

UNIDAD XOCHIMILCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**“9ª SINFONÍA DEL INCONSCIENTE PARA ORQUESTA SOLISTA:
APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS DEL DISCURSO HABLADO
DE MIEMBROS DE UNA ORQUESTA SINFÓNICA JUVENIL”**

TRABAJO TERMINAL

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADOS EN PSICOLOGÍA

PRESENTAN:

FUENTES MARCOS GENESIS

MENDOZA DE LOS SANTOS IVÁN ALFONSO

QUIROZ-LEAL ALEJANDRO

ASESORES:

EDGAR MIGUEL JUÁREZ SALAZAR

MARINA LIEBERMAN RADOSH

JOSÉ ANTONIO MAYA GONZÁLEZ

9a Sinfonía del Inconsciente para orquesta solista.

Obertura

INTRODUCCIÓN.....	5
-------------------	---

I. Contrapunto ostinato

1. DEL UNIVERSO SONORO A LA EXPERIENCIA MUSICAL	14
1.1 <i>De la voz de Gea</i>	14
1.2 <i>Del aulos de Euterpe</i>	17
1.3 <i>De la lira de Orfeo</i>	21
1.4 <i>De la palabra de Eco</i>	26
2. EL RUMBO DE LAS IDENTIFICACIONES	30
2.1 Donde «ello» era, «yo» debe advenir.....	33
2.1.1 La ¿imagen? del e(co)spejo sonoro.....	33
2.1.2 La consigna de lo simbólico.....	38
2.1.3 Lo real, un imposible que disloca.....	40
2.2 La constitución del «yo».....	42
2.3 ¿Ser o pertenecer?.....	46

II. Fuga.

3. EL SUJETO (DE) LA CULTURA	49
3.1 El sujeto de la música.....	53
3.2 El (mal)estar en la institución.....	58
3.3 La sujeción al discurso institucional.....	60

4. EL GRUPO ORQUESTAL	63
III. Recitativo: <i>Sumus qui Musicen ministrant et somnia somniant.</i> <i>(Lat. Somos los que sirven a la música y los que sueñan sueños.)</i>	
5. METODOLOGÍA	72
5.1 Hacer investigación en 2020.....	72
5.2 El andamiaje en investigación.....	74
5.3 Orquesta Manuel M. Ponce del INJUVE.....	77
5.4 La orquesta del INJUVE y su pequeña familia.....	77
IV. Rondó con spirito.	
6. EL ARTE Y LA PALABRA EXISTEN PARA OCULTAR LA FALTA.	80
6.1 Encontrar lo nuestro.....	80
6.2 La sagrada institución musical.....	84
6.3 El líder de la manada.....	87
6.4 Un jungla de hermanos.....	89
Conclusiones	95
Reflexiones	98
BIBLIOGRAFÍA	106

DEDICATORIAS Y AGRADECIMIENTOS

Para Bach, The Beatles, Taylor Swift, y Travis Barker.

Como ofrenda a Apolo, a Xochipilli y Hécate

Agradecemos a nuestros asesores

Marina Lieberman R.

Edgar M. Juarez S.

J. Antonio Maya G.

Por guiarnos, escucharnos y resonar con nosotros a lo largo de este proceso.

Y al universo por permitirle existir al sonido.

«Las palabras dividen, las notas unen. La unidad de la existencia que la palabra siempre rompe, separando una cosa de otra, el sujeto del objeto, se restablece de forma constante gracias a las notas. La música evita que el mundo se transforme por completo en lenguaje, que sea tan sólo un objeto y que el hombre se convierta en un simple sujeto [...]. No es un hecho fortuito que la mayor revelación del poder de las notas en la música instrumental moderna y la mayor revelación del poder de las palabras objetivas en la ciencia moderna coincidan con el momento histórico de la división más clara entre la subjetividad y la objetividad.»

Victor Zuckerkandl

«Puesto que la música es el único lenguaje que posee los atributos contradictorios de ser a un tiempo inteligible e intraducible, el creador musical es un ser comparable a las deidades, y la música es el misterio supremo de la ciencia humana.»

Claude Lévi - Strauss

9a Sinfonía del Inconsciente para orquesta solista.

Obertura¹

Elegimos nombrar de esta manera el presente trabajo haciendo alegoría en primer lugar a la creencia supersticiosa de algunos compositores sinfónicos posteriores a Ludwig van Beethoven al considerar su novena sinfonía como presagio de muerte, ponemos después en juego al inconsciente como referencia directa al concepto psicoanalítico desarrollado por Sigmund Freud como intérprete de la obra en cuestión y finalmente hacemos un juego de colectividad y unidad al enunciar la orquesta solista refiriéndonos a nuestro grupo protagonista, solista de la intervención para esta investigación y no como acompañante.

INTRODUCCIÓN

Invitamos al lector a tomar un momento de silencio, escuchar con atención su entorno e intentar identificar todos y cada uno de los sonidos que conforman al paisaje sonoro para después intentar imaginarlos en ausencia, imaginemos que no escuchamos nada. ¿No resulta complicado imaginar un espacio en silencio?

Antes de nacer, cuando el corazón se ha formado por completo dentro del vientre materno, con el sonido y el retumbar de sus latidos, la madre sabe que son dos latidos en un mismo cuerpo: dos sonidos *coexistiendo*. La madre reconoce la existencia de su hijo al escucharlo llorar, mientras no escuche su llanto su existencia sigue incierta: por el sonido es que la madre sabe que su hijo *existe*, y a partir de ese primer grito inicial nos encontramos envueltos en un gran espectro de sonoridad, desde ruidos minúsculos casi imperceptibles hasta grandes manifestaciones de sonido acompañándonos siempre, en cada momento de nuestra vida, algo o alguien resuena.

Podemos pensar que existe un acceso codificado al inconsciente que radica en la sonoridad y se intercambia en los primeros momentos de existencia del bebé con su madre

¹ 1. f. Pieza de música instrumental con que se da principio a una ópera, oratorio u otra composición lírica. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [26 febrero, 2021].

estableciendo a partir del sonido el canal de comunicación en la relación primordial con la madre. El resonar juntos es desde el comienzo de la vida el medio de establecimiento de la colectividad. Resonamos porque *somos*. Porque aún en aparente silencio el cuerpo humano resuena a través de sus procesos biológicos como el latir del corazón, la digestión y la respiración. Tiempo después también será el silencio de su corazón la representación de la muerte. Si por el sonido existimos, dejamos de existir con el silencio del cuerpo cuando en nuestros cuerpos *ya no hay pulso*.

Nuestro sonido es eso nuestro antes que nosotros,
es lo mío antes que yo, y es lo tuyo antes que tú...
Es el instante en que mi madre pronunció mi nombre al elegirlo.

Ahora le invitamos a que imagine un fragmento de alguna melodía o canción que recuerde por unos momentos. Aunque la música no se escuche, la sensación se reencarna, se revive y *resuena*. Acudimos a la memoria musical y la emoción se presenta. Ocurre el proceso subjetivo en el que un sonido o un grupo organizado de ellos se aprenden, se codifican y se almacenan como información sensorial (o incluso emocional) disponible entre las fronteras del inconsciente, pues, por una parte el recuerdo es accesible para la memoria pero generalmente el conjunto de significaciones permanece oculto al lenguaje.

En palabras de Anton Ehrenzweig²:

«No resulta ilógico especular que el habla y la música tengan un origen común en un lenguaje primitivo que no era ni hablado ni cantado sino una combinación de ambas expresiones [...] el lenguaje se convirtió en el vehículo del pensamiento racional. La música se ha convertido en un lenguaje simbólico del inconsciente, cuyos símbolos jamás podremos comprender»

La música ha sido definida como el arte de combinar sonidos y silencios, una alteridad entre el sonido y su *falta*. Al generar un sonido, bien podríamos obtener otro similar o

² Ehrenzweig, Anton (1976) "*Psicoanálisis de percepción artística*", Barcelona, Gustavo Gilli, 1976, pp. 164 - 165.

distinto, con distinta vibración, distintos ciclos en su onda acústica, y entonces habrá una diferencia, un intervalo: el inicio a la melodía construida sobre el tiempo, un brinco de un instante a otro. La música habita en el tiempo como nosotros, contando ciclos temporales, un segundo tras otro, un año tras otro... Las melodías están construidas por la sucesión de sonidos distintos, representando la diversidad pero al mismo tiempo la unidad. Esto, sin considerar el contexto musical, donde se podría también definir el habla: un sonido organizado en alturas, timbres, silencios y significados, el lenguaje hablado y la música desde lo estructural poseen atributos similares en cuanto a su organización sonora.

En el norte de Transvaal, en Sudáfrica existe una sociedad rural para la cual la música posee una importancia relevante en la vida pública y colectiva cotidiana, pues hay un baile nacional particular, el *tshikona*, que se interpreta de la siguiente manera:

[...] veinte o más hombres soplan diversas flautas afinadas en distintos tonos con una precisión que depende de que cada uno de ellos sostenga su parte mientras se funde con los demás. Al mismo tiempo, un mínimo de cuatro mujeres toca varios tambores siguiendo una armonía polirítmica³

Esta comunidad ejemplifica la grupalidad sonora, polifonía simultánea, distintas sonoridades en un mismo tiempo. Lo que nos permite pensarlo en términos de grupalidad tiene relación con que, una armonía es aquello que sucede cuando tres o más notas suenan al mismo tiempo, con un mismo sentido, la multiplicidad de voces presentes en un discurso. Estas voces se constituyen mediante los enunciados de los instrumentos al resonar, por ejemplo, en una orquesta compuesta de distintas sonoridades instrumentales, poniendo en manifiesto aspectos de la diversidad social o ideológica, para convertirla en un continuo ser-juntos-al-mismo-tiempo.

Recordamos aquí la segunda tópica freudiana que modela la psique en tres entidades distintas: Yo, ello, y superyó. En palabras de Freud: «*El yo es sobre todo una esencia-cuerpo; no es sólo una esencia-superficie, sino, él mismo, la proyección de una superficie*»⁴ El Yo convertido en Nosotros; pensando el yo desde una perspectiva

³ Blacking, John (1976) *How musical is man?*, Londres, Faber and Faber, 1976, p. 51

⁴ Freud, Sigmund. (1923) "El yo y el ello y otras obras" en *Obras completas. Vol. XIX*, Buenos Aires: Amorrortu . p. 27.

psicoanalítica, y el *nosotros* como una comunión entre el otro y el yo. La melodía acompañada en el silencio con el contrapunto de otra melodía. Respirando juntos, y callando juntos. Sintiendo y viviendo juntos la experiencia sonora: la estructura cultural del superyó, pero también el gozo y placer libidinal del ello.

Entendemos a través de los escritos de Freud a lo largo de su trayectoria que un sujeto se crea a partir de identificaciones de las cuales nos apropiamos para conformar una subjetividad propia, para comenzar a construir eso que *queremos ser, que somos o que no sabemos que somos* - considerando que esta elección se hace de manera inconsciente - entonces ¿Qué papel juega la sonoridad en los procesos identificatorios?

Esta investigación está centrada en escuchar y aprender de las palabras de un grupo que no solamente disfruta escuchar y *crear* música, sino que además es un grupo que tiene como elemento concatenante y ontológico a la música misma: la orquesta. Nos daremos a la tarea de brindarle un lugar a la palabra de nuestros entrevistados, y conocer a través de estos sobre la orquesta como estructura social, como institución, además de la constitución de subjetividades grupales e individuales dentro del grupo que se conforma, y hace música junto y la relación de sus significantes identificados como elementos de colectividad y resonancia.

Uno de los objetivos generales que presentó un reto para el equipo de investigación, fue desarrollar aproximaciones y enlaces teóricos entre la construcción de subjetividades e identificaciones, darles un sentido partiendo desde la experiencia musical, utilizando materiales teóricos de la perspectiva psicoanalítica, así como de su utilidad para la psicología social y para comprender por qué serían pertinentes para esta, y lograr construir - o develar - puentes entre la música, el psicoanálisis y la psicología social. Esto generó preguntas como: ¿La escucha podría ser el intermediario entre lo sonoro y la creación de identidades? ¿Es el fenómeno sonoro, y en especial el musical, capaz de crear subjetividades? De ser así: ¿Cómo es que lo hace? ¿La música puede crear grupalidad?

A partir de esas interrogantes como provocación, se teje la siguiente:

¿Cómo ocurren los procesos de identidad y construcción de subjetividades a partir de un grupo implicado dentro de la experiencia musical?

Este cuestionamiento es el que nos ayuda a pensar con detenimiento los ejes desde los que parte esta investigación, y a partir de ello podemos desmenuzarla y volver a proponer tópicos más específicos al respecto.

Esbozamos las siguientes hipótesis como posibles respuestas:

1) Es la experiencia musical quien consigue atravesar al sujeto en su realidad, provocando la creación de una identidad mediante los procesos de identificación, lo cual facilita la creación de grupalidad.

Sabemos que los procesos de identificación dependen, sobre todo, de la historia personal del sujeto pero consideramos que cuando se dan en relación con la experiencia sonora hay una implicación que facilita los procesos de identidad y creación de grupo, pues cuando se está inmerso en el mundo musical la escucha no sólo se dirige a la voz del otro, sino que responde a algo más: al mismo tiempo crea y construye colectividades; el sujeto es sensibilizado por la naturaleza emocional del lenguaje musical que desentraña los caminos regios hacia el inconsciente. Al mismo tiempo, construye subjetividades colectivas que se ven afectadas por la subjetividad individual de cada sujeto, su deseo, su falta, su experiencia sonora y su implicación con los otros, incluso con su propio sonido y su resonar. Por lo tanto, nuestra aproximación al estudio de las subjetividades colectivas se dará mediante un grupo determinado, implicando el análisis de los significantes sociales que dan cuenta de las realidades del grupo y de cada uno de sus integrantes, entendiendo también, que el grupo en términos psíquicos es más complejo que cada una de sus partes.

Por otro lado, también creemos que es posible que la música solamente sea un factor más que facilita los procesos de identificación y grupalidad.

2) La experiencia musical solo es un catalizador dentro del fenómeno creador de identidades y es la grupalidad que permite la construcción de identificaciones y subjetividades, la experiencia sonora solamente coadyuva.

La sonoridad existe en nuestro imaginario desde que este comienza a conformarse, sin embargo, no es hasta que la hacemos consciente, que es posible dar cuenta de ella. Es decir, la experiencia sonora es real pero la simbolización es inconsciente. Tomemos por ejemplo lo que ocurre cuando se entona un himno nacional: más allá de la idea de patriotismo en nuestro imaginario, hay un sentimiento compartido a partir de una subjetividad colectiva. En este caso, la experiencia sonora es uno de los tantos puentes que permiten la construcción subjetiva patriótica. Podríamos pensar que el grupo existente simplemente permite que la música sea un catalizador en los procesos de subjetividad y dinámicas grupales.

Dividimos la estructura general de este texto en cuatro grandes secciones que aluden a los movimientos de una sinfonía clásica y a una metonimia de los significantes musicales, desarrollamos a continuación.

El Primer Movimiento lleva como nombre “Contrapunto Ostinato”, que se refiere a dos conceptos musicales distintos pero relacionados: Contrapunto (del latín “*Punctus contra punctus*”, *nota contra nota*.) es la combinación de dos voces independientes que poseen una melodía particular pero que se unifican sincrónicamente en consonancias y disonancias. Por otro lado, el Ostinato (del Italiano: “obstinado”) es un motivo musical que se repite cíclicamente con nula o poca variación durante toda una obra. Nuestro contrapunto ostinato comienza siendo un pasaje desde la aparición del sonido como fenómeno, hasta la escucha como herramienta principal de dos vertientes: La música y el psicoanálisis, para así poder conocer sobre el andamiaje del recién nacido que deviene sujeto, aquel que escuchando y comunicándose forma una identidad. Como podemos ver, aquí el Contrapunto de significantes ocurre entre dos teorías que conforman la base teórica sobre la que se construirá el resto de la investigación; la música y los procesos de subjetivación psicoanalíticos cantan en una sola voz, y serán la base motivica que nos va a acompañar el resto del texto apareciendo hasta el final una y otra vez: en ostinato.

El Segundo Movimiento lleva por nombre *Fuga*, que se refiere a una composición en la que tres o más voces hacen entradas sucesivas como una especie de imitación, persiguiéndose las unas a las otras, se considera una de las formas musicales más

complejas en cuanto a dificultad y teórica creativa. Nuestra fuga está construida por los últimos dos capítulos del entramado teórico; donde nos veremos inmersos en un desarrollo intentando desmenuzar cómo funciona la música dentro de lo social y así llegar a las dinámicas de grupo, dando cuenta de cómo se construyen dichas dinámicas especialmente a través de la música para trazar un al funcionamiento de la música como significativo concatenante social. Es una Fuga, pues resonamos y recordamos la voz de nuestros entrevistados, no solamente desde un desarrollo teórico sino tejiendo una armonía entre las voces teóricas, la de aquellos que viven la música y la de nosotros como autores, por supuesto.

El Tercer Movimiento lleva por nombre: *Recitativo: Sumus qui Musicen ministrant et somnia somniant*, un recitativo es una forma musical para voz, que generalmente sirve para narrar o recitar una parte dentro de la obra, se caracteriza por no estar ligado a un tempo o alguna forma determinada y busca la sonoridad del habla humana. Este tercer movimiento lo conforma un recorrido por la metodología usada, hablaremos sobre nuestro andar en el dispositivo de investigación, nuestras implicaciones, las dificultades que encontramos en el campo, así como las sensaciones que nos deja haber hecho una investigación en el terreno de lo virtual. Hablaremos también del campo: la orquesta.

Es por ello: *Sumus qui musicen ministrant et somnia somniant*, que significa: “Somos quienes sirven a la música y los que sueñan los sueños”.

El último movimiento se titula *Rondo con Spirito*. El rondó es una composición formada generalmente por un estribillo que se alterna con diferentes coplas y estrofas, volviendo siempre al estribillo, bajo la estructura A-B-A-C-A-D-A. Como en el rondó, alternamos nuestras voces con las voces encontradas en la teoría, y también las voces de los entrevistados. Aquí habremos de cerrar con nuestras conclusiones, reflexiones, las respuestas encontradas, así como también las preguntas que se abren y se quedan resonando.

Presentamos de manera breve a nuestros cinco entrevistados, miembros de la Orquesta: Denisse, Edmond, Irving, Marco Antonio, y Carlos, a quienes desde ahora agradecemos sonoramente permitirnos escucharles, iremos refiriéndonos a ellos y harán resonar al texto a lo largo de la obra.

Primer Movimiento: Contrapunto Ostinato

Como toda sinfonía, esta obra está comenzando.
Comenzaremos con un *contrapunto*, distintos temas coexistiendo temporalmente.
Ostinato porque los motivos presentados en esta primera parte serán temas que escucharemos frecuentemente a lo largo de la obra.

¿"Escucharemos"?

Estimado lector:

(¿escucha el silencio?)

CAPÍTULO I. DEL UNIVERSO SONORO A LA EXPERIENCIA MUSICAL

El sonido es parte esencial de la existencia. Desde nuestro origen los humanos hemos desarrollado una larga relación con el sonido: el canto de las aves, nuestras voces, la música, el rugir de los aviones y también las incesantes alertas de nuestros dispositivos digitales: todo lo perciben nuestros oídos. Las especies animales y humanas utilizamos el sonido para ubicarnos, comunicarnos, o incluso detectar peligros. Pero la escucha es un proceso mucho más elaborado que además implica la codificación humana del sonido para dotarlo de un sentido.

Desde los inicios de la humanidad aprendimos a comunicarnos desarrollando sonidos similares a los que hacían los animales salvajes, los cuales eran reproducciones intencionales de un ritmo y así la escucha pasaría de ser utilizada para fines de supervivencia ante depredadores, a ser el medio para comunicar emociones entre los seres humanos manipuladores del sonido. Así lo señala Roland Barthes⁵ en su análisis sobre la escucha, pues según el autor, sin ritmo no habría lenguaje, el cual es un ir y venir de ausencias y presencias del sonido.

Pero para adentrarnos en el fenómeno del universo sonoro y su camino hasta la experiencia musical habríamos de contar un breve recorrido en el contexto e historia del sonido, de la experiencia sonora y el puente que crea con la experiencia musical, así como la importancia de la escucha.

De la voz de Gea

En el principio existió el caos, poco después, Gea despertó con la voz de la Madre Tierra: el mundo sonando. Gea regaló a hombres y dioses la oportunidad de escuchar al ambiente, de forma que éste comenzó a resonar en ellos. Cuando pensamos en la palabra 'sonido' es inevitable remitirnos a un sinfín de significaciones, es decir, pensamos en la voz de alguien conocido, la melodía de una canción, el ambiente sonoro de la ciudad, o incluso

⁵ Barthes, Roland (1986) "*Lo obvio y lo obtuso*". Barcelona: Paidós p. 247.

el rugir del cielo en las noches de primavera pero, si separamos de esa carga simbólica lo que escuchamos: ¿Qué nos queda?

El sonido es la sensación acústica producida por la vibración de materiales que viajan en forma de ondas a través de un medio y existe desde que nuestro universo se encontraba en su estado primigenio. Pitágoras desde el siglo V a.C. ya intuía que el universo era un cosmos musical, siempre habrá algo que suene, pero el sonido no tendría sentido alguno si no existiera alguien para oírlo, y la audición nos permite percibir esas vibraciones emitidas por los cuerpos en forma de ondas mediante el oído. En el ser humano se encuentra a ambos lados de la cabeza, esto nos ayuda a generar un proceso de percepción: la oreja recoge las ondas sonoras para que pasen al conducto principal del oído externo y pongan en movimiento el tímpano, una vez aquí, las vibraciones serán transmitidas, mediante una cadena de huesecillos, hasta el oído interno; en el cual se encuentra el caracol, que conecta con las terminaciones nerviosas y mediante el nervio auditivo hacen llegar al cerebro la información del sonido. El oído además, es el responsable del desarrollo físico del equilibrio y con ello nuestra inclinación en el espacio en el que existimos. Pero, aunque en el universo resuenan muchos sonidos distintos el ser humano solamente puede percibir con el oído un fragmento que va desde los veinte hertz en lo más grave y veinte mil hertz en los sonidos más agudos, sin embargo el ser humano ha aprendido a registrar y manipular también los sonidos por debajo del espectro audible, tal como ocurre con los sonidos infrasónicos para monitorear la actividad sísmológica. Y los sonidos ultrasónicos, por encima del espectro audible, los cuales han tenido un papel importante en campos como el desarrollo tecnológico, y la navegación, no obstante, nosotros, al igual que la ciencia acústica, nos enfocaremos en la percepción del espectro sonoro audible por la mayoría de los seres humanos.

Podríamos preguntarnos, ¿Qué sucede cuando esos sonidos empiezan a tener un orden, una agrupación, reglas, intenciones, y son empleados por el ser humano como un lenguaje?

Existen también elementos de sonido, en los cuales parece no habría necesidad de prestar atención, pero esto se debe a la percepción del sujeto que se encuentra totalmente habituada a ellos haciendo parecer que la escucha de estos se da de forma inconsciente,

pues no somos capaces de identificar todos los sonidos que un ambiente sonoro produce, estos contienen una gama muy variada de sonidos, son aquellos que forman parte de la construcción sonora y social que abraza constantemente un lugar y un tiempo determinados, e influyen en el sujeto inevitablemente.

Uno de los elementos importantes de la sonoridad es el silencio, pero no solamente como una ausencia de sonidos, sino como el resultado de una construcción humana con la finalidad de darle un sentido. El silencio se dota de una carga simbólica que se respalda en la cultura, por ejemplo, cuando se insta un significativo a un minuto de silencio como homenaje luctuoso. Teniendo presente que los sonidos forman parte de la cotidianidad y conforman también al espacio en el que estamos situados, ¿Qué ocurriría si intentamos quedarnos en completo silencio en la zona centro de la Ciudad de México? ¿O si intentáramos guardar silencio en un estadio repleto? De ahí que podamos decir que cada lugar posee una sonoridad particular a partir de las construcciones sociales. A esto le llamaremos: Imagen sonora.

