, al carácter áfono del objeto voz, a la cita. Denominaremos a este instrumento *lógica musical*, a partir de conceptualizaciones del *Tratado de armonía (Harmonielehre)* del compositor Arnold Schönberg (1975/1911); obra que, paradójicamente, a la vez que introduce una rigurosa *lógica* de la armonía, termina por proponer los argumentos para su destrucción. Evidencia de la necesidad de armar para poder derribar. Entonces, en un sentido más estricto, nos centraremos en aportes de un cierto tipo de concepción musical inscripto en la tradición occidental europea.

¿Para qué servirnos de estos elementos de la música? En principio, hay cadencias, necesidades de la tensión de la armonía que llevan a determinados modos de resolución, fórmulas para generar climas, para colorear. Como en el psicoanálisis, es posible formalizar, escribir, matematizar aquello que parece un devenir –de sonidos– contingente. Y como en el psicoanálisis, hay algo que excede a esta dimensión lógica, y que tal vez, y no todas las veces, pueda pensarse sólo después del acontecimiento creador. Asimismo, consideramos que un aspecto de la música en tanto experiencia *del* y *en* el cuerpo puede contribuir en la elucidación de aquello que Lacan quiso expresar con el encuentro con *lalengua* en términos de *troumatisme* –con las resonancias del francés sobre el *trou*, agujero–. Este encuentro es traumático, no-todo simbolizable. Podríamos decir que *lalengua* es la

primera música que toca el cuerpo. *Lalengua*, como la música, no se reduce al lenguaje: es esencial su carácter de *enjambre* significante resultando lo que se conoce como lenguaje un trabajo de saber sobre ella, que no podrá recubrirlo todo. Enjambre que en francés es *essaim*, cuasi-homofónico con S1, tal como aclara la nota del traductor del *Seminario 20* (Lacan, 2008/1972-1973, p.172). De entrada, por tanto, el tropiezo inaugural de *lalengua* con el cuerpo, denominado *troumatisme*, tendrá efecto de resonancia, término cuya filiación con el campo musical no nos es desconocida.

En tanto también tendrá ese efecto la interpretación analítica, de resonancia, de sentido y de agujero, introduciremos algunos virajes claves en torno a ella a partir del *Seminario 20*. Si bien la lógica del significante se revela necesaria para dar razones a los efectos catastróficos que un decir puede tener en la economía libidinal de un sujeto psicótico, resulta insuficiente para dar cuenta de los efectos analíticos, también posibles. Propondremos que lo que puede llamarse “dimensión musical” de la interpretación, es lo que hace de la misma un decir soportable, corporeizado, que puede abrir, también para el psicótico, un margen de libertad. Para dar cuenta de dicha dimensión musical, tomaremos los desarrollos que el músico Schönberg hace sobre la lógica tonal y el atonalismo.

El pasaje de la lógica del significante a la poética: lo que suena, el tono, la armonía

No creemos casual que una de las poquísimas referencias por parte de Lacan a la música se inscriba en su *Seminario 20*, texto príncipe en cuanto a su tesis sobre *lalengua*, en donde la misma designa “lo que es el asunto de cada quien” (Lacan, 2008/1972-1973, p.166). *Lalengua* sirve para muchas otras cosas que la comunicación, siendo el lenguaje, como hemos señalado, una elucubración de saber sobre ella (Lacan, 2008/1972-1973, p.167). Fuente de equívocos – porque allí lo importante es la dimensión sonora –, tiene por efecto los afectos (Lacan, 2008/1972-1973, p.168).

En “A Jakobson”, Lacan explicita que la posición del lingüista no alcanza para dar cuenta de lo que acontece en un psicoanálisis. Ya había advertido previamente: llama a la cadena significante su error del Discurso de Roma (Lacan, 1973-1974, s.p., Clase del 11 de diciembre de 1973). Tal rectificación abre a una puesta a punto de la estructura y, en consecuencia, del modo en que lo simbólico puede tocar lo real.

