

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA IV



LAS CANCIONES DE JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ
UNA ESCUCHA ANALÍTICA

TESIS DOCTORAL DE:

MARÍA VICTORIA ARECHABALA FERNÁNDEZ

DIRIGIDA POR:

EDUARDO CHAMORRO ROMERO

Madrid, 2013

©María Victoria Arechabala Fernández, 2013

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filosofía. Departamento de Filosofía IV

**Las canciones de
José Alfredo Jiménez
Una escucha analítica**

Tesis Doctoral
María Victoria Arechabala Fernández
Director Eduardo Chamorro Romero
Madrid 2013

Dar por terminada una investigación implica revisar el pasado. Surge entonces un desfile de imágenes y de recuerdos de las distintas personas que fueron decisivas en el comienzo, el transcurso y el fin de aquel proyecto que empezó desdibujado, y que, en buena parte gracias a ellas, fue tomando forma.

Tengo mucho que agradecer.

José Miguel Marinas fue un impulsor incansable tanto para mi matriculación en los cursos del doctorado y del máster como para el camino transcurrido hasta este momento. Durante todo el trayecto, con sus muy variadas vicisitudes, no me ha faltado su apoyo, consejo y buen juicio para cada uno de los interrogantes académicos y vitales que le he planteado.

Muchas de las ideas de esta tesis son deudoras de las exposiciones y debates entre los compañeros con los que he compartido seminarios, en donde he recibido más de lo que he aportado. A ellos llegué de la mano de Luis del Pozo, que ha seguido ayudándome a desbrozar algunos de los interrogantes que me iba planteando la investigación.

Jorge Marugán, Gerardo Gutiérrez y Jesús González Requena, además de ayudarme con las exposiciones de sus clases, me proporcionaron amistosamente guías para orientar la investigación.

Fuera de mi entorno académico hubo otras personas, como María Herrero, María Luisa de la Garza y Cristina Santamarina, que me aconsejaron en esos momentos de desánimo y dudas por los que se pasa en la elaboración de la tesis, y soportaron con entereza y buen humor “el monotema josealfrediano”. Además del apoyo amistoso me ofrecieron críticas a lo que yo les exponía y me aportaron puntos de vista y otros enfoques que enriquecieron el trabajo.

Pablo e Inés Atienza hicieron que este texto estuviera mejor escrito y más atractivamente presentado.

Y agradezco especialmente a Eduardo Chamorro que asumiera la dirección de esta investigación aparentemente poco convencional y que pensara que podía tener un encaje dentro del campo psicoanalítico.

A todos mi agradecimiento, y para ellos y para los que formaron en alguna ocasión un “coro informal” con las canciones de José Alfredo Jiménez, este trabajo.

Toya Arechabala

**Las canciones de
José Alfredo Jiménez
Una escucha analítica**

INTRODUCCIÓN	13
METODOLOGÍA	27
CAPÍTULO I. LAS LETRAS DE LAS CANCIONES	43
1. El discurso enamorado	47
1.1 El deslumbramiento	51
1.2 El obstáculo	61
1.3 La declaración	69
1.4 La pérdida	73
1.5 Recuerdo y repetición	82
2. El relato	93
2.1 Lamento amoroso del sujeto enamorado	99
2.2 Amenaza de separación o alejamiento	103
2.3 Estrategia de la espera: deseo y profecía del regreso	110
2.4 El final fantaseado: reencuentro amoroso o venganza	114
3. El escenario: espacios y afectos	117
3.1 Entre el camino y la cantina	123
3.2 Las sombras del dolor y las luces de la fiesta	132
4. Los personajes	145
4.1 El contexto mexicano	148
4.2 Yo soy	157
4.2.1 El enamorado derrotado	165
4.2.2 Humilde trovador vagabundo	170

4.2.3 Borracho.....	180
4.2.4 (Pero sigo siendo) el rey.....	185
4.3 Ella, la que se fue.....	195
4.3.1 La reina.....	200
4.3.1 La ingrata.....	205
4.4 El otro.....	210
CAPÍTULO II. EL SONIDO DE LAS CANCIONES.....	229
1. La música y la voz.....	235
2. Los mitos.....	247
2.1 Dioniso: música y cuerpo.....	252
2.2 La domesticación de la música: Apolo y las Musas.....	260
2.3 El shofar: la voz del superyó.....	269
2.4 El poder de la voz en la música: Orfeo y las Sirenas.....	273
CAPÍTULO III. LOS ESCUCHADORES.....	291
1. Gozo y placer de hacer música.....	296
2. Identificación.....	307
3. “Jugar música”.....	318
CONCLUSIONES.....	333
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....	351
RESUMEN EN INGLÉS.....	374

ANEXOS

1. El mariachi y las “canciones rancheras”	377
2. Apuntes biográficos de José Alfredo Jiménez	380
3. Audio de algunas canciones citadas en el Capítulo I	361
CD 1: El discurso enamorado [1-12] + El relato [13-20]	361
CD 2: El escenario: espacios y afectos	363
CD 3: Los personajes: Yo	365
CD 4: Los personajes: Ella [1-13] + El otro [14-21]	367

Prescindamos de los poetas que recogen materiales ya listos, como los épicos y trágicos antiguos, y consideremos a los que parecen crearlos libremente. Detengámonos pues en estos últimos, pero sin buscar, con miras a aquella comparación, a los poetas más estimados por la crítica, sino a los menos pretenciosos narradores de novelas, novelas breves y cuentos que en cambio son los que encuentran lectores y lectoras más numerosos y ávidos.

S. FREUD¹

¹ Freud, S., *El creador literario y el fantaseo*, tomo IX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires, pág. 132.

INTRODUCCIÓN

La tesis *Las canciones de José Alfredo Jiménez: una escucha analítica*, tiene como objetivo investigar, desde un enfoque psicoanalítico, las canciones que protagoniza un sujeto enamorado, al que se denomina “el sujeto enamorado de JAJ”, y analizar igualmente el proceso que la escucha de las canciones desata en los oyentes.

En este preámbulo se pretende definir los justificantes de la selección del tema general de esta tesis, los interrogantes a los que se intenta responder y el camino adoptado para alcanzar las respuestas.

Siempre que nos acercamos a un texto lo hacemos desde un proyecto, con alguna idea de lo que allí se dice y a medida que profundizamos en la lectura, este proyecto va variando y se va reformulando según la escucha en este caso, y nos va confirmando o alterando nuestra idea previa. El riesgo de este tipo de investigación es la posible confusión y alejamiento del hilo conductor. Por esta razón me ha sido necesario preguntarme en cada momento qué estoy investigando, de qué premisas estoy partiendo, dónde estoy, y hacia dónde me están llevando los hechos que contemplo en el trabajo. La materia que quería investigar necesitaba un cañamazo teórico para analizar una gran diversidad de elementos entremezclados, lo cual hacía más fácil perderme por otros derroteros.

La recomendación de Freud que encabeza este trabajo, con su consejo de atender a lo popular, a lo que conmueve al gran público, más que a las grandes creaciones culteranas “para unos pocos”, me animó a escoger para su estudio hechos cotidianos que pasan muchas veces inadvertidos.

En este contexto me fijé en que la música, aun siendo algo cercano a la vida de las personas, apenas se ha estudiado desde el punto de vista psicoanalítico. Me refiero específicamente a la música en su variante más popular: escuchar, cantar, corear, bailar. Esta participación del sujeto con las canciones es un hecho común y frecuente en las diferentes culturas a lo largo de la historia.

Por ello, la parcela de estudio elegida fue la música y su efecto en los que la escuchan en su dimensión cotidiana, la música en su “letra minúscula”, lejos de la música exclusiva, la de los asistentes a los auditorios de piezas cultas, de los intérpretes privilegiados, de los creadores capaces de generar estructuras sonoras elaboradas.

Lo que intento investigar es algo tan común como andar y hablar: el ritmo andante y el canturreo. Esta cotidianidad de la música popular comporta en el sujeto una escucha más activa y la manifestación externa de algo de lo que esta música provoca en el cuerpo.

He tocado la guitarra muchas veces con grupos diferentes de personas que, tras un “banquete”, en algunas ocasiones pedían a alguien que cantara. La actuación de ese “aficionado-profesional” se convertía en una manifestación grupal en que la mayoría de los asistentes coreaba la canción. El final, siempre el mismo, es que este coro fortuito e informal afirma “lo he pasado muy bien”. La satisfacción no viene por el lucimiento personal ya que unos cantan bien y otros desafinan, ni depende de las canciones elegidas, que pueden ser cualesquiera mientras sean fáciles de entonar y “conocidas”.

La fuente de la satisfacción parece ser el mismo hecho de cantar.

He partido del hecho incuestionable a mi entender de que las personas se relacionan con la música y que se produce con cualquier tipo de música, festiva, religiosa, de trabajo, y en cualquier tipo de situaciones y condicionamientos: culturales,

de edad, clase social, medio urbano o rural, sexo, etcétera. Plantear una aproximación psicoanalítica a este fenómeno es el objetivo de esta tesis.

La investigación psicoanalítica se nutre del análisis de lo concreto para posteriormente intentar extraer conceptos generalizables. Por ello la tesis versa sobre un cancionero, una música y unos textos concretos, aun cuando parte del análisis pueda ser extrapolable a otras canciones.

El campo de estudio acotado es, pues, el sujeto que oye unas canciones y reacciona ante ellas. A partir de ahí hay dos opciones: música vocal o rítmica. En la escucha, algunas piezas favorecen que el sujeto las canturree o coree, en otras, la participación se produce a través del cuerpo que se mueve a compás, como en el baile. En ambos casos tiene lugar un fenómeno cotidiano que podría ser susceptible de un acercamiento analítico. La elección de la primera se debe a mi experiencia personal en el acompañamiento con la guitarra, y porque la palabra y la voz tienen una gran carga en la teoría psicoanalítica.

Para la selección de canciones en las que tuviera relevancia el texto musicalizado, la letra, y la participación a través de la voz en el canto, busqué un repertorio conocido, con una música que fuera suficientemente “simple” para la escucha y para su repetición sin necesidad de una preparación o de unas dotes musicales privilegiadas, y que en vivo permitiera, o incluso que favoreciera, la participación del oyente como sucede en las “canciones a petición” que interpretan los grupos de músicos en los establecimientos públicos. Convenía concretar el corpus del estudio en la obra de un autor ya que la coherencia en el contenido de las letras es una parte fundamental para investigar el proceso que se genera en la relación del sujeto con la canción.

Con ello llegamos al cancionero que la tesis analiza para estudiar los procesos que se generan cuando se escuchan y cantan este tipo de canciones “fáciles”: el de José Alfredo Jiménez (JAJ a partir de ahora). Su obra se puede adscribir a un género popular, el de las “rancheras mexicanas”, que no ofrecen mayor dificultad para ser entonadas. El autor (1926-1973) ha conseguido seguir en el imaginario con alguna de sus canciones, de la cual la más famosa es “El Rey”.

Las letras de este cancionero tratan de amor y de desamor. No se diferencian en esto de las de tantos compositores y géneros musicales de entonces y contemporáneos, de coplas y boleros, del pop, del rock y de las baladas, donde abundan canciones que convocan a veces a la exaltación amorosa y más frecuentemente a la desesperanza y a la queja. Este hecho generalizado ponía de manifiesto que podían ser adecuadas para trascender la problemática particular de los procesos psíquicos del sujeto enamorado y podrían fácilmente generar movilizaciones y “reverberaciones” en los oyentes.

Estudiar el cancionero de JAJ es deudor de mi propia biografía, de mi afición personal a la música mexicana. Conozco y disfruto las canciones de este autor, a lo que se añade el hecho de que existe un libro recopilatorio sobre ellas,¹ lo cual simplificaba el trabajo de la delimitación de su obra y la búsqueda de las letras. No se trata de una valoración de JAJ como poeta,² o como compositor, ya que la forma, los valores literarios o musicales de los poemas no son lo que interesa a este análisis, sino la facilidad para ser repetidos por los oyentes en el canturreo.

¹ José Alfredo Jiménez, *Cancionero completo*, Turner, 2002, México.

² “Desde los cincuenta José Alfredo ha sido —no nos fijemos en la calidad literaria sino en el poder expresivo— uno de los poetas más significativos de México”. Monsiváis, C., *Amor perdido*, Ediciones Era, 2003, México, pág. 96. “Más aún, te diría que la última referencia poética entre aquellos inmensos sectores que jamás la leen es la canción, y de ahí surge un José Alfredo Jiménez que, en el caso de México, aporta una poesía desolada, sin valores literarios, pero con una intensidad que hace las veces de compensación estética.” Entrevista a Carlos Monsiváis: “No sólo lo fugitivo permanece y dura”.

Si estos son los antecedentes biográficos de mi interés en esta investigación, algunos profesores de los cursos del doctorado de “Fundamentos y desarrollos psicoanalíticos” y del máster de “Psicoanálisis y Filosofía de la Cultura” fueron determinantes para que esta decisión fuera tomando cuerpo. Con Eduardo Chamorro, mi promoción trabajó sobre “El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen” de Freud y el poema de Leopardi *L'infinito*, lo cual me puso en contacto con la posibilidad de hacer investigación analítica sobre textos y personajes de ficción. El estudio de los cuentos populares de Gerardo Gutiérrez³ fue fundamental en tanto tenía en cuenta, además de la interpretación textual, la preocupación de qué efecto hacen en el oyente y su posible función de ayuda para la elaboración de conflictos, lo cual le aproximaba a mi interés en el estudio de los que escuchan las canciones. Un equivalente al análisis textual en lo visual me lo proporcionó Jesús González Requena, cuyo sistema de añadir imágenes de otras películas del mismo autor me ayudó a entender que las canciones deberían apoyarse en “fotogramas” que conformaran versiones de lo mismo para exponer “el deletreo” del sujeto enamorado de JAJ. Finalmente, la decisión de atreverme a escribir sobre ello se la debo a José Miguel Marinas, quien, al pedirle bibliografía relacionada con un trabajo sobre música y silencio, me dijo que había que investigar y escribir las repuestas a las preguntas que no contestaban los libros.

Examino las canciones de José Alfredo Jiménez como si fueran de tradición popular, de autor desconocido, sin relación con la vida concreta de quien las compuso; no se trata, por tanto, de “psicoanalizar a José Alfredo” sino al “sujeto enamorado de JAJ”, el personaje que puebla sus canciones. La lejanía geográfica y temporal del autor, que nació y murió en México, ayuda a distanciarse de su biografía. Es fundamental no

³ Gutiérrez, G., Tesis doctoral: *Estudio Psicoanalítico de cuentos infantiles*, 1993.

“hacer un psicoanálisis” al autor del cancionero sino al personaje que se dibuja en él, del mismo modo que Freud no estudia a Sófocles sino a Edipo. Los pensadores mexicanos que reflexionaron sobre esa época histórica (y no la vida del propio José Alfredo Jiménez) proporcionan el contexto necesario para enmarcar las letras de las canciones con las que este “sujeto enamorado de JAJ” interpela a su objeto amoroso.

Mi respaldo teórico se deriva de la metapsicología analítica en lo que al sujeto se refiere. Hay toda una escuela en el campo del psicoanálisis y muy buenos maestros para adentrarse en el estudio analítico de tragedias y poemas, pero el hecho de que sean canciones, textos envueltos en música, que se reciben y aprenden por el oído, le añaden una dimensión sonora y vocal. Se requiere un tratamiento diferenciado porque la relación que establece el sujeto con las canciones es distinta ya que con ellas juega, hace música.

Los grandes maestros del psicoanálisis hablan poco de música y no respondieron directamente a mis interrogantes. Tuve que hacer una torsión a partes de su teoría para poder aplicarla a este ámbito y complementarlo con mimbres de otras disciplinas aunque no se refirieran a esta forma “menor” de música que yo había elegido: las canciones, porque ellas son el formato habitual en que la música llega a la vida de los sujetos en la sociedad dominante en los siglos XX y XXI.

Empecé por el estudio del cancionero cuyas letras publicadas podrían acercarlo a cualquier libro de poemas. Aquí la teoría analítica me proporciona el método ya que permite un análisis textual de lo que se dice descartando el acercamiento literario.

La interpretación de las letras adquiere especial relevancia ya que en última instancia mi interés se centra en el sujeto que escucha estas canciones, y se basa en la

suposición de que, como sucede con las novelas o con los cuentos populares, parte del “atrape” procede de sus letras, en las cuales se da un juego de inconscientes entre el texto y los que lo escuchan. Por ello asumo que en el análisis del texto de estas canciones mi propio inconsciente es el primero que se relaciona con las letras.

La premisa de que las letras de las canciones conectan alguno de sus significantes a los de aquellos que las escuchan nos valida para fundamentar en Freud el análisis de este repertorio de canciones. El “yo” que aparece en los textos es todos y cualquiera, es de quien se habla.

La decisión entre incluir en el análisis la totalidad del cancionero (unas 220 canciones) o limitarlo a una selección de las más significativas se inclinó por utilizarlas todas, atendiendo a reforzar el “deletreo” por medio de la “colaboración” de los significantes repetidos en otras canciones del sujeto enamorado.

El siguiente paso fue decidir la manera de estructurar el estudio del cancionero.

El sujeto enamorado de JAJ me llevó a examinar el estudio de otros personajes enamorados literarios, entre ellos a Werther. Con él llegué a Barthes, que en *Fragmentos de un discurso amoroso*⁴ me ofrece el esquema para exponer las figuras de amor de este sujeto como veremos en detalle en la “Metodología”.

A esta muestra fenomenológica era necesario darle una intención analítica. Los grandes autores del psicoanálisis se han ocupado extensamente del amor, y apoyándome en ellos he procurado dar un encuadre analítico a las figuras amorosas de este sujeto enamorado, tan similar a otros sujetos de la literatura cuando pasan por el trance del

⁴ Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, 2002, Buenos Aires.

amor pasión: el flechazo, el enamoramiento, los obstáculos incitadores, el manejo de la ausencia y la presencia, la pérdida y la elaboración del duelo.

Además de ello era necesario intentar con este “material en bruto” de las canciones una construcción, para lo cual tenía ya recogidos los significantes más repetidos en sus letras. La metodología que expone V. Propp⁵ en *Morfología del cuento* (siguiendo con ello la indicación que me hizo Gerardo Gutiérrez en los comienzos de la investigación) me dio las herramientas para hacer el relato que estos significantes de las canciones sugerían.

Con estos parámetros construí un relato como se construye un caso, con una cierta verosimilitud, una cierta coherencia, siempre entendida desde el plano de la conjetura. No es tanto una historia, sino mi interpretación de lo que recubre toda la historia que relata el sujeto enamorado de JAJ en sus canciones-asociaciones, en sus versiones-sueños que deja entrever el fantasma fundamental, relacionado con la estructura edípica, el fantasma construido en el análisis siempre por *après coup*, que más que hablarse se actúa y que obliga a su descripción a través de la ficción.

Para la mejor comprensión del escenario y los personajes, varios autores mexicanos, sobre todo Octavio Paz y Carlos Monsiváis, me proporcionan un contexto, una información de lo social que rodea el mundo de este sujeto enamorado.

A este material estructurado también había que añadirle, como en el análisis del discurso amoroso, el enfoque analítico. La cuestión era si cabía la posibilidad de una interpretación psicoanalítica de estos textos. Interpretar en el sentido de descifrar lo no evidente, de dar sentido y establecer una causalidad retrospectiva en una hipótesis cuyo acierto o falsedad es conjetural.

⁵ Propp, V., *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, 1977, Madrid.

Me sentí apoyada para ello en que Freud⁶ entiende que hay una relación íntima entre los relatos literarios o míticos y el psicoanálisis, ya que hay una aptitud del artista para dotar a sus personajes de un inconsciente. En consecuencia, en “la Gradiva” analiza el sueño del personaje central asociándolo con sus otras actividades, dando con ello el acceso para poder analizar personajes de ficción dotados de sueños e inconsciente.

De hecho, la ficción no es ajena a la interpretación analítica ya que a partir del derrumbe de la teoría de la seducción no se alude a los hechos sino a lo que el analizado piensa que son los hechos, y el esclarecimiento analítico se centra en los significados y no en los hechos históricos o sus causas.

El análisis de estos textos me llevó a la elaboración de un cuento a través de las letras de las canciones que funcionan como si fueran versiones de sueños y relatos de un paciente, el sujeto enamorado de JAJ. Son en este sentido “*historias de vida, articuladas en torno a la noción de escucha*”.⁷ Simulacros de lo sentido y vivido, ficción, y aunque las canciones de JAJ no son el relato de una vida propiamente hablando, la conversión de sus textos en un “melodrama” acercan sus posturas y características. Esto es tanto más así en cuanto que la canción trasciende el ámbito de la lectura poética debido a que se interpreta, se actúa, y nos acerca por ello al mundo del teatro.⁸

Algunos contenidos se dejan oír con mayor intensidad, siempre enmarcados en el amor: la música, el alcohol, la exaltación de la fiesta, el deambular por los caminos de

⁶ Freud, S., *El delirio y los sueños de la Gradiva de W. Jensen*, tomo IX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.

⁷ Marinas, J. M., *La escucha en la historia oral, palabra dada*, Síntesis, 2007, Madrid, pág. 7.

⁸ “*El psicoanálisis no es una hermenéutica sino un procedimiento de comprensión escénica (...). Se trata de una comprensión escénica en la medida que explica que el inconsciente no está hecho de significantes aislados, sino situados*”, Marinas, J. M., *La ciudad y la esfinge. Contexto ético del psicoanálisis*, Síntesis, 2004, Madrid, pág. 242.

un mundo sombrío, etcétera. En síntesis, la mayoría de las canciones tratan de algo que denominamos abandono y que engloba básicamente la pérdida del objeto y su tramitación, y que abarca desde el momento presente que se está narrando-cantando hasta la fantasía de lo que sucederá después.

Existe una tensión en el mestizaje entre la melodía vehiculizada por la voz y la letra, tanto en un aria culta como en una canción popular. La canción une a la letra una melodía y no se lee, sino que se oye, lo cual me llevó a la conveniencia de explorar el hecho de la sonoridad y la voz.

Dado que mi acercamiento a la música se realiza desde el escuchador capaz de interactuar con las canciones, tenía que “aplicar” las grandes palabras de los filósofos sobre la música a hechos aparentemente más simples pero que seguían siendo extraordinariamente complejos. Porque en estos pensadores, desde Platón a Sloterdijk, Deleuze y Trías, se pone de manifiesto la potencia de la música y su influencia en el sujeto. Estos autores también inciden en la participación, la necesidad de que exista la escucha para que haya música, incluso para que haya sonido.

La experiencia en la cámara anecoica del músico J. Cage,⁹ que enseña que no existe silencio absoluto, me hizo ver más claramente aún la importancia de la participación del sujeto al entender que lo que llamamos el silencio es la ausencia de toda “intención” de producir o escuchar un sonido, y que cada instante tiene un sonido propio y permanente.

⁹ Cage, J., *Silencio*, Ardora ediciones, 2007, Madrid.

También el musicólogo Blacking¹⁰ me reafirmó en que la música “está en el hombre”. Pero si de la musicología debía tomar la perspectiva de música sobre el terreno, la música “de todos los días”, la música en relación con la cultura y el individuo, la orientación de su estudio no era la que necesitaba para esta investigación.

Desde el psicoanálisis no encontré un aporte teórico concreto, pero sí me lo proporcionó la tradición analítica que se ha auxiliado de la interpretación para explicar algunos hechos narrados en los mitos. La mitología tiene un papel decisivo en la historia del psicoanálisis: Edipo, Narciso, el mito freudiano de Tótem y Tabú. Así que recurrí a los mitos en tanto que ilustran lo que es imposible de decir y porque nos transmiten un contenido simbólico en el que ponen de manifiesto conflictos psíquicos fundamentales.

La mitología griega, una afición antigua que me hizo reverdecer otro de los maestros del doctorado, Carlos García Gual, fue generosa en relatos relacionados con la música. Dispone de muchas historias sagradas relacionadas con ella: dioses inventores de instrumentos como Apolo y Hermes, dioses apadrinando músicas de percusión y bailes como Dioniso, y otros protagonistas como Pan, las Musas, las Piérides, las Sirenas, etcétera. Sin duda, Orfeo es la representación más cercana al mundo de las canciones y sus intérpretes, pero pronto se hizo patente que no debía quedarme en los requisitos que los dioses ponían a los intérpretes de la música, sino que debía analizar el efecto que las distintas músicas y escuchas ejercían en los oyentes.

La voz que envuelve la palabra debía ser otro de los aspectos a tener en cuenta. El análisis de los mitos de Orfeo y las Sirenas se enriqueció, aunque son pocas las observaciones analíticas sobre la voz que canta, con el corpus doctrinal sobre la voz de

¹⁰ Blacking, J., *¿Hay música en el hombre?*, Alianza Editorial, 2006, Madrid.

Freud, Lacan y la escuela lacaniana con los estudios de la pulsión invocante y de las dimensiones de la emisión de la palabra entre el cuerpo y el lenguaje.

Una vez extraído el relato de este cancionero, teniendo en cuenta que está envuelto en una sonoridad que conlleva otras dimensiones y que lo hace susceptible de una escucha diferente a la que se hace de un poema o de un cuento, había que contestar a la pregunta que inicialmente había sido el origen de la investigación. Para ello tenía que hacer una especie de psicoanálisis del sujeto en el acto de escuchar estas canciones, desde los aspectos teóricos en cuanto a los mecanismos que se pueden poner en marcha en esta escucha activa, y en cuanto a la consideración de si se produce alguna dimensión “portadora de salud” en esta interacción espontánea entre el escuchador y la música que escucha. Recordaba la cita de Freud donde una melodía sencilla puede operar como un alivio de modo que aunque sea un engaño y no pueda ver más claro permite al sujeto caminar y soportar la angustia que genera la oscuridad.

