



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

TEMA:

**Atonalismo libre: ruptura del sistema tonal como búsqueda del
objeto mítico.**

AUTOR:

Burgos Mora, Alicia Margoth

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
Licenciada en Psicología Clínica**

TUTOR:

Psic. Cl. Rojas Betancourt, Rodolfo Francisco, Mgs.

Guayaquil, Ecuador

2021



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA CIENCIAS Y LETRAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Burgos Mora, Alicia Margoth** como requerimiento para la obtención del título de **Licenciada en Psicología Clínica**.

TUTOR

f. _____
Psi. Cl. Rojas Betancourt, Rodolfo Francisco, Mgs.

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____
Galarza Colamarco, Alexandra Patricia Mgs

Guayaquil, a los 9 días del mes de septiembre del año 2021



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA CIENCIAS Y LETRAS DE LA
EDUCACIÓN**

CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Burgos Mora, Alicia Margoth**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **Atonalismo libre: ruptura del sistema tonal como búsqueda del objeto mítico** previo a la obtención del título de **Licenciada en Psicología Clínica**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 9 días del mes de septiembre del año 2021

LA AUTORA

f. _____
Burgos Mora, Alicia Margoth



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA CIENCIAS Y LETRAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

AUTORIZACIÓN

Yo, **Burgos Mora, Alicia Margoth**


Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Atonalismo libre: ruptura del sistema tonal como búsqueda del objeto mítico**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 9 días del mes de septiembre del año 2021

LA AUTORA:

f. _____
Burgos Mora, Alicia Margoth

INFORME DE URKUND

URKUND	
Documento	Atonalismo libre ruptura del sistema tonal como búsqueda del objeto mítico..docx (D111941479)
Presentado	2021-09-01 13:15 (-05:00)
Presentado por	aliciaburgosmora993@gmail.com
Recibido	rodolfo.rojas.ucsg@analysis.arkund.com
	 0% de estas 39 páginas, se componen de texto presente en 0 fuentes.

TEMA: Atonalismo libre: ruptura del sistema tonal como búsqueda del objeto mítico.

ESTUDIANTE:

Alicia Margoth Burgos Mora

CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

INFORME ELABORADO POR:



Psic. Cl. Rodolfo Rojas Betancourt, Mgs.

**RODOLFO
FRANCISCO
ROJAS
BETANCOURT**

Firmado digitalmente
por RODOLFO
FRANCISCO ROJAS
BETANCOURT
Fecha: 2021.09.02
12:32:40 -05'00'

Agradecimiento

Agradezco a mi padre, cuyo esfuerzo, amor y apoyo perdura incluso en su ausencia física. Agradezco a mi madre por enseñarme todos los días el significado de esfuerzo y coraje.

Agradezco a mi maestro de técnica vocal Roy Espinoza, a quien admiro y estimo mucho por confiar en mis capacidades mucho más de lo que yo lo hago.

Agradezco a Jerry quien me muestra siempre cosas asombrosas como el atonalismo.

Agradezco a mis maestros y amigos de la música por su disposición a esclarecer mis interminables preguntas.

Agradezco a la música por rodearme de gente asombrosa y por haber sido mi soporte en momentos de angustia total.

Dedicatoria

A mi papá.

A mi mamá.



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

PSICOLOGÍA CLÍNICA

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

ALEXANDRA PATRICIA GALARZA COLAMARCO, MGS

DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

PSIC. ROSA IRENE GÓMEZ AGUAYO, MGS

DOCENTE ESPECIALIZADO EN EL ÁREA

f. _____

PSIC. MARIANA ESTRACIO CAMPOVERDE, MGS

OPONENTE

INDICE

RESUMEN	XI
INTRODUCCIÓN	2
JUSTIFICACIÓN	4
ANTECEDENTES	5
CAPÍTULO I	6
EN EL PRINCIPIO ERA LA MÚSICA	6
1.1 Breve historia del arte musical	6
1.2 El arte, la guerra y el psicoanálisis	10
1.3 La primera guerra mundial: su incidencia en el surgimiento del atonalismo y lo que pasó con el psicoanálisis como consecuencia de la guerra.....	12
CAPÍTULO II	15
LO (ANTI)ESTÉTICO COMO RESPUESTA	15
2.1 Lo estético en el arte concepción de lo bello y lo feo	15
2.2 ¿Qué piensa el psicoanálisis del arte?	18
CAPÍTULO III	19
LO QUE LA MÚSICA BUSCA CAPTURAR.....	19
3.1 Lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario.....	19
3.2 El objeto a	21
3.3 La pulsión	21
3.3.1 <i>La pulsión y sus destinos</i>	24
3.4 La pulsión y el camino para convertirse en arte	26
3.5 Pulsión Invocante	27
3.6 El pentagrama como dispositivo ordenador del caos subjetivo del encuentro con lo real en la tonalidad	29
El pentagrama es una serie de líneas y espacios que nos permiten poner un orden a una variedad de sonidos para formar así composiciones. El pentagrama ha sufrido una serie de transformaciones a lo largo del tiempo. Sin embargo, su verdadero comienzo se remonta a tiempos del movimiento pitagórico. Es decir, Pitágoras, uno de los padres de las matemáticas también fue uno de los padres de la música. La música es para los pitagóricos una composición numérica escuchable.....	29
CAPÍTULO IV	31
EL SIN SENTIDO COMO RESPUESTA	31
4.1 La interpretación en psicoanálisis y el sin sentido	31
4.2 La tónica, volver al vientre y la quinta, grado dominante de la angustia	32
4.3 El sentido del sin-sentido de lo atonal.....	34
4.4 ¿Qué es el sinthome?: Lacan con Schönberg.....	36

CAPÍTULO V	37
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	37
OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS	38
Objetivo General	38
Objetivos Específicos	38
METODOLOGÍA	39
Análisis, elaboración y formalización	40
CONCLUSIONES	50
RECOMENDACIONES	52
REFERENCIAS	53
ANEXOS	56
ENTREVISTAS	57
Entrevista 1	57
Entrevista 2	59
Entrevista 3	62

RESUMEN

El trabajo de titulación “El a-tonalismo: construcción del sin-sentido como respuesta frente a lo real”, pretende realizar un acercamiento entre la teoría psicoanalítica y la teoría musical. La investigación estará atravesada por la relevancia historia y diversos aspectos socio-culturales entendiendo la música como un acontecimiento de la época y sus diversos efectos sobre la subjetividad. Por lo tanto, el primer capítulo, es un recorrido histórico con la finalidad de comprender el contexto que condujo al arte a su deconstrucción con las diversas corrientes expresionistas que impactaron en la música generando el reverso del sistema tonal mismo. El segundo capítulo abordará lo estético como una respuesta ante los acontecimientos históricos anteriormente explicados, planteando además la articulación que enlaza el arte con el psicoanálisis y el concepto de sublimación. En el tercer capítulo, se enlazan conceptos muy básicos de la teoría musical como es el pentagrama y las notas atravesados por conceptos psicoanalíticos que llevarán a entender sus límites y su uso como ordenador de un caos que permite nombrar un recorte de “*La Cosa*”. En el cuarto capítulo, aborda los sistemas de composición y su relación como forma de tratamiento frente a lo Real. Finalmente, el capítulo cinco abarca el sin-sentido, lo real, la atonalidad y el concepto de sinthome como invención particular del sujeto abierto a la contingencia.

Palabras claves: psicoanálisis, sistema de composición tonal, sistema de composición atonal, pulsión invocante, lo real, el sin-sentido, sinthome.

INTRODUCCIÓN

El arte es una forma de expresión natural del hombre, un camino puro que va desde lo más íntimo de su ser hacia el Otro. El psicoanálisis ha encontrado en el arte una base de efectos sobre el estudio de las pasiones, pues se ha servido de muchas obras de la literatura, teatro, cine, entre otras producciones artísticas de diferentes periodos para llevar a cabo planteamientos teóricos. Sin embargo, no sólo la literatura es un arte que posibilita el surgimiento de nuevo conocimiento en este campo. Sino también la música ya que las composiciones que surgen de esta, son representaciones no solo de la vida del sujeto sino también de problemáticas históricas que golpean su subjetividad y que no solo tienen una figura (la letra), sino también un fondo (la melodía). Incluso sin tener una figura, el fondo nos otorga un contenido en cuanto a lo que se suscita en la obra. Es decir, lo que no dice de la letra lo dice la línea melódica de otros instrumentos.

Es así como la música ha sido una de las artes más antiguas utilizadas por el hombre en diferentes tiempos históricos. Por lo tanto, ha evolucionado junto al hombre y se moldeó a cada uno de los tiempos y problemáticas que se le han presentado a lo largo de su existencia. Se ha utilizado desde el nacimiento de la humanidad para rendir culto a los dioses en rituales, para hacer reír al rey, en el caso de la chacona, fue utilizada en fiestas paganas en el medioevo o música sacra para relatar las historias de la biblia. También se la encuentra en himnos que reflejan las victorias de grandes batallas y guerras, como símbolo de protesta ante la inequidad. En la actualidad, la música es utilizada desde campañas políticas, para amenizar un momento hasta dentro del supermercado o restaurantes e inclusive en ceremonias y rituales de difuntos. Es a partir de lo propuesto, se evidencia la estrecha relación entre la música, sus vibraciones y las incidencias de ellas en el cuerpo.

Es desde esta perspectiva, que se evidencia que, la música tiene un efecto sobre el sujeto. Puede jugar con sus emociones, puede hacer sentir felicidad, tristeza, nostalgia o tensión. De esta manera surgen diferentes géneros que tienen sus huellas mnémicas de tiempos históricos y de culturas.

El atonalismo representa una evolución significativa dentro de la composición musical, fue el cambio dramático del romanticismo a un arte expresionista. Es un estilo

artístico opuesto al concepto estético de la época. Surgió a partir de la primera guerra mundial, momento crítico para la humanidad en el cual muchas cuestiones se llegaron a replantear, cuestiones como la vida, la muerte, lo bello, lo horrendo, el dolor, la calma. Este fue un momento en que el artista encontró otra vía de representar su malestar, mediante otro tipo de melodía que no solamente se encontraba con un orden tonal, sino melodías que representaban otro escenario a lado del sin sentido. Desde entonces, lo que antes era horrible y buscaba ser encajado o disfrazado dentro de una linda melodía que hacía soportable lo insoportable de la escena, ahora se muestra con crudeza, sin develamiento, sin disfrazar el horror, sin quitar la tensión del momento con una resolución.

JUSTIFICACIÓN

Este trabajo investigativo pretende abordar el arte antiestético del atonalismo con una perspectiva psicoanalítica que propone el sistema atonal como una búsqueda a capturar el objeto a. El estudio del arte desde una perspectiva psicoanalítica podría aportar significativamente a la sociedad, debido a que el arte es una forma de expresión del ser que brinda una respuesta de lo que no se puede nombrar con palabras, es la única forma de liberar el deseo. Torna lo más horrible en lo más bello, y en el caso del modernismo torna visible lo real percibido por el artista. Es decir, existe una suerte de sublimación que transporta un pedazo de real que representa el malestar en el sujeto en su estado más puro y próximo al horror del encuentro con lo real.

Partiendo de dicha idea, se considera que el arte y su estudio con una visión orientada a lo social es relevante ya que permite dar cuenta no solo de los padecerles subjetivos del artista o compositor sino también de la época y del sujeto como parte de lo social que es teñido por un contexto histórico con problemáticas que impactan y se retratan en creaciones artísticas. Además, se considera el atonalismo como lo equivalente a lalange, que transporta lo más puro de lo real

Los medios a utilizar para realizar este estudio consisten en bibliografía de fuentes académicas, además de recursos audiovisuales de óperas dodecafónicas y del romanticismo. También, con fines enriquecedores en cuanto a perspectiva se harán entrevistas a profesionales de la música como compositores, directores corales, directores de orquesta y cantantes de ópera para que a partir de ellas se pueda realizar un análisis de discurso, con preguntas en base a las variables planteadas.

ANTECEDENTES

Gorenberg (2016), médica especialista en psiquiatría por la Universidad de Buenos Aires, realizó una investigación que abordaba el objeto voz y su articulación con el superyó como una forma del objeto a. En esta investigación, la autora utilizó el concepto de repetición fantasmática para corroborar la ubicación de los efectos del objeto voz en el sujeto. Esto a su vez tiene una conexión con lo que Lacan llama separación que permite la instauración de la ley y el enigma. Proponiendo finalmente, la cura como el aislamiento de lo que no se escucha, de lo áfono, del objeto voz que representa un indecible. Lo cual permite al sujeto un aparente escape a lo tormentoso de los efectos de la voz superyoica de Yahveh hablando con Moisés en el Sinaí. (p. 15)

Otra investigación, es la de Gillie (2008), en la cual se plantea la voz áfona como la más estruendosa. Un grito que es áfono, que no está puesto en ningún tono porque no constituye un espacio en lo vocal, no es de la voz, pero sí como representante de la pulsión invocante en sí. Es áfono porque sin la voz la palabra es inexistente y este objeto voz es también lo que representa una imposibilidad de decir o poner en palabras. Es decir, en este punto el lenguaje se encuentra en huelga (p. 227- 231).

Las investigaciones antes nombradas, han articulado conceptos psicoanalíticos con el arte, dándonos una perspectiva más concreta de lo que se pone en juego dentro del proceso artístico. La voz áfona es un término que no se ha abordado de manera cuantiosa en investigaciones sobre el arte y psicoanálisis. Es decir, se habla de la sublimación como la meta de satisfacción de una pulsión, pero el objeto de dicha pulsión es un tema poco indagado. Estos estudios nos brindan una luz sobre el real puesto dentro de una obra. Que no por tratarse de ser algo que a veces intenta llenar estándares de belleza deja de tener una cara ominosa ligada con lo que no se puede decir. En esta investigación, por otro lado, se ahondará en el reverso de lo estético como un arte que no intenta cubrir lo real detrás de lo sublime. Sino, como una forma nueva de arte que rompe estándares de belleza para incomodar con lo más fiel a lo real puesto en una partitura.

CAPÍTULO I

EN EL PRINCIPIO ERA LA MÚSICA

El hombre desde inicios de su existencia ha sido un ser de música ya que sus movimientos y respiración misma formaban parte de un complejo sonoro que ignoraba en un principio. Cuando el hombre descubrió el sonido y su poder comenzó a agitar sus manos y golpearlas en su cuerpo. Desde entonces, aquellos sonidos se fueron haciendo más complejos y comenzó a crear música con diferentes motivos y para diferentes ocasiones.

En este capítulo se hará un corto y conciso recorrido de la música y su historia, con la finalidad de analizar la influencia de la época histórica en las producciones de los artistas. Se finalizará este recorrido y se hará hincapié en la música atonal cuyo creador fue Arnold Schönberg y tuvo sus comienzos en un momento de tensión histórica como es la primera guerra mundial.

1.1 Breve historia del arte musical

En sus comienzos el arte se plasmó en rocas que fueron lienzos portadores de trazos que graficaban las formas de vida antigua y que permiten tener noción de lo que en épocas tan lejanas acontecía. En estas se encuentran imágenes del hombre y sus estrategias de supervivencia, imágenes de rituales, de alabanza. Desde entonces, el hombre veía en el arte una forma de comunicar al Otro. De ahí se ha podido obtener información acerca del comienzo de la música, debido a que en ese momento no existía manera de registrar sonidos. Según López (2011), “La mayoría de los especialistas apuntan al paleolítico superior como el periodo determinante para la maduración del hecho musical en los primeros estadios de la humanidad” (p. x).

Los instrumentos de percusión y viento hechos con huesos de animales y rocas son los descubrimientos más antiguos en asentamientos humanos de la prehistoria y datan del neolítico. Lo que remite a pensar que fue golpeando y soplando objetos que el hombre encontró la manera de crear sonidos que acompañados traerán excitación a sus orificios auditivos e impulsos que le llevaron a crear la danza, ambas como símbolos de celebración. También aparecen los sonidos guturales, el hombre

descubre tener una caja fonadora que sirve para imitar sonidos que escucha en la naturaleza y posteriormente será el emisor sonoro principal del habla.

Así como la pintura inició siendo un medio para materializar a un Dios gracias a la imagen, la música desde sus principios, en el mundo antiguo fue creada para alabar a dioses en antiguas civilizaciones. Sin embargo, eran sonidos que no tenían donde ni como ser registrados. Comenzaron siendo cantos, a veces acompañados por instrumentos. Pero, eran melodías que solo existían en el momento y podían ser imitadas, pero no reproducidas de una misma manera. Es decir, su accionar sólo funciona como tradición oral, no existía una tradición escrita que sustente la perspectiva del momento.

