

IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología  
XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología  
del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos  
Aires, 2017.

# Hacer resonar la nota extraña: complejidades de la interpretación en las psicosis.

Martin, Julia.

Cita:

Martin, Julia (2017). *Hacer resonar la nota extraña: complejidades de la interpretación en las psicosis*. IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-067/928>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eRer/Dc8>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# HACER RESONAR LA NOTA EXTRAÑA: COMPLEJIDADES DE LA INTERPRETACIÓN EN LAS PSICOSIS

Martin, Julia

Universidad de Buenos Aires. Argentina

---

## RESUMEN

Este escrito presenta los avances relativos a nuestro tema de tesis de Maestría en Psicoanálisis de la Universidad de Buenos Aires, “Clínica de la interpretación en las psicosis”. Postulamos que hay un aspecto de la interpretación analítica que no es posible reducir a la dimensión significativa, y que la clínica con sujetos psicóticos enseña magistralmente. Presentaremos un instrumento para dar razones de un sesgo de la interpretación que el trabajo con sujetos psicóticos pone en evidencia, el costado de la misma vinculado al tono y a las resonancias en el cuerpo. Denominaremos a este instrumento “lógica musical”, a partir de conceptualizaciones del “Tratado de armonía” del compositor Arnold Schönberg.

## Palabras clave

Interpretación, Psicosis, Música, Schönberg

## ABSTRACT

TO MAKE THE STRANGE NOTE RESOUND: COMPLEXITIES OF INTERPRETATION IN PSYCHOSIS

This paper presents the advances related to our topic of Master's thesis in Psychoanalysis of the University of Buenos Aires, “Clinic of interpretation in the psychoses”. We postulate that there is an aspect of analytical interpretation that can not be reduced to the significant dimension, and that the clinic with psychotic subjects teaches masterfully. We will present an instrument to give reasons for a dimension of the interpretation that the work with psychotic subjects reveals, the side linked to the tone and the resonances in the body. We will call this instrument “musical logic”, based on conceptualizations of the “Treaty of harmony” of the composer Arnold Schönberg.

## Key words

Interpretation, Psychosis, Music, Schönberg

## Hacer resonar la nota extraña

*¡Ah, ahora devuélveme,  
veterinario del alma,  
lírico muñeco de nieve,  
alteza lunar,  
Pierrot, mi risa!*

Extracto de “Oración a Pierrot” de “Pierrot Lunaire. Op. 21”.  
Poesía de Albert Giraud, música de Arnold Schönberg

## Preludio

El presente escrito parte de una pregunta: ¿qué puede enseñar la música a la intervención analítica en las psicosis? Tal interrogante encuentra su fuente en una intuición, que será causa de nuestro tra-

bajo de tesis: hay un aspecto de la interpretación que no es posible reducir a la dimensión significativa, y que la clínica con sujetos psicóticos enseña magistralmente. Es en el curso de la conversación con ellos en el encuentro analítico que constatamos que no está cercenada para esta forma de malestar subjetivo la potencialidad transformadora de una interpretación analítica, “hecha para hacer olas” (Lacan, 1972: 52). Ahora bien, no contar con el soporte del Nombre-del-Padre no supone necesariamente que la interpretación analítica tenga efecto de “tsunami”, sobre todo si consideramos las modificaciones que introduce en este concepto táctico la enseñanza de Lacan. Que la interpretación despierte, desencadene, no significa que produzca una catástrofe subjetiva. Entonces, a pesar de las famosas contraindicaciones técnicas sobre su aplicación en las psicosis, la clínica enseña que no “enloquece” siempre ni hace del analista un perseguidor en todos los casos.

Propondremos, por el contrario, que lo que puede llamarse “dimensión musical” de la interpretación, es lo que hace de la misma un decir soportable, corporeizado, que puede abrir, también para el psicótico, un margen de libertad.

No creemos casual que una de las poquísimas referencias a la música que Lacan hace se inscriba en su “Seminario XX”, texto príncipes en cuanto a la formulación de la lengua, y particularmente en el capítulo “Del barroco”. Allí se interroga por la articulación significativa y goce: “el inconsciente es que el ser, hablando, goce y, agregó yo, no quiera saber nada más de eso” (Lacan, 1972-1973: 128). Previamente están sus desarrollos sobre saber y la verdad, la posición del lingüista, sobre lo que la lingüística no puede dar cuenta en lo que respecta al psicoanálisis. Quedará claro en el “Seminario XXIV”: “Es en tanto que una interpretación justa extingue un síntoma que la verdad se especifica por ser poética” (Lacan, 1976-1977).

