

EL SÍNTOMA, LA OBRA ARTÍSTICA Y EL LAZO SOCIAL

THE SYMPTOM, THE ARTISTIC WORK AND THE SOCIAL BOND

*Galiussi, Romina; Godoy, Claudio*¹

RESUMEN

Este trabajo se enmarca en un proyecto de la programación UBACYT 2018-2022 y se ocupa de investigar la relación entre síntoma, creación y lazo social en diversos artistas y pensadores que tanto han enseñado respecto del saber hacer con el síntoma al revertirlo en efectos de creación y, desde allí, orientarlo hacia el Otro social estableciendo la posibilidad de un lazo. En esta oportunidad desarrollaremos esa operatoria absolutamente original en la obra de Marcel Duchamp y a nivel musical en el compositor y pintor austríaco Arnold Schoenberg, los cuales no cesaron de escribir creaciones tan necesarias para entender la lógica de un síntoma.

Palabras clave:

Síntoma, Obra, Lazo social, Schoenberg, Duchamp.

ABSTRACT

This work is part of a project of the UBACYT 2018-2022 programming and deals with investigating the relationship between symptom, creation and social bond in various artists and thinkers who have taught so much about knowing how to do with the symptom by reversing it into effects of creation and, from there, orient it towards the social Other establishing the possibility of a bond. In this opportunity we will develop that absolutely original operation in the work of Marcel Duchamp and on a musical level in the Austrian composer and painter Arnold Schoenberg, who did not stop writing creations so necessary to understand the logic of a symptom.

Keywords:

Symptom, Work, Social bond, Schoenberg, Duchamp.

¹Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Psicología, Instituto de Investigaciones. Email: rgaliussi@yahoo.com.ar

Para comenzar, partiremos de dos ejes: el primero referido a la enseñanza de Lacan y a los efectos creativos que destaca a partir de sus síntomas tanto en sus pacientes como en diversos artistas y pensadores, sean James Joyce, el pintor Salvador Dalí o el filósofo Jean Jacques Rousseau. De allí enfatizamos tanto la ampliación del concepto de sublimación como la importancia del concepto de escabel, en la medida que permite articular el narcisismo con el nombre propio. Y en función de esos desarrollos a partir de las enseñanzas primeras de sus pacientes, en el segundo eje se procederá a su demostración en las obras de Marcel Duchamp y Arnold Schoenberg.

1. La comunicabilidad social del síntoma

Desde sus trabajos iniciales como psiquiatra, Jacques Lacan se interesó por los vínculos entre los síntomas presentes en un sujeto y su producción artística. Esta búsqueda no fue ajena a su encuentro con la obra de Freud y el psicoanálisis -tal como lo afirma cuando reseña sus antecedentes (cf. Lacan, 1966, 60)- porque implicaba seguir la envoltura formal del síntoma, aquella que había aprendido a reconocer con su maestro Clérambault, hasta un límite en que éste parecía mutar o revertirse, curiosamente, en llamativos efectos creativos.

Sin embargo, intentar elucidar ese límite exigía ir más allá de las particularidades sintomáticas en las que se distribuían los tipos clínicos de las nosografías psiquiátricas y extraer la singularidad del estilo que habita en ellas, reconociendo la operación por la cual pasan a configurar una creación artística. Es posible sostener que la respuesta a este problema, formulado por Lacan en los años 30, alcanza una respuesta al final de su enseñanza con su elaboración en torno al escritor James Joyce pues a partir de allí construye un notable paradigma del cual extrae consecuencias fundamentales para la clínica psicoanalítica. En esta oportunidad nos interesa delimitar el modo en que la producción creativa opera una mutación en el síntoma al introducirlo en un lazo social. Ello implica un trabajo de reducción sobre éste que en su límite residual apaga el sufrimiento al revertirlo mediante un trabajo que no cesa en una obra que lo enlaza al Otro e ingresa en un orden discursivo.