Dentro de los elementos que organizan los sonidos de la imagen sonora, encontramos el ritmo. Término que resulta complejo puesto que se ha utilizado de distintas maneras: Se le nombra ritmo al pulso, la unidad sonora sensible y evidente a partir de la cual se desarrollan patrones y unidades de tiempo para medir y distribuir el sonido durante el tiempo, pero también el término se utiliza al referirse al compás, una estructura cíclica de pulsos con variación de intensidad, conformados en pie rítmico binario o ternario. "Ritmo" también se ha referido al *tempo*, es decir, a la modificación de la velocidad de aparición de los sonidos, y en términos prácticos se ha utilizado como unidad a las pulsaciones por minuto. Al referirnos al tiempo estamos ya en terreno de la medición, la comparación y la estructuración humana, y la ciencia humana para manipular o tener la sensación de manipular el tiempo al medirlo y estructurarlo, y en segundo lugar que el término *ritmo* se refiere al tiempo y su relación con el sonido; dos fenómenos inherentes al ser humano, que acontecen tanto al interior de cada persona, como al exterior y aún mucho más allá de nuestro mundo, la voluntad y control humano.

Del Aulos de Euterpe

Euterpe es la musa y protectora de la música, inspiración de los músicos, puente divino entre el arte musical y el hombre, y puesto que la música parte de la humanización del sonido basta con pensar en expresiones como “hacer llorar a la guitarra” para citar la estrecha relación entre la emoción y la pasión humanas y su vínculo con el sonido: Euterpe y su aulos remiten ya a la manipulación y estructuración del sonido de la naturaleza con un propósito humano, y un fin nacido de “la inspiración”. Y ahora que sabemos qué es el sonido y cuáles son sus funciones primarias, además del camino que recorrió en función de las interacciones humanas y el papel que tiene el oído como función fisiológica, habría que acercarnos al concepto que nos reúne aquí: La experiencia sonora y su conexión con la experiencia musical.

Pensando que el primer ejercicio de escucha atenta ocurre con la voz del otro - generalmente nuestra madre - podemos ir dando cuenta de que en segundo lugar se encuentra la interiorización de las modulaciones de voz, el ritmo; el ir y venir de un sinfín de sonidos, de la orquesta que conforman los sonidos ambientales y callejeros y así presenciamos el primer concierto: *El ambiente sonoro*. Nos paramos frente al mar como frente a la música: no hacemos nada, solo acontece el sonido

Le llamamos ambiente sonoro, entonces, al conjunto de sonidos que se producen en un ambiente natural, tal como sonidos de animales, y fenómenos climáticos que no dependen de los humanos: es el sonido que *está* ahí. Por otro lado, podemos definir al *paisaje sonoro* como una fuente capaz de crear significantes imaginarios de los sonidos, es decir, recreaciones sonoras de una imagen sonora (ver página 15). A partir de la sonoridad se produce una atmósfera que puede dar cuenta del estado de las cosas, sean elementos de la cotidianidad o aquello que nos parece extraordinario, aquellos sonidos que se producen en el medio ambiente, y sonidos que son producidos por el hombre: el lenguaje, el sonido del cuerpo, el zapateado de una danza, y aquellos sonidos que son producidos por grandes ciudades y sus máquinas industriales.

Al paisaje sonoro también se le podría considerar como un conjunto de sonidos artificiales, pero hay que tener claro que todo sonido que se percibe mediante el oído de

alguna forma se vuelve signo en el momento de su reconocimiento. Por ejemplo, cuando alguien reconoce el sonido proveniente de algún animal, esto nos habla de un conocimiento y experiencia básica que diferencia entre un ladrido, un maullido o el sonido de una serpiente, pero forma parte del ambiente sonoro, pues se produce de manera natural en el ambiente.

“A través de los sonidos es cómo desarrollamos nuestro lenguaje.” nos dice Edmond, contrabajista entrevistado. Pues bien, el lenguaje hablado no es lo único que construimos cuando estamos atravesados por la voz del otro. Jean- Jacques Rousseau en sus “*Ensayos sobre el origen de las lenguas*” (1984) nos señala la necesidad y deseo del sujeto por transmitir sus emociones, lo que lo lleva a buscar los medios para poder hacerlo:

Tan pronto como un hombre fue reconocido por otro como un ser sensible, pensante y similar a él, el deseo o la necesidad de comunicarle sus sentimientos y sus pensamientos lo llevó a buscar los medios apropiados para ello. Tales medios sólo pueden sacarse de los sentidos, únicos instrumentos por los que puede un hombre actuar sobre otro.”⁶

Este apunte del pensador francés nos hace colocar al sonido mediante el sentido del oído volviéndolo una condición de la naturaleza humana, pues usa al sonido como fuente para transmitir ternura, pasión o cólera, así como la transmisión de ideologías mediante el intelecto y la técnica, y es por su sonoridad que estas emociones pueden ser entendidas.

Nos vamos familiarizando con los sonidos, con la voz de nuestra mamá, la voz de nuestro papá, todo ello, eso es lo que nos impulsa en un principio a desarrollar otro sentido que es el habla, el poder comunicarnos ya con lo que estamos rodeados y todo eso entra desde el oído, nosotros aprendemos repitiendo lo que vamos escuchando.

Esto nos dice Marco, músico entrevistado, dando vida al discurso teórico de Rousseau, quien nos dice que las palabras funcionan primero como metáfora y después en sentido

⁶ Rousseau, J. (1984). “*Ensayo sobre el origen de las lenguas*”. México: Fondo de Cultura Económica. p 11. 2006.

literal, las palabras de Marco también nos remiten a la familiaridad sonora en todo aquello con lo que tenemos contacto de manera habitual desde el momento en que nacemos, y que de alguna forma nos da el impulso de querer expresar nuestro deseo de hacernos oír para un otro, expresar lo que hay dentro de uno hacia el exterior, y apoderarse de lo externo para poder darle sentido.

Ferdinand de Saussure⁷ también mostraba interés en la ciencia del sonido aplicada en la lengua, pues encuentra en el sonido algo más allá de su sentido práctico y de instrumento, lo cual lo lleva a proponer el concepto de “imagen acústica” que está vinculado a la percepción generada por la imagen mental que el sujeto genera de manera subjetiva al experimentar un estímulo sonoro por medio de la palabra, o como lo expresa Denisse, cornista entrevistada, que nos menciona: “*Soy más visual al momento de escuchar algo*”

Lo anterior sugiere una relación cuerpo-sonido-imagen, que interactúa entre ellas por medio del discurso, lo cual nos ayuda a pensar en una cualidad humana que hace del sonido una red compleja, que pone en juego las producciones sociales de sentido, las construcciones culturales y los lenguajes colectivos entre sujetos. Este enfoque será fundamental para el desarrollo de esta investigación.

De esta manera es que podemos definir al sonido como una cualidad del cuerpo social, ya que el conjunto de sonidos equivaldrá a la voz que identifique a distintas culturas o personas de otros cuerpos sociales. Estos sonidos conforman un paisaje sonoro *percibido* por los sujetos, por lo que le llamaremos “*experiencia sonora*” para referirnos al conjunto de sonidos que se encuentran y coexisten con el sujeto al mismo tiempo que él se conforma, pues la experiencia sonora a diferencia del ambiente y paisaje sonoro, se encuentra constituida por nuestro propio andamiaje y subjetividad, esta experiencia se inscribe en nosotros en un nivel inconsciente. Para desarrollar mejor la idea partimos de entender una experiencia como un conocimiento que se adquiere mientras cierto fenómeno se vive, se siente y se percibe. Por ello, la experiencia musical no se limita a la escucha atenta de la música sino que también resulta en una implicación personal desde la construcción de la identidad del sujeto afectada y afectando la sonoridad dentro de la que el sujeto vive.

⁷ Saussure, F. de (1917). “*Curso de Lingüística General*”, Buenos Aires: Losada. 1998.

Lo que hoy pensamos sobre el sonido es gracias al giro que le ha dado la necesidad humana de comunicar y de crear, siendo una de estas formas la creación musical. Estas formas están dotadas de rasgos identitarios de una sociedad, pues las manifestaciones musicales son el resultado de un comportamiento adquirido mediante valores, actitudes y creencias de grupo y adoptadas mediante identificaciones. Podemos identificar estas representaciones simbólicas de un grupo a través de sus canciones, al analizar sus estructuras musicales y cómo se vinculan con su contexto social e histórico. Se puede reflexionar sobre el contenido cultural y las relaciones que se dan entre música y afectividad como una forma de transmisión colectiva de conocimientos.

Claude Lévy-Strauss se interesó por las formas sonoras exponiendo sus reflexiones en *“Mirar, escuchar, leer”* (1993) donde sitúa al sonido y más precisamente a la escucha como un resultado de la cultura, en el que se aprende a escuchar de determinada manera a partir de pautas culturales específicas⁸. Pues tal como nos dice Edmond:

Una vez que escuchas, interiorizas el sonido y ahora también lo expresas, lo usas para comunicarte y hacer música... Entonces empiezas a darte cuenta que es la expresión del alma humana, en realidad es un lenguaje universal.

Nikolaus Harnoncourt apuesta por el reconocimiento de la música como un discurso sonoro:

Hasta entonces la música era principalmente poesía convertida en música (...)No se trataba en absoluto de transmitir al oyente el texto como palabra hablada, sino que del sonido diera un mensaje del texto (...) Como caída del cielo, surge la idea de hacer de la lengua misma, también del diálogo, el fundamento de la música.⁹

señalando también que cada género o estilo musical tendrá una cualidad de discurso propio definido por el tiempo y la época, consiguiendo una invención de nuevos lenguajes musicales. Así, al comprender la música como lenguaje capaz de construir discursos sonoros con intenciones ideológicas y que también implican significantes musicales

⁸ Lévy-Strauss, Claude. (1993). *“Mirar, escuchar, leer”*. Madrid: Siruela, 2010.

⁹ Harnoncourt, Nikolaus, (1984). *“Discurso Sonoro”*, Barcelona, Acantilado. 2006. pp. 218-219.

propios de un contexto, sociedad y sujetos específicos, tal como nos dice Marco Antonio, flautista entrevistado:

La música también busca representar una idea, busca hacerte viajar hasta ciertos panoramas, hasta ciertos paisajes, podríamos decirlo así.

dando lugar a un lenguaje que se constituye desde la cultura y da muestra de ella aún desde su propia subjetividad.

Desde la música podemos también confluir a distintas exploraciones que nos permitan reflexionar las posibilidades que tiene el sonido desde el lenguaje musical. Como las discusiones y diferencias que han surgido en la actualidad entre la música clásica y la música contemporánea, que se confrontan, como menciona Harnoncourt sobre la posibilidad de incorporar sonidos, ritmos y tonalidades creando nuevas evoluciones del lenguaje que han implicado polémicas entre la inclusión y exclusión de sonoridades contraponiendo una escucha habituada a la técnica y forma musical con la que se enseña en la tradición académica e implica la aprobación de una escucha arraigada en la tradición y teoría musical acotando una apertura cultural que considere otras sonoridades como posibles elementos de una composición musical y por lo tanto de lenguaje sonoro.

De la lira de Orfeo

Orfeo, hijo de Apolo y Calíope, según los mitos griegos ostentaba un talento excepcional con la lira, pues con su música logró domar a los animales, encantar a los hombres y por supuesto enamorar a Eurídice, incluso utiliza la música para enfrentar al Cerbero y conmovier a los dioses. Pero entonces, ¿Qué es la música que permite a Orfeo tanto? ¿Guarda la música un poder oculto y misterioso?

La música es un término envuelto en la más compleja polisemia, desde su origen etimológico a partir de la palabra griega *μουσική* (*mousike*) que hacía referencia al arte sonoro incluyendo la poesía lírica y la música, y a sus técnicas de interpretación y creación, considerando los griegos a la práctica de la *μουσική* fundamental en la instrucción, como podemos encontrar en “*La República*”, cuando Platón se refiere a Sócrates:

Afirmo, por tanto, Glaucón, que la formación musical es un instrumento más poderoso que cualquier otro porque el ritmo y la armonía encuentran un lugar en los internos lugares del alma, donde pueden imprimirse. Así, transmiten gracia y dignifican el alma de aquel que esté educado como es debido o hacen desgraciada el alma de aquel que no esté educado como es debido.¹⁰

No obstante, aún no abordamos la definición del término, y es que a lo largo del tiempo ha sido motivo de elucubraciones teóricas en distintas sociedades como al aproximarse a definir a la música como la actividad humana de combinar sonidos y silencios en un espacio temporal bajo estructuras estéticas y expresivas emanadas de la cultura donde se genera, y pese a que, al ser un gesto cultural en constante cambio producto de su tiempo y sociedad, no podemos asumir ninguna definición como absoluta. Abordaremos la música como una construcción humana que, como cualquier otro lenguaje, en el que habita el sujeto, y que al mismo tiempo el sujeto crea mediante la sonoridad y su distribución temporal, sin perder de vista que resulta ser un lenguaje simbólico subjetivo que se estructura a partir de sensaciones sonoras más que de símbolos específicos.¹¹

Como ya mencionamos, el desarrollo de la música sucedió en varias regiones del planeta, su historia es diversa y está presente en todos los rincones del mundo, es por eso que la música nace y va adquiriendo su personalidad de acuerdo a la sociedad donde se concibe, esta es modificada de acuerdo a su región y su contexto histórico, siempre el nacimiento de la música en una determinada sociedad va estrechamente de la mano con otros aspectos más allá de sus características artísticas, la música nace de la creatividad de su intérprete y su imaginación, la cual se enriquece y se complementa mediante su cultura y los elementos que la conforman.

Friedrich Nietzsche en el *"Nacimiento de la tragedia"* hace un recorrido al hablar de la música pues para él, es a partir de la música que la tragedia se origina y se comprende. Utiliza y parafrasea a Arthur Schopenhauer en cuanto a que la música es una afirmación de la vida, una expresión de un primitivo y universal afán de vida, Nietzsche propone que el

¹⁰Platón, (370 a.C.) *"La República"*, Madrid: Alianza, 1998, p. 88

¹¹ Aclaramos que en el proceso de codificación gráfica de la música en occidente, hay diferentes sistemas de registro gráfico, teniendo como principales ejes de organización la distribución temporal del sonido y la altura del mismo.

nacer del arte dramático es a partir de los cantos surgidos en honor a Dionisio, pues en la representación teatral griega, los cantos del coro son aquellos que fungen como núcleo de la tragedia. Los coros no son otra cosa que la conjunción y suma de varios sujetos expresados en una sola voz y es a partir de estos coros que se desprenden personajes históricos en la creación de la tragedia griega como Esquilo, Sófocles y Eurípides, pero también a partir de ello se da la constitución de los héroes y los dioses presentes en los poemas homéricos, para el autor las tragedias griegas, están acompañadas y nacen de una musicalidad a través de los cantos y su musicalidad a la hora de hablar y expresarse. La música acompaña la cotidianidad y pero también permite salir de ella, es el mismo autor que nos dice:

El griego huía de la disipante vida pública que le era tan habitual, huía de la vida en el mercado, en la calle y en el tribunal, y se refugiaba en la solemnidad de la acción teatral¹²

Por lo cual podemos pensar, que no es solo en teatralidad que el griego se refugiaba sino también en la musicalidad del teatro. Resulta sencillo pensar, entonces, que el primer instrumento musical fuese la propia voz humana al generar y crear una gran variedad de sonidos, al cantar, o tararear, como menciona Richard Wagner: *“El más antiguo, el más verdadero y el más bello órgano de la música, el origen del cual nuestra música debe provenir, es la voz humana.”* El humano primitivo buscó en la musicalidad de su cuerpo un instrumento para expresar sus sentires, justo como lo hace un bebé al expresar sus emociones mediante el sonido de su voz.

Encontramos en la antigua Grecia que:

La música propiamente griega es por completo música vocal: el lazo natural entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje de la música no está roto todavía: y esto hasta tal grado, que el poeta era también necesariamente el que ponía música a su canción.¹³

Así es como la música va adquiriendo dimensiones complejas e incorporando saberes de acuerdo a su historia, a partir de estos acontecimientos diríamos que la musicalidad ha acompañado al hombre y evolucionado a través de la historia junto con él.

¹² Nietzsche, Friederich, (1871-1872) *“El origen de la tragedia”* Ed. Gradifco, 2009, p. 78.

¹³ Idem p. 83

Entendemos que el lenguaje va mucho más allá de lo dicho en voz propia, o por aquellos sonidos que son emitidos por la boca, pues el significante viene a representar al sujeto. El significante atraviesa al sujeto, constituido y constituyente del lenguaje y a través del lenguaje. Y partiendo del planteamiento de Slavoj Žižek¹⁴, quien sugiere que no solo es la boca la que habla, sino también es el mismo cuerpo que emite sonidos. El lenguaje, entonces, puede ser expresado por sonidos no necesariamente palabras, y con un lenguaje sonoro que es capaz de emitir, transmitir y constituir sujetos así como sus subjetividades, un sistema de signos resonantes culturales que posibilita compartir significantes y que se monta en la dimensión simbólica de cada una de los sujetos.

Sin duda alguna hay mucho de qué hablar en cuanto a escucha y sonoridad se refiere, los modos de escuchar, y entender lo que escuchamos están contruidos de acuerdo a leyes que rigen la escucha, tiene un gran peso cómo se determinan y cómo se construyen desde el nacimiento. Estamos envueltos por el sonido desde el momento en que somos concebidos y desde el momento en que salimos del vientre materno, nuestra escucha está abierta y receptiva de todos los sonidos que nos envuelven. *“Aún no veíamos, aún no respirábamos, aún no gritábamos, oíamos”*¹⁵ menciona Pascal Quignard, al respecto. Escuchamos al otro antes que a nosotros.

Ahora bien ¿Qué relación hay entre la música y la palabra? John Blacking propone:

*Existen pruebas de que los primeros seres humanos sabían bailar y cantar cientos de miles de años antes de que apareciera el Homo sapiens sapiens, capacitado para producir el habla tal y como la conocemos.*¹⁶

Los seres humanos primitivos habitaban en un ambiente en el que sus manos y las herramientas personales bastaban para satisfacer sus necesidades básicas, y fue cuando quisieron comunicar sus emociones que comenzaron a construir códigos sonoros, la pasión y la búsqueda sonora para transmitirla, fue también el génesis de la colectividad.

¹⁴ Žižek, S. (2010) *“Lacan, los interlocutores mudos”* Madrid: Ediciones Akal, 2010.

¹⁵ Quignard, P. (1997) *“El odio a la música: Diez pequeños tratados”* Ed. Andrés Bellos, 2015, p. 27.

¹⁶ Blacking, John. (1987) *A commonsense view of all music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 22.

No resulta coincidencia que el origen de la música y la poesía tengan como elemento esencial al ritmo, tanto en el verso como en las configuraciones musicales. Es la subjetividad humana el hilo conductor de la estructuración de los sonidos en secuencias dotadas de un carácter emocional, los llamados modos, como sucedió en el canto eclesiástico medieval en el que cada altura y estructura sonora era directamente relacionada con un estado emotivo de los intérpretes y escuchas, en cuyo contexto conocemos unos versos del reconocido monje Adán de Fulda (1450 - 1537):

*Omnibus est primus, sed alter est tristibus aptus,
tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus;
quintum da laetis, sextum pietate probatis;
septimus est iuvenum, sed postremus sapientum.*

*El primero es para todo, el segundo es apto para los tristes;
el tercero es impulsivo, el cuarto se dice que es tierno;
el quinto da alegría, es sexto es una probada de piedad,
el séptimo es juventud, y el octavo a los de sabiduría.¹⁷*

En un estudio hecho por Levi-Strauss, expone cómo relacionamos los sonidos con situaciones naturales que remiten automáticamente a vestigios dejados por nuestros ancestros, pues estos establecen y configuran las simbolizaciones sonoras que quedan inscritas en la cultura y son heredados por nosotros a partir del lenguaje:

La función de la música se muestra irreductible a todo aquello que sería posible de traducir bajo la forma verbal. Ella se ejerce debajo de la lengua y de cualquier discurso, a pesar de que emane del comentarista más inspirado, no será lo bastante profundo para explicitarla.¹⁸

Estos modos de escucha también van cambiando de acuerdo al contexto social, el momento histórico, la cultura, y la forma en que escuchamos o somos educados a escuchar, implicados con un momento y un espacio, la adquisición del lenguaje que se adquiere por medio de la escucha, de la reproducción sonora, en la cual estamos inscritos

¹⁷ Traducción propia

¹⁸ Levi-Strauss, Claude (1976) "Antropología estructural" Paidós, Buenos Aires, 1995, p.122.

cuando aprendemos del lenguaje y del habla mediante la repetición y la reproducción de sonidos.

De la palabra de Eco

Eco era una ninfa de la montaña, con una hermosa voz que embelesaba a quien la escuchase, y la candidata perfecta para entretener a Hera, esposa de Zeus, mientras él cometía numerosas infidelidades. Cuando Hera advierte lo que ocurre, decide castigarla:

- Veo que te gusta tener la última palabra. Te condeno a responder únicamente con la última palabra que escuches por toda la eternidad. - Y así, Eco pasó el resto de su vida repitiendo las últimas sílabas pronunciadas por cualquiera que le dirija la palabra.

El castigo que Hera le impuso a Eco fue repetir la última palabra que escuchase, es obligada a hablar con las palabras del otro. Retornaremos sobre estas palabras más adelante en el abordaje de los conceptos lacanianos y su relación con la identidad, y construcción de la subjetividad, por ahora, abordaremos al eco como el fenómeno acústico en que el sonido choca con un obstáculo y se refleja hacia el emisor, similar el efecto visual de los espejos con la diferencia de percepción de otro sentido: el reflejo del espejo es a la vista como el eco a la escucha. Y mediante este puente entre el eco acústico, sujeto a la percepción y por otro lado al reflejo del espejo, continuamos nombrando a las palabras lacanianas que refieren el reflejo de la imagen de bebé en el momento en el que se mira al espejo. La experiencia sonora y los significantes entendidos como una imagen sonora, y como el deseo resonante que encuentra la vía al inconsciente, atravesando al sujeto y a su constitución psíquica. Nos preguntamos entonces: ¿La experiencia sonora hace eco en el inconsciente?

Entendemos que en el fenómeno de la sonoridad hay niveles de percepción: “oír es un fenómeno fisiológico; escuchar es una acción psicológica”¹⁹. Pues mientras que oír implica exclusivamente a los oídos de manera biológica y acústica, en la escucha se interpreta, y codifica el sonido poniendo en juego el deseo y las significaciones en el discurso del otro. Se escucha en busca de significados o como bien los llama Barthes “significancias” por lo

¹⁹ Barthes, R, “*El acto de escuchar en: Lo obvio y lo obtuso*” Imágenes. Gestos, Voces, Paidós, España, 2002. p. 243.

que no se puede entender sin la intervención de lo inconsciente y los significantes que en él se constituyen. Martin Heidegger, por su parte, también se pregunta ¿Qué es entonces oír?

La audición es propiamente este reunirse que se concentra sobre lo que nos es dirigido y nos es dicho. La audición es ante todo la reunión en el escuchar. En la escucha atenta se esencia el sentido del oído²⁰

Entendemos entonces que, la escucha es una reunión del inconsciente del escucha, y los significantes que produce a su vez el inconsciente del que resuena, lo que abre el siguiente cuestionamiento, ¿la escucha se refiere a un eco interno de lo que en el otro resuena?

Heidegger continúa *“Oímos cuando somos todo oído”*²¹, esto supone que *“La audición en el sentido de lo atento y lo sumiso a la escucha, debería regir sólo como una transferencia de esa auténtica audición a lo espiritual”*²² destacando la idea de la sumisión a la escucha, y contrastado con la perspectiva de la transferencia freudiana pensamos la condena de Eco al callar la voz propia para escuchar al otro, sometida a la permanente escucha y podemos pensar, a la transferencia del resonar del otro. Se trata de un desplazamiento de la función de emisor de sonido a receptor ciego y pleno, a merced del emisor y que dentro del escucha produce resonancias psíquicas, el eco interno de nuestro cuestionamiento. La escucha es someternos a nuestro silencio, a nuestro abismo, y a la falta de nuestro sonido. Y al mismo tiempo sometidos al desconocimiento del sonido del otro y sus orígenes, por lo tanto no solo se escucha desde el silencio sino desde el desconocimiento del otro. Eco debe callar, escuchar, con lo que pueda sentir al escuchar, pensar al escuchar y resonar.

