

La música y el discurso analítico¹

El Final de Don Giovanni de Mozart, tocado en 1995 en Amsterdam por The English Baroque Solist bajo la dirección de John Eliot Gardiner, introduce el cuestionamiento...

¿Qué hemos oído al escuchar y ver este Final de *Don Giovanni*²?

Que la música de Mozart puede conducir Allende³ a partir de algo insólito e invisible que se deja oír allí.

Cada uno de nosotros ha podido percibir, en un momento que le es propio y por motivos enigmáticos, que lo conciernen, más allá de las vibraciones sonoras, la repentina presencia de una pulsación íntima cuya aparición respondía a una vibración proveniente de, y transmitida por los instrumentos de la orquesta y la voz humana.

Este tiempo que la ópera, como el arte, puede crear es nuevo en el sentido en que, desaparece apenas aparece. Cuando se dé nuevamente, será Otro. Nuestra hipótesis es que no es extraño a aquello que está en el origen de este nuevo discurso que Lacan llama el discurso analítico.

Partimos de nuestra experiencia del grito de Don Juan y de lo que ésta permite atravesar en el campo analítico de la transferencia.

Señalemos en primer lugar que el compromiso subjetivo en una experiencia no va de suyo.

Así es como en este Final, el verbo y la música pueden aliarse en la perspectiva habitual, la de la culpa. No hay subjetividad porque el oyente asiste como espectador a la intervención del Comendador.

Está impresionado por las notas largas de valor generalmente igual y los frecuentes saltos de octava (*"Giovan-ni"*, *" invita-sti"*), el ritmo negra-punteada-corchea que recuerda la tumba de donde viene, la conclusión lapidaria *"Ah, tempo piu non v'è"*, (*"Ah, ya no es más*

¹ Este ensayo, escrito un año después de una improvisada exposición en el festival de Arte Lírico OPUS-GATTIERES en torno al "Cosi fan tutte" de Mozart en Saint Paul el 31 de julio y el 1^{ero} de agosto de 2004, toma en cuenta las preguntas que le siguieron y las elaboraciones que se agregaron en el año 2004/2005 durante mi seminario en París.

El primer Número de la revista *Insistance* editada por Erès en octubre de 2005 ofrece un desarrollo bajo el título *"Mozart y el grito de Don Juan"*.

² Escribo *Don Juan* en itálica cuando se trata de la ópera, y reservo la escritura normal cuando me refiero al personaje.

³ como lugar impensable de la Alteridad ya que el tiempo es el espacio y vice-versa

tiempo") sobre una melodía cromática descendiente al ritmo largo y regular de redondas en que el tiempo parece perdido, los recto-tono con los cuales no hay discusión posible....

Estos datos no dejan de tener interés. Describen a un Comendador no incauto⁴, aquel a quien no se puede engañar, tal vez porque nos habita. ¿Esta fascinación no corre el peligro de ocuparnos demasiado?

Sin embargo, lo que puede aprender la experiencia del grito de Don Juan es la existencia de la Otra cosa⁵ y no es imposible que el analista pueda aprender⁶ de la ópera para aproximarnos de aquello que, el arte de Lacan, analista-analizante, quería poner a prueba con la experiencia del pase.

Acerquémonos a este fragmento. ¿Qué deviene cuando el grito de Don Juan deja oír, cada vez que se lo escucha, ese Otro algo, sin saber qué?

En un principio, un primer tiempo en que se devela que la interpretación del grito como horror ante el abismo lo aprisionaba hasta entonces.

Haber oído "ese no sé qué" en que las Preciosas reconocían la presencia del espíritu hace regresar a ese receptor sobre "El Tiempo lógico y la aserción de certeza anticipada"⁷ para descubrir que la fijeza de la significación no cesa de retener al ser parlante en prisión.

Cuando descubre lo que no sabía que sabía, se abren las puertas y ya nada es como antes.

Don Juan no es más el "*dissoluto punito*" tan esperado, dado que la angustia lo habita y éste reivindica el derecho a la palabra: "*Che vuoi ?*" ("*¿Qué quieres ?*")

El Comendador puede continuar desplegando su estrategia sin cuestionamiento a través del peso de las palabras, el cambio de ritmo de la versificación, la aceleración del tempo, la presión de los recto-tono y los acordes de 7^{ima} disminuida, su paso puede ser escandido por el ritmo fúnebre negra-punteada-corchea...

Don Juan está en otra parte. No se sustrae más, da "su" mano y es algo *jamás visto*:

De la tensión que se apoderó de su ser, sale primero un sofocación "*Oi-mé*", ("*¡Oh! cielo*"), liberado por la tensión de un acorde de séptima disminuida, y suena, y resuena hasta el infinito, el grito como significante abierto a todos los sentidos...

Genialidad de Mozart en transmitir un Don Juan que ya no está invitado a nutrirse de los mandamientos, ya que está invocado a compartir lo insólito y lo invisible brindados gratuitamente.

⁴ En homenaje al Seminario de Lacan *Les non-dupes errent*, en particular la clase del 9 de abril de 1974.

⁵ Cercana al la Alteridad ya citada, pero también al de un goce Otro que viene a nuestro encuentro al final de este texto.

⁶ No se trata de la explicación psicoanalítica del arte y la ópera en particular.

⁷ J. Lacan *Les Ecrits* Seuil pp 197-213

Aceptar reconocer a este Don Juan, este Inesperado, implica cierta angustia que permite suponer que el propio Don Juan, habrá oído "ese no sé qué" que es del mismo orden que lo que ya detuvo a este entendedor al oír su grito. En suma, da cuenta de ello como de sí mismo.