Cabe destacar que esta operación implica, a su vez, una necesaria reconsideración y extensión del concepto psicoanalítico de sublimación, al considerarla un destino pulsional diverso a la represión y su retorno sintomático. Y también enfatizar que enlazar los síntomas que afectan al sujeto con sus producciones artísticas rompía con los supuestos de la psiquiatría que atribuían un carácter meramente deficitario a los síntomas psicóticos, haciendo de ellos un obstáculo patógeno que disminuía las capacidades creativas del sujeto, consideradas como la parte "sana" de su personalidad. Esta división entre una parte "sana" y "enferma" implicaba a su vez otra, ya que aquello que era considerado patológico resultaba ajeno a todo vínculo con otro, a su entrada en alguna forma de orden social. Al fenómeno, así abordado, se lo privaba de toda significación o "comunicabilidad social" (cf. Lacan, 1932), perspectiva que él pone en cuestión especialmente ba-

sándose en el caso del filósofo francés Jean-Jacques Rousseau, paranoico genial, cuya obra, sin ser ajena a su síntoma, tuvo un impacto social notable.

El interés de Lacan por este problema puede seguirse en casi todos los trabajos de los primeros años de la década del 30. Este sin duda se vio redoblado por su cercanía al grupo de los surrealistas -en cuya revista *Minotaure* publica algunos de sus escritos-, quienes desde una perspectiva estética se sintieron muy atraídos por los vínculos del arte con los sueños y la locura. La perspectiva que adopta lo lleva incluso a sostener la existencia de "beneficios positivos en la psicosis" (Lacan, 1932, 262), en tanto en ella se hayan presentes "...virtualidades de creación positivas" (p. 262). Lo fundamental a señalar es que los efectos de creación no son ajenos a los síntomas, ya que no se producen a pesar de sino a causa de éstos, pues "... no se puede decir que la psicosis haya dejado intactas esas virtualidades, puesto que, por el contrario, es la psicosis la que las ha creado" (p.262).

En esos textos iniciales podemos extraer cuatro ideas fundamentales para nuestra investigación: a) los fenómenos sintomáticos y creativos no se oponen tan radicalmente como se pensaba, aunque se diferencien por sus efectos, b) ambos comparten una misma estructura o envoltura formal común, la cual determina un estilo singular, c) esta continuidad entre ambos no impide que la creación del sujeto constituya en sí misma un tratamiento del sufrimiento perturbador del síntoma, y d) que dicha reversión opera el pasaje de lo más singular y asocial del sujeto al campo de lo social, estableciendo un lazo.

1. b. Una extensión del concepto de sublimación

El trabajo que Lacan realiza en los años 70 en torno al caso del escritor irlandés James Joyce le permite retomar algunas de esas ideas originarias para introducir una reformulación del concepto freudiano de sublimación extendiendo sus márgenes, incluso más allá de lo introducido en su primera elaboración en su séptimo seminario dedicado a la ética del psicoanálisis (Lacan, 1959-60).

La sublimación fue definida por Freud como un destino pulsional diferente de la represión, que dejaba al síntoma en una vía opuesta a la de las producciones artísticas. Así, por ejemplo, contraponía la figura del artista a la del neurótico en el tratamiento de sus fantasías. En tanto el primero "...sabe anudar a esta figuración de su fantasía inconsciente una ganancia de placer tan grande que en virtud de ella las represiones son doblegadas y canceladas, al menos temporariamente" (Freud, 1916-17, 343). Pero a su vez, resalta el valor del hecho que otros extraigan también una satisfacción de su inconsciente, de este modo el creador "...obtiene su agradecimiento y admiración" (p. 343). Si se formula la distinción en estos términos, es decir, la oposición entre el síntoma y la obra artística, así como también entre éste y el lazo social, pareciera ser excluyente. Sin embargo, aunque el planteo freudiano se centra en la relación de la obra con la fantasía como contenido y no a sus características estrictamente formales o estilísticas, destaca que el artista "... posee la enigmática facultad de dar forma a un material determinado" (p. 343). Además, la

sublimación, aunque sea un destino diferente al de la represión no deja de ser una forma de defensa frente a la pulsión al brindarle una salida alternativa a su satisfacción.