Retomamos ahora las palabras de Jacques Lacan:

Si sostenemos que el análisis consistió en la ruptura con la hipnosis, tal vez se deba a una razón muy sorprendente de considerar, y es que en el análisis, al menos bajo la forma en que se detiene, es el analista quien es hipnotizado. Al final el analista termina por volverse la mirada y la voz de su paciente, lo cual es muy diferente de lo que se presenta, ilusión del pensamiento, como un recurso de la

²⁰ Heidegger, M. (1954). *“Lógos, Conferencias y artículos”*, Ed. Del Serbal, España, 1994, y en *Redes de la Letra 4*, Buenos Aires, Ediciones Legere, 1995. Pp. 30-31.

²¹ Idem

²² Heidegger, M. (1954) *“Lógos, Conferencias y artículos”*, Ed. Del Serbal, España, 1994, y en *Redes de la Letra 4*, Buenos Aires, Ediciones Legere, 1995. Pp. 31-32.

clínica. Tal vez no sería desprenderse de la clínica cuidar que no se produzca esta mutación²³

El “analista hipnotizado” del que habla Lacan la interpretamos como la sumisión al inconsciente, el escucha ciego eco del emisor y la aventura de aproximarnos a interpretar - reinterpretar - al otro.

Heidegger menciona:

Cuando el hombre desoye lo esencial, falla en su audición. Debemos olvidar las orejas y el mero golpear de los sonidos. Pero si nuestra atención se posa en la articulación verbal de las palabras, no oiremos nada.²⁴

En lugar de quedarse sujeto a los sonidos habría que prestar atención a la escucha desde la perspectiva psicoanalítica llevada más allá de la articulación verbal de las palabras en la música.

Si bien Jean-Luc Nancy escribe:

Se puede decir, al menos para simplificarlo, que la escucha está tendida hacia un sentido presente más allá del sonido. En el caso de la música, el sentido se propone a la auscultación en el sonido.²⁵

En la música la búsqueda de sentido es auscultando, escuchando hacia el interior del sonido y puede surgir del silencio, el sentido presente de la falta del sonido. La música está dirigida a aquel lugar en donde el sentido está en un presente interno del sonido inasible. La búsqueda del sonido que resuena en el interior es la escucha, por tanto, en la música buscamos desde el deseo, el deseo del sonido expectante.

La resonancia es, en contacto con si mismo, prestando nuestros oídos al otro. En palabras del autor:

Cuando se está a la escucha, se está al acecho de un sujeto, de lo que (o quien) se identifica resonando de si a si, en sí y para sí y por consiguiente fuera de sí, a la

²³ Lacan, J. (1968-69). “*De un Otro al otro*”. en el El Seminario, Libro 16, Paidós, Buenos Aires, 2008. P. 253.

²⁴ Heidegger, M. (1954) “*Lógos, Conferencias y artículos*”, Ed. Del Serbal, España, 1994, y en Redes de la Letra 4, Buenos Aires, Ediciones Legere, 1995. Pp. 31-32.

²⁵ Nancy, J. L. (A) “*A la escucha*” Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2007, p. 7

vez el mismo y otro que sí, uno en el eco del otro, y este eco como el sonido mismo de su sentido²⁶

Una auscultación interna a un profundo y resonante espejo sonoro que resuena a la escucha del otro.

Sabemos que *estamos* porque miramos mirarnos al otro, el otro nos mira mirarlo y nos miramos, nos otorga completud, como al escuchar escucharnos al otro, y el otro nos escucha escucharlo, estamos, y el otro está, en tanto que, lo escucho. Sin embargo, la notable diferencia entre mirar y escuchar es la capacidad de detener la sensación a voluntad del sujeto, la elección consciente de cerrar los ojos, de no mirar e incluso de no mirar que me miran y en cuanto a la escucha: *“Los humanos no están organizados para interrumpir a voluntad la venida sonora”*²⁷ Por lo tanto, podemos elegir emitir sonido o callar, pero no podemos elegir no percibir el sonido, en palabras de Pascal Quignard: *Las orejas no tienen párpados*. La implicación del sonido del sujeto será la imposible reproducción fiel del otro, y en una interpretación desde lo que hay de nosotros en ello: *“La diferencia de los sentidos es su condición, es decir, la condición de su resonancia”*²⁸ dirá Nancy al respecto. Interpretamos, desde las resonancias del otro dentro de nosotros.

A lo largo de la investigación enunciaremos al sujeto de la escucha, que no suena: resuena. Que al escuchar experimenta una relación transferencial inconsciente. Será a esta relación a la que nos enfocaremos en el siguiente capítulo.

²⁶ Idem p.10.

²⁷ Idem p.15.

²⁸ Idem p.12.

CAPÍTULO II. EL RUMBO DE LAS IDENTIFICACIONES.

¿Cuándo se es capaz de nombrarse a sí mismo en el discurso? Cuando antes pudo identificarse, y diferenciarse de la alteridad, *cuando no soy el otro, soy yo*. Pero entonces, ¿Qué/Quién soy yo?

Tomando en cuenta que el enfoque de este trabajo será revisado y analizado a la luz de la teoría lacaniana y sus aportes sobre la construcción del «Yo», intentaremos sintetizar la construcción del sujeto planteada por Sigmund Freud, teoría que posteriormente Jacques Lacan usaría para volver a elaborar sobre la constitución del sujeto.

Para Sigmund Freud, la influencia del mundo exterior en el deseo originario va a partir de identificaciones con el otro, formando otra instancia a la que se denomina comúnmente como el “yo”, una de las definiciones freudianas de este concepto es la suma de las identificaciones del sujeto de las que luego diferencia la estancia del superyó como heredero de la instancia paterna, y la transgresión con la satisfacción, el conjunto, entonces, es un proceso inconsciente no se elige. Podríamos definir el yo como una instancia servil que tiene que dar cuenta de los mandatos de ello, a las exigencias del superyó, pero también a las exigencias de la realidad, en términos lacanianos, el yo es un síntoma privilegiado de cada sujeto.

El concepto de identificación nace muy temprano en el pensamiento de Freud y forma parte primordial en su teoría, asimismo, la música está presente en la humanidad desde sus inicios, en los sujetos desde los primeros momentos de vida pero ¿cómo es que llega la música como un proceso de identificación? ¿Un músico decide qué música tocar y en qué momento? No puede definirse una identidad sino a partir de la diferencia o la imitación, pues Freud propone al proceso de la identificación como una forma particular y primaria de la relación con el otro, de la cual la llamada imitación no constituye sino una de sus consecuencias y la identificación se constituye a partir de las relaciones con un otro, como relación amorosa o un objeto de deseo.

Una forma es la relación entre la música que escucha cada sujeto, o su forma de vestir, como formas de apropiarse de algo, de identificarse con ello e incorporarlo y de meter al cuerpo, hacerlo parte del Yo.

Lacan retoma varias veces el concepto del yo freudiano permitiendo no quedar en un esquema cerrado para de esta forma no traicionar la imagen, pues es planteando una complicación del cuerpo, un cuerpo que en parte sería yo, pero en otra sería lo que lo rodea, esa "bolsa", dice Lacan, en relación al cuerpo y al ello. La lógica que podemos seguir de estos planteamientos parte de que el yo alimenta al ello de un saber, también del acercamiento de la función del yo al cuerpo. Pero el cuerpo que calla se complica dificultando la lectura de que el yo es solamente cuerpo o que el cuerpo es solamente yo. Por un lado, el yo representa al cuerpo, versión imaginaria trabajada ampliamente por Lacan, pero a su vez el ruido del ello está en el cuerpo, versión complicada del cuerpo. A su vez la articulación del yo como el que alimenta al ello de saber nos da pie para pensar otro lugar para el yo.

No podemos pensar con demasiada facilidad la noción del "yo", pues cada uno de nosotros como sujeto existe de manera separada y el mundo se ve modificado de acuerdo a la visión de sus propios ojos, pero conocemos los límites que separan al yo de los demás y del mundo que le rodea, es pertinente pensar en una separación. Sin embargo, ¿qué sucedería si no hubiera nada ahí afuera que pudiésemos reconocer como separado de nosotros mismos que diera razón de la existencia? De esta forma el único medio para determinarnos como sujetos distintos del mundo que nos rodea es precisamente nuestra capacidad de reconocimiento con respecto al entorno, y con respecto al otro: devenir un sujeto como un «yo». Lacan concluía de esta forma que cada uno de nosotros es un «yo» porque tiene la capacidad de separarse del otro. Lo anterior, exige una pequeña anotación de acuerdo a la segunda tópica elaborada por Freud: el aparato psíquico consta de tres instancias: Yo, Ello, y el Superyo. Pero en la formulación lacaniana se muestra una novedad, en esta formulación aparecen distintas formas de entender el Yo. Lacan los separa en "*Je*" y "*moi*", donde el *Je* siempre es la función del sujeto, mientras que el *moi*, será el que haga referencia a la segunda tópica freudiana. O sea, *moi*, se refiere al Yo como instancia freudiana y el *je* es el Yo, el que habla, el que es hablado.

¿Qué significa decir yo (je)? desde aquí deben partirse... Yo (je) es un término verbal cuyo empleo es aprendido en una cierta referencia al otro, referencia que es una referencia hablada. El Yo (je) nace en referencia al tú.²⁹

La escucha se refiere a un eco interno de lo que en el otro resuena, concluimos.

Para Jacques Lacan, el otro es lo absolutamente ajeno que se encuentra más allá del yo; es también el ambiente donde uno nace, y que debemos dar sentido para poder sobrevivir y avanzar. El infante debe aprender cómo organizar las sensaciones en conceptos y categorías a fin de poder desenvolverse en el mundo, y esto lo hace aprehendiendo una serie de significantes para habitarlos como lenguaje y comunicarse. Pero estos significantes únicamente pueden llegarnos del mundo exterior, en pocas palabras de la cultura pues esta se encuentra más allá del yo, y por lo tanto tienen que haber sido formados a partir del lenguaje –o el «*discurso*», en los términos de Lacan– del Otro.

De esta forma, haciendo un enfoque especial a la importancia que tiene el lenguaje para el análisis lacaniano del discurso, a continuación intentaremos aproximarnos a la teoría de Jacques Lacan a fin de dar cuenta de la constitución del sujeto desde la experiencia musical.

²⁹ Lacan, J. (1953-54) “*La báscula del deseo*” en *El seminario libro 1: Los escritos técnicos de Freud*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1981, p.247.

Donde «Ello» era, «Yo» debe advenir

“Poco después empecé a tocar... ¿Cómo podría describirlo? Empecé a tocar otra cosa que no eran canciones. Cuando el sol calienta la hierba y la brisa te refresca, sientes algo especial, y yo tocaba hasta expresar ese sentimiento. Tocaba hasta que la música sonaba a «Hierba tibia y brisa fresca». Hacia mediados del tercer mes dejé de buscar fuera y empecé a buscar temas en mi interior. Aprendí a tocar «Cantar con padre junto al fuego» «Ver bailar a Shandi» «La sonrisa de madre» Tocar esas cosas me dolía, por supuesto; pero era un dolor como el de los dedos tiernos sobre las cuerdas del laúd. Sangraba un poco, pero confiaba en que pronto me saldría el callo.”

Kvothe, El Nombre del Viento³⁰

Cuando Kvothe habla de sensaciones a las que la descripción se refiere pero no lo logra expresar por completo, nos habla de *lo real*, lo que ocurre fuera y no está significado, lo no-representable. Cuando Kvothe dice que la música suena a sensaciones subjetivas como “cantar con padre junto al fuego”, rasga la barrera de *lo imaginario* pues ocurre tal como dice la palabra “imaginar” viene del latín *imaginari* y significa “formar una imagen interna” (del componente “*imago*”= retrato), una imagen interna inconsciente, la mayor parte de las veces que para ser expresado o interpretado se vale de lo simbólico, el saber que se encuentra formado por el lenguaje y estructuras, lo que nos facilita la materialización del deseo en palabras, o en el caso de Kvothe, en notas de laúd y metáforas sobre el proceso de sanación sentimental paralelo al de sanación física. Estas tres estructuras atraviesan al sujeto.

La imagen sonora del e(co)spejo: *sono, ergo sum*

Continuaremos abordando las ideas de Lacan, desarrollando ahora la imagen del espejo en la que el niño se mira al espejo construyendo una imagen de sí mismo y se

³⁰ Patrick Rothfuss, (2007) “*El Nombre del Viento*”, Barcelona, Penguin Random House, 2009, p. 176

reconoce como tal, para reconocer su singularidad y significar al otro. El desarrollo de la postulación anterior tiene como medio sensorial el sentido de la vista, sin embargo, nos aventuramos a un desplazamiento sensitivo de la vista a lo escuchado, y operaremos la construcción de una identidad sonora, que denominamos “imagen sonora”, como la particularidad en timbres y frecuencias que construyen a la voz humana como singular y relacionada con un sujeto y su identidad, pensamos en el bebé que escucha los sonidos durante los primeros momentos de su vida: desde que nace el bebé llora, y resuena con su voz, se escucha a sí mismo, y escucha al otro, lo escucha diferente y de esa escucha de sí mismo y de la alteridad se construye una identificación de sí mismo, que, destacamos, se encuentra apenas comenzando en el proceso de instauración de lo simbólico a través del lenguaje y la lengua, el bebé no habla, no entiende, ni utiliza la palabra para comunicar sus emociones, no obstante, utiliza ya sus sonidos, y reacciona ante sonidos sin alguna implicación compleja del inconsciente. Esto es, desde otra perspectiva, un inicio de la conformación del yo sonoro del sujeto, en cuanto sabe como suena él y utiliza su sonido para transmitir emociones, y la identificación de que “*si así sueno yo, lo que no suene como yo, es el otro*”. El sujeto codifica el sonido como tal como el primer puente entre lo imaginario, la emoción del bebé ante sus primeras sensaciones, instaurando un código primigenio en lo simbólico en el que identifica los sonidos como representaciones de sus demandas aún confusas y abrumadoras como el dolor, hambre, el sueño y la risa del bebé transmitidas sonoramente desde los primeros instantes de vida. Implicados con el goce y el deseo sonorizados, el sujeto ya suena y resuena antes de hablar.

Por ahora comenzaremos a desarrollar nuestros planteamientos en torno a la implicación del sonido desde la subjetividad del lenguaje musical, dentro del nudo borromeo lacaniano y, puesto que la estructura del pensamiento es el efecto del sonido transmisor de emociones, con atrevimiento proponemos un *sono, ergo sum* anterior al *cogito, ergo sum* cartesiano:

sueno, luego existo.

Todo pensar humano parte de la experiencia de sentir con los sentidos, de percibir sensaciones con el cuerpo, que dan cuenta lo que nos rodea, sentimos el frío, bebemos jugo, olfateamos la tierra mojada, miramos al otro, y lo escuchamos todo. Las experiencias sensoriales se registran y se dotan de significados, los estructuramos, y les

damos sentido. Lo real resuena en el cuerpo, se significa partir de lo simbólico y se construyen ideas que dan significado y sentido a la sensación. Y cuando necesitamos comunicar estas ideas, en el momento en que existe el objetivo de transmitir algo, de resonar en el otro, se acude al lenguaje, el imaginario se persigue para traducirlo y mostrarlo, enunciarlo.

En los distintos trabajos que componen “La Tópica del Imaginario”³¹. Lacan afirma que existe una paranoia que es constitutiva del Yo. Relacionamos lo anterior con la necesidad del lenguaje que se aporta desde el otro. Mientras no se nos instaure un idioma para hablar, no podemos decir nada. Continuamos con la cuestión, ¿Hay un lenguaje anterior al habla estructurada de los idiomas? Buscamos un camino reflexionando sobre el transitivismo, un trastorno de la formación cohesionada del yo, en el que se atribuyen al otro las sensaciones propias. Un ejemplo de ello es el niño que suelta un golpe a su compañero, pero también llora acusando que ha sido el otro quien le ha propinado un golpe, para Lacan, el yo se constituirá en una alienación primordial al otro, completamos, al otro resonante.

A partir de Lacan podemos ilustrar los distintos niveles de percepción para el sujeto, y la ubicación psíquica del sujeto. Un ejemplo de esto es que podemos ver y percibir al arcoíris como algo real, pero no es más que una ilusión óptica que puede ser captada por el reflejo de la luz, para Lacan las distinciones que puede haber entre lo objetivo y lo subjetivo, no son del todo claras como pareciera ser, y compara una máquina fotográfica con el aparato psíquico, como una herramienta para obtener una impresión con cierta perspectiva de la realidad.

Este experimento toma elementos de la óptica y permite mostrar de qué modo está el sujeto y su percepción, intrincados en lo imaginario, lo simbólico y lo real. Por ello lleva la experiencia del pequeño ramo de flores, pues señala Lacan, cuanto más lejos estemos, más influirá el “paralelaje”, y más completa será la ilusión.

³¹ Lacan, J. (A) “La tópica de lo imaginario”. en *El Seminario Libro 1. Los escritos técnicos de Freud*, Ed. Paidós Buenos Aires 1975

Lacan hace referencia también al proceso fisiológico que tiene el sujeto, pues le permite al sujeto en algún momento de su historia, integrar las funciones motoras del cuerpo, lo cual le dará un dominio real del mismo. Pero advierte que de igual forma antes de ese momento, el sujeto entra en conciencia de su cuerpo como una totalidad y es en este momento cuando se da el estadio del espejo, pues la visión total del cuerpo da al bebé un control imaginario del cuerpo, que no corresponde al control real que tiene en ese momento. En este descubrimiento Lacan muestra la percepción como una aventura imaginaria en la cual el sujeto se percibe diferente de como realidad es. Esta percepción constituye una dimensión esencial del ser humano, pues da estructura al conjunto de su vida fantasmática, un descubrimiento temprano que nos permite realizar una especie de estructura primaria del Yo de la cual da origen a sus deseos, objetos y pulsiones, y en la que nada está delimitado aún, y que nos representamos como algo caótico y originario. En cuanto se nos habla de los juicios entre ser o no ser, el sujeto puede empezar a diferenciar aquello que es Yo y lo que no es Yo, y de esta forma materializarlo en el esquema del florero, diríamos entonces que la imagen del cuerpo vendría a ser como el florero imaginario que contiene el ramo de flores real. Según el autor, de esa forma es cómo podemos representar al sujeto antes del nacimiento del Yo.

Estas ideas planteadas con respecto a lo imaginario y lo real presentes en el estadio del espejo son las que nos permiten hablar entonces de los procesos de constitución de la identidad que tiene el sujeto por medio de su imagen reflejada en el espejo, a través de su mirada, no solo la de él, sino también la mirada de la madre pues a partir de los otros que se darán identificaciones primarias, que nacerán a partir de la imagen de un otro. Proponemos que en el sonido surgen identificaciones primarias que ayudan a la constitución del sujeto, por medio de la sonoridad y musicalidad, desde el sujeto sonoro, escucha y resonante.

Y la escucha resonante, como una suerte de espejo sonoro, aquel que refleja no solo lo dicho por el otro, sino el reflejo que tenemos nosotros mismos a la hora de hablar o escuchar, igual que en el estadio del espejo, la primera persona que escuchamos es el latido del corazón de nuestra madre, y su voz. Esos sonidos familiares, las investiduras de amor y la carga libidinal en sus palabras, son las primeras que se funden en lo interior de nosotros por medio del oído, logrando identificarnos con la palabra de la madre, con el reflejo sonoro de su sonido y la alteridad del nuestro.

Así como la imagen, queda inscrita en el sujeto como un yo-ideal, puede ocurrir con los sonidos y las palabras que quedan reflejadas como Lacan menciona:

De la inanidad de la imagen, rebota en seguida en el niño en una serie de gestos en los que experimenta lúdicamente la relación de los movimientos asumidos de la imagen con su medio ambiente reflejado³²

¿Qué sucede cuando el ambiente que se refleja no está precisamente en la imagen, sino en la *imagen sonora* que se refleja? Al igual que el espejo, al reflejarse un sonido en el oído lo asociamos con una imagen, o sensación.

Sin el dominio del lenguaje o del idioma, o siquiera de conocer palabra alguna, el bebé, es capaz de identificarse con el sonido emitido por la voz de la madre, investida de amor y de deseo, al cual después comenzará a atribuir y llenar de significaciones sociales, en forma de palabras, o melodías, pero esta conexión sonora se da en ambas partes, tanto el niño puede identificarse con los sonidos de la voz de la madre, como la madre puede dar sentido y lugar a los sonidos del bebé, desde entender el llanto, el balbuceo o cualquier ruido emitido. Pues lo que se encuentra ahí es ese reflejo, ese espejo sonoro constituido desde la escucha:

La matriz simbólica en la que el yo se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto.³³

Menciona aquí Lacan la importancia del estadio del espejo que se da antes de que el sujeto puede objetivarse en en la dialéctica, es una primera identificación, el fenómeno que nos interesa se construye desde la carga del sonido, en la música, aún cuando no cuenta con una lírica, el sonido está recubierto de significantes, significados y sentido, pensemos en la tranquilidad que puede emitir el sonido de una madre al tararear o emitir una canción de cuna, el niño se identifica imaginariamente a partir de la sonoridad.

³² Lacan, J.(1966), "*El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*" en *Escritos 1 y 2*. Siglo XXI. Editores, Buenos Aires, 2003, p. 86.

³³ Idem. p. 87.

Al igual que la imagen, el sonido sitúa al yo en la instancia de sujeto desde antes de su determinación social pues, el espejo sonoro lo coloca *“en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo; o más bien, que sólo asintóticamente tocará el devenir del sujeto, cualquiera que sea el éxito de las síntesis dialécticas por medio”*³⁴ Es capaz de hacernos conscientes del mundo visible por medio de la virtualidad, al ser reflejado, la escucha, y el sonido nos hacen conscientes del mundo audible, de que hay otros y otras y que al igual que la imagen están cargadas de sentidos, investidas de emociones y deseos, con los cuales nos identificamos y ayudan a la formación del yo.

La consigna de lo simbólico

“La música es un ejercicio aritmético inconsciente en el que la mente siempre calcula sin darse cuenta.”

Gottfried Leibniz

El segundo elemento que constituye a un sujeto para Lacan además lo imaginario es lo simbólico. La palabra sabemos, tiene un poder que puede parecer mágico: puede provocar calma, pero también puede destruir. La potencia de la palabra tiene más fuerza que lo natural y lo divino: *“En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios. Este era en el principio con Dios.”*³⁵ El simple hecho de hablar hace que nos relacionemos con el cuerpo de manera distinta. Lo simboliza e identifica al llamar a los otros por su nombre, creamos un nombre para cada parte del cuerpo, para el interior, y casi para cada cosa a la que le da sentido el ser humano y con eso se constituye un supuesto saber social. Pero además, lo que nos permite formar sociedad e identificarnos con es también el lenguaje, a partir del lenguaje es que construimos la cultura, la religión, la ciencia, el arte, y todos los significados que dan sentido y explican la realidad.

Con la dimensión simbólica el sujeto ha ido construyendo el espacio y tiempo donde habita, este mismo estructuralismo en Lacan nos explica que cuando hablamos las palabras se componen en significantes y significados, un significante puede representar

³⁴ Idem. p. 87.

³⁵ Juan 1:1

otro significativo a modo de encadenamientos que resignifican, todo lenguaje, entonces, está construido de un sujeto para otro sujeto, por lo cual el lenguaje musical no es ajeno a lo teorizado y hay significantes sonoros de un sujeto para otro.

Hasta ahora, hemos hablado con respecto al yo ideal, pero hay una matriz simbólica que sostiene la edificación de lo imaginario, y le da estatuto a una nueva instancia a la que se le denomina el Ideal del yo. Cuando la mirada de deseo del adulto sostiene al lactante frente al espejo, certifica que esa imagen es de él, y de esta manera le da un lugar en el mundo. El gran Otro simbólico funge como alguien que da una imposición en la vida del sujeto, entre la relación del yo y su otro semejante frente a la lucha a muerte entre dos "Yo" que rivalizan por el prestigio en donde se interpone el pacto de la palabra que a veces, impide que la sangre se vierta.