La maniobra en la transferencia, cuestión preliminar a todo tratamiento posible de las psicosis (Lacan, 1958), está ligada al cuerpo del analista, a una dimensión de la voz que no es la áfona, sino que no puede prescindir del tono, de lo sonoro: “La interpretación debe siempre-en el analista- tener en cuenta eso que, en lo que se dice, hay lo sonoro y que eso sonoro debe consonar con lo que es del inconsciente” (Lacan, 1975). En esta orientación, retomamos otro enunciado de Lacan, en el momento de su reinvención de la interpretación en psicoanálisis, cuando se pregunta: “¿La verdad despierta o adormece? Eso depende del tono con el que es dicha” (Lacan, 1976-1977).

## La lógica musical como modo de formalización

Al instrumento de formalización que escogeremos para dar razones de este sesgo de la interpretación que el trabajo con sujetos psicó-

ticos pone en evidencia, el costado de la misma vinculado al tono y a las resonancias en el cuerpo, lo llamaremos “lógica musical”, a partir de conceptualizaciones del “Tratado de armonía”, “Harmonielehre” del compositor Arnold Schönberg ([1911] 1922). Obra que, paradójicamente, a la vez que introduce una rigurosa lógica de la armonía, termina por proponer los argumentos para su destrucción. Evidencia de la necesidad de armar, para poder derribar. Podemos definir a la **armonía** tonal como el encadenamiento de una sucesión de acordes de tríada con relación a una nota principal, la tónica, de manera que forman una secuencia significativa y expresiva para el oído acostumbrado. La armonía se ocupa de las relaciones entre los acordes más que de los acordes como tales. Estos sólo adquieren un verdadero significado cuanto se suceden unos a otros. Gracias a ello podemos transportar melodías y secuencias armónicas a otra tonalidad, donde los sonidos ya no son los mismos pero seguimos tratándolos como si lo fuese.

La naturaleza lógica de la armonía tonal hace que un oído armónicamente afinado pueda aceptar cualquier disonancia siempre que tenga una relación lógica con la estructura armónica global. En la música de Mozart encontramos innumerables disonancias muy marcadas, dispuestas de forma tan sutil y poco evidente que, aunque conscientemente no las percibamos, contribuyen a la calidad emocional de la música.

Arnold Schönberg, en 1909, da un paso decisivo en su segundo cuarteto para cuerda, para romper con el sistema lógico tonal. Las obras atonales de Schönberg son tan difíciles para un oyente de formación tradicional por la inexplicabilidad lógica de la armonía y no tanto por un nivel de disonancia especialmente alto. Las primeras obras no tonales de Schönberg se adscriben dentro del llamado «atonalismo libre». Tras su sistematización se denominó serialismo dodecafónico (o dodecafonismo). Schönberg planteó una de las grandes revoluciones estéticas del siglo XX convencido de que continuaba la tradición alemana. Le interesaba inscribirse dentro de una tradición cultural arraigada para apoyarse en algo conocido y seguro, antes de saltar al vacío y abandonar definitivamente la tonalidad funcional. Así, llevaría el cromatismo wagneriano a su punto culminante, hasta desintegrar el sistema y crear otro nuevo, basado en reglas muy diferentes. Schönberg buscaba que cada sonido y cada intervalo entre sonidos tuvieran un valor en sí mismos independientemente de su funcionalidad tonal. Rechazaba la denominación “atonal”, y prefería el término “politonal”. Más tarde, contra su voluntad, los conceptos de “atonal” y “atonalidad” se impusieron.

### **Del “Harmonielehre”, y los sonidos extraños como aquellas notas que no hacen cadena**

Schönberg es un clínico –formulador– de la música, y su Tratado lo demuestra. Atento a los tiempos de crisis del arte, meditará sobre sus creaciones. Es irónico: analiza y rebate todos los supuestos de la teoría musical, para después decirle al alumno que debe aceptar esos supuestos. Subraya el artificio pedagógico que son las leyes que argumentan lo que se debe o no se debe hacer para que algo suene estéticamente, diciendo a la vez que eso nada tiene que ver con la actividad creadora libre. Denuncia así el carácter histórico de la concepción sonora en términos de armonía y tonalidad: su

validez no es intemporal. Es así que su obra será una contribución a la relativización del sistema tradicional armónico que tan bien supo sintetizar y transmitir.