Lacan, por su parte, en una primera reelaboración del concepto de sublimación en su *Seminario 7* lo aborda en función del vacío de la Cosa con su clásico ejemplo del arte del alfarero que Heidegger tomó de la tradición taoísta. Éste crea el jarrón disponiendo la materia en torno al vacío central (Lacan, 1959, 60), su modalidad de satisfacción en la posibilidad de alcanzar una organización del vacío. Otro de los apólogos utilizados en dicho seminario para elucidar el concepto de sublimación -en una de sus formas más inocentes- son las cajas de fósforos que coleccionaba el poeta Jacques Prévert. Encastradas unas con otras, en una sucesión que parecía infinita, las cajas vacías se presentan en una forma exuberante, absurda y gratuita que para Lacan revela la Cosa más allá del objeto (cf. p., 141). Pero destaca que si bien es una satisfacción "...al menos en este caso, es una satisfacción que no le pide nada a nadie" (p., 142). Podemos advertir aquí que la relación de la sublimación con el lazo social no es aquello a lo que apunta como central en este momento de su enseñanza.

1. c. Opacidad y lazo social

Esta perspectiva cambia con la reelaboración del concepto de síntoma introducida a mediados de los años setenta con su elaboración en torno al caso Joyce, no sólo en su *Seminario 23* sino también en las dos versiones de su conferencia "Joyce el síntoma" así como en otras intervenciones que son contemporáneas. En sus "Conferencias en los Estados Unidos" introduce una precisión fundamental para el tema que nos ocupa. El escritor irlandés no escribe movido por la ambición de convertirse en alguien muy importante, en todo caso éste es un resultado secundario. La pregunta adecuada es "¿Cómo se deja atrapar en ese oficio de escritor? (Lacan, 1975, 13). A partir de ella introduce otro paradigma que implica una crítica al modo en que los analistas post-freudianos abordaron el concepto de sublimación en lo que llamaron el "psicoanálisis aplicado": "Me parece muy sospechoso explicar el arte con el inconsciente, sin embargo es lo que hacen los analistas. Explicar el arte con el síntoma, me parece más serio" (p. 13).

Aquello que "atrapa" a un ser hablante en un oficio es su síntoma, otorgándole a éste un lugar fundamental en la economía libidinal subjetiva. Esto también fue advertido de algún modo por Freud pues "ninguna otra técnica de conducción de la vida liga al individuo tan firmemente a la realidad como la insistencia en el trabajo, que al menos lo inserta de forma segura en un fragmento de la realidad, a saber, la comunidad humana" (Freud, 1930, 80). La insistencia en un trabajo requiere que este se ligue con aquello que no cesa de escribirse para el sujeto. A su vez, la realidad queda definida aquí por la posibilidad de insertar lo que insiste en el sujeto con el lazo social. Por eso concluye: "La posibilidad de desplazar sobre el trabajo profesional y sobre los vínculos humanos que con él se enlazan una considerable medida de componentes libidinosos, narcisistas, agresivos y hasta eróticos le confiere

un valor que no le va en zaga a su carácter indispensable para afianzar y justificar la vida en sociedad" (p. 80). En esos casos la labor se enlaza al tratamiento de un goce singular con un narcisismo que solo se sostiene en el lazo social, dentro de un orden discursivo, tal como Joyce lo realiza al hacer entrar su *Finnegans Wake* en el discurso universitario. Hace de esa obra tan opaca y enigmática, a la que le dedica largos años de laboriosa ejecución, su escabel.

El concepto de "escabel" ironiza sobre la necesidad de los hablantes de darse un ser distinguiéndose de los otros. Término derivado del latín *scabellum*, puede designar una tarima pequeña ya sea como apoyapié cuando se está sentado o para elevarse de pie. Son los pedestales con los que los hablantes intentan elevar su ser sobre los otros. Tal como lo señala J.-A. Miller, el escabel constituye un concepto transversal que, evocando de un modo figurado la sublimación, la entrecruza con el narcisismo al otorgarle un sentido que hace lazo social con el goce opaco del acontecimiento corporal sintomático. Pero dicho narcisismo no se sostiene, en el caso de Joyce, en la imagen del cuerpo sino que hizo del síntoma mismo, de su escritura no para leer, el escabel de su arte. De todos modos, más allá de la posibilidad de una estética sintomática que podría desprenderse de la última enseñanza de Lacan, podemos afirmar que esta extensión del concepto de sublimación, que incluye los usos y tratamientos del síntoma, resulta fundamental para la clínica psicoanalítica, tanto en casos de neurosis como de psicosis. También, si seguimos el ejemplo joyceano, tenemos que sostener que exige una gran dedicación y laboriosidad.