Ante este aspecto Freud nos propone que un inicio el niño se encuentra en un estado donde vive en el autoerotismo, donde no tiene en cuenta al otro, siendo así como veremos más adelante la identificación resulta en la manifestación más temprana de un lazo afectivo hacia con otro. El proceso de las identificaciones en Freud se explica a partir del mito del complejo de Edipo. Se trata de una maquinaria simbólica e imaginaria en la que se juegan los procesos de identificación primaria que conformarán la posición subjetiva de cada sujeto, así como su identidad. Hay casos donde podemos encontrar vacíos identificatorios en algunos sujetos pues podemos pensar que no pasan por este andamiaje simbólico, y son descritos en los terrenos de la psicosis, donde se encuentran con el delirio de identidad que puede ser una especie de Ideal del yo desorbitado.

Podemos pensar en este proceso en el cual el sujeto nace a partir de su inscripción en el orden simbólico, el orden de la cultura, en donde busca materializar su deseo mediante el discurso, pero este deseo es sometido por un otro, y por la cultura en forma de institución. En cuanto los procesos que podemos encontrar en la orquesta, y en el ámbito musical, podemos dar cuenta que eso sucede en música: un lenguaje en el cual el sujeto de la música es inscrito y al mismo tiempo es sometido por el discurso del amo, de la cultura, de la institución y de las dimensiones del Yo y su idealización.

Esta ley de la cultura, o del orden simbólico también es instaurada en aquel que se percibe como músico como parte de la función que instaura el orden o logos, pero también tramita la fundación de lo inconsciente como desequilibrio, este medio es el que permite un pensar que registra y ordena la información procedente del registro de lo imaginario y al mismo tiempo de lo real, teniendo una relación simbiótica entre estos tres registros.

Lo real es un imposible que disloca

*“La función de la música se muestra irreductible a todo aquello que sería posible de traducir bajo la forma verbal.”
(Levi-Strauss, 1976, p. 112).*

El registro de lo real entonces sería todo aquello que queda por fuera del registro simbólico, del registro imaginario, en el sentido lacaniano, aquello que no puede ser captado o comprendido, pero que al mismo tiempo sigue atado de los otros dos registros, las apariciones de lo real, lo que se manifiesta en el cuerpo, en el síntoma, pero también todas aquellas cosas que nos son completamente inexplicables.

Esta tercera dimensión con la cual Lacan explica la constitución de la subjetividad en el sujeto es pensando en un principio por el autor como si fuera igual a la “realidad” pero en seguida comienza a notar diferencias y dar cuenta de lo real de la realidad. Podemos aquí hacer mención de los registros anteriores y decir que la realidad está construida por palabras y por imágenes, esa realidad con la que pensamos y nos relacionamos es una construcción que hacemos para poder concebir en el mundo objetivo una coincidencia con nuestras construcciones simbólicas e imaginarias.

Lo real designa aquello que está por fuera de la imaginación y de la palabra, pero al mismo tiempo se encuentra anudado con lo imaginario y simbólico justo por la imposibilidad de entenderlo y expresarlo, y esa imposibilidad es la que disloca al sujeto, por tanto, siempre se manifiesta de manera contundente en el comportamiento. Freud ya lo había pensado de una manera completamente distinta, todo aquello que se repite, ahí es donde se encuentra

lo real, se expresa algo de eso en la subjetividad que lo desborda, y que podemos decir se concreta en fenómenos de repetición, compulsiones al juego, a las adicciones, y a la música: la repetición de escuchar algo, de tocar alguna melodía una tras otra vez. Lo real es lo que siempre vuelve y retorna al mismo lugar, la repetición del dolor en alguna canción.

Lo real no solo es aquello que escapa de la simbolización, sino que siempre se resiste, es por eso una forma primordial para el psicoanálisis, al ser sujetos de lenguaje, eso que escapa y se resiste a él, es aquello que lo disloca, lo que mueve y que al mismo tiempo incómoda y provoca otros gestos para entender lo simbólico e imaginario del orden de la cultura. Por medio del lenguaje es por el cual trabaja el aparato psíquico, en esa estructura simbólica sujeta por el sistema simbólico, por el discurso del amo.

¿Qué de lo real se escapa a todos esos procesos de subjetivación e identidad en la cual la cultura nos inscribe? De alguna manera todo fenómeno tiene una cara imaginaria, una cara simbólica y una cara real, Žižek propone que una definición de lo real no alcanza lo complejo del concepto, y que no se debe caer en el error de pensarlo como una identidad positiva que se resiste a la simbolización, como si fuese una cosa o una identidad que se resiste a ser capturada en el lenguaje, pues propone que afuera no hay nada que se resista a la simbolización, ya que la simbolización como operación tiene un obstáculo que es inherente a la acción de simbolizar. La simbolización es lo que produce lo real, lo real no estaría totalmente fuera del símbolo, pues lo real algo sabe del lenguaje pues puede concebirse como concepto dentro de la obra de Lacan por medio del lenguaje, lo real dentro de la teoría de Lacan puede concebirse a partir de lo simbólico, no se puede pensar por fuera; cuando se nombra se simboliza y pierde su cualidad de real.

Por lo tanto, para definir lo real, proponemos: ¿Puede concebirse por sí mismo definido ajeno de lo imaginario y lo simbólico? La música que atraviesa al sujeto lo dota de diferentes reacciones, tanto simbólicas, imaginarias o reales, de aquel sujeto que no puede controlar el cuerpo al escuchar algún ritmo y comienza a mover el cuerpo, o aquel que simboliza alguna canción atribuyéndole significantes propios resignificados. Lacan encuentra una aproximación a su descripción en el nudo borromeo, que tiene por singularidad que si uno de los nudos se desatan los otros dos también, así el aparato

psíquico se construye de una dimensión imaginaria, una simbólica y una real anudadas de modo que deshacer una, deshace los tres, si se jala de uno, se jala los tres y cada una es indefinible sin la unidad.

La constitución del «Yo»

Si bien hemos dado cuenta de estos modos de identificación a partir del estadio del espejo, cuando el sujeto avanza su historia de vida, se pueden encontrar etapas fundamentales para la constitución de una identidad como menciona Freud, "*el psicoanálisis conoce la identificación como la más temprana exteriorización de una ligazón afectiva con otra persona*"³⁶ esta identificación también puede ser bivalente pues, Irving en un momento nos dice:

A la música nunca le llegue a tener como un gran amor, nunca me llego a tocar realmente, pues mi papá era guitarrista y pues a mí me fastidiaba que tocara la guitarra.

Lo cual da cuenta que no había una admiración porque su padre fuera guitarrista sino que, como él menciona, había un fastidio que le impedía que la música lo tocara.

Edmond nos muestra la parte afectiva que puede también surgir en las identificaciones:

La música llegó a mi gracias a un tío al cual yo le tenía mucho afecto, la música que él me enseñó se quedó toda la vida y empecé a formar una identidad a partir de eso.

Estas formas permiten que la identificación pueda ser por medio del síntoma o la imagen del otro, pero la música puede llegar a determinar no solo el sentir, sino pensar y actuar. La gente con la que decidimos crear grupos y juntarnos se ven influenciados en algunas ocasiones por la música que nos gusta.

³⁶ Freud, S. (1921) "*Psicología de las masas y análisis del yo*" en *Obras completas: Vol. XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu. 1992, p. 99

Freud menciona que *“la identificación reemplaza a la elección de objeto”*³⁷ en este caso podríamos tomar a la música y los diversos géneros que de ella nacen como el objeto a la cual el sujeto se identifica, pues a la hora que se escucha la identidad surge en significantes de géneros musicales que dan identidad como el rock que transfiere una significación visual en adjetivos como “rockero” Siendo muy pocas las artes que generan ese nivel de identidad, en un momento de la entrevista Edmond hace mención al decir: *“en un principio para mi el rock era como lo más, con lo que más me identificaba, porque siempre fui como rebeldón”* pensando la rebeldía como característica de alguien que escucha rock, implicando la relación de una sonoridad con un atributo de conducta, por parte de la teoría es mencionado que ese mismo objeto en este caso la música vuelve a la identificación y es por ello que el yo toma sobre sí propiedades de ese objeto, haciendo las característica de la música, su imagen y su símbolo parte del “Yo”.

La identificación de la música se da a partir del deseo de transmitir un lenguaje que busca la evocación de sensaciones, y emociones humanas: *“el mecanismo de la identificación es la base de poder o querer ponerse en la misma situación”*³⁸ La música es parte de la identificación de lo que quiero ser o lo que apropio de mi, y como referencia de lo que no quiero, puede ser tomado como una forma de construir colectividades detrás de una ideología.

No podemos dejar de lado la creación de identidades a partir de situaciones que rodean a la música y es preciso hacer análisis de cómo estas identificaciones son modificadas también por el sistema de capitalismo, con su cualidad de producto del espectáculo y la construcción del universo simbólico de los sujetos, inevitable dejar de lado la visión mercantilista del fenómeno musical, siempre de la mano del consumo. Muestra una reapropiación capitalizable de un gesto cultural de expresión de las pasiones.

¿Qué sucede cuando el instrumento musical es el medio o la herramienta por la cual el cuerpo se expresa? Este tipo de fenómenos se pueden percibir no sólo a la hora de crear o emitir música por medio de un instrumento sino también cuando escuchamos ¿podríamos hablar del instrumento musical como una extensión del cuerpo?, el cuerpo gozante

³⁷ Idem. p.100

³⁸ Idem p.101

lacaniano, entendiendo el goce como una forma de lazo con el Otro que implica al cuerpo, una forma subjetiva de relación con el Otro que implica una relación como satisfacción. Por el lado del deseo la falta-en-ser, y por el lado del goce el ser como lo que se resiste a la nadificación del significante. Entonces hablamos de goce cuando comienza a aparecer el dolor, y se experimenta una especie de síntoma en el cuerpo. La Ley del deseo, afirma Lacan, hace entrar a la ley del placer en el orden simbólico y para ello es necesaria una operación simbólica *“A lo que hay que atenerse es a que el goce está interdicto para quien habla como tal, o también que no puede decirse sino entre líneas para quienquiera que sea sujeto de la Ley, puesto que la Ley se funda en esa interdicción misma.”*³⁹ De esta forma encuentra en el habla un acto de gozo, el cuerpo pareciera moverse impulsado por la sonoridad y no solo hace mover y hablar al cuerpo, sino que nos permite envolverlo de deseo, un deseo constituido desde la cultura, desde el Otro, ¿Son nuestros los sonidos que emitimos? Carlos mencionó “creo que es un motor muy importante lo auditivo para enamorarnos de nuestro instrumento y convencernos que es lo nuestro.”

En tanto al concepto de transferencia, nos parece fundamental, pues algo que se juega en la relación músico-instrumento o músico-escucha es el amor, el deseo y la emoción erótica que surge entre la relación sujeto-objeto de la misma, como menciona Silvia Radosh *“es fundamental trabajar el concepto de transferencia, en tanto que se mueve en toda relación donde interviene eso que se llama amor”*⁴⁰. El vínculo que surge entre estos puede darnos cuenta del deseo impregnado al instrumento, en donde el instrumento esconde algo de la falta del sujeto, siendo el objeto la sustitución del amante, un vínculo del que podemos ser testigos cuando el instrumento y músico se vuelven uno durante la “compulsión a la repetición” de la que nos habla Freud, aparece al practicar una canción o en la necesidad de tocar en un ensamble, nos puede hablar de la necesidad de repetir algo que se encuentra al momento de tocar, pues como también nos lo menciona Radosh, puede ser percibido *“como algo constitutivo del ser, donde no se trata de una “reproducción” de lo mismo, sino de una necesidad de repetición”*⁴¹ referencia a Lacan, donde repetir se vuelve el significante de la diferencia, pues repitiendo puede estructurarse la búsqueda de la similitud en la reproducción.

³⁹ Lacan, J. (1960). *“Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano.”* En *Escritos 1 y 2*. México: Siglo XXI, 2008, p. 781.

⁴⁰ Radosh, S. (2002) *“La transferencia ¿cómo juega?”* en: *Tramas* n°18 -19, 2002. p. 240.

⁴¹ Idem, p. 240.

La transferencia que se juega resulta como una forma de conocimiento entre la relación constitutiva que se da a partir del músico con los otros a la hora de hacer música y también con la relación entre el músico y su instrumento, pues se desarrollan desde la relación de su deseo y la identificación que puede darse con el mismo objeto.

Para Freud, las transferencias son:

toda serie de vivencias psíquicas anteriores no revividas como algo pasado sino como vínculo actual... reimpresiones, reediciones sin cambios... Otras proceden con más arte, han experimentado una moderación de su contenido, lo que yo llamo sublimación.⁴²

Estaríamos aquí hablando del deseo y el vínculo del músico transferido al instrumento, o al acto de tocar ante otros, hay que ser consciente que estas repeticiones como bien menciona Freud no buscan simplemente cambiar y transmutarse, y dan así posibilidad del cambio y no a una absoluta determinación. El acto de tocar un instrumento una y otra vez para el músico contiene no sólo posibilidad al cambio, sino un sentido de la vida con una constante búsqueda de cambio, hacia lo esperado como nos menciona Radosh: *“Nos encontramos ante la insatisfacción del deseo como motor de la vida, y por tanto de la búsqueda de un “alguien” que pudiera satisfacerlo.”*

Es por eso que la relación entre la música y aquel que la ejecuta puede ser tan íntima, así como la relación con el objeto con el que la ejecuta, este proceso inconsciente da cuenta también de la importancia en sublimación de la función materna o paterna.

Podemos pensar que en la interpretación musical la expresión *“hacer el amor con el instrumento”* resulta en un vínculo de sublimación por parte de los músicos, pero aún así dotado de su propia investidura erótica y libidinal que justifica la compulsión de repetición en busca de una satisfacción.

⁴² Freud, S. (1905) *“Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora)”* en: *Obras Completas*, Vol. VII, Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 101.

En donde hay en juego un deseo del sujeto transferido al objeto, y del objeto al sujeto, lo cual nos presenta dimensiones bivalentes emocionales de amor-odio. Por lo cual, podemos dar cuenta que, en los procesos de constitución del músico se constituyen desde transferencias desde la pulsión de vida y de muerte.

¿Ser o pertenecer?

La música no solo juega un papel importante en la construcción de identidades de manera individual, sino en su característica de creación de masas, un ejemplo de ello son las canciones, estas tienen una gran capacidad de construcción de identidades a nivel de masas, puesto que no hay una identidad que se construya en una canción, es la canción la que construye la identidad, la canción expresa, le da su forma, la va articulando, se gesta en ella y le da un valor creativo a la identidad de alguien, como menciona [Jorge Drexler](#)⁴³ en una conferencia sobre las décimas y como cada pueblo de América Latina se las apropia al renombrarlas y darles distintos nombres de acuerdo a la cultura. La diversidad cultural emana de las cuestiones identitarias que se hacen propias, forman parte del ser mexicano, o ser argentino, uruguayo, y lo mismo pasa con la adopción de instrumentos musicales provenientes de otras latitudes.

La música popular es un factor fundante de la identidad de la masa, cada pueblo tiene un ritmo que lo identifica, y toma ciertos elementos significantes, los construye creando una ficción propia, creándonos una imagen de culturas y poblaciones. Y a partir de los significantes colectivos se puede relacionar a la Argentina con el tango, Uruguay con la milonga, o a México con los mariachis, la sonoridad y la música cultural, le da pie al mito del lugar de origen de cada sujeto. Otro ejemplo de la colectividad e identificación en masa que puede ocurrir a partir de la música es en los himnos nacionales, pero los abordaremos un poco más adelante.

La música responde así a las necesidades del imaginario social de cada sociedad que adapta los sonidos, y canciones, se los apropia, los habita y los hace suyos, esta apropiación permite dar cuenta de conflictos interiorizados de los sujetos, y la falta. Por

⁴³Drexler, J. conferencia TED, YouTube, 2002 consultado el 28 de Mayo de 2021. [[proponemos al lector la exploración de herramientas digitales en los vínculos directos utilizados en subrayado y color azul a partir de ahora.](#)]

medio de la música el sujeto permite la elaboración sonora de los conflictos más profundos del alma humana. La música no solo es un elemento que ayuda al molde de la identificación sino que ayuda también a la elaboración simbólica de los conflictos, y la exclusión de los otros y la construcción de una identidad no solo desde la identificación, sino también desde su característica violenta y segregativa hacia lo diferente.

En la actualidad en medio del capitalismo neoliberal que vivimos, la música es usada tanto como herramienta de adoctrinamiento, y al mismo tiempo una expresión de resistencia cultural, una forma de reacción social a partir del sonido, de la música y de la canción. Así, en palabras de Deleuze y Guattari: *“no se mueve a un pueblo solo con colores, las banderas nada pueden sin las trompetas”*⁴⁴.

Comprendemos a la música no solo como una expresión artística, o un lenguaje sonoro constituida y constituyente de lo simbólico, sino también de lo imaginario que brinda imágenes acústicas que resuenan evocando lo real, conformando lo que somos, quienes somos, y quién queremos ser, la música puede decir más de nosotros, que la palabra misma, como menciona Ruth Fridman⁴⁵ *“la música es el reencuentro de aquello sepultado por el lenguaje”*

⁴⁴ Deleuze, G y Guattari, F. (2004) *“Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”*. Valencia 1980, p.345.

⁴⁵ Fridman, R. (1987). *“El Nacimiento de la inteligencia musical.”* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Guadalupe, p. 33

Segundo movimiento: Fuga

[En la fuga](#) los sujetos van resonando juntos, al mismo tiempo con los mismos significantes pero con formas distintas, es un tejido sonoro en el que la multiplicidad, y la alteridad coexisten, grupos de sonidos, colectividad sonora. La estructura teórica detrás de tal fenómeno deviene en la circulación de temas, respuestas, imitaciones simultáneas. La diferencia como germen de la unidad.

Acompáñanos, lector.

Vamos juntos.

CAPÍTULO III. EL SUJETO (DE) LA CULTURA

“Reafirmando que la cultura debe ser considerada como el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, la manera de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.”

UNESCO⁴⁶.

*“La cultura es la verdad,
que el pueblo debe saber,
para más nunca perder,
su amor a la libertad”*

*[El son de la Alfabetización](#)
(canción de Carlos Puebla)*

El concepto de cultura resulta tan polisémico que incluso podríamos pensar que es una entelequia, no obstante, para comenzar a desarrollar abordando la etimología de la palabra cultura, y encontramos su origen en la expresión latina “*cultura animi*” de Cicerón, que a partir de la metáfora agrícola, relaciona un proceso de intervención humana en el medio a través de cierta técnica, y ha conservado ese sentido en vocablos como agricultura, apicultura, entre otros más. Después, durante la Ilustración el concepto se entreteje con el concepto de civilización y de la mente humana en su desarrollo intelectual. Posteriormente, la antropología propone a la cultura como la construcción social del sentido a través de las significaciones con las que dotamos a las experiencias, externas e internas, Claude Lévi-Strauss define el concepto como un sistema de signos codificados que transmite una idea sobre la sociedad, su concepción de sí misma, y sus relaciones tanto internas como externas, y desarrolla el término de lo simbólico aludiendo los símbolos que la sociedad genera para dotarse de sentido, a través del uso de metáforas y metonimias.

⁴⁶ Declaración Universal sobre Diversidad Cultural.
(a partir de las conclusiones de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (MONDIACULT, México, 1982), de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo (Nuestra Diversidad Creativa, 1995) y de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo (Estocolmo, 1998).

A continuación, desarrollaremos un entramado del que partimos de una idea de la cultura que se nutre de las propuestas estructuralistas de Lévi-Strauss, y posteriormente atenderemos la construcción social de grupos pequeños en relación con la cultura musical. En el campo de la psicología, se llama cultura a la relación de significaciones sociales instituidas que dan sentido al sujeto a través del lenguaje, y su relación con los otros. Para Sigmund Freud (1927) abarca dos aspectos: *“Por un lado, [la cultura] abarca todo el saber y poder-hacer que los hombres han adquirido para gobernar las fuerzas de la naturaleza y arrancarle bienes que satisfagan sus necesidades; por el otro, comprende todas las normas necesarias para regular los vínculos recíprocos entre los hombres y, en particular, la distribución de los bienes asequibles.”*⁴⁷. La cultura es entonces para Freud, un saber y un poder-hacer adquiridos, una estructura construida, un sistema de signos, - recordando lo expuesto por Lévi-Strauss, y podemos además encontrar en las palabras citadas de Freud, una continuidad con la hegemonía de Antonio Gramsci⁴⁸, ¿es entonces la cultura un poder de dominación? ¿Resulta el desarrollo de la cultura musical una hegemonía social?

Nos preguntamos sin perder de vista nuestro interés en la función social de la experiencia musical y recordamos los cantos rituales de la tribu de Sudáfrica mencionada al principio de este texto cuando mencionamos el baile del *tshikona* y la importancia del ritual como un elemento nacional que perpetúa la cultura y con ello una estructura social, desde la memoria cultural, y también como manifestación cultural en relación con la religión que integra en su tradición sonora profunda y vasta que en los procesos de colonización se imponía como parte de los procesos de sometimiento.

En el contexto de las líneas anteriores, desarrollaremos la canción de protesta como elemento musical de evidente implicación social. La canción al ser un elemento de la cultura refleja inevitablemente [símbolos y significantes del devenir psíquico social](#) y con ello, como ya lo hemos mencionado, la lucha de y contra el sometimiento social.

⁴⁷ Freud, S. (1927) *“El porvenir de una ilusión”* En: *Obras Completas, Vol. XXI*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. p.6

⁴⁸ Gramsci, A. (1948) *“El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce”*, Juan Pablos, Editor, México 1975, p. 32.

La canción es un elemento sonoro que une y representa la multiplicidad de sujetos y sus relaciones, como ya apuntamos anteriormente, y por ello no es de sorprenderse que la sociología y sus fenómenos también resuenen en la música. Es una forma musical que implica una melodía cantada, que por lo regular se acompaña de manera instrumental, esto le da las características suficientes para localizarla en el punto de mayor popularidad a lo largo del mundo y la historia, conocida en distintos tiempos como canto eclesiástico medieval, chanson, aria, lied, o frottola, resulta del canto humano con palabras acompañado con uno o más instrumentos. La canción es una muestra musical del lenguaje hablado y sonoro de una época, persona o sentido y con ello sus contradicciones e instituciones. El gozo y el sufrimiento se han expresado en las canciones de todos los tiempos como expresión de sujetos y colectividades.

Basta con escuchar una canción campesina de cualquier lugar del mundo como los [Ba Tonga](#) en Zambia, con una compleja tradición en las canciones y la relación con significantes políticos y religiosos, encontramos por otra parte, en la zona de la comarca lagunera de México, en los estados de Durango y Coahuila, otra muestra de [canción popular campesina](#) en la que se presenta una voz con la melodía principal acompañada por un complejo tejido de cantos que harán los compañeros del principal. Pero la canción de protesta no solamente será un canto con el otro, sino que mediante los significantes de la letra implica una relación estrecha con la idea y sentir en colectivo, identificarnos en un nosotros que comparte un mismo sufrimiento, un mismo conflicto social que ha trascendido hasta cantar juntos por ello.

Y sin duda ha sido también por sus características censurada por la que el sociólogo Pierre Bourdieu llamará “alta cultura”, sometándose a sus estructuras, principios estéticos y fines hegemónicos del capitalismo contemporáneo al resignificar mediante la globalización un símbolo de resistencia como [un producto capitalizable](#).

Freud (1927) menciona que *“Toda cultura descansa en la compulsión del trabajo y la renuncia de lo pulsional”*⁴⁹ haciendo, una insinuación sobre lo beneficiosa

⁴⁹ Freud, S. (1927) *“El porvenir de una ilusión”* En: *Obras Completas, Vol. XXI*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. p.10

que resulta para el capitalismo la cantidad de normas impregnadas en la cultura a través de una serie de instituciones, inhibiendo el deseo.

O como menciona Randall Collins, "(...) *el grupo enfoca su propio sentimiento de intersubjetividad, su propia emoción compartida; pero no puede representar ese fugitivo sentimiento si no es encarnado en un objeto*"⁵⁰ Acudimos al fenómeno grupal que acontece en las congregaciones multitudinarias que cantan juntas con un sentido de identificación y relaciones, e incluso significantes inconscientes en común, como en [las consignas feministas](#) de la Ciudad de México en 2019.

Por otra parte, la opresión a las diferentes formas de expresión son un símbolo de la represión del inconsciente, lo que puede llevar a los sujetos o grupos de sujetos a manifestarse de distintas formas. Aunque es en cierta manera, que la cultura nos protege de nuestro ser caótico.