Puede localizarse de este modo el inicio del pasaje de referencia lógica a la poesía (Miller, 2003/2001). La despedida al significante, el “adiós” (Miller, 2009/1995), abre el paso a la referencia al signo, no como representación, sino como lo que quiere decir algo para alguien (Vidal, 2012). Lacan se sirve aquí del poema de Arthur Rimbaud, “A una razón”, para postular que el amor es signo de un cambio de discurso, pero también como forma de desestabilizar la referencia lingüística, para pasar a la poética.

El poema reza:

Un golpe de tu dedo sobre el tambor descarga todos los sonidos e inicia la nueva armonía.

Un paso tuyo. Y es el alzamiento de los hombres nuevos y su caminar.

Tu cabeza se vuelve: ¡el nuevo amor! Tu cabeza gira, - ¡el nuevo amor!

“Cambia nuestros lotes, criba las plagas, empezando por el tiempo”, te cantan esos niños. “Eleva no importa adónde la sustancia de nuestras fortunas y nuestros anhelos”, te ruegan.

Llegada desde siempre, tú que irás por todas partes (Rimbaud, 1886).

Lacan homologa razón a discurso: “En este texto el amor es signo, escandido como tal, de que se cambia de razón, y por ello el poeta se dirige a esa razón. Se cambia de razón, es decir, de discurso” (Lacan, 2008/1972-1973, p.25). No nos pasan desapercibidos dos asuntos: que *el poeta* se dirige allí, a la razón, y que Rimbaud se refiere al *golpe de tambor* y de una *nueva armonía*, términos musicales. Pareciera, por tanto, que armonía equivale a discurso, como razón, pero también a

la consecuencia del signo de amor, es decir, su soporte: nueva armonía que es también un nuevo amor (San Miguel, 2007).

A la música se refiere explícitamente en el capítulo “Del barroco”: “Alguna vez -no sé si tendré tiempo algún día- habría que hablar de la música, al margen” (Lacan, 2008/1972-1973, p.140). Allí se interroga por la articulación entre significante y goce: “el inconsciente es que el ser, hablando, goce y, agregó yo, no quiera saber nada más de eso” (Lacan, 2008/1972-1973, p.128).

Estos desarrollos llevan a que en el *Seminario 23*, la pulsión sea definida como el “eco en el cuerpo de que hay un decir” (Lacan, 2006/1975-1976, p.18).

En el *Seminario 24*, el pasaje de la lógica del significante a la poética es explicitado con sus efectos en el modo de concebir la interpretación analítica:

¿Estar eventualmente inspirado por algo del orden de la poesía para intervenir en tanto que psicoanalista? Esto es precisamente eso hacia lo cual es necesario orientarlos, porque la lingüística es una ciencia muy mal orientada. Ella no se levanta sino en la medida en que un Roman Jakobson aborda francamente las cuestiones de poética. La metáfora, la metonimia, no tienen alcance para la interpretación sino en tanto que son capaces de hacer función de otra cosa, para lo cual se unen estrechamente el sonido y el sentido. Es en tanto que una interpretación justa extingue un síntoma que la verdad se especifica por ser poética (Lacan, 1976-1977, s.p., Clase del 19 de abril de 1977).

Interpretación, discurso y despertar se articulan del siguiente modo: “Un discurso es siempre adormecedor, salvo cuando uno no lo comprende -entonces despierta. (...) En resumen, el despertar, es lo real bajo su aspecto de lo imposible, que no se escribe sino con fuerza o por la fuerza” (Lacan, 1976-1977, s.p., Clase del 19 de abril de 1977). Asociado el despertar a lo real bajo su aspecto de lo imposible, será en la poética que la interpretación analítica podrá inspirarse con el fin de despabilar. Sentir el alcance de nuestro decir implicará posicionarse más allá de la lógica, de la lingüística, y del sistema de oposiciones

binarias del discurso organizado. En esta orientación, se pregunta: “¿La verdad despierta o adormece? Eso depende del tono con el que es dicha” (Lacan, 1976-1977, s.p., Clase del 19 de abril de 1977).