En Grecia, gracias a los pitagóricos y su fusión de la música con las matemáticas se pudo tener una noción de las notas musicales. La música, en estos tiempos funcionaba en dos vías: la utilización del ritual para las deidades, y para darle lugar a la mitología como forma de historia. Sin embargo, fue mucho después, con la llegada de las cruzadas, en la constante búsqueda de cristianizar la humanidad, la religión comienza a regular las prácticas artísticas. Esto, bajo la lógica de que todo lo que no fuese desde la tradición, tenía un tinte herético y debía desaparecer, Juan Cristonomo dirá:

Lo que se busca aquí es una mente sobria, una inteligencia despierta, un corazón contrito, razón sensata, y una conciencia limpia. Si teniendo esto usted ha entrado al coro sagrado de Dios, usted se podrá parar junto al mismo David. Aquí no se necesita la cítara, o las cuerdas templadas, o el plectro, o el arte, o cualquier instrumento; pero, si usted quiere, usted mismo se puede convertir en una cítara, con lo que avergüenzan a los miembros de la carne y logran una armonía completa de cuerpo y mente. (citado en Strunk, 1950, p. 70)

En un principio dicho intento de regulación de la música fue llamado “canto llano” y posteriormente, su nombre fue cambiado a “canto Gregoriano” con fines de otorgarle prestigio dentro de la iglesia. Es por eso, que se sirvió del nombre de San Gregorio Magno, un santo de gran apogeo en la época.

Guido de Arezzo fue quien dio paso a lo que sería el principio de la formalización de la música, esto se dio en el medioevo. Ahora la música no solo se canta o se entona golpeando, soplando o tirando de las cuerdas de algún instrumento, sino también se escribe. Se convierte en un nuevo lenguaje, un lenguaje con una

forma que vendría a ser la letra y un fondo que es la melodía. Arezzo inventó 6 notas que extrajo de unos versos dedicados a Juan Bautista. Él pudo dar cuenta que la primera sílaba de cada verso portaba sonidos que incrementaron armoniosamente. Así fue como nacieron las notas musicales, tomando como referencia a las sílabas, el monje otorgó los nombres. La razón por la que en un principio se hicieran solo 6 notas fue debido a que se pensaba que la séptima nota portaba un tritono que en épocas medievales era muy temido por ser adjudicado al demonio. Fue más tarde en el siglo XVI donde apareció la nota "Si" y en el siglo XVII la nota "Do".

Entonces, aparece en la historia de la música uno de los más grandes aportes: el pentagrama. Sin embargo, esta idea se materializó gracias a Pitágoras y su grupo "los pitagóricos" quienes descubrieron una relación muy estrecha entre las matemáticas y la música. El pentagrama proviene del vocablo griego "*penta*" que quiere decir cinco y "*gramma*" significa de línea, letra o escrito. Fue un sistema diseñado para ubicar las notas según su altura entre las líneas y los espacios. Este, no contaba con 5 líneas desde un principio, pasó por una serie de mejoras desde su aparición en el siglo IX, hasta que llegó a su forma y uso actual que se concretó en el siglo XV.

Después de que la música se encuentra mediatizada por el discurso religioso en el medioevo, el renacimiento realiza un retorno a Grecia y sus conocimientos. Esta época se dio entre los años 1450 a 1600 y lo que más destaca de este fue la aparición de la polifonía. Según Guerrero (2015): "La polifonía renacentista: la imitación. Ésta consistía en la entrada sucesiva de las voces en cada sección del motete o en cada verso, repitiendo todas un mismo motivo" (p. 60).

El Barroco se caracterizó por tener compositores prodigios como Bach y Vivaldi. Los compositores de esta época se enfocan en deslumbrar mediante virtuosismo en la composición. Esta época que va del año 1600 a 1750 busca la predominancia de lo emocional sobre lo racional. Es una época donde la música y la poesía se relacionan estrechamente. Es decir, a partir de entonces la música dejó de ser un arte exclusivamente anclada a la iglesia y pasó a ser un arte también dedicada a retratar las pasiones. Dentro de esta época fue Monteverdi quien popularizó la ópera con la obra "La fábula de Orfeo".

Se inaugura una nueva época para la música con la muerte de Bach en 1750, periodo clásico que comienza a mitad del siglo XVIII y termina a principios del siglo XIX. Esta época es revolucionaria en la historia musical ya que el estilo se torna mucho menos cargado de arreglos y hay una predominancia de sonidos sutiles y engalanados. Uno de los eventos importantes dentro de esta época también fue la reforma de Christoph Willibald Gluck en 1714. Quién preocupado por evidenciar la falta de equilibrio en el barroco entre los elementos dramáticos y la música dentro de la ópera, decidió potenciar la estructura dramática y los elementos escénicos. Esto permitió el desarrollo de efectos musicales con mayor la simplicidad posible, lo cual embelleció y volvió más sutil la melodía, dando como resultado la famosa ópera “*Orfeo ed Euridice*”. Fue en esta época en la que se popularizó el uso del piano que sería el instrumento que sustituirá el clavecín usado en el barroco.

El periodo clásico muere con la puesta en escena del romanticismo. Este nuevo movimiento fue el comienzo de una larga metamorfosis para el arte que se fue direccionando hacia la crítica social. El artista dejó a un lado el aspecto conservador y se tornó más libertino. La música del romanticismo muestra un desborde, muestra los excesos. A diferencia del barroco y el periodo clásico que mostraban ser periodos enfocados a las divinidades y a lo conservador. El romanticismo muestra al espectador la crudeza de la época embellecida, pensamientos, emociones y héroes que ya no involucraba el aspecto de lo sacro, sino más bien, el uso de las pasiones del artista. Sin embargo, los rasgos típicos de la composición tonal para ese entonces ya estaban siendo llevados a sus límites. La música estaba sufriendo una transformación, en este tiempo era muy habitual el uso de disonancias y cromatismos que anunciaban una próxima revolución del arte musical. Así mismo, el mundo se encontraba en una serie de tensiones políticas que sumergía a la época en una constante angustia de no saber qué pasará, un ejemplo de este tiempo pre-guerra fue la conocida “paz armada”. Fue un periodo en el cual se gozaba de una aparente paz. Sin embargo, las grandes potencias estaban en búsqueda de desarrollar su potencial en armamento bélico. También se dio un gran desarrollo industrial en el siglo XIX, hasta estallar la gran guerra en el año 1914.

Con la llegada del siglo XX, el siglo de la ruina, se dieron muchas catástrofes, entre ellas la guerra. Tiene mucho sentido que el artista en estas épocas busque plasmar en el lienzo, en la hoja o en el pentagrama algo que lo des(a)nude del

escenario caótico en el que se encuentra para lograr soportarlo. El arte se transforma en un vehiculizador del horror. Entonces, surgió el dodecafonismo que consiste en reordenar 12 sonidos de una misma escala sin repetir ninguno, luego de esto puede ser sometida a una serie de variaciones. Posteriormente el atonalismo cuyo creador fue el compositor Arnold Schönberg. Las dos primeras décadas del siglo separaron al artista del romanticismo y la música tonal dejó de ser la única forma que poseía el artista para hacer música.

1.2 El arte, la guerra y el psicoanálisis.

Freud afirmaba que el sufrimiento proviene de 3 lugares: el cuerpo, el mundo exterior y las relaciones con otros seres humanos (Freud, 2001, p.3326). En este sentido, entre las relaciones con los otros, siempre habrá un lugar para el desencuentro, sobre todo, cuando el hombre convive con el Otro encarnando el lugar de las normas de la civilización para dar paso a la cultura.

La cultura es portadora de fallas irremediables para el ser ya que mantiene en una constante insatisfacción y renuncia a la animalidad. Es decir, al formar parte de la cultura se renuncia a la animalidad y nos sometemos a una serie de normas con bases morales que nos mantienen en la incomodidad. Este es un mal necesario, el estar inmersos en una civilización nos sostiene también del lado de la razón. Es por esto que, con la aparición de la guerra, la civilización fracasa y triunfa la irracionalidad.

Ante escenarios de muerte y angustia, el arte llega como forma de resistencia a mostrar lo ominoso de los actos del hombre y sus pulsiones. Fue así como en épocas de guerra, tanto en la primera como en la segunda; el hombre se sirvió de ella para manifestar su repudio hacia lo bélico. Una manera de llevar a otros puntos ciegos la verdad horripilante del holocausto que porta dicha ola de destrucción. Siendo el arte, una disciplina que es impactada por los sucesos actuales tal como el periodismo que busca plasmar en una noticia los acontecimientos del día. El artista, se ve invitado a enmarcar lo que vivencia en el tiempo histórico en el que se encuentra. Como expresa el pintor Wassily Kandinsky (1979) en su texto de "Lo espiritual en el arte": "cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos" (p. 7). Fue así como a lo largo del tiempo las tópicos del arte fueron transformándose y las representaciones artísticas en tiempos de guerra

transportan la marca de agua de una civilización invadida por el sufrimiento, la muerte y lo bélico.

La guerra abrió un portal hacia formas de arte que antes no eran consideradas. Se caracterizó por ser un arte que deformaba, que portaba un código, que mostraba escenas horribles y anti poéticas. Entre las corrientes más conocidas encontramos el surgimiento del dadaísmo y el surrealismo, ambas corrientes artísticas parecían ir en contra del sentido. Una protesta contra el sinsentido de la guerra, formas de arte atípicas, que iban en contra de todo lo que antes el hombre había experimentado sensorialmente. Todo surgir artístico perteneciente al expresionismo buscaba dejar a un lado el embellecimiento de lo horrible. Más bien, trataba de exteriorizar los sentimientos sin importar los estándares estéticos. Así es como se encuentra dentro del arte expresionista figuras y formas que tornan la realidad amorfa, dando una postura que refleja horror y muerte como resultado de las problemáticas históricas del momento.

Dentro del arte se pueden observar varias posturas, que hacen alusión a las diferentes maneras en las que el hombre tuvo su encuentro con la guerra. Esta forma singular de materializar su malestar con los sucesos de la época se pudo palpar en obras relevantes como el cuadro "3 de mayo en Madrid", obra del reconocido pintor español Goya. En él se puede observar la rebeldía de los españoles contra los franceses en las guerras napoleónicas. La pintura muestra los sucesos del levantamiento del 2 de mayo de 1814, el comienzo de la guerra de independencia española en la cual el pueblo madrileño se levanta en contra del sometimiento francés. Por otro lado, en la misma época, pero de otra realidad, se encuentra el pintor francés David, autor de "Napoleón cruzando los Alpes". En este cuadro, a diferencia del anterior, se puede observar a un líder, colores vivos que reflejan heroísmo y garbo. Es así como se puede divisar las diferentes posturas en la guerra, por un lado, el heroico Napoleón y por el otro las víctimas de las barbaries de las que fue protagonista dicho héroe. Sin embargo, dichas obras no dejan de tener influencia subjetiva del autor ante las realidades nombradas. En la actualidad se sabe que Napoleón no cruzó los Alpes en un caballo blanco, sino en un burro. El motivo de que el cuadro no haya mostrado fielmente la escena, fue el hecho de que se mandó a hacer como regalo a Napoleón. Aquella pintura no solo nos mostró un escenario poco real, sino que fue un elemento artístico influyente en la historia.

Es así como el arte nos posibilita tener una visión no solo de la época, sino de la perspectiva del autor acerca de ella. A pesar de ello, lo interesante de estas representaciones es que movilizan algo en el espectador. Freud se adentra en este campo en su texto "El Moisés de Miguel Ángel", escultura creada para la tumba del papa Julio II en la basílica de San Pedro. En este texto reúne de diferentes autores sus posiciones sobre la enigmática escultura. Al comparar las diferentes posturas, Freud comenta que ninguna coincide, que son inexactas. Así se puede evidenciar que más allá de lo que busque poner un autor en su obra, la identificación del Otro siempre va a tener retazos de su propio encuentro con lo real que porta el arte.

1.3 La primera guerra mundial: su incidencia en el surgimiento del atonalismo y lo que pasó con el psicoanálisis como consecuencia de la guerra.

La primera guerra mundial tuvo sus inicios en 1914 y duró hasta el año 1918. Sin embargo, los antecedentes que ocasionaron la misma se remontan un poco más atrás en la historia. Las dos primeras razones que provocaron la primera guerra mundial fueron el imperialismo y colonialismo. En estas épocas, las grandes potencias europeas estaban dentro de una carrera armamentista que inició cuando concluyó la guerra Franco Prusiana. Estaban guiados por el lema "si quieres paz, prepárate para la guerra".

A causa de la guerra se dio un gran desarrollo, no solo bélico sino a nivel industrial que giraba en torno a una relación de poder. A partir de la guerra napoleónica el nacionalismo incrementa y comienzan a formar bandos por el aumento de tensión ante el repartimiento de territorio africano, entre otras cosas. El primer bando fue conocido como la triple alianza de las potencias centrales, conformado por: Alemania, Italia y Austria-Hungría. El segundo bando fue llamado la triple entente y estaba compuesto por Francia, Rusia y Reino Unido. Sin embargo, luego más países se fueron uniendo a cada uno de los bandos según sus intereses.

El detonante final de la primera guerra mundial fue el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria, quien era el sucesor del trono Austro-hungaro. Este suceso provocó una crisis diplomática que terminó en la declaración de guerra de parte de Austria-Hungría a Serbia, país que supuestamente había ordenado la muerte del Archiduque.

En este momento de revoluciones y cambios bruscos, de transgresión y olvido de los límites ya antes impuestos bajo el nombre de "la ley", las más bajas pulsiones del sujeto quedan expuestas. Esto permitió al racionalismo cuestionarse de qué manera un hombre civilizado y de cultura estaría dispuesto a enfrentarse de una forma tan sanguinaria y animal promoviendo el crimen colectivo. Se toma en cuenta que todos quedan sometidos ante las consecuencias de dicha celebración sanguinaria sacudiendo los pueblos a nivel político, social e histórico. Sin embargo, los daños no se limitan a esas dimensiones, el hombre es también impactado subjetivamente por estos sucesos. Es así como encontrándose en el tránsito del siglo XIX al siglo XX, el psicoanálisis que se encontraba en sus inicios coincide con estas problemáticas.

El padre del psicoanálisis y muchos de sus sucesores fueron testigos o incluso participes en esta guerra. Dentro de tal contexto histórico, atendieron las huellas que la guerra había dejado en cada uno de sus pacientes, Freud generó un interés por los comportamientos agresivos/destructivos, que posteriormente se catalogan dentro de la pulsión de muerte en el texto "Más allá del principio del placer". Siendo así que, a pesar de los conflictos protagonizados por las potencias europeas, el psicoanálisis surge como una forma de dar cuenta sobre los sufrimientos y los tormentos del alma en guerra.

Supone una regresión, en el más puro sentido psicoanalítico y, en todos sus órdenes; tópico, temporal y formal. En el orden tópico supone una irrupción de lo irracional sin prácticamente ningún tipo de controles. Todos sabemos que en la guerra el fin justifica los medios y que nos guiamos por la moral de que todo vale y todo está permitido. En el orden temporal, visto desde el desarrollo de la civilización y sus distintas etapas, supone una regresión de los valores de la civilización a los de la barbarie. En el orden formal, adoptamos comportamientos más primitivos. Somos menos capaces de matizar, desde el punto de vista intelectual, también más influenciables y sugestionables, menos diferenciados de las opiniones dominantes... más gregarios, en suma. (González, Sánchez & Alzate, 2007, p. 125)

En tiempos anteriores a la guerra, el psicoanálisis se había enfocado en los estudios sobre la neurosis en tiempos de paz. Fue así como después de dos años después de finalizada la gran guerra, surgen estudios formalizados de la neurosis de guerra en 1920, la cual cumple una categoría de neurosis traumática. Los pacientes que la padecían mostraban tener dificultades motrices como temblores y parálisis. También, manifestaban tener episodios de angustia y alucinaciones. Así fue como se llegó a la inferencia de que los soldados mostraban angustia debido al peligro en el que se encontraba su propia vida. También se ven involucrados sentimientos de

renuencia frente a la orden de asesinar a sus semejantes. Sin embargo, Freud hace hincapié en la sofocación de la personalidad por las órdenes dadas por los jefes. Además de tomar en cuenta encuentros como derrumbes de montos de tierra sobre los soldados o el cercano estruendo de un implemento de guerra explotando como una granada. Sin embargo, no todos los soldados con estas manifestaciones sintomáticas desertaban de los servicios de la guerra. Entonces, ¿cómo la razón regida por los principios morales en nuestra civilización en tiempos de paz queda inhabilitada en un contexto bélico?

El psicoanálisis no fue lo único que tuvo oportunidad de surgir ante este momento de subversión moral como fue la guerra. El contexto histórico, también logró reunir las condiciones para el nacimiento de nuevas posturas culturales y estéticas sobre todo en cuanto al arte. Las creaciones artísticas del momento dejaban reflejar el realismo para tomar una postura abstracta que denotaba la irracionalidad de una época en la que predominaba la animalidad gracias a la guerra.