Michel Foucault⁵¹ nos hablaría de tres sujetos dentro de la cultura: Un sujeto que habla, uno que trabaja, y otro que vive, siendo todos estos el mismo sujeto. Según Foucault, el sujeto que habla se desprende de la lengua, la lingüística, pero no es sencillamente un sujeto que habla sino uno que existe desde el *saber hablar*. El sujeto que trabaja es aquel que se encuentra sujeto a un sistema que le exige funcionar para seguir siendo perpetuado, una objetivación del sujeto productivo. Y por último, el sujeto que vive es aquel que existe atravesado por el que habla y el que trabaja. El mismo autor, presenta la importancia del discurso para dichas subjetivaciones, pues estos son un intermedio para la acción: el discurso del que nos habla el autor, es el discurso que perpetúan los sistemas de poder. Entendemos entonces que lo subversivo se encuentra en el límite del discurso.

⁵⁰ Collins, Randall. (2004), "*Cadenas de rituales de interacción*". Barcelona:Anthropos. 2009, p. 59.

⁵¹ Foucault, M. (1978) "*Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*" Madrid: Siglo XXI.

El sujeto de la música

Una de las cualidades más importantes que tiene la música por encima de las otras seis bellas artes, es que resuena sobre el aquí y ahora, y al mismo tiempo es atemporal, sobre todo porque aunque el contexto cambie y se repita, el mensaje a persiste, dándole sentido y coherencia a los sujetos producidos en ese momento exacto.

En 1980, Silvio Rodríguez publicó su disco 'Rabo de nube' que incluye la canción "[Vamos a andar](#)" que llama a las comunidades a andar hombro con hombro para ser más fuertes para afrontar los cambios y construir: "*Vamos a andar hundiendo al poderoso, alzando al perezoso, sumando a los demás.*" El autor apela a la cohesión social subversiva. Muchos años después, en 2019 durante una serie de protestas en Chile por la opresión del gobierno a mano de los carabineros chilenos se desarrolla lo que ilustra [un video](#) donde una gran cantidad de manifestantes se abrazan mientras "vamos a andar" se escucha en los altavoces de la plaza. El contexto definitivamente es otro, pero el sentir es el mismo: "*Vamos a andar para llegar a la vida*"

Encontramos a lo largo del tiempo canciones de protesta como los cantos de esclavos negros en los plantíos de Norteamérica que después darían origen a géneros definidos y estructurados desde la institución, y canciones de protesta que son parte del desarrollo de la música popular como el corrido que desarrolla hechos sociales, tal como la canción [Ayotzinapa](#) de Verónica Valerio, sobre la desaparición de cuarenta y tres estudiantes mexicanos en 2014, o "[Masacre en Tlatelolco](#)" de Óscar Chavez, sobre la represión de estudiantes por el gobierno mexicano en 1968.

Consideramos a la canción de protesta como vernácula en su reproducción, destino y origen, transgresora por su capacidad de manifestación social en grupo y de gran alcance, y por lo tanto una herramienta de instauración de colectividades en situaciones en las que es el acto de hacer música juntos, representa una manifestación colectiva como el concierto de [La Orquesta del Diván de Oriente y](#)

[Occidente](#), bajo la conducción de [Daniel Barenboim](#) que es conformada por sujetos que en términos biopolíticos sostiene un conflicto bélico.

Aunque la música es atemporal, y mueve a las masas, a veces el discurso que se inscribe en el sujeto no siempre busca subvertir, en ocasiones se adhiere con fuerza al discurso institucional que busca alienar. Los himnos nacionales, que mencionamos anteriormente, son un ejemplo: Una estructura musical conformada por la herencia sociopolítica de un sistema musical occidental hegemónico que se utiliza para dotar de identidad patriótica a un grupo de sujetos nacidos en un mismo territorio: Como ejemplo, el coro del himno nacional mexicano:

Mexicanos, al grito de guerra
el acero aprestad y el bridón;
Y retiemble en sus centros la tierra,
al sonoro rugir del cañón.

Y por otra parte el coro del himno nacional francés:

Aux armes, citoyens!
Formez vos bataillons!
Marchons, marchons!
Qu'un sang impur
Abreuve nos sillons!

*(¡A las armas, ciudadanos!
¡Formen sus batallones!
¡Marchemos, marchemos!
¡Que la sangre de los impuros
riegue nuestros campos!)*

Ambos ejemplos promueven un nacionalismo que busca dotar a la sociedad que escucha y entona, sobre alegorías bélicas y exclamaciones vocativas de defensa y ataque violento, que proponen propiciar experiencias de identificación entre los sujetos como lo menciona John Blacking: “A través de la interacción

musical, dos personas crean formas que son mayores que la suma de sus partes, y generan para sí experiencias de empatía que no tendrían lugar en un encuentro social de características corrientes” Como sucederá bajo otros sentidos en la orquesta en la que centraremos la presente investigación.

La música por ello nos conecta con el otro de una manera más íntima y directa, provocando un acercamiento con nosotros mismos y con las personas a nuestro alrededor como lo expresa Edmond:

Es hacer una conciencia de que, como artistas, hay que conectar con el corazón de la gente y tratar de llevar ese mensaje y que ese mensaje, esa música trasciende las fronteras del tiempo y del espacio... la orquesta está en esa búsqueda también y en esa disposición quizá algo diferente podría pasar.

Esa búsqueda de conectar ideas con otros, es lo que palabras de Freud es necesario para que se constituya la masa *“si los individuos dentro de la masa están ligados en una unidad, tiene que haber algo que los una, y este medio de unión podría ser justamente lo característico de la masa”*⁵² en este caso es la música, el discurso que se repite, y que persiste es lo que crea la conexión, creando sujetos atados por la música, que bien pueden tener ideas subversivas se alienan con lo que debe ser: *“Si hablamos de alienación en el plano psicosocial, es cuando las personas se desapropian de partes de sí mismas, perdiendo así la capacidad de crítica en relación a ciertas ideas que se les imponen desde el exterior; en la alienación se impone un discurso al sujeto desde el exterior, discurso que es tomado por el sujeto con un valor de certeza y asumido como propio”*⁵³ Y no sólo con quien ejecuta sino también con quien la escucha, y que forma parte del público, todos somos sujetos de la música, impregnados e inmersos para sentirnos parte de algo y ser reconocidos por los otros.

Esto nos permite, encontrar un grupo de sujetos en su cualidad de masa bajo una conexión entre ellos como parte esencial de la constitución como sujeto al pertenecer

⁵² Freud, S. (1920) *“Psicología de las masas”* En: *Obras Completas, Vol. XVIII*. Amorrortu, Buenos Aires, 1992. p. 70.

⁵³ Marx, K. (1844) *“Manuscritos económicos y filosóficos”* Editorial Colihue; Buenos Aires, 2007

a una masa, y sentirse identificado con los otros, como lo explica Freud al citar a Le Bon *“dentro de la masa el individuo adquiere, por el solo hecho del número, un sentimiento de poder invencible.”*⁵⁴ En los entornos sociales donde los números de asistentes llegan a los miles este sentimiento dentro de la masa se percibe aún mayor. Cada masa organizada puede ir acompañada de una musicalidad que le da sentido e identidad, como en instituciones con una porra dotada de una sonoridad, que le da fuerza y sentido a la identificación y hace adoptarlo como algo nuestro, “nuestro himno”, “nuestro lema”.

Dentro de las masas se da esa especie de contagio, pero el contagio en lo musical se da a partir del sonido, todos entonan al unísono con una misma voz, tarareamos, silbamos o buscamos la manera en que el cuerpo resuene.

La concepción de Le Bon y McDougall, sobre las masas es similar a partir de cualidades donde el sujeto pierde su individualidad, como hace mención Freud *“en su opinión, tan pronto como seres vivos se encuentran reunidos en cierto número, se trata de un rebaño de animales o de una multitud humana se ponen instintivamente bajo la autoridad de un jefe... la masa es un rebaño obediente que nunca podría vivir sin señor”*⁵⁵ nos hace pensar que en masa adquirimos atributos animales, y se somete el deseo del amo, totalmente vinculado al discurso de este, pues *“la masa es impulsiva, voluble y excitable. Es guiada casi con exclusividad por lo inconsciente”*⁵⁶.

Los sonidos que suelen masas, son aquellos que responden a un mismo tipo y contenido, en especial cuando se trata de música que puede ser escuchada una y otra vez, ser recordada en el inconsciente y manifestarse en cualquier momento, al recordar canciones. Como bien mencionamos, un fenómeno que se da en las masas, es que al crearse una masa se pierde la individualidad, hay una renuncia de ella para ser reconocido por el otro, y se subordina ante los deseos de quien la lidera, ante esta perspectiva pareciera que en la masa se pierde la capacidad intelectual, solo se ejecuta porque los demás lo hacen, y de esta forma *“descender varios escalones en*

⁵⁴ Idem p.

⁵⁵ Idem p. 77

⁵⁶ Idem p. 74

*la escala de la civilización*⁵⁷ como menciona Le Bon. El estar en masa nos ciega de la voluntad, nos vuelve manada, que sigue ideales, y creencias de quien funge como líder, en el caso de la orquesta es la figura del director la que no sólo reproduce, sino que, por medio del movimiento nos demuestra la interpretación de acuerdo a su percepción. Esto es un ejemplo de cómo se está sometido al deseo del otro a cambio de ser deseado, aceptado y amado por esa masa.

En la música podemos pensar en otra suerte de dinámica, que parece alentadora ante la condición de masa, y es Freud quien admite que estos procesos pueden darse de distintas formas *«En ciertas circunstancias, la eticidad de las masas puede ser más alta que la de los individuos que la componen, y que sólo las colectividades son capaces de un altruismo y consagración elevados»*⁵⁸ Entonces, la masa es capaz de generar mayor grado de empatía, conocimiento y vínculos libidinales, *«pero también el alma de las masas es capaz de geniales creaciones espirituales, como lo prueban, en primer lugar, el lenguaje mismo, y además las canciones tradicionales»*⁵⁹

Parece que si bien el deseo se encuentra impregnado en una canción permite la unificación de un mismo mensaje, con la palabra; el significado puede ser distinto, el objeto puede ser también variado, pero el medio para llegar a él o hacerlo llegar, es la música. La melodía es lo que unifica y a pesar de las diferencias, si entonamos a una misma voz, uno se siente seguro, llegan a sentirnos *«aullando con la manada»*.

⁶⁰ Estas relaciones libidinales, que parten del deseo, son aquellas que permiten recuperar nuestras capacidades y propiedades de sujeto como bien cuestiona y reflexiona Irving *“estaría chido llegar a tener esta conexión de mentes tan profunda entre personas, entre músicos, pero hay muchas cosas que nos limitan a tener este tipo de pensamiento”*.

⁵⁷ Freud, S. (1922) *“Psicología de las masas”* en *Obras completas*, Vol. XVIII, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 17.

⁵⁸ Idem p.78.

⁵⁹ Idem p.79.

⁶⁰ Idem p.81.

El (mal)estar en la institución

Desde los primeros momentos de vida e inclusive antes de nacer nos vemos inscritos en una institución, pero antes de ello un primer pensamiento o acercamiento que puede denotar una institución es el de "estar" dentro de ella, porque algo del sujeto hablante, se encuentra atravesado por una falta, una pérdida, una carencia, algo a lo que el entramado de jerarquías y funciones que se llaman instituciones están llamadas a llenar de un modo u otro.

Debido a la falta de una relación que se forme de manera natural con los objetos que yacen en el mundo o de una relación inscrita en la forma de ser del sujeto con respecto a su entorno, la organización social instituye, esto quiere decir, que determina lo que se debe y lo que que no se debe hacer, las reglas, límites y distancias que convenga mantener con un otro semejante.

Si las formas de actuar humanas se regularán de manera instintiva podríamos pensar que las relaciones responderían a procesos que fueran totalmente estables e idénticos cíclicamente, y sus comportamientos se encontrarían sujetos a la previsibilidad, es por eso que la cultura se propone instituir en ellos un orden que pueda mantenerlas previsibles, con regularidad y mediante una regulación específica de las relaciones con su entorno, así podemos poner ejemplos, como la institución matrimonial que pretende regular, por medio de un contrato social, la relación entre dos sujetos en asociación de pareja, la institución religiosa, la institución familiar y por supuesto, la institución escolar que regula y estructura el saber y la técnica de acuerdo a un determinado momento histórico, y aquí destacamos la institución llamada orquesta, de la que Marco Antonio nos dice *“es muy cierto que pues los conservatorios, las escuelas de música, las superiores y todas, se atorán mucho en una enseñanza muy sistemática, de cómo tocar la música, se enfocan mucho en una perfección técnica.”* y continúa: *“olvidan decirnos cómo puedes interpretar una obra no solamente basándose en lo que está escrito sino en lo que se está tratando de sentir, de plasmar, que es lo que se está pasando para que la música surja.”* de esta manera las instituciones devienen como operadores de lo que podríamos denominar en términos usados por el propio Freud como "proyectos de la cultura", donde un

proceso como este nos puede llevar a la inscripción de un sujeto hacia el campo de lo social, haciendo efectivo el pasaje de la individualidad hacia lo colectivo.

Resaltamos la teoría de los cuatro discursos teniendo claro que no es la única forma de entender la relación entre saberes e instituciones puesto que puede ser como ya lo hemos planteado, a partir de los tres registros lacanianos. Para Foucault⁶¹, los estudios con respecto a las instituciones son fundamentales, desde la producción teórica, y del ejercicio de poder en constante juego dentro de las formas discursivas del saber en la producción de sujetos, estas maneras de poder, saber y producción de los sujetos habitan en las instituciones que nos atraviesan. Mientras que Foucault toma estos tres ejes como primordiales Lacan propone y agrega un elemento más, el objeto "a" lo cual podemos entenderlo como ir más allá del estructuralismo al introducir la dimensión de lo inconsciente en el funcionamiento y operación de las instituciones y se construye una nueva arquitectura de metáforas que ayudan a comprender a lo instituyente como una lucha de saberes.

Una institución es lo que nace de las prácticas y del lenguaje sujetas a una matriz o estructura de relación entre los sujetos y los objetos en las instituciones, estas no son del todo conscientes para los sujetos que las habitan y los determina en forma de los vínculos del lenguaje, pues para Lacan las instituciones se definen como un discurso, un lazo del lenguaje construido, lo cual refiere a las relaciones entre lo sujetos atravesadas por el lenguaje no en el sentido del emisor-receptor si como un atravesamiento de significantes, mediante los cuales se ejerce el poder, se goza y se sufre. Cuando un sujeto se relaciona será sobre la estructura de significantes inscrita y validada por las instituciones.

La importancia de ver la institución como un discurso, nos propone un cambio paradigmático que nos ayuda a pensar a las instituciones desde el lugar del discurso de la institución y que produce sujetos en el mismo discurso. Todo esto apunta a una teoría que intenta dar cuenta de la manera en que los elementos estructurales de

⁶¹Foucault, M. (1975) "Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión", Editorial Siglo XXI, México, 2000.

este pensamiento explican al sujeto a partir de su discurso, del lenguaje donde habita y las instituciones en las que construye su identidad y subjetividad.

Si las instituciones son cuerpos normativos y culturales, conformados por un conjunto de ideologías, creencias, normas y reglas que condicionan las formas de intercambio social, entonces la diferencia entre el discurso y la institución es que aunque en el discurso no tendrá un contenido determinado, se encuentra determinado el lenguaje del discurso con la diferencia expuesta a mecanismos de exclusión. El discurso como estructura tiene fallas, inconsistencias y problemáticas, y son en estas singularidades en las que se asoma el inconsciente.

Las instituciones nos moldean, para formar parte, pues muchas significaciones sociales se dictan dentro de estos discursos de autoridad o de un supuesto saber provocando una competencia interna entre quien sabe y puede más que los demás, como veremos entre el principal de la orquesta, como Marco Antonio cuestiona *“son mentalidades que se tienen muy arraigadas, simplemente aprender a ver, como se toca el instrumento, hace que nosotros nos hagamos una figura mental de quien debería estarlo tocando y como debería estarlo tocando, pero a fin de cuentas es una mentalidad errónea”* pues estos moldes no solo te enseñan a seguir arcaicas, imitarlas, reproducir algo igual, sino también construyen una imagen de quien es el que está detrás del instrumento y el sujeto ideal que ejecuta el sonido ideal. Y determina no solo quién debe tocar, cómo debe tocar, sino la definición entre buena música, mala música, música clásica, o académica, y música popular, se instaura en el discurso musical de significaciones de quien está dentro de una institución como algo correcto, y quien se encuentra fuera de ésta, como algo incorrecto. La institución valida y reconoce, y también excluye a quien no aprende su saber y a quien no aprehende su discurso.

La sujeción al discurso institucional

Al hablar de discursos es pertinente hacer la diferenciación entre el discurso Foucaultiano y Lacaniano, tomar el concepto como lo entiende Michel Foucault⁶², no

⁶² Foucault, M. (1970) *“El orden del discurso”*, Tusquets, Buenos Aires, 2005. p. 15

solo traduce sistemas de dominación y luchas, también es aquel poder del que uno quiere adueñarse. El discurso, dirá el autor, sería en algunos términos una especie de violencia que se ejerce sobre las cosas, una práctica que se impone a través de las instituciones. Desarrollar la perspectiva psicoanalítica en la institución implica someterse a sus reglas, y que los discursos estén atados a los mismas lógicas, de esta forma nos resulta adecuada la afirmación de Foucault *"los discursos deben ser considerados prácticas discontinuas que pueden cruzarse, yuxtaponerse, ignorarse o excluirse"*⁶³ y de esta manera pensar en la elaboración de los discursos institucionales, bajo perspectivas, saberes, y poderes de la institución, pues el discurso según el autor está construido a partir del lenguaje que la gente toma como verdad desde el discurso institucional que con el tiempo se asume como práctica. El discurso enuncia el saber, haciendo del saber lo que un grupo de personas comparte y decide que es verdadero, establecido en un acuerdo, y ordenado por categorías, para Foucault el orden en estos discursos será desde un procedimiento de exclusión, voluntad de verdad, voluntad de saber y encarecimiento de los sujetos que hablan.

Ahora bien, la perspectiva del discurso para Lacan en la institución pública toma la conceptualización de discurso tal como lo propone en el Seminario 17, donde resalta la función que tienen los discursos al regular el goce y con la capacidad de hacer lazos social; hacer discursos sin palabras, sin un sujeto de carne y hueso que los enuncie, esta idea nos permite pensar, los discursos en la música, donde hay un lenguaje y un mensaje. Lacan distingue cuatro discursos los cuales organiza alrededor de cuatro términos: \$, que es igual al sujeto barrado, S1, significante de amo, S2 el saber, y el objeto "a". A su vez, tales términos pueden ocupar distintas posiciones y variar, según la estructura de cada discurso, estas cuatro posiciones diversas, del saber son: los lugares de agente, de la verdad, el lugar del Otro y la producción (pérdida). Los cuatro términos acomodados de una manera particular en estas cuatro posiciones configuran discursos llamados del amo, de la histeria, del analista y el de la universidad, siendo el discurso del amo y de la universidad los que se enlazan con el discurso de los entrevistados y serán objeto de nuestro análisis pues ponen en juego el saber para ser positivizado.

⁶³ Idem p. 53.

Lacan señala que el alcance de las palabras depende de donde se inscriba este discurso, pues son nuestros modos de satisfacción o goce quienes lo organizan y le dan sentido, de esta forma es el único modo de empleo que tenemos del goce que se busca y que organiza lazos sociales: todo discurso se dirige a otro a partir de cierto lugar, en nombre de alguien.

Entendiendo los discursos como productores de lazos social, sentido y creadores de sujetos, podemos preguntarnos: ¿Qué discursos se reproducen en la institución orquesta?

CAPÍTULO IV: EL GRUPO ORQUESTAL

“El arte de dirigir la orquesta viene determinado en su esencia por este hecho fundamental: una multiplicidad de seres humanos toca un conjunto multiforme de instrumentos musicales; se trata de poner al servicio de la Música ese complejo aparato artístico: he aquí la tarea del director. El director “toca” ese instrumento, la orquesta, que es un organismo viviente...”

Hermann Scherchen

El arte de dirigir la orquesta

Durante los bombardeos de la segunda guerra mundial sobre Berlín fue destruido el edificio que albergaba a la Orquesta Filarmónica de Berlín, poco tiempo después, Sergiu Celibidache dirigió la Orquesta en una sala de conciertos en ruinas, interpretando la obertura [Egmont de Ludwig van Beethoven](#). Consideramos la implicación simbólica del hecho como suceso cultural: la interpretación triunfal de una obra musical que interpreta a su vez la tragedia de Johann Wolfgang von Goethe sobre la liberación de un pueblo sometido, por la más importante orquesta de Alemania en las ruinas de su sede, Pero, es la perspectiva de cohesión de los sujetos mediante la experiencia musical, la que dota al fenómeno de un nodo comunicante del inconsciente: Al hacer música en colectivo, la subjetividad se construye sobre la experiencia musical en una resonancia emocional grupal.

Los seres humanos se han reunido para hacer música desde el paleolítico, según restos de instrumentos encontrados en excavaciones prehistóricas. El resonar en conjunto ha sido una actividad ligada al ser humano en distintos tiempos y latitudes, por ejemplo, en los cantos rituales de sociedades indígenas, en los mantras, en las oraciones religiosas, pero también en las resistencias sonoras de los oprimidos. A lo largo de la historia el ser humano se ha reunido para hacer música e

instaurar las relaciones del sujeto al saberse en un ambiente que resuena con el mar, con el viento y que mediante los fenómenos acústicos de reverberación y eco, el sujeto se escucha en el espacio y escucha al espacio donde habita y del sujeto consigo mismo, al escuchar su propio cuerpo y voz, y particularmente en momentos de excitación corporal, el sujeto escucha también su propio corazón. Y por supuesto, el sujeto instaure mediante la experiencia musical las relaciones con el otro, en la evidente escucha atenta del otro para colaborar de manera organizada en la sonoridad, de crean lazos con la alteridad sonora que emana del otro, como ya desarrollamos anteriormente y será esta construcción en particular la que entra en cuestión en la estructura social instaurada a lo largo del tiempo como el conjunto de músicos que así, en grupo, hacen música bajo ciertos esquemas de forma y fondo, con instrumentos establecidos a lo largo de la institución académica, y social.

Iremos primero a la indagación de los grupos de sujetos que se reúnen desde antaño para generar música juntos, y encontramos los orígenes de la grupalidad musical en los rituales mágicos de los primeros humanos, se desarrollará la religiosidad humana de la mano del arte musical, pues durante siglos se desarrolló a partir de la tradición y la secrecía de las instituciones religiosas con líderes como el papa Gregorio I, que en el siglo VII dirigió una catalogación del canto eclesiástico medieval, estructurando con ello una sistematización de la preservación de la práctica musical y su registro. La configuración del grupo institucional era en conjuntos de hombres que cantaban juntos para elevar plegarias y alabanzas.

No podemos ignorar que la música popular fuera de los monasterios también tuvo desarrollo, y estructuras tanto en su interpretación como en la función social, pero no se estableció una sistematización hegemónica como la dirigida por la institución religiosa, sino que, se mantuvo entre los pueblos de todas las regiones del mundo, resistiendo las distintas conquistas y sometimientos culturales de todo el mundo. Y reconocemos la importancia del desarrollo popular de la música dotando en este ambiente el desarrollo de la técnica y el saber de los instrumentos musicales, los cuales estaban desplazados fuera de la práctica musical religiosa en principio.

Volvemos al escenario de la sistematización del registro musical en el desarrollo de la notación musical por parte de los monjes que surge como apoyo a la memoria

musical, en el sistema neumático que se indican sólo algunas variaciones de altura y melodías por encima o por debajo de una línea recta, posteriormente aumentarán líneas, símbolos y nombres a las notas y los demás elementos gráficos que representan esquemáticamente al sonido y el silencio ordenados. Y este lenguaje medible y detallado posibilitará la teoría musical que integra reglas, estructuras sonoras y técnicas de composición musical cada vez más desarrolladas. Es en este desarrollo musical eclesiástico que nace el órgano como instrumento musical, y comenzará así el uso instrumental en la música eclesiástica, condiciones adecuadas para que con la influencia musulmana en el desarrollo de instrumentos árabes y la estructuración académica del estudio y composición musical, comenzaron a conformarse las primeras agrupaciones de instrumentos distintos y que en el Renacimiento se apropian de la palabra orquesta, que tiene su origen en el griego y significa “lugar para danzar” El término se comenzó a utilizar alrededor del siglo V para nombrar el lugar en el que hacían su aparición los coros de bailarines, instrumentistas y cantantes de los anfiteatros griegos, pero será hasta el barroco⁶⁴ cuando se instauran las primeras orquestas constituidas por violines, violas, violonchelos, contrabajos y clavecín u órgano.