En ese punto estaba cuando Jean-Michel Vives⁸ me comentó la existencia de una extraña apuesta al principio del encuentro del Comendador y de Don Juan que habría sido reconocida por Darius Milhaud en la réplica del Comendador : "*Chi si pasce di cibo céleste*".

Se trata de una serie de doce sonidos a partir de la cual compuso la música de la aparición del profeta Jonathan cuando viene a reprocharle a David el haberse dejado corromper por la carne, en su ópera *David*, en 1952.

No se puede sino inclinar la cabeza ante la presencia de esta Extraña a la ley soberana de la tonalidad, y el hecho de que Darius Milhaud sea el único en haberla oído le otorga la denominación de "*Saber Supuesto Sujeto*" en el que Lacan reconoce la función del escrito⁹.

La voz del Comendador habrá pasado, de contrabando, la dimensión de la mente y de su huella, el escrito.

Habrá sido necesario un Don Juan para oír este hallazgo, el único válido, en la voz humana de quien yerra.

Agradecida, deja, un escrito, la insólita huella de su pasaje, una composición silenciosa que anuda la orquesta y la voz humana: *algo jamás oído...*

Los doce sonidos están numerados

Mozart no lo podría creer: encontró la música que anuda, al mismo tiempo y en el mismo espacio, las leyes de la tonalidad y una ley que se emancipa de ésta por la liberación de la disonancia¹⁰.

⁸ Le agradezco haberme dado esta información.

⁹ 9 de abril de 1974, *Les non-dupes errent*. Seminario inédito ya citado.

¹⁰ Hasta entonces, la disonancia, que intentaba hacer oír aquello que se escapa de la ley soberana de la tónica, debía volver a los límites de la consonancia. Schoenberg, en su segundo cuarteto de cuerdas, en 1907-1908, cuestiona la autoridad que dirige la música occidental, liberando la disonancia. Suponemos que deja oír, mediante este acto sin precedentes, el campo ilimitado de la Alteridad en la música.

El psicoanalista puede estallar de risa, Mozart le recuerda a ese artista con el que a veces se encuentra, el sujeto del inconsciente, en el origen del chiste, creación que condensa a la vez una palabra ya conocida y algo inesperado para volverlo algo *jamás* oído.

Pero Don Juan, todos lo saben, no podría desaparecer. Espiritual, este nuevo Don Juan está más orientado hacia lo ilimitado, que transgrediendo los límites de la ley; no cesa de acercarse a lo inasible femenino detrás de las conquistas femeninas.

Por ello lo hemos invocado en primer lugar para acercarnos, ahora, al momento de vacilación en la voz de Fiordiligi, en el corazón del Acto II de "*Così fan tutte*" en el aria "*Per pietà*" donde resuena algo que no va con lo que ella dice.

Obviamente, el pensador que nos habita se desespera por saber si el amor que la encanta se dirige a Guglielmo o a Ferrando, pero sólo puede concluir que tal vez ame a ambos a la vez. Si "*ellas son todas iguales*" ("*Così fan tutte*"), ¿con qué se encuentra en realidad?

Con un secreto que lo sobrepasa; la dimensión de lo femenino que hemos promovido como aquello que empuja a Don Juan hacia las mujeres. Su amor no se dirige ni a la persona de uno, ni a la del otro ya que es el Amor de la Alteridad.

Si la voz de Fiordiligi nos transporta hacia el apaciguamiento, es porque ésta invoca a esta Extraña, que el sonido le ha permitido descubrir, no del todo extraña en el momento en que la ha invocado. Se place, se complace dirigiéndole el saludo y nos invita al goce Otro, "*el goce que hace falta (que) debe traducirse como el goce indebido*"¹¹

Esta experiencia del Otro goce le interesa al psicoanalista en la medida en que es brindada gratuitamente por la transferencia en el sonido de la voz humana como aquello que puede hacer salir de prisión, mediante el síntoma y la compulsión a la repetición.

Por ello estoy agradecido a un paciente, que ha escuchado mi "*buen dia*" como *algo jamás* oído.

El resultado fue para él la desaparición de un síntoma particularmente invalidante y, para mí, la invocación del grito de Don Juan que me ha guiado y me lleva *una vez más*, junto a Ustedes, hacia ese Allende, en presencia de quien el poeta R.M. Rilke abre las Elegías de Duino¹² :

*"¿Quién, si yo gritara, quién pues oiría mi grito entre las jerarquías de los Ángeles?
Y sería, inclusive, y si uno de ellos me tomara súbitamente sobre su corazón: demasiado fuerte su presencia ante la cual sucumbiría.*

Porque lo Bello no es sino el comienzo de lo terrible, que apenas podemos aún soportar en este nivel; y si tanto lo admiramos, es porque desprecia y deja de aniquilarnos.

Todo ángel es terrible. Por lo tanto he de contenerme y de hundir en mí el oscuro sollozo, ese grito de llamado. Pero ¡Lamentablemente! ¿A quien acudir?

¿A quien, pero a quien puede uno dirigirse? Al ángel, ¡no! Al hombre, ¡no!

Y los animales presienten y saben, sabiamente, que no se puede confiar en éstos: que no habitamos verdaderamente en nosotros en el mundo interpretado"

¹¹ J Lacan. *Encore*. Séminaire du 13 février 1973. Seuil p 55.

¹² R.M.Rilke *Les Elégies de Duino. Les sonnets à Orphée*. Edition bilingue. Points p.9.

Paris, 24 de agosto de 2005

Jean Charmoille

Voix

Orchestra

Chi si pa-sce di ci-bo ce-les-te