CAPÍTULO II

LO (ANTI)ESTÉTICO COMO RESPUESTA

El arte es una forma creativa de recrear un sentimiento, una situación o una cosa de forma estética. Pero, a lo largo del tiempo los juicios estéticos han variado según el tiempo histórico en el cual el hombre se ha encontrado posicionado. Para lograr entender este ámbito del arte se hará un recorrido sobre lo bello y lo feo. Además, se hará un repaso sobre la postura de algunos autores como Eco y Kant sobre lo estético en el arte.

2.1 Lo estético en el arte concepción de lo bello y lo feo

Se comienza este capítulo recordando la frase de la poetisa griega Safo de Lesbos "bello es lo que uno ama", lo cual remite a la frase "el amor entra por los ojos". Safo de Lesbos sugiere que existe una tracción por lo que a primera vista o a primer estímulo parece llamativo, armonioso, incluso angelical. Un estímulo amado que invade los sentidos por un momento, para regocijar al hombre de placer. Partiendo desde lo más básico, en la relación entre animales de una misma especie como son las aves, sus colores y su canto, son fundamentales al momento de conseguir una pareja y consumir un nido para poder reproducirse. Algunas especies se sirven de estrategias para engalanar a sus objetivos como el *Ceratopipra Mentalis* o también conocido como "saltarín cabecirrojo" quien realiza danzas para captar la atención de la hembra y que esta acceda a la reproducción. Sin embargo, no solo existe lo que es bello según lo que cada sujeto o ser percibe (a nivel subjetivo). La belleza se ha tornado a lo largo de la historia una cuestión cultural, un canon social que propone formas que encasillan los estándares de la belleza. Este tipo de construcciones estéticas, ¿tienen algo que decir acerca de la humanidad?

Kant, en su concepción del juicio estético nos habla sobre lo sublime en el arte y la importancia de la no imposición de la forma. Es decir, lo que cuenta es la primera impresión y las emociones que aquel primer encuentro con la obra suscita en el espectador. Es una teoría que pone en primer plano el placer sensorial. Según Silenzi (2009) "El juicio de gusto es completamente independiente del concepto de perfección, porque si no éste sería un juicio lógico y no estético, pues su fundamento se transformaría en el concepto y no en el sentimiento del sujeto" (p. 293). Esto en

cuestión a la belleza libre, lo cual podríamos bien relacionar con los ejemplos expuestos anteriormente del plumaje de las aves, su canto, entre otros. Sin embargo, existe otra manera de determinar lo bello.

En Etiopía, mujeres de una tribu llamada “Mursi” se colocan platos para hacer más grandes sus labios como símbolo de belleza. Las padaung o mujeres cuello de jirafa en Tailandia, quienes colocan grandes collares para alargar su garganta, son rasgos culturales que para ellos simbolizan belleza, incluso estatus. A partir de este momento, surge una diferenciación en cuanto a lo que se considera bello. Por un lado, se tiene lo que no se razona y tiene que ver con la primera impresión sensorial y la segunda algo más estructurado en lo cual se utilizan juicios de valor para determinar lo bello como por ejemplo cuál mujer de la tribu posee el plato más grande en el labio o el cuello más largo con collares que resultan más vistosos. Siguiendo el planteamiento Kantiano sobre la experiencia de mirar el arte, existe un segundo tiempo que consiste en razonar lo que es bello, y que no tiene que ver con la experiencia de los sentidos. Más bien se podría determinar que lo bello es una construcción social, un consenso que permite juzgar lo que es bello y lo que no lo es. Es decir, el tratamiento de lo bello y lo estético está relacionado con el encuentro subjetivo y objetivo. Un camino que determina lo estético. Pero es justamente eso, un rasgo cultural, la belleza vista desde un continente, una pequeña localidad en la tierra, desde una especie animal. Pero, ¿a partir de qué instante comenzaron esos rasgos a representar algo hermoso para esas culturas? Seguramente, hubo un momento dentro de su historia que marcó la preferencia por las mujeres que portaban dichos accesorios en su cuerpo y que a su vez lo deforma.

Se podría decir que incluso el juicio de belleza adherente depende, no solo de los ideales de una sociedad, sino también del tiempo histórico. Es decir, la belleza es subjetiva, pero varía y gira en torno al ideal de la especie (Bataille, 2007, p. 108). El arte tiene sus momentos y se va reformulando. ¿Qué es lo que hace que la belleza vaya siendo reconsiderada a través del tiempo? ¿Qué condiciona al hombre a cambiar la forma preestablecida de lo que es bello cada cierto tiempo? La pintura, mediante la cual el artista emite un mensaje, que comporta algo acerca de la humanidad dentro de una representación gráfica en un principio rústica, pero que con el tiempo se fue moldeando hasta encontrar la perfección en los trazos y a su vez la armonía en la imagen como llegó a ser en la cuna del arte, Grecia. Es decir, la belleza se liga a lo

que nos hace sentir placer mediante los sentidos. Así mismo lo feo es lo que al tener una experiencia sensorial con dicho objeto nos provoca displacer.

Pero, no puede existir lo bello sin su antítesis “lo feo”. Lo feo es la aceptación de lo primitivo, el real, la bestia, la animalidad, lo carente de belleza, lo que sale de la norma. Desde los principios del arte clásico en Grecia, lo que se comenzó queriendo plasmar, siempre fue lo sublime de la divinidad. La necesidad de encontrar una respuesta visual a la deidad para venerar algo que sí se ve o incluso gracias al arte se siente. Fue después de un tiempo que se comenzó a hacer representaciones gráficas o literarias que nos acercaban a la monstruosidad, que de alguna manera buscaban embellecer lo feo mediante la pintura o la literatura. Umberto Eco en “la historia de la belleza” relata como San Bernardo escribió un texto en contra de la excesiva decoración de las iglesias y el hecho de que se presentan imágenes de monstruos en ella. Sin embargo, resalta de este texto que a pesar de que el autor estaba en contra, sus escritos evidenciaban fascinación ante el arte que retrata la monstruosidad contranatural (Eco, 2004, p.148). Es así como lo feo llegó a considerarse necesario, como un pilar que representa la realidad dentro del arte y a su vez como la misma sombra que hace de la luz algo más apreciable. Finalmente, en el romanticismo lo feo se abrió espacio definitivo dentro del ámbito artístico, representando una manera de irrumpir con la normativa de hacer arte, una forma de hacer soportable lo insoportable. Una deconstrucción en protesta inconsciente de las limitaciones con las que se encontraba el artista al crear una obra.

Lo bello y lo feo comportan un mensaje propio de los síntomas de una época que son plasmados por el artista en su obra. De ahí las formas de arte y protesta que se siguen evidenciando incluso en la actualidad como los modelos de talla plus que surgieron a partir del malestar de la idealización del cuerpo femenino como una figura delgada dentro del arte del modelaje. De ahí la música protesta, que nace a partir de inconformidades ideológicas, políticas, sociales, entre otras cosas y cuya finalidad es movilizar a un público y concientizar acerca de ciertas problemáticas. Entre otros ejemplos que ya conocemos y que se han presentado con la finalidad de lograr una descolonización del arte y la negativa ante las formas de represión que como consecuencia conlleva a la rebelión del hombre ante la norma impuesta, un escape a los límites y a la ley que se hizo para ser transgredida que incluso pretendía moldear la manera en la que el artista plasmaba su obra, hacía su arte.

2.2 ¿Qué piensa el psicoanálisis del arte?

El psicoanálisis ha tomado varios ejemplos de obras de arte en repetidas ocasiones en textos de Freud, Lacan y otros. Sin embargo, las referencias iban del lado de la poesía, la literatura, la escultura y la pintura. El interés fue mutuo, del arte al psicoanálisis y del psicoanálisis al arte, empujando a movimientos artísticos contemporáneos como el surrealismo a interesarse por cuestiones como la interpretación de los sueños. Por otro lado, Freud siendo un fanático del romanticismo y el renacimiento, hace referencia en sus textos a varias obras provenientes de estas épocas.

Las conferencias de introducción al psicoanálisis pronunciadas entre los años 1916-1917 se consideran como un detallado estado de la cuestión de los puntos de vista de Freud y de la posición del psicoanálisis en la época de la Primera Guerra Mundial, en el intento de introducir a un público profano al psicoanálisis, recurrió allí a numerosos ejemplos artísticos, retomando su definición del origen de la cultura como resultado de la coerción de las pulsiones (Conferencia 1), ejemplos de lapsus con referencias artísticas como la Venus de Milo (conferencia II), o el palacio Bisenzi de Orvieto (conferencia IV), la interpretación del Macbeth de Shakespeare (lección V), las continuas referencias a Egipto (conferencia X), la obra de Arnold Böcklin (conferencia XI), un cuadro de Brueghel o la obra de Gustav Flaubert (conferencia XX). La mayoría de estos ejemplos le sirvieron a Freud para explicar e ilustrar aspectos de la teoría psicoanalítica a aquellos que no tenían conocimientos de las mismas. (Azaretto, 2018, p. 1)

Uno de los aspectos que se logra ejemplificar gracias al arte es el mecanismo de la sublimación como una forma diferente de la satisfacción de la pulsión. La obra del artista es producto de la sublimación, ahí el artista esculpe su goce singular y a su vez vela mediante algo hermoso el vacío. Por eso Freud, pensaba que el artista portaba consigo mismo un misterio que radica en la habilidad que posee en el arte de esquivar la represión. Así mismo Lacan en el seminario 24 afirma que el artista nos lleva la delantera. Con esto, se refiere a que el artista se las arregla con el desecho y logra nombrar un retazo de la cosa, del vacío, del objeto perdido. El concepto de sublimación será abordado en capítulos posteriores.

CAPÍTULO III

LO QUE LA MÚSICA BUSCA CAPTURAR

La música atonal, siendo el reverso de la música tonal, nos mantiene en constante tensión por su estructura lejana al esquema tradicional al que estamos acostumbrados. Es por eso, que es lo más cercano a escuchar lo siniestro. Pero, ¿qué contiene la estructura de la música atonal que la torna siniestra?, ¿cómo esta forma de sublimar no pretende hacer soportable nuestro encuentro con lo real, sino confrontarnos a la incomodidad de dicho encuentro?

Para poder entender esto, es importante conocer sobre conceptos que son de relevancia como lo real, lo simbólico y lo imaginario, registros que conforman el nudo borromeo en la enseñanza de Lacan. Esto ayudará a comprender los registros que se ponen en juego en el sujeto y que forman parte del proceso creativo del arte. También abordaremos el concepto de “objeto” como la búsqueda constante de repetir la primera experiencia de satisfacción y lo que mantiene al sujeto en constante malestar. Seguido de eso, la pulsión y sus destinos que nos trazarán un camino hacia la sublimación en la cual encontramos la vía posible al arte. Continuando con la pulsión invocante, como la voz afona, resto indecible y gozante.

3.1 Lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario

Lo real, lo simbólico y lo imaginario fue la tríada bajo la cual Lacan solidifica su enseñanza, para luego, usar estos tres registros con la topología del nudo borromeo, como una herramienta para orientarse en la clínica.

Lo imaginario se constituye en el estadio del espejo y está muy ligado a la representación de nuestro cuerpo. Según Dylan (1996) “el yo se forma por identificación con el semejante o la imagen especular” (p.103). Es por esto que se propone que lo imaginario resulta de una relación dual del Yo y la imagen especular. A su vez, tiene que ver con la alienación ya que esto implica un reconocimiento de la imagen del otro como semejante. Por consiguiente, el imaginario siendo parte del estatuto de las imágenes, es también del partido de lo engañoso. Empero, esto no quiere decir que no tenga consecuencias en lo real y en lo simbólico.

Podemos encontrar lo imaginario en conceptos nombrados del psicoanálisis como el fantasma. Este se encuentra en el registro de lo imaginario en tanto nos brinda una respuesta ante una falta de saber. Otro ejemplo es el amor, el cual es imaginario en tanto se fantasmaliza al Otro para suplir una falta. E el estadio del espejo en donde se da la formación del yo quien a su vez es producto de la identificación con su semejante, su madre.

Lo simbólico está del lado de la lingüística. No obstante, no es lo mismo decir que lo simbólico es equivalente al lenguaje ya que el lenguaje está también empapado de lo real y lo imaginario. Según Evans (1996) "La dimensión simbólica del lenguaje es la del significante" (p. 179). Por eso, lo simbólico es nombrado por Lacan como un universo, en tanto no se puede nombrar un significante sin otro. Es decir, lo simbólico es también la organización misma del lenguaje.

Lo simbólico surge a partir del Complejo de Edipo, etapa en la cual el sujeto se encuentra con la ley. Es así como también cumple la función de regular el cuerpo y su goce. Por lo tanto, este registro va de la mano de la cultura y se podría decir que "el orden simbólico es el determinante de la subjetividad, y el reino imaginario de imágenes y apariencias es solo un efecto simbólico" (Evans, 1996, p.180). Siendo así, lo simbólico es el reino del significante, de las normas, leyes, discursos, que conciernen al Otro.

Es complejo condensar información acerca de lo real en la enseñanza de Lacan ya que a lo largo de su trabajo hace varias y distintas referencias acerca de lo que es este registro. Por lo general, se puede definir lo real como lo que no se puede poner en palabras, lo ominoso. Según Gorenberg (2016) "tiene un carácter mudo, negro, absoluto, señalando al extremo la disyunción entre significante y goce. Mientras la libido, transcrita como eso, figura entre los significantes, la libido, como das ding, aparece por fuera de todo significante y significado (p.91). Es decir, está fuera de lo que la palabra puede decir, está por fuera de lo simbólico y sus recursos e incluso por fuera de lo imaginario. Es el reino de lo extralingüístico.

En la enseñanza freudiana es nombrado como el das ding y fue el concepto del que Lacan se sirvió para explicar temas importantes en su enseñanza como la angustia. En la experiencia analítica se trabaja con lo real siendo bordeado. Es donde habita el objeto a, objeto mítico del cual se ahondará en el siguiente subtema.

3.2 El objeto a

El objeto a es uno de los conceptos con más relevancia dentro de la enseñanza lacaniana. Surge de la profundización y articulación de conceptos freudianos como el objeto perdido del deseo y objeto de la pulsión. Es por eso que puede ser llamado también como el objeto causa de deseo o resto. Objeto causa de deseo debido a que cuando se cae el objeto a, el sujeto se constituye como sujeto deseante en tanto es conciente de una falta. Resto, ya que es el producto que sobra, que cae a partir de la operación de la construcción del sujeto.

Al principio la madre y el niño se encuentran alienados, unidos. Es decir, el niño ante la más mínima necesidad llora y su madre le pone un nombre a su llanto, insertándolo así al mundo del lenguaje. Luego, el significante del nombre del padre corta la relación de la madre con el niño y hay algo que en este momento se cae. En otras palabras, el objeto a es lo que se pierde, el primer encuentro con la primera experiencia de satisfacción. Esta solo puede ser capturada a través de los objetos parciales los cuales se nombran así debido a que logran representar sólo de manera parcial el objeto. Cuando se habla de objetos parciales se hace referencia al objeto anal, oral y fálica en Freud, a los cuales Lacan agrega los objetos mirada y voz.

El efecto de la pérdida de ese objeto que cae, trae consigo la tachadura del sujeto al darse cuenta de la hiancia del Otro. Esta falta de significante en el Otro produce un enigma sobre el ser, es aquí donde el sujeto se pregunta ¿qué soy? Por eso el objeto a también es el resto que deja la cosa en el mundo del lenguaje y en tanto esto, Lacan menciona que la angustia si tiene objeto y es el objeto a.

3.3 La pulsión

Lacan y Freud han tomado de ejemplo obras de arte en sus estudios, tanto obras literarias o artes gráficas como la pintura. El concepto de sublimación es el que más toma partida dentro de los estudios psicoanalíticos enfocados en arte. Pero, ¿qué es la sublimación? Para determinar puntos teóricos sobre la sublimación, es necesario formalizar el concepto de pulsión. Ambos conceptos se encuentran intrínsecamente conectados y no podría existir uno sin el otro.

La pulsión es en psicoanálisis el concepto que enlaza el psiquismo y lo somático, es una fuerza endógena de naturaleza ineducable que hace un llamado a que algo busca satisfacerse. La pulsión consta siempre de una representación psíquica, la cual a su vez tiene una cantidad de energía pulsional que es también llamada dentro de la obra freudiana investidura. Esta fuerza opera mediante la excitación de zonas erógenas, por lo tanto, podemos ubicarla en el polo sensitivo. La excitación provocada por dicha pulsión representa una tensión que tiene que ser descargada mediante una respuesta para distensionar el aparato psíquico parcialmente, ya que la tensión dentro es algo que se renueva constantemente.