Coherentemente con lo expuesto, a Lacan se le hace necesario proponer la intrusión de un nuevo modo del significante. Entonces, el acento no está puesto en puntuar, ni aislar, sino en producir un significante nuevo. La poesía introduce una variación, ya que ella es “efecto de sentido, pero también efecto de agujero”. (Lacan, 1976-1977, s.p., Clase del 13 de mayo de 1977). Lo esencial es que a partir de ello Lacan redefine la interpretación: “No hay más que la poesía, se los he dicho, que permita la interpretación” (Lacan, 1976-1977, s.p., Clase del 13 de mayo de 1977).

Reintroducimos en este punto la cuestión preliminar a todo tratamiento posible de las psicosis: la maniobra en la transferencia (Lacan, 2009a/1957-1958, p.557). La transferencia está ligada al cuerpo del analista, a una dimensión de la voz que no es la áfona, sino que, por el contrario, no puede prescindir del tono, de lo sonoro: “La interpretación debe siempre – en el analista – tener en cuenta eso que, en lo que se dice, hay lo sonoro y que eso sonoro debe consonar con lo que es del inconsciente” (Lacan, 1975b, s.p.).

Consideramos que en este punto podemos echar mano de los desarrollos de Schönberg sobre la armonía y su desestabilización vía los sonidos extraños. ¿Qué variable incide para que el decir del analista pueda obviar el destino señalado por las contraindicaciones técnicas a interpretar en las psicosis, que advierten que la misma puede precipitar la vertiente persecutoria o erotomaníaca de la transferencia?

La lógica musical como modo de formalización: el hallazgo de Schönberg

Como hemos adelantado, al instrumento de formalización que escogeremos para dar razones de este sesgo de la interpretación que el trabajo con sujetos psicóticos pone en evidencia, el costado de la mis-

ma vinculado al tono y a las resonancias en el cuerpo, lo llamaremos “lógica musical”. Lo circunscribiremos a algunas conceptualizaciones centrales del *Tratado de armonía –Harmonielehre–* del compositor Arnold Schönberg (1975/1911).

Podemos definir a la armonía tonal como el encadenamiento de una sucesión de acordes de tríada con relación a una nota principal, la tónica, de manera que los mismos forman una secuencia significativa y expresiva para el oído acostumbrado. La armonía se ocupa de las relaciones entre los acordes, más que de los acordes como tales. Estos sólo adquieren un verdadero significado cuanto se suceden unos a otros, y por sus relaciones entre sí. Gracias a ello podemos transportar melodías y secuencias armónicas a otra tonalidad, donde los sonidos ya no son los mismos, pero seguimos tratándolos como si lo fuesen.

La naturaleza lógica de la armonía tonal hace que un oído armónicamente afinado pueda aceptar cualquier disonancia siempre que tenga una relación lógica con la estructura armónica global. En la música de Mozart encontramos innumerables disonancias muy marcadas, dispuestas de forma tan sutil y poco evidente que contribuyen a la calidad emocional de la música. Estas disonancias son soportables al oído porque mantienen esa relación necesariamente lógica con la estructura armónica.

En 1909, Schönberg da un paso decisivo cuando compone su segundo cuarteto para cuerda, rompiendo con el sistema lógico tonal. Luego, en 1923, se encarga de formalizar el cromatismo wagneriano hasta el mínimo detalle, hasta desintegrar el sistema y crear otro nuevo, basado en reglas muy diferentes (Barce, 1975, p.7). En ese camino escribe su *Tratado de armonía* (1975/1911): define claramente las reglas lógicas del sistema armónico tonal, y sienta las bases de su aniquilamiento. Las primeras obras no tonales de Schönberg se inscriben dentro del llamado “atonalismo libre” que, tras su sistematización se denominó serialismo dodecafónico (o dodecafonismo). Una de estas obras atonales es *Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds ‘Pierrot Lunaire’*, más conocida como *Pierrot Lunaire*, ciclo de canciones compuesto sobre 21 poemas de la traducción alemana que Otto Hartleben realizó de la obra homónima del poeta simbolista belga, Albert Gi-