La orquesta es, entonces, un grupo de personas que han desarrollado un dominio técnico al ejecutar un instrumento lo suficiente como para conjugar su destreza para ensamblar con otros instrumentos y conformar una sección, y la sección consigue una cohesión sonora para sonar con una intensidad, tiempo y altura similar al otro, cada uno de los instrumentistas intentan sonar al otro, escuchándolo pero no como imitación sino en un mismo momento, el sentido de la escucha se complejiza al sentir al otro para hacer de lo diferente algo similar. Cuando el grupo consigue sonar como una sección y no como muchos instrumentistas, entonces puede ensamblar con otra sección formada por otro tipo de instrumentos cohesionados también, finalmente todo este conglomerado sonoro integra a la orquesta como un instrumento/organismo musical vivo.

⁶⁴ La orquesta más antigua del mundo es la Staatskapelle Dresden que fue fundada en 1548 y continúa activa en Dresde, Alemania.

Desarrollaremos de manera muy esquemática la distribución técnica y espacial a continuación:

La orquesta se integra por cuatro secciones:

1. La sección de cuerdas, que se integra por los instrumentos de cuerda frotada con arco desarrollados a partir de instrumentos antiguos como la fídula, la lira da braccio y la viola da gamba que se transformaron generando cuatro instrumentos estandarizados:

- a) Violín: Considerado el más agudo de su familia, las orquestas dotan de grupos grandes de este instrumento dividiéndolo en dos secciones, los primeros violines que se sitúan a la derecha del director, más cerca del proscenio y los segundos violines, situados justo detrás de los primeros violines⁶⁵. Y dado que es un instrumento con una intensidad baja, los grupos de violinistas son los más numerosos de las orquestas, llegando a más de cuarenta en algunas. Es importante destacar que en esta sección se encuentra el concertino, quien funge el papel de coordinador musical de la orquesta, y el siguiente en jerarquía después del director.
- b) Viola: Es un instrumento parecido al violín pero un poco más grande y por lo tanto, más grave en su sonoridad. Durante mucho tiempo se consideró un instrumento de relleno armónico, no obstante, ha tenido también un importante papel en el desarrollo solista y técnico.
- c) Violoncello: Dado que es un instrumento similar en registro a la voz humana, ha sido desarrollado su papel de interpretación cantable, tanto en la obra orquestal como solista.

⁶⁵ No obstante, directores como Herbert von Karajan y Pierre Boulez en el siglo XX, situaron a los segundos violines, en el extremo derecho cerca del proscenio, delante de los violoncellos.

- d) Contrabajo: Es el más grave en la familia de las cuerdas, y es remarcable su incursión en casi todos los géneros musicales actuales gracias a su mutación eléctrica.

El fraseo musical, el uso del arco y los principios técnicos de los anteriores crean una relación más estrecha entre ellos que con los siguientes dos instrumentos.

- e) Piano y arpa: técnicamente ambos instrumentos suenan a partir de cuerdas, no obstante, tienen técnicas, desarrollos y relaciones independientes cada uno. El piano por su parte en su versatilidad de influencia en la música occidental por completo desde su invención. Y el arpa descendiente de la cítara griega, apareció en distintas evoluciones en varios puntos del mundo.

2. La sección de viento - maderas, se conforma de los instrumentos que necesitan una columna de aire soplada por el ser humano sobre el instrumento o la lengüeta de caña haciéndola vibrar, y que altera el largo del tubo de madera resonador mediante agujeros y llaves.

- a) Flauta: Según muchos estudiosos, en su forma primitiva fue de los primeros instrumentos musicales creados por el ser humano, y posteriormente dio lugar al aulos griego, a las flautas prehispánicas y a las dizi chinas.
- b) Oboe: Instrumento de lengüeta doble, originado de instrumentos antiguos como el duduk, la dulzaina y la gaita, de sonido nasal, dulce y expresivo.
- c) Clarinete: Instrumento de lengüeta simple, de destacable agilidad y versatilidad en matices y adornos musicales.
- d) Fagot: Es un instrumento de lengüeta doble relativamente nuevo, desarrollado para ampliar el rango sonoro de la sección, con colores de oboe en registros bajos, tiene una destacada agilidad y expresividad.

3. La sección de viento - metales, resulta de los instrumentos que también utilizan una columna de aire que, con la vibración de los labios del ejecutante resuena en un tubo de metal que se altera mediante un sistema de pistones.

- a) Trompeta: Es el instrumento más agudo de la sección y uno de los más antiguos, encontrando vestigios de trompetas en civilizaciones como los persas, y los egipcios. Uno de los instrumentos musicales más mencionados

en las escrituras sagradas de distintas religiones: *“El primer ángel tocó su trompeta, y fueron lanzados sobre la tierra granizo y fuego mezclados con sangre.”*⁶⁶

- b) Trompa: Su origen se encuentra en los cuernos de animales que se soplaban en los humanos cazadores primitivos, tiene un sonido potente pero dulce, y es conocido también como corno francés.
- c) Trombón: El único instrumento de la sección que no utiliza pistones para alterar el largo del tubo, sino que, utiliza un tubo móvil que entra y sale del resto del instrumento, esto le dota de una sonoridad particular. Encuentra sus antecedentes en los sacabuches renacentistas.
- d) Tuba: El más grave de los instrumentos de viento, integrado al ensamble en el Siglo XIX, es el de más reciente integración a la orquesta, posee un sonido grave y potente.

4. La sección de percusión, que, considerando el principio de la percusión como un golpe, hay motivos para pensar que el primer instrumento musical desarrollado por el ser humano fue de percusión, y su vínculo con los rituales se mantiene hasta nuestros días, en comunidades africanas en Benin, por ejemplo, donde el uso de instrumentos de percusión se mantiene relacionado con la espiritualidad social y la vida cotidiana.

- a) Timbales: Es el resultado del desarrollo académico y tecnológico de los primeros tambores ceremoniales y militares de las sociedades antiguas, actualmente los hay de distintas afinaciones y tamaños.
- b) Percusiones no afinadas: Son el resto de instrumentos que generan sonidos no afinados, al golpearlos, por ejemplo, los platillos.

Antes de abordar nuestro grupo protagonista de esta investigación haremos un apunte distintivo y breve sobre la orquesta sinfónica y la orquesta filarmónica.

Para responder la cuestión nos remitimos a la palabra “sinfónica”, que se refiere a lo propio de la orquesta, y que tiene su origen en la sinfonía, del griego συμφωνία

⁶⁶ Libro del Apocalipsis de San Juan 8, 6-13

(*sonidos sonando en armonía*)⁶⁷, y se refiere a una forma musical para orquesta con amplia difusión a partir de finales del siglo XIX en Europa y que consiste en distintos movimientos (generalmente cuatro) con caracteres propios pero que al mismo tiempo forman parte de la obra completa. A los ensambles profesionales de músicos que se reunían para interpretar sinfonías principalmente se les comenzó a nombrar Orquestas Sinfónicas, estas agrupaciones comenzaron subsistir bajo auspicio de los gobiernos o instituciones que las albergaban. Un ejemplo es la Orquesta Sinfónica Nacional, orquesta más antigua de México fundada en 1928 por Carlos Chávez y que encuentra su origen en la Orquesta del Conservatorio de Música. Cabe destacar el sentido nacionalista institucional que implica nombrar una orquesta sinfónica: Nacional.

Y por otro lado la palabra “filarmónica” tiene su origen en el griego y se interpreta como el amor a la música, se utilizó para nombrar a las orquestas que se formaban por músicos aficionados, muchas veces nobles y aristócratas que no necesariamente eran músicos profesionales, a estas agrupaciones se les llamó Orquestas Filarmónicas, y eran sustentables económicamente gracias a las grandes fortunas de los integrantes o patrocinadores de las Sociedades Filarmónicas.

Es importante aclarar que en los últimos años la diferencia entre Orquestas Filarmónicas y Orquestas Sinfónicas se ha difuminado al integrarse a organismos y estructuras públicas dependientes de programas culturales hasta llegar a la Orquesta Sinfónica Esperanza Azteca, financiada por un organismo privado mexicano y la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, bajo el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Ciudad e integrada en su totalidad por músicos profesionales.

La orquesta es una estructura social íntimamente relacionada con el devenir político y social de la sociedad, basta recordar las primeras agrupaciones de bandas musicales para fines militares y las antiguas bandas jenízaras que influyeron en la música occidental académica.

La orquesta es un grupo que dentro de sí construye una serie de relaciones entre los sujetos, con el director, con los oyentes e incluso con la sociedad que la alberga,

⁶⁷ Destacamos la simultaneidad en orden y simpatía sonora dentro de la definición de armonía, para plantear la idea del grupo musical orquestal que existe para sonar juntos y *en armonía*.

comenzaremos a explorar estas relaciones para dar cuenta de la configuración de la orquesta como un grupo que se asume como un todo, pero también como una concatenación de sujetos distintos que se reúnen para hacer música juntos, tal y como lo menciona Herman Scherchen en el epígrafe de este capítulo.

Tercer movimiento: Recitativo

SUMUS QUI MUSICEN MINISTRANT ET SOMNIA SOMNIANT.

“Somos quienes sirven a la música y los que sueñan los sueños”

En el recitativo

se

habla

libremente,

se narra, se recita, se presenta y se conmemora a partir de

la expresividad espontánea del ejecutante

- o autores en esta obra -.

Es un recurso para desarrollar escenas o contextos complejos en la ópera y [para hacer](#)

[hablar](#) a los instrumentos de la orquesta en algunas sinfonías.

Vamos a la escena, querido lector:

CAPÍTULO V. METODOLOGÍA

“Una orquesta es como una pequeña sociedad, pues prácticamente todos tenemos una pulsión dentro de la orquesta, que solamente es útil al complementarse unos con otras.

(...)

Algunos somos músicos, otros son arquitectos, algunos son psicólogos, al final de cuentas todos tienen un propósito, nosotros (la orquesta) damos un servicio a la música”

Marco (flautista)

Fragmento de entrevista grupal a la orquesta juvenil escuchada para la presente investigación.

Hacer investigación en 2020

En el intento de plantear una investigación, teníamos en mente que queríamos conocer sobre las experiencias subjetivas de los sujetos alrededor de la música, o bien, que habían sido atravesados por esta. En el camino, surgieron dudas sobre cómo podríamos tratar este tema desde un punto de vista que fuera pertinente para la psicología social sin caer en un mero interés personal, por lo que tendríamos que buscar una senda que lograra converger entre ambos. Por otro lado, también tenemos presente que no era una investigación generada por una demanda social, pues el interés por este tema surge principalmente por la implicación personal de dos investigadores, quienes además de ser estudiantes de psicología son músicos, y a lo largo de su historia de vida se vieron atravesados por la música, y a partir de pláticas, preguntas e inquietudes nos decantamos por hablar sobre construcción de identidades y subjetividades a partir de la experiencia musical.

Inicialmente se pensó en el campo de dos maneras: Grupos de músicos en un ambiente conocido para ellos así como grupos de personas que disfrutaran escuchar música en su vida diaria a fin de comprender el *resonar social* de la música en los sujetos, y la otra posibilidad era entrevistar a músicos, hacer observación participante de sus ensayos o ensambles y así ser partícipes del funcionamiento de un *grupo* y las implicaciones de *ser* músicos atravesados por una institución.

De manera simultánea a la gestación de esta idea, la planeación y la construcción de nuestro dispositivo de investigación, se comenzó a aproximar una crisis mundial de salud que afectaría y modificaría de manera profunda el proceso de armado del dispositivo de investigación. El 31 de Diciembre de 2019, se dio a conocer al mundo un virus de origen desconocido en Wuhan, China, y que hoy día conocemos como SARS-CoV-2 que provoca la enfermedad conocida como COVID-19. Los reportes decían que se transmitía por vía aérea y de contacto con nariz-ojos-boca, lo que eventualmente provocaría que este fuese no sólo un problema de salud en el país asiático, sino una epidemia que se esparcirá velozmente en todo el mundo hasta convertirse en la pandemia más letal de los últimos tiempos. Europa fue “invadido” por el virus de manera abrumadora provocando que a mediados de marzo en Italia se reportara un promedio de 475 muertes al día, mientras que en España se reportaría un récord de 864 muertos por día al 31 de marzo de 2020. Posteriormente llegó la propagación del virus en Norteamérica y Latinoamérica: el día 27 de Febrero de 2020 se detecta el primer caso de esta enfermedad en México y como medida oficial por recomendación de la OMS⁶⁸ Se decreta distanciamiento social y cierre de las instituciones educativas entre muchas otras en México desde el día 16 de Marzo de 2020, y hasta el día de hoy 4 de Junio de 2021, aún con descensos en los números de infectados y muertos: la distancia social continúa y las universidades siguen cerradas.

Este acontecimiento mundial afectó no solamente en el proceso de investigación, sino también los modos de vida de muchas personas, incluyéndonos. La normalidad conocida nos fue arrebatada, y la idea de atravesar uno de los acontecimientos más catastróficos parecía irreal... Era difícil concebir la creación de una investigación en

⁶⁸Sitio web oficial de la OMS, publicado el 16 de marzo de 2020, revisado 30 de abril de 2021.
<https://www.who.int/es/director-general/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---16-march-2020>

un momento en el que una hecatombe social, psicológica y económica estaba arrasando con vidas humanas. La comodidad de la ignorancia resultó ser el mejor analgésico, pues estábamos siendo bombardeados a diestra y siniestra con *datos*, que finalmente deshumanizan las bajas para convertirlas en estadísticas y el miedo de volverse una de ellas nos hizo normalizar el aumento de muertos a diario. Todo lo anterior, sin contar la evidente crisis y el aislamiento como detonante de angustia. Todo esto, generó una incertidumbre respecto a cuándo volvería la “normalidad”, y con ello podríamos retomar actividades.

Tomando en cuenta el contexto que estamos viviendo, resultó imposible conformar grupos a partir de cero, pues concretar reuniones no era una opción, por lo que tuvimos que inclinarnos por la alternativa de utilizar un grupo que ya estuviese establecido y con dinámicas existentes. Para esto, contactamos al director de la Orquesta Sinfónica Manuel M. Ponce del Instituto de la Juventud de la Ciudad de México y se nos presentaron dificultades en cuanto los tiempos con la orquesta, la distancia y la modificación de las entrevistas. Afortunadamente, para febrero de 2021 se comenzaron las entrevistas con cinco integrantes de la orquesta, por medio de videoconferencias, lo que nos permitió seguir, aunque con las limitaciones correspondientes.

A posteriori, estas dificultades y la nueva realidad que afronta el mundo, nos llevaron a replantear estrategias y a conocer herramientas de investigación cualitativa en el ámbito de lo virtual, lo cual nos abría una ventana de posibilidades que inicialmente no fueron consideradas como la etnografía digital, y la entrevista virtual, pues a pesar de las dificultades se instauró una “nueva normalidad.” Una de las principales dificultades fue resistirse al cambio, al reto que representaba encontrarnos con la virtualidad y ese fue el obstáculo más complejo para llevar a cabo esta investigación.

El andamiaje en investigación

Desde que fue pensada esta investigación, teníamos claro que el acercamiento adecuado estaba en la investigación era de corte cualitativo, principalmente por dos razones: Nuestro interés principal residía en el “cómo” del fenómeno, y además estábamos realmente interesados en darle voz a los discursos de quienes se han comunicado con sus manos a través de notas interminables.

Respecto a conocer el “cómo”, Uwe Flick (2007) dice que en la investigación cualitativa:

Se describen interrelaciones en el contexto concreto del caso y se explican en relación con él. La investigación cualitativa toma en consideración que los puntos de vista y las prácticas en el campo son diferentes a causa de las distintas perspectivas subjetivas y los ambientes sociales relacionados con ellas⁶⁹

Lo que nos permite desentrañar el sentido a través del discurso de los entrevistados, quienes finalmente se encargan de ponernos a nosotros como escuchas de sus experiencias.

Por otro lado, respecto a nuestro interés en darle voz a las palabras de los participantes, era de suma importancia que ellos nos hablarán desde un lugar de voluntad y confianza, para analizar sus discursos, pues en voz de Stephen Frosh:

Esto (la representación) significa tomar algún tipo de texto que se ha originado con una persona (tal vez en una entrevista o diario), y someterlo a un proceso analítico que primero divide el texto para después reconstruirlo de una manera más convincente y hacer de este una narrativa más coherente⁷⁰

Por ello construimos la estructura de esta investigación de modo que, dentro del marco teórico, la voz de nuestros entrevistados, permite que ellos se apropien del discurso, que exploremos su subjetividad a partir de los significantes de sus narrativas, y con ello estructurar significados colectivos.

El impulso entre los psicólogos cualitativos es tomar una especie de campo moralmente elevado en el que sea rescatado, como lo más significativo, aquello que está fuera de la psicología convencional -la “subjetividad” del

⁶⁹ Flick, U. (2004) “*Perspectivas de los participantes y su diversidad*” en *Introducción a la investigación cualitativa* Morata: Madrid. p.20.

⁷⁰ Parker, I. & Pavón-Cuéllar D. (2013) “*Desintegramos la investigación cualitativa*” en *Lacan, discurso, acontecimiento. Nuevos análisis de la indeterminación textual* México: Plaza y Valdés. p.26

sujeto, la actividad de construcción de significados a través a través de la cual la gente forja su vida, su núcleo de narrativización.⁷¹

Al mismo tiempo, descubrimos en la una propuesta teórica una perspectiva que nos permitía encarar a los sujetos con sus propios discursos, pues como nos diría el mismo autor:

La comprensión psicoanalítica no es un proceso de indagación de causas mecánicas, sino más bien un proceso de restauración de la identidad entre el sujeto y su propia subjetividad⁷²

Una vez obtenidos los productos la interacción con nuestro campo mediante la entrevista, nos permitió abordar la investigación desde sus palabras y perspectivas, desde su atravesamiento, optamos por una entrevista abierta de forma grupal y el análisis de algunos textos que nos permitieron dar lugar al discurso de los entrevistados y poder abordarlos a partir del análisis del discurso desde la perspectiva psicoanalítica para pensar, analizar, e intentar elucidar relaciones en los discursos de los músicos. Se llevaron a cabo tres entrevistas de entre 45 minutos y 1 hora de duración, para conocer sobre la realidad construida por los músicos participantes de estas. El análisis de textos será la herramienta que usaremos para pensar todo lo dicho por los entrevistados, para poder proponer una aproximación a la interpretación y a la construcción de identificaciones, subjetividad y la manera en que se van tejiendo y conformando fenómenos en la grupalidad, pues cuando el sujeto en continua relación con un otro comienza a localizar rasgos de su inconsciente en el otro, hay un reflejo de la falta propia, y se constituye un entramado de relaciones transferenciales desde la experiencia musical, finalmente, consideramos pertinente esta investigación en cuanto a herramienta crítica de análisis, no solo entendiendo la música como experiencia estética, sino como un fenómeno que ocurre dentro de las subjetividades propias del lenguaje sonoro y que puede ser reflejado en el devenir de la psicología social.

⁷¹ Ibid.p.25.

⁷² Ibid.p.26.

La Orquesta Sinfónica Manuel M. Ponce del Instituto de la Juventud de la Ciudad de México

Cabe mencionar que esta orquesta tiene dos nombres: Orquesta Filarmónica Julián Carrillo de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, de reciente creación, y Orquesta Sinfónica Juvenil Manuel M. Ponce, siendo esta última la que predomina en su discurso. Esta orquesta forma parte del Instituto de la Juventud de la Ciudad de México, la instancia rectora que coordina las políticas públicas dirigidas a las personas jóvenes en la Ciudad de México, lo cual la vuelve un organismo público que promueve el respeto de los Derechos Humanos de la población joven de la Ciudad de México según su descripción.

El Instituto de la Juventud define su objetivo en sus programas promover y respetar los derechos humanos de la población joven de la Ciudad de México, a partir de planes estratégicos que diseñan, coordinan y aplican mediante la promoción, participación y desarrollo de las personas jóvenes de la Ciudad de México.

Dentro de estos programas nace en el año 2017 la Orquesta Juvenil Manuel M. Ponce, que comienza sus actividades dando conciertos en toda la zona metropolitana, y está conformada por chicos de diferentes instituciones, escuelas de música y orquestas juveniles de la República Mexicana, teniendo como objetivos incentivar el amor por la música de orquesta entre los jóvenes y la sociedad. La orquesta es dirigida por Caesar Uriel Hernández, joven director de orquesta, egresado de la Escuela de Música, Vida y Movimiento del Centro Cultural Ollin Yoliztli.

La orquesta del INJUVE y su pequeña familia

Tal vez sería momento de conocer propiamente a los que son protagonistas de esta investigación, quienes nos dieron camino para poder hablar a través de sus voces y tejer sus narrativas con la teoría. Al construir este dispositivo de entrevista virtual, conocimos a Carlos, Marco Antonio, Denisse, Irving, y Edmond, quienes nos compartieron sus palabras y discursos para explorar sus lenguajes, su hábitat y los

procesos identificatorios que los llevaron a formar parte de la orquesta, ahora también, nuestra orquesta.

Presentamos brevemente a los cinco: Carlos, joven violinista de la orquesta, siendo de todos ellos quien menos habló en las tres entrevistas, a pesar de expresar sentirse cómodo, tomó un lugar de escucha para con sus compañeros. También conocimos a Denisse, la única mujer de este grupo, intérprete del corno francés y única representante de la familia de alientos metal. Por otro lado, como representante de la familia de alientos madera, conocimos a Marco, flautista de la orquesta, quién nos aportó la visión de quien hereda el amor a la creación musical a través de su cercanía con la música popular. Por último, escuchamos a Irving y Edmond, contrabajistas, quienes además de ser los más participativos del grupo, aportaron una demanda de escucha y una constante búsqueda de respuestas, al ver a los investigadores a sujetos con un supuesto saber que les resolvería inquietudes personales. Ellos cinco conformaron el campo, y nosotros les acompañamos en esta búsqueda de darle sentido a la grupalidad, a la jungla, y al universo resonante que conforma la Orquesta Sinfónica Manuel M. Ponce.

Cabe recalcar que, según nos comentaron, antes de la entrevista no se hablaban entre ellos. Eran rostros familiares, no obstante, al pertenecer a diferentes familias de instrumentos la mayoría de ellos no había platicado entre sí. Finalmente, no pasemos por alto que la orquesta es un organismo que funciona, camina y respira gracias a la creación de otro.

Cuarto movimiento: Rondó con spirito

música

Psicología Social

música

COVID - 19

música

La Orquesta

música

Nosotros

[música](#)

CAPÍTULO VI. EL ARTE Y LA PALABRA EXISTEN PARA OCULTAR LA FALTA

“La música es una representación armónica de la naturaleza, es la expresión del ser interior, del alma. La música es un torrente que corre libremente en secuencias de sonidos, entrelazadas en el espacio temporal. Los instrumentos expresan la sabiduría de quienes frota sus cuerdas, golpean sus maderas, y comparten aliento con sus ondulantes cuerpos metálicos. Vivir y tocar, tocar y vivir. Una canción evoca el poder del aquí y el ahora, el alma del músico se abandona al lenguaje de las emociones y por sus venas fluye el pulso del jazz.”⁷³

Olallo Rubio.

Encontrar lo nuestro

“nosotros no somos músicos desde que nacemos.”

Irving, (contrabajista)

Comenzamos este capítulo aclarando que el análisis del discurso presentado, busca dar cuenta de relaciones encontradas por los investigadores desde la perspectiva singular de nosotros como sujetos, no debe tomarse por absoluta ninguna interpretación o reinterpretación, y solamente como lo que proponemos: aproximaciones de los significantes que constituyen el discurso desde la perspectiva transdisciplinaria que a esta investigación responde.