Freud determinó la existencia de cuatro términos sobre la dimensión del concepto de pulsión: Drang, Ziel, Objekt y Quelle. *Drang*, cuya traducción en español es diversa pero la más considerada es "fuerza", que se refiere a un factor energético que además es constante debido a que se renueva. El término *Ziel*, que en español significa "objetivo", que hace referencia a la meta de satisfacción que posee toda pulsión. El tercer término que Freud nombra es *Objekt*, cuya traducción es objeto y sirve como medio para que la pulsión alcance su meta, es decir, la satisfacción, por lo tanto, puede ser cualquier elemento, incluso algo que no esté relacionado a la pulsión que permita que la misma sea satisfecha. Por último, nos menciona la fuente o *Quelle*, que hace referencia al borde del cuerpo en donde nace el proceso somático que permite el surgimiento de la excitación representada mediante lo anímico (Moreno, 2012, p. 125).

La pulsión cuenta con todo un esquema para ser explicado, Nasio lo incluye en su texto "El placer de leer a Freud" como el esquema del arco reflejo aplicado al funcionamiento del psiquismo. Dicho esquema, sostiene la idea de que existe una tensión displacentera por la cual la pulsión es llamada a generar una respuesta. Aquella respuesta se genera con el fin de obtener una descarga total. La cual, como ya antes se había mencionado, jamás se complace en su totalidad, siempre queda un resto y esto se debe a que: la tensión se reactiva perpetuamente, es inevitablemente parcial por ser metafórica y se ve intervenida por la barrera de la represión (Nasio, 1999, p. 29).

En un primer tiempo desde la teoría psicoanalítica Freud teoriza sobre dos pulsiones que tienen cabida en el Sujeto: la pulsión de vida (Eros) y la pulsión de muerte (Tanatos). En este primer tiempo freudiano, se planteaba que ambas pulsiones

tenían una relación antagónica. Eros hace referencia al apego y Tanatos separación, la destrucción. Sin embargo, una no existiría sin la otra.

En la mitología griega Eros representa al dios del amor, también conocido como Cupido en la mitología romana. Es hijo del Dios de la guerra y la Diosa de la belleza. Es decir, de ambos hereda características como el amor erótico y la locura. En otras culturas como el hinduismo, es conocido como Brahma, el Dios de la creación. Así es como este concepto ha sido representado a través del tiempo en diferentes religiones y dogmas. Pero, ¿qué es pulsión de vida para el psicoanálisis?

EROS es la pulsión encargada del apego y la creación. Además, se la reconoce por ser la que permite tener impulsos de auto conservación o un conjunto de necesidades biológicas como: comer, dormir, higienizarse, entre otros. En esta pulsión el Yo se sirve de esto para auto conservarse, protegerse, es por esto que Freud se refiere numerosas veces al Eros como necesidad. Estas tienen como finalidad preservar la existencia del individuo y su especie.

Sin embargo, no hay que dejar a un lado el hecho de que dentro del Eros existe una oposición. Como antes ya nombramos existe una que tiene la finalidad de conservar la especie humana y otra que tiene un fin de auto conservación o preservación de la existencia del individuo. La primera es conocida como pulsión de conservación de la especie, la cual está dirigida o apunta al objeto exterior (libido objetal). En cambio, la segunda se conoce como pulsión de autoconservación y apunta al yo (libido del yo).

El concepto de pulsión de muerte o TANATOS, fue desarrollado por Freud en el año 1920 en el texto *"más allá del principio del placer"*. Cumple la función de separar, es la pulsión que encarna la destrucción. Puede estar representada en todas las prácticas autodestructivas tales como el consumo de tóxicos. Son cuestiones que van en contra de la preservación de la vida del sujeto, es decir atentan contra ella.

Podemos ubicar la pulsión de muerte en el lenguaje debido a que no hace referencia a la muerte del cuerpo biológico. Al contrario, se ubica en lo simbólico.

Toda pulsión es virtualmente una pulsión de muerte, porque 1) toda pulsión persigue su propia extinción; 2) toda pulsión es un intento de ir más allá del principio del placer, hasta el reino del goce excesivo, en el que es experimentado como sufrimiento. (Evans, 2007, p.160)

A partir de la cita anterior, se podría ubicar que existe una relación entre la pulsión de muerte y la repetición. Esto se debe a que ante la imposibilidad de la descarga total de una pulsión no se completan las expectativas que el goce fantasmáticamente anhela. Lo cual impulsa al sujeto a repetir en búsqueda de una satisfacción total que nunca va a ser encontrada. Es por esto, que también se conoce a la pulsión de muerte como insistencia significativa. Hay algo que se muestra insistente y busca ser satisfecho, esto tiene que ver con lo reprimido.

Lacan nos habla de la pulsión de muerte como una fuerza relacionada al complejo de destete. “la describe como una nostalgia por la armonía, un deseo de volver a la fusión preedípica con el pecho materno” (citado por Evans, 2007, p. 160). La etapa preedípica del infante es un momento en la cual todas sus necesidades estaban satisfechas. Es decir, el niño se encontraba fuera de la influencia de todo estímulo que genere una tensión que tambalee su homeostasis. Finalmente se puede afirmar que la pulsión de muerte es un constante esfuerzo del sujeto por la autodestrucción en búsqueda de una quietud permanente que sólo podría ser proveída por la muerte. Es decir, la salida a esta angustia constante que representa el vivir es la muerte. Pero también, la pulsión de muerte es encontrada en la palabra para matar a la cosa, de ahí su articulación con la pulsión de vida.

En conclusión, podríamos decir que Eros en el arte está presente como una tensión pulsional que posibilita el nacimiento de una obra. Sin embargo, también convive con Tanatos y la razón se debe a que el arte sostiene la fragilidad misma del sujeto en relación a su mal-estar, posibilitando el nacimiento del arte como un síntoma artificial.

3.3.1 La pulsión y sus destinos

Ante la imposible huida a las excitaciones que impactan de manera constante al sujeto, existen maneras de producir, hacer o defensas, las cuales también fueron denominadas como destinos de la pulsión por Freud. Son 4 los principales destinos de la pulsión mediante los cuales esta puede ser parcialmente descargada: la represión, el fantasma, la inhibición y la sublimación. Se explicará brevemente los diversos destinos pulsionales para argumentar la idea de que la pulsión siendo una, tendrá diversos destinos donde el Eros y Tanatos conviven y movilizan las pasiones

del sujeto. Haremos un breve recorrido por los destinos de la pulsión. Sin embargo, ahondaremos un poco más en la sublimación.

Freud dirá que la represión es un esfuerzo del Yo por la auto conservación ya que este siente una inminente amenaza de un ello sexual y agresivo. Por lo tanto, la reacción del aparato psíquico es mantener bajo una barrera que separa el inconsciente de lo consciente.

La represión sólo puede consistir en que a la representación se le sustraiga la investidura (pre)conciente que pertenece al sistema Prcc. La representación queda entonces desinvertida, o recibe investidura del lcc, o conserva la investidura icc que ya tenía. Por tanto, hay sustracción de la investidura preconciente, conservación de la investidura inconciente o sustitución de la investidura preconciente por una inconciente. (Freud, 1916, p. 177)

A partir de lo que diría Freud, la pulsión cuando se encuentra reprimida hará una sustracción y una investidura para preservar de la angustia. Es decir, la pulsión está constituida por una representación psíquica que tiene una carga afectiva o una cantidad de energía pulsional a la que Freud llama investidura. Cuando la represión actúa sobre la pulsión, ésta sustrae la energía del representante psíquico y una vez debilitado dicho representante, es transportado al inconsciente. Así es como con fines de evitar el displacer la represión actúa negando el acceso del representante psíquico a la conciencia del sujeto.

Como bien sabemos, el segundo destino pulsional que Freud plantea sería el fantasma, este opera desde lo imaginario como lo que llega a calmar nuestra angustia ante una falta de saber. Entonces, constituye una certeza y nos lleva a comportarnos de una forma ante el Otro. Es un recurso o la instancia a la que el sujeto recurre en contra del síntoma. Es decir, en el caso del fantasma como destino de la pulsión existe un cambio de objeto real a objeto fantasmático (Nasio, 1994, p. 69). Fusionándose así el sujeto con el objeto y a su vez engañando a la pulsión para evitar un pasaje al acto. De esta manera se acomoda o se protege el sujeto cuando se encuentra con la falta, con el real de la castración.

La inhibición, según Nasio (2015) “se trata de una disminución de la intensidad pulsional. Debilitada, la fuerza pulsional no llega a alcanzar su objetivo de plena satisfacción y se contenta con una satisfacción atenuada.” (p. 125). El resultado de esta satisfacción atenuada es que la pulsión que en algún momento sostuvo un origen sexual, se tornó en un sentimiento de ternura. En esta instancia el superyó interviene

y recuerda la moralidad para llevar la pulsión en otra dirección de lo que sí es socialmente aceptado y se encaja en lo moral que la cultura propone.

Díaz (2014) haciendo referencia a la pulsión afirma que “a la meta se puede llegar por distintos caminos: ya sea por vía de la satisfacción sustitutiva del síntoma o por medio de la satisfacción desexualizada de la sublimación” (p. 9). Es decir, la sublimación es el reemplazo de una pulsión sexual por una meta no sexual que es aceptada socialmente. Esta forma de desviar la pulsión se da mediante actividades artísticas, deportivas o intelectuales. Encaminándose hacia lo que se encuentra enfocado este trabajo investigativo, el caso de sublimación que tomaremos en cuenta es la pulsión sexual transformada en arte. Por lo tanto, el arte funciona como una especie de sublimación de las pasiones del hombre. Así mismo, una obra es una pulsión materializada que le permite a un Otro palpar, escuchar o ver.

3.4 La pulsión y el camino para convertirse en arte

El artista se sirve de sus emociones para poder crear su arte, cada una ha posibilitado la identificación de un público y por ello puede ser apreciada como tal. Es decir, el artista que materializa su malestar, que pone su goce singular dentro de un cuadro, un poema, un libro o una pieza musical, logra también captar la atención gozante del Otro que hace función de público.

Tomemos como ejemplo el amor: muchos artistas se sirven de él para componer sus obras, sabiendo que el encuentro con el Otro es insoportable por la no relación sexual, el amor llega a nosotros como lo más bello y anhelado para en cuestión de poco tiempo tornarse una tortura. El “¿qué me quiere?” del neurótico convierte el bello escenario en una invasión de goce que puede llegar a ser tan horrible, que nos quita el sueño o resulta tan angustiante que no nos podemos concentrar en otra cosa. Estos serían retazos de pulsión que la barrera de la represión no alcanzó a hermetizar y se exteriorizan a manera de síntomas neuróticos, dando paso a la pulsión de muerte. Aquel (des)encuentro moviliza al músico al punto de querer plasmar la intensidad del sentir en una hoja, con una letra que porte su angustia y con un fondo que es la melodía que embellezca lo horrible que se siente estar desbordado por el amor. He ahí la magia de la sublimación, en elevar un objeto que representa la falta (lo que contiene la respuesta al ser), a la dignidad de la cosa.

Lo que suscita esta pulsión en el cuerpo del sujeto es la necesidad de exteriorizar algo que lleva dentro y que en ese momento es considerada una tensión dentro del aparato psíquico. Exteriorizar una forma nueva, hacer existir algo nuevo que también impacte a los sentidos del Otro y lo movilice al punto de despertar el deseo creador en él como espectador. En esto también interviene la identificación, es la manera en la que el público goza del arte, según Nasio (1996) “identificarse, es un movimiento hacia el otro, una necesidad de absorberlo, de comerlo y hasta de devorarlo” (p. 100). Es por esto que Lacan afirmaba que los artistas llevan la delantera al psicoanálisis, ya que el arte es un saber hacer con el mal-estar. Es el don de plasmar en arte su relación con el síntoma que lo agobia. Crear, por parte de tanatos a partir de las mismas pulsiones que sugieren la destrucción, el encuentro de Eros y Tanatos como posibilitador del arte.

La función del arte es adormecer la conciencia, facilitando los procesos creativos del autor para poder de alguna manera formalizar, significar, darle una forma y materializar lo ominoso mediante el milagro de la creación. Según Tendlarz (2014) “Es como si el arte ofreciera una topología del agujero y nos enfrentara con la repetición y sus goces, con la destrucción, y aun con nuestro propio fin y nuestra propia muerte” (p. 2). Es decir, es un artificio que le permite hacer al sujeto con el desecho. Es así como el objeto siendo un retazo de la cosa, actúa movilizándolo al artista a crear (como es propio de la pulsión de vida), a partir de su relación con el síntoma que lo atormenta. Es decir, una pieza artística no es solo algo bello y disfrutable ante los sentidos del espectador, sino que es una manera de hacer perceptible el malestar del sujeto o incluso el de una generación dentro de un tiempo histórico. Es por esto que el estudio del arte es tan relevante, porque comporta aspectos culturales, históricos y el malestar mismo de la humanidad. Sobre todo, porque puede enseñarnos a hacer con nuestro síntoma.

3.5 Pulsión Invocante

Invocante viene del verbo invocar y este a su vez surge del latín “in” y “vocare” que alude a llamar a un ser superior. El seminario 10 de Lacan, comienza hablando acerca del shofar. El shofar es un instrumento que era utilizado tanto en fiestas anuales como en ceremonias de excomuni3n. Sin embargo, la biblia recalca el sonido del shofar en la conversaci3n que mantienen Mois3s y Dios en el Monte Sina3. Es por

esto, que Lacan toma la resonancia del shofar como un equivalente a la voz de Yahvé, la voz del padre.

Como ya se explicó en puntos anteriores, las pulsiones tienen un objeto, en el caso de la pulsión invocante el objeto es la voz. Una voz ligada a una función con la cadena significativa, de ahí su aparición en el primer piso del grafo del deseo. Lacan no habla de la voz como algo organizable, ni siquiera como algo sonoro, la voz como objeto es atónica y afónica. Según Gillie (2008) “la voz se encuentra promovida por Lacan al estatuto de “resto” —de ese goce absoluto—, “objeto de desecho” u “hojas muertas” de esta voz objetalizada” (p. 239). No es una palabra, no es algo referente al hablar, ni lo hablado. Más bien, lo invocante es un intento de capturar el objeto, el objeto que es perdido. Por esto, los rituales utilizan el shofar al inicio y al final de una ceremonia, queriendo encerrar, intentando capturar la voz de Dios que nunca sabremos cómo suena. Por lo tanto, es enigmática.

En este punto, la pulsión invocante se articula con la ley del padre, la misma que es instauradora de un enigma. La voz perdida de Dios, una vez estructurada, es la misma voz que emite los mandamientos. Los mandamientos, al igual que la Ley del padre, constituyen la piedra basal de la sociedad, ponen orden. Esto, en tanto un padre llega a cortar la alienación de un niño con su madre, instaurando la ley que impide el incesto y produce la separación. A partir de ese momento, el sujeto ya dentro del orden simbólico de la castración, impedido de tomar a la madre, se vuelve un sujeto barrado (\$), es decir, un sujeto en falta, por lo tanto, un sujeto que tiene un deseo propio. Es aquí cuando entra el shofar, intentando capturar lo que se pierde en la castración, el S1.

La voz, siendo el medio por el cual es posible el lenguaje, posee fonemas. El fonema según Gorenberg (2016) “es la forma en que el significante ha capturado y moldeado la voz” (p. 42). Por ejemplo, en el caso de la neurosis, siempre hay algo que no es escuchado, algo que falta en el sonido. Por lo cual la información siempre está incompleta o no escuchamos lo mismo que el Otro quiere que escuchemos sino a medias. Al mismo tiempo, por eso nos cuesta saber lo que el Otro escucha, acerca de lo que nosotros decimos. A eso justamente se debe la existencia de la voz invocante, por la presencia del significante (S1) que gira en torno a lo indecible. Es a partir del encuentro con lo indecible, que el sujeto se sirve de mecanismos para producir un sentido aparente. Pero, siempre existe un resto que no se significa, es ahí

donde se encuentra el sinsentido. Así pues, la voz como fonema se articula a la noción de la pulsión, yendo más allá del sonido.

En conclusión, el objeto voz y su naturaleza áfona, permite dar cuenta a un agujero entre dos dimensiones: la del significante y el goce. En dicho agujero se encuentra el goce puro que es sin sentido y por lo tanto jamás podrá ser significado o encapsulado en la palabra. Por lo tanto, lo que equivaldría al lenguaje es el sonido, el cual si logra generar una significación. Pero, el ruido es el puro sonido caótico que no genera una significación. Por lo tanto, puede ser considerado un gruñido, el principio mismo del lenguaje, el balbuceo, lalange.

3.6 El pentagrama como dispositivo ordenador del caos subjetivo del encuentro con lo real en la tonalidad

El pentagrama es una serie de líneas y espacios que nos permiten poner un orden a una variedad de sonidos para formar así composiciones. El pentagrama ha sufrido una serie de transformaciones a lo largo del tiempo. Sin embargo, su verdadero comienzo se remonta a tiempos del movimiento pitagórico. Es decir, Pitágoras, uno de los padres de las matemáticas también fue uno de los padres de la música. La música es para los pitagóricos una composición numérica escuchable.