raud. Aunque finalmente galardonada, la reacción inicial del público fue predeciblemente adversa (Winiarz, 2000). Las obras atonales de Schönberg son difíciles para un oyente de formación tradicional, más por la aparente inexplicabilidad lógica de la armonía que por un nivel de disonancia especialmente alto.

Este compositor fue parte de las grandes transformaciones estéticas del siglo XX: convencido de que continuaba la tradición alemana, le interesaba inscribirse dentro de ella para apoyarse en algo conocido y seguro, antes de saltar al vacío e intentar el abandono de la tonalidad funcional.

Schönberg buscaba que cada sonido y cada intervalo entre sonidos tuvieran un valor en sí mismos independientemente de su funcionalidad tonal. Rechazaba la denominación “atonal”, y prefería el término “politonal”: “Por otra parte, no se ha estudiado la cuestión de si lo que encierran tras de sí estas nuevas sonoridades no es una tonalidad constituida por una serie de doce sonidos (Zwölftonreihe). Probablemente de esto se trata, [...] Si no hay más remedio que buscar un nombre se podría pensar en “politonal” o en “pantonal”. Pero en todo caso lo primero que hay que establecer es si esta música no es sencillamente otra vez tonal” (Schönberg, 1975/1911, p.484-485). Más tarde, contra su voluntad, los conceptos de “atonal” y “atonalidad” se impusieron.

Del *Harmonielehre* y los sonidos extraños como aquellas notas que no hacen cadena

Schönberg es un clínico –formalizador– de la música, y su *Tratado* lo demuestra. El *Tratado* expone las razones lógicas del sistema tonal, demostrando cómo las combinaciones de determinados elementos en determinado lugar producen el efecto pretendido por el músico. De ser guiado por el oído, Schönberg pasa al estudio de las relaciones entre elementos. En suma, formaliza lo calculable en la producción de una armonía. Pero no es su objetivo principal el desarrollo del sistema tonal que ha gobernado la tradición musical clásica europea, sino que

el mismo termina siendo una nota de paso para proponer una demolición del edificio armónico.

Atento a los tiempos de crisis del arte, Schönberg meditará sobre sus creaciones. Es irónico: analiza y rebate todos los supuestos de la teoría musical, para después decirle al alumno que debe aceptar esos supuestos. Subraya el artificio pedagógico que son las leyes que argumentan lo que se debe o no se debe hacer para que algo suene estéticamente, diciendo a la vez que eso nada tiene que ver con la actividad creadora libre. Denuncia, así, el carácter histórico de la concepción sonora en términos de armonía y tonalidad: su validez no es intemporal. Es así que su obra será una contribución a la relativización del sistema tradicional armónico que tan bien supo sintetizar y transmitir.

En el Apartado XVIII de su *Tratado*, “Sonidos extraños a la armonía”, postula su tesis: las notas extrañas y los armónicos lejanos muestran un fallo del sistema tonal, y conforme su penetración en él es mayor, el sistema va cuarteándose por no ser capaz de absorberlos, de donde se deduce la necesidad de un nuevo sistema. Schönberg piensa que el método de superposición de terceras es insuficiente para encuadrar todo el material acórdico, planteando que puede haber una tonalidad constituida por doce sonidos: politonal, o pantonal – insiste en no querer llamarla atonal –. El dodecafonismo se basará en esto.

