

Transferencia y cambio de discurso*

El psicoanalista y el artista

El 27 de septiembre de 1787, los allegados de Mozart están preocupados. No pueden pensar sino en la apertura de *Don Giovanni* que Mozart no ha escrito aún. El 29, dirigirá la *première* en el teatro Nacional de Praga, en Bohemia.

Mozart está sereno. Sabe que la escribirá en la noche del 27 al 28. Se lo anuncia a su mujer Constance¹ y le pide que se quede junto a él hablándole. Ella le cuenta cuentos. Él se descostilla de risa pero no escribe nota alguna en la partitura.

A las tres de la mañana, Constance le propone que se recueste a descansar durante dos horas. Al despertar, las vibraciones de la cuerda vibrante a la cual está reducido su cuerpo, hallan de inmediato el ritmo y los intervalos sonoros que se escriben de un solo trazo en el papel: un nuevo simbólico es creado. A las siete de la mañana, la apertura está en el papel. El copista, puede llevarse la partitura, como convenido.

Una apertura inesperada

Nuestro punto de partida necesita poder ser detenido por la extrañeza y dejarse llevar por lo que ésta pone en movimiento. Más allá de la evidencia de la cronología de la historia, ¿qué se significa en este recorrido de Mozart? ¿Acaso hay algo que eleva esta *apertura* a la posición de obra de arte? ¿Más generalmente, qué hace que una obra pueda hacer de su autor un creador?

Estas preguntas resuenan en el psicoanalista. Un enigma similar sostiene la dirección de la cura desde el momento en que la transferencia es el único lugar donde el cambio de discurso que es el discurso analítico, puede advenir. Sabe que sólo si puede efectuarse esa operación, llamada analítica desde Lacan, en el *après-coup*, quien presidió este cambio puede ser reconocido, en ese momento y sólo allí, como analista, sin importar cual fuere su presunta formación e inclusive su pertenencia institucional.

El surgimiento del discurso analítico es una apertura inesperada. Supone la creación de un tiempo o mejor dicho, la creación *del tiempo*, en el cual se verá, *après-coup*, que ha habido psicoanalista.

En el surgimiento de lo real de la pulsión

Si hemos convocado a Mozart, es en esta perspectiva y no para desarrollar un discurso sobre² el arte a partir de los datos psicoanalíticos ya sabidos. Suponemos que el

¹ La documentación para la *Biografía de W.A. Mozart* de Nissen a la cual nos referimos, comenzó a ser recopilada por Nissen, segundo marido de Constance Mozart. La muerte de Nissen la deja inconclusa. Fue Constance quien la terminó e hizo publicar en 1828 con la ayuda de Feuerstein. Un primera *Biografía* de 1798 ya había sido escrita por Niemetschek.

artista y el psicoanalista están muy cerca y les conviene dejarse interrogar el uno por el otro porque, tanto uno como otro pueden ser "tocados"³ por la repentina existencia de un real ilimitado⁴, primer tiempo indispensable para la entrada en escena de la pulsión.

El psicoanalista puede transmitirle al artista⁵ a partir de la experiencia de la transferencia, en particular cuando se perfila ese momento que es el del más allá del fantasma, que puede ser creado un nuevo tiempo "vivir la pulsión", (Lacan, 24 de junio de 1964), nuevo para hacer oír, sin saberlo y a quien pueda oírlo, el llamado de lo real de la pulsión invocante cuyo secreto es hacerse oír de manera siempre singular, ya que no es con las orejas.

Con esta apuesta en el horizonte, de un nuevo tiempo, el de la pulsión, escuchemos la apertura de *Don Giovanni*. Lo sorprendente, es que se da a oír una música muy cercana de aquella que ha resonado en el final del II Acto cuando el Comendador ha venido a encontrarse con Don Juan. Sabemos que Mozart había escrito la música de los dos actos de *Don Giovanni* mucho antes, entonces ¿Por qué ha de volver sobre este encuentro y cuál es la novedad que permite oír la apertura?

El mundo del "Goza-sentido"

Apenas despierta, Mozart oye el llamado de la música en posición de Otro para él. ¿Lo oye con sus orejas? Es más bien una inasible presencia en él llevada repentinamente a la existencia por la invocación de la música en posición de Otro, que lo oye a él. La respuesta no se hace esperar, es inmediata, se le da un "sí" y surge, en la escena de la Alteridad siempre nueva por ser puramente significativa⁶, el tiempo inesperado del encuentro del Otro y del Sujeto. Invocada, esta inasible presencia significativa se vuelve invocante⁷.