Pitágoras encontró que al dividir una cuerda a la mitad producía un sonido que era una octava más aguda que el original; que cuando la razón era 2:3 se producía una quinta (la distancia de Do a Sol, por ejemplo) y que otras razones sencillas producían sonidos agradables. Esto tiene una explicación física, y es que, al vibrar, una cuerda no sólo produce una onda de la longitud de la misma, sino que además produce armónicos cuya longitud de onda corresponde a $1/1$, $1/3$, $1/4$... de la longitud original de la cuerda. Muchos de esos armónicos son incluso imperceptibles al oído humano, pero cuando se tocan al unísono dos sonidos que comparten muchos de esos armónicos, como es el caso de Do y Sol, se producen vibraciones que resultan agradables al oído humano (Monferrato & Masih, 2010, p. 32).

Los números también son la prueba de que todo está regido por un orden dentro del cosmos y a su vez del alma como un microcosmos. Sin un orden, la música sería un ruido. Es por eso que componer música constituye darle un orden a los fragmentos sonoros que hacen ruido dentro del sujeto, el cual es un microcosmos de

vibraciones. Es decir, la música es lo que en el cuerpo vibra sin orden y el pentagrama organiza para producir una composición sonora audible. Ante la cual el aparato resonador reacciona, siendo escuchado (lo que se escucha y no tiene sonido), su propio vibrar.

La música se compone de vibraciones que unidas buscan ahondar más allá del caos sonoro del mundo, uniendo y ubicando de manera estratégica sonidos que buscan dar cuenta a un mensaje concreto del compositor. Es decir, un material acústico que es el resultado de las vibraciones conscientes de un sujeto. Al igual que el poeta, el músico escribe en un papel su poesía en forma de notas, con un alfabeto diferente. La música, tal como el lenguaje posee sus reglas. La función de ello es guardar un orden que mantenga al parletre con la ilusión de control incluso de lo que escucha en el caso de la música tonal.

En conclusión, la música tonal brinda una seguridad al público de tener noción de qué nota seguirá. Esta estructura que posee una raíz y juega con grados para ocasionar tensiones y luego retornar a un reposo, es la negación misma del caos y por ende el rechazo a lo real. Poniendo una cortina hermosa que cubra el horror del real puesto en arte, estableciendo un orden para disipar el caos.

CAPÍTULO IV

EL SIN SENTIDO COMO RESPUESTA

En este capítulo se pretende analizar la atonalidad como resultado de una sublimación que escapa al sentido o a poner el arte en términos convencionales y embellecidos para poder aliviar nuestro encuentro con lo real. Se comenzará hablando de la interpretación en psicoanálisis para poder comprender que es lo que busca descifrar un analista y lo que realmente se encuentra en la búsqueda implacable del sentido, lo cual conducirá a uno de los puntos centrales de esta investigación. Luego, brevemente conoceremos sobre la música como lenguaje estructurado analizando la importancia de los grados en el manejo emocional del sujeto mientras escucha una pieza musical y lo que remite cada uno de ellos que hace la música tonal llevadera. Para luego indagar sobre el sentido del sin-sentido en la atonalidad y por qué esta es una salida no convencional desde lo real del sujeto. Como último subtema se hablará de los anudamientos.

4.1 La interpretación en psicoanálisis y el sin sentido

La interpretación, es para el psicoanálisis uno de los puntos más relevantes. Según Miller (1996) "El inconsciente interpreta. Y el analista, si interpreta, interpreta a continuación suyo" (p. 9). El inconsciente busca ser interpretado manifestándose de diferentes formas como: actos fallidos, los sueños, los lapsus, el olvido, entre otros. Es decir, la interpretación es la labor de descifrar lo que el inconsciente quiere decir mediante sus manifestaciones o interpretaciones. Es aquí donde se puede dar cuenta al goce ya que descifrar requiere cifrar de nuevo en búsqueda del sentido.

El sentido es la imaginarización de lo simbólico. Es decir, la respuesta fantasmática a una falta, que como se dijo al explicar el registro del imaginario, no deja de estar del lado de las apariencias. Es decir, una respuesta ficticia. Entonces, si el sentido que ahora constituye para el sujeto una "verdad", en realidad "tiene estructura de ficción" (Lacan, 2016, p. 176); ¿Qué es lo que está detrás de aquel sentido?

Cuando Lacan (2016) manifiesta que "el psicoanálisis sería algo así como una ciencia sin saber" (p.188), se refiere a que en realidad existe un saber perdido que jamás será encontrado en tanto es innombrable por ser retazo de la cosa. Es decir,

más allá del sentido y por lo tanto lo que se encuentra detrás del sentido aparente es el sin-sentido.

En conclusión, la búsqueda del sentido en un contexto psicoanalítico es un error. Tal como sugiere Lacan en el seminario 16 "De un Otro al otro", la búsqueda del sentido atañe al meaning of meaning quienes intentan descifrar vía el sentido la significación de las cosas (Lacan, 2016, p.175). Lo que atañe al psicoanálisis es el eje de lo real que a su vez tiene incidencias en lo imaginario y lo simbólico.

4.2 La tónica, volver al vientre y la quinta, grado dominante de la angustia

Como ya se había explicado antes, la música se maneja bajo leyes. Estas leyes, en el caso de la tonalidad, permiten que el sonido tenga una simetría. De esta forma, una melodía se percibe ante un público como algo estructurado. Parte importante dentro de esta estructura se da gracias a los grados, los cuales sirven para ubicar en qué sitio se encuentra una nota a diferencia de otra.

El primer grado, es también conocido tónica o raíz y el que nombra la escala que se entona. Este es uno de los más relevantes ya que señala el nacimiento del acorde y a su vez el centro de gravedad. La tónica es equiparable al sentimiento oceánico, un sentimiento primario infantil que evoca la nostalgia al yo adulto. Es una constante búsqueda del objeto mítico perdido, que en realidad nunca estuvo y por lo tanto nunca se perdió, el objeto a. Una búsqueda del principio del placer para evitar el dolor y volver a escuchar lo acuoso del útero, volver a tener la primera experiencia de succión.

En el arte todo es posible, incluso evocar mediante lo auditivo el retorno al vientre. La música nos brinda una paleta infinita de vibraciones que impactan el cuerpo de manera que nos remite a experiencias nuevas o pasadas. Cuando un acorde nace, también crece jugueteando con la tensión para volver a su lugar de reposo: el primer grado. Esto nos da una sensación de que algo se resuelve.

Por otro lado, el uso de la tensión dentro de la música tiene el fin de alejar el oído del público del centro tonal. Como la palabra lo dice, provoca en el espectador una tensión y puede ser generada por cualquier grado que no sea la tónica. Sin embargo, los grados que portan mayor tensión son la cuarta y la quinta. Ambos, tienen

diferentes usos ya que el quinto grado o el grado dominante, evoca euforia. Mientras que el cuarto grado remite a un cambio de ambiente. Es así como los grados son portadores de cargas energéticas que golpean la percepción del oyente, remitiendo a escenas provocadas por el autor acerca de lo que busca proyectar en su composición.

Las cadencias, son las maneras en las que el compositor decide que termine una frase o motivo de su obra. Existen dos tipos de cadencia: cadencia conclusiva y cadencia suspensiva. La cadencia suspensiva nos expresa la continuidad de la melodía. Por otro lado, la cadencia conclusiva, como su nombre lo expresa supone una sensación de final y se caracteriza por acabar en el acorde de la tónica.

El quinto grado, es la máxima expresión de tensión, es un grado que sugiere no solo euforia, sino angustia. Sin embargo, porta una tendencia que permite saber hacer con este juego de tensión. Las tendencias, son los movimientos hacia donde la música sugiere ir. En este caso, el grado dominante nos sugiere ir hacia la tónica en búsqueda de una distensión sonora que provoque calma. Es por eso, que, en una cadencia conclusiva en el caso de la tonalidad, no se puede terminar en un grado que no nos remita el centro tonal. Si existe una ruptura en esta norma, hay algo que a quien escucha no le calza, no está bien, no hay resolución. Estos esquemas incluso a quien poco sabe de música permiten hacer de esta algo predecible.

En conclusión, la armonía clásica es una forma de estructurar la música para hacerla cómoda y predecible. Se enmarca en las leyes que a su vez nos limitan de otros recursos. Por esto, la llegada de Schönberg representó el inicio de la ruptura del paradigma musical y logró exponer al siglo XX a una dimensión diferente de experiencias auditivas que remiten sensaciones interiores diferentes a lo que venía logrando el sistema de composición tonal. Este que pretendía jugar con estadios añorados con notas y nos podría hacer sentir cómodos y seguros gracias a una cadencia conclusiva, terminó siendo un viraje al arte sonoro que también nos exponía ante lo siniestro y antes inconcebible.

Es así como el sistema de composición tonal podría ser equiparable al lenguaje y el sistema de composición atonal a la lengua. Uno remitiendo a lo añorado y hermoso incluso tornando escenas horribles en composiciones sublimes. Otro enfrentando sin cortinas el encuentro con lo real al punto de incomodar al neurótico en su afán de

evitar un encuentro con la angustia de un movimiento musical sin una resolución en la tónica, sin poder retornar al vientre.

4.3 El sentido del sin-sentido de lo atonal

Para que pueda ser posible la presencia del sentido, antes debió haber un sin-sentido. Según Esparza (2016) "El tiempo y la realidad tal como los pensamos en psicoanálisis comienzan a constituirse a partir del significante en tanto par mínimo oposicional presencia-ausencia" (p.285). En psicoanálisis se denomina a esta dinámica como el "fort-da" memorando el juego de un niño lanzando y trayendo de regreso su juguete, jugando a ser el amo que hace desaparecer y aparecer el objeto. Es la propia simbolización mediante el juego de la ausencia y la presencia de su objeto de amor, la madre.

¿Qué es lo que permite que haya un sentido? El lenguaje. ¿Qué es lo anterior al lenguaje? La lengua, el balbuceo, la metáfora del sujeto que delata al inconsciente. Algo muy de cada quien que no se da con fines comunicativos. Sino es un retazo, un retazo de la cosa. La evidencia de un vacío que se torna innegable partiendo de la idea de que para que exista un orden debió antes haber un desorden, para que exista una palabra, antes de eso fue solo uno o muchos gruñidos que el hombre tuvo que organizar y clasificar para que comuniquen algo.

Schönberg en su tratado de la armonía explica cómo a partir de un momento del principio de la historia, se dejaron de tomar en cuenta los modelos de la naturaleza, tal y cual como es mostrada para convertir a la música en sonidos temperados. Eso implica, expulsar los sonidos caóticos de la armonía de lo natural o como explica lo que es mal nombrado como "sonidos extraños". Por ejemplo, ¿qué sistema musical es el que tiene la selva? Por lo general, buscamos ir a lugares llenos de naturaleza para tranquilizarnos, escuchar los sonidos de las rocas siendo azotadas por las gotas de agua que caen de una cascada, el lamedero de pájaros, el movimiento de los árboles y el rozar de las hojas de los mismos. Todos estos sonidos juntos generan un complejo sonoro que en realidad conlleva a lo atonal. El cantar de los pájaros no tiene un tono específico y tampoco el sonido de las gotas de agua de la cascada cayendo sobre las rocas, mucho menos las hojas del árbol y todo eso en conjunto no genera una frecuencia tonal como la música a la que nuestro oído está muy habituado. Muy contrario a eso, es el caos de la naturaleza misma y el querer pasar tiempo en la selva

para escuchar y conectar con la naturaleza pone en evidencia que lo disfrutamos. Tanto como no nos molesta escuchar los mismos estímulos sonoros varios que tampoco reflejan una tonalidad dentro del caos de la ciudad.

Así es como se parte de la idea de que en un principio nada fue tonal, ¿qué nos llevó a querer hacer de la música un tratado de leyes que perfeccionen los sonidos? Es la necesidad que tiene el hombre de mantener todo bajo control, con una estructura que no evidencie una falta lo que le llevó a establecer leyes en muchos ámbitos, el arte no se libra de eso. Pero luego está el loco, quien huyendo de cualquier significación preestablecida llega con un discurso que hace síntoma en una época por desencajar. Ese fue el caso de Arnold Schönberg quien con su sistema de composición atonal llegó a alterar la paz armónica de la música para volverlo un método de explorar todas las posibilidades de formaciones acórdicas.

El atonalismo no debe ser entendido como un género musical, sino más bien como un complejo sonoro sin límites. Es la esencia de la música que busca transmitir la naturaleza y su matemática mediante vibraciones sonoras. Esto, hace del músico un arquitecto que emprende una búsqueda de una estructura con mayor complejidad derrumbando el paradigma de la música tonal.

La música tonal por otro lado y como se puede observar en las óperas que se han tomado de ejemplo, pretende velar la escena ominosa de la muerte de Nedda en Pagliacci, con un coro de voces angelicales. Todo, para hacer soportable algo de lo que nadie quiere saber o afrontar, la muerte. La música tonal en general está plagada de estos ejemplos que se hacen más palpables desde el romanticismo, cuando la música comenzó a ser un modo de protesta encubierta. Es así como Mozart en Don Giovanni pretende tapar la escena de abuso de autoridad de parte del protagonista atribuyéndose a la "ley de la primera noche" cuando ofrece a los recién casados Masetto y Zerlina ser su jefe a cambio de obtener su protección. Sin embargo, es bien sabido que sus fines estaban mucho más ligados a obtener la pureza de la joven Zerlina, llevándola a la cama incluso antes que su marido, ocultando una escena de horrible abuso de poder detrás de una melodía muy jovial y coqueta.

4.4 ¿Qué es el sinthome?: Lacan con Schönberg

El sinthome, es un concepto de la enseñanza lacaniana que surge a partir del interés de Lacan por el escritor irlandés James Joyce y sus producciones literarias. Se plantea que existen fallas en los 3 registros: real, simbólico, imaginario. Esta imperfección es de origen lingüístico debido a que el lenguaje es no todo. Por lo tanto, existe un cuarto elemento que cumple la función de anudar lo lingüístico y lo que va por fuera de ello, lo extralingüístico.

El sinthome será la invención particular del sujeto para darse su propio modo de relación al sexo, por lo tanto abierto a variación y a la contingencia. Reformulando la frase de 1966, este artificio el final reúne la siguiente característica: lo hace el sujeto bajo la forma de síntoma, es decir que persiste el elemento formal significante, pero constituyéndose, como describe Miller, en estetización del síntoma. (Belaga, 2011, p.5)

En su encuentro con lo real, el sujeto busca darse su propia manera de hacer con la no relación sexual. Es ahí cuando aparece el sinthome como artificio que compensa la falta de significación, siendo el cuarto elemento que anuda y sostiene el nudo borromeo en todos sus registros. En el caso de Joyce, se servía de lo que Lacan llamó Sinthome escritural.

Es pues de Joyce que este cuarto término, este cuarto término en tanto que completa el nudo de lo Imaginario, de lo Simbólico y de lo Real, que yo adelantaría que por su arte, y ahí está todo el problema: ¿cómo un arte puede apuntar, de una manera expresamente adivinatoria, a sustancializar en su consistencia como tal, pero también en su ex-sistencia, y también en este tercer término que es el agujero, cómo por su arte alguien ha podido apuntar a entregar como tal, hasta el punto de aproximarle tan cerca como es posible, ese cuarto término, a propósito del cual hoy he querido simplemente mostrarles que es esencial al nudo borromeo en sí mismo. (Lacan, 1975 ,p.11)

Así como Joyce hizo una ruptura en la literatura, generando un paradigma y jugando incluso con la lingüística. Schönberg lo hizo con la música, jugando con el objeto a en Wozzeck, generando en la partitura una escritura que sostiene lo real y además obliga al público a exponerse ante ello.

CAPÍTULO V

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El sistema de música atonal es a diferencia del sistema de música tonal, algo a lo que el oído no está acostumbrado. Escucharlo supone un mayor esfuerzo debido a que rompe los esquemas de la música tradicional a la que el hombre había estado acostumbrado desde la concepción misma de la música y la constitución de sus reglas bajo el sistema tonal. Lo atonal se muestra con crudeza y no idealiza ni forma una capa que cubre lo real. Las composiciones atonales enfrentan al espectador a sensaciones límites que llegan a angustiar.

Esta decolonización del arte supone la separación entre momentos históricos cruciales para el hombre. A pesar de ser momentos importantes y de un cambio abrupto en el arte, es un tema muy poco explorado por la disciplina psicoanalítica, en específico en lo que refiere a la música. Por lo cual, la problemática planteada en este trabajo de investigación es lo que escapa a lo convencional y estético en el arte como la posible construcción de un nuevo significante equiparable a lalange, que introduce al sujeto en la dimensión propiamente vocal, del balbuceo donde habita el objeto áfono. Además de escapar a lo convencional que busca un estética y sentido, que eclipsan nuevas formas de arte. Lo atonal por otro lado, permite hacer con un goce que itera y se muestra tal cual, como lo demostraron Joyce, Duchamp o Schönberg.

OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS

Objetivo General

Indagar el sin-sentido como respuesta frente a lo real, presentado en el sistema de composición atonal, mediante el análisis de fuentes bibliográficas y entrevistas, para presentar una alternativa posible de tratamiento de lo real, distinta al sentido.

Objetivos Específicos

- Analizar desde la teoría psicoanalítica, la influencia de la época histórica en las producciones de los artistas hasta la aparición del atonalismo en el siglo XX, utilizando recursos bibliográficos sobre la historia del arte y la música.
- Indagar acerca de la música atonal, que transporta lo ominoso, y que puede ordenar en la partitura los efectos subjetivos de un encuentro con lo real.
- Analizar la atonalidad como resultado de una sublimación contraria a producir efectos de sentido. La música atonal como tratamiento a lo real.

METODOLOGÍA

El presente trabajo de titulación se desarrolla bajo un enfoque cualitativo. En la investigación cualitativa según Hernández (2014) "existen varias realidades subjetivas construidas en la investigación, las cuales varían en su forma y contenido entre individuos, grupos y culturas. Por ello, el investigador cualitativo parte de la premisa de que el mundo social es relativo" (p.10). Para hacer este trabajo investigativo, la técnica que se utilizó fue el análisis de discurso y análisis de contenido. El análisis del discurso se llevó a cabo mediante el uso de entrevistas a conocedores, intérpretes y compositores de música atonal, con la finalidad de obtener diferentes perspectivas acerca del tema.

Hernández (2014) afirma que:

El investigador, entrevista a una persona, analiza los datos que obtuvo y saca conclusiones; posteriormente, entrevista a otra persona, analiza esta nueva información y revisa sus resultados y conclusiones; del mismo modo, efectúa y analiza más entrevistas para comprender el fenómeno que estudia. (p.8)

Las entrevistas fueron de carácter semi-dirigido con la finalidad de obtener mayor libertad y así una mayor cantidad de contenido que favorezca al análisis de las mismas. Los sujetos entrevistados fueron seleccionados en base a lo requerido por las características de la investigación. Es decir, es un muestreo no probabilístico. Scharager (2001) afirma que "en este tipo de muestras, también llamadas muestras dirigidas o intencionales, la elección de los elementos no depende de la probabilidad sino de las condiciones que permiten hacer el muestreo (acceso o disponibilidad, conveniencia, etc); son seleccionadas con mecanismos informales" (p. 1). Los entrevistados fueron:

- Roy Espinoza Malavé, Barítono, MMUS.BMUSHONS (equivalente a maestría) y propietario del Estudio de Técnica Vocal, piano y dicción profesional de Roy Espinoza y Oleksandra Danýlchenko.
- Ricardo Monteros Tello, compositor, director de la Orquesta Nacional del Ecuador, rector del conservatorio superior nacional de música
- Manuel Larrea Peralta, compositor, maestro en la Universidad de las Artes.

Dentro de la entrevista se utiliza un recurso audio-visual, que pretende hacer un análisis comparativo de dos obras. La primera, es una Ópera tonal del compositor

Ruggero Leoncavallo cuyo nombre es Pagliacci. Es una obra con tinte muy dramático que se divide en dos actos que tienen como trama el romance, el engaño y la muerte. Trata de un grupo de payasos que trasladan su circo a un pequeño pueblo. Los papeles principales son: Canio, el payaso principal y esposo de Nedda y Nedda, integrante del circo, esposa de Canio y amante de Silvio. Canio presume sus celos ante todos en el primer acto para que nadie ponga los ojos en Nedda quien ya mantiene un amorío con Silvio. El romance entre Nedda y Silvio se descubre cuando Tonio decide decirle a Canio que los ha visto en señal de venganza por un amor no correspondido de Nedda hacia él. Canio enfermo de celos por Nedda decide matarla a ella y descubre en la escena final a su amor secreto, Silvio, a quien también mata con un puñal que le facilita Tonio. Es una de las óperas más aclamadas y emblemáticas del verismo.

La segunda ópera utilizada en las entrevistas es *Wozzeck*, del compositor austriaco Alban Berg. Es una ópera atonal basada en una obra de teatro de carácter dramático con la que Berg se identificó por haber estado sometido bajo el régimen militar de la primera guerra mundial al igual que el protagonista de la obra. La ópera está compuesta por 3 actos que relatan la vida de un psicótico sirviendo a la milicia en vísperas de la primera guerra mundial. Sufriendo atropellos, maltratos y demás sostiene un amorío con Marie. Los jefes de *Wozzeck* le afirman que Marie le es infiel, afirmación que ella no niega lo cual marca su destino con una brutal muerte, siendo apuñalada por su amante y protagonista de la ópera.

Se escogieron dos extractos de ambas óperas con la finalidad de establecer una diferenciación entre contextos similares con sistemas tonales diferentes. Es decir, tanto en *Pagliacci* como en *Wozzeck* se toman como referencia escenas de engaño y de muerte.

Posterior a las entrevistas, se procede al análisis de la información recogida en base a las variables.

Análisis, elaboración y formalización

Variable: Lo sonoro

Pregunta 1: ¿ Por qué escuchar lo tonal y por qué escuchar lo atonal?

<p>Roy Espinoza Malavé</p>	<p>“El oído nuestro está familiarizado desde niños con una voz, sea está materna, paterna, que es agradable. A nivel estético en la música aquello que es tonal siempre nos satisface, nos causa placer, tranquilidad. Desde un punto de vista musical lo que es tonal siempre resuelve, nos tranquiliza, sea cual sea la temática. En lo atonal, encontramos muchas dificultades acústicas que tenemos que descifrar mentalmente así no seamos conscientes que tengamos que hacerlo, siempre estamos buscando un sentido en esa sonoridad. Ahora, desde un punto de vista no musical, escuchamos lo tonal para disfrutar y lo atonal para sufrir. ”</p>
<p>Ricardo Monteros Tello</p>	<p>“El tonal va más que todo a una función, función armónica o función de atracción que también lo tiene el atonalismo. La técnica atonal tiene muchísima lógica. ”</p>
<p>Manuel Larrea Peralta</p>	<p>“Dentro del mundo contemporáneo lo que sucedían eran muchas rupturas, no solamente lo atonal. La misma tonalidad posee muchas rupturas. El escuchar significa entregarte a una actitud de escucha. La ruptura de la atonalidad significa una actitud estética, y una actitud estética significa pelar bien la oreja. La atonalidad lo que menos quiere es la repetición, formas que se entiendan, dar respuestas. Sin embargo, esto no significa que no sea emotivo”.</p>

Pregunta 2: ¿Cuál es la sensación que remite lo atonal?

<p>Roy Espinoza Malavé</p>	<p>“Es sentir un nivel de tensión. Al escuchar música lo que se busca es al final una conclusión, con lo atonal no sucede, no hay conclusión y es lo que estresa, tú sufres, sudas, te incomodas, cambias tu estado anímico porque tú como ser humano no escuchas eso que quieres escuchar. En la composición atonal no hay límites para la expresividad. ”</p>
<p>Ricardo Monteros Tello</p>	<p>“Hay contextos distintos. Si yo le pongo música atonal a mi vecina, se va a erizar, a espantar quizás. Por otro lado, si se la pongo a mi madre que no entiende nada</p>

	de música atonal pero le digo que la música es mía, va a decir que es la cosa más hermosa del mundo. Por ejemplo, a mí me relaja mucho. Depende mucho del constructo que tenga la persona ".
Manuel Larrea Peralta	"Es como meterme a una piscina sin fondo, porque tengo que ver con mis propios medios como mantenerme a flote. Si tuviese fondo, yo supiese que hay fondo y no habría problema en bajar y me subo. Pero si no lo hay, estoy ahí hasta que el cuerpo aguante. Entonces lo único que me queda es disfrutar cada momento de vida, llevándolo a la música, disfrutar cada vibra.

Análisis de variable:

La atonalidad refiere un sistema de composición relativamente nuevo y difícil de escuchar para muchos. ¿por qué? Todo lo que conocíamos antes del siglo XX era la tonalidad. A pesar de que en el siglo XIX la tonalidad fue llevada al borde por algunos compositores como Strauss. El hombre necesita un tiempo de acoplarse y sobre todo a lo que de alguna manera rompe los esquemas de lo antes visto o escuchado.

En el caso de la atonalidad, las normas de la música buscan nuevas formaciones acordicas, sonidos en conjunto a los que nuestro oído no estaba acostumbrado. Es decir, la estructura cambia y, por consiguiente, la música se escucha de otra manera. Sin embargo, a pesar de que auditivamente se percibe como una serie de sonidos desordenados. La atonalidad comporta una lógica. ¿Qué trata de capturar una melodía atonal? Y ¿Qué tratamos nosotros de capturar en ella?

Tal como se ha descrito en capítulos anteriores, lo a-tonal remite al objeto a, es decir, a aquel objeto perdido que tiene el sujeto del psicoanálisis. El objeto a es aquel por medio del cual el sujeto se mantiene en constante búsqueda de su deseo. Partiendo de estos señalamientos, en la música tonal, se busca dar un sentido a lo que se experimenta emocionalmente, sea esto amor, tristeza, desesperación, angustia o miedo poniéndolo en un sistema regulado por leyes que permiten hacer de estos sonidos una experiencia agradable al Otro. Pero, ¿qué pasa con lo atonal? Como expresa el compositor Manuel Larrea, lo atonal "es como una piscina sin fondo",

es enfrentarse y hacer enfrentar al Otro al vacío o mantenerlo en constante tensión que a su vez no limita la expresividad del artista.

Variable: Tratamiento sobre lo real

Pregunta 3: ¿Qué es lo bello y ominoso de lo atonal?

<p>Roy Espinoza Malavé</p>	<p>“En mi caso, siempre que, dentro de toda esa maraña de notas ejecutadas al mismo tiempo, en esa maraña armónica tu encuentras algo tonal, algo que tiene sentido, en ese océano negro, encontrar algo brillante y bello es justamente lo lindo de escuchar la música atonal, aquello que está familiarizado a entender, mejor dicho. Lo ominoso es dejarse llevar por lo atonal. En mi caso, siempre que escucho música atonal, se crea dentro de uno, como decía el duende de García Lorca, algo que sube por la planta de los pies y se extiende por todo tu cuerpo y te obliga a sentir. Sentir sensaciones oscuras, negras, recuerdos absurdos, tristes, que te hacen llorar, que te hacen sufrir. Lo ominoso de escuchar música atonal es eso, hace que exprese tu ser consciente eso que se quedó grabado en un momento determinado.”</p>
<p>Ricardo Monteros Tello</p>	<p>“Depende de los cánones de belleza que usted tenga formado. Yo creo que la belleza no radica en que sea atonal o tonal, sino en la capacidad que tuvo el creador primero para expresar una emoción, un sentimiento y también en la capacidad del receptor de entender eso, de apropiarse de eso y de poder interiorizarlo, de poder identificarse o no con eso.”</p>
<p>Manuel Larrea Peralta</p>	<p>M: Lo bello para mí es que no sabes que te puedes esperar. A: ¿Pero eso también no sería angustiante? M: Para mí no. Para mí es un reto tremendo y lo disfruto. A: Pero es algo que lo mantiene en tensión. M: Sí, y disfruto de esa tensión. Lo disfruto porque no me da tiempo para</p>

	<p>imaginar que viene después. Entonces significa estar en tensión, que mi cuerpo siempre este averiguando que más hay, un poco así. Ojo, no quiere decir que yo pueda estar una hora en ese estado.</p> <p>A: Cuénteme un poco desde su experiencia de escucharla</p> <p>M: Desde mi experiencia de escucharla, tal vez lo que más horror podría causarme es que en muchas ocasiones suene igual, y tiene que ver por los gestos sonoros, gesto musical.</p>
--	--

Pregunta 4: ¿Qué relación cree que tiene lo atonal en relación al tiempo histórico en el que fue desarrollado?

<p>Roy Espinoza Malavé</p>	<p>Lo atonal aparece por inercia, en la naturaleza todo ocurre de manera espontánea y el tiempo de la música tonal, el tiempo aquel del destructivismo, previo a una guerra, después de una guerra, es el tiempo justo. Cuando más se podría crear música atonal, tratando de romper las barreras de lo ya conocido y llamado “estético” en la música, si no era en esa época de un nuevo oscurantismo básicamente, de la destrucción, de un holocausto terrible. El tiempo y el género, la sociedad y la música, siempre van de la mano. En estos días, hablar de atonalismo significa hablar de sociedad, de la vida rutinaria nuestra.</p>
<p>Ricardo Monteros Tello</p>	<p>De alguna manera, la forma en la que yo trataba de aterrizar a mis estudiantes de composición, cuando presentaban sus proyectos, les decía que estamos viviendo en una etapa que tiene un contexto entonces por qué seguían componiendo música que es de otro periodo, un periodo distinto que refleja otros pensamientos. La música atonal es un sendero que se transita al día de hoy, a pesar que ya tiene más de 120 años.</p>

<p>Manuel Larrea Peralta</p>	<p>M: Claro, estamos hablando de una época que estaba inmersa en la primera guerra mundial. Una época en donde el cromatismo ya había llegado a su tope. Era inevitable que exista una ruptura, que se buscara otra lógica de pensamiento, era inevitable que exista. Estamos hablando prácticamente de una época de muchos experimentos artísticos, sobre todo. Los rusos estaban experimentando con el constructivismo, por ejemplo. No es una continuidad, es romper</p> <p>A: Es la revolución del arte ¿Y se podría ver al atonalismo como un reverso de la música tonal?</p> <p>M: Sí, podría ser. Toda revolución aparece a partir de un malestar previo. También tiene que ver con una época individual.</p>
-------------------------------------	--

Análisis de variable:

La música cumple una función desde el lado de lo bello y es hacer que el encuentro con lo real sea llevadero. En el arte en general, la estética antes de los movimientos artísticos vanguardistas, ha sido un pilar fundamental. ¿Por qué alguien quisiera exponerse a lo displacentero? Por ello, el arte está regulada por una serie de normas que limitan al sujeto en sus creaciones a adornar su síntoma artificial. Como menciona el maestro Roy Espinoza "Lo bello es encontrar algo de sentido dentro de la maraña de un complejo sonoro diferente". Esta frase da cuenta a la necesidad neurótica de encontrar un sentido que nos dé una respuesta dentro de la incertidumbre sonora a la que nos sumergimos al escuchar lo atonal. Mientras que, para otras posturas gozantes, lo realmente bello es la incertidumbre y tensión a la que se somete el cuerpo dentro de lo atonal. Para el maestro Ricardo, la belleza radica en lo que se busca proyectar en la obra y la capacidad del público de aprehenderlo. Es decir, la suerte de identificación que permite que el Otro reciba un mensaje del lenguaje musical.

Por otro lado, lo horrible según los entrevistados radica en la monotonía que puede llegar a representar el eterno aparente desorden. Esto obliga al público a sostenerse en un espacio sonoro que genera tensión. Según el maestro Roy

Espinoza, esta experiencia es a la que nos somete la teoría del duende de García Lorca. Esto radica en una energía que en palabras del maestro “se extiende desde la planta de los pies obligándote a sentir”. Así podemos ratificar que el arte en sus diferentes formas es un medio gentil para enfrentarnos a lo real sin horrorizarnos en la experiencia. Sien

El tiempo histórico en el cual surgió el atonalismo da cuenta que las experiencias del sujeto en cuanto a las problemáticas que aquejan una época tienen fuertes incidencias en sus producciones artísticas. El arte revoluciona y ya venía tomando una forma no convencional, por lo cual para el maestro Larrea, era inevitable una ruptura del sistema tonal, el cual ya estaba llegando a sus límites de expresividad. Por lo tanto, en una época desbordada por la angustia y desconcertada por la irracionalidad de los actos del hombre en guerra, el atonalismo permitió retratar fielmente el horror de la época. Es por eso que para el rector del conservatorio superior de música de Quito es relevante que mediante la música el autor refleje pensamientos acordes a su época y también hacer visible el impacto a nivel individual de estos momentos

Variable: Lo que encubre lo tonal y está descubierto en lo atonal.

Pregunta 5: ¿Qué diferencia puede establecer entre los pasajes de las dos obras mostradas? tome en cuenta únicamente aspectos musicales y de contexto, no teatrales.