Postula Schönberg (1975/1911, p.371): “Pero los sonidos extraños a la armonía son, al parecer (y véase cómo al menos su denominación es equivocada), añadidos casuales a los acordes del sistema”: los sonidos extraños son añadidos a los acordes del sistema. En apariencia son armonías contingentes cuya aparición no está exigida por la necesidad (1975/1911, p.372), que no ocurren por las leyes de la lógica musical, sino que se oponen a dicha lógica, ya que surgen cuando uno menos podía esperarlas. Dirá que esta casualidad surge demasiado a menudo como para no encontrar su normatividad. Para Schönberg el azar puede ser explicado a posteriori, por la concurrencia de eventos, y su único carácter de indeterminación es “que no se lo espera” (1975/1911, p.373).

Es notable su esfuerzo constante por formalizar lo “casual”. Postulará, entonces, que no existen sonidos extraños a la armonía, pues

la armonía es la simultaneidad sonora en la música dodecafónica. Los sonidos extraños, para él, son aquellos que los teóricos no han podido meter en el sistema (Schönberg, 1975/1911, p.381); son sonidos extraños al sistema armónico, no a la armonía (p.385). Dirá que su característica es la de no ser bellos, ya que el complejo sonoro que originan no puede ser acorde. Pero dirá, a diferencia de otros teóricos, que esas formaciones tenidas por casuales son acordes también; las disonancias son las consonancias más alejadas en la serie de armónicos superiores. Aquí habla, entonces, de la posibilidad de tomar la libertad y se lamenta de no encontrar un sistema nuevo para estos fenómenos, y de no ampliar el existente para incluirlos. Las notas de paso, adornos, retardos como la séptima y la novena, no son más que intentos para hacer entrar en la armonía sonoridades similares a los armónicos más alejados.

En 1923, dos años después de la escritura de su primera composición con doce sonidos, Schönberg presenta la “dodecafonía” (Romano, 1965). Con este nuevo método de composición, Schönberg creyó ser capaz de plantear una estructura interna teórica para cada obra. Intentó apresar al atonalismo en las redes lógicas, sistematizarlo, “encadenarlo”.

Una nota final. Destacamos, siguiendo al mismo Schönberg, que lo atonal no es sinónimo de bello. Puede ser del orden de lo siniestro. Un ombligo del sueño que obliga a despertar.

Interpretar en las psicosis

En el *Seminario 19*, Lacan define los primeros encuentros con el analista como una confrontación de cuerpos (Lacan, 2011/1971-1972, p.224). El cuerpo del analista, su voz encarnada en un tono, no pueden ser soslayados al considerar su decir, el de la interpretación, y los ecos.

Entonces: está el tono, como nombre de lo encarnado de la voz del analista, sobre la que el cálculo dice para la estructura de las psicosis que debe portar un tinte de inocencia, maniobra en la transferencia preliminar al tratamiento posible; y la tonalidad, como soporte de ese

tono. ¿En qué se basa tal maniobra? Encontramos que la función *deseo del analista* aporta su fundamento: en cuanto propone un “mantenimiento de la distancia entre I y a” (Lacan, 2010/1963-1964, p.281). Por tanto, como ya señala el camino en el escrito sobre la dirección de la cura: “El analista es aún menos libre en aquello que domina estrategia y táctica: a saber, su política, en la cual haría mejor en situarse por su carencia de ser que por su ser”. (Lacan, 2009b/1958, p.563).

La interpretación analítica a la luz de lo que enseñan las psicosis, donde los discursos y sus rotaciones no encuentran la garantía del Nombre-del-Padre, se sustenta en la posibilidad de una armonía respecto de la persona del analista, de su cuerpo, que no dé lugar a enigmas ni a goces supuestos, sistema soportado en la transferencia, en la maniobra sobre ella. A su vez, como toda interpretación analítica —entendida como la que produce olas, efecto de sentido y efecto de agujero—, la interpretación en las psicosis supone la posibilidad del acontecimiento, de lo atonal: el encuentro con una nota extraña que conmueva respecto de los sentidos que petrifican al sujeto en una posición de goce, en la alienación. Pero se trata de una desestabilización enmarcada en una confrontación de cuerpos donde un amor diferente —producida esa diferencia por la función del *deseo del analista* como operador lógico que supone el vacío de goce de la persona del analista— es ocasión de poder derribar sentidos parásitos. La transferencia, en este sentido, es la función armónica del lenguaje (Fédida, 2014/1985, p.143), y que se soporte en el *deseo del analista* abre la posibilidad de que, si nos sometemos a las posiciones subjetivas del enfermo, la nota extraña erosione el sentido, y no por ello precipite a un abismo.