*Cuando el caminante canta en la oscuridad, desmiente su estado de angustia, mas no por ello ve más claro.*¹¹

Y la de Apolo ante el canto de Hermes: “¿*Qué arte es ése? ¿Qué es ese canto que calma las irresistibles pasiones?*”.

De la consideración de las actividades que pueden tener rasgos similares a los que se dan en la escucha de estas canciones surgió la asimilación con el espectador del teatro, donde hay también un intérprete y un escuchador de un texto. Tomé el supuesto de que

¹¹ Freud, S., *Inhibición, síntoma y angustia* (1926 [1925]), tomo XX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2004, Buenos Aires, pág. 92.

las obras musicales vocales pueden cumplir una función similar a la que se produce por catarsis en el teatro o a la producida por la narración en los cuentos populares, con la gran diferencia de que el espectador de una obra de teatro no participa tan activamente como lo hace el que “emborriona” la música, ya que puede cantar, y de hecho suele hacerlo, sobre la voz del intérprete en conciertos o en audiciones enlatadas. Sólo encontré algo parecido a este hecho peculiar en el comportamiento de los niños en los guiñoles en que se sienten parte de la trama y avisan al “bueno” de las acechanzas del “malo”, lo cual vincula la relación del escuchador de la canción con la etapa infantil y el juego. También recogí el hecho de la coincidencia en varios idiomas de la utilización de la palabra jugar para definir la acción de hacer música, que apunta en la misma dirección. Winnicott, con sus estudios sobre el juego, es una aportación imprescindible para analizar la dimensión de *play* en el sujeto que escucha y hace música.

En la explicación de la música y sus efectos en los escuchadores desde la teoría analítica tuve que “forzar” su aplicación a otras áreas, algunas muy dispares del lugar donde se generaron como teoría. Parte de mi trabajo debía consistir en intentar explicar algunos hechos a través de las voces autorizadas de los distintos maestros haciendo con ellas un *collage*, del mismo modo que algunos artistas utilizan imágenes de otros para generar nuevas imágenes, y, a través de una torsión en su exposición, utilizar sus aportaciones teóricas aunque no reflexionaran sobre la escucha y la participación en el ámbito de la música de canciones populares. Algunas de las afirmaciones deben entenderse dentro de la limitación de la especulación sin el apoyo que en la doctrina analítica ha tenido siempre la práctica. Sin duda es un ejercicio arriesgado, pero el carácter abierto de los fenómenos que se producen en la escucha musical lleva a pensar que la base de esta labilidad radica en lo complejo y variado de la música y lo que con ella se relaciona.

METODOLOGÍA

Aunque el estudio se inscribe en el área de la investigación psicoanalítica y está basado principalmente en las aportaciones teóricas de Freud y de Lacan, al tener que analizar una problemática tan diversa ha requerido otros apoyos metodológicos.

La interpretación como herramienta analítica ha ocupado un lugar fundamental en el examen de las letras de las canciones del capítulo I, así como en el desgranamiento de los mitos en los capítulos II y III, que se examinan ante la carencia de estudios analíticos que se ocupen específicamente de qué procesos se generan al escuchar y hacer música.

Para cubrir este hueco he centrado el estudio en la interpretación de los mitos de Dioniso, de Apolo y las Musas, de Orfeo y de las Sirenas entendiendo que algo de lo que muestra el análisis de cada una de estas figuras, en la música que ejecutan y en la reacción de quienes las escuchan, está presente de una forma u otra en cualquier tipo de canción, y quizá sea más manifiesta su presencia en estos sonidos simples y populares que en las composiciones más elaboradas y cultas.

El estudio de las creaciones culturales (en esta investigación se trataría de las letras de las canciones y de los mitos relacionados con la música) ha tenido un carácter primordial en la historia analítica junto al estudio de los sueños y de los síntomas. A lo largo de su obra, Freud insiste en que los deseos del inconsciente han sido material para los creadores, de modo que las imágenes literarias pueden ser vías de acceso al inconsciente y pasan a constituir un componente central en la elaboración de la teoría psicoanalítica.

En los comienzos del psicoanálisis, al mismo tiempo que tenían lugar las discusiones teóricas y clínicas, se crearon las “Monografías de psicoanálisis aplicado” cuya primera publicación fue el estudio de Freud¹² sobre la novela del escritor alemán Wilhelm Jensen titulada *Gradiva*, en donde reflexiona sobre la teoría del sueño y la de la neurosis mediante los sueños ficticios de un personaje. En 1906 expuso su trabajo *Personajes psicopáticos en el teatro*,¹³ y en *Lo ominoso*¹⁴ examina el tema del doble o del otro yo valiéndose del cuento *El hombre de arena*, de Hoffmann.¹⁵ Unas veces utiliza el texto literario como pretexto para el texto teórico y otras se sirve del texto literario como caso clínico.

La interpretación hace accesible el contenido latente que existe en las manifestaciones verbales y en el comportamiento de los sujetos. En esta tesis se parte del supuesto de que el sujeto enamorado de JAJ canta unas letras de canción que son interpretables del mismo modo que la interpretación en la clínica analiza el relato del paciente.

Un sujeto enamorado que canta sus más de doscientas canciones como si asistiera a un mismo número de sesiones favorece el intento analítico de abandonar el concepto de historia individual con sus causalidades y considerar sólo relevante la escucha de significantes o de sonidos. Permite la búsqueda de sus concordancias y discordancias, lo que se puede leer entre líneas, lo que se puede escuchar en los

¹² Freud, S., *El delirio y los sueños de la Gradiva de W. Jensen*, tomo IX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.

¹³ Freud, S., *Personajes psicopáticos en el escenario* (1942 [1905 o 1906]), tomo VII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.

¹⁴ Freud, S., *Lo ominoso* (1919), tomo XVII, Obras completas. Amorrortu Editores, 1999, Buenos Aires.

¹⁵ Destaco otros: *El motivo de la elección del cofre* (1913), tomo XII, Obras completas, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2005. *El Moisés de Miguel Ángel* (1914), tomo XII, Obras completas, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2005. *Un recuerdo de infancia en Poesía y verdad* (1917), tomo XVII, Obras completas, Amorrortu Editores, 1999, Buenos Aires. *Un recuerdo infantil en la obra de Leonardo da Vinci* (1910), tomo XI, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.

silencios. Las imágenes, metáforas, vacíos, contradicciones o incoherencias del relato, juegan un papel primordial.

La tesis analiza la totalidad de este cancionero como el relato recurrente de una historia, un relato oral de alguien que habla-canta básicamente sobre su vida amorosa. Las canciones que repiten el discurso se examinan como las versiones del relato del sujeto y se entienden como las asociaciones libres que se dan en las sesiones analíticas.

Al no existir una situación de análisis, y faltar la interacción “real” con el sujeto enamorado como analizando, pienso que es especialmente relevante dejarle hablar a través de los significantes repetidos en otras canciones que dan luz a la interpretación y utilizar, para confirmar la interpretación y la construcción que propongo, un diálogo sirviéndome de fragmentos de otras canciones que entiendo que están relacionadas temáticamente. He preferido pecar por exceso más que por defecto en la transcripción de algunas canciones o de parte de ellas, utilizándolas como señalamientos ante ciertos temas o ciertas repeticiones, ya que no solamente indican lo pertinente del comentario sobre ellos, sino que, entendidas como asociaciones del sujeto enamorado de este cancionero, son convenientes para enriquecer el texto teórico. La metodología utilizada intenta dejar hablar al sujeto enamorado de JAJ y permitir la escucha de su interpelación que muestra la relación que lo ata a ese objeto amoroso.

El sujeto enamorado de JAJ, cuando cuenta-canta su canción, utiliza una serie de significantes elegidos inconscientemente. He localizado dentro de las canciones los que destacan en la escucha más que el resto, las historias que se repiten, para descifrar lo cifrado en la repetición, lo petrificado que se despliega.

La cuestión siguiente es cómo estructurar la escucha de las letras de las canciones que se reciben oralmente, no escritas, y que se aprenden de una voz que canta.

Para buscar un modelo que permita sistematizar el estudio de las más de doscientas canciones del cancionero de JAJ, manteniendo como trasfondo de esta investigación el pensamiento psicoanalítico con su fundamental referente en Freud y Lacan, me he apoyado en otros autores como Barthes¹⁶ y Propp.¹⁷

Para la sistematización del estudio de los textos se utilizan básicamente dos vías:

- Analizar las canciones como “fragmentos de un discurso amoroso” parafraseando al estudio de Barthes sobre el discurso de Werther, donde habla-canta un sujeto enamorado, el sujeto enamorado de JAJ. (Capítulo I, 1. “El discurso enamorado”.)
- Extraer de las canciones un relato, un cuento, construido a través de sus significantes más repetidos. Para sistematizar el estudio de este grupo tan numeroso ha sido útil la metodología utilizada por Propp para el estudio de los cuentos populares, que delimita su estructura desde el punto de vista de la acción que desarrollan sus personajes. (Capítulo I, 2. “El relato”.)

Una vez estructuradas, se analizan las canciones procurando destacar e incidir más en las que fueron más escuchadas y repetidas, entendiendo que, además del acierto musical, melódico, su popularidad presupone una mayor capacidad de esos textos para mostrar y velar algo a los oyentes.

¹⁶ Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002, y en Barthes, R., *El discurso amoroso*, Seminario en la École des hautes études en sciences sociales 1974-1976, Paidós, 2011, Madrid.

¹⁷ Propp, V., ob. cit.

Roland Barthes fue la guía para ayudar a sistematizar este largo soliloquio de las canciones, usando el modelo que este autor utiliza para exponer el discurso amoroso de Werther, el personaje de Goethe.¹⁸

Barthes es un pensador estructuralista que busca en estos libros indagar cuál es la naturaleza del discurso amoroso. En un ejercicio de semiología construye un vocabulario, un tratado, no sobre el amor, sino sobre sus palabras. A través de fragmentos, alusiones y citas, ya que enlaza referencias bibliográficas con las experiencias vividas por él, por otros escritores y por amigos, reflexiona sobre la “soledad extrema” del discurso amoroso y considera que está separado del poder, de modo que queda reducido a una mera afirmación.

En una escritura de escenas, Barthes divide y clasifica el discurso enamorado de Werther en “figuras” en las que predomina un desgarramiento que gira alrededor de la ausencia del objeto de amor. No pretende una definición del amor, no examina tipos de amor, sino “*el enamorado como tipo*”¹⁹ que se construye en la medida en que va hablando y se va definiendo a través de su discurso. No se trata de lo que es el sujeto enamorado, sino de lo que dice.

En función de la discontinuidad del discurso amoroso, y a partir de Werther, Barthes crea el término “figuras”, que define como “*bocanadas del lenguaje que van y vienen, pasan por la cabeza del sujeto*”.²⁰

Cada “figura” tiene un valor en solitario ya que el discurso amoroso se entiende como un conjunto de fragmentos que se dan en un momento, no como una historia de amor. Sólo se pueden concebir dentro del contexto puramente lingüístico que es el

¹⁸ Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, ob. cit., y Barthes, R., *El discurso amoroso*, ob. cit.

¹⁹ Barthes, R., *El discurso amoroso*, ob. cit., pág. 385.

²⁰ Barthes, R., *ibíd.*, pág. 331.

discurso amoroso. Como este decir es azaroso, Barthes no busca un orden lógico ni cronológico y se inclina por el alfabético para mostrar claramente que las figuras del discurso del enamorado no poseen una relación jerárquica sino que se encuentran siempre a un mismo nivel.

A diferencia de Barthes, que intenta evitar cualquier metalenguaje y pone el acento en el discurso amoroso mismo y en su planteamiento, no me limito a ceñirme a un cuadro estructural que sitúe al sujeto hablante en el contexto del texto amoroso, sino que intento abrir la exposición de las “figuras” a la teoría analítica. Este discurso de las “figuras” podría corresponder a lo que el sujeto enamorado, en sus quejas, expondría en una hipotética sesión analítica como “síntomas” ya que en el discurso amoroso es el discurso de un alguien que habla de sí mismo.

Mi primer objetivo fue identificar las “figuras”, buscar las palabras o las frases significantes en el discurso amoroso del sujeto enamorado.

Este procedimiento depende de lo que le afecta a cada uno su escucha. En este sentido, Barthes considera no tanto una escucha identificativa sino “musical” ya que las figuras se recortan a través del reconocimiento del que lee o del que escucha:

*La figura es un fragmento del discurso recortado en función de que el sujeto lector o escuchador reconoce en el flujo discursivo algo que ya ha visto, leído, escuchado, sentido, vivido.*²¹

Hubo que trabajar sobre las canciones con una escucha indiferenciada, una lectura sin *aprioris*, para que el repertorio “figuras” se extendiera a través de una atención

²¹ Barthes, R., *ibíd.*, pág. 56.

flotante,²² de la misma forma que el analista interpreta los discursos esenciales que le traen los pacientes, los síntomas y los fantasmas, y entresaca los jirones de las historias, las vivencias reprimidas. Tenía que colocarme como el analista en ese sitio del no saber, oír el ritornelo de las canciones y buscar las palabras, los significantes de la voz que canta.

A la resonancia de mi propia escucha se une la búsqueda de significantes más frecuentes en las canciones ya que el discurso del sujeto enamorado de JAJ es repetitivo, y va mostrando la serie de “figuras” en su vertiente simbólica e imaginaria. A través de su discurso van apareciendo a medida que habla-canta, y nos deja entrever los mecanismos que pone en marcha ante la pulsión hacia el objeto amoroso.

Barthes utiliza en *Fragmentos de un discurso amoroso* el concepto de “enseña”. Una “enseña” es el germen de la emoción de cada figura, es “una marca verbal”, como un resumen, un epígrafe tomado de Werther.²³

Relaciono algunas canciones que tomo como “enseña” con otras canciones como señalamientos de los aspectos que me han parecido más significativos. He preferido ser prolija en las frases de estas letras porque creo que enriquecen las lecturas que se realicen acompañando a mi propia escucha.

²² Laplanche y Pontalis definen a la atención flotante como: “*Manera como, según Freud, el analista debe escuchar al analizado: no debe, a priori, conceder un privilegio a ningún elemento del discurso de éste, lo cual implica que el analista deje funcionar lo más libremente posible su propia actividad inconsciente y suspenda las motivaciones que habitualmente dirigen la atención. Esta recomendación técnica constituye la contrapartida de la regla de la libre asociación que se propone al analizado*”, Laplanche, J., Pontalis, J. B., *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós. Barcelona, 1996, pág. 38.

“*El psicoanalista debe saber olvidar lo que sabe, dejando que su propio saber teórico flote por otro derrotero que el de su escuchar (...). La atención flotante es al psicoanalista lo que la asociación libre y ocurrencia al analizante*”, Marinas, M. J., Gárate, I., *Lacan en español (breviario de lectura)*, Biblioteca Nueva, 2003, Madrid, pág. 91.

²³ En el Seminario de 1974-76, ya sin utilizar un texto concreto para el discurso amoroso, Barthes menciona la ópera como un lugar privilegiado de extracción de enseñanzas. “*La asunción emblemática de la enseña es el aria operística; la ópera es el campo mismo (cultural) de la producción del discurso amoroso. La poesía (amorosa) recibe de ella su inscripción decisiva, doble: inscripción musical (música como borde de la palabra, música cuasi hablando) e inscripción en (sobre) el escenario, es decir, en la situación intersubjetiva*”, Barthes, R., *ibid.*, pág. 325.

Estas canciones, leídas en su conjunto, muestran la presencia reiterada de unos personajes y de una situación amorosa determinada.

Si bien el discurso amoroso es una mera afirmación del amor, si tenemos en cuenta la lectura de todo el cancionero podemos “construir” un relato, una historia y hacer el tránsito entre un canto en primera persona a un relato contenido en las canciones. Hacer del discurso amoroso una narración, una “historia de amor” que lo lleva al campo de lo social. Las letras de estas canciones son palabras encadenadas que generan una narración desde el fantasma que necesita ser construida. Hay que relatar un conjunto de acontecimientos protagonizados por personajes en espacios y tiempos determinados, elaborar una ficción como modo de profundizar en la verdad, y, a través de la escucha de los otros, pasar de mito individual del neurótico a lo singular que hay en la narración.

Los textos de este cancionero conforman una serie, comparten temas similares, algo que les da una estructura común: hay situaciones que se repiten en gran número de canciones de modo que estas letras se pueden entender como versiones diferentes del mismo cuento popular.

Para sistematizar el relato que emerge de este cancionero sigo la sistemática que utiliza Vladímir Propp²⁴ para el estudio de los cuentos populares. Con esta metodología pretendo tener en cuenta las muchas y muy variadas canciones que componen esta escucha analítica y que mantienen una cierta comunidad de relato. Son historias que se parecen, de la misma manera que se parecen los personajes que las protagonizan.

Propp analizó los cuentos populares hasta que encontró una serie de puntos recurrentes que crean una estructura constante en todas estas narraciones. Los cuentos

²⁴ Propp, V., ob. cit. La morfología del cuento es la descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y las relaciones de estas entre ellas y el conjunto.

repiten un denominador común y a cada elemento de ese patrón lo llamó “función”, que son acciones definidas que se presentan de forma ordenada, por distintos personajes, a lo largo del relato. La “función” es la acción de un personaje²⁵ definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la trama. Es la parte constitutiva fundamental del cuento.

Propp también describe una serie de “*funciones*”²⁶ que se repiten en la trama y en la construcción de los personajes y llega a la conclusión de que en los cuentos maravillosos lo que cambia son los nombres y los atributos de los personajes, mientras que sus acciones, o sus funciones, son invariables. El orden en que las funciones se presentan en el cuento siguen la coherencia y la lógica de modo que se parte siempre de un estado de equilibrio o de felicidad al que se vuelve al final del cuento.

Después de señalar los significantes repetidos pasé a delimitar lo que hacen los personajes, fijar qué acciones acontecen en el relato que forma el lamento amoroso del sujeto enamorado de JAJ. Los personajes de estas canciones son fundamentalmente el sujeto enamorado y el objeto amado, “Él” y “Ella”, a los que se unen los terceros del triángulo amoroso. Hay un núcleo fundamental que consiste en un yo, en un tú, y en una

²⁵ Concluyó que hay personajes tipo: el héroe, el malvado, el que provee el objeto mágico, la princesa, el padre de la princesa, el auxiliar, el falso héroe, el mandatario que envía al héroe a algún lugar.

²⁶ Identificó treinta y una funciones, que llevan al protagonista a realizar diversas pruebas debido a un determinado conflicto que lo aleja de su hogar y concluye con una prueba final de carácter heroico. Aunque no todas las funciones aparecen en todos los cuentos, su función básica a menudo permanece y el orden es prácticamente siempre el mismo. Enumero las funciones de Propp: alejamiento, prohibición, transgresión, conocimiento, información, engaño, complicidad, fechoría, mediación, aceptación, partida, prueba, reacción del héroe, regalo, viaje, lucha, marca, victoria, enmienda, regreso, persecución, socorro, regreso de incógnito, fingimiento, tarea difícil, cumplimiento, reconocimiento, desenmascaramiento, transfiguración, castigo, boda triunfante.

historia de abandono, en donde se trata de saber cómo manejar la pérdida del objeto amoroso que ya con el propio canto se intenta recuperar.²⁷

La pérdida se representa en cuadros de escenas de abandono que generan una serie de guiones facilitadores del desarrollo del fantasma, y que muestran las reacciones del protagonista ante el intento de inscripción de una vivencia pasada, un saber hacer con el dolor del duelo.²⁸

Las acciones que se repiten y quiénes las encarnan se buscan a partir del método de Propp entendiendo que la “función” es la acción de un personaje definida desde un punto de vista de su significación en el desarrollo de la trama que se designa por un sustantivo que expresa la acción, según la significación que tiene en el relato.²⁹

Las acciones fundamentales y los sustantivos que recogen la narración se convierten en los epígrafes para desmenuzar el relato que supone la queja amorosa:

- Se produce una amenaza de separación a la que sigue un alejamiento.
- Tras la partida, en un periodo variable de espera, se enuncia un deseo de vuelta y una profecía de regreso.
- Por último, se produce un final fantaseado de un reencuentro amoroso o una reedición de la ruptura.³⁰

²⁷ “El canto triste del poeta enardece el objeto perdido a la vez que lo consagra y restituye a través del mito”, López Herrero, L. S., *Mito y poesía en el psicoanálisis, una experiencia a lo real*, Biblioteca Nueva, 2008, Madrid.

²⁸ Nasio hace proceder el dolor de la ruptura del lazo con el ser amado, generado por la conmoción que desencadena la ruptura y la reacción defensiva del yo para protegerse de la conmoción. Nasio, J. D., *El libro del dolor y del amor*, Editorial Gedisa, 2009, Barcelona.

²⁹ “Lo que cambia son los nombres de los personajes; lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones (...). Esto es lo que nos permite estudiar los cuentos a partir de las funciones de los personajes (...). La acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”, Propp, V., *ibid.*, págs. 32-33.

³⁰ Coincide con las funciones que enumera Propp en el alejamiento, la partida y el regreso.

En las sesiones analíticas se da la narración del discurso del analizando como un eco de escenas de un pasado perdido, escenas fantaseadas, novelas engañosas del inconsciente. A través de la escucha analítica de la narración se llega a la construcción de un mito que tiene efecto de verdad para el sujeto, una historia que narra y desarrolla el mito individual o la novela familiar del neurótico.³¹

El psicoanálisis es una disciplina intersubjetiva, en tanto que el analista no elimina su propia subjetividad y la expone en el desciframiento de manera consciente en la contratransferencia. En la sesión analista y paciente trabajan juntos, pero en el caso de esta investigación la interpretación y la construcción se producen fuera de este contexto de modo que sus afirmaciones pertenecen más al ámbito de la conjetura. La interpretación de estas canciones se basa en una escucha sesgada por mi propia percepción, lo que ha resonado en mis propias representaciones y mociones pulsionales, y que traduzco con mis propias imágenes. En este sentido soy coautora del relato del sujeto enamorado en cierta forma como lo es el analista que hace la construcción ya que tiene que ver con mis relaciones con las acciones y los personajes de la “obra dramática” creada.

Para hacer primar el análisis textual antes que la interpretación personal y sujetar, en lo posible, a mi propio fantasma en resonancia con el de los textos, subrayé los significantes más repetidos en las canciones para establecer un orden lingüístico a partir de la observación de las repeticiones que van apareciendo en las palabras de las canciones.

En esta construcción he procurado resaltar los elementos comunes y los diferenciales, y también lo que no se dice, el relato que falta en las canciones, los

³¹ “El mito expuesto a lo largo del análisis, en tanto que son palabras encadenadas, es un soporte narrativo construido bajo el hechizo del fantasma”, López Herrero, L. S., *Mito y poesía en el psicoanálisis, una experiencia a lo real*, ob. cit., pág. 49.

elementos silenciados, así como las quejas del sujeto enamorado que son discursos de amor hacia otro imposible: siempre insatisfactorio, huidizo, incapaz de colmar ni las demandas ni los deseos.

Hay un encuentro con el texto que crea un sentido nuevo allá donde no estaba, algo que se va produciendo en la escucha, un nuevo texto, una construcción analítica, que proporciona significado al texto que examinamos, que escuchamos, que leemos.

La relación entre el mundo y la literatura, en este caso las letras del cancionero de JAJ, se sustenta en una interacción y un diálogo de múltiples textos que se modifican entre sí, donde la figura real del autor se desdibuja y pierde su identidad.³² Ante el discurso, el lector-oyente le da una posible interpretación de modo que el texto se reactualiza y deja de ser una categoría fija. Esto será especialmente importante en la relación del oyente con las letras de las canciones. Éste hará como el analista o como la construcción que he realizado en un relato y se unirá como autor en la escucha de modo que hará una nueva puesta en escena del acontecimiento que canta el sujeto enamorado.

Así como para las letras de las canciones y para los mitos cabe la interpretación, ésta no es la herramienta eficaz para estudiar la participación del sujeto en el proceso musical. Por ello, en algunos apartados de la tesis he hecho una aplicación personal de ciertos conceptos teóricos de la doctrina analítica a aspectos relacionados con la música y el que la escucha. Aplico de este modo conceptos doctrinales de los grandes maestros psicoanalistas a las que realizo una torsión para aplicarlos a la escucha musical que vinculo a procesos similares a los que se producen en el espectador teatral, a los que se

³² Barthes, R., “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, 2002, Barcelona, págs. 65-71.

añaden el concepto de sublimación en Nasio, el del gozo³³ y el “*parlêtre*” de Lacan, el juego en Winnicott, del mismo modo que “*lalengua*” se utiliza para explicar el atractivo mortal del canto de las Sirenas, o “*agieren*”, que se postula como un posible ingrediente al “juego” de la música.

³³ La traducción habitual del término francés *jouissance* es la de goce. Lo utilizo en esta tesis indistintamente con el término gozo que proponen Marinas y Gárate como término más adecuado al sentido de la palabra francesa. Marinas, M. J., Gárate, I., ob. cit., págs. 144-150.

Capítulo I
Las letras de las canciones

Capítulo I. LAS LETRAS DE LAS CANCIONES

Con Freud, Lacan da testimonio pues de la ventaja que el artista tiene sobre el psicoanalista. Pero también Lacan, con Freud, reconoce a la poesía un estatuto particular: ¿Qué son, por tanto, esos grandes temas míticos alrededor de los cuales, durante mucho tiempo, giraban las creaciones de los poetas, sino grandes aproximaciones con las que dichos temas acaban introduciéndose en la subjetividad, en la psicología? Yo afirmo, sin ambages —y al hacerlo creo estar en la línea de Freud—, que las creaciones poéticas, más que reflejar las creaciones psicológicas, las engendran.