A partir de estas consideraciones, J.-A. Miller propuso una serie posible a partir del paradigma joyceano, integrada por artistas como Duchamp con sus objetos *ready-made*, o Schoenberg y la música atonal, entre otros. Ello en la medida que han sido "fabricantes de escabeles destinados a hacer arte con el goce opaco del síntoma" (Miller, 2014, 29).

2. a. Creación y *ready-made*

Al destacar el elemento suelto y el extrañamiento. Duchamp realiza auténticos *bricolage* verbales. El bricoleur, según lo caracteriza Claude Lévi-Strauss, es aquel que trabaja con sus manos, utilizando "medios desviados" por comparación a quien tiene los medios o los conocimientos técnicos adecuados, y carece de un plan previo. No opera con "materias primas", sino "ya elaboradas" -o sea *ready-made*-, con fragmentos de obras, con restos, con sobras, con piezas sueltas. Su composición está hecha de elementos heteróclitos pero limitados. Un bricoleur puede realizar diversas tareas pero no tiene el conocimiento específico de ninguna, no tiene materias primas ni instrumentos adecuados a un proyecto. "Su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con lo que uno tenga, es decir un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se

le han ofrecido de renovar o enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores” (Levi-Strauss, 1962, 36). Su lema es recolectar todo tipo de elementos con un único criterio: “para algo han de servir”. Pero el uso no va ser el que parecía el destinado sino otro, improvisado que no explota las características evidentes del mismo sino otras virtuales, potenciales. Por eso sus creaciones se reducen siempre a un ordenamiento nuevo de elementos cuya naturaleza no se ve modificada esencialmente. Esto llevaba a concebir las diferencias específicas entre la lengua prosaica y la lengua poética.

El *bricoleur* levi-straussiano es aquel que se las arregla con lo que hay no para modificarlo en su materialidad ni resignarse a su mera presencia sino para producir con ello un uso imprevisto y desviado. Ese arreglárselas con lo que hay está en la línea de lo que Lacan llamará *savoir y faire avec*. “Saber hacer ahí es otra cosa que saber hacer -eso quiere decir arreglárselas (se *débrouiller*), pero sin tomar la cosa en concepto” señalaba Lacan, agregando así una crucial precisión en su elaboración de este término, que se abre paso entre los *Seminarios* 23 y 24. La expresión francesa *savoir y faire* ha sido traducida, generalmente, de un modo más literal, como “saber hacer ahí”. Más recientemente ha sido indicada -quizás con más acierto- como “saber arreglárselas”. No deja de evocar también, a aquellos que somos de lengua castellana, el “darse maña”, que implica ingeniarse, suplir con cierta habilidad la falta de medios adecuados para hacer algo. Expresión que guarda una evidente afinidad con el *bricoleur* francés. Retomaremos luego este término que constituye una noción fundamental de la enseñanza de Lacan de los 70, aunque como veremos no es estrictamente un “concepto” sino más próximo a lo que tiene de no conceptualizable lo singular.

Se pueden apreciar así la convergencia del *bricoleur* levi-straussiano con los procedimientos inventivos de Duchamp. Estos están presentes no sólo en sus *ready-made* sino también en sus pinturas (quizás sería mejor decir en “su” pintura por excelencia, *Desnudo bajando una escalera*, el ensamblaje que le llevó de 1915 a 1923 en realizar, o mejor dicho, declarada por el artista como en “perpetuo inacabamiento”: O El Gran Vidrio, llamado también *La mariee mise a un par ses celibataires, meme...*; título que Octavio Paz propone traducir *La novia desnudada por sus solteros*, aun..., sin dejar de evocarnos el *encore*, con sus puntos suspensivos, del *Seminario* 20 de Lacan). En efecto, ambas perspectivas, la de Lacan con su formalización de la sexuación y la dimensión de lo inacabable en Duchamp, transmiten algo en torno a la ausencia de relación sexual y los montajes inevitablemente artificiosos para suplirla.