El *deseo del analista* opera como el del músico que arregla una armonía al introducir notas de paso, séptimas, novenas, para que lo extraño no culmine en pesadilla. Introduce, de este modo, un borde que hace soportable la escucha. El *deseo del analista* es, entonces, la condición necesaria de la interpretación analítica para cualquier forma de malestar subjetivo.

La interpretación analítica, de este modo, se ve redefinida: se trata de interpretar, no en el sentido de sacar a la luz una significación oculta, lo cual no enloquece sólo a los psicóticos sino también a los

neuróticos, sino de interpretar *musicalmente*. Hacer resonar, darle un cuerpo musical a ese decir enajenado. Ofertar la posibilidad, también para el psicótico, de liberar sentidos parásitos.

La interpretación en la perspectiva de lo atonal: “En la sonora vasija de bronce/ríe clara la fuente, con metálico sonido”

En el corazón de la interpretación analítica hay un incalculable, ya que sólo puede saberse de ella *après coup*, pero eso no implica que no puedan formalizarse sus condiciones de producción, necesarias, y también realizarse cierto cálculo; es decir, enmarcarla en la lógica armónica del caso, para que una nueva armonía, suene, resuene.

Las teorizaciones de Schönberg contribuyen a fundamentar el carácter subversivo del orden instituido que puede tener una nota, un sonido, y agregaremos, un decir, en un devenir lógico que se sostiene en lo que en psicoanálisis llamamos transferencia, la cual encuentra un borde en tanto y en cuanto opere el *deseo del analista*.

En esta perspectiva, la interpretación se entenderá como un decir que despierta. Una nota extraña, atonal, que desencadena, pero soportada en una voz lo suficientemente inocente, vaciada de goce como para no tornarse, para el caso del sujeto psicótico, injuriente. Nota que afecta al cuerpo, al poner en su sitio la dimensión de la enunciación. En ese mismo movimiento, por soportarse en una armonía, se diluirá su carácter extraño — notas de paso, séptimas y novenas mediante — aunque no por ello su potencialidad de subversión. *Resonar*, que no es razonar, pero tampoco perder la razón. Hacer resonar la nota extraña, lo atonal, con el soporte de la armonía transferencial, impide que el sujeto quede confrontado al puro y simple agujero: es el sutil *savoir faire* de un analista que es, también, una caja — cuerpo — de resonancias. Nada más ni nada menos que un instrumento musical.

El deseo de Schönberg por intentar armonizar lo atonal recibió duras críticas. Pero, tal vez, porque no se pueda vivir despierto, es

que Pierrot Lunaire deba maquillarse, y los sonidos tengan que armar, entonces, una nueva armonía, eso es, un nuevo amor.