Pero para que surja esta música, habrá sido necesario un tiempo anterior, el del sueño, donde el pensamiento abandona al pensador. Como en el sueño, es desde un

² Equivaldría a quedarse con la prevalencia del discurso universitario sobre el discurso analítico en el sentido en que los introduce Lacan desde diciembre de 1969 hasta junio de 1970 en su seminario "*El revés del psicoanálisis*".

³ "tocar no es pensar" (Delacroix)

⁴ En el sentido en que no puede ser controlado por los límites de la significación regida por el pensamiento consciente e inconsciente, que es una manera de definir aquello que llamamos el fantasma. El analista lo ha encontrado en su cura, cuando se traspasa el plano de la identificación: "es el más allá del análisis y jamás ha sido abordado. Hasta ahora sólo se puede abordar a nivel del analista...la experiencia del Sujeto (\$) es llevada así al plano en que puede presentificarse, de la realidad del inconsciente, la pulsión." J. Lacan "*Los cuatro conceptos del psicoanálisis*." Seminario del 24 de junio de 1964. Seuil p. 245 y 246.

⁵ Que consideramos independientemente del campo donde encuentra su materia prima: su ritmo, luz, color y demás. El artista es para nosotros, aquel que al oír sin saberlo, lo insólito y lo invisible de un llamado, responde con una obra. Si, al menos en un receptor, ésta genera una división, por ejemplo si se deja ver lo invisible en el corazón de lo visible en un cuadro, el pintor es reconocido como creador. Es nuestra hipótesis. En esta perspectiva, es posible adelantar que el psicoanalista es un artista cuya materia prima es el significante.

⁶ En efecto, se trata únicamente de sonido en la apertura de *Don Giovanni* de Mozart y el sonido está ligado al puro simbólico de la significancia. La proximidad con la interpretación, en transferencia, para Lacan, es perturbadora, ya que el cambio no da cuenta del sentido sino de la significancia en el origen del decir a medias.

⁷ Es el vuelco pulsional de la pulsión invocante.

agujero en⁸ el pensamiento, desde ese revés de la representación, que surge lo real de un llamado *jamás visto* y *jamás oído*, el de la música.

La respuesta se escribe en la partitura: lo nuevo simbólico es llevado a la existencia por el gesto invisible de Mozart. El límite que impedía el acceso a la belleza es traspasado, aparece lo invisible y lo insólito, es la puesta en dirección de *das Ding, la cosa humana*.

Otro mundo se hace oír: "**Goza-sentido**" propone Lacan, y comienza a poder ser recibido un movimiento *jamás visto y jamás oído*, "*vivir la pulsión*" que interpreta de otro modo lo ya oído y lo ya visto del tiempo del fantasma que limitaba hasta entonces.

El espíritu de la risa de Mozart

Es increíble, así como el llamado del Otro en el origen del chiste no puede oírse sin el detenimiento del discurso controlado por el pensamiento, habrá sido necesario ese tiempo de la desaparición del pensamiento en el sueño, para que Mozart oyera aquello que no cesaba de esperar, el momento de ser víctima de la significancia.

Valía la pena esperar, una apuesta oculta hasta entonces se devela ni bien suena la apertura. Antes de esta inesperada, el pensador había fijado la risa de Mozart en la burla: no era incauto. Ahora, un movimiento invisible ahuecado en lo visible y lo audible de la risa transforma esa risa. El rostro de Mozart riéndose está vivo y el buen entendedor se deja llevar por este recién llegado. El pensador al cual se habría dirigido nuevamente ese receptor lo habría tildado de loco por divagar así... Era realmente una locura confiar en esa risa imparable. Era una locura osar mostrar y oír con la risa, que la presencia nueva que habitaba a Mozart aguardaba a una fugitiva, la significancia. Tal es, siempre abrumadora, la aparición del espíritu pasador de la significancia.

Y la herejía del grito de Don Juan

Entonces, ya nada es como antes, la apertura hacia lo ilimitado hace que se vuelva sobre los juicios anteriores. Hasta podemos suponer que si un receptor puede oír que la risa de Mozart es habitada por el espíritu, es porque **ya** ha oído el grito de Don Juan de ese modo hereje.

Nuestra hipótesis es que la significancia del grito de Don Juan habrá sido la clave hacia una nueva interpretación de la risa de Mozart y que es en la medida en que siempre resonaba en Mozart que no podía sino volver a ésta. No está en el poder de lo limitado hacerse cargo de lo ilimitado. El pensador pierde allí su latín.

La apertura no podía sino dejarse desear, abriendo hacia aquello que deja que desear, que no puede ser puesto en un casete. Como no se sostiene en el verbo, no cree ser la verdad. Evoca el discurso analítico, el que Lacan retoma en Vincennes en diciembre de 1978. No da muchas vueltas para hablar del ofrecimiento hecho por el analista al analizante, del objeto (a), como inasible en posición de agente: "*hay cuatro*

⁸ No sólo es pensamiento.