A. DI CIACCIA¹

La poesía y las canciones son un lugar privilegiado para leer los avatares del amor pasión.² Autores de distintas épocas, ya sea en aires cultos o populares, se hacen eco de historias y sentimientos amorosos que parecen universales por su aceptación y el interés que suscitan por parte de los que las escuchan.

Las canciones de JAJ son muy conocidas en México. Muchas de ellas han traspasado las fronteras de su país, y alguna, como “El Rey”, las barreras generacionales. Sus letras hacen resonar la lejanía nostálgica del amor provenzal y se hacen música del mismo modo que el discurso de amor del amor cortés se hace canto en unos trovadores.

En este sentido este cancionero, como tantos otros,³ nos lleva a escuchar las canciones como palabras de amor. La pasión que no se debilita y se transforma en

¹ Di Ciaccia, A., “Psicoanálisis y poesía”. *Quarto 80/81*, revista de la Escuela de la Causa Freudiana, Bélgica. Traducido al castellano y editado en *Colofón*, n. 25, 2004.

² “La fuerza del amor en el mundo, reside en la furia de la pasión. La pasión residuo divino en el hombre que, por eso, es también demoníaco: extraño al hombre, no a su medida, y sin embargo, su ser mismo; extraño-entrañable”, Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, 1995, Madrid, pág. 265.

³ Como sucede con boleros, coplas, lieder, etc.: “Que la música es el lenguaje del amor, lo saben los poetas desde la noche de los tiempos, para sugerir que el enamoramiento producido por la belleza amada es trascendido —precedido, guiado— por el significante ideal: sonido en el límite de mi ser, me transfiere al lugar del Otro, sin sentido, hasta perder el sentido, hasta perder de vista...”, Kristeva, J., *Historias de amor*, Siglo XXI, 2006, México, págs. 31-32.

versos ha influido de tal manera en la cultura del mundo occidental que es impensable cantar al amor fuera de esa tradición. Así, la declaración de amor en los cortejos del sujeto enamorado de JAJ sigue la huella de los trovadores del amor cortés⁴ relacionado, según Lacan, con la sublimación del objeto femenino.⁵

En el cancionero de JAJ la mujer se ausenta y se genera la misma distancia que cantan los provenzales en la inaccesibilidad de la Dama, en donde prima la tensión del deseo más que la realización del goce. Los obstáculos llevan a la exaltación del amor que es tomado en su naturaleza contradictoria, alegría y sufrimiento,⁶ y en donde dedicar una canción al objeto amoroso ausente es una manera que el sujeto tiene de hacerlo presente y vincularse con él.

Debido a las características y a la extensión del cancionero de JAJ utilizo dos vías de investigación para el estudio de las letras de las canciones:

1. Como en la lírica provenzal, cada canción que analizamos es: “esencialmente mensaje en sí misma, signo de la intensidad amorosa”.⁷ De la misma manera que Barthes utiliza el discurso de Werther, en esta tesis se utilizan algunas frases, títulos, primeros versos, o la letra entera de alguna de las canciones de JAJ como enseñanzas del amor pasión, ya que tomadas de una en una constituyen, sin duda, “fragmentos de un

⁴ Una creación literaria surgida en Francia entre los siglos XI y XIII que muestra un amor llevado a sus límites extremos, del cual comentará Lacan en el Seminario 7 que “*sus repercusiones éticas aún son sensibles en las relaciones entre los sexos*”. La invención del amor cortés en el siglo XII impuso de manera masiva el fin amor, “*esta perfección depurada, tan gozosa como ideal, de la que aún conservamos la nostalgia postromántica*”, Kristeva, J., *La revuelta íntima*, Eudeba, 2001, Buenos Aires, pág. 247.

⁵ El amor cortés sería la expresión literaria que mostraría una forma para suplir la ausencia de la relación sexual, estrategia en la que se finge que sólo depende de nosotros el poner obstáculos en el camino de su plena satisfacción. Lacan, J., Seminario 7. *La ética del psicoanálisis*, Paidós, 1988, Buenos Aires. Freud no se ocupó específicamente del amor cortés, pero mencionó las resistencias convencionales que los hombres introducen para lograrlo a través de la idealización del objeto amado.

⁶ Los trovadores utilizaban la palabra *joy*, que si bien participa de la alegría del amor contempla la presencia de cierta sombra. La insatisfacción era considerada como una esencia del deseo.

⁷ Kristeva, J., *ibíd.*, pág. 252.

discurso enamorado”. Su discurso parece un soliloquio o un falso diálogo ante el objeto amoroso, presente o ausente, el otro imaginario.⁸ Cada texto no pretende ser una historia de amor, sino la expresión de lo que Barthes llama una “figura amorosa”.

Las letras de las canciones describen una circunstancia de la relación amorosa en donde el protagonista desde el tiempo presente prima la fantasía y el ensueño sin plantear una historia objetiva. El sujeto enamorado de este cancionero habla “desde” el amor pasión y en su discurso pone de manifiesto la desigualdad de los sentimientos entre el yo que canta, el enamorado, y el objeto de amor que es interpelado.

2. Cabe, sin embargo, hacer una construcción que sistematice una estructura si se considera a las canciones de textos similares como versiones de un mismo relato. Es una premisa necesaria ya que el análisis y la interpretación⁹ de las letras requiere la asociación libre que se produce en las repeticiones y en las “variantes” de las canciones.¹⁰

El nudo del conflicto que presentan es el amor, tanto en la etapa del cortejo y la conquista como en una situación de crisis y desamor, de modo que nos encontramos inmersos en los problemas de un sujeto que vive en un tiempo de pasión, ya sea amorosa, ya sea de queja ante el abandono.

⁸ Solo existe un tema en este cancionero, “Contestación a tu recuerdo y yo”, que da voz al objeto amoroso.

⁹ La interpretación es la “deducción, por medio de la investigación analítica, del sentido latente existente en las manifestaciones verbales y de comportamiento de un sujeto. La interpretación saca a la luz las modalidades del conflicto defensivo y apunta, en último término, al deseo que se formula en toda producción del inconsciente”, Laplanche, J., Pontalis, J. B., ob. cit., pág. 209.

¹⁰ Sustituyendo los cuentos por las letras de las canciones, en palabras de Gerardo Gutiérrez, la escucha analítica sería “la capacidad para poder escuchar en la otra esfera, en la fantasía inconsciente, en la repetición de un tipo o un motivo en múltiples cuentos, productos de la cultura popular”, Gutiérrez, G., ibid., pág. 51.

El análisis de las letras es relevante en tanto que lo que revela del sujeto enamorado incide a través de identificaciones y desidentificaciones en los que escuchan estas canciones. Este hecho, el trascender de la singularidad del sujeto enamorado de JAJ a los oyentes, obliga a insistir en algunos aspectos generales de la teoría analítica en el comentario del discurso, por lo que en algunas de las figuras amorosas derivadas de este cancionero se hace una introducción que encuadra dentro de la teoría analítica las interpretaciones del texto.

Habría que diferenciar lo que la letra de la canción dice de lo que, a raíz de la audición, se produce en el oyente y que abre un proceso de significación, ya que hay tantos textos como lecturas se den de él. Existe un “yo” que construye su discurso, el sujeto enamorado de JAJ, y hay también un oyente que rehace el texto y lo actualiza en la escucha activa o en el canturreo, adueñándose de la canción y compartiendo el discurso de la primera persona originaria. La asociación, la reverberación en el oyente, es lo que abre el espacio de la interpretación debido a que la enunciación presupone que haya una escucha por parte del sujeto, una percepción de lo que no está dicho.¹¹

El oyente recibe estos textos oralmente, no impresos. Para hacer más fácil la lectura evito la separación de las frases en los versos. Las [canciones de las enseñas](#) se complementan con otras letras del mismo cancionero que reafirman y abren la interpretación. Estas “versiones”, para facilitar la lectura, y obviarlas si el lector lo considera oportuno, van en color [azul más claro](#).

Para introducir algunas secciones se ofrece una pequeña guía en un tono más claro de letra.

¹¹ “La enunciación es inseparable de la percepción por parte del oyente, no podemos hablar de una enunciación si no hay alguien que escucha eso que no está dicho en el cuento. En términos concretos, el cuento tiene inconsciente y se abre por tanto a la interpretación sólo si abre una interrogante o una asociación inesperada para alguien”, Gutiérrez, G.. *Cultura popular y subjetivación*, Coloquio Internacional de Psicoanálisis Viña del Mar (Chile), 17 de abril, 2007, pág. 51.

1. EL DISCURSO ENAMORADO

El discurso amoroso es la forma en que lo imaginario se hace cargo de lo simbólico. Lo que vamos a tratar de percibir es un imaginario, un yo: el Yo amoroso (...). El discurso amoroso es puro discurso del sujeto enamorado.
R. BARTHES¹²

El fragmento del discurso amoroso se opone a la historia de amor de la novela, ya que no hay causalidad ni linealidad temporal, ni héroe o caracterización. El sujeto que dice “yo” es un sujeto puramente formal, sin referente ni verdad, del que parte la enunciación y en quien se actualiza un imaginario. Con el acontecimiento ya acaecido, es decir, ya enamorado, se pone en escena una enunciación que no cuenta la historia de amor sino el soliloquio que la acompaña.

Es un enamorado el que canta y dice, un yo enamorado que interpela a su amada y pone al descubierto los dispositivos específicos del sentimiento amoroso sin intentar reflexionar sobre el amor ni generar una doctrina. Únicamente muestra lo que le pasa en un momento determinado en su relación con el objeto amoroso y, ante el desamor y el abandono que padece y la crisis del imaginario amoroso, busca un apaciguamiento y pone de manifiesto en su canto la presente ausencia de su objeto amoroso.

Eros es enajenador, la pasión amorosa una cierta locura y el enamorado, según Barthes, un ser marginal. Sin embargo, aunque el amor corresponda a una descripción psicoanalítica y el enamorado no corresponda a una tipología metapsicológica determinada, la elección de objeto se puede entender como “síntoma clínico” de la pasión amorosa. El amor de transferencia, el resorte de la experiencia analítica, pone de

¹² Barthes, R., *El discurso amoroso*, ob. cit., págs. 51-53.

manifiesto la mecánica del amor: se dirige a través del cual se piensa que se accederá a una verdad sobre uno mismo.

A lo largo de su obra, Freud se ocupa reiteradas veces de la cuestión del amor, que sería una relación del yo con sus objetos de placer,¹³ objetos que son incorporados al yo ampliado. De este modo se refiere al enamoramiento:

*Vemos también a grandes rasgos una oposición entre la libido yoica y la libido de objeto. Cuanto más gasta una, tanto más se empobrece la otra. El estado del enamoramiento se nos aparece como la fase superior de desarrollo que alcanza la segunda; lo concebimos como una resignación de la personalidad propia a favor de la investidura de objeto.*¹⁴

Freud asocia el estado amoroso al narcisismo, en donde los límites de las propias identidades se pierden y en donde la identificación que soporta el estado de enamoramiento hace que el sujeto pierda la percepción de la realidad al delegarla en el Ideal del yo,¹⁵ lugar que ocupa ahora el objeto amoroso. Lacan resalta también la vertiente narcisista¹⁶ del amor al entender que en la relación amorosa la seducción es en espejo:¹⁷ la mirada del otro, al otro al que miro y que me subyuga, tiene que ver con lo

¹³ Freud, S., *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915), tomo XIV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires, pág. 97.

¹⁴ Freud, S., *Introducción del narcisismo* (1914), tomo XIV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires, págs. 73-74.

¹⁵ El Ideal del Yo que se perfila en toda relación amorosa es un relevo del narcisismo primario. Pero además de la presencia del ideal y de la satisfacción de la libido por la vía del narcisismo secundario habría “un resto” de narcisismo primario siempre en juego en el fondo de toda relación amorosa.

¹⁶ “La relación imaginaria primordial brinda el marco fundamental de todo erotismo posible. El objeto Eros en tanto tal deberá someterse a esta condición. La relación objetal siempre debe someterse al marco narcisista e inscribirse en él”. Lacan, J., *Los escritos técnicos de Freud*, Paidós, 2006, Buenos Aires pág. 259.

¹⁷ La mirada del amor es la que constituye al sujeto, la que unifica el cuerpo desmembrado, donde se lee el reconocimiento de que somos “yo”, Lacan, J., *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*, *Escritos I*, Siglo XXI Editores, 2005, Madrid.

que soy. En este sentido es la propia imagen la que seduce, como le sucede a Narciso con la imagen que le mira desde el espejo de las aguas.¹⁸

Freud¹⁹ distingue entre el amor y la pasión amorosa. El amor pasión sería una enajenación producto del narcisismo, ya que lo que funda la relación es el otro como el espejo idealizado de uno mismo, y el enamoramiento²⁰ sería una investidura de objeto de parte de las pulsiones sexuales con el fin de alcanzar la satisfacción sexual directa, que se extingue una vez lograda. Debido a que la necesidad volverá a resurgir y hay que satisfacerla nuevamente, se realiza una investidura permanente sobre el objeto sexual e incluso se le ama en los intervalos libres de deseo. El amor nace, pues, de forma “interesada” y agrega al deseo sexual un fantasma en el que se despliega un guión de encuentro entre el yo y el otro que va más allá de la satisfacción sexual directa.

Para Lacan, el “objeto a” representa la identidad perdida, lo irrecuperable, y como tal es instrumento del amor. La operación de la castración concede al sujeto un “objeto a”²¹ representante de la pulsión parcial, representante del narcisismo secundario en tanto está ligado al deseo y no a la demanda como el narcisismo primario, pregenital.

¹⁸ La imagen que mira al niño pone en marcha su narcisismo, ya que toda seducción por el otro es también seducción por sí mismo por intermedio del otro. El amor reinaría entre las fronteras del narcisismo y la idealización: “*La identificación del sujeto con el Otro simbólico, con el Ideal del Yo, pasa por una absorción narcisista del objeto de necesidad que es la madre, absorción constitutiva del yo ideal*”, Kristeva, J., *Historias de amor*, Siglo XXI, 2006, México, pág. 31.

¹⁹ Freud, S., *Tres ensayos de teoría sexual* (1905), tomo VII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.

²⁰ “*El enamoramiento se basa en la presencia simultánea de aspiraciones sexuales directas y de meta inhibida, al par que el objeto atrae hacia sí una parte de la libido yoica narcisista. Solo da cabida al yo y al objeto*”, Freud, S., *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921), tomo XVIII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires, pág. 135.

²¹ “*El amor, el amor de quien desea ser amado, es esencialmente una tentativa de capturar el otro en sí mismo, de capturarlo en sí mismo como objeto*”. “*El deseo de ser amado, es el deseo de que el objeto amante sea tomado como tal, engullido, sojuzgado en la particularidad absoluta de sí mismo como objeto*”, Lacan, J., Seminario 1. *Los escritos técnicos de Freud*, Paidós, 2006, Buenos Aires, pág. 401.

El amor sería un acceso posible mediante el acercamiento por la palabra, la suplencia de una imposibilidad de la relación sexual, ya que no habría acceso al otro por la vía pulsional. En cada sujeto la articulación de amor, deseo y gozo se pondría en juego de una manera particular.

1.1 El deslumbramiento

El amor se inicia siempre en un encuentro. Y a este encuentro yo le doy el estatuto, de alguna manera metafísico, de un acontecimiento, es decir, de algo que no entra en la ley inmediata de las cosas... El encuentro entre dos diferencias es un acontecimiento, algo aventurado, algo sorprendente.

Creo que hay una concepción romántica del amor todavía muy presente, que, de cualquier manera, lo consume en el encuentro. Es decir, que el amor se quema, se consume y se consume al mismo tiempo, en el encuentro, en un momento de exterioridad mágica en el mundo tal cual es. Ahí, algo llega que es del orden del milagro, una intensidad de existencia, un encuentro fusionador. Pero cuando las cosas se despliegan así, ya no estamos ante la “escena de lo Dos”, sino ante la “escena de lo Uno”.
A. BADIOU²²

Hay una mixtificación del tiempo amoroso en la historia de amor que proporciona un comienzo y un final concretos. El flechazo, el arrobamiento del encuentro, es una reconstrucción que cuenta el sujeto enamorado posteriormente sobre este momento inicial.

Lo que le deslumbra en “[Las ciudades](#)” es la imagen de un cuerpo que al ser visto, cuando se acerca, al llegar, genera una extrañeza. Una presencia desconocida, un fogonazo que estalla y que tiene el aspecto de la imposición brusca de una fuerza exterior que tantas veces ha sido descrito en la literatura en ese enamorarse de forma involuntaria debido a filtros de amor y a conjuros amorosos. Un encuentro azaroso y contingente, un primer momento de captura en donde el sujeto es arrebatado por una imagen que seduce y rapta el deseo. El sujeto enamorado se enfrenta a la viabilidad de su fantasía en la contemplación de este otro cuyo atractivo se vuelve inigualable: una persona concreta, a la que se le presta los rasgos de su fantasma, que es el que acude al encuentro, un objeto externo que no es invariable ni constante, ya que cualquier cosa puede servir: un rasgo determinado, unas condiciones determinadas.

²² Badiou, A., *Elogio del amor*, La Esfera de los Libros, 2011, Madrid, págs. 42-44.

Enseña:

“Las ciudades”

Te vi llegar y sentí la presencia de un ser desconocido, te vi llegar y sentí lo que nunca jamás había sentido. Te quise amar y tu amor no era fuego, no era lumbre, las distancias apartan las ciudades, las ciudades destruyen las costumbres.

Te dije adiós y pediste que nunca, que nunca te olvidara, te dije adiós y sentí de tu amor otra vez la fuerza extraña. Y mi alma completa se me cubrió de hielo, y mi cuerpo entero se llenó de frío, y estuve a punto de cambiar tu mundo, de cambiar tu mundo, por el mundo mío.

El objeto amoroso de “Las ciudades” aparece enmarcado en la acción de llegar, y se muestra en una dimensión repentina ante los ojos del sujeto. Esta mirada es el soporte por excelencia en la construcción del deseo escópico.²³

El sujeto enamorado de JAJ insiste en este mismo hecho en otras canciones:

Cuando te vi cerquita de mis labios sentí una fuerza en mí desconocida.
Yo no sabía lo que estaba pasando ni lo quería saber ni me importaba;
sólo sabía que te estaba adorando, que te estaba mirando.

“La noche no era de nosotros”

La botella no se acabó: me emborraché de verte.

“Bola negra”

La pasión estalla de manera inesperada y genera un desorden de relaciones, una confusión de roles, una cierta disolución de lo simbólico. Un descubrimiento de lo

²³ “La mirada sobreviene en el ojo para cumplir su función de objeto erótico (...), las propiedades de los objetos mediante los cuales estos se elevan al rango de objetos de la elección amorosa, su encanto”, Assoun, P. L., *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*, Nueva Visión, 1997, Buenos Aires, pág. 29.

oculto en lo que se podría haber visto muchas veces algo trivial que se convierte inesperadamente en algo que cautiva; la contingente demostración de lo imposible en un momento fugaz, un encuentro; la instantánea certeza de haberse reconocido en términos de otra canción de JAJ:

Siempre tuve tu nombre en mi cabeza, será porque nací pensando
en tu cariño.

“Palabras en el cielo”

Un encuentro que arroba, que captura, que fascina²⁴ porque suscita el goce cubierto por un simulacro: una imagen, la presencia de un aspecto imaginario que cautiva en un cuadro enmarcado y que por la vía de la mirada²⁵ se introduce en el amante al mostrar la existencia de ciertos rasgos sistematizados que constituyen la condición del amor que tiene como desencadenante la imagen fálica expuesta directamente, sin la cobertura habitual de las otras imágenes.

Aunque el sujeto enamorado describe el encuentro como una novedad, actúa en él el automatismo del amor que ha encontrado un lazo entre el primer encuentro con la madre y el actual,²⁶ un prerrequisito para el amor que es un rasgo propio de la persona

²⁴ “La fascinación es la experiencia de estar confrontados a una imagen que evoca de una manera tan pura el goce que despierta en nosotros el gozo (...). La fascinación es un momento intermedio entre la visión y la mirada entre lo imaginario y lo real, uno de los modos del fantasma, Nasio, J. D., *La mirada en psicoanálisis*, Editorial Gedisa, 2001, Barcelona, págs. 53-54.

²⁵ “En la ruptura amorosa volvería a experimentarse, en una verdadera reviviscencia, ese punto indecible de dolor: donde perder de vista el objeto sería peor que perderlo, o lo peor de la pérdida”, Assoun, P. L., *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*, ob. cit., pág. 79.

Me estoy destrozando el alma, yo sé que por no mirarla se está muriendo mi corazón, “El cobarde”.

²⁶ Esta novedad, el acontecimiento extraordinario para el sujeto enamorado, resulta ser una repetición. Freud plantea diferentes tipos de condiciones para la elección masculina de objeto amoroso. En *Sobre un tipo especial de elección de objeto en el hombre*, establece las condiciones eróticas conforme a las cuales los hombres realizan su elección de objeto y cómo armonizan la realidad con las exigencias de sus fantasías. En *Contribuciones a la psicología del amor* expone que encontrar el objeto amoroso es siempre un reencuentro, ya que todo objeto es una sustitución de otro objeto fundamental, la madre, previo a la barrera del incesto. Por otro lado, esta misma pérdida lleva a la ligazón del deseo a un objeto causa perdido, que conduce al encuentro de objetos evocadores de aquello perdido. Hay pues un desciframiento edípico de la elección de objeto, un amor basado en los prototipos familiares, un amor que no se despegaba del primer amor. Una teoría del amor que hace de éste una repetición: los sustitutos constituyen una larga

y que tiene una función determinante en la elección amorosa que desencadena el enamoramiento, al ser la causa del deseo cuya presencia es indispensable para que el proceso amoroso se ponga en marcha.²⁷

Este rodeo por la condición de amor hasta conseguir la determinación de la elección del objeto que no está estructuralmente determinado tiene algo de fetiche,²⁸ tiene un cierto rasgo de perversión. La belleza puede ser un efecto de goce y el sujeto enamorado de JAJ que la canta a través de sus signos habituales de ojos, labios, pelo, en una muestra de la mujer por partes. Una parte, unas partes, desligadas de un todo, un objeto parcial que representa como parte un todo ausente.

Yo no sé si pueda vivir sin tus ojos, vivir sin tus labios, vivir sin tus brazos,
yo no sé si pueda seguir por el mundo todo hecho pedazos.
“Cuando lloran los hombres”

serie, una cadena metonímica que intenta sustituir el objeto perdido y que no llega nunca a satisfacer. Freud, S., *Contribuciones a la psicología del amor* (1918-1917), tomo XI, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.

También: “*Lo insustituible eficaz dentro del inconsciente a menudo se anuncia mediante el relevo sucesivo de una serie interminable, y tal, justamente porque en cada subrogado se echa de menos la satisfacción ansiada*”, Freud, S., *Sobre un tipo particular de elección en el hombre* (*Contribuciones a la psicología del amor I* [1910]), tomo XI, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires, pág. 163.

²⁷ En el discurso amoroso que recoge Barthes, Werther se enamora súbitamente cuando ve a Charlotte alimentando a un grupo de niños que la rodea. Sería la cualidad maternal de la mujer lo que desencadena el enamoramiento.

²⁸ En las fórmulas de la sexuación, Lacan se refiere a un goce del cuerpo que se dirige al “objeto a”. Del lado masculino, el deseo pasa por el goce, por la vertiente fetichista en la elección del objeto. La vertiente fetichista del amor en que el objeto perdido se encuentra en el cuerpo del objeto amado, como goce de órgano, autoerótico, carácter casi autístico de la sexualidad masculina. Lacan, J., *El Seminario 20. Aún*, Paidós, 2006, Buenos Aires.

Lacan²⁹ afirma el aspecto parcial del objeto del deseo humano y cuestiona los planteamientos que apuntan a que el amor es dirigido a la totalidad del otro.

Dentro de este objeto parcial estaría oculto el objeto de deseo, el agalma:

*La idea de un objeto precioso, tan radiante que termina por enceguecer al espectador y le oculta su valor de tesoro.*³⁰

Un significante especial convertido en el objeto agalmático. Algo inasible del que solo se obtienen sus envolturas, la imagen bella que se ofrece a la admiración. Un brillo que más que placer representa un goce, y que manifiesta a su vez una carencia que incita al deseo y que pone en el otro la presencia de ese objeto.

Quién me lo manda, poner los ojos en una estrella del infinito.
“La estrella”

Algo del propio narcisismo del cantor se inviste en esta “presencia del ser desconocido”, que “ve llegar” como un objeto viviente del que puede “enorgullecerse”. Un objeto enfocado por las pulsiones parciales y que resalta ese “fragmento” de la pulsión.

Un encuentro de inconscientes, donde uno no sabe lo que le falta y lo que busca y el otro que no sabe lo que tiene, en que se produce la idealización del objeto, del objeto maravilloso, “la presencia de un ser desconocido”, un incitador del deseo, lo que materializa la falta, la carencia del sujeto enamorado. Este objeto que fascina³¹ al sujeto

²⁹ “Es algo que es la meta del deseo en cuanto tal, que destaca un objeto entre todos los demás como imposible de ser equiparado con ellos”, Lacan, J., Seminario 8, *La transferencia*, Paidós, 2004, Buenos Aires, pág. 170.

³⁰ Nasio, J. D., *La mirada en psicoanálisis*, ob. cit., pág. 69.

³¹ “La fascinación es una experiencia límite porque se produce en el límite de lo imaginario”, Nasio, J. D., *ibid.*, pág. 52.

enamorado de JAJ es una de las modalidades de actualización del fantasma, que es inconsciente y visual, y muestra la soldadura que el sujeto enamorado realiza entre él y el objeto amoroso, entre él y el deseo que se suscita.³²

En el comienzo del amor está presente este signo del sujeto que permite el salto al amor, y que representa como parte de un todo ausente: es el “objeto a” lo que encontramos dentro del objeto amoroso como metonimia del deseo inconsciente.³³

La canción inicialmente no hace proyecciones de futuro. Se centra en la mirada, en el enamoramiento cegado por el agalma, pero continúa con el deseo de amar con el “te quise amar” y la demanda de amor.