Referencias bibliográficas

- Barce, R. (1975). Prólogo del traductor. En R. Barce (Trad.). *Tratado de armonía* (pp.v-xxii). Madrid, España: Real Musical Editores.
- Fédida, P. (2014/1985). La résonance atonale. Sur la condition de langage de l'analyse. En R. Galliani (Comp.) y M. Wolf-Fédida (Ed.). *Ouvrir la parole* (pp.139-156). Paris, Francia: Fédition.
- Freud, S. (1992/1914). Introducción del narcisismo. En J. Strachey (Ed.) y J.L: Etcheverry y L. Wolfson (Trad.). *Obras completas* (Vol. xiv, pp.65-98). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1992/1924). Neurosis y psicosis. En J. Strachey (Ed.) y J.L: Etcheverry y L. Wolfson (Trad.). *Obras completas* (Vol. xix, pp.151-160). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1991/1937). Análisis terminable e interminable. En J. Strachey (Ed.) y J.L: Etcheverry y L. Wolfson (Trad.). *Obras completas* (Vol. xxii, pp.211-254). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Lacan, J. (2009a/1957-1958). De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis. En T. Segovia & A. Suárez (Trad.). *Escritos 2* (pp.509-557). Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Lacan, J. (2009b/1958). La dirección de la cura y los principios de su poder. En T. Segovia & A. Suárez (Trad.). *Escritos 2* (pp.559-615). Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Lacan, J. (2010/1963-1964). *El Seminario, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. J. Granica (Ed.) y J.L. Delmont-Mauri y J. Sucre (Trad.). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (2011/1971-1972). *El Seminario, Libro 19: O peor....* J. Granica (Ed.) y G. Arenas (Trad.). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (2008/1972-1973). *El Seminario, Libro 20: Aún*. J. Granica (Ed.) y D. Rabinovich, J.L. Delmont-Mauri, y J. Sucre (Trad.). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (1982/1976). Apertura de la Sección Clínica. *Ornicar?, 3: Publicación periódica del Champ Freudien*, 37-43.
- Lacan, J. (1973-1974). *Seminario 21: « Les non-dupes errent »*. Inédito. Recuperado de <http://www.psicoanalisis.org/lacan/seminario21.htm>
- Lacan, J. (2006/1975-1976). *El Seminario, Libro 23: El Sinthome*. J. Granica (Ed.) y N. González (Trad.). Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- Lacan, J. (1975a). Conferencia en la Universidad de Yale. 24 de noviembre de 1975. Recuperado de: <http://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.26%20%20%20%20CONFERENCIAS%20Y%20CHARLAS%20EN%20UNIVERSIDADES%20NORTEAMERICANAS,%201975.pdf>
- Lacan, J. (1975b). Charla en la Universidad de Columbia. 1 de diciembre de 1975. Recuperado de: <http://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.26%20%20%20%20CONFERENCIAS%20Y%20CHARLAS%20EN%20UNIVERSIDADES%20NORTEAMERICANAS,%201975.pdf>
- Lacan, J. (1976-1977). *Seminario 24: Lo no sabido que sabe de la una-equivocación se ampara en la morra*, Inédito. Recuperado en <http://www.psicoanalisis.org/lacan/seminario24.htm>
- Miller, J.A. (2003/2001). De la lógica a la poesía. En S. Tendlarz (Comp., trad.). *Lo real y el sentido* (pp.100-106). Buenos Aires, Argentina: Colección Diva.
- Miller, J.A. (2009/1995). Adiós al significante. En S. Tendlarz (Comp., trad.). *Conferencias porteñas, Tomo 2* (pp.265-282). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Rimbaud, A. (1886). *Iluminaciones*. Recuperado de: <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Rimbaud/iluminac1.htm>
- Romano, J. (1965). La concepción pianística de Arnold Schönberg. *Revista Musical Chilena*, 9(93), 63-85. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13956/14256>
- San Miguel, T. (2007). Amor y transferencia. Recuperado de <https://www.aacademica.org/000-073/565.pdf>
- Schejtman, F. (2013). *Sinthome: Ensayos de clínica psicoanalítica nodal*. Buenos Aires, Argentina: Grama, 2013.
- Schönberg, A. (1975/1911). *Tratado de armonía*. R. Barce (Trad.). Madrid, España: Real Musical Editores.
- Vidal, J. (2012). El signo de un nuevo amor. Recuperado de: <http://lacanparaafuera.blogspot.com.co/2012/06/el-signo-de-un-nuevo-amor.html>
- Winiarz, J. (2000). Pierrot Lunaire: an atonal landmark. Recuperado de: <http://www.scena.org/lsm/sm5-7/schoenberg-en.htm>