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

Al parecer, postula, los sonidos extraños son añadidos casuales a los acordes del sistema (Schönberg, [1911]1922: 371). Son armonías casuales, cuya aparición no está exigida por la necesidad ([1911]1922: 372), que no ocurren por las leyes de la lógica musical, sino que se oponen a dicha lógica, ya que surgen cuando uno menos podía esperarlos. Dirá que esta casualidad surge demasiado a menudo como para no encontrar su normatividad. Para Schönberg el azar puede ser explicado a posteriori, por la concurrencia de eventos, y su único carácter de indeterminación es “que no se lo espera”. ([1911]1922: 373). Vemos su esfuerzo constante por formalizar lo “casual”. Postulará entonces que no existen sonidos extraños a la armonía, pues la armonía es la simultaneidad sonora. Los sonidos extraños para él son aquellos que los teóricos no han podido meter en el sistema (Schönberg, [1911]1922: 381). Son sonidos extraños al sistema armónico, no a la armonía (Schönberg, [1911]1922: 385). Dirá que su característica es la de no ser bellos, ya que el complejo sonoro que originan no puede ser acorde. Pero, dirá, a diferencia de otros teóricos, que esas formaciones tenidas por casuales son acordes también. Las disonancias son las consonancias más alejadas en la serie de armónicos superiores. Aquí habla entonces de la posibilidad de tomar la libertad, y se lamenta de no encontrar un sistema nuevo para estos fenómenos, ni ampliar el existente para incluirlos. Las notas de paso, adornos, retardos como la séptima y la novena, no son más que intentos para hacer entrar en la armonía sonoridades similares a los armónicos más alejados. Una nota final. Destacamos, siguiendo al mismo Schönberg, que lo atonal no es sinónimo de bello. Puede ser pesadillesco. Un ombligo del sueño, que obliga a despertar.

### **Lo atonal y el dodecafonismo: despertar para seguir soñando**

En el “Seminario XIX”, Lacan define los primeros encuentros con el analista como una confrontación de cuerpos. El cuerpo del analista, su voz encarnada en un tono, no pueden ser soslayados al considerar su decir, el de la interpretación, y los ecos.

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

La interpretación analítica a la luz de lo que enseñan las psicosis, donde los discursos y sus rotaciones no encuentran la garantía del Nombre-del-Padre, se sustenta en la posibilidad de un sistema ar-

mónico respecto de la persona del analista, de su cuerpo, que no dé lugar a enigmas ni a goces supuestos, sistema soportado en transferencia, en la maniobra sobre ella. A su vez, como toda interpretación analítica -entendida como la que produce olas, efecto de sentido y efecto de agujero, y por ello proponemos atonal- la interpretación en las psicosis supone la posibilidad del acontecimiento, de lo atonal: el encuentro con una nota extraña que conmueva respecto de los sentidos que petrifican al sujeto en una posición de goce, en la alienación. Pero se trata de una desestabilización enmarcada en un encuentro donde un amor diferente, producido por la función del deseo del analista como operador lógico, sea ocasión de poder derribar sentidos parásitos. La transferencia en este sentido es la función armónica del lenguaje (Fédida, 1985), lo que abre la posibilidad de que, si nos sometemos a las posiciones subjetivas del enfermo, la nota extraña erosione el sentido, y no por ello precipite a un abismo.

Retomamos en este punto lo que Leibson propone sobre la interpretación en las psicosis: "Interpretar, no en el sentido de una hermenéutica, de despejar una significación oculta, sino en el sentido más bien musical (también teatral) de hacer resonar eso, de encontrar otro modo de ponerlo en escena. Sin objetar que el Otro está ahí y le habla, de puede interrogar aquello que el sujeto dice escuchar, lo que implica el fraseo, la puntuación, la entonación, los matices. (...) Una manera de hacer resonar lo supuestamente holofrónico, de incorporar la enunciación, darle un cuerpo al decir" (Leibson, 2013: 71).

### **"¡Devuélveme, Pierrot (...) mi risa!"**

#### **La interpretación en la perspectiva de lo atonal**

*"Un golpe de tu dedo sobre el tambor*

*descarga todos los sonidos*

*e inicia la nueva armonía"*

Rimbaud, 1886

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

Consideramos que los desarrollos de Schönberg sobre la armonía y su desestabilización vía los sonidos extraños permiten pensar el aspecto del tono que se encarna en la voz del analista al proferir lo que a posteriori, por sus efectos, se sabrá interpretación. Es decir, sus teorizaciones ayudan a pensar el carácter subversivo del orden instituido que puede tener una nota, un sonido, y agregaremos, un decir, en un devenir lógico que se sostiene en lo que en psicoanálisis llamamos transferencia. En esta perspectiva, la interpretación se entenderá como un decir que despierta. Una nota extraña, atonal, que desencadena, pero soportada en una voz lo suficientemente inocente, vaciada de goce como para no tornarse, para el caso del sujeto psicótico, injuriante. Nota que afecta al cuerpo, al poner en su sitio la dimensión de la enunciación. En ese mismo movimiento, por soportarse en una armonía, se diluirá su carácter extraño- notas de paso, séptimas y novenas mediante- aunque no

por ello su potencialidad de subversión. Resonar, que no es razonar, pero tampoco perder la razón.