Según Paz, en el mito de la novia virgen y sus solteros no sólo se muestra que la unión verdadera es imposible, pues “Su versión del mito no es metafísica ni negativa sino irónica: crítica. Por una parte, es una burla del mito tradicional: reduce el culto a la Diosa, ya sea en su forma religiosa o en la moderna, devoción a la Virgen o amor romántico, a un mecanismo grotesco en el que el deseo se confunde

con la combustión de un motor, el amor con la gasolina y el semen con la pólvora de artificio. Por la otra parte, la crítica es también una burla de la concepción positivista del amor... El Gran Vidrio es una pintura infernal y burlona del amor moderno o, más claramente, de lo que el hombre moderno ha hecho del amor. Convertir al cuerpo humano en una máquina, inclusive si es una máquina productora de símbolos, es peor que una degradación. El erotismo vive en la fronteras de lo sagrado y lo maldito” (Paz, 1976, 84). No es una mera constatación negativa sino una ironía afirmativa que no sólo apunta al costado maquinal y masivo de la modernidad sino que introduce lo irónico o afirmativo del borde que traza en el erotismo como experiencia de la frontera misma de aquello que escapa a lo simbólico, a cualquier máquina simbólica que quiera darle un sentido. Afirma, como el psicoanálisis, el ausentido irónico de la sexualidad del ser hablante. El Gran Vidrio es una obra que se apoya en un vacío, materializado en el perpetuo inacabamiento de la obra. Por eso, el “*meme*” puede traducirse en castellano por aun..., compartiendo algo del *work in progress* joyceano sin confundirse. Ninguna última palabra, sino presentar al espectador una metáfora del vacío, otra forma de lo que Eco denominó “obra abierta”, donde es él quien se pone a trabajar o arreglárselas. Por eso también se vincula con Mallarmé y su *Un coup de dés* ya que “afirman simultáneamente la ausencia de significado y la necesidad de significar y en esto reside la significación de ambas obras” (p. 93). Este punto resulta crucial ya que marca la presencia de significaciones que no logran un acabamiento sino que recortan un vacío. El azar nos muestra que el accidente es una de las formas en que se manifiesta algo que nos sobrepasa y no tiene ningún sentido, no tiene otro a quien atribuírselo, salvo claro que se haga de la fortuna una divinidad.

Para Mallarmé la tirada de dados nos presenta el azar que absorbe el absurdo, pero indica todavía un absoluto. Duchamp asume el absurdo del azar con humor, es la meta-ironía de una idea que sin cesar se destruye a sí misma y se renueva. El azar y la causalidad irónica: “el conocimiento no es sino un trastorno del lenguaje” (Paz, 1976, 120) o también podríamos decir -como hemos señalado- una pifiada, “una equivocación”.

El Gran Vidrio, ensamblaje erótico-pseudocientífico-irónico, aparato de funcionamiento insólito presenta una división que es también separación infranqueable entre la Novia, que “encarna” lo femenino en la soledad de su alteridad de su goce, y como los machos gravitan en torno a ella por el efecto que les causa. Aborda el “desnudamiento”, momento clave en la erótica según autores como G. Bataille y tema clásico -el “desnudo femenino”- de la pintura. Duchamp presenta una “máquina femenina” pero su forma maquinal no imita el cuerpo humano, su apariencia no es antropomórfica. No se acopla complementariamente con las máquinas viriles de los solteros. La comicidad de la explicación indica que entre la Novia y los Solteros no hay contacto directo sino a distancia: chispas del “magneto-deseo”, explosiones del “motor de cilindros débiles”, suspiros de la Novia que hacen ondular la tela de los tres Pistones para comunicar sus llamados

a la Máquina-solteros.

Lo sexual irrumpe como un real que hace fallar la máquina, hace que no sea un mero mecanismo monótono, lo desacomoda constantemente y da lugar a imprevistos. Todo mecanismo es desviado por una especie de contra-mecanismo que lo perturba, lo contradice, lo torna indeterminado. Éstas son -según Paz- las dimensiones que acercan estas máquinas al centro de lo humano. Sólo una máquina contradictoria nos evoca a lo humano y la causalidad irónica que alienta sus acciones.