Para explicar el amor, Lacan recurre a un mito de propia elaboración:

Esa mano que se tiende hacia el fruto, hacia la rosa, hacia el leño que de pronto se enciende, su gesto de alcanzar, de atraer, de atizar, es estrechamente solidario de la maduración del fruto, de la belleza de la flor, de la llamarada del leño. Pero cuando en ese movimiento de alcanzar, de atraer, de atizar, la mano se ha ido ya hacia el objeto lo bastante lejos, si del fruto, de la flor, del leño, surge entonces una mano que se acerca al encuentro de esa mano que es la tuya y que, en este momento, es tu mano la que queda fijada en la plenitud cerrada del fruto, abierta de la flor, en la explosión de una mano que enciende, entonces, lo que ahí se produce es el amor.³⁴

³² “En el encuentro, me maravillo de haber hallado a alguien que, mediante pinceladas sucesivas y logradas una vez tras otra, sin desfallecimientos, acabe el cuadro de mi fantasma”, Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, ob. cit., pág. 120.

³³ El detalle “es lo que revela el objeto goce en el objeto del fantasma, y en el fondo muestra, promete al sujeto que el objeto elegido es el indicado para la pulsión y su satisfacción secreta”, Miller, J.-A., *Los divinos detalles*, Paidós, 2010, Buenos Aires, pág. 154.

³⁴ Lacan, J., Seminario 8. *La transferencia*, ob. cit., pág. 65.

En la teoría psicoanalítica la mecánica del amor se pone de manifiesto por el amor de transferencia, el amor del analizante al analista, amor que se dirige a quien parece tener las claves del acceso a la verdad sobre el sujeto.

El objeto común del contrato pasional es el objeto parcial pulsional, el objeto fálico que:

Es el precursor libidinal del objeto de amor que une a la pareja apasionada, en que cada miembro de la pareja espera a que el otro pueda realizar la promesa fálica y aquí viene la fórmula del amor en su dimensión inconsciente: el dar al otro lo que el no tiene (el falo), cada uno de los miembros de la pareja obtiene, imaginariamente, lo que supone que el otro posee, el goce fálico.³⁵

La demanda de amor como tal es intransitiva. No se demanda un objeto destinado a la satisfacción de la necesidad sino una prueba de amor, un objeto simbólico, un don de amor. La demanda de amor del sujeto enamorado pide al otro un complemento de su propio ser que indica lo que busca y lo que cree que le falta. Cuando “la mano” del objeto amoroso no parece responder de la manera deseada, el sujeto lo que encuentra es la insatisfacción. Son los reproches de “no era fuego, no era lumbre”,³⁶ que muestran la imposibilidad misma de la demanda ya que el otro no tiene ese complemento debido a que está afectado a su vez por esa falta.

³⁵ Assoun, P. L., *La pareja inconsciente, amor freudiano y pasión postcortés*, Nueva Visión, 2006, Buenos Aires, pág. 79.

³⁶ La pasión del fuego y la lumbre que también fracasan: *Fue tu cariño como una hoguera que sabe Dios cómo se encendió, fue mi castigo que te quisiera, y es mi destino decirte adiós, “Mi despedida”*.

El objeto amoroso no da lo que se le pide, o el sujeto enamorado confunde el pedido de amor con la satisfacción de una necesidad.³⁷ En cualquier caso, la consecuencia es el aplastamiento de la demanda de amor del sujeto, que, fracasada, debe alejarse a otros lugares. Puede ser como la carta de amuro de Lacan, ese *“te demando que rechaces lo que te ofrezco, porque no es eso”*,³⁸ pero realmente no nos dicen cuál es la demanda del sujeto enamorado, *“fuego, lumbre”*, aunque sí que desaparece con la lejanía: *“Las distancias apartan las ciudades, las ciudades destruyen las costumbres”*.

La distancia, la separación y los límites de lo simbólico se oponen a la vida amorosa en tanto manifiestan los límites al sujeto enamorado y al objeto amoroso. Las ciudades regulan las jerarquías y las diferencias, impiden el amor-delirio. Muestran que no hay *“media naranja”*, que no hay esta reciprocidad posible en el amor:

Se fue quedando atrás, llena de luz, la gran ciudad. Nos fuimos a buscar hasta encontrar un pueblo chico. No fue posible amar en la ciudad por mil motivos, nadie podía aceptar que me adoraras tú hasta el delirio.
“Pueblo chico”

Las ciudades impiden la vuelta a la naturaleza del hombre expulsado del edén, la utopía de un paraíso, donde nadie hace mal.

Una casita al pie de la montaña, un arroyo que corra por el campo, un sol que alumbre siempre mi mañana y una luna que brille en la noche mientras canto. Un cariño que entienda mi cariño, una guitarra fiel que me acompañe, una copa de vino y un amigo que platique de amor y respete el dolor sin que

³⁷ *“Es así como la demanda anula la particularidad de todo lo que puede ser concedido transmutándolo en prueba de amor (...). Hay pues una necesidad de que la particularidad así abolida reaparezca ‘más allá’ de la demanda. Reaparece efectivamente, pero conservando la estructura que esconde lo incondicionado de la demanda de amor”*, Lacan, J., *La significación del falo*, Escritos, 2. Siglo XXI, 2005. México, págs. 670-671.

³⁸ Lacan, J., Seminario 19. ... *O peor*, Paidós, 2012, Buenos Aires, pág. 80.

me engañe. Eso quiero tener para darle mi adiós a la gran ciudad. Yo me quise quedar, pero siempre encontré alguien que me hizo mal.

“Al pie de la montaña”

La canción “Las ciudades” no tiene un estribillo que separe las dos estrofas que la constituyen, ni tiene una frase al principio cuya repetición marque el final, que son esquemas habituales en este cancionero. Muestra un tiempo lineal en el que sólo existe una cesura formada por un “puente instrumental” que hace un corte y que deja elidida la “historia de amor”: no hay una referencia a la costumbre que se corrompió ni de qué forma intervino en ello la lejanía de las ciudades. El texto se centra en el comienzo y el final del proceso amoroso, los dos acontecimientos que marcan un antes y un después, que marcan lo que no se espera y acontece.

En la segunda parte de la canción, “te dije adiós y pediste que nunca te olvidara”, cuando el amante, el *erastés*,³⁹ se despide, el *erómenos* (el amado) se convierte, al menos en la fantasía del narrador, en, a su vez, el que desea, en *erastés*.

El sujeto enamorado canta el adiós de la historia que no pudo ser. Una canción como un regalo de despedida, que se anticipa a la separación, el último don material de apego al objeto amoroso.

Se cambia el mundo de la mirada por el de la palabra cuando el objeto amoroso realiza su demanda: “no me olvides”, petición que lleva implícita la promesa de que el objeto amoroso a su vez no olvidará, que mantendrá el recuerdo de lo que sucedió en el encuentro fugaz, en un acontecimiento compartido.

³⁹ Platón, *El Banquete o del amor*, Edaf, 1991, Madrid.

Entonces el sujeto enamorado revive el deslumbramiento amoroso inicial: “te dije adiós y sentí de tu amor otra vez la fuerza extraña”, y llega al recuerdo del comienzo, una reconstrucción de la escena del flechazo inicial a destiempo, de modo que, gracias al adiós, el deslumbramiento vuelve a ser vivido en el presente. El sujeto imagina la durabilidad de la felicidad amorosa como un momento prolongado en el tiempo, el mantenimiento del éxtasis amoroso, la eternización del instante que se recuerda después:

Vuelve un momento en la noche que nos quisimos; piensa, mi bien,
qué tristezas nunca tuvimos.
“Nuestra noche”

En el adiós, el sujeto que había sido arrebatado nuevamente por la muestra de amor del objeto amoroso, hace la réplica del inicial “tu amor no era fuego, no era lumbre” en “mi alma completa se me cubrió de hielo y mi cuerpo entero se llenó de frío”.

Se despliega una lucha por el poder entre el yo y el objeto donde la prevalencia de uno amenaza la existencia del otro. En “estuve a punto de cambiar tu mundo, de cambiar tu mundo por el mundo mío”, el sujeto enamorado consigue no desaparecer, conservar “su” mundo, quizá el de una de las ciudades separadas por la distancia, a pesar de la exaltación amorosa.

La ambigüedad de la letra deja la duda sobre de quién es el amor de “la fuerza extraña”, si del sujeto enamorado por la visión de la llegada o del objeto amoroso hacia el sujeto por la despedida. En ambos casos este amor, la mano tendida del mito lacaniano, genera algo que no es fuego, no es lumbre y el alma y el cuerpo quedan fríos, helados. Ambos provocan el deslumbramiento, pero parece que ni el sujeto enamorado ni el objeto amoroso aman necesariamente.

1.2 El obstáculo

Desde la dama de los trovadores, encarnación de la lejanía —geográfica, social o espiritual—, el amor ha sido continua y simultáneamente interdicción e infracción, impedimento y contravención. Todas las parejas, lo mismo la de los poemas y novelas que las del teatro y del cine, se enfrentan a esta o aquella prohibición y todas, con suerte desigual, a menudo trágica, la violan.
O. PAZ⁴⁰

Hay un diálogo entre el obstáculo y el deseo en el que están inmersas dos canciones, ambas muy populares, “Vámonos” y “Si nos dejan”. Las dos describen la necesidad del obstáculo, del impedimento, para mantener la tensión del amor, para que la pasión adquiera su valor propio de goce, en tanto un ideal impedido o irrealizable.

Enseñas:

“Vámonos”

Que no somos iguales dice la gente, que tu vida y mi vida se van a perder, que yo soy un canalla y que tú eres decente, que dos seres distintos no se pueden querer. Pero yo ya te quise, y no te olvido, y morir en tus brazos es mi ilusión, yo no entiendo esas cosas de las clases sociales, sólo sé que me quieres y que te quiero yo.

Vámonos, donde nadie nos juzgue, donde nadie nos diga que hacemos mal, vámonos, alejados del mundo, donde no haya justicia, ni leyes, ni nada, nomás nuestro amor.

Que no somos iguales qué nos importa, nuestra historia de amores tendrá que seguir, y como alguien me dijo que la vida es muy corta, esta vez para siempre, he venido por ti. Pero quiero que sepas que no te obligo, que si vienes conmigo es por amor, di con todas tus fuerzas lo que soy en tu vida *pa'* que vean que me quieres como te quiero yo.

⁴⁰ Paz, O., *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1993, Barcelona, pág. 119.

“Si nos dejan”

Si nos dejan, nos vamos a querer toda la vida, si nos dejan, nos vamos a vivir a un mundo nuevo. Yo creo podemos ver el nuevo amanecer de un nuevo día, yo pienso que tú y yo podemos ser felices todavía.

Si nos dejan, buscamos un rincón cerca del cielo, si nos dejan, hacemos con las nubes terciopelo. Y ahí juntitos los dos, cerquita de Dios, será lo que soñamos, si nos dejan, te llevo de la mano, corazón, y allí nos vamos.

Si nos dejan, de todo lo demás nos olvidamos.

Desde las primeras líneas de la canción “Vámonos” se menciona a “la gente” como referente externo de un obstáculo que pone de manifiesto una asimetría entre el sujeto enamorado y el objeto amoroso: la desigualdad social, las diferentes clases sociales, y la desigualdad moral entre decente y canalla.

Un genérico “la gente”, el referente social que representa la opinión de los que le rodean y la imagen del sujeto enamorado ante los otros, a los que afirma no tener en cuenta pero a los que menciona.

Simplemente la mano nos damos y después que murmure la gente.

“En el último trago”

Aunque el sujeto desafiante de “Vámonos” rechaza la opinión de “la gente” busca al mismo tiempo la confirmación pidiendo a la amada que ratifique ese amor ante los otros, que los demás sean testigos de ese amor compartido. Es la fuerza de la palabra tanto del “dice la gente” como del “di con todas tus fuerzas lo que soy en tu vida *pa'* que vean que me quieres como te quiero yo”.

Hay que tener coraje, valor, para enfrentarse a la opinión adversa, como muestra la importancia que le otorga el sujeto enamorado:

Dame un beso delante de la gente, dame un beso delante de tu madre, tú serás de los dos la más valiente, y yo seré de los dos el más cobarde.

“Yo debí enamorarme de tu madre”

Por eso quiero pagar con lágrimas tus lágrimas y llorar por tu amor, como lloraste tú valientemente. Tus ojos se empezaron a nublar y lloraste por mí delante de la gente.

“Tus lágrimas”

“La gente” es un obstáculo ante el amor ya que condena, dificulta, critica la relación del sujeto enamorado con el objeto amoroso. Muestra los problemas explícitos para el amor, las condiciones que pueden llevar a la separación, los hechos que generan una situación de desigualdad entre el sujeto enamorado y el objeto amoroso: “Yo soy un canalla y que tú eres decente”.

Entre la cultura y el amor hay un antagonismo de principio ya que lo social amenaza al amor con múltiples limitaciones. En la oposición que estas diferencias generan estaría la etiología de la pasión. El hecho de que el primer objeto amoroso tiene el paso interceptado y prohibido por el complejo de Edipo, puede tener como consecuencia que la causa de la atracción sea precisamente este impedimento. La interdicción, el obstáculo a la pulsión, pasa a ser causa del deseo, y a mantener la tensión del amor consiguiendo que la pasión adquiriera su valor propio de goce al ser un ideal impedido o irrealizable.

Lo prohibido, que parece ser un impedimento⁴¹ para la libido, es sin embargo algo necesario e imprescindible para la emergencia del deseo⁴² y una condición fundamental de la vida amorosa, de modo que en vez de dificultarla es la condición imperativa para su emergencia. Se convierte en un acicate erótico, ya que la fuerza de la pulsión aumenta cuando es frustrada y disminuye en cambio con la satisfacción.

Atrás de nuestras vidas hay motivos poderosos para querernos siempre aunque se opongan todos.

“Una luna para ti”

Como en Romeo y Julieta, el sujeto enamorado de JAJ requiere la oposición para que el deseo prospere y sea fecundo. Hay en “Vámonos”, además de una diferencia moral, otra social que “eleva” al objeto amoroso que pertenece a una clase social superior. Así se reflejaba también en el amor cortés, donde se da como hecho social la sobreestimación del objeto amoroso, en cuya elección es fundamental además que esté casada, lo que suponía una barrera que incentivaba la pasión. Esta diferencia y la imposibilidad de resolverla separa a los protagonistas y causa la exaltación amorosa.

⁴¹ “Hace falta un obstáculo para pulsional a la libido hacia lo alto, y donde las resistencias naturales a la satisfacción no bastaron, los hombres de todos los tiempos interpusieron unas resistencias convencionales al goce del amor”, Freud, S., *Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa (Contribuciones a la psicología del amor II [1912])*, tomo XI, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires, pág. 181.

⁴² El hecho de que un goce prohibido haga aparecer el deseo se explicaría por la problemática edípica. El deseo se funda en un objeto perdido que el sujeto intentará reencontrar, pero que nunca reaparecerá. Lo prohibido estará, entonces, en la estructura misma del deseo. Freud opina que esa condición de lo prohibido, en la vida amorosa femenina, es equiparable a la necesidad de degradación del objeto sexual en el varón. Ambas consecuencias tienen la misma motivación y ambas buscan cancelar la impotencia psíquica que resulta del desencuentro entre mociones tiernas y sensuales. “Sólo reencuentra su sensibilidad tierna en una relación ilícita que deba mantenerse secreta, la única en la que está segura de seguir su propia voluntad libre de influencias”, Freud, S., *El tabú de la virginidad (Contribuciones a la psicología del amor III [1918-1917])*, tomo XI, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003. Buenos Aires, pág. 198.

No hay barreras sociales que resistan a la certeza del “me quieres y te quiero” del sujeto enamorado ya que el amor desborda cualquier obstáculo⁴³, sea el que sea.

El amor que siente el sujeto enamorado es alegría y sufrimiento, alegría del amor junto a la insatisfacción del deseo en una exaltación del amor a través de la transgresión y de lo furtivo.

Tus ojos y mis ojos se miraron con ansias infinitas de adorar, tus labios y mis labios se encontraron ante el amor prohibido dentro del bien y del mal.
“El cielo de Chihuahua”

Para la superación del obstáculo es necesaria la huida a otro mundo. Es un lugar al que hay que ir: “vámonos”, o el “allí nos vamos” de la canción “Si nos dejan”. El sujeto enamorado de JAJ quiere irse del mundo que conoce a otro, a un mundo donde todo es “nuevo”, el amanecer, el día, el propio mundo.

Allí espera un amor solo de los dos, donde los sujetos se prenden uno del otro, se sujetan recíprocamente y se exilian de la vida real. El mundo como un lugar de dos, “juntitos los dos, alejados del mundo”, sin sociedad, donde se retrata una dimensión imaginaria del amor en función del narcisismo que busca la complementariedad, el hacer uno con el otro, la fusión de los cuerpos con la ilusión de completud.

Surge el temor a que, ante la comunidad de los otros, el objeto amoroso se “exilie” de “la comunidad de a dos” de la pasión. Hay que irse a un mundo “solo de los dos” en tanto pareja apasionada, donde se rompan no sólo los impedimentos sociales sino también se desaten las pertenencias simbólicas, al renombrar un lugar de pertenencia común como un “mundo nuevo”.

⁴³ El propio obstáculo muestra que algo en la pulsión sexual se resiste a su propia realización al buscar condiciones imposibles o considerar imposibles las que no lo son.

El sujeto enamorado de JAJ busca la utopía de un nuevo renacer en donde la enajenación pasional parece ligada a la nostalgia de la fusión según el modelo del paraíso perdido, ilusión del todo que el niño formaba con su madre. Muestra una cierta dosis de regresión que se manifiesta con el deseo y la expresión de una fusión amorosa, y busca en el “mundo nuevo cerca del cielo” recuperar la sensación oceánica propia de la vivencia de unicidad, en un mundo de “nomás nuestro amor”.

El sujeto “rescata” a la amada “en un nuevo amanecer, un nuevo día”, y se escapa a un lugar fuera del mundo, que en este cancionero, en muchas ocasiones, se materializa en el cielo o en un entorno rural que podríamos vincular a un paraíso perdido. Un mundo que se estrena, que se inaugura ese día.

Un pedazo de luna solamente tuvimos en la noche de amor que vivimos tú y yo, cuando más nos quisimos, un pedazo de luna que llenó nuestras vidas de un amor verdadero, bajo el cielo del mundo que ese día conocimos.

“Un pedazo de luna”

Los límites de este amor se ponen de manifiesto en la manera de acceder a este mundo nuevo de dos: el sujeto enamorado de “Si nos dejan” parece plegarse a los requerimientos de esa misma “gente” para conseguir sus fines amorosos. Múltiples parejas de la literatura y de los mitos, como Tristán e Isolda, Romeo y Julieta, muestran el amor que se consume en el encuentro, la fusión como vínculo entre amor y muerte, consecuencias que ponen de manifiesto la necesidad de un permiso para poner límites al amor y evitar el dolor de los desórdenes del goce.

Así lo entiende en ocasiones el sujeto enamorado de JAJ:

Porque amor que se da sin medida hasta con la vida se puede pagar.

“Amor sin medida”

Para alcanzar este “mundo nuevo”, sin los otros, el sujeto enamorado necesita un permiso que permita acceder al lugar “cerca del cielo, cerquita de Dios”. Son necesarios los límites de lo simbólico:

Yo que quiero a fuerza adueñarme de ese amor, pero siempre mi vida se detiene en la orilla que Dios también a mí me señaló.

“Dios me señaló”

Dios, el padre, ampara y decide, pero Dios parece ser cómplice del sujeto enamorado:

Solamente la mano de Dios podrá castigarnos, las demás opiniones, mi cielo, me salen sobrando.

“La mano de Dios”

Sin embargo, en el amor pasión de “Vámonos” se manifiesta la necesidad de la transgresión en la consecución de lo ilegítimo, de modo que sólo se podría obtener acceso al goce a través de la infracción a la ley, en la necesidad para el amor de un mundo sin códigos y exclusivo para los amantes: sin reglas, sin “justicia ni leyes”, con ese totalizador sin “nada”,⁴⁴ donde sólo exista ese amor. Es necesario acceder a un lugar de goce donde se pueda hacer pareja pasional a través de un fuera de la ley en lo simbólico y de un fuera de la ley en lo social, donde el deseo es morir en un abrazo fusional⁴⁵ (“morir en tus brazos es mi ilusión”), en los brazos que representan durante un momento el deseo de la unión total. Situación fusional eternizada ya que la imagen del amor que perdura se escenifica como estar en los brazos de la amada en el momento

⁴⁴ ¿Niega ese nada a Dios? Parece tener la misma ambivalencia de “si todo el mundo nacimos de la nada y a la nada, por Dios, que volveremos” de Cuco Sánchez, en “Arrieros somos”.

⁴⁵ “Abrazo. El gesto del abrazo amoroso parece cumplir, por un momento para el sujeto, el sueño de unión total con el ser amado. (...) es el retorno a la madre. En este incesto prorrogado, todo está entonces suspendido: el tiempo, la ley, la prohibición: nada se agota, nada se quiere: todos los deseos son abolidos, porque parecen definitivamente colmados”, Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, ob. cit., pág. 29.

de la muerte, en un abrazo más allá de la pasión, que salva al sujeto enamorado y lo sostiene:

Llegó tu amor cuando mi vida estaba terminada; llegaste tú a darme amor. Cuando yo casi estaba agonizando se levantó mi corazón del suelo, aquel lleno de lodo, y se abrazó de ti para vivir dándome todo. No me importa seguirte veinte años ni me importa tener mil fracasos, aunque sufra dos mil desengaños, yo me voy a morir en tus brazos.

“Volverás a ser mía”

La pasión, al igual que le proporciona energía para superar las inhibiciones neuróticas, libera a la vez los componentes pulsionales perversos.⁴⁶ Esto permite al sujeto enamorado dispensar la represión y, a través de la transgresión, hacer un mundo para los amantes, en una ley pura que sólo tiene que rendirse cuentas a sí misma, una ley anterior a la ley.

⁴⁶ “El enamoramiento consiste en un desborde de la libido yoica sobre el objeto. Tiene la virtud de cancelar represiones y de restablecer perversiones”. Freud, S., *Introducción del narcisismo* (1914), tomo XIV, Obras completas, Amorrortu, 2006. Buenos Aires, pág. 97.

1.3 La declaración

Te amo. La figura no remite a la declaración de amor, a la confesión, sino a la proferición repetida del grito de amor.

R. BARTHES⁴⁷

Esa ficción de lenguaje que es el te amo no es un discurso, sino simplemente un goce.

J. KRISTEVA⁴⁸

Enseña:

“Te quiero, te quiero, te quiero”
Yo te voy a decir lo que nunca te han dicho, este amor, que es tu amor, te lo va a repetir.
Te quiero, te quiero, te quiero, te quiero, te quiero, te quiero, te quiero, te quiero, te quiero, te quiero. Cuando no estás, cuando te vas, te quiero, cuando me sientes y me consientes, te quiero.
Te quiero, te quiero, te quiero, te quiero, te quiero... En mi alegría, cuando eres mía, te quiero cuando me besas, en mis tristezas te quiero.
Te quiero, te quiero, te quiero, te quiero, te quiero... Te quiero, te quiero, te quiero, te quiero, te quiero.

Con la figura del “te amo”, introduce Barthes la noción del “proferimiento”, donde el “te amo” es una llamada que sólo tiene sentido en el momento en que se pronuncia:

No hay en ella ninguna otra información que su decir inmediato: ninguna reserva, ningún depósito del sentido, es una proferición (...). Te amo no compete ni a la lingüística ni a la semiología. Su instancia (eso a partir de lo cual se lo puede hablar) sería más bien la Música. A semejanza de lo que pasa con el canto, en la proferición de te amo el deseo no es ni reprimido

⁴⁷ Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, ob. cit., pág. 271.

⁴⁸ Kristeva, J., *La revuelta íntima*, ob. cit., pág. 175.

*(como en el enunciado), ni reconocido, sino simplemente: gozado. El goce no se dice; pero habla y dice: te amo.*⁴⁹

A veces el sujeto enamorado, o alguno de los músicos del mariachi que le acompaña, pronuncia enfáticamente “¡amor!” sobre la parte de la entrada instrumental como una descarga de la voz. Un sucedáneo de un “(te) amo” como holofrase, como un grito de llamada, que no pretende proporcionar ninguna información. Igualmente, en el “te quiero” de la enseña⁵⁰ se produce un éxtasis, un exceso desmesurado. Es el lenguaje del enamorado que puede ser intercalado en cualquier momento, sin pertinencia alguna.

Por otra parte el “te quiero” también sella el acontecimiento del encuentro y se inscribe en la estructura del acontecimiento que corta con la situación previa en tanto el amor no existe hasta que es nombrado, hasta que la nominación compromete en la empresa al que la profiere.

*Pero el día que te dije te quiero, te di mi cariño y no supe de mí.
“Corazón, corazón”*

La declaración se orienta hacia la obtención del amor del objeto amoroso, a la que se trata de hacer corresponder al amor que se enuncia. Es una llamada para convencer al objeto amoroso de la autenticidad del amor y para lograr un desencadenamiento del amor recíproco, que se manifestaría en la respuesta de un “yo también te quiero”.⁵¹

⁴⁹ Barthes, R., *ibíd.*, pág. 273.

⁵⁰ Hay una carta del poeta mexicano Jaime Sabines a Chepita, su novia, que supone el mismo ejemplo literario: “Te quiero/ te quiero/ te quiero te quiero te quiero/ te quiero/ te adoro te amo te necesito/ eres mi pan, mi aire,/agua, sol y vida/”, Sabines, J., *Cartas a Chepita*, Editorial Planeta Mexicana, 2009, México, pág. 47.