<p>Roy Espinoza Malavé</p>	<p>A criterio mío, la gran diferencia que existe entre los fragmentos culminantes de Pagliacci y Wozzeck es que en Pagliacci, siendo una obra musical que pertenece al verismo italiano, se lleva la tonalidad al extremo de la expresividad, tratando de extraer de ese tono, de esa tonalidad, la mayor cantidad de recursos dramáticos existentes. Siempre sonará bello, majestuoso e imponente, la desesperación, el horror, el pánico de la gente que observa. Musicalmente, siempre es exaltado al máximo nivel usando las mayores posibilidades que existen dentro del sistema de composición tonal.</p>
-----------------------------------	---

	<p>Del lado de Wozzeck, la atonalidad hace lo suyo, no se enmascara, no se maquilla, el horror no se maquilla, el aspecto contemporáneo de lo que significa el deseo, la pasión, la fuerza. Wozzeck es una obra icónica en donde desde el punto de vista musical, vocal queda claramente plasmado que la ausencia de tonalidad viene en favor de la expresividad dramática del texto poético, llevando al límite también expresivo el horror y los sentimientos más oscuros del ser humano.</p>
Ricardo Monteros Tello	<p>Me identifico más con la obra de Wozzeck, la siento más genuina y más real, expresa de mejor manera quizás el sentimiento de un ser humano al vivir esas experiencias o esas emociones. Me parece más coherente, más real. La obra de Pagliacci es una especie de sublimación, de quizás esos sentimientos que podrían ser muy primitivos, burdos. Es una idealización de cómo debería ser y no es así la vida.</p>
Manuel Larrea Peralta	<p>La obviedad de lo primero es clarísima. Me llevaba a una representación clarísima, expandida, la exageración a más no poder. Con el otro, Wozzeck, curiosamente de lo que escuche, lo verbal es lo más cercano a lo real. La obra era representada por un tipo hablante, no un tipo cantante como sucedía con la de Pagliacci. En el momento que a una música le pones texto, cuidado, porque para mí el texto está por encima de cualquier cosa, lo supera. El texto, la palabra misma tiene su propia musicalidad. La musicalidad del habla es atonal y asincrónica a la vez.</p>

Pregunta 6: ¿Qué de la tonalidad encubre lo real y por qué?

Roy Espinoza Malavé	<p>Las escenas a las que estamos acostumbrados en la música tonal exaltan el momento de la muerte, por ejemplo, el momento de la violación, de la pretensión oscura, porque lo adorna, lo vuelve</p>
----------------------------	--

	<p>inspirador diría yo. Las películas de siglos pasados, por ejemplo, las que veían nuestros padres, abuelos, estaban ensalzados los momentos de muerte por general por música bellista. La música tonal, ensalza, inspira, excita, incita incluso al cometimiento de una fechoría. Lo hace porque la música tiene que vender, se vende el amor, la muerte, la violencia, todo se tiene que vender. Pienso que lo que lleva al compositor a escribir música tonal en momentos oscuros es la necesidad de hacer estética el arte.</p>
<p>Ricardo Monteros Tello</p>	<p>R: En el atonalismo existe mucha más tensión en el tonalismo. Entonces al haber mucha más tensión deja descubierto quizás esto de emociones o de sentimiento. El tonalismo, por poner un ejemplo, lo que hace es maquillar el rostro de un cadáver, mientras que el atonalismo lo muestra tal cual.</p> <p>A: Y si el tonalismo busca poner la belleza en primer lugar ¿Qué es lo que busca el atonalismo?</p> <p>R: Quizás al atonalismo se lo ha acusado de ser muy mental, de expresar una emoción sin tanto maquillaje. El atonalismo no persigue como único objeto expresar algo bellamente, sino expresarlo.</p>
<p>Manuel Larrea Peralta</p>	<p>M: Creo que vela un espacio de representación idílico que no existe.</p> <p>A: ¿Qué sería una música fea y que es lo que equivale a una música fea?</p> <p>M: A nivel técnico, una música fea es una música mal tocada, es decir, dependiendo de la música, cada una tiene su propia forma de ser tocada, su propia afinación de ser interpretada. Tal vez feo sea, volviendo al tema de la escucha, que me obliguen a escuchar algo de lo que no tengo ganas de escuchar en ese momento.</p> <p>A: ¿Qué busca capturar usted cuando compone música atonal?</p> <p>El gesto. Cómo gesticula el sonido. Por ejemplo, frases que suben y bajan.</p>

Análisis de discurso:

En la primera pregunta referente a esta variable, se decidió exponer a los entrevistados a dos obras con contextos similares, pero en diferentes sistemas tonales. Las respuestas obtenidas refieren la música tonal como una idealización del escenario en el cual el horror es maquillado y tornado en una composición sublime. Como resultado de ello, en *Pagliacci* la muerte de Nedda está acompañada por un coro con voces que hacen una referencia angelical. A pesar de ser una escena en la que la tonalidad es llevada a su extremo para favorecer expresivamente la escena, encubre entre lo sublime lo real de la muerte. Mientras que *Wozzeck* conserva la esencia del horror que permite experimentar la angustia de un asesinato en su máximo esplendor. Mientras que una escena es cantada, la otra es recitativo puro, es decir, texto que efectivamente tiene musicalidad. Sin embargo, según Larrea, a pesar de que el habla porte musicalidad, es una atonal. Esto favorece a la crudeza en asesinato que se comete en la escena. Es así como el atonalismo se sirve de recursos que permiten expresar una tensión real, lo cual, a su vez, hace de este sistema tonal algo difícil de digerir.

En conclusión, la tonalidad es un velo a lo real del síntoma artificial que es el arte. Busca mostrar un escenario idílico con fines comerciales y de satisfacción al oyente. Mientras que el atonalismo, no tiene como finalidad perseguir una estética preestablecida, sino explorar complejos sonoros que aproximen al oyente a la intensidad del sentir que busca proyectar el arte.

CONCLUSIONES

La historia ha mostrado que cada época tiene sus estilos y rupturas en cuanto a lo antes establecido como arte, representando así una muleta que da un saber hacer al sujeto con su malestar y lo des(a)nuda de lo caótico de un encuentro con lo real. Esto, logró llamar la atención de la disciplina psicoanalítica quien pudo ver en el artista un maquillador de lo real y a su arte como el resultado de una sublimación que a su vez representa un recurso de anudamiento que le permitía un saber hacer con sus conflictos internos. Sin embargo, la llegada de movimientos vanguardistas el arte dio una revolución estética reflejando el malestar y enfrentándonos a él con una crudeza antes no utilizada. En la música, la llegada del atonalismo logró impactar al público, llevando más allá del límite la música con complejos sonoros ricos en tensiones propias de una primera guerra mundial.

La llegada del sistema de composición atonal representó la descolonización de la música. Dejando a un lado cadencias resolutorias y utilizando en mayor medida tensiones. Una estructura nueva, desconocida, que sacaba de la zona de confort al neurótico en su afán de tener todo controlado y en espera de lo predecible. Es entonces, a partir de esta revolución musical el arte dejó de tratarse únicamente de lo bello y sublime. Sino, comenzó a buscar proyectar experiencias mucho más crudas y cercanas a lo real, lo cual generó un rechazo por los conservadores en señal de rechazo a lo real integrado a la experiencia de la proyección artística. Tratando de conservar el arte como lo más cercano a la idealización sonora de cualquier escenario, incluso uno de muerte. Fue en esta época en la que el psicoanálisis se comenzó a involucrar con el arte como la sublimación de las pasiones del hombre. Es decir, la transformación de una pulsión sexual en una producción artística socialmente aceptada.

Así como Joyce hizo con la escritura, Schönberg hizo con la música una manera de jugar con lo real, poniéndolo en la partitura imprimiendo así el caos interno que permite al Otro tener una experiencia auditiva que transporta lo real de la manera más fiel posible. La música sin orden, sin la voz del padre que la limite y la castre. Es en este punto en el cual se articula la voz invocante ya que la música (a) tonal, transporta lo enigmático, el objeto mítico en cada cadencia, en cada línea melódica y dicho sonido enigmático es el shofar generando incomodidad. Siendo un sistema

tonal que remite a lo gozante, al sinsentido, al balbuceo, alalange. Es así como se puede comparar la música atonal a lo que está más allá de lo que se puede significar, lo extralingüístico y al sistema de composición tonal como lo lingüístico y limitado. Siendo así el resultado de una sublimación contraria a producir efectos de sentido y sirviendo de anudamiento entre lo lingüístico y extralingüístico para suplir las fallas de lo real, simbólico o imaginario.

RECOMENDACIONES

El arte, sigue siendo un campo poco explorado por el psicoanálisis en muchas de sus formas. Tomando en cuenta que es una manera ingeniosa del sujeto para hacer con su síntoma. Debería ser objeto de profundo interés para esta disciplina. Aún más sobre las formas actuales de arte que dan cuenta al malestar del sujeto con su época. Estas nuevas formas de arte, específicamente las que escapan a lo convencional que va ligado a parámetros estéticos, es una evidente construcción que raya lo extralingüístico, sin límites y que lleva la expresividad a otro plano, brindando recursos antes no considerados. Esta descolonización del arte abre una palestra de posibilidades de hacer con el malestar y poner el horror del mismo sin tapujos en la partitura.

La recomendación, partiendo de mi trabajo de titulación es indagar un poco más allá del aparente sentido de la música. Tomar el arte como vestigios de una construcción perfecta (vaya o no vaya acorde a los estatutos estéticos del arte) de un síntoma artificial.

REFERENCIAS

- Asensio, J. C. (2008). *Historia y Espiritualidad del Canto Gregoriano*. Obtenido de Revista de Espiritualidad 67: <http://www.revistadeespiritualidad.com/upload/pdf/1871articulo.pdf>
- Aubert, J., & Milner, J.-C. (2001). *LACAN, EL ESCRITO, LA IMAGEN*. siglo xxi editores.
- Azaretto, C. (2018). PSICOANÁLISIS Y ARTE. ENTRECruzamientos INVESTIGATIVOS. *revistadiagnosis*.
- Belaga. (2011). *Aperiodico psicoanalítico*.
- Castillo, F. (2017). GUIDO DE AREZZO: ENTRE EL ERROR Y LA SERENDIPÍA*, **, ***GUIDO OF AREZZO: BETWEEN MISTAKE AND SERENDIPITY. *Revista del Departamento de Música - Grupo de investigación en Estudios musicales*.
- David, J.-L. (1801). Napoleón cruzando los Alpes. Francia. Obtenido de <https://historia-arte.com/obras/napoleon-cruzando-los-alpes>
- Díaz, C. (2014). *Imaginario, Simbólico, Real. Aporte de Lacan al psicoanálisis*. Universidad Nacional de Colombia.
- Eco, H. (2010). *HISTORIA DE LA BELLEZA A CARGO DE UMBERTO ECO*. Barcelona: Debolsillo.
- Elza Gvelesiani. (21 de mayo de 2020). Pagliacci full opera (1994) with English subtitles. YouTube. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=kyd2VclQ7jc&t=3585s&ab_channel=ElzaGvelesiani
- Evans, D. (2007). *Diccionario Introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*. Buenos Aires: Páidos.
- Freda, F., Bermúdez, S., Belaga, G., Giraldi, G., Rovere, C., Salamone, L., . . . Yomal, R. (2011). *Arte y Psicoanálisis*. Aperiodico Psicoanalítico.
- Freud, S. (1916). Tópica y dinámica de la represión. En S. Freud, *Freud, Lo inconsciente cap IV, Tomo XIV*.
- Fuentes, M. (2016). *Lo más propio del sinsentido*. Obtenido de VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires: <https://www.aacademica.org/000-044/720>
- Gámez, S. (2019). *Eros y Tánatos en la cultura Occidental, de David Pujante*. Obtenido de Digitum, Universidad de Murcia: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/74234>

- Gillie, C. (2008). *De la afonía como “a” fonía. De la voz perdida como objeto perdido*. Obtenido de Desde el Jardín de Freud n.º 8: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/10059/10586>
- Gorenberg, R. (2016). La incidencia del objeto voz en la clínica psicoanalítica. En R. Gorenberg, *La música de la lengua*. Buenos Aires: Grama ediciones.
- Guerrero, F. (2016-2017). *Historia de la música*. Obtenido de Docplayer: <https://docplayer.es/59044730-Historia-de-la-musica-cpm-francisco-guerrero.html>
- Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. Tlhuapan, Puebla: Premia S.A.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. siglo xxi editores.
- Lacan, J. (1964). *Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales*. Ediciones Paidós.
- Lacan, J. (1968). *Seminario 16 De un Otro al otro*. Paidós.
- Lacan, J. (1975). *Seminario 23: El Sinthome*. Paidós.
- Lacan, J. (1975). *Seminario 23: el sinthoma*. Obtenido de Bibliopsi: <http://bibliopsi.org/docs/lacan/28%20Seminario%2023.pdf>
- López, J. (2011). *La Historia del Arte*. Obtenido de Breve historia de la música: <http://www.librosmaravillosos.com/brevehistoriadelamusica/pdf/Breve%20Historia%20de%20la%20Musica%20-%20J%20M%20Lopez%20R.pdf>
- Marqués, M. (1814). 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños, El [Goya]. Museo del Prado. Obtenido de <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/3-de-mayo-de-1808-en-madrid-los-fusilamientos-de/f0f52ca5-546a-44c4-8da0-f3c2603340b5>
- Miller, J. (1996). *Entonces: Sssh...*. Barcelona: Revista Mundial de Psicoanálisis.
- Monferrato, M., & Masih, S. A. (2010). *APORTES SUSTANTIVOS DE LA MATEMÁTICA A LA MÚSICA, DE LOS GRIEGOS A LA ACTUALIDAD*. Obtenido de Universidad Abierta Interamericana, Facultad de Tecnología Informática, Depto. de Matemática: <http://funes.uniandes.edu.co/17565/1/Monferrato2010Aportes.pdf>
- Monge, N. (2015). *La belleza en la fealdad de la obra de Alain Platel*. Obtenido de addi, Universidad del País Vasco: <https://addi.ehu.es/handle/10810/45365>
- Murillo, M. (2012). Versiones del nudo y los anudamientos a partir de lo real, lo simbólico y lo imaginario en Lacan. Obtenido de: <https://www.aacademica.org/manuelmurillo/9.pdf>
- Nasio, J. D. (1996). *El placer de leer a Freud*. gedisa editorial.

- Fernández de Larrinoa, R. (01 de abril de 2017). Introducción a Wozzeck de Alban Berg (1925). YouTube. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=hVcl9L6-XDY&feature=youtu.be&ab_channel=RafaelFern%C3%A1ndezdeLarrinoa
- Ramírez, M. (2010). *Psicoanalistas en el frente de batalla. La neurosis de guerra en la Primera Guerra Mundial*. Obtenido de Universidad de Antioquia: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/affectiosocietatis/article/view/5335>
- Salmerón, M. (1992). *ESTÉTICA DE LO FEO*. Obtenido de Colección Imaginarium n. 5: https://letraspalabrastextos.weebly.com/uploads/1/4/2/7/14270166/rosenkranz%2C_karl_-_est%C3%A9tica_de_lo_feo.pdf
- Schoenberg, A. (1979). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical Editores.
- Silenzi, M. (2009). *EL JUICIO ESTÉTICO SOBRE LO BELLO*. Obtenido de scielo.org: <http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v6n11/v6n11a12.pdf>
- UNED Documentos. (06 de mayo de 2013). El canto gregoriano {video}. YouTube. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=td4FuQ27BZM&ab_channel=UNEDDocumentos
- Viganó, A., Almanza, M., Cioppo, P. d., Rienzo, S. D., Cossío, E., Berger, V., . . . Montes, D. (2015). *La clínica y lo real*. México DF: grama editorial.
- Yesuron, M., & Rostagnotto, A. (2014). *La pulsión invocante y la función de la música en el lager*. Obtenido de Secretaria de Ciencia y Técnica, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina: <https://www.aacademica.org/000-035/208.pdfv>

ANEXOS

Anexo 1



Figura 1: Napoleón cruzando los Alpes

Anexo 2



Figura 2: 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños, El [Goya]

ENTREVISTAS

Entrevista 1

Roy Steve Malavé Espinoza, Barítono, MMUS.BMUSHONS y propietario del Estudio de Técnica Vocal, piano y dicción profesional de Roy Espinoza y Oleksandra Danýlchenko.

Miércoles 10 de febrero de 2021

¿Por qué escuchar lo tonal y por qué escuchar lo atonal?

Es un criterio comparativo. Partiendo de lo tonal pues porque es lo que nos gusta, es lo que correlaciona nuestro oído con algo agradable, porque es lo que el ambiente nos ofrece como música. Porqué escuchar lo atonal, pues, porque no tendríamos idea de lo bello de lo tonal si no tenemos idea de que es lo atonal. Lo atonal no se deslinda de una belleza implícita, pero esa belleza es mucho más difícil de encontrar en lo atonal y es mucho más simple de sentir en lo tonal. El oído nuestro está familiarizado desde niños con una voz, sea está materna, paterna, que es agradable. A nivel estético en la música aquello que es tonal siempre nos satisface, nos causa placer, tranquilidad. Desde un punto de vista musical lo que es tonal siempre resuelve, nos tranquiliza, sea cual sea la temática. En lo atonal no siempre es así, encontramos muchas dificultades acústicas que tenemos que descifrar mentalmente así no seamos conscientes que tengamos que hacerlo, siempre estamos buscando un sentido en esa sonoridad, tenemos que explorar, meternos en ellos para poderlo encontrar. Ahora, desde un punto de vista no musical, escuchamos lo tonal para disfrutar y lo atonal para sufrir.