El soltero -tema recurrente en su obra- fue tomado del poeta Jules Laforgue, que ejerció una fuerte influencia también en los surrealistas, aparece como una máquina que funciona en un movimiento giratorio y continuo, acción que formula como un “principio de espontaneidad”; es decir, como un *automatón*. Presenta en una de sus pinturas a los machos como solteros uniformados. El soltero guarda intacta su virilidad, pretende escapar a la castración que le implica el amor a una mujer. Según Tomás Segovia el casado rompe el círculo cerrado de la amistad viril adolescente siendo visto por sus compañeros como un “traidor” a su propio sexo. La ironía del título alude también a lo infranqueable entre lo femenino y lo masculino: el soltero ni siquiera es pretendiente novio, y la novia no llegará nunca a ser desposada. Por eso el adverbio *meme...* del título constituye una partícula de indeterminación, el ni esto ni aquello de los taoístas pero permite su movimiento.

En el *Seminario 17* recurre al artista para interpretar a los jóvenes de mayo del 68 que a veces la posición contestataria puede llevar al reverso de lo que persigue, a “cocinarse en su propia salsa”: “La protesta me hizo pensar en algo que un día inventó, si tengo buena memoria, mi buen y difunto amigo Marcel Duchamp: el soltero se hace él mismo el chocolate. Tengan cuidado de que el contestatario no se haga el chocolate él mismo” (Lacan, 1969-70: 213). En tanto el goce está desviado, perturbado por el lenguaje, toma la dimensión de la artificiosidad bizarra y la máquina del lenguaje elabora sintomáticamente el goce

3. b. Schoenberg y la emancipación de la disonancia

No resulta excesivo afirmar que Arnold Schoenberg encarnó un síntoma en la historia de la música occidental del siglo XX, tal como Joyce lo fue en la literatura. Su obra provocó una verdadera conmoción, despertando no solo rechazo sino incluso un odio sin precedentes en la historia de la música. Consideraba que ese carácter polémico y sintomático era inherente a su creación, por eso afirma: “Los honores deben darse a mis enemigos. Ellos fueron quienes realmente me ayudaron” (Rosen, 1975, 11).

En los primeros años de su carrera no le fue negado el éxito, supo cosechar incluso el reconocimiento y respeto de colegas tales como Richard Strauss y Gustav Mahler. Su poema sinfónico de 1902-3, *Pelleas und Melisande* fue muy bien recibido en su estreno en Berlín. Éxito que se prolonga hasta el estreno en 1913 de su creación más ambiciosa, las *Canciones de Gurre*, monumental obra para seis solistas, cuatro coros y una orquesta de 150 músicos. Pero esta obra compuesta trece años antes, le

otorga un gran reconocimiento con un estilo con el que él ya no puede identificarse, debido a que a comienzos del 1909 se produce una radical ruptura estilística luego de una fuerte crisis subjetiva.

Dicha ruptura está orientada por algo que atrapa al artista, suscitando incluso sus propias resistencias, tal como lo ha confesado Schoenberg, quien también señala en una de sus cartas cómo finalmente se impone aquello que lo empuja pues se ve compelido en esa dirección, obedeciendo una compulsión interior que es más poderosa que cualquier educación.

Son las obras escritas entre el período entre 1908 y 1913 las que configuran la base sobre la que se constituyó el escándalo en torno a Schoenberg, tales como *Tres piezas para Piano*, op. 11, *Pierrot Lunaire* y la ópera en un acto *Erwartung*, traducida como *La espera* o *Expectación*, que compuso en diecisiete días en un frenesí de inspiración.

Con *La espera* de 1909 Schoenberg rompe con todos los medios tradicionales por los cuales se suponía que la música lograba su inteligibilidad. Este monodrama para soprano y orquesta, con una costosa puesta en escena para los escasos veinticinco minutos que dura la ópera conspiró para su realización. Trata la torturada visión de una mujer ante su amante muerto.

La tonalidad, como sistema musical, otorgó un marco para distinguir lo que tiene sentido de lo que no lo tiene, tal como afirma el musicólogo -autor también de la biografía de Schoenberg- Charles Rosen.