⁵¹ “Pasada la primera declaración de amor, te amo no quiere decir nada (...). Lo repito fuera de toda pertinencia (...). Decir te amo es hacer como si no hubiese ningún teatro de la palabra, y esa expresión

Yo quisiera decirte que te quiero como nadie en la vida lo haya dicho; voy a buscar palabras en el cielo de las que dice Dios allá en el infinito.

“Palabras del cielo”

Las afinidades entre poema y declaración de amor se producen en las canciones de serenata y de cortejo del sujeto enamorado de JAJ, que se ofrecen como un regalo y una dedicatoria que refleja el mensaje del sujeto enamorado.⁵²

El “te quiero” de las serenatas participa de la declaración y del proferimiento; declaración para que el objeto amoroso lo sepa, lo que genera un compromiso delante de todos en el cortejo socializado de la serenata, y a la vez el goce del canto como el goce de la palabra.

Canto al pie de tu ventana *pa'* que sepas que te quiero, tú a mí no me quieres nada, pero yo por ti me muero.

“Serenata Huasteca”

El sujeto enamorado de JAJ manifiesta además del amor a la persona a quien se canta, el amor a las canciones de amor, el amor a cantar. Un cantar reiterado por el puro disfrute de la música donde lo prioritario es la acción en sí misma, donde el objeto amoroso es un destinatario imaginario, un pretexto para el goce del canto con el grupo de mariachis que le acompaña a las serenatas:

Qué bonito y qué bonito es andar en la parranda a la luz de las estrellas y al compás de las guitarras. Disfrutando de la vida entre penas y canciones con el alma hecha pedazos pero hablando de ilusiones.

es siempre verdadera (no hay otro referente que su proferición: es un performativo)”, Barthes, R., Fragmentos de un discurso amoroso, ob. cit., págs. 270-271.

⁵² “El canto es el suplemento precioso de un mensaje vacío, enteramente contenido en su intención, puesto que lo que regalo cantando es a la vez mi cuerpo (a través de mi voz) y el mutismo con que lo golpeas (...). El canto no quiere decir nada: por eso entenderás finalmente que te lo doy; tan inútil como la hebra de lana, el guijarro, que el niño tiende a su madre”. Barthes, R., *ibid.*, pág. 97.

Qué bonito y qué bonito es brindar por una ingrata, y a los quince o veinte tragos llevarle una serenata. Y cantar como se canta cuando se anda enamorado y dejar en su ventana nuestro amor desesperado.
“A los 15 o 20 tragos”

De la misma manera que hay un goce de la palabra,⁵³ equivalente al blablablá,⁵⁴ independiente de la comunicación, hay también un gozo en el cantar, donde hay un cuerpo que goza unido a su propio goce, no ligado al otro. El sujeto enamorado goza cantando, y la comunicación deja de ser prioritaria. Su palabra no se dirige a nadie, es un goce de la palabra, un gozar en el decir,⁵⁵ que no implica al otro, que puede prescindir de él.

Un amar más al amor que al objeto de amor, a la pasión por sí misma que muestra que lo que importa en el amor puede ser su enunciación.⁵⁶

⁵³ “Las palabras perforan, las palabras emocionan, las palabras conmocionan, las palabras se inscriben y son inolvidables: es porque la función de la palabra no está sólo ligada a la estructura del lenguaje, sino a la sustancia del goce, Miller, J.-A., ibíd., Curso del 6 de mayo de 2009.

⁵⁴ “Una vez más: allí se encuentra la lógica del goce que delata su lazo con la compulsión de repetición, en sí misma expresión de una pulsión de muerte”, Assoun, P. L., *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*, ob. cit., pág. 100.

⁵⁵ “El goce no es simplemente una finalidad que trasciende las formaciones del inconsciente o la palabra, el gozar está en el decir”, Miller, J.-A., *Cosas de finura en Psicoanálisis*, Curso del 11 de marzo de 2009.

⁵⁶ “El inconsciente, no es que el ser piense, (...) el inconsciente, es que el ser, hablando, goce y, agrego yo, no quiera saber nada más de eso”. Lacan, J., Seminario 20. *Aún*, ob. cit., pág. 128.

1.4 La pérdida

El cielo en mis dolores / cargó la mano tanto, /que a sempiterno llanto /y a triste soledad me ha condenado;/y lo que siento más es verme atado /a la pesada vida y enojosa, /solo, desamparado, / ciego, sin lumbre, en cárcel tenebrosa. /Desta manera suelto yo la rienda/a mi dolor, y así me quejo en vano /de la dureza de la muerte airada. / ¡Ay muerte arrebatada!/Por ti me estoy quejando / al cielo y enojando / con importuno llanto al mundo todo / tan desigual dolor no sufre modo./No me podrán quitar el dolorido /sentir, si ya del todo / primero no me quitan el sentido.

GARCILASO DE LA VEGA⁵⁷

El duelo, el abandono, la humillación y la mutilación son las cuatro circunstancias que, de ser súbitas, desencadenan el dolor psíquico o el dolor de amar.

J. D. NASIO⁵⁸

Para el psicoanálisis hay un aparato psíquico que se constituye a partir de una pérdida acontecida en una primitiva experiencia mítica de satisfacción que lleva a la búsqueda y al anhelo de este objeto perdido. La representación inconsciente del objeto queda inscrita en los sistemas mnémicos, y se registra una marca, una impresión que es lo que se busca reencontrar por medio de un objeto externo que venga a colmar la huella de la falta. Es la pérdida que la neurosis tratará de hacer existir todo el tiempo a través de los objetos de amor.

Esta pérdida de algo que nunca hubo condiciona lo pulsional y la elección amorosa, de modo que cualquier pérdida⁵⁹ no se limita nunca a la experiencia actual sino que entra en resonancia con todas las anteriores: muertes, renunciaciones, separaciones durante la creación y formación del aparato psíquico, y se ponen de manifiesto los efectos de *après coup*, de la resignificación.

La pérdida del objeto amoroso se concibe como una herida narcisista y su elaboración constituye una experiencia necesaria para la estructuración del psiquismo y

⁵⁷ Garcilaso de la Vega, *Églogas I*.

⁵⁸ Nasio, J. D., *El libro del dolor y del amor*, ob. cit., pág. 6.

⁵⁹ Las situaciones traumáticas de la pérdida serían el nacimiento, la pérdida de la madre como objeto, la pérdida del pene, la pérdida del amor del objeto, y la pérdida del amor del superyó, Freud, S., *Inhibición, síntoma y angustia*, ob. cit., pág. 78.

el advenimiento de la subjetividad.⁶⁰ Ante esta pérdida se produce el trabajo del duelo⁶¹ como la reacción en la que el yo pone en funcionamiento un mecanismo de elaboración que le permitirá, al cabo de un tiempo, conservar a ese objeto perdido en la realidad, pero con una nueva investidura libidinal.

En el duelo normal⁶² la realidad impone definitivamente la separación del objeto, y lleva a cabo tal separación en todas las situaciones en las que el objeto era portador de una carga elevada. Mientras se elabora esta pérdida, el sujeto pierde el interés por el mundo exterior sustrayendo la libido de todo objeto que no remita al objeto perdido.⁶³ El hecho de que esté investido libidinalmente por el sujeto impide una nueva ligazón de modo que es necesario que consiga un desasimiento libidinal⁶⁴ de este objeto perdido y de todo cuanto remita a él, liberando un *quantum* de energía para nuevas ligazones de objeto.

El sujeto enamorado de JAJ tiene problemas para realizar el duelo. Se escapa de la realidad fantaseando con un reencuentro con la persona amada, bien sea en la muerte o en la certeza de la reconciliación, de modo que reafirma el amor por el objeto desaparecido, aunque este amor reavive el dolor.⁶⁵ Por otra parte, enmascara el duelo al

⁶⁰ “La identificación es la etapa previa de la elección de objeto y es el primer modo ambivalente en su expresión, como el yo distingue a un objeto (...). La pérdida del objeto hubo de mudarse en una pérdida del yo, y el conflicto entre el yo y la persona amada, en una bipartición entre el yo crítico y el yo alterado por la identificación”, Freud, S., *Duelo y melancolía* (1917-1915), tomo XIV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires, pág. 247.

⁶¹ “El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal”, Freud, S., *ibíd.*, pág. 241.

⁶² “La realidad impone a cada uno de los recuerdos y esperanzas que constituyen puntos de enlace de la libido con el objeto, su veredicto de que dicho objeto no existe ya, y el yo, situado ante la interrogación de si quiere compartir tal destino, se decide, bajo la influencia de las satisfacciones narcisistas de la vida, a abandonar su ligamen con el objeto destruido (...). En la aflicción, explicamos este carácter, admitiendo un cierto lapso para la realización paulatina del mandato de la realidad, labor que devolvía al yo la libertad de su libido, desligándola del objeto perdido”, Freud, S., *ibíd.*, pág. 252.

⁶³ Para Lacan, la angustia, el afecto que no engaña, está también ligada a la pérdida. “La angustia está siempre ligada a una pérdida, es decir, a una transformación del yo, es decir, a una relación de dos a punto de desvanecerse, y a la que debe suceder otra cosa, que el sujeto no puede abordar sin cierto vértigo”, Lacan, J., *De los nombres de padre*, Paidós, 2007, Buenos Aires, pág. 40.

⁶⁴ “El trabajo del duelo consiste en habituarme a estar en el silencio de la presencia del otro perdido, pero sin el soporte de mis imágenes. Expresado en términos lacanianos: en el trabajo del duelo, tengo que amar al otro sin ‘yo ideal’, es decir, sin la imagen del otro, y sin mi propia imagen”, Nasio, J. D., *El dolor de la histeria*, Paidós, 2008, Buenos Aires, pág. 110.

⁶⁵ “Los accesos de dolor que puntúan el duelo son pues irrupciones de un amor tenaz que no quiere desaparecer”, Nasio, J. D., *El libro del dolor y del amor*, ob. cit., pág. 75.

evocar e interpelar al objeto amoroso, en una pretendida recuperación de la amada en el presente por el mismo hecho de “cantarla”.⁶⁶

Enseñas:

“El jinete”

Por la lejana montaña va cabalgando un jinete, vaga solito en el mundo y va deseando la muerte. Lleva en el pecho una herida, va con su alma destrozada, quisiera perder la vida y reunirse con su amada.

La quería más que a su vida y la perdió para siempre, por eso lleva una herida, por eso busca la muerte.

Con su guitarra cantando se pasa noches enteras, hombre y guitarra llorando a la luz de las estrellas. Después se pierde en la noche y aunque la noche es muy bella, él va pidiéndole a Dios que se lo lleve con ella.

“El camino de la noche”

Me voy por el camino de la noche dejando que me alumbren las estrellas, me voy por el camino de la noche porque las sombras son mis compañeras.

Te quiero y no me he dado por vencido, algún día volveré por tu cariño, te quiero y no me creas arrepentido, porque mi gran amor no tiene olvido.

No me importa que vayas donde vayas, no me importa que trates de perderte, yo te encuentro, mujer, hasta en la muerte, más allá de la pena y del dolor. Me voy por el camino de la noche.

El sujeto enamorado vaga solitario por los caminos durante la noche alumbrado por las estrellas, “pero las sombras son mis compañeras”. Vive en un mundo oscurecido, en una posición deprimida.⁶⁷

⁶⁶ Hay otro aspecto de la negación ligado a la creatividad en tanto que “*Los procesos de abstracción y de generalización presuponen la negación. Por medio de la función simbólica se abre un vasto campo de representaciones diversas de la pulsión —que en modo alguno son agresivas y destructivas—, por ejemplo en las diversas formas de creatividad. Esto hace posible, de manera general, el dominio de lo que está ausente*”, Rechart, E., *Los destinos de la pulsión de muerte* (en “La pulsión de muerte”, Primer Simposio de la Federación Europea de Psicoanálisis), Amorrortu Editores, 1998, Buenos Aires, pág. 61.

“El jinete” en el título, en la letra que se canta, “un jinete”, uno cualquiera. Ante la desaparición del objeto amado no quiere vivir, incapaz de sentir nada sino su dolor, se muestra insensible a la belleza de la noche y de las estrellas que la alumbran. Todo en la canción rezuma muerte: “Va deseando la muerte, busca la muerte, quiere perder la vida” todo ello para “reunirse con su amada”.

En un mundo de sombras y de tristeza fantasea con el encuentro más allá de la muerte para recuperar a la amada. La no aceptación de la pérdida le provoca el deseo de morir como sucede en la segunda parte de los grandes amores literarios, como en Calisto y Melibea, Romeo y Julieta, Tristán e Isolda.

Quando me amabas todo era dicha, hasta la luna brillaba más, hoy ni la luna ni el sol me alumbran, hoy todo es pena y oscuridad. Si he de morir sin tu cariño, dile a la muerte que venga ya, que al fin y al cabo un día el destino quiera o no quiera me ha de matar.

“Día nublado”

Con el único consuelo de la compañía de la música, la guitarra que acompaña al canto-llanto,⁶⁸ “El jinete” desea la muerte tras la pérdida del objeto amoroso, la pérdida del amor.⁶⁹ “Con su guitarra cantando”, el sujeto enamorado se duele de los efectos de la ausencia, la perturbación provocada por la desarticulación del fantasma del objeto

⁶⁷ (viene de la pág. anterior) “Siempre que se experimenta la pérdida de la persona amada, esta experiencia conduce a la sensación de estar destruido. Se reactiva entonces la posición depresiva temprana y —junto con sus ansiedades, culpa, sentimiento de pérdida y dolor derivados de la situación frente al pecho— toda la situación edípica, desde todas sus fuentes”, Klein, M., *El duelo y su relación con los estados maniaco-depresivos* (1940), obras completas de Bibliotecas de Psicoanálisis, edición digital, pág. 10.

⁶⁸ “El canto triste del poeta enardece el objeto perdido a la vez que lo consagra y restituye a través del mito”, López Herrero, L. S., *Mito y poesía en el psicoanálisis*, ob. cit., pág. 53.

⁶⁹ “En otras ocasiones puede reconocerse que esa pérdida es de naturaleza más ideal. El objeto tal vez no está realmente muerto pero se perdió como objeto de amor (...). El duelo pesaroso, la reacción frente a la pérdida de una persona amada, contiene idéntico talante dolido, la pérdida del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de escoger algún nuevo objeto de amor”, Freud, S., *Duelo y melancolía*, ob. cit., pág. 242.

amoroso. El dolor sería una reacción ante esta fractura que deja al deseo sin fantasma en el que apoyarse.

Destrozado por tu ausencia repitiendo voy tu nombre, llorando, siempre
llorando, yo que siempre fui tan hombre.
“Por mi orgullo”

Ante la pérdida del amor del objeto amoroso, el sujeto enamorado de JAJ no se da “por vencido” y se instala en la certeza de reconquistar al objeto amoroso, de conseguir otra vez su enamoramiento, incluso aunque no quiera, por encima de cualquier cosa, “volveré por tu cariño, más allá de la pena y el dolor”. Fantasea, como si de un sueño diurno se tratara, en una manipulación omnipotente, que se va a reunir con su amada, que la va a encontrar “hasta en la muerte”.

De este modo niega⁷⁰ la pérdida ya que se reencuentra con el objeto amoroso en la muerte o en la reconciliación, espera la reconquista del amor y margina aspectos de los sentimientos de depresión.

La falta de reciprocidad amorosa exige un rechazo continuado para generar en el sujeto enamorado un desapego conducente al duelo y poder desasirse del objeto amoroso.⁷¹ Pero el sujeto enamorado desmiente⁷² el hecho de la pérdida definitiva a

⁷⁰ El diccionario de Laplanche y Pontalis define la negación como “*Procedimiento en virtud del cual el sujeto, a pesar de formular uno de sus deseos, pensamientos o sentimientos hasta entonces reprimidos, sigue defendiéndose negando que le pertenezca*”, *Diccionario de psicoanálisis*, ob. cit., pág. 233.

Freud en *La negación* menciona que el juicio negativo es el sustituto intelectual de la represión. Presenta dos objetivos en la función intelectual del juicio, afirmar o negar, rechazar o aceptar, y tiene su origen pulsional en el introducir o expulsar según lo vivido con placer o displacer en la oralidad. La segunda función del juicio es el tanteo del yo por la posibilidad de un reencuentro con el objeto, es decir, la constatación de la existencia en la realidad de los objetos del yo. “*La función del juicio tiene, en lo esencial, dos decisiones que adoptar. Debe atribuir o des atribuir una propiedad a una cosa, y debe admitir o impugnar la existencia de una representación en la realidad*”, “*un interés del yo-realidad definitivo, que se desarrolla desde el yo-placer inicial (examen de realidad)*”, Freud, S., *La negación* (1925), tomo XIX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires, págs. 254-255.

⁷¹ “*Poseemos un cierto grado de capacidad de amor, llamada libido, que en los comienzos del desarrollo se había dirigido sobre el yo propio. Más tarde, pero en verdad desde muy temprano, se*

través de la certidumbre del reencuentro. Mientras una parte de su “yo” sabe, la otra no quiere reconocerlo y se comporta como si la representación dolorosa⁷³ no existiese. El sujeto enamorado cree en una ilusión y a la vez sabe que la ilusión es una creencia,⁷⁴ y ante el dolor que conlleva la asunción de la pérdida afirma la vuelta o su reconquista del objeto amoroso.

Se rechaza a la realidad para servir a una ilusión. Es la defensa maníaca que incide en que el sujeto enamorado no “padezca” el duelo. La manía es todo lo contrario del estado depresivo de las sombras que le acompañan en el camino y le permite ahorrarse un gasto afectivo al dirigir a la realidad desfavorable una especie de desmentida.⁷⁵

Aunque dicen que tú no me quieres, yo te sigo adorando en la vida, aunque sé que otro amor tú prefieres, he resuelto ganar la partida. No me importa seguirte veinte años, ni me importa tener mil fracasos, aunque sufra dos mil desengaños, yo me voy a morir en tus brazos.

Aunque tú no me quieras, te quiero; aunque tú me desprecies, te adoro; ya verás que los años y el tiempo han de darme la dicha que añoro. Pero ya

extraña del yo y se vuelve a los objetos, que de tal suerte incorporamos, por así decir, a nuestro yo. Si los objetos son destruidos o si los perdemos, nuestra capacidad de amor (libido) queda de nuevo libre. Puede tomar otros objetos como sustitutos o volver temporariamente al yo”, Freud, S., La transitoriedad (1916 [1915]), tomo XIV, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires, pág. 310.

⁷² *(viene de la pág. anterior)* En una primera aproximación no analítica, desmentir supone desarticular una mentira o una afirmación falsa, es decir, contradecirla. Desde el punto de vista psicoanalítico la desmentida se presenta en las situaciones de peligro para renegar contra la castración que genera angustia, para proteger al yo de la afrenta narcisista.

⁷³ *“Esta hiancia entre la presencia viviente del otro en mí y su ausencia real es un clivaje tan insoportable que tendemos a menudo, no moderando el amor, sino negando su ausencia, rebelándonos contra la realidad de la falta y rechazando aceptar la desaparición definitiva del amado”, Nasio, J. D., El libro del dolor y el amor, ob. cit., pág. 38.*

⁷⁴ *“El rechazo de ese objeto exógeno no querido, que no tiene su lugar ‘adentro’ parece materializar lo que se describe, en el sentido de la ‘denegación’, como Ausstossung. (...) Esa decisión de expulsar fuera de sí mismo todo lo que no es del agrado del yo placer: (...) el objeto malo, en el sentido propiamente freudiano”, Assoun, P. L., Lecciones psicoanalíticas sobre hermanos y hermanas, Nueva Visión, 2000, Buenos Aires, pág. 48.*

⁷⁵ Un mecanismo que rechaza la exigencia de la realidad y que impone el principio del placer, similar al que describe Freud en *El humor*, donde: *“El yo rehúsa sentir las afrentas que ocasiona la realidad; rehúsa dejarse constreñir al sufrimiento, se empeña en que los traumas del mundo exterior no pueden tocarlo, y aún muestra que sólo son para él ganancias de placer”, Freud, S., El humor (1927), tomo XXI, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires, pág. 158.*

volverás a ser mía, y aunque tú y tus desprecios me hieren, yo he de ver
revivir mi alegría mientras todas mis penas se mueren.

“Volverás a ser mía”

La desmentida une un conocimiento del engaño con un descreimiento respecto del mismo, pero sobre todo está al servicio de desconocer el dolor psíquico. Como consecuencia de él se produce un viraje de los afectos, y el yo que desfallecía en las sombras ahora las domina o las hace a un lado. El yo se defiende de la posibilidad de sufrir, intenta evitar el padecimiento y sustenta el principio del placer. De este modo vuelve la libido al yo, que triunfa: es un yo en rebelión, aunque esté basado en desmentir que la realidad le concierna o que la realidad se pliega a sus intereses.

El sujeto enamorado refleja la ambivalencia de la manía y la depresión en el propio título de la canción, “No estoy vencido”, o “El vencido”, las dos caras de lo mismo, estar vencido y su negación. Y siempre el significante muerte como referencia.

No me importa que me haga pedazos en mi lucha de hacerte volver, ya verás
cómo caes en mis brazos y al que hoy adoras lo vas a aborrecer.

Es por eso que vas en mi vida, es por eso que voy en tu ser, es por eso que
ya en esta vida ni con la muerte me quitan tu querer.

“No estoy vencido”, o “El vencido”

La soberbia del sujeto enamorado niega o disminuye los hechos de un modo omnipotente: “No me importa que vayas donde vayas, no me importa que trates de perderte, yo te encuentro, mujer, hasta en la muerte, más allá de la pena y del dolor”.

Al suceder la pérdida, la negación entra en juego y se refuerza la posición maníaca desencadenada por el duelo, esa certeza de alcanzar el objeto amado, la certeza del reencuentro:

Yo sé que volveremos a encontrarnos nuevamente: tenemos una cita que cumplir y no la va a impedir la muerte.

“Oí tu voz”

En este reencuentro el sujeto enamorado vuelve victorioso, mientras el amor perdido vuelve derrotado, cerca de la muerte (en el lugar del propio sujeto en el momento de la canción), sin que le quiera nadie. Es el deseo de controlar el objeto, la gratificación de vencerlo y verlo solo y humillado.

Cuando nadie te quiera, cuando todos te olviden, volverás al camino donde yo me quedé. Volverás como todas, con el alma en pedazos a buscar en mis brazos un poquito de fe. Cuando nadie te quiera, cuando todos te olviden y el destino implacable quiera ver tu final, yo estaré en el camino donde tú me dejaste, con los brazos abiertos y un amor inmortal. Y una vez que conozcas mis tristezas de amores, aunque tú no quisieras, aunque nadie quisiera, me tendrás que adorar.

“Cuando nadie te quiera”

Es imposible la ausencia definitiva, la pérdida, “porque mi gran amor no tiene olvido”.

A su vez, en tanto es parte de la elaboración del duelo, el sujeto enamorado no quiere olvidar:

Yo no sé decir adiós, ni cantar la despedida, por no sufrir el dolor que sufren los que se olvidan cuando se dicen adiós para siempre en esta vida. “La vida es un sueño”

El olvido considerado como algo imposible, en el que tantas veces insistirá el sujeto enamorado de JAJ, se desarrolla específicamente en el siguiente apartado.

Yo que te adoro quisiera odiarte, mas mi destino es vivir por ti y he de
esperarte, aunque nunca vuelvas, y he de morir pensando en ti.
“Día nublado”

1.5 Recuerdo y repetición

La máscara es el verdadero sujeto de la repetición. Debido a que la repetición difiere en naturaleza de la representación, lo repetido no puede ser representado, sino que siempre debe ser significado, enmascarado por lo que le significa, enmascarándose el mismo su significado (...). No repito porque reprimo. Reprimo porque repito, olvido porque repito (...). No puedo vivir determinadas cosas o determinadas experiencias más que sobre el modo de la repetición.
G. DELEUZE⁷⁶

La fijación, generalmente ligada a la regresión,⁷⁷ permite reconocer las condiciones en que un adulto puede persistir en la búsqueda de satisfacciones ligadas a un objeto desaparecido. En general se puede hablar de fijación a ciertas representaciones, a significantes, fantasías, al modo de inscripción de ciertos contenidos representativos que persisten en el inconsciente en forma inalterada, y a los cuales permanece ligada la pulsión. La fijación se encuentra en el origen de la represión⁷⁸ ya que la corriente libidinal base de la fijación queda reprimida en el inconsciente. La frustración ocasiona una regresión de la libido a algún punto de fijación previo y pone de nuevo en funcionamiento lo que fue inscrito.⁷⁹

⁷⁶ Deleuze, G., *Repetición y diferencia*, Anagrama, col. Argumentos, 1995, Barcelona, págs. 85 y 50.

⁷⁷ “Hemos dicho que en el caso de la frustración la libido inviste regresivamente las posiciones que había abandonado, pero a las que quedó adherida con ciertos montos. (...) La libido no tiene más que volver a las fantasías para hallar expedito desde ellas el camino a cada fijación reprimida. (...) Por este aflujo la investidura energética de las fantasías se eleva tanto que ellas se vuelven exigentes, desarrollan un esfuerzo, orientado hacia la realización. Ahora bien, esto hace inevitable el conflicto entre ellas y el yo. Si antes fueron preconscientes o conscientes, ahora son sometidas a la represión por parte del yo y libradas a la atracción del inconsciente. Desde las fantasías ahora inconscientes, la libido vuelve a migrar hasta sus orígenes en el inconsciente, hasta sus propios lugares de fijación”, Freud, S., *Conferencias de introducción al Psicoanálisis* (1916-17), parte III, 18. Conferencia, *La fijación al trauma, lo inconsciente*, tomo XVI, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires, pág. 252.