*discursos, cada uno cree ser la verdad*⁹. *Sólo el discurso analítico es la excepción*". EL objeto (a) es inapropiable, y por ello es causa de deseo.

El encuentro de Mozart y Lacan

Es extraño, y ello demuestra la riqueza del pensamiento de Lacan y su encuentro inesperado con Mozart, que reencontremos los cuatro discursos en el final de *Don Giovanni* de Mozart, cuando suena el grito de Don Juan.

En ese momento, el entendedor que se ha quedado con los datos yoicos y superyoicos, S₂, sólo oye un grito, siempre el mismo, fundado en el sentido que guía el discurso universitario: es el grito de espanto del condenado.

El discurso del amo ni siquiera lo ha oído. Éste ha entregado sus Significantes-amo, S₁, toda la verdad, nada más que la verdad, y se ha retirado sobre una maldición sin saber que hablaba de aquello que ignoraba de sí mismo: ¡ay de aquel por quien el escándalo viene!

El discurso histérico transmite que un existente, \$, puede vislumbrar la voz humana. Se apoya en la existencia del espíritu, pasador de lo real. En su perspectiva, por ser una pura vocal, *Ah*, el grito, y en particular el de Don Juan, abre a todos los sentidos. *Ya* es la apertura en la medida en que llama a la existencia la parte aún indeterminada del Sujeto por venir, \$.

Esta operación permite una transferencia sobre la división oída en el corazón del grito vuelto grito del corazón. El lugar de desesperanza del *burlador de Sevilla* puede ser habitado, ya que está constituido como perdido.

El grito de Don Juan es una obra de arte, un hallazgo, el único que vale, dado que abre hacia el infinito sobre la promesa de Otro mundo, el de la significancia que se pone a resonar, más allá del bien y del mal...

Un ofrecimiento jamás visto

Entonces, puede levantarse el telón y las 191 medidas de la apertura pueden resonar. Mozart transmite con el sonido esa parte de sí-mismo de la cual pudo reírse luego de haberlo oído de otro modo a nivel del sonido en la voz de Don Juan.

Dirige, o más bien se deja llevar por la fluidez del movimiento transmitida por el sonido.

Desde el principio, los primeros acordes dejan oír un *Tutti de orquesta forte* puntuado con apoyos en los tiempos fuertes, entrecortados a su vez por acordes sincopados. Una nueva interpretación del final resuena a partir de los mismos ritmos y de los mismos acordes.

Luego, los personajes entran en escena. Primero, el Comendador con el ritmo fúnebre de negras punteadas-corcheas. Luego, Don Juan, llevado por un ritmo sincopado en las cuerdas. Es increíble, aquello que era impensable con las palabras en el final se oye con el sonido: un diálogo entre Don Juan llevado por el torbellino de las

⁹ Apoyándose incondicionalmente en la autoridad de los Significantes-amo, S₁, en posición de agente, el discurso del amo opera un raptó sobre lo real. El saber del amo, S₂, que rige el discurso universitario tiene en cuenta lo real pero lo enmascara y controla. El discurso histérico escribe este real mediante la barra del Sujeto, \$, transmite que hay un más allá de las palabras, es el punto de partida para que advenga el discurso analítico.

escalas ascendentes y descendientes y el Comendador sostenido por el ritmo fúnebre de negras punteadas-corcheas.

Para quien pueda oírlo, ya se ha hecho un ofrecimiento jamás visto ni oído para que se oiga de otro modo lo que resonará luego, sobre el final.

Retorno a la escansión

Hemos convocado a Mozart en la medida en que el hecho de oír, y no de intentar ver y saber lo que está oculto, abre la experiencia psicoanalítica hacia esa creación de excepción que es el discurso analítico.

Ya hemos mostrado la importancia de la significancia como aquello que conduce al cambio.

Podemos suponer en efecto, que en cada sesión, en el momento del encuentro del analizante con el analista, esta apuesta no está ausente, aunque el sentido no cese de hacerla olvidar. En la medida en que no sabría advenir sin un duelo del pensamiento, la escansión de la sesión allí encontraría su pertinencia.

¿Acaso el analista se verá llevado a oírlo cuando el cuerpo del analizante le da existencia mediante su voz? Su cuerpo, más precisamente su voz, ¿sabría hacer oír la división del Sujeto, \$, donde se significa que aquello que él dice consueña con lo que le dice?

Paris, 10 de octubre de 2004

Jean Charmoille

* Texto establecido a posteriori de mi exposición en el Coloquio del Centre de recherche en écriture et psychanalyse, el 25 de septembre en la Sorbonne