⁷³ Rubio, O. (10 de Mayo, 2021). “El pulso del jazz” <http://convoynetwork.com>

Pensando en los antiguos dioses griegos, es inevitable conectar la figura de Apolo con la práctica y el dominio de las artes, pero en especial la música. Apolo es bien conocido como un músico prodigioso, y en cada representación existe Apolo con su lira, pero ¿Esto siempre fue así? Volviendo al mito de Apolo como figura, averiguamos que este no fue siempre el mismo músico que recordamos, sino que su interés por la lira surge de enamorarse del sonido de la lira de Hermes, quien por compensación, se la regala, siendo por esto que conocemos a Apolo como el prodigio de las siete cuerdas. Sabiendo esto, nos permitimos preguntarnos ¿Cómo y de dónde surge el interés por convertirse en músico? Ni siquiera los mismos dioses o las musas; incluso ellos atraviesan esta transformación, y es por esto que nos resulta crucial dar cuenta de los primeros acercamientos de Carlos, Marco, Denisse, Irving y Edmond con la música. Carlos, al igual que Apolo, asegura haber vivido un despertar a la música muy similar al de Apolo al decirnos:

...Yo creo que nuestra experiencia auditiva más importante es cuando nos enamoramos de nuestro instrumento, digo yo me enamoré del violín al escucharlo [...] estaba leyendo acerca de que de alguna forma la misma tesitura o tono que genera nuestro instrumento es más o menos lo mismo, o en la misma frecuencia que nosotros vibramos, entonces, creo que es un motor muy importante lo auditivo para enamorarnos de nuestro instrumento y convencernos que es lo nuestro

¿Cómo ocurre ese enamoramiento? ¿Qué es *lo nuestro*? Aquí Carlos destaca una identificación que ocurre solamente con aquello que *se parece a él* (o deseas para él). Después se enamora de una ilusión de pertenencia y deseo de poseer un atributo, una voz que solo se produce el cuerpo con instrumento a través del lenguaje musical: El cuerpo toca al instrumento y el instrumento toca al cuerpo.

Siguiendo sobre esta línea, Edmond nos dice que él comenzó a tocar el bajo al intentar replicar un solo de bajo, y tomando en cuenta que su elección futura para la orquesta sería el contrabajo, podríamos pensar que la elección no es fortuita. Por

otro lado, Irving menciona que *el bajo lo escogió a él*, pues él ni siquiera sabía qué era un contrabajo... Entonces nos queda cuestionarnos, ¿Qué hay de diferente entre estas experiencias? ¿Será que la elección parte del enamoramiento? Si bien no sabemos exactamente qué hay de ellos mismos en la elección de su instrumento, sabemos qué instrumento eligieron y cuál no, si bien la elección es compleja, se manifiesta con qué no se identifica. Desde el amor a partir de Lacan, incluso nos podríamos permitir cuestionarnos *¿Qué tiene ese sonido que me falta a mí?* Al respecto, tenemos cinco experiencias muy distintas:

Yo me enamore como a los 6 años de una niña y pues no me hacía caso, me dolía, sentía feo pero la música me daba un cierto desfogue, en lo personal así sucedió entonces la tomé y decidí que tenía que ser para mí [...] se volvió como una adicción, fue como si me volviera un yonki del sonido y de la música desde muy temprano.
Edmond

Para Edmond, la música aparece como algo que *sí* se puede poseer, contrario a un *alguien* que no, como si la música pudiera mitigar lo sordo de esa falta. Pensemos ahora en la noción de goce, pues es este el primer momento en que se aparece ante nosotros. ¿Se puede gozar y poseer a la música? Para Edmond claramente sí. La música provoca goce porque se “puede” tener, pero al mismo tiempo no se tiene, es un constante perseguir un “ser” músico mediante hacer música para poseerla. Es ser adicto a buscar la repetición de llenar esa falta una y otra vez, se consiga o no repetir esa primera vez. Estar, y tener implicarán ser, pues se es hasta que se calla, mientras un músico toca su instrumento: es. Y mientras sea: tiene.

Edmond elige la palabra “desfogue”, y justamente es porque la música le permite manifestar sus sentires con mucha pasión, con todo el amor que él tiene... Y si la niña no está, la música sí, y así es que puede *desfogarse*.

... Y pues fue básicamente que me enamoré al ver a la orquesta musical tocando, de verme tocando en el auditorio y creo que ahí fue cuando se dio. Carlos

Para Carlos la imagen de la orquesta resulta cautivante, porque habla de *ver* un sonido y al mismo tiempo observa una totalidad, entonces podemos pensar que su identificación no es exclusiva del sonido (como menciona más arriba), sino también con la imagen. Entonces ocurre ese enamoramiento: Te prendes del yo ideal, de

verse así y que lo vean tocar, y de alguna forma ser deseado por otros que lo miran, *que los otros me vean tocando*, y que otros lo vean como él vio a la orquesta y se enamoren.

...En mi caso no fue tan mágico ¿no? yo creo que a veces te salva la vida, porque pues pasan ciertas circunstancias en tu vida[...] nunca me llegó a tocar realmente pues mi papá era guitarrista y pues a mi me fastidiaba que tocara la guitarra, pero cuando pasó todo esto de la separación empecé a sentir cosas que nunca había sentido como tristeza, depresión y estas cosas que te dicen *chale*, pues ¿quien realmente soy? Irving

Para Irving también parece haber una falta que la música logra mitigar; cuando se va el papá llega la música y a partir de esta falta es que comienza a preguntarse ¿Quién *realmente* soy? La música salva la vida porque le da un sentido, ser músico. Cuando el papá se va, él puede apropiarse de lo único que no se lleva su papá: por medio de la música es que su papá no se va, no desaparece. De esta manera logra sublimar su falta.

...A mí me metieron a una escuela de música como desde los 11 años y me acostumbré, pues era ya parte de mi vida, y se fue haciendo cotidiano. Cuando llegó la hora en serio de decidir qué quería ser pues me di cuenta que no sabía hacer otras cosas. Denisse

¿No sé hacer otra cosa o no sé *ser* otra cosa?

... Mi papá es músico popular como tal, yo tenía simplemente como 4 años 5 me compró una guitarrita de esas sencillas, me la dio, no me dijo te voy a enseñar, simplemente me la dio y yo la estuve pues explorando solo, pues yo sólo tenía la referencia de ver a mi papá tocar [...] entonces ahí fue donde ya yo a los 7 años por instinto propio fui hacia él y le dije pues enséñame ¿no?, entonces él me empezó a enseñar como tocar la guitarra y ya a partir de esa edad me clavé mucho en eso. Marco Antonio

Con Marco Antonio podemos ver, tal como con Denisse, que la música como *significante* llega a ellos por predicamento de un otro. El deseo del Otro a través de los padres en que el hijo sea músico, o que la posea en manera de guitarra al

menos... ¿Por qué Denisse es puesta en clases de música y no de dibujo? ¿Y por qué a Marco se le da una guitarra y no otro objeto?

Se hace evidente además una simbolización arbitraria a la educación académica como medio para ascender de la música popular hacia la validación como músico, un músico sujeto a la institución. Ésta idea también será explorada desde la institución que reconoce y valida al Ser músico.

La *sagrada* institución musical

“Ya estando ahí pues es un ritual espiritual que quieres lograr algo más allá de lo que ven tus ojos y de lo que percibes, tienes que realmente conectarte y pues diluir tu ego. Y realmente hacer algo que va más allá de tus sentidos en el momento en que lo estás haciendo” Edmond (contrabajista)

Fragmento de entrevista grupal a la orquesta juvenil escuchada para la presente investigación.

Aquí construiremos una aproximación a partir de los significantes en torno a lo espiritual, pues el ritual que expresa Edmond y la sacralidad como símbolo de lo institucional serán contrastados con los significantes que localizamos en un texto sagrado, y desarrollaremos la elucubración comenzando por la relación entre lo popular expuesto anteriormente, y lo pagano, inferior a lo sagrado.

En la Biblia encontramos:

El hombre es cabeza de la mujer, como Cristo es cabeza de la Iglesia, cuerpo suyo, del cual es asimismo salvador. Que la esposa, pues, se someta en todo a su marido,

como la iglesia se somete a Cristo. Maridos, amen a sus esposas como Cristo ama a la iglesia y se entregó a sí mismo por ella. Así deben también los maridos amar a sus esposas como aman sus propios cuerpos: amar a la esposa es amarse a sí mismo. Y nadie aborrece su cuerpo; al contrario, lo alimenta y lo cuida.⁷⁴

Aquí, la palabra Iglesia y esposa pueden ser fácilmente intercambiables por la palabra instrumento y música respectivamente.

Entonces cuando tú tomas un instrumento y te complementas con él, haces como el amor con él, empiezas a ver otro tipo de cosas, a sentir realmente, a decir y sacar tu voz, a decir cosas bonitas a pesar de que estés desafinado, de que estés golpeado.
Irving

Irving ama como se ama a sí porque se identifica con él. Necesita hacer el amor con el instrumento para complementarse, construye una relación erótica sobre su instrumento musical, se apodera de él para poder comunicarse y comenzar a sentir: Encuentra su voz por medio de su instrumento como una prótesis y comienzan a sonar juntos, sólo entonces se “empieza a sentir realmente”. Tal como ocurre en el matrimonio (según la Biblia), se espera que el músico ame a su instrumento, y que asimismo la música lo honre a él. Existe una incidencia a lo largo de las entrevistas sobre lo que los valida y reconoce como músicos, siendo esta validez una que necesariamente esté respaldada por un saber, y desde lo sagrado como a la orquesta al igual que en la iglesia hay paganos: Los músicos populares, ajenos a la orquesta y su música, aquellos que aprendieron sobre sus instrumentos de manera empírica y libre de la imposición los músicos paganos que decidieron mantenerse al margen de la academia como la institución que sacraliza, y purifica, aquellos que honran a la música sin estar validados por la institución como tal. Esta institución no es solamente una institución académica, sino que también es la institución del *saber*, en este caso específico un *saber* sobre música.

Notamos también que hacer música, pese a los conflictos que puede haber en un ritual espiritual, es un acto en colectividad de resonancia e identificación complejas con la música y con el otro, en dimensiones “más allá de tus sentidos en el momento

⁷⁴ Efesios, 5:28

en que lo estás haciendo”, que trasciende la percepción temporal y espacial, es un acto de comunión con el grupo que se reúne con un fin en común, en donde las singularidades subjetivas de cada sujeto confluyen para llevar a cabo una tarea para la que el grupo se reúne.

siento que la música de banda es más como para pueblo, o sea más dirigible si lo pones... más digerible perdón, si lo pones a una persona que no conoce tanto la música a que si le pones una sinfonía. Denisse

Surge aquí un lapsus al que podemos pensar desde dos perspectivas: ocurre que, según su elección de palabras, el que resulte dirigible implica que la música de banda no es parte de las estructuras que reproducen el discurso institucional de un saber académico, puede ser *dirigida y ser digerida* para cualquier público; y esto resulta en que devenga popular no desde lo despectivo del término, sino hacia lo escuchado por muchos sujetos.

mientras que acá cuando vas al concierto de una orquesta sinfónica es como más serio, es un poquito más solemne digámoslo así, es como más centrado a pensar incluso en ¿qué tipo de música estás haciendo? es básicamente lo que tienes que reflejar. Carlos

Aquí aparece también la música popular, entendida como aquella que el músico toca por ser músico del pueblo diferenciado de aquel músico de academia, aquel que es estudiado, según varios momentos del discurso, en un lugar elevado al que se accede gracias a la academia.

...haces música para tu familia que no entiende, yo soy de Neza y pues a mi familia les gusta el reggaetón, hacen otras cosas, tienen otra idea de la vida y a veces al ser músico pues te empiezas a volar más a ir más allá de lo que realmente significa existir. *Irving*

La familia que no entiende, tiene otra idea de la vida, está fuera del adoctrinamiento de la institución, a la que le gusta el reggaetón no va “más allá de lo que realmente significa existir”, no hablan la misma lengua.

¿no? (...) Y la orquesta pues sí, resulta ser una gran familia en realidad, yo lo he encontrado así ¿no? Con todo lo que una familia implica cosas buenas y malas, y pues es toda una experiencia en ese sentido....

Pero existe una familia que sí habla tu mismo lenguaje, una familia que también tiene otra idea de la vida. Es una *gran* familia que se sabe imperfecta. Aquí la institución *saber* no solamente hace diferencias sino que además segrega.

El líder de la manada

“Pero al final de cuentas, terminamos siempre siendo parte de un grupo, siempre vamos a estar en manada por así decirlo.”

Marco Antonio, (flautista)

Fragmento de entrevista grupal a la orquesta juvenil escuchada para la presente investigación.

Sigmund Freud propuso muy al inicio de su obra similitudes importantes entre las características anímicas y comunitarias de los animales y los humanos, no es casual que los chicos de la orquesta puedan verse a sí mismos en una jungla, representando no solo una animalidad propia, sino además en una grupalidad simbolizada partir de una naturaleza silvestre.

Exploraremos las relaciones entre la jungla, el grupo, la unidad de la orquesta y el ejercicio del poder dentro de la colectividad... ¿Quién es la figura animal que reina la jungla? En el imaginario colectivo se ha popularizado la idea de un animal fuerte, grande, e intimidante que rige a todas las demás especies. El León dirige las actividades de la jungla, tal como el director de orquesta comanda todas las secciones investido con el poder que estas le dotan.

Les digo, yo desde mi perspectiva pues si depende mucho del director.
Edmond.

El director de orquesta es un personaje que pareciera no ser necesario, pero termina siendo el elemento que organiza al grupo, que se remite a su propia interpretación para aglomerar al ensamble a partir del ejercicio del poder y desde un lugar a la vista de todos, en un estrado -literalmente- más elevado que el resto de la orquesta; es el jefe no anónimo que dirige a la orquesta de sujetos anónimos.

Tú como músico tienes que respetar lo que te digan ahí, y si los directores te dicen que sacarán otra versión, a ti lo que te queda es tener un muy buen trabajo de sección para poder decir “tenemos que sacar a la orquesta un poquito para adelante”

Este jefe se respeta tanto como a la música, como un siervo respeta al sacerdote. Tal como un sacerdote es el representante de Dios en la tierra, el director es el representante del *saber*, es el intérprete de lo que se tiene que respetar y representar en la orquesta.

En lo personal en tenido la experiencia de tener directores super, y si se nota una diferencia, en cuanto a los directores que nada más van a quererse parar al podio nada más a llamar la atención o simplemente porque se creen directores y tal, Caesar (el director de la orquesta del INJUVE) se me hace muy buen director, creo que es alguien que respeta la hermenéutica. Edmond.

Un buen director, respeta y sabe interpretar los textos, las escrituras sagradas del saber/música.

Te faltó hablar de los directores malos Edmond, simplemente no tienen esa chispa, aún no les llega ese conocimiento. Para estar ahí enfrente, tienes que abrirte, saber lo que quieres, tienes que amar la música. Irving

y por otro lado hay directores muy, muy buenos, esos directores se paran, y no necesitan decir nada, tiene que ver con la idea de la persona que está enfrente....

No basta con *creerse directores* tienes que ser reconocido como tal por la orquesta y es así que se disponen a ser dirigidos por él, pues sabe lo que quiere, y no necesita decir nada, en la interpretación sagrada de las notas escritas en papel.

mi maestro de contrabajo decía, los directores siempre son unos pendejos, porque quien realmente hace el trabajo somos nosotros y pues eso es lo que realmente es cierto, si hay alguien ahí, pero es como un metrónomo, es alguien que te marca el tiempo... es prácticamente la persona que te marca el pulso para que no se pierdan los demás

Esta validación de la orquesta se relaciona con que ellos son quienes hacen el trabajo, existe una figura de autoridad, pero hay una diferencia importante entre ser reconocido por parte de la manada, y aquel que se convierte en un objeto como un metrónomo. La figura del director es reconocida por los músicos, entonces si el director es el representante del *saber*, de la institución, al ser validado como tal, validan el saber.

Una jungla de hermanos

¡Es una jungla, es una jungla! Les digo: esta unión de ideas, que las secciones se reconozcan, que compartan las ideas, las emociones a la hora de estar tocando y pues... Eso es a lo que me refería con la jungla dentro de la orquesta.

Irving. (Contrabajista)

Fragmento de entrevista grupal a la orquesta juvenil escuchada para la presente investigación.

Así como el León ha sido un fiel representante de lo que implica liderar no sólo a su manada sino a toda la jungla, bajo este criterio todos aquellos bajo su mandato

serían hermanos. En palabras de Sigmund Freud: *“Llama «madre» a cualquier mujer, no sólo a la que lo dio a luz, sino a todas las que sin violar las leyes tribales habrían podido serlo. Llama «hermano» y «hermana» no sólo a los hijos de sus verdaderos padres, sino a los hijos de todas las personas nombradas, que mantienen con él una relación parental de carácter grupal, etc.”*⁷⁵ Y bajo esta premisa, es que ellos pueden partir de su propia animalidad para convivir como hermanos en esta jungla/orquesta, atribuyéndose características totémicas.

Irving, contrabajista, nos comentó:

...La orquesta, la orquesta para mí es un hogar ¿no? Es algo bien bien especial, cuando estás ahí es... Se te olvida todo ¿no? Es como tu segunda familia, son como tus hermanos, son... Pues son las personas con las que convives y a veces estando ahí adentro es una jungla totalmente porque hay diferentes tipos de personalidades ¿no? Dependiendo del instrumento, eh, dependiendo pues a veces de dónde vienen las personas pero no sé, pasa algo raro ahí.

Podríamos pensar entonces a ese hogar como el lugar que habita la familia de hermanos, la entonces jungla es significativa de hogar; un espacio donde encuentran familiaridad, pero también compiten para sobrevivir, para darse a notar, escucharse, para ser reconocidos por los otros. ¿Será que esa atención que demandan es la de una figura paterna/materna? Tal como la narración de la horda primitiva que relata Freud. En este caso, podríamos pensar en la figura del director de orquesta, incluso aventurarnos a cuestionarnos si el reconocimiento que buscan es el de la institución.

Irving y Denisse nos reafirman su condición de animalidad:

Denisse - Ah pues como dijo Irving o sea por ejemplo para mí es como una segunda casa, es como poner al pececito en el agua y saber desempeñarse en eso, y como ellos dicen o sea cada una de las secciones tiene un diferente enfoque. (...)

Lo que te concede sentirte como en un hogar, es ese *saber* que te permite moverte, el que no sabe no se mueve, la angustia de adquirir ese saber que falta.

⁷⁵ Freud, S. (1913) *Tótem y Tabú* En: Obras completas Vol. XIII, Buenos Aires: Amorrortu. pág. 16

Irving - En las cuerdas es pura víbora, en las cuerdas es pura viboreada... hay gente que es víbora y que le gusta andar pues fijándose no más en que las estás regando, pues para decírtelo... es un proceso pues interminable, la música siempre es algo así, por eso suele haber más competencia.

Se evidencian de nuevo significantes con naturalezas animales como atributos simbólicos propios de los humanos, inmersos en una competencia de un proceso que no termina, tal como la supervivencia salvaje de la jungla. Si ya están entre los mejores, entre aquellos músicos que se han validado a sí mismos como músicos de orquesta a través de la institución, es *necesario* competir -no con el otro-, sino competir-se por dar la talla, por seguir siendo merecedor de llamarse músico de orquesta.

Denisse - No sé, a lo mejor es desde mi perspectiva, se suele ver más machismo o sea como mujer suelen batallar un poco más en encajar en unos instrumentos que normalmente son de puros hombres. Ejemplo, en el corno normalmente ahorita ya hay más mujeres pero si, bueno a mí me llegó a pasar que como son puros hombres es más difícil encajar como en ese tipo de bromas que se hacen, pues porque a veces son más pesadas o se hablan en una forma diferente, o todo este tipo que pues una mujer no está acostumbrada ¿no? Entonces ahora sí que te tienes que adaptar para sobrevivir a eso.

La analogía de la jungla como hogar nos permite pensar en la necesidad de adaptarse para sobrevivir, al más puro estilo darwiniano y su totemismo: El sujeto se dota a sí mismo y su instrumento de características animales.

Así como el sujeto se atribuye esas características animales, también atribuye características al instrumento, de tal manera que encajan con el instrumento como si hubiera instrumentos para personalidades distintas.

Carlos - Yo decía que lo siento siempre como ahmm siempre estás en una constante competencia, aunque sea solo un ensayo general, un ensayo de sección, un ensayo informal, siempre estás en constante competencia, incluso hasta con la persona con la que te sientas, como lo dice Irving, yo creo que ustedes si se ayudan a contar y acá

no, lo notas porque a veces hasta te respiran antes, o cuentan antes y tu tocas donde no es, y todos se empiezan a reír de ti, y lo peor es que son conscientes y lo hacen a propósito.

Esta constante competencia que menciona Carlos, inclusive con el que te sientas a lado, es como la competencia de los hermanos con quienes compartes alimento, quizá tiene que ver con una apropiación del espacio; hay una demanda de la orquesta que espera que sigas el paso o la marcha, incluso en la forma más técnica de medición del tiempo.

Contrastamos lo presentado anteriormente como la competencia que parte de un saber esperado por la institución, a partir del sentido de pertenencia del grupo que valida y demanda un saber, pero al mismo tiempo demanda y exige no excederse más allá de lo esperado, no es menos de lo esperado pero tampoco más de lo esperado es lo ideal, un *Somos* con cada parte diluida en un todo. Complementamos con las palabras de Denisse y Marco Antonio:

Denisse: Pero siento que hasta para ser solista tu ego lo tienes que controlar, porque puedes ser muy chingón y todo eso, pero si tienes tu ego muy amplio pues ¿quién va a querer tocar contigo?

Marco: Bueno, yo nada más para agregar un poco a la parte que están diciendo acá de lo que sucede de repente, de cómo se fractura una orquesta con los egos y todo eso. Pues sí, a la hora de estar trabajando con una orquesta, no cabe, no hay espacio para la gente que quiere destacar de más.

Aquí nos hablan de una apropiación del espacio común: Caben como orquesta de hermanos, pero los egos “muy amplios” fracturan a la orquesta, no se puede destacar de más, pues en ese caso, buscarían controlar lo real del sujeto de la música desde lo simbólico. No se permite que el cuerpo gobierne el saber institucional.

Por otro lado, Edmond comenta:

...Dentro de la orquesta tienes que seguir una disciplina pues muy definida, o sea tienes que sonar a uno con ocho cabrones que son sección, ¿no? (...) pero al paso del tiempo pues ya me di cuenta de que estaba chido porque al final es más importante la música ¿no? Como un todo

Edmond aquí nos expone que para pertenecer a la grupalidad no se puede sonar solo, pues la identidad de la orquesta y su sonoridad se construye a partir de sonar juntos, bajo criterios institucionales que determinan las relaciones de poder y orden del grupo mismo: Una disciplina que hace devenir al sujeto músico, la música es más importante. La institución insta a la orquesta como grupo, y con ello al músico de orquesta como tal.

...Y como la obra que un compositor ideó que tiene mensajes para mí, en lo personal, pues que trascienden lo físico ¿no? (...) Entonces empecé a verlo desde esa forma, ¿no? A verme como un integrante de un todo, de una totalidad, y pues ir diluyendo esa parte de mí.

Edmond, asumido sujeto/músico de orquesta asegura que al final, no importa el “sacrificio de diluirse a sí mismo” para formar parte de un todo. Lo que finalmente trasciende lo físico es el mensaje del Otro, que constituye como integrante de una orquesta, entendiendo como lo expusimos anteriormente, a la música como un lenguaje construido a partir de la transmisión de un mensaje al otro.

Finalmente, ellos mismos hablan de que la música es un lenguaje y el instrumento es el medio por el que logran comunicarse, pues como nos diría Marco Antonio en dos ocasiones distintas:

... al final de cuentas lo que un compositor, un artista trata de hacer, es transmitir una idea, es transmitir un sentir propio.

Algunos somos músicos, otros son arquitectos, algunos son psicólogos, al final de cuentas todos tienen un propósito, nosotros (la orquesta) damos un servicio a la música

Aquí nos volvemos a encontrar con la misma idea: La música es lo importante, es a quién ellos le prestan un servicio una vez que se asumen sujetos/músicos de orquesta... Entonces, si no nacen siendo músicos ¿Son músicos por servirle a la música?