Aunque desde finales del siglo XIX la tonalidad comenzó a ser desbordada, el paso que da Schoenberg implica una ruptura ya que nunca se había hecho música de esa manera, produciendo la emancipación total de la disonancia. Una disonancia es cualquier sonido que debe ser resuelto, es decir, seguido de una consonancia. En la música tradicional no hay una sin la otra, hacen un par S1-S2 que produce un sentido musical que el oyente reconoce en su alternancia. El sentido, en la música, es la articulación de ese par en sus diversas formas, planos y niveles. La emancipación de la disonancia implicó la ruptura de esa cadena, es la disonancia sola, S1. De allí que la obra adquiere un carácter de un montaje de motivos independientes. Esta perspectiva también lo conduce a la composición de verdaderas miniaturas musicales, brevísimas piezas de medio minuto. Sin su consonante, la disonancia, al quebrar la dialéctica entre tensión y resolución, produce en el oyente un efecto de opresión sin solución. Tal como señala Rosen: “De este rechazo de la resolución proviene la capacidad del estilo de Schoenberg de 1908 para expresar lo angustioso y lo macabro” (p. 38).

Este estilo se tornó muy difícil de sostener y luego de un silencio durante la primera guerra mundial, inventa un nuevo método, el “serialismo”, con la ambición de volver a la gran tradición de la música occidental luego de la revolucionaria fragmentación atonal que había amenazado su coherencia. Ello en la medida que necesita darle un nuevo sistema que no sea el tonal pero que sí sea, como tal, un sistema, un marco que de una nueva forma de coherencia. El serialismo o dodecafonismo de Schoenberg parte de la homogeneidad del espacio cromático, en tanto cada nota

es tan importante como cualquier otra y su único valor es el lugar que ocupa en la serie. Todas sus fórmulas deben constar de doce sonidos diferentes sin que uno solo de ellos se repita, y así la serie dodecafónica permite infinitas posibilidades rítmicas. La escala cromática es aquella que incluye todos los semitonos entre una nota y su octava (por ejemplo, si comenzamos en do, la escala cromática sería la siguiente sucesión: do, do sostenido, re, re sostenido, mi, fa, fa sostenido, sol, sol sostenido, la, la sostenido, si -o bien, para los sostenidos, sus notas bemoles correspondientes-). El compositor elige un orden determinado en que se deben tocar estas notas, sin poder repetirse una hasta que se hayan tocado las otras once (impidiendo así que haya cualquier coherencia tonal). A esta secuencia se la denomina "serie original" (O) donde se realizan una serie de operaciones. Una vez establecido el orden en que se deben tocar las doce notas, es decir, la anteriormente nombrada "serie original" (O), se transmuta a su retrógrado (R), o sea las notas de la serie original tocadas en el orden inverso (la última nota de la serie se toca primero, la penúltima en segundo lugar, la antepenúltima en tercero, y así sucesivamente). Posteriormente, la serie original se pone en su inversión (I), es decir invirtiendo la dirección de los intervalos entre las doce notas.

En sus últimos años en Estados Unidos, siguió buscando equivalentes seriales de las estructura tonales, intentando reconciliar la unidad con la diversidad. Numerosos músicos adaptaron el sistema de Schoenberg a su estilo de composición, tales como sus discípulos Alban Berg, que utiliza en método de un modo más libre y Aton Webern que lo siguió de manera más estricta.

Conclusiones:

En función de lo expuesto, Lacan extrajo las consecuencias de ello para la práctica analítica: "El análisis nos indica que no hay más que el nudo del síntoma, y que hay que sudar bastante para llegar a aislarlo; tanto hay que sudar que uno puede incluso hacerse un nombre, como se dice, de ese sudor. Es lo que conduce en algunos casos al colmo, a lo mejor que se puede hacer: una obra de arte..." (Lacan, 1975b, inédito). Podemos apreciar en esta cita cómo conecta y, a su vez, distingue el trabajo del análisis que lleva a aislar la célula elemental del síntoma y la obra de arte. Por eso agrega: "...No es nuestra intención, no se trata para nosotros en absoluto de llevar a alguien a hacerse un nombre, ni a hacer una obra de arte. Lo nuestro consiste en incitarlo a pasar por el buen agujero de lo que le es ofrecido, a él, como singular" (1975b).

Es sólo ese arduo esfuerzo sostenido sobre la particularidad del síntoma lo que permite aislar lo singular e incurable que en él habita. Es en ese punto en donde se le presenta al sujeto una oportunidad, algo que le es ofrecido. Dicha oferta es la de una marca o estilo que podría ponerse con dedicación a la obra. El "buen agujero" que el psicoanálisis incita a pasar es aquel que lo singular cava en la universalidad del concepto, el de lo inclasificable que resiste a todas las categorías.