⁷⁸ “La represión no impide a la agencia representante de pulsión a seguir existiendo en lo inconsciente, continuar organizándose, formar retoños y anudar conexiones. En realidad, la represión sólo perturba el vínculo con un sistema psíquico: el de lo consciente”, Freud, S., *La represión* (1915), tomo XIV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires, pág. 144.

⁷⁹ “Personas que no se han soltado por completo del estadio del narcisismo, vale decir, que poseen (*besitzen*) allí una fijación que puede tener el efecto de una predisposición patológica, están expuestas al peligro de que una marea alta de libido que no encuentre otro decurso someta sus pulsiones sociales a la sexualización, y de ese modo deshaga las sublimaciones que había adquirido en su desarrollo. A semejante resultado puede llevar todo cuanto provoque una corriente retrocedente de la libido (*regresión*)”, Freud, S., *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente* (1911[1910]). *Acerca del mecanismo paranoico*, tomo XII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires, pág. 57.

Freud⁸⁰ inicialmente trabaja la idea de compulsión de repetición en relación con el concepto de recuerdo. La compulsión de repetición tiene que ver con el retorno incesante de un recuerdo de una vivencia no placentera que el sujeto no puede evitar. Estos recuerdos dan cuenta en ocasiones de las resistencias y de un retorno de lo reprimido, y en otras aluden directamente a la pulsión⁸¹ que no ha podido ligarse a una representación.

En 1920, en *Más allá del principio del placer*,⁸² reformula teóricamente la compulsión a la repetición y la pulsión de muerte. Entiende entonces que la repetición obedece a la pulsión de muerte que busca reeditar un trauma originario propio de la estructura del sujeto. De la observación del juego del *fort-da*, en donde se reitera una situación penosa incansablemente, Freud llega a la conclusión de que la repetición se sitúa más allá del principio de placer. Lo considera un intento de ligar aquello no ligado, el encuentro con ese objeto siempre perdido. La repetición conectada a un goce proviene de tendencias más originarias que implican una satisfacción más directa e independiente del principio del placer. Se trata de un enfrentamiento en el seno mismo de la pulsión, entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte.

La pulsión de muerte se descarga por una vía no representacional. La repetición misma, la lógica de la repetición, es indisociable de la pulsión de muerte, una pulsión que se escapa a la representación e insiste una y otra vez de forma incesante. Esto supone desde el punto de vista de la interpretación que no hay otro sentido que la repetición en sí misma, ya que lo que se repite es la imposibilidad de la repetición. No se da el encuentro con el objeto, sino que lo que hay es siempre el desencuentro con el objeto en la medida en que el objeto es el objeto perdido, el objeto de la pulsión, en Lacan el “objeto a”, lo que se delimita como objeto caído de lo real, lo que no puede entrar en el campo del significante.

⁸⁰ Freud, S., *Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis II)* (1914), tomo XII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.

⁸¹ “Cuando describamos un caso de represión tendremos que rastrear separadamente lo que en virtud de ella se ha hecho de la representación, por un lado, y de la energía pulsional que adhiera a esta, por el otro (...). El factor cuantitativo (el monto de afecto) tiene tres destinos posibles... la pulsión es sofocada por completo, de suerte que nada se descubre de ella, o sale a la luz como un afecto coloreado de algún modo, o se muda en angustia”, Freud, S., *La represión*, ob. cit., págs. 147-148.

⁸² Freud, S., *Más allá del principio del placer* (1920), tomo XVIII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.

Lacan en el Seminario 11 trabaja los términos aristotélicos⁸³ de *tyche* (azar) y *automaton*⁸⁴ (fortuna). Este es el automatismo del proceso inconsciente, la insistencia de la cadena significativa, el síntoma bajo su cara significativa, lo necesario, lo que retorna. La *tyche* es la repetición en su entronque pulsional, la repetición propiamente dicha, el encuentro fallido con lo real, donde no hay significante posible. La compulsión de repetición mostraría a la pulsión insistiendo una y otra vez intentando ligarse a alguna representación, la búsqueda de la simbolización de la palabra que permitiría manejar el recuerdo del trauma, reviviéndolo en el fantasma o en los sueños.

Enseñas:

“En el último trago”

Nada me han enseñado los años, siempre caigo en los mismos errores, otra vez a brindar con extraños y a llorar por los mismos dolores.

“Tu recuerdo y yo”

Estoy en el rincón de una cantina oyendo una canción que yo pedí, me están sirviendo ahorita mi tequila, ya va mi pensamiento rumbo a ti. Yo sé que tu recuerdo es mi desgracia y vuelvo aquí nomás a recordar, qué amargas son las cosas que nos pasan cuando hay una mujer que paga mal.

Quién no sabe en esta vida, la traición tan conocida, que nos deja un mal amor, quién no llega a la cantina exigiendo su tequila y exigiendo su canción. Me están sirviendo ya la del estribo, ahorita ya no sé si tengo fe, ahorita solamente yo les pido, que toquen otra vez “*La que se fue*”.

⁸³ Aristóteles introdujo, además de los cuatro tipos de causa: eficiente, material, formal y final, otras dos modalidades causales: *automaton* (azar) y *tyche* (fortuna o suerte).

⁸⁴ La función de la *tyche*: “*La hemos traducido por el encuentro con lo real. Lo real está más allá del automaton, del retorno, del regreso, de la insistencia de los signos, a que nos somete el principio del placer. Lo real es eso que yace siempre tras el automaton*”, Lacan, L., Seminario 11. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, 2007, Buenos Aires, pág. 62.

La escena en ambas enseñas es la misma: el sujeto enamorado en la cantina, bebiendo solo o brindando con los parraquianos del momento. Unos mariachis tocan a petición de los clientes. La letra de “Tu recuerdo y yo” sería la voz en *off* del guión que muestra la acción repetida.

Estoy en el rincón de una cantina oyendo una canción que yo pedí, me están sirviendo ahorita mi tequila, ya va mi pensamiento rumbo a ti.

Se mueven en el escenario un cantinero, a quien se le pide la copa, unos hombres que tocan y cantan en un espacio que comparten, y allá en un rincón, seguramente acodado en la barra, el sujeto enamorado escucha una canción que pidió a los mariachis mientras le sirven un tequila.

Dos demandas, música y alcohol que parecen favorecer la aparición del recuerdo. Tres acciones: beber, oír música, recordar.

Se produce entonces la interpelación al objeto amoroso que de esta manera se hace presente ya que, a través de su rememorización, el sujeto enamorado consigue hacerlo revivir. Quizá fantasee con un recuerdo remoto, quizá en la fase inicial del flechazo, del arrobamiento en la remembranza nostálgica, en un instalarse en un pasado feliz desde la situación del momento actual doloroso.⁸⁵ En esta añoranza del pasado el sujeto enamorado parece preferir el dolor del recuerdo⁸⁶ al de la ausencia del objeto amoroso.

⁸⁵ “La nostalgia es una mezcla de amor, dolor y goce: sufro la ausencia del amado y gozo de ofrecerle mi dolor, Nasio, J. D., *El libro del dolor y del amor*, ob. cit., pág. 75.

⁸⁶ “Observemos todavía, sobre el tema de la fijación a una determinada fase del pasado, que un hecho así rebasa con mucho las neurosis. (...) Un modelo paradigmático de fijación afectiva a algo pasado es el duelo, que además conlleva el más total extrañamiento del presente y del futuro”, Freud, S., *Conferencias de introducción al Psicoanálisis (1916-17)*, parte III, 18 Conferencia. *La fijación al trauma, lo inconsciente*, tomo XVI, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, pág. 252.

Nada queda siendo parte del pasado, aunque haya ocurrido hace años; nada está olvidado del pasado totalizado y omnipresente que impide cualquier olvido en una negación de la temporalidad:

Yo vivo de un gran recuerdo de aquella que fue mi vida,
y sueño con el pasado sin que el futuro me importe ya.
“Islas Marías”

El sujeto enamorado afirma que sabe que el recuerdo es su desgracia, y, a pesar de ello, o por ello, regresa a la cantina para recordar. Goza al recordar: “Yo sé que tu recuerdo es mi desgracia y vuelvo aquí nomás a recordar”. El sujeto enamorado de JAJ no quiere olvidar, no quiere perder el deseo de ese objeto. Es la fijación a un objeto, una metonimia del gozo:

Yo soy el mismo de siempre, sigue sangrando la herida que un día de la vida
me dio tu querer, sigo buscando consuelo, sigo pidiéndole al cielo, que seas
en mi vida lo que ya no fue.
“Viejos amigos”

Está fijado a un recuerdo doloroso pero no olvida⁸⁷ ya que se evita asumir el duelo fundamental, la pérdida, aceptar la castración.

Para olvidarte, solamente que me des la muerte. Me fui lejos de ti para
olvidarte y nada conseguí, sólo llorar (...), si el tiempo no ha querido
que te olvide, si Dios quiere que viva para ti, por ti yo viviré toda mi vida,
no importa que tú vivas contra mí.
“Contra mí”

⁸⁷ “*¡Todo lo recuerdo, no tengo placer, no tengo dicha: sólo sufro en esta tierra!*”, Nezahualcóyotl, en Martínez, L., *Nezahualcóyotl vida y obra*, Fondo de Cultura Económica, 2004, México DF, pág. 86.

Noches negras de mi vida, que mataron mi querer, quítenme hasta la memoria, pero su recuerdo déjenme con él.

Noches negras de mi vida, que mataron mi ilusión, pueden arrancarme el alma, pero su recuerdo va en mi corazón.

“Llora conmigo”

El sujeto enamorado puede soportar el alejamiento del objeto amoroso, pero no el olvido-pérdida:

Extrañame, aunque maldigas mi cariño extrañame, porque me vas a querer, por siempre y para siempre, no me podrás olvidar: me tienes que adorar eternamente.

“Extrañame, extrañame, extrañame”

Olvídate de todo, menos de mí, y vete a donde quieras, pero llévame en ti.

“Para morir iguales”

La rememoración que no olvida al amor que se va aparece con más fuerza y se vincula al trauma que se repite, el trauma del abandono de la que “paga mal”.

Qué amargas son las cosas que nos pasan,
cuando hay una mujer que paga mal.

El sujeto enamorado busca un “nos” tranquilizador en “las cosas que nos pasan”, un apoyo para revivir esas imágenes dolorosas del “mal amor” que es “La que se fue”.

Sobreviene el trauma del abandono por la que olvida el amor y se va, la ingrata malagradecida.

Quién iba a decirme que tú te olvidarás de todo lo nuestro,
quién iba a decirme que amor tan seguro tenía que perderlo.
“Cuando lloran los hombres”

El discurso amoroso deja de ser una interpelación al objeto amado y pasa a ser una reflexión al coro que forman los escuchadores, con la complicidad de que todos han sufrido ese dolor, han pasado por la misma situación.

Quién no sabe en esta vida, la traición tan conocida, que nos deja un mal amor, quién no llega a la cantina exigiendo su tequila y exigiendo su canción.

Los otros que escuchan este lamento de “borracho” le avalan, otros que quizá en ese momento también han ido a la cantina por idéntico motivo. Los “extraños” de la cantina con los que se brinda una vez más, que han tenido la experiencia de un mal amor y reaccionan de esa misma manera: la demanda de una canción, “su canción” como camino privilegiado para provocar la evocación de los recuerdos y la demanda de un tequila.

Hay una asociación privilegiada entre la canción y el recuerdo, en el sentido de que lo favorece,⁸⁸ e impide o dificulta el olvido ya que muestra una relación del presente con el pasado, algo que se tuvo y ya no se tiene, que se extraña. La canción que se pide, “su canción”, es un espacio que forma parte de los recuerdos.

Igual que cuando tú me abandonaste, que todos los mariachis de Jalisco te vuelvan a cantar nuestra canción.
“Maldición ranchera”

⁸⁸ “Y el canto y la lira, armonía que es razón —pero también y siempre evocación—, otra acción mágica, atraedora de almas, de recuerdos. La música es la diosa que sirve a la memoria”, Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, ob. cit., pág. 84.

El desamor, el “llorar por los mismos dolores”, el dolor por un amor en el que el encuentro es siempre un reencuentro, es una repetición condicionada por la fijación y la regresión que se hace con desplazamientos y enmascaramientos del pasado en el presente.⁸⁹

Este sujeto enamorado parece pensar que es el destino quien le obliga a una conducta determinada,⁹⁰ lo que explicaría que no aprende con los años y cae “en los mismos errores”. Siente la repetición de las historias amorosas que llegan a un mismo final de abandono⁹¹ como algo inevitable, y justifica este hecho a través del destino que se constituye como una formación que racionaliza la compulsión a la repetición, el retorno de lo de siempre. Con él justifica las situaciones a las que le lleva la pulsión de muerte en el sentido de que hay una fuerza que le obliga a colocarse en un estado de evocación y queja. Este no atribuirse la responsabilidad a sí mismo constituye una especie de denegación.

Qué voy hacer si aunque cambie mi camino yo ya sé que mi destino es tomar y padecer, qué voy hacer si me gusta andar llorando, maldiciendo y recordando, la tristeza de un ayer.
“Sin futuro”

La repetición que empuja a la ruptura del equilibrio, a sobrepasar el principio del placer, y a la insistencia del síntoma, queda fuera de campo. Es el destino o el objeto amoroso

⁸⁹ “El amor, a pesar de ser contingente, tiene una estructura de síntoma que cuadra perfectamente con su carácter repetitivo y compulsivo”, Soler, C., *Lo que Lacan dijo de las mujeres. Estudio de psicoanálisis*, Paidós, 2007, Buenos Aires, pág. 249.

⁹⁰ “Las causalidades nos empujan a diestra y siniestra, y con ellas construimos nuestro destino, porque somos nosotros quien lo trenzamos como tal. Hacemos de ellas nuestro destino porque hablamos. Creemos que decimos lo que queremos, pero es lo que han querido los otros, más específicamente nuestra familia, que nos habla. Este ‘nos’ debe entenderse como un complemento directo. Somos hablados y debido a esto, hacemos de las causalidades que nos empujan algo tramado”, Lacan, J., Seminario 23. *El sinthome*, Paidós, 2006, Buenos Aires, pág. 160.

⁹¹ Parece constituir una neurosis de destino en la definición de Laplanche, J., y Pontalis, J. B., *Diccionario de psicoanálisis*, ob. cit., pág. 247: “Se desarrollan según un inmutable, constituyendo una secuencia de acontecimientos que pueden exigir un largo desarrollo temporal”.

quien determina su comportamiento, y, por tanto, logra evitar la responsabilidad y la culpa, la angustia de la castración. De este modo puede gozar y repetir su derrota:

Ni me dejas que te quiera, ni me dejas que me vaya, soy un barco que navega, que navega por la orilla sin llegar hasta tu playa. Cuando encuentro la salida llega un beso milagroso y unas manos que me agarran, cuando vuelan las gaviotas yo quisiera irme con ellas, y las fuerzas se me acaban. Yo quisiera que en los mares acabaran mis pesares y encontrara ahí tu olvido; y que tú, sin que sintieras, poco a poco, me dijeras el adiós definitivo. Y cantar mi despedida con las más lindas canciones, aunque sangren en el pecho, sin deberla ni temerla, dos honrados corazones; enfilarse hacia la ruta de los grandes horizontes a buscar nuevas derrotas, con el alma por los suelos, la mirada por los cielos, cuando vuelan las gaviotas.
“Cuando vuelan las gaviotas”

Al final, otra copa, la última, “la del estribo”, la repetición del tequila para paliar el dolor, y la repetición de la canción elegida que lo rememora: “Me están sirviendo ya la del estribo, ahorita ya no sé si tengo fe, ahorita solamente yo les pido, que toquen otra vez *La que se fue*”. Fallido intento de procurar de los procesos inconscientes una tramitación y un olvido y que manifiesta la permanencia del síntoma en un comportamiento repetido.

Yo que al tequila le tuve miedo hoy me emborracho nomás con él, y en cada copa miro una pena y en cada pena miro un querer.
“Día nublado”

El sujeto enamorado vive el amor como un tóxico que amenaza su autoconservación en la ausencia del objeto amoroso, y para asegurar su independencia respecto a él, cambia un tóxico por otro, aunque suponga una dependencia del tequila. Es un intento baldío

porque el sujeto apasionado no puede prescindir del otro del que hace depender su existencia, en la modalidad adictiva del recuerdo: la dependencia hasta la adicción en el apego pasional del objeto ausente.

Yo soy el desesperado, el que nunca te ha olvidado, el que nunca, aunque quisiera, va a dejarte de querer, yo soy el desesperado, casi casi un desgraciado, que se arrastra por el mundo porque quiere a una mujer. Tú serás siempre mi dueña, moriré por tu cariño, y a salud de tus recuerdos no he dejado de beber.
“El desesperado”

Lo que repite el sujeto enamorado no es el recuerdo consciente que cree recordar⁹² sino algo reprimido a lo que está fijado. Algo ligado a la compulsión de repetición que se puede entender como un vacío o un exceso que busca una y otra vez representación sin lograr conseguirlo.⁹³ Esta forma no tramitada de recordar que expresa la represión de un recuerdo muestra la relación entre el impacto que una vivencia traumática puede producir en el psiquismo y la repetición de ésta, donde el contenido reprimido tiende a querer aparecer de alguna u otra forma. De este modo, el sujeto enamorado, recordando de modo inconsciente, repite el pasado y lo reproduce. En esta repetición el sujeto enamorado intenta cada vez inscribir algo de lo imposible, las huellas de un camino para volver a encontrar el objeto perdido. Y aunque esta búsqueda está destinada a un fracaso continuo, insiste en ella.

⁹² Como los recuerdos encubridores que no reproducen lo correcto sino algo diverso como sustituto, Freud, S., *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901), IV *Recuerdos de infancia y recuerdos encubridores*, tomo IV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2004, Buenos Aires, pág. 50.

⁹³ “Los efectos del trauma son de índole doble, positivos y negativos. Los primeros son unos intentos por devolver al trauma su vigencia, vale decir, recordar la vivencia olvidada o, todavía mejor, hacerla real-objetiva (real), vivenciar de nuevo una repetición de ella: toda vez que se tratara sólo de un vínculo afectivo temprano, hacerlo revivir dentro de un vínculo análogo con otra persona. Resumimos tales empeños como fijación al trauma y como compulsión a la repetición”, Freud, S., *Moisés y la religión monoteísta* (1939-[1934-38]), tomo XXIII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2004, Buenos Aires, pág. 72.

El sujeto enamorado pide la repetición de una canción, “La que se fue”, que es la que está asentada dolorosamente en su conciencia afectiva, buscando la resonancia del recuerdo doloroso como final de la historia y del lamento, intentando responder a la pregunta del porqué del abandono.

La mitad de mi copa dejé servida, por seguirte los pasos, no sé *pa'* qué;
por poquito me cuesta mi pobre vida, tú ibas llena de dicha, no te importé.
La mitad de mi copa quedó servida, regresé a la cantina, me la tomé;
les pedí a los mariachis “Las golondrinas”⁹⁴ y empecé a preguntarme
¿por qué se fue?
“La mitad de mi orgullo”

Pone nombre, en el momento de cerrar el telón, al objeto amoroso presente en el recuerdo desde el comienzo de la acción, nombra el trauma del abandono que obliga a la repetición⁹⁵ al sujeto que canta.

⁹⁴ “A dónde irá veloz y fatigada, la golondrina que de aquí se va. ¡Oh!, si en el viento se hallara extraviada, buscando abrigo, y no lo encontrará. Junto a mi pecho le pondré su nido en donde pueda la estación pasar. También yo estoy en la región perdido, ¡Oh cielo santo! y sin poder volar. Dejé también mi patria idolatrada, esta mansión que me miró nacer. Mi vida es hoy errante y angustiada y ya no puedo a mi mansión volver. Ave querida, amada peregrina, mi corazón al tuyo estrecharé, oiré tu canto, tierna golondrina, recordaré mi patria y lloraré”, canción muy conocida en México: música de Narciso Serradel Sevilla (1843-1910) a un poema de Niceto Zamacois, que se suele cantar en las despedidas.

⁹⁵ “Una compulsión de repetición se impone incluso más allá del principio del placer (...). Hay personas que durante su vida repiten sin enmienda siempre las mismas reacciones en su perjuicio, o que parecen perseguidas por un destino implacable, cuando una indagación más atenta enseña que en verdad son ellas mismas quienes sin saberlo se deparan su destino”, Freud, S., *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis* (1932-1936). 32 Conferencia: *Angustia y vida pulsional*, tomo XXII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2004, Buenos Aires, pág. 99.

2. EL RELATO

Me dijiste que yo era un príncipe encantado que llegaba a tu vida noche a noche, y que con tu amor te entregabas aceptando un cariño y un reproche. Me dijiste también que me adorabas, de rodillas mil veces me serviste... y hoy resulta que aquí todo se acaba y te vas sin piedad, sin despedirte. Y al final de este cuento tan bonito yo soy el que queda enamorado, corazón, vida mía, alma de mi alma, nuestro cuento de amor ha terminado. “El cuento”

El lugar favorito, no de la realización sino de una formulación de los fantasmas es la literatura y el arte.

J. KRISTEVA⁹⁶

Qué pasa con el amor? (...), podemos reducirlo a una modalidad del fantasma, a un efecto de significación del fantasma, en cuanto pantomima, es decir por estar sostenido por un guión, esto es por una cadena significante (...). Hay otros efectos de significación del fantasma (...), pero sólo se sueña con y se hace uso del fantasma del amor.

J.-A. MILLER⁹⁷

En estas canciones hay un protagonista, un “yo” que se lamenta con quejas bastante convencionales a través de su canto, y un destinatario, el objeto amoroso, una mujer recreada por la canción, a la que interpela.

Las distintas letras se consideran como versiones, variaciones de un mismo “cuento popular”,⁹⁸ y de ellas se deriva un guión relacionado con el objeto perdido, con el proceso de la aceptación de la pérdida y con la dificultad del trabajo del duelo ya que la mayor parte de las canciones cuentan el ir o el venir del objeto amoroso y del sujeto enamorado, que se van y vuelven como un reflejo sonoro de la trama del *fort-da* y de los juegos de aparición y desaparición en el espejo.

Ante el hecho de que el objeto de amor se encuentra ausente/presente, la reacción del sujeto enamorado oscila entre ser el niño aniquilado por la ausencia de la madre, o el niño que puede representar al objeto amado con el juego del *fort-da*, y controlar la alternancia de la presencia y la ausencia.

⁹⁶ Kristeva, J., *La revuelta íntima*, ob. cit., pág. 102.

⁹⁷ Miller, J.-A., *Los divinos detalles*, ob. cit., pág. 152.

⁹⁸ Como se recoge anteriormente, se utiliza la metodología propuesta por Vladímir Propp para su sistematización en una narración, Propp, V., *Morfología del cuento*, ob. cit.

El relato enseña un momento evolutivo fundamental de la formación del objeto, la constitución del sujeto y la conquista de lo simbólico. La espera que se soporta como un pequeño duelo, una espera angustiada de quien se depende, donde convive el temor de perder el objeto amado y el deseo de recuperarlo. En la trama del relato extraído de este cancionero se manifiesta el fantasma que se repite indefinidamente ya que el sujeto enamorado de JAJ no puede parar de cantar, parar de hablar de lo que no puede entender.⁹⁹

Para enfrentarse al nudo del conflicto fundamental del relato, en la negación del duelo, el sujeto enamorado utiliza la defensa maníaca del control y la omnipotencia de la acción de tirar y recoger el carrete.

Si bien el discurso amoroso de cada canción es ajeno a la serie cronológica de los hechos amorosos que conformarían una novela, la canción que convertimos en narración, cuando se analiza el corpus entero de este cancionero,¹⁰⁰ nos lleva al sentido, a la historia de amor.¹⁰¹ La temporalidad del relato incluye la fantasía del futuro, y aunque suele elidir las escenas de lo que se vivió en el pasado, que sólo se traen a la actualidad con la mención del recuerdo, ya que intentar explicarse el amor es siempre una visión del presente sobre el pasado.¹⁰²

El relato extraído de las letras se asemeja al guión que se construye en el análisis, un saber que es una elucubración, que tiene estructura de ficción. Este relato quiere asemejarse a las “formas narrativas de la clínica”, donde el “caso” “*pasará a indicar la*

⁹⁹ “El sujeto es la raíz de la función de la repetición en Freud y la escritura la puesta en acto de esta repetición, que busca precisamente repetir lo que escapa”, Lacan, J., Seminario 15. *El acto psicoanalítico*. Impresión Discurso Freudiano, 1983, Buenos Aires, capítulo 18. Febrero de 1968.

¹⁰⁰ “Por la vía del complejo se instauran en el psiquismo las imágenes que informan a las unidades más vastas del comportamiento, imágenes con las que el sujeto se identifica una y otra vez para representar, actor único, el drama de sus conflictos. (...) En ella se pueden reconocer los mismos personajes que han sido tipificados por el folklore, los cuentos y el teatro para el niño o el adulto”, Lacan, J., Escritos I. *Más allá del “Principio de realidad”*, Siglo XXI Editores, 2005, Madrid, pág. 83.

¹⁰¹ “Es el tributo que el enamorado debe pagar al mundo para reconciliarse con él”, Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, ob. cit., pág. 21.

¹⁰² “El amor es a escala individual una súbita revolución, ese cataclismo irremediable del que no se habla más que después”, Kristeva, J., *Historias de amor*, ob. cit., pág. 3.

*construcción, la historia que las palabras que lo nombran han inventado. Más aún, que se ofrecen a nuevas reinenciones”.*¹⁰³

Se trata de construir el fantasma que muestran o sugieren estos textos, exponer el guión que se repite en estas canciones y construir la acción principal en los términos que sugiere Propp¹⁰⁴ basándose en la emoción, el afecto de la acción principal ejecutada por los personajes que integran la escena. Preguntarse, como hace el analista, por el hilo inconsciente que enlaza el relato del cuento, el fantasma¹⁰⁵, lo descifrable, lo que pasa por el lenguaje.