En palabras de Irving:

Porque en una sección somos varios ¿no? En una sección deben de sonar muchos pero una sola voz ¿no? Cuando una orquesta no tiene este sentido de... Pues de no sé, compañerismo, de realmente conectarte con el que está haciendo música a un lado tuyo, se pierde todo esto y vas a un concierto y escuchas la obra así, pero pues no vas a sentir nada, vas a escuchar un Beethoven vacío, un Beethoven sin sentimientos ¿no? Un Mozart no sé, triste, a veces aburrido...

¿Por qué habrían de sonar a una sola voz? ¿Sería esto igual a lo que nos comentaba Edmond sobre diluirse? Irving nos expone aquí que, a fin de poder conectarse con los otros como orquesta, habría que perder la voz, pues de lo contrario sonarían a ellos mismos, a muchos distintos y sin sentido, y lo que se busca es reproducir “un Beethoven que no esté vacío y un Mozart que no sea aburrido”: un ideal del sonido y así cumplirían su objetivo de transmitir el mensaje “correcto” de aquella música que trasciende lo físico.

Finalmente, la música es ese lenguaje abstracto que permite comunicar lo que *no se puede* decir en palabras. Y si el lenguaje existe, es en cierta manera para que otro lo pueda escuchar y decodificar, ¿Qué es eso que la música nos provee? ¿Qué es eso imaginario que la música permite simbolizar? Edmond hace una aproximación a este cuestionamiento, diciéndonos que:

... Empiezas a darte cuenta que la música es la expresión del alma humana, en realidad es un lenguaje universal. Edmond.

Conclusiones

Intentar concluir este proceso de investigación resulta sinuoso si nos detenemos a pensar en lo ambicioso de la pregunta que inició todo, esa pregunta que generó una serie de problematizaciones alrededor de la música y los sujetos, sin embargo, no nos tomó mucho tiempo descubrir que el abordaje de la música está anclado totalmente al fenómeno de la comunicación, lo que conforma al sujeto y lo inscribe en el sistema de simbolizaciones que habrá de estructurar y devenir en los procesos de subjetividad, identificaciones, y sobre todo de resonancias sociales. Pues finalmente, ¿Cómo podríamos pensar lo simbólico si no es a través de *algo* que compartimos todos los humanos irremediabilmente desde el momento de nacer?

La pregunta se fue modificando por una circunstancia específica: El campo. Si bien comenzamos este camino intentando escuchar a nuestros entrevistados desde las ideas y teorías preconcebidas a la hora de planear y comenzar la investigación. Tuvimos que aprender a ser todo oídos, a dejarnos guiar y soltar el timón, pues ellos serían quienes nos iban a dar las herramientas para poder escucharlos dentro de su propia jungla. El oro estaba en sus palabras, muy lejos de lo que creíamos que podíamos encontrar, además de que nuestro papel como *aquel que escucha* se reafirmaba con una solemne demanda de *ser escuchados*, lo que además nos ayudó a conocer lo que inicialmente nos interesaba conocer: sus palabras, su contexto.

Contestar nuestra pregunta inicial, implicaría reducirnos a una respuesta muy simplista, pues la identidad surge a partir de las identificaciones y estas se encuentran condicionadas por los discursos del saber y las instituciones que le dan sentido y al mismo tiempo moldean, pues estas estructuras se encuentran en la cultura desde antes de nacer. Pero al mismo tiempo, limitarnos *solamente* a responderle a nuestra propia curiosidad sería dejar de lado todo lo encontrado en la voz de los músicos, pues mediante sus palabras estos fenómenos tomaron lugar a pesar de ser siempre inconscientes, todo lo que hay detrás de la búsqueda de lo que realmente son, habiendo una constante contradicción entre eso que los hace ser músicos, pero también las dinámicas mediante las cuales se aspira a ser/hacer Músico. Aunado a esto, pensamos que hay una demanda constante por parte del propio sujeto, así como también hay una búsqueda de los otros hacia aspirar ser más

de lo que ya se es, fortalecer *el ser*, lo que en el ambiente orquestal se traduce a hay idea de que entre mejor es la orquesta es mejor el músico, pertenecer a un grupo con mayor prestigio, querer estar en otro lugar con mayor renombre y así honrar a la institución musical que te permitió estar ahí en primer lugar.

Desarrollar las conclusiones en un trabajo de investigación como este con tantos sostenidos y bemoles, nos resulta un tanto osado pues encontramos en el camino más preguntas que respuestas, y un resonar complejo difícil de desentrañar y tan subjetivo que, probablemente, en ello radique su esencia, y esperamos este trabajo provoque futuras interrogantes, descubrimientos y resonancias en todos los involucrados.

Finalmente, y de nuevo, agradecemos las voces de los músicos entrevistados:

“La música es un lubricante social y su única función es acercar a los individuos, se usa desde que tenemos uso de razón, de conexión... yo en lo personal no creo, estoy seguro de que es su función principal.”

“Yo solo quiero agradecerles, porque el músico a veces no le importa a los demás, solo ven, lo ven tocar y no se dan cuenta que atrás hay un ser humano, y pues es padre que a la gente le interese lo que tenemos por decir.”

Aquí nos permitimos cuestionarnos ¿por qué es pertinente aventurarse a hacer investigación en psicología social sobre música? Sobre todo en un contexto como el actual, donde parece ser inevitable intelectualizar la situación por la que pasa el mundo, donde todos se ven orillados a hablar de una pandemia que todavía ni siquiera termina... ¿Por qué sería importante entonces hablar de música? Lo cual nos lleva entonces, a preguntarnos si habría que buscar la utilidad de la investigación por encima de la búsqueda del aprendizaje en sí mismo, motivados por la curiosidad del conocimiento, del psicoanálisis, y todo eso que *mueve* al sujeto, sujeto que se encuentra inscrito en una cultura en la que el arte tiene un papel esencial: es eso que se siente aunque no se comprenda, eso que está ahí aunque no se mire, eso que *no se sabe que se sabe*.

Si bien la música en muchas ocasiones puede ser pensada como un elemento social cargado de significantes, pensamos que entenderla de esta manera resta importancia a los procesos que ocurren cuando la música aparece, pues concluimos que la música no sirve para nada, y por eso es completamente fundamental para el sujeto, pues es hogar de lo simbólico y es lo que da sentido a la vida. El sonido como una sensación inevitable que emana del universo aún antes de la humanidad y seguramente mucho después de nosotros, sin embargo, el sonar y resonar es testimonio de la existencia en sus más primitivas vibraciones.

Reflexiones

En este último apartado a modo cierre al trabajo, presentamos reflexiones de manera individual con respecto a la investigación, nuestras implicaciones de forma personal, el recorrido a lo largo de este año y lo que nos deja a cada uno de nosotros concluir esta investigación, sin decir más, querido lector, después de haber resonado, los autores, a una sola voz nos presentamos con voces individuales.

Iván

Fue hace poco más de un año que comencé a pensar y planear con quien trabajaría en la investigación final de la carrera, empecé este camino tan complejo y lleno de particularidades que la vida misma me fue poniendo enfrente y hoy estoy aquí escribiendo mis reflexiones acerca del trabajo, mis implicaciones y lo que al final me deja este año de trabajo. Sin duda alguna la situación que fue factor en el trabajo de equipo, fue la pandemia que atravesamos, esta modifico por momentos mi estado de ánimo, pues comencé sumamente implicado, emocionado y con muchos anhelos de afrontar una investigación de tanto tiempo y con un tema como es la música que siempre me ha acompañado a lo largo de mi vida, pero al mismo tiempo esto sería un gran obstáculo más adelante.

El tema central del trabajo en pláticas comenzó siendo uno, pero en el papel se fue modificando de acuerdo a las necesidades que se presentaban con respecto a los temas teóricos, a las clases y las lecturas que de a poco iban apareciendo, lo cual modifico mi pensamiento y lo que quería encontrar con respecto al trabajo. Después de varias asesorías y reuniones semanales con mis compañeros de investigación las ganas de continuar, pensar y elaborar el trabajo fueron disminuyendo, se hicieron más pesadas, diferencias de pensamiento, entender las cosas de otra manera y tratar de mediar el pensamiento de tres personas que miran distinto los mismos temas es un proceso complicado, cansado... pero bastante satisfactorio cuando se consigue, pero sin duda lo que se deja en un trabajo en equipo al menos para mí es mucho de uno mismo, por momentos me sentía identificado con lo que los chicos de la orquesta mencionan sobre que no hay espacio para egos cuando de trabajar con

otros se trata, aparte de sumarle la complejidad de la pandemia, pues la situación hizo estragos al no poder ver a los chicos de la orquesta de manera física, tener la tensión y el miedo de perder al campo, porque no podíamos contactarlo y no se reunían por la distancia que la misma cuarentena provocaba, es un hecho que hubiera sido mucho mejor estar más presente en el campo, y del mismo modo reunirse de manera física con mis compañeros al trabajar, desde la experiencia que me deja este trabajo no ocurre lo mismo al reunirse de manera virtual cada semana, que al menos hacerlo una vez de manera presencial, muchas veces llegaba a pensar que la investigación en estos tiempos no tenía sentido, cuando tenía suficiente con pensar en sobrevivir un día más, o que mi familia estuviera con salud.

Cuando apareció el campo, y comenzó a hablar a hacerse presente me descolocó aún más, por momento me emocionaba escuchar de la voz de ellos cosas que ya habíamos pensado, pero al mismo tiempo al pensarlo más enfrió también íbamos encontrando cosas que no estaban a la vista, si bien la música tiene elementos que generan comunión, amor, entrega, también encontré todo lo contrario, los atravesamientos de un sistema que solo busca producir ganancia, producción de cosas, las mecánicas de institución que segregan y separan, así como discursos atravesados por un saber rector que está ahí y que por momentos lo pensaba como algo paradójico, la institución llena de saberes está ahí instituyendo sujetos, reconociéndolos como tal, y al mismo tiempo el sujeto reconociendo a la institución siguiendo la lógica de un juego interminable donde se necesitan una a la otra, donde funcionan porque ambas se reconocen. Dentro de esta dinámica para mí fue inevitable pensarlo en mí, en los atravesamientos institucionales que tengo, la razón de que jamás me había reconocido tal cual como músico solo por no tener el reconocimiento de una institución, de pensar este trabajo como un mero requisito institucional, lleno de burocracia académica que tiene que seguir normas, estrategias y estructuras, que al mismo tiempo espero hayamos encontrado una forma de movernos de lugar aunque sea un poco de haber encontrado una forma de generar crítica hacia el conocimiento, mediante de este mismo.

Algo que me deja muy satisfecho al final, es pensar que pudimos usar al psicoanálisis como medio para encontrar otros medios de entendimiento de los discursos y las dinámicas en la constitución de identidad, del ser músico, de poder

haber hecho análisis desde esta trinchera, sobre todo después de escuchar por tantos lados, que iba ser muy complicado trabajar con psicoanálisis, que esto no lo iban a aceptar, que iba a ser difícil trabajar con asesores que nosotros habíamos elegido por el hecho de ser psicoanalistas, porque esto no cumplía precisamente con estos mandatos de la institución, de lo que es rigurosamente académico, pero al final estamos aquí concluyendo este trabajo, me quedo con la frase que uno de nuestros asesores nos dijo a mitad de camino: *“si confían en el psicoanálisis, el psicoanálisis confiara en ustedes”* al final de cuentas me siento en un lugar totalmente distinto en el que estaba parado cuando iniciamos esta investigación y puedo decir que no soy el mismo.

Al final me queda un sentimiento raro de amor y odio hacia el querer seguir investigando, pues por un lado la satisfacción que me deja haberla concluido, el haber vivido todo el proceso de cambio y aprendizaje, me hacen querer continuar investigando, con respecto a muchos temas, pues me surgen bastantes dudas e inquietudes ¿será la mejor manera de generar crítica y cambio? pensando precisamente en las lógicas que molestan, es algo que me gustaría ir conociendo.

Para terminar solo me queda decir que fue sin duda fue un honor y un privilegio para mí haber trabajado con mis dos compañeros, Génesis y Alejandro, y decir que estoy contento de nuestro trabajo, que al final de esas diferencias que surgieron pudimos construir algo, llevarlo a buen puerto, y haber aprendido entre nosotros tres, ¿habrá valido la pena el desgaste emocional que estoy seguro sentimos? No lo sé, pero lo que tengo claro es la enorme satisfacción que siento por el esfuerzo de los tres al concluir no solo una investigación, sino cuatro años de licenciatura.

Alejandro

Mi implicación con esta investigación encuentra su origen en mi niñez: a los siete años tomé mis primeras clases de música y con ello mi habitar en el lenguaje musical, posteriormente mi formación y devenir fue a partir de las disciplinas artísticas hasta concluir mis estudios superiores en composición musical, con una relación estrecha con la música académica y las orquestas. Durante aquellos años mi relación con la música fue intensa, pues la vida de un estudiante de música demanda muchas horas diarias dedicadas a la práctica, estudio y análisis musical hasta hacer el lenguaje musical parte fundamental de la manera de pensar, sentir y expresar. Fue en aquellos tiempos cuando se gestó mi inquietud en los atributos sociales de la experiencia sonora y en la función social de la música pero también en el efecto que provoca en cada uno. Entonces, decidí emprender un camino académico afortunado y lleno de aprendizaje personal y profesional en la psicología social.

Hoy puedo asegurar, sin lugar a dudas, que mi transitar por la psicología social ha transformado la manera en la que pienso y hago música. Recuerdo que los primeros años mi pregunta eje era: *¿Por qué la música me hace tan feliz?*

Ahora, si bien no he descubierto el misterio de la experiencia musical, no me cabe duda de que la música nos hace felices, hace soportable lo insoportable, y expresable lo inexpressable y probablemente en ello radique una parte de su atributo para llegar a lo más profundo de cada uno de nosotros.

Y al llegar al momento de pensar y planear este trabajo, decidimos realizarlo tres buenos compañeros que ya nos conocíamos y habíamos compartido no solo amistad sino resultados académicos destacados y que, cada quién desde su perspectiva, veía en la música un objeto de estudio digno de una investigación final.

Sin embargo, las condiciones del escenario mundial a partir de la pandemia del Covid 19 complicaron el proceso de investigación desde el comienzo, afectando no solamente desde lo metodológico y operativo al encontrarnos con distancia obligada en los miembros del equipo y con nuestros sujetos de investigación, y que también provocó un ambiente emocional y psíquico de zozobra en todos: el riesgo de

enfermar siempre es latente, y con ello el riesgo de contagiar a familiares vulnerables, y que como muchos en el mundo, fallecieran repentinamente.

Era un escenario para sobrevivir a una tremenda crisis mundial y así, teníamos que desarrollar una investigación final. Por momentos pasó de ser una supuesta culminación de años de reflexión, a un trámite burocrático a modo de conclusión a los procesos institucionales de la licenciatura en psicología social, con elementos complejos del trabajo en equipo relacionados con los procesos individuales de mis compañeros, la falta de comunicación y la distancia de los cuerpos, que generó conflictos, momentos de tensión e incluso desacuerdos complejos.

Pero, a pesar de las tormentas se llegó a buen puerto, y reconozco y agradezco la humanidad de las mentes brillantes con quienes navegue virtualmente en los últimos meses, porque pese a todo, ha sido un buen viaje: Iván y Génesis, me permito citar a un querido amigo que la pandemia se llevó, con todo y ganas de leer este trabajo:

“Mejor sería dar las gracias; llegamos hasta aquí...”

Sandro Cohen

Puedo decir, finalmente, que a veinte años de la primera vez que la música me cautivó, mi pasión por la experiencia sonora no solamente se intensificó sino que también me permitió descubrir nuevas perspectivas sobre el fenómeno musical, que sin duda, continuaré explorando hasta donde el silencio lo permita.

*“Entre papel y armonía, en el aire
estamos todavía suspendidos,
por siempre:
música somos nosotros.”*

Sandro Cohen
(1953 - 2020)

Génesis

Tal como Pandora fue creada y enviada a Epimeteo con una caja que no debía abrir, yo fui enviada a la Universidad, curiosa y llena de interés por conocer todo lo que se pudiera saber. Pero me contuve durante tres años de abrir aquella caja que trae consigo adversidades, y no fue hasta que comenzamos a construir esta idea, que apareció ante mí la llave que le abriría paso a todos los males del mundo: Cayó una pandemia, y el camino se volvió sinuoso y frente a nuestros ojos no se veía más que niebla. No se veía ningún camino libre del cual mi curiosidad se pudiera apropiarse, y sin embargo logramos mantenernos en aquel que ya habíamos escogido a tientas, de ese que cada quién conocía una parte distinta.

El problema apareció cuando me di cuenta de que cada uno de nosotros tenía como guía partes diferentes de aquel bosque: Yo fijé mi mirada en las copas de los árboles, mientras que Alejandro confiaba en el sonido del viento, e Iván seguía las pisadas de los exploradores que habían pasado antes por allí.

... En algún momento del camino, la niebla se hizo más densa y perdí de vista a mis compañeros: por ver a lo alto, olvidé que para orientarme necesitaba prestar atención a todo el entorno, a la imagen completa. Me senté a mitad del camino y abrí la caja, desesperada, esperando encontrar algo que me dijera cómo debía encaminarme una vez más, y de aquella caja salieron todos los males que alberga la humanidad, y me cegó. Me cegó la ira, el hambre, la envidia, y por último el sufrimiento, y la cerré de golpe por miedo a todo lo demás que pudiese haber dentro. Y cuando el aturdimiento cesó, me mantuve sentada a un lado del camino por un largo rato, incluso olvidé cuál era el destino que estábamos buscando... ¿Estábamos? ¿En plural? ¡Claro! No tenía que encontrar el camino, lo que necesitaba reencontrar era a mis compañeros, a mi brújula. Así que me puse de pie, y comencé a caminar aguzando el oído, y así fue como tropecé con Iván, quien seguía atento y caminaba con cuidado. La curiosidad volvió a mis manos y, aunque temerosa, volví a abrir la caja lentamente y metí mi mano para sacar aquello que quedaba danzando solitario en la caja: Un par de lentes que me permitían observar el entorno sin la evidente niebla. Y así caminamos un

largo trecho, intentando sortear todo lo demás que había sido liberado cuando abrí por primera vez esa caja.

Eventualmente, encontramos a Alejandro, quien ya había avanzado gran parte del camino por su cuenta, pero ahora estaba atascado con la rama de un árbol: “Estamos a tres cuartas partes del camino. Es por allá.”, y después de soltarlo de aquella trampa caminamos los tres, con esperanza, y a ratos labrando nuestro propio camino con nuestras manos como única herramienta... Y de esta forma llegamos a un claro donde sólo se encontraba una llama ardiente al centro, donde se posaba el fuego que Prometeo le había dado a los hombres para valerse por ellos mismos. Tomamos un poco, e hicimos una fogata con el conocimiento de los hombres y las mujeres que nos habían regalado un poco de su sabiduría durante estos últimos años... Y casi sin pensar, aventé la caja al fuego, y esta se hizo una con él.

Sublimé toda esa ira, el hambre, el sufrimiento, y la hice una con el fuego de la sabiduría que nos brindaron nuestros cuatro asesores. Y les agradezco a ellos, y a mis dos compañeros por guiarme en un camino que no conocía en lo absoluto, pero mi curiosidad me pedía a gritos conocer.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1986) *“Lo obvio y lo obtuso”*. Barcelona: Paidós
- Blacking, John (1976) *“How musical is man?”*, Londres, Faber and Faber, 1976, p. 51
- Collins, Randall. (2004), *“Cadenas de rituales de interacción”*. Barcelona: Anthropos. 2009,
- De Saussure, Ferdinand (1998). *“Curso de Lingüística General”*, Buenos Aires: Losada.
- Deleuze, Guille, Guattari, Felix. (2004) *“Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”*. Valencia 1980,
- Drexler, Jorge, conferencia TED, YouTube, 2002 consultado el 28 de Mayo de 2021.
- Ehernzweig, Anton. (1976) *“Psicoanálisis de percepción artística”*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1976
- Flick, Uwe. (2004) *“Perspectivas de los participantes y su diversidad”* en *Introducción a la investigación cualitativa*, Morata: Madrid.
- Foucault, Michel. (1970) *“El orden del discurso”*, Tusquets, Buenos Aires, 2005. p. 53.
- Foucault, Michel. (1978) *“Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas”* Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel. (1975) *“Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión”*, Editorial Siglo XXI, México, 2000
- Freud, Sigmund. (1927) *“El porvenir de una ilusión”* En: *Obras Completas Sigmund Freud, Vol. XXI*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- Freud, Sigmund. (1923) *“El yo y el ello y otras obras”* en *Obras completas. Vol. XIX*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, Sigmund, (1905) *“Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora)”* en: *Obras Completas, Vol. VII*, Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Freud, Sigmund. (1921) *“Psicología de las masas y análisis del yo”* en *Obras completas, Vol. XVIII*, Buenos Aires: Amorrortu.

- Freud, Sigmund. (1913) *“Tótem y Tabú”* En: *Obras completas Vol. XIII*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Fridman, Ruth. (1987). *“El Nacimiento de la inteligencia musical.”* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Gramsci, Antonio. (1975) *“El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce”*, Juan Pablos, Editor, México 1975.
- Heidegger, Martin. (1954). *“Lógos, Conferencias y artículos”*, Ed. Del Serbal, España, 1994, y en *Redes de la Letra 4*, Buenos Aires, Ediciones Legere, 1995.
- Harnoncourt, Nikolaus. (1984). *“Discurso Sonoro”*, Barcelona, Acantilado. pp. 218-219.
- Lacan, Jacques. (1968-69). *“De un Otro al otro”* en *El seminario libro 1: Los escritos técnicos de Freud*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008.
- Lacan, Jacques. (1953-54) *“La báscula del deseo”* en *El seminario libro 1: Los escritos técnicos de Freud*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008.
- Lacan, Jacques. (1968-69) *“La tópica de lo imaginario”*. en *El Seminario 1. Los escritos técnicos de Freud*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1975.
- Lacan, Jacques. (1966), *“El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”* en *Escritos 1 y 2*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2003.
- Lacan, Jacques. (1960). *“Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano.”* En *Escritos 1 y 2*. México: Siglo XXI, 2008.
- Levi-Strauss, Claude. (1976) *“Antropología estructural”* Paidós, Buenos Aires, 1995.
- Lévi-Strauss, Claude. (1993). *“Mirar, escuchar, leer”*. Madrid: Siruela, 2010.
- Marx, Karl. (1844) *“Manuscritos económicos y filosóficos”* Editorial Colihue; Buenos Aires, 2007
- Nancy, Jean-Luc, (2002) *“A la escucha”*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2007.
- Nietzsche, Friedrich, (1871-72) *“El origen de la tragedia”* Ed. Gradifco, 2009,
- Parker, Ian & Pavón-Cuéllar D. (2013) *“Desintegrando la investigación cualitativa”* en *Lacan, discurso, acontecimiento. Nuevos análisis de la indeterminación textual* México: Plaza y Valdés. 2013.

- Platón. (370 a.C.) *“La República”*, Madrid: Alianza, 1998,
- Quignard, Pascal. (1997) *“El odio a la música: Diez pequeños tratados”* Ed. Andrés Bellos, 2015.
- Radosh, Silvia. (2002) *“La transferencia ¿cómo juega?”* en: *Tramas* n°18 -19. 2002.
- Rothfuss, Patrick. (2007) *“El Nombre del Viento”*, Barcelona, Penguin Random House, 2009.
- Rousseau, Jean-Jacques. (1984). *“Ensayo sobre el origen de las lenguas”*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Rubio, Olallo. (10 de Mayo, 2021). *“El pulso del jazz”* <http://convoynetwork.com>
- Wilford, John N. (2009): *“Flutes offer clues to stone-age music”* (*‘unas flautas ofrecen pistas acerca de la música en la edad de la piedra’*) artículo en inglés publicado en el sitio web del diario The New York Times (Nueva York).
- Zuckerkandl, Victor. (1973) *Man the Musician, Sound and Symbol*, Nueva Jersey, Universidad de Princeton, 1973.
- Žižek, Slavoj. (2010) *“Lacan, los interlocutores mudos”* Madrid: Ediciones Akal, 2010.