Podemos concluir que el recorrido del análisis aísla el nudo del síntoma y el vacío de la Cosa, dejando abierta la

posibilidad sublimatoria sin prescribirla. Es la ocasión de hacer pasar el resultado de ese trabajo a lo social y con esa dedicación llegar, a veces, a valorar el nombre propio.

BIBLIOGRAFÍA

- Eimert, H. (1952). *¿Qué es la música dodecafónica?* Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- Freud, S. (1916). "23ª conferencia: Los caminos de la formación de síntomas". En *Obras Completas*, op. cit., t. XVI.
- Freud, S. (1930). "El malestar en la cultura". En *op. cit.*, T. XX.
- Galiussi, R. y Godoy, C. "Síntoma, invención y lazo social". En *Anuario de Investigaciones*. Volumen XXVIII, 187-194, 2021.
- Galiussi, R. "Alienación en Jean Jacques Rousseau". En *Memorias del XIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica profesional en Psicología - XXVIII Jornadas de Investigación - XVII Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología. Secretaría de Investigaciones, 12-16, 2021.
- Godoy, C. (2012). "Los artificios de James Joyce", en Schejtman, F. (comp.). *Elaboraciones lacanianas sobre las psicosis*, Ed. Grama, Buenos Aires, 2012
- Godoy, C. (2016). "El síntoma, el sentido y lo real", en Godoy, C. (comp.). *El sentido y lo real en la experiencia analítica*, JVE ediciones, Buenos Aires, 2016.
- Godoy, C. (2019). "Síntoma y creación en la enseñanza de Lacan, J.", en *Memorias del XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XXVI Jornadas de Investigación*, Instituto de investigaciones, Facultad de Psicología, UBA, Buenos Aires, 2019.
- Lacan, J. (1931). *Escritos "inspirados": esquizografía*, Grapas, México, 2012. Escrito junto a P. Migault y J. Lévi-Valensi.
- Lacan, J. (1932). *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, Siglo XXI, México, 1979.
- Lacan, J. (1933a). "El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de experiencia", en *De la psicosis paranoica...*, op. cit.
- Lacan, J. (1933b). "Presentación general de nuestros trabajos científicos", en *De la psicosis paranoica...*, op. cit.
- Lacan, J. (1959-60). *El Seminario, Libro 7: "La Ética del Psicoanálisis"*, Paidós, Buenos Aires, 1988.
- Lacan, J. (1975a). "Conferencias en universidades norteamericanas" (2da parte), en *Lacanianana, Revista de psicoanálisis*, N° 21, Ed. EOL, Buenos Aires, octubre de 2016.
- Lacan, J. (1975b). "Intervention à la suite de l'exposé d'André Albert", 14-6-75. En *Lettres de l'École freudienne de Paris*, 24, 1978. <http://ecole-lacanianne.net/es/bibliolacan/pas-tout-lacan-3/>
- Lacan, J. (1975-76). *El seminario. Libro 23: El sinthome*, Paidós, Buenos Aires, 2006
- Lacan, J. (1976). "De James Joyce comme symptôme", conferencia del 24 de enero 1976, Centre Universitaire Méditerranéen de Nice, <http://ecole-lacanianne.net/es/bibliolacan/pas-tout-lacan-3/>
- Lacan, J. (1979). "Joyce el síntoma", en *Otros escritos*, Paidós, Buenos Aires, 2012.
- Laurent, E. (2016). *L'envers de la biopolitique*, Navarin-Le champ freudien, París, 2016.
- Miller, J-A. (2004-2005). *Piezas sueltas*, Paidós, Buenos Aires, 2013.

Miller, J-A. (2014). "El inconsciente y el cuerpo hablante", en *Lacaniana, Revista de psicoanálisis*, N° 17, Ed. EOL, Buenos Aires, 2014.

Rosen, Ch. (1975). *Schoenberg*, Antoni Bosch editor, Barcelona, 1983.

Schoenberg, A. (1951). *El estilo y la idea*, Taurus, Madrid, 1963.

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2022

Fecha de aceptación: 4 de octubre de 2022