No es importante entonces comprobar si un caso se apega o no estrictamente a la realidad, pues no se rescata de él su valor de prueba, sino de cuestionamiento a la universalidad del saber que el mismo análisis produce.

Estas canciones reiteran el trauma que forma parte de la estructura del sujeto humano, ya que el objeto amoroso necesita apoyarse en las condiciones del Edipo, en lo que Lacan llama el fantasma y que resume y sistematiza así Miller:

*Podemos calificar de fantasma a toda pantomima de la vida amorosa, es decir, una disposición que tiene reglas, típica, invariable, de la relación del yo con el otro.*¹⁰⁶

¹⁰³ Hounie, A. L., *La construcción de saber en clínica*, Tesis doctoral dirigida por José Miguel Marinas, Madrid, 2012, pág. 363.

¹⁰⁴ Propp, V., *Morfología del cuento*, ob. cit.

¹⁰⁵ Desde un punto de vista analítico los índices que permiten descubrir un fantasma inconsciente son la repetición del relato en un argumento que parece imponerse al sujeto, los personajes, el afecto dominante y la parte del cuerpo comprometida, Nasio, J. D., *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*, Editorial Gedisa, 1998, Barcelona, pág. 155.

¹⁰⁶ Miller, J.-A., *Los divinos detalles*, ob. cit., pág. 148.

Las letras de las canciones entendidas como una narración serían un vehículo idóneo para esta formulación ya que en este cancionero, como en cualquier obra de arte, se encarnan conflictos y fantasmas inconscientes; fantasmas que destacan a un personaje y oscurecen o ignoran a otros, acciones y afectos dominantes. El fantasma implica una puesta en escena mediante la cual el sujeto se relaciona con el objeto de su deseo que le entretiene y seduce, de modo que:

*Este guión fantasmático se presenta como un pequeño drama, una gesta, que es precisamente la manifestación de lo que denomino el mito individual del neurótico.*¹⁰⁷

Al subrayar en estas canciones los significantes repetidos se puso de manifiesto una temática dominante y obvia: son canciones de amor que en su mayor parte expresan el desamor¹⁰⁸ y describen una situación conflictiva, donde la pérdida del objeto amoroso proporciona una ocasión privilegiada para que salga a la luz la ambivalencia de los vínculos de amor y la elaboración del duelo.¹⁰⁹

Muchos significantes de este cancionero remiten a la separación y reflejan sentimientos ante la ausencia del objeto amoroso que se transforma para el sujeto enamorado en abandono. Este alejamiento puede proceder tanto del sujeto enamorado como del objeto amoroso, y genera, en el momento de la espera, por parte del sujeto, fantasías de regreso que tiendan a restablecer la situación previa a la queja amorosa.

¹⁰⁷ Lacan, J., *El mito individual del neurótico o Poesía y verdad en la neurosis*, Paidós, 2009, Buenos Aires, pág. 30.

¹⁰⁸ “Si el amor no tiene reveses es que no hay ‘romance’. Pues es el romance lo que se ama, es decir, la conciencia, la intensidad, las variaciones y los retrasos de la pasión, su crescendo hasta la catástrofe (...). La felicidad de los amantes sólo nos emociona por la espera de la desgracia que acecha (...). La nostalgia, el recuerdo y no la presencia, nos emocionan (...). El amor feliz no tiene historia en la literatura occidental”, Rougemont, D., *El amor y Occidente*, Kairós, 2006, Barcelona, pág. 54.

¹⁰⁹ Freud, S., *Duelo y melancolía*, ob. cit., pág. 248.

En la transcripción de las canciones subrayé los significantes más frecuentes:

- El yo que canta se va vs. el yo que canta se queda, llega o vuelve.
- El objeto amoroso se va. vs. el objeto amoroso se queda, llega o vuelve.
- Olvido, recuerdo; perder, pérdida, perdido, perdida.
- Mundo y camino; destino y suerte.

Al resaltarlos con diferentes colores se puso de manifiesto, a través del mapa cromático, la dinámica de esta visión del entrecruzamiento entre el ir y el venir, que se vayan y vuelvan, ya que pocas canciones se dibujaron en un solo color. El entramado de estos significantes manifiesta un concepto agujereado por el dejar y que nos dejen, volver y que vuelvan; ir al mundo, volver al camino, depender de Dios o del destino. Un ir y venir vinculado al recuerdo y al olvido:

Te vas porque yo quiero que te vayas (...), me iré con el sol
cuando muera la tarde.

“La media vuelta”

Ya podrás regresar de rodillas, yo jamás volveré a ser de ti.

“Allá tú si de veras me dejas”

Yo lo que quiero es que vuelva, que vuelva conmigo la que se fue.

“La que se fue”

Qué importa el camino, ya sé que mi destino es morir por tu querer.

“Frente a la vida”

Yo no puedo pensar que tu amor se me acabe, ni el dinero ni nadie podrán separarnos. Hay recuerdos que nunca se borran, y así son los nuestros, *pa'* poder olvidar tantas cosas tendrían que matarnos.

“Ni el dinero ni nadie”

Los significantes subrayados muestran un guión repetido cuya sistematización sería la siguiente:

1. Lamento amoroso del sujeto enamorado.
2. Amenaza de alejamiento y separación.
3. Estrategia de la espera: deseo y profecía de regreso.
4. El final fantaseado de un reencuentro amoroso y/o de otra ruptura.

Algunas canciones muestran un mundo sombrío de sufrimiento y de soledad; otras, describen el mundo de la fiesta en que el alcohol, que antes había sido el consuelo del dolor, se torna vehículo del tiempo detenido y de la transgresión de la fiesta.

2.1 Lamento amoroso del sujeto enamorado

El dulce lamentar de dos pastores,/ Salicio juntamente y Nemoroso,/ he de contar, sus quejas imitando; / cuyas ovejas al cantar sabroso / estaban muy atentas, los amores, / (de pacer olvidadas) escuchando.

GARCILASO DE LA VEGA¹¹⁰

Por medio de las lágrimas el sujeto en duelo no sólo expresa sus sentimientos y alivia tensiones, sino que, desde que en el inconsciente ellas se equiparan a los excrementos, también expelle sus sentimientos “malos” y sus objetos “malos”, y esto aumenta el alivio obtenido al llorar.

M. KLEIN¹¹¹

En la exposición de las figuras del discurso amoroso hemos examinado ya el contenido de alguno de los lamentos amorosos del sujeto enamorado de JAJ. Del mismo modo que la queja del neurótico y su pregunta, el protagonista se lamenta de la ausencia, del abandono, de la ingratitud y del olvido del objeto amoroso, del desamor de “La que se fue”. En una subversión de los valores masculinos dominantes¹¹² se muestra “cobarde llorando de amor” en estas canciones, y, feminizado, ruega:

No te vayas así, dame un poco de ti, te lo estoy suplicando, este amor sin igual no se puede acabar si lo dejas llorando.

“Dame un poco de ti”

Ante la pérdida¹¹³ oscila entre mostrar su lamento en el llanto que pone de manifiesto el dolor, y que le avergüenza,¹¹⁴ y el orgullo para intentar contrarrestarlo y salir del ruego y de la cobardía.

¹¹⁰ Garcilaso de la Vega, *Égloga I*.

¹¹¹ Klein, M., *El duelo y su relación con los estados maniaco-depresivos*, ob. cit.

¹¹² “En todo hombre que dice la ausencia del otro, lo femenino se declara: este hombre que espera y que sufre, está milagrosamente feminizado”, Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, ob. cit., pág. 55.

¹¹³ Llanto que muestra la aceptación de la pérdida, “Parece que los procesos de proyección y eyección, que están estrechamente conectados con la descarga de los sentimientos, se encuentran detenidos en ciertos estados de dolor por un gran control maniaco, y pueden volver a trabajar más libremente cuando dicho control se relaja”. Cualquier dolor causado por experiencias dolorosas tiene algo de común con el

Cuando dejan mis ojos de verte enseguida se llenan de llanto, yo me quiero sentir el muy fuerte y no puedo por más que me aguanto.

“Volverás a ser mía”

Pero no voy a pasarme la vida eterna arrodillado a tus plantas como un cobarde.

“El último beso”

Se lamenta del abandono, pero ¿a quién se lamenta, ante quién se lamenta? Desde el punto de vista narrativo, son relatos con un “yo”, un interlocutor explícito o implícito, canciones en las que se interpela a alguien, a la amada o a los otros. Su lamento, como el de los pastores Salicio y Nemoroso, toma la forma de canción, que suele demandar una audiencia, “unos que escuchan”, de modo que se haga posible el relato y la queja amorosa del sujeto enamorado.

Puede ser, además del objeto amoroso, el genérico “gente”, tan fundamental para el sujeto enamorado en su consideración de obstáculo amoroso:

No me importa que diga la gente que en el alma no tengo valor, si en el pleito me vieron valiente, hoy véanme cobarde llorando de amor (...).
Y yo que la quiero tanto quisiera calmar mi llanto, pero es inútil no puede ser. Dolor como el mío, tan triste, no puede existir ni existe y es que la quiero con devoción, por eso le estoy rogando, por eso le estoy cantando, lo que me manda mi corazón
“El cobarde”

duelo y reactiva la posición depresiva infantil, Klein, M., *El duelo y su relación con los estados maniaco-depresivos*, ob. cit.

¹¹⁴ (viene de la pág. anterior) “Vergüenza he que me vea / ninguno en tal estado, / de ti desamparado. / Salid sin duelo, lágrimas, corriendo”, Garcilaso de la Vega, *Égloga I*, o el equivalente en JAJ: Terminé llorando a mares donde no me vieras tú, “La noche de mi mal”.

Pero son básicamente el cantinero, los mariachis, la guitarra y los parroquianos de la cantina los que escuchan al sujeto enamorado y reciben sus quejas. Son los que, como un doble del sujeto enamorado, permiten el discurso amoroso que hace presente el objeto amado.

Llora conmigo, guitarra mía, tú que ya sabes lo que mi alma siente, tú que ya sabes que no más nacimos para vivir tragedias y aguantar martirios. Llora conmigo, guitarra mía, tú que ya sabes que no sé reír. No es que me doble ante el dolor tan grande, pero su recuerdo sí me va a partir.

“Llora conmigo”

Esta figura del confidente está vinculada estructuralmente a todo esquema amoroso ya que es un papel alocutorio y narrativo que permite que el sujeto enamorado hable. La confianza alimenta además el imaginario del discurso amoroso en donde el diálogo es escaso, y en donde hay más escucha que respuesta.

El lamento generalmente se produce con el ruego que el sujeto enamorado canta a “La que se fue”, al objeto amoroso que hace presente con su interpelación:

Fuiste mi cielo, mas con el tiempo mi cielo en nubes se convirtió, y un día nublado con mucho viento entre otras nubes se me perdió. Si he de morirme sin tu cariño, dile a la muerte que venga ya que al fin y al cabo un día el destino, quiera o no quiera, me ha de matar.

Yo que te adoro quisiera odiarte, mas mi destino es vivir por ti y he de esperarte, aunque nunca vuelvas, y he de morirme pensando en ti. Cuando me amabas todo era dicha, hasta la luna brillaba, mas hoy ni la luna ni el sol me alumbran, hoy todo es pena y oscuridad.

“Día nublado”

En su lamento, el sujeto enamorado puede cantar al objeto amoroso directamente en una serenata, pero en general el interlocutor es una imagen, se trata de una interlocución imaginaria.

Qué triste agonía tener que olvidarte queriéndote así, qué suerte la mía después de una pena volver a sufrir. Qué triste agonía después de caído volver a caer, qué suerte la mía estar tan perdido y volver a perder.
“Qué suerte la mía”

En algunas canciones, generalmente del tipo de los corridos de versificación preferentemente narrativa, se elide el yo en beneficio de personajes que son los protagonistas de la canción que están inmersos en la misma temática de las canciones en primera persona. Pueden estar personalizados por el nombre, por los apellidos o por mote: “Martín Corona”, “Pedro el Herrero”, “El Borrego”, “María la Bandida”, “El Siete Mares”. Estos personajes no son figuras célebres, y en la mayoría de los casos no tienen realidad histórica.

2.2 Amenaza de separación o alejamiento

Las canciones de este cancionero están teñidas de la amenaza de la separación, del temor a la ausencia y al abandono. Uno de los dos se va, ya sea el objeto amoroso o el sujeto enamorado.

Como en los poemas del amor cortés, en estas canciones se describe un amor casi perpetuamente insatisfecho, donde hay un cantor que repite su lamento y que interpela al amor, al objeto amoroso que no responde, pero cuyo comportamiento parece frustrar los deseos del sujeto enamorado. Estas canciones de “amores contrariados” están siempre en la no satisfacción¹¹⁵ donde el dolor surge como una manera de hacer consciente la pasión, y la separación se constituye en la creación de una carencia para poder desear de nuevo.

El sujeto enamorado se inscribe en los ejes fundamentales del amor cortés, donde se daba el sometimiento a la voluntad del objeto amoroso que se convertía en “Mi Dom, Mi Señor”, y que muestra la sobreestimación del objeto amado. Hay unas condiciones de vasallaje, una dependencia, a las se encadena el sujeto enamorado que se subordina a los caprichos o al desamor del objeto amoroso.

Si vas atrás del mar, atrás del mar yo allí te sigo, si vas al cielo azul,
al cielo azul yo voy contigo.
“Declárate inocente”

En “Que se acabe el agua”, el sujeto enamorado muestra su dependencia del objeto amoroso. El yo tiende a un modo de sumisión debido a que la investidura del objeto se hace en detrimento del yo que pierde libido en aras del objeto amoroso, y se diluye en el

¹¹⁵ Cualquier intercambio con el objeto amoroso conduce a la insatisfacción y cuanto más insatisfecho está: “Mejor protegido queda contra la amenaza de un goce que él percibe como riesgo de desintegración y locura”, Nasio, J. D., *El dolor de la histeria*, ob. cit., pág. 49.

otro,¹¹⁶ que ocupa entonces el lugar del otro absoluto para el sujeto enamorado que está alienado en su identificación con el objeto causa del deseo.

Es el gran sometimiento amoroso del sujeto enamorado respecto al objeto amado.

Que se acabe el agua, que se acabe todo lo que necesito para malvivir,
pero tú quedas porque ya no puedo seguir por el mundo sin llevarte en mí.
Que me apague el cielo todas las estrellas, la luna y el sol, pero tú te quedas
porque yo soy fuerte gracias a tus besos, gracias a tu amor. No te vayas
nunca, ni nunca te vayas, no me dejes nunca, ni nunca me dejes, y cuando te
alejes un metro de mí, prométeme, vida, que regreses pronto trayendo en tu
pecho mucho más cariño que el que yo te di.
“Que se acabe el agua”

El sujeto enamorado ante la amenaza de separación siente dolor y se angustia¹¹⁷ de modo que esgrime la imposibilidad del alejamiento, ya sea por la acción determinante del destino, ya sea por los recuerdos.

Solamente la mano de Dios podrá separarnos, nuestro amor es más grande
que todas las cosas del mundo.
“La mano de Dios”

Yo no puedo pensar que tu amor se me acabe, ni el dinero ni nadie podrán
separarnos, hay recuerdos que nunca se borran y así son los nuestros, *pa'*
poder olvidar tantas cosas tendrían que matarnos.
“Ni el dinero ni nadie”

¹¹⁶ “Para el enamorado, hay otro idealizable, que le remite su propia imagen (este es el momento narcisista) ideal, pero que sin embargo, es otro. Para el enamorado es esencial mantener la existencia de ese otro ideal, y poderse imaginar parecido a él, fundiéndose con él, incluso indistinto de él. En la histeria amorosa, el Otro ideal es una realidad, y no una metáfora”, Kristeva, J., *Historias de amor*, ob. cit., pág. 29.

¹¹⁷ “La angustia de los niños no es originariamente nada más que la expresión de su añoranza de la persona amada”, Freud, S., *Tres ensayos de la teoría sexual*, ob. cit., pág. 204.

Cuando la separación tiene lugar, el sujeto enamorado pone en marcha un mecanismo que recuerda al juego del *fort-da*.¹¹⁸

Freud explica que el lactante no puede diferenciar la ausencia temporal de la madre de la pérdida definitiva.¹¹⁹ La pérdida de la percepción del objeto¹²⁰ se hace equiparable a la pérdida del objeto mismo porque, al no poder distinguir la desaparición temporal de la pérdida perdurable, la desaparición de la vista se confunde con la pérdida real del objeto.¹²¹ Para que el niño comprenda que a una ausencia le sigue una nueva aparición es necesario que la experiencia se repita, y, en este sentido, el juego del *fort-da*¹²² ayudaría a consolidar esta comprensión. Con el juego el niño hace desaparecer, satisfecho, lo que se perdió y recrea su ausencia. Lo fundamental sería así la acción de

¹¹⁸ El comentario de Freud sobre el juego de su nieto gira en torno a la función de un carrito de madera atado a un cordel: “Ahora bien, este buen niño exhibía el hábito, molesto en ocasiones, de arrojar lejos de sí, a un rincón o debajo de una cama, etc., todos los pequeños objetos que hallaba a su alcance, de modo que no solía ser tarea fácil juntar sus juguetes. Y al hacerlo profería, con expresión de interés y satisfacción, un fuerte y prolongado ‘o-o-o-o’, que, según el juicio coincidente de la madre y de este observador, no era una interjección, sino que significaba ‘fort’ (se fue). Al fin caí en la cuenta de que se trataba de un juego y que el niño no hacía otro uso de sus juguetes que el de jugar a que se iban” Freud, S., *Más allá del principio del placer*, ob. cit., pág. 14.

¹¹⁹ “Si la madre está ausente o ha sustraído su amor al hijo, la satisfacción de las necesidades de este ya no es segura, y posiblemente queda expuesto a los más penosos sentimientos de tensión”, Freud, S., *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, ob. cit., pág. 81.

¹²⁰ “Perder de vista, por ende, equivale a perder a secas. (...) sólo saldrá de ese pánico primitivo al aprender que una desaparición tal de la madre es seguida habitualmente por la reaparición. (...) Su madre lo ayuda con el conocido juego de cubrirse el rostro y volver a descubrirlo para causar alegría. (...) Aquí comienza la experiencia de la nostalgia que toma el relevo de la desesperación”, Assoun, P. L., *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*, ob. cit., pág. 78.

¹²¹ El temor a la pérdida del cariño únicamente pasa a constituir una condición de la situación peligrosa más adelante, cuando la experiencia le enseña al niño que la madre puede estar presente pero enfadada con él. “El factor determinante de la angustia automática es una situación traumática, y esta es, esencialmente, una vivencia de desvalimiento del yo frente a una acumulación de excitación, sea de origen externo o interno, que aquél no puede tramitar (...). Aunque los peligros internos cambian en las distintas etapas de la vida, tienen como carácter común el implicar la separación o pérdida de un objeto amado, o la pérdida de su amor”, Freud, S., *Inhibición, síntoma y angustia*, ob. cit., pág. 77.

¹²² El *fort-da*, remite al primer juego con el significante que permite soportar la ausencia y hacer pasivo lo activo en el jugar. Mientras Freud opera con el *fort-da* como modo de cuestionar el principio de placer, para Lacan supone la simbolización de la ausencia y ejemplifica la pérdida del Otro primordial, la madre, que surge entonces en su dimensión de inscripción simbólica. “Pues el juego del carrito es la respuesta del sujeto a lo que la ausencia de la madre vino a crear en el lindero de su dominio, en el borde de su cuna, a saber, a foso, a cuyo alrededor sólo tiene que ponerse a jugar el juego del salto”, Lacan, J., Seminario 11. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, 2007, Buenos Aires, pág. 70.

desaparecer¹²³ ya que el hecho de que el niño no recupera los objetos arrojados¹²⁴ pone el acento en la repetición de una separación, de una pérdida.

Freud relaciona este juego con la renuncia a la satisfacción pulsional y con el hecho de lograr admitir la partida de la madre.¹²⁵ Lo primero que describe en el juego de su nieto es un *fort*, un arrojar fuera cosas que el niño poseía. Este hecho se puede considerar un intento de separarse de algo que forma parte de una relación de presencia posesiva plena, ya que en los inicios del sujeto el afuera no existe, el “yo” lo contiene todo, y sólo más tarde segrega de sí un mundo exterior, algo que es lo ajeno a un sujeto, algo a construir.

Del mismo modo en que los objetos arrojados se transforman en “juguetes que se iban”, y adquieren una autonomía del niño que los arroja, de manera que un objeto que se tira pasa a ser un objeto que se va por su propia voluntad, el sujeto enamorado afirma que al dejarle ir, arroja activamente al objeto amoroso: un “Te dejo que me abandones”, o “Si has decidido dejarme no te lo impido, yo ya sabía que mi muerte no está en tus brazos”. Fantasea con el control del abandono que ya sabía, que no impide o incluso conmina: “Como al caballo blanco le solté la rienda, a ti también te suelto, y te me vas ahorita”.¹²⁶

El sujeto enamorado de JAJ aparece autoafirmándose, controlando activamente el abandono, como el niño con el carrete, que “se va”, y lucha por ser el determinante de

¹²³ Es más frecuente el acto de la partida que el juego íntegro que supone la recuperación del objeto.

Muestra que disfrutar de la aparición del objeto es un placer diferenciado del de desaparecerlo.

¹²⁴ A través de la pérdida del carrete se accedería al goce del mismo modo que hay un plus de goce en el relato de la pérdida en estas canciones. “*Al subrayar que en el ser hablante la repetición de un evento traumático, de una falla o de un fracaso, es el camino obligado para alcanzar su real, Lacan puntualizó que el acceso al goce está estructuralmente implicado en la función de la pérdida*”, Rabinovich, N., *Lágrimas de lo real, un estudio sobre el goce*, Homo Sapiens, 2007, Santa Fe, pág. 63.

¹²⁵ “*La interpretación del juego resultó entonces obvia. Se entramaba con el gran logro cultural del niño: su renuncia pulsional (renuncia a la satisfacción pulsional) de admitir sin protestas la partida de la madre. Se resarcía, digamos, escenificando por sí mismo, con los objetos a su alcance, ese desaparecer y regresar*”, Freud, S., *Más allá del principio del placer*, ob. cit., pág. 14.

¹²⁶ “Alma de acero”, “El último beso”, “Te solté la rienda”, respectivamente.

esta separación y quien decida la partida, y para ello fantasea que el objeto amoroso desea que él lo recoja, o que le ruegue que no se vaya.

Esta noche no voy a rogarte, esta noche te vas de *a deveras*.

“En el último trago”

Ya no me importa que me digas seriamente que no me quieres, que te vas *pa'* no volver. Tú has de querer que como siempre te detenga pero esta vez, igual que tú, te digo adiós, y así sabrás que aunque se dé la vida entera hay un momento en que se pierde la ilusión. Mi corazón, cansado de sufrir, se quiere despedir aunque no lo comprendas, y ante el dolor, muriéndose de amor, te pide por favor que nunca vuelvas.

“Hay un momento”

De este modo puede ser el sujeto el que se vaya. Desaparece, se va ante el desamor, ante el “sí”:

Si encuentras un amor que te comprenda y sientas que te quiere más que nadie, entonces yo daré la media vuelta y me iré con el sol cuando muera la tarde.

“La media vuelta”

Si después de sentir tu pasado, me miras de frente y me dices adiós, te diré con el alma en la mano que puedes quedarte porque yo me voy.

“Un mundo raro”¹²⁷

¹²⁷ Como en Garcilaso: “*Tú sola contra mí te endureciste, /ojos aún siquiera no volviendo / a lo que tú hiciste./Salid sin duelo, lágrimas, corriendo./ Mas ya que a socorrerme aquí no vienes,/no dejes el lugar que tanto amaste,/ que bien podrás venir de mí segura;/ yo dejaré el lugar do me dejaste*”, *Égloga I*.

Freud¹²⁸ asocia el *fort-da* al juego del espejo, cuando el niño juega a la presencia/ ausencia de sí mismo. Durante una ausencia prolongada de su madre encuentra la forma de hacer desaparecer su reflejo en el espejo:¹²⁹

*Un día que la madre había estado ausente muchas horas, fue saludada a su regreso con esta comunicación: “¡Bebé o-o-o-o!” (...), el niño había encontrado un sistema para desaparecer a sí mismo. Descubrió su imagen en el espejo del vestuario, que llegaba casi hasta el suelo, y luego le hurtó el cuerpo de tal manera que la imagen del espejo “se fue”.*¹³⁰

Para el niño no se trata tanto del retorno como del irse, ya que el bebé es una imagen del cuerpo que el sujeto hace desaparecer en el espejo. Si esto se relaciona con el juego del *fort-da* el carrito puede no ser la madre que se va, sino él mismo en un acto de hacerse desaparecer; borrarse como objeto para la madre mientras grita “¡Bebé o-o-o-o!”.

El carrito¹³¹ que el niño hace desaparecer de su campo escópico puede ser entendido como “objeto a”,¹³² de igual modo que cuando “borraba” la imagen del

¹²⁸ El juego de la aparición-desaparición que realiza la madre tapándose la cara con las manos, ayuda al niño a aprender que a una desaparición de la madre suele seguir una aparición. “Puede entonces sentir una añoranza no acompañada de desesperación”, Freud, S., *Inhibición, síntoma y angustia*, ob. cit., pág. 158.

¹²⁹ “La mudanza de la polaridad del sujeto queda indicada por el nexo que establece Freud entre ese juego y la aparición-desaparición, en el espejo, de la imagen del bebé, como si fuera visto por otro, aunque sea él quien cumpla los movimientos que hacen posible la formación de su imagen, ahí donde la madre era esperada. El niño dice *Bebé, ooo*, con lo que nos proporciona un argumento más para ligar la identificación negativa de la madre, a la identificación”, Green, A., *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*, Amorrortu, 2005, Buenos Aires, pág. 121.