¿Cuál es la sensación que remite lo atonal?

La sensación que remite la música atonal es sentir un nivel de tensión. Al escuchar música lo que se busca es al final una conclusión, con lo atonal no sucede, no hay conclusión y es lo que estresa, tú sufres, sudas, te incomodas, cambias tu estado anímico porque tú como ser humano no escuchas eso que quieres escuchar. En la composición atonal no hay límites para la expresividad.

¿Qué es lo bello y ominoso de lo atonal?

Lo bello ya es un punto de juicio estético, para encontrar belleza en lo atonal para mí es imprescindible tener un conocimiento de que es lo tonal. Tú puedes encontrar belleza en lo atonal, en mi caso, siempre que, dentro de toda esa maraña de notas ejecutadas al mismo tiempo, en esa maraña armónica tu encuentras algo tonal, algo que tiene sentido, en lo particular, ahí hay belleza, en esa maraña de notas, en ese océano negro, encontrar algo brillante y bello es justamente lo lindo de escuchar la música atonal, descubrir, concentrarte en encontrar eso que tú entiendes, o aquello que está familiarizado a entender, mejor dicho. Por otro lado, lo ominoso pienso que es dejarse llevar por lo atonal. En mi caso, siempre que escucho música atonal y me dejo llevar por la expresividad musical de la ejecución siempre se crea dentro de uno, como decía el duende de García Márquez, algo que sube por la planta de los pies y se extiende por todo tu cuerpo y te obliga a sentir. Sentir sensaciones oscuras, negras, recuerdos absurdos, tristes, que te hacen llorar, que te hacen sufrir. Lo ominoso de escuchar música atonal es eso, hace que exprese tu ser consciente eso que se quedó grabado en un momento determinado.

¿Qué relación cree que tiene lo atonal en relación al tiempo histórico en el que fue desarrollado?

Lo atonal aparece por inercia, en la naturaleza todo ocurre de manera espontánea y el tiempo de la música tonal, el tiempo aquel del destructivismo, previo a una guerra, después de una guerra, es el tiempo justo. Cuando más se podría crear música atonal, tratando de romper las barreras de lo ya conocido y llamado “estético” en la música, si no era en esa época de un nuevo oscurantismo básicamente, de la destrucción, de un holocausto terrible. El tiempo y el género, la sociedad y la música, siempre van de la mano. En estos días, hablar de atonalismo significa hablar de sociedad, de la vida rutinaria nuestra.

¿Qué diferencia puede establecer entre los pasajes de las dos obras mostradas? tome en cuenta únicamente aspectos musicales y de contexto, no teatrales.

A criterio mío, la gran diferencia que existe entre los fragmentos culminantes de Pagliacci y Wozzeck es que en Pagliacci, siendo una obra musical que pertenece al verismo italiano, se lleva la tonalidad al extremo de la expresividad, tratando de extraer de ese tono, de esa tonalidad, la mayor cantidad de recursos dramáticos existentes. Siempre sonará bello, majestuoso e imponente, la desesperación, el horror, el pánico de la gente que observa. Musicalmente, siempre es exaltado al máximo nivel usando las mayores posibilidades que existen dentro del sistema de composición tonal.

Del lado de Wozzeck, la atonalidad hace lo suyo, no se enmascara, no se maquilla, el horror no se maquilla, el aspecto contemporáneo de lo que significa el deseo, la pasión, la fuerza. Wozzeck es una obra icónica en donde desde el punto de vista musical, vocal queda claramente plasmado que la ausencia de tonalidad viene en favor de la expresividad dramática del texto poético, llevando al límite también expresivo el horror y los sentimientos más oscuros del ser humano.

¿Qué de la tonalidad encubre lo real y por qué?

Las escenas a las que estamos acostumbrados en la música tonal exaltan el momento de la muerte, por ejemplo, el momento de la violación, de la pretensión oscura, porque lo adorna, lo vuelve inspirador diría yo. Las películas de siglos pasados, por ejemplo, las que veían nuestros padres, abuelos, estaban ensalzados los momentos de muerte por general por música bellista. La música tonal, ensalza, inspira, excita, incita incluso al cometimiento de una fechoría. Lo hace porque la música tiene que vender, se vende el amor, la muerte, la violencia, todo se tiene que vender. Pienso que lo que lleva al compositor a escribir música tonal en momentos oscuros es la necesidad de hacer estética el arte.

Entrevista 2

Ricardo Monteros Tello, Compositor de música atonal, director de la Orquesta Ecuador Sinfónico y rector del Conservatorio Superior Nacional de Música CSNM Estatal.

Viernes 12 de febrero de 2021

¿Por qué escuchar lo tonal y por qué escuchar lo atonal?

R: Depende mucho de la apertura que tengamos a lenguajes distintos. Es como por qué escuchar reggaetón o por qué escuchar tango. El tonal va más que todo a una función, función armónica o función de atracción que también lo tiene el atonalismo, por eso cuando usted menciona sobre un aparente caos o un desorden es quizás desde un punto de vista que usted no conoce. La técnica atonal tiene muchísima lógica, en extremo tiene una lógica. Sin embargo, es como que usted es hispano hablante y se enfrenta al idioma persa, si usted no conoce el persa pues le parece que es un ruido, sonidos agradables o no, dependiendo de sus cánones estéticos, pero en el momento que usted conoce o puede entender el idioma persa se da cuenta que simplemente no son sílabas desordenadas, sino que tienen una coherencia absoluta. Así es con el atonalismo, si usted se ha acercado a esta música, se pudo dar cuenta que tiene mucha lógica, ahora, si se ha dejado llevar por comentarios de que quizás es una música desordenada o sin sentido quizás ya tenga un prejuicio predeterminado sobre si aceptar o no esta música.

A: Claro, lo que yo propongo es desde la perspectiva de la escucha más bien que de lo teórico.

R: Claro, pero por ejemplo los estilos que me da la música atonal, no me los da la música tonal, a veces sí, a veces no. Debe haber un acercamiento teórico sin prejuicios para que la persona no se perturbe y pueda simplemente dejarse llevar por lo que percibe sus sentidos y sin tratar de comparar con lo que conoce, sino más bien como algo nuevo sin catalogar.

¿Cuál es la sensación que remite lo atonal?

R: Hay contextos distintos. Si yo le pongo música atonal a mi vecina, se va a erizar, a espantar quizás. Por otro lado, si se la pongo a mi madre que no entiende nada de música atonal pero le digo que la música es mía, va a decir que es la cosa más hermosa del mundo. Por ejemplo, a mí me relaja mucho. Depende mucho del constructo que tenga la persona.

A: ¿Qué es lo que gusta de la música atonal cuando la mayoría la siente como una melodía disruptiva?

R: Cuando usted entra en el entorno del movimiento de la música atonal, todos están en esa onda y para todos es normal. Si de pronto usted pone algo de música muy tonal cuadrada, uno se queda desconcertado porque no sabe qué pasó, porqué ese cambio. Todo depende desde donde se lo mire.

¿Qué es lo bello y ominoso de lo atonal?

Depende de los cánones de belleza que usted tenga formado. Yo creo que la belleza no radica en que sea atonal o tonal, sino en la capacidad que tuvo el creador primero para expresar una emoción, un sentimiento y también en la capacidad del receptor de entender eso, de apropiarse de eso y de poder interiorizarlo, de poder identificarse o no con eso.

¿Qué relación cree que tiene lo atonal en relación al tiempo histórico en el que fue desarrollado?

De alguna manera, la forma en la que yo trataba de aterrizar a mis estudiantes de composición, cuando presentaban sus proyectos, les decía que estamos viviendo en una etapa que tiene un contexto entonces por qué seguían componiendo música que es de otro periodo, un periodo distinto que refleja otros pensamientos. La música atonal es un sendero que se transita al día de hoy, a pesar que ya tiene más de 120 años.

¿Qué diferencia puede establecer entre los pasajes de las dos obras mostradas? tome en cuenta únicamente aspectos musicales y de contexto, no teatrales.

Me identifico más con la obra de Wozzeck, la siento más genuina y más real, expresa de mejor manera quizás el sentimiento de un ser humano al vivir esas experiencias o esas emociones. Me parece más coherente, más real. La obra de Pagliacci es una especie de sublimación, de quizás esos sentimientos que podrían ser muy primitivos, burdos. Es una idealización de cómo debería ser y no es así la vida.

¿Qué de la tonalidad encubre lo real y por qué?

R: En el atonalismo existe mucha más tensión en el tonalismo. Entonces al haber mucha más tensión deja descubierto quizás esto de emociones o de sentimiento. El tonalismo, por poner un ejemplo, lo que hace es maquillar el rostro de un cadáver, mientras que el atonalismo lo muestra tal cual.

A: Y si el tonalismo busca poner la belleza en primer lugar ¿Qué es lo que busca el atonalismo?

R: Quizás al atonalismo se lo ha acusado de ser muy mental, de expresar una emoción sin tanto maquillaje. El atonalismo no persigue como único objeto expresar algo bellamente, sino expresarlo.

Entrevista 3

Manuel Larrea Peralta, compositor e intérprete de música atonal y serial. Maestro en la Universidad de las artes.

13 de febrero de 2021

¿Por qué escuchar lo tonal y por qué escuchar lo atonal?

Desde mi punto de vista, replico y digo, más bien por qué no escuchar lo tonal y por qué no escuchar lo atonal. No recuerdo exactamente quién lo dijo, pero un director orquestal español decía que sentía que el problema que tenemos con la música contemporánea es que no tenía, históricamente, el suficiente tiempo para ser asimilada dentro de un imaginario sonoro personal. Mientras la música tonal tenía 200 o más años, y ya arrastraba un peso que venía desde los modos de hacer, modos de escuchar, cuando aparece la atonalidad es totalmente una ruptura. Es echarle fuego a todo eso, es crear una nueva simbología, un nuevo sistema. Aquel director lo que trataba de dar a entender es que dentro del mundo contemporáneo lo que sucedían eran muchas rupturas, no solamente lo atonal. La misma tonalidad posee muchas rupturas. El escuchar significa entregarte a una actitud de escucha. La ruptura de la atonalidad significa una actitud estética, y una actitud estética significa pelar bien la oreja. La atonalidad lo que menos quiere es la repetición, formas que se entiendan, dar respuestas. Sin embargo, esto no significa que no sea emotivo.

¿Cuál es la sensación que remite lo atonal?

M: Es como meterme a una piscina sin fondo

A: ¿Por qué?

M: Porque tengo que ver con mis propios medios como mantenerme a flote. Si tuviese fondo, yo supiese que hay fondo y no habría problema en bajar y me subo. Pero si no lo hay, estoy ahí hasta que el cuerpo aguante. Entonces lo único que me queda es disfrutar cada momento de vida, llevándolo a la música, disfrutar cada vibra.

¿Qué es lo bello y ominoso de lo atonal?

M: Lo bello para mí es que no sabes que te puedes esperar.

A: ¿Pero eso también no sería angustiante?

M: Para mí no. Para mí es un reto tremendo y lo disfruto.

A: Pero es algo que lo mantiene en tensión.

M: Sí, y disfruto de esa tensión. Lo disfruto porque no me da tiempo para imaginar lo que viene después. Entonces significa estar en tensión, que mi cuerpo siempre esté averiguando qué más hay, un poco así. Ojo, no quiere decir que yo pueda estar una hora en ese estado.

A: Cuénteme un poco desde su experiencia de escucharla

M: Sabe que, desde mi experiencia de escucharla, tal vez lo que más horror podría causarme es que en muchas ocasiones suene igual, y tiene que ver por los gestos sonoros, gesto musical.

¿Qué relación cree que tiene lo atonal en relación al tiempo histórico en el que fue desarrollado?

M: Claro, estamos hablando de una época que estaba inmersa en la primera guerra mundial. Una época en donde el cromatismo ya había llegado a su tope. Era inevitable que exista una ruptura, que se buscara otra lógica de pensamiento, era inevitable que exista. Estamos hablando prácticamente de una época de muchos experimentos artísticos, sobre todo. Los rusos estaban experimentando con el constructivismo, por ejemplo. No es una continuidad, es romper

A: Es la revolución del arte ¿Y se podría ver al atonalismo como un reverso de la música tonal?

M: Sí, podría ser. Toda revolución aparece a partir de un malestar previo. También tiene que ver con una época individual.

¿Qué diferencia puede establecer entre los pasajes de las dos obras mostradas? tome en cuenta únicamente aspectos musicales y de contexto, no teatrales.

La obviedad de lo primero es clarísima. Me llevaba a una representación clarísima, expandida, la exageración a más no poder. Con el otro, Wozzeck, curiosamente de lo que escuche, lo verbal es lo más cercano a lo real. La obra era representada por un tipo hablante, no un tipo cantante como sucedía con la de Pagliacci. En el momento que a una música le pones texto, cuidado, porque para mí el texto está por encima de cualquier cosa, lo supera. El texto, la palabra misma tiene su propia musicalidad. La musicalidad del habla es atonal y asincrónica a la vez.

¿Qué de la tonalidad encubre lo real y por qué?

M: Creo que vela un espacio de representación idílico que no existe.

A: ¿Qué sería una música fea y que es lo que equivale a una música fea?

M: A nivel técnico, una música fea es una música mal tocada, es decir, dependiendo de la música, cada una tiene su propia forma de ser tocada, su propia afinación de ser interpretada. Tal vez feo sea, volviendo al tema de la escucha, que me obliguen a escuchar algo de lo que no tengo ganas de escuchar en ese momento.

A: ¿Qué busca capturar usted cuando compone música atonal?

M: El gesto. Cómo gesticula el sonido. Por ejemplo, frases que suben y bajan.



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Burgos Mora, Alicia Margoth**, con C.C: #**0923768444** autor/a del trabajo de titulación: **Atonalismo libre: ruptura del sistema tonal como búsqueda del objeto mítico** previo a la obtención del título de **Licenciada en Psicología Clínica** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 9 de septiembre de 2021

Alicia Burgos M.

f. _____
Nombre: **Burgos Mora, Alicia Margoth**
C.C: **0923768444**

REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Atonalismo libre: ruptura del sistema tonal como búsqueda del objeto mítico		
AUTORAS	Alicia Margoth Burgos Mora		
REVISORA/TUTORA	Psic. Cl. Rojas Betancourt, Rodolfo Francisco, Mgs.		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Filosofía, ciencias y letras de la educación		
CARRERA:	Psicología Clínica		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciada en Psicología Clínica		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	9 de septiembre de 2021	No. DE PÁGINAS:	64
ÁREAS TEMÁTICAS:	Psicoanálisis, lo real, sinthome		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	psicoanálisis, sistema de composición tonal, sistema de composición atonal, pulsión invocante, lo real, el sin-sentido, sinthome		
RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):	<p>El trabajo de titulación "El a-tonalismo: construcción del sin-sentido como respuesta frente a lo real", pretende realizar un acercamiento entre la teoría psicoanalítica y la teoría musical. La investigación estará atravesada por la relevancia historia y diversos aspectos socio-culturales entendiendo la música como un acontecimiento de la época y sus diversos efectos sobre la subjetividad. Por lo tanto, el primer capítulo, es un recorrido histórico con la finalidad de comprender el contexto que condujo al arte a su deconstrucción con las diversas corrientes expresionistas que impactaron en la música generando el reverso del sistema tonal mismo. El segundo capítulo abordará lo estético como una respuesta ante los acontecimientos históricos anteriormente explicados, planteando además la articulación que enlaza el arte con el psicoanálisis y el concepto de sublimación. En el tercer capítulo, se enlazan conceptos muy básicos de la teoría musical como es el pentagrama y las notas atravesados por conceptos psicoanalíticos que llevarán a entender sus límites y su uso como ordenador de un caos que permite nombrar un recorte de "La Cosa". En el cuarto capítulo, aborda los sistemas de composición y su relación como forma de tratamiento frente a lo Real. Finalmente, el capítulo cinco abarca el sin-sentido, lo real, la atonalidad y el concepto de sinthome como invención particular del sujeto abierto a la contingencia.</p>		
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593 991186021	E-mail: aliciaburgosmora@hotmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Martínez Zea Francisco Xavier, Mgs.		
	Teléfono: +593-4-2209210 ext. 1413 - 1419		
	E-mail: francisco.martinez@cu.ucsg.edu.ec		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			