En 1921, Schönberg desarrolló en Modling su "Método de composición con doce sonidos", también conocido como "dodecafonía". Con este nuevo sistema, Schönberg creyó ser capaz de plantear una estructura interna teórica para cada obra. Intentó apresar al atonalismo en las redes lógicas, sistematizarlo, "encadenarlo", para seguir soñando. Del síntoma que desencadena, atonal, al sinthome. Hacer resonar la nota extraña, lo atonal, con el soporte de cierta armonía transferencial, impide que el sujeto quede confrontado al puro y simple agujero: es el sutil *savoir faire* de un analista que es, también, una caja- cuerpo- de resonancias. Nada más ni nada menos que un instrumento, musical.

#### **BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA**

- Alomo (2014). "Más sobre resonancias". En AA.VV. (2014). Variantes de lo tíquico en la era de los traumatismos. Bs. As.: Letra Viva, 2014.
- Fédida, P. (1985). "La résonance atonale. Sur la condition de langage de l'analyse". En Fédida, P. (2014). Ouvrir la parole. Paris: Fédition, 2014
- Lacan, J. (1955-1956). El Seminario. Libro III. Las Psicosis. Buenos Aires: Paidós, 1984.
- Lacan, J. (1958). "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis". Escritos 2, Bs. As.: Siglo XXI Editores, 1998
- Lacan, J. (1967). « Petit discours aux psychiatres de Sainte-Anne». Disponible en [www.ecole-lacanianne.net/pastoutlacan50.php](http://www.ecole-lacanianne.net/pastoutlacan50.php)
- Lacan, J. (1971-1972a). Hablo a las paredes. Bs. As. Paidós: 2012
- Lacan, J. (1971-1972b). El Seminario Libro XIX, O peor... Bs. As., Paidós: 2013
- Lacan, J. (1972). "El atolondradicho". En Escansión 1. Bs. As.: Paidós, 1984
- Lacan, J. (1972-1973): El Seminario, Libro XX, Aún. Bs. As.: Paidós, 2006
- Lacan, J. (1973). "Introducción a la edición alemana de los escritos. Otros Escritos. Bs. As.: Paidós, 2012.
- Lacan, J. (1973-1974). Seminario XXI. "Les non dupes errent". Inédito, clase 2
- Lacan, J. (1969-1970). El Seminario, Libro XVII, El reverso del psicoanálisis. Bs. As., Paidós: 1999.
- Lacan, J. (1975). Charla en la Universidad de Columbia. Inédito.
- Lacan, J. (1975-1976). El Seminario, Libro XXIII, El Sinthome. Bs. As.: Paidós, 2006
- Lacan, J. (1979). "Lacan para Vincennes!". En Ornica?17/18. Paris: 1979
- Lacan, J. (1976-1977). Seminario XXIV. Lo no sabido que sabe de la una- equivocación se ampara en la morra, Inédito
- Lacan, J. (1977-1978). Seminario XXV. Momento de concluir. Inédito
- Laurent, E., y otros (2007). Lectura del caso en la práctica de orientación lacaniana. Bs. As.: Grama Ediciones, 2007.
- Leibson, L. (2013). "El cuerpo de la psicosis, musical", en Leibson, L. y Lutzky, J.R (2013), Maldecir la psicosis, Letra Viva, Buenos Aires, 2013.
- Leibson, L. (2014). "Oír el delirio. Hospitalidad entre-lenguas" En Nadie Duerma, ISSN: 2314-3231, año 1 n° 3. <http://www.nadieduerma.com.ar/numero/3/13/59/m-rtires-del-inconsciente/o-r-el-delirio-hospitalidad-entre-lenguas.html> 2014
- Leibson, L. (2015). "¿Hay relación musical? Lo real del sentido, el sentido real. Intervenciones analíticas". En Cerruti, N. (comp.) Música: saber hacer con la lengua. Buenos Aires, Letra Viva, 2015.
- Miller, J-A. (1987). "Despertar", en Matemáticas I. Bs. As.: Manantial, 2006
- Rimbaud, A. (1886). Iluminaciones. Recuperado de <http://www.lamaquina-deltiempo.com/Rimbaud/iluminac1.htm>
- San Miguel, T. (2007). "Amor y transferencia". Recuperado de <http://academicadica.edu.com>

San Miguel, T. (2010). "A la luz de la poesía". Recuperado de <http://academica.edu.com>

Schejtman, F. (2004). La trama del síntoma y el inconsciente. Bs.As.: Serie del Bucle, 2006

Schejtman, F. (2013). Sinthome: Ensayos de clínica psicoanalítica nodal. Bs. As.: Grama, 2013.

Schönberg, A. ([1911]1922). Tratado de armonía. Madrid: Real Musical Editores, 1975.

Wright, J. (2001). Schoenberg, Wittgenstein, and the Vienna Circle: Epistemological Meta-Themes in Harmonic Theory, Aesthetics, and Logical Positivism. Montreal: National Library of Canada, 2001.