¹³⁰ Freud, S., *Más allá del principio del placer*, ob. cit., pág. 15.

¹³¹ “El niño tenía un carretel de madera atado con un piolín. No se le ocurrió, por ejemplo, arrastrarlo tras sí por el piso para jugar al carrito, sino que con gran destreza arrojaba el carrete, al que sostenía por el piolín, tras la baranda de su cunita con mosquitero; el carretel desaparecía ahí dentro, el niño pronunciaba su significativo ‘o-o-o-o’”, Freud, S., *ibíd.*, pág. 14.

¹³² En el Seminario 6. *El deseo y su interpretación*, Lacan vincula este “objeto a” con el objeto transicional de Winnicott. La cita es larga pero muy explicativa: “Ese momento que podemos considerar teóricamente como primero de la introducción del sujeto en lo simbólico, en tanto que es en la alternancia de una pareja significante, que reside esa introducción en relación con un pequeño objeto cualquiera que sea, digamos, una pelota, o además, un pequeño trozo de cordón, algo deshilachado en el fin de la cama, con tal que eso resulte, y que eso puede ser arrojado y vuelto a traer. He aquí, pues, el elemento del que se trata, y en el cual lo que se expresa es algo que está justo antes de la aparición del yo (moi), es decir, el momento donde el S se interroga en relación al otro en tanto que presente o ausente.

espejo y se hacía desaparecer él como objeto parcial. Así el sujeto dice no a la demanda del otro, poniendo en acto su propia desaparición.

El niño toma sobre sí la posición no sólo de quien arroja sino de quien es arrojado, puesto que el lugar en donde el carrete se arroja es su sitio: va a la cuna arrojado desde fuera. De esta forma el carrete sustituiría al niño, mientras que el niño sustituye a la madre que lo arroja, que se fue, que desaparece.¹³³ Si el carrete es el niño,¹³⁴ renuncia al objeto en cuanto arrojado, le devuelve a su cuna, a su propio espacio.

Puede por lo tanto no ser la madre la que se arroja en venganza sino él mismo que se arroja para escapar de la madre.

Yo quisiera quedarme juntito a mi gran cariño pero esa no fue mi vida, olas altas, olas grandes que me arrastran y me alejan (...), navegar es mi destino.
“El Siete Mares”

El sujeto enamorado parece que a veces no se quiere quedar por miedo a la satisfacción plena, por el peligro de vivir la satisfacción de un goce máximo.

Es pues, el lugar por el que el sujeto entra a ese nivel en lo simbólico, y hace surgir, en el comienzo, ese algo que el Sr. Winnicott, por la necesidad de un pensamiento completamente centrado sobre las experiencias primarias de la frustración, ha introducido el término necesario para él, en la génesis posible de todo desarrollo humano como tal, el objeto transicional. El objeto transicional es la pequeña pelota del fort-da, Lacan, J., Seminario 6. *El deseo y su interpretación*, clase 23, 3 de junio de 1959, edición digital.

¹³³ “La ausencia del objeto materno hace vacilar hasta su propia imagen, así como la voz vuelve a ponerla en su lugar, el niño mantiene su sensación de existir y puebla su soledad al escucharse dar ritmo a su juego de escondidas”, Assoun, P. L., *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*, ob. cit., pág. 81.

¹³⁴ En el Seminario 11 especifica que el carrete no es la madre, ni es tampoco el otro donde se proyectaría el sujeto, sino que la abertura que introduce la ausencia de la madre es causa de un trazado centrífugo por donde se lanza un trocito del sujeto, desprendido en automutilación pero que sigue unido a él por la cuerda. El niño franquea sus lindes con su “objeto a”, el carrete: “Lleva a cabo el juego con la ayuda de un carrete, es decir, con el objeto a”, Lacan, J., Seminario 11. *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, ob. cit., pág. 247.

2.3 Estrategia de la espera: deseo y profecía del regreso

Vale decir que el sujeto, si está completamente bajo el influjo del falo, podrá consagrar su vida a jugar al fort-da: se pasará el tiempo alejando el objeto a fin de poder correr tras él para acercarse y volver empezar (...). El juego de ese niño está en el principio de todos los juegos humanos que ponen en escena un deseo causado por un objeto cuya aparición sólo extrae sentido de su inminente desaparición.
A. DIDIER-WEILL¹³⁵

En los poemas que cantaban los trovadores del amor cortés se retrasaba el momento del logro amoroso. El placer, la satisfacción, estaría en la espera.

Lacan¹³⁶ considera que esta estrategia del trovador cortés muestra una manera de poner en juego la imposibilidad que anida en toda relación sexual. Pondría de manifiesto una estructura fundamental del deseo en tanto imposibilidad, convertida en causa de deseo donde el tiempo de la espera no es una pasividad ensoñadora, sino que es el objeto de una experiencia de satisfacción. El sujeto enamorado se encuentra en situación de carencia, privado del objeto amoroso que se muestra inaccesible. En la espera tras el abandono entramos en el segundo tiempo del *fort-da*. El alejamiento, la separación, se convierte en la fantasía del reencuentro del objeto amoroso con el sujeto enamorado. La profecía de regreso es un señuelo de solución que provoca, al menos, en el lamento amoroso de la pérdida, un descanso pasajero, una manipulación fantasmática como posible salida de la crisis amorosa.

Volvamos a la cita de la descripción del juego ahora ya con el *Da*:

El niño (...) con gran destreza arrojaba el carrete, al que sostenía por el piolín, tras la baranda de su cunita con mosquitero; el carretel desaparecía ahí dentro, el niño pronunciaba su significativo “o-o-o-o”, y después,

¹³⁵ Didier-Weill, A., *Invocaciones, Moisés, San Pablo y Freud*, Nueva Visión, Buenos Aires, pág. 64.

¹³⁶ Lacan, Seminario 7. *La ética del psicoanálisis*, ob. cit., pág. 171.

*tirando del piolín, volvía a sacar el carretel de la cuna, saludando ahora su aparición con un amistoso “Da” (acá está). Ese era, pues, el juego completo, el de desaparecer y volver. Las más de las veces sólo se había podido ver el primer acto, repetido por sí solo incansablemente en calidad de juego, aunque el mayor placer, sin ninguna duda, correspondía al segundo.*¹³⁷

El juego sería la escenificación de ese desaparecer y regresar, y su repetición permitiría al niño elaborar la angustia del aparecer y desaparecer de la madre.¹³⁸ El niño pasa de la pasividad de la situación a la actividad y dominio en el juego, en donde, para procesarlo, escenifica activamente lo que sufre de forma pasiva: decide cuándo se va y cuándo se queda la madre-carrete, mitigando la ausencia con un símbolo que la representa.¹³⁹

El sujeto enamorado de JAJ utiliza el mismo procedimiento y considera que la ausencia y separación tendrán como resultado la vuelta del objeto amoroso. Así como negaba la ida autónoma y era el propio sujeto quien permitía que el objeto se fuera, muestra la defensa maníaca de la omnipotencia en el control de la vuelta en una puesta en escena fantaseada de una relación que es al mismo tiempo reconocimiento y negación de la separación. El deseo de reunificación y la separación se representa en ambos casos como afecto de un deseo todopoderoso.

¹³⁷ Freud, S., *Más allá del principio del placer*, ob. cit., pág. 14.

¹³⁸ Así el objeto se instituye como tal a partir de la función de la periodicidad presencia/ausencia. Con su ausencia el objeto comienza a operar como tal, y se escenifica en el *fort-da* con una secuencia de separación y recuperación, necesaria para poder instalar su sustitución.

¹³⁹ Hay una pérdida inevitable, estructural, y una renuncia: “*En efecto, resulta que la madre, como agente, es instituida por la función de la llamada —que la madre es tomada, ya en su forma más rudimentaria, como un objeto marcado y connotado por la posibilidad de un más o de un menos, como presencia o ausencia —que la frustración realizada por cualquier cosa relacionada con la madre es frustración de amor —que todo lo que proviene de la madre en respuesta a esta llamada es don, es decir, algo distinto que el objeto. En otros términos, hay una diferencia radical entre, por una parte, el don como signo de amor, que apunta radicalmente a algo distinto, un más allá, el amor de la madre, y por otra el objeto, sea cual sea, que viene a satisfacer las necesidades del niño*”, Lacan, J., Seminario 4, La relación de objeto, Paidós, 2005, Buenos Aires, pág. 127.

En una especie de juego del *fort-da* completo testifica la pérdida del objeto y su intento de recuperación.

Te vas porque yo quiero que te vayas, a la hora que yo quiera te detengo.

“La media vuelta”

Esta noche es mi revancha, esta noche es tu castigo, esta noche, aunque no quieras, te vas a venir conmigo.

“La malagradecida”

El cordel que reintegra el carrete del niño sería la imposibilidad del olvido que esgrime el sujeto enamorado de JAJ y que supondrá el regreso.

Ha sido en vano todo el tiempo que pasé sin verte: para olvidarte, solamente que me des la muerte. Ha sido en vano todo el llanto que vertí en tu ausencia, ya ves que he vuelto adorándote como me fui. Me fui lejos de ti para olvidarte y nada conseguí, sólo llorar (...), si el tiempo no ha querido que te olvide, si Dios quiere que viva para ti, por ti yo viviré toda mi vida, no importa que tú vivas contra mí.

“Contra mí”

Es imposible que yo te olvide, es imposible que yo me vaya, por donde quiera que voy te miro, ando con otra y por ti suspiro.

“Cuatro caminos”

El sujeto pretende que esta imposibilidad del olvido funcione en ambas direcciones, de modo que gran parte de estas “canciones del *fort-da*” tienen el guión del retorno de la persona que se fue a partir de la comprensión posterior de que, el amor bonito, el amor del bueno, era el que el objeto amoroso había abandonado.

El sujeto representa el amor del bueno, que siempre se recordará y que se comparará positivamente ante cualquier otro.

Y cuando al fin comprendas que el amor bonito lo tenías conmigo, vas a extrañar mis besos en los propios brazos del que esté contigo, vas a sentir que lloras, sin poder siquiera derramar tu llanto, y has de querer mirarte en mis ojos claros que quisiste tanto, que quisiste tanto, que quisiste tanto.

“Te solté la rienda”

Si te acuerdas de mí no me menciones, porque vas a sentir amor del bueno.

“Un mundo raro”

2.4 El final fantaseado: reencuentro amoroso o venganza

*¡Oh Dios!, ¿por qué siquiera,/ (pues ves desde tu altura / esta falsa perjura/
causar la muerte de un estrecho amigo)/ no recibe del cielo algún castigo?*
GARCILASO DE LA VEGA¹⁴⁰

La fantasía del sujeto enamorado de JAJ tras la ilusión de “la recuperación del carrete”, la vuelta del objeto amoroso, tiene un final abierto en este cancionero. Son varios los desenlaces posibles: volverán a estar juntos, dado que sigue recordando y esperando, se perdonarán ofensas elididas en la canción, o a la vuelta del objeto amado será ahora el sujeto el que se vaya, el que abandone, para “estar parejo”, de modo que pueda volver a tirar el carrete en el juego repetido.

- El sujeto no ha olvidado tras la ausencia y si el objeto amoroso volviera, seguiría la relación dado que la sigue esperando y recordando:

Si quieres regresar, yo te estoy esperando: tú me vas a extrañar,
yo voy a estar llorando.
“Yo sé que soy lo peor”

No fueron en vano mis ruegos, ya estoy con mi reina,
brindando con ella, al fin bohemio gané...
“Ella volvió”¹⁴¹

Cuando nadie te quiera, cuando todos te olviden y el destino implacable
quiera ver tu final, yo estaré en el camino donde tú me dejaste, con los
brazos abiertos y un amor inmortal.
“Cuando nadie te quiera”

¹⁴⁰ Garcilaso de la Vega, *Égloga I*.

¹⁴¹ Esta canción con un regreso feliz es la continuación del abandono de “Ella”, una de las canciones más populares de este cancionero.

- En otras canciones, el sujeto, tras recuperar el carrito o fantasear con ello, lo rechaza.

Freud plantea la agresividad que radica en la pulsión como un elemento constituyente del vínculo amoroso y explica el significado inconsciente de la repetición del juego del arrojar los objetos como un deseo de dominar la no deseada partida de la madre que el niño padece pasivamente, y de descargar sus fantasías agresivas. Se repite activamente lo que se sufrió pasivamente: el acto de desaparecer y/o el acto de ser desaparecido.

El acto de arrojar, de echar fuera el objeto, el de alejar, se puede considerar como la satisfacción de una venganza contra la madre por su partida. Un “*vete, no te necesito, yo mismo te echo*”.¹⁴² La lectura freudiana apunta a sostener ese “se fue” pasivo para el sujeto, en un “vete” en donde se pone de manifiesto la agresividad.

Una vez que te alejes de mí, ya podrás regresar de rodillas, nunca más volveré a ser de ti. Y aunque quieras volver al pasado yo te aseguro que no vas a lograrlo ni hablando con Dios.

“Allá tú si me olvidas”

Cuando vuelvas a mí y veas que no te quiera,
se acabó para ti la eterna primavera.

“Cuando vuelvas a mí”

Éste (amor) que estás dejando aunque quisieras no lo repones.

“Alma de acero”

¹⁴² Freud, S., *Más allá del principio del placer*, ob. cit., pág. 16.

El sujeto enamorado no perdona el abandono y desea que el objeto amado sufra y padezca lo que antes él sufrió y padeció para conseguir la revancha, desahogar rencores, en definitiva, estar “parejo” en términos de estas canciones:

Hoy mi destino lleva otro rumbo, tu corazón se quedó muy lejos si ahora me quieres si ahora me extrañas yo te abandono *pa'* estar parejos.

“Yo”

Qué te importa que yo ande con otra y viva mi vida muy lejos de ti;
ya olvidaste que un día por tu madre juraste que nunca serías para mí.

Yo recuerdo tus crueles palabras y siento en el alma tristeza y rencor;
yo recuerdo los peores insultos que tú me gritaste por darte mi amor.

Pobrecita de ti, cuánto irás a sufrir por tu imbécil orgullo, pobrecita de ti,
cómo vas a vivir despreciando lo tuyo. Pobrecita, te sientes princesa sin cara
bonita, sin gloria ni honor; pobrecita, te espera la vida, te espera una mañana
de llanto y dolor.

“Pobrecita”

Es la “venganza” del *fort-da* que permite transformar y hacer activamente lo que se sufrió pasivamente. “Cuando el destino” es el máximo exponente de ello:

No vengo a pedirte amores, ya no quiero tu cariño, si una vez te amé en la vida no lo vuelvas a decir. Me contaron tus amigos que te encuentras muy solita, que maldices a tu suerte porque piensas mucho en mí. Es por eso que he venido a reírme de tu pena, yo que a Dios le había pedido que te hundiera más que a mí. Dios me ha dado ese capricho y he venido a verte hundida para hacerte yo en la vida como tú me hiciste a mí. Ya lo ves como el destino todo cobra y nada olvida, ya lo ves como un cariño nos arrastra y nos humilla. Qué bonita es la venganza cuando Dios nos la concede, yo sabía que en la revancha te tenía que hacer perder. Ahí te dejo mi desprecio, yo que tanto te adoraba, *pa'* que veas cuál es el precio de las leyes del querer.

3. EL ESCENARIO: ESPACIOS Y AFECTOS

Ahora bien, entre todos esos lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son, en cierto modo, contra espacios. Los niños conocen perfectamente dichos contra espacios, esas utopías localizadas: por supuesto, una de ellas es el fondo del jardín.

M. FOUCAULT¹⁴³

¿Cuáles son los lugares en los que transcurren las historias que narran las canciones?

¿Qué constituye su paisaje en el contexto del relato? ¿Cómo los veríamos si no los insertamos en la historia narrativa, si los viéramos no referenciados al argumento, sin sentido respecto a él, es decir, fuera de su contexto?

El sujeto enamorado vive en un espacio interior poblado de fantasmas pero también lo hace en un espacio exterior heterogéneo. El conocimiento de este entorno, junto con las vivencias que le provoca, ayudan a la comprensión del protagonista de este cancionero.

Estos lugares mantienen características de las oposiciones entre espacio público y privado, así como entre familiar o social, con especial relevancia el espacio de recreo, de fiesta.

La acción en este relato se desarrolla mostrando los caminos que recorre un sujeto itinerante, y en donde priman los espacios abiertos rurales y los públicos de la calle y de la cantina de las poblaciones. Un mundo teñido de dolor y también de la alegría transgresora de la fiesta y la música; hay música de lamentos pero también estruendo de mariachis y alcohol en ambas situaciones.

¹⁴³ Foucault, M., *Los espacios otros*: “Des espaces autres”, conferencia pronunciada en el Centre d’Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, octubre 1984. Publicada en castellano en *Astrágalo*, núm. 7, septiembre de 1997.

M. Foucault pronunció dos conferencias radiofónicas el 7 y el 21 de diciembre de 1966 en France-Culture, en el marco de una serie de emisiones dedicada a la relación entre utopía y literatura. La primera de ellas es la base de un texto posterior, *Des espaces autres*, redactado en 1967. El concepto de heterotopía acuñado en estas conferencias ha sido un apoyo teórico para incorporar el espacio del afuera al espacio del adentro. Intento seguir la propuesta desarrollada por este autor de una nueva concepción del espacio, los “espacios absolutamente otros” entendidos como lugares donde se materializan las fantasías, donde toman cuerpo, donde se escenifican las emociones, los afectos, las creencias.

Foucault se interesa por los lugares que, aun estando en relación con todos los otros lugares, los contradicen. Están en relación con las demás ubicaciones pero de un modo tal que suspenden el conjunto de relaciones.

Pueden distinguirse dos tipos: las utopías, que son lugares fundamentalmente irreales, y las heterotopías,¹⁴⁴ que son lugares reales, utopías efectivamente realizadas en las cuales están a la vez representados, cuestionados e invertidos todos los otros espacios reales que se pueden encontrar en la sociedad. Estos contraemplazamientos están fuera de todos los lugares, aunque son localizables, como una impugnación mítica y real¹⁴⁵ del espacio en que vivimos. La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un mismo lugar real muchos espacios incompatibles, ubicaciones que se excluyen entre sí, como ocurre en las escenas en una obra de teatro o como sucede en un jardín.

¹⁴⁴ En el prefacio de *Las palabras y las cosas* apunta a las heterotopías como lugares que representan un lugar desordenador, opuestos a las utopías: “*Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque anulan de antemano la sintaxis y no solo la que construye las frases, aquella que hace ‘mantenerse juntas’ (unas al otro lado a frente de otras) a las palabras y a las cosas*”, Foucault, M., *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, 2009, Madrid, pág. 3.

¹⁴⁵ La heterotopología sería la disciplina “*cuyo objeto serían esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos*”, que son las heterotopías. Foucault, M., *Utopías y heterotopías*, edición digital, pág. 1.

Las heterotopías en su relación al espacio restante cumplen dos tipos de funciones: o bien operan como una ilusión que nos hace ver la realidad física como un espacio más ilusorio, o bien crean un territorio tan organizado, estructurado y funcional que toda percepción del ambiente real es de desorden, embrollo y alteración.¹⁴⁶

Las formas que toman las heterotopías varían culturalmente. Hay “*heterotopías de crisis*”¹⁴⁷ que son lugares de diferenciación para quienes atraviesan crisis, y “*heterotopías de desviación*”,¹⁴⁸ lugares de relativo aislamiento para quienes se desvían respecto a una norma.

El sujeto enamorado de JAJ vive en un mundo de desamor. Vive el abandono del objeto amoroso deambulando por los caminos, de pueblo en pueblo, yendo a sus ferias y a sus cantinas. Va adolorido entre las sombras debido a la ausencia de la persona amada. El abandono y la pérdida le arrojan a un mundo sin colores, el gris y el negro de la depresión del duelo.¹⁴⁹ Siente la soledad y el dolor.

Nasio presenta una definición de dolor psíquico como “*el afecto que resulta de la ruptura brutal del lazo que nos vincula con el ser o la cosa amados*”,¹⁵⁰ el dolor

¹⁴⁶ “O su rol es crear un espacio de ilusión que expone cada espacio real, todos los lugares dentro de los cuales la vida humana es dividida, como todavía más ilusorio (...). O, al contrario, su rol es crear un espacio que es otro, diferente espacio real, como perfecto, meticoloso, tan ordenado como el nuestro es desordenado, mal construido y revuelto. Este último tipo sería la heterotopía, no de ilusión, sino de compensación”, Foucault, M., *ibíd.*, pág. 20.

¹⁴⁷ Las “*heterotopías de crisis*” son lugares reservados a individuos que se encuentran, en relación a su sociedad, en estado de crisis. Son espacios privilegiados o sagrados, lugares donde se celebran los rituales de paso, de transición de un estado a otro.

¹⁴⁸ Las “*heterotopías de desviación*” comprenden aquellos lugares en los que la sociedad sitúa a los individuos “desviados” de la norma: clínicas psiquiátricas, lugares de reposo, asilos, prisiones...

¹⁴⁹ “Cada uno de los recuerdos y esperanzas que constituyen un punto de enlace de la libido con el objeto, es sucesivamente sobrecargado, realizándose con él la sustracción de la libido. No nos es fácil indicar por qué la transacción que supone esta lenta y paulatina realización del mandato de la realidad, ha de ser tan dolorosa. Tampoco deja de ser singular que el doloroso displacer que trae consigo, nos parezca natural y lógico”, Freud, S., *Duelo y melancolía*, ob. cit., pág. 243.

¹⁵⁰ Nasio, J. D., *El libro del dolor y del amor*, ob. cit., pág. 31.

como un afecto no sólo por la pérdida sino por el tumulto, la tensión que desencadena, en una locura de la cadencia pulsional.¹⁵¹

El sujeto se siente solo en un lugar sombrío de características melancólicas y aspira a que se convierta en un mundo diferente, “si nos dejan, nos vamos a vivir a un mundo nuevo”, con la presencia de un amor que remite a lo fusional del paraíso perdido. Tiene la ensoñación de “un mundo raro” donde no haya sufrimiento ni amor fracasado, que hace daño, sino “amor del bueno”, el que no olvida.

Y si quieren saber de mi pasado, es preciso decir otra mentira, les diré que llegué de un mundo raro que no sé del dolor, que triunfé en el amor y que nunca he llorado.

“De un mundo raro”

El sujeto enamorado reacciona ante esta circunstancia dolorosa con la heterotopía, ya sea creando una ilusión que denuncia al resto de la realidad como si fuera ilusión, o bien, por el contrario, creando realmente otro espacio real más perfecto que el que tiene.

Con ello, los espacios heterotópicos abandonan su estructura y papel convencional para asumir una nueva función.¹⁵² En este sentido, la cantina, con su trasiego de personajes, cantineros, borrachos y mariachis, funciona como el teatro que:

*“hace que se sucedan sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares incompatibles”.*¹⁵³

¹⁵¹ “El dolor expresa la turbulencia de las pulsiones en el campo del ello”, Nasio, J. D., *ibid.*, pág. 44.

¹⁵² “Toda sociedad puede reabsorber y hacer desaparecer una heterotopía que había constituido anteriormente, o bien organizar alguna otra que aún no existía”, Foucault, M., *ibid.*, pág. 4.

¹⁵³ Foucault, M., *ibid.*, pág. 5.

La cantina es un espacio que reúne partes del mundo en una especie de microcosmos. Así lo describe el sujeto enamorado: “El mundo es una cantina tan grande como el dolor”.¹⁵⁴

La heterotopía tiene a su vez una particular relación con la temporalidad, ya que se da en ella un estado de ruptura con el tiempo tradicional. Hay así heterotopías crónicas, heterocronías, que están vinculadas a un tiempo que queda abolido y se detiene, donde se recupera la historia hasta el tiempo de los orígenes. Esta dimensión de la heterotopía se aplica al mundo de la fiesta que disfruta el sujeto enamorado de JAJ, el de las ferias, cantinas y parrandas.

*Heterotopías que no están ligadas al tiempo según la modalidad de la eternidad, sino según la modalidad de la fiesta; heterotopías no eternizantes, sino crónicas. El teatro, por supuesto, y luego las ferias, esos maravillosos emplazamientos vacíos en los bordes de las ciudades que se pueblan una o dos veces al año con casuchas, puestos de objetos heteróclitos, luchadores, mujeres-serpiente y echadoras de buenaventura.*¹⁵⁵

Hay también “fiesta” en las canciones del sujeto enamorado de JAJ aunque el texto hable de amores contrariados. El objeto amoroso se convierte en ocasiones en un destinatario imaginario, un pretexto para el goce del canto del grupo que se une al mariachi, los acompañantes de las serenatas y parrandas. Goce del canto, goce de la fiesta, goce también del alcohol con acompañantes diversos, con la presencia de “extraños”.¹⁵⁶

¹⁵⁴ “La sota de copas.”

¹⁵⁵ Foucault, M., *Topologías* (dos conferencias radiofónicas), revista *Fractal*, núm. 48, 2008, pág. 39.

¹⁵⁶ Otra vez a brindar con extraños y a llorar por los mismos dolores, “En el último trago”.

El tiempo suspendido de la fiesta, el del deambule de cantina en cantina, de la embriaguez no solitaria sino entre “cuates”, quizá también borrachos, en un cierto lazo social, o celebrando las ferias de los pueblos, está muy presente en este cancionero como contrapunto al mundo de dolor.

3.1 Entre el camino y la cantina

La sociedad adulta organizó ella misma, y mucho antes que los niños, sus propios contra espacios, sus utopías situadas, sus lugares reales fuera de todo lugar. Por ejemplo, están los jardines, los cementerios; están los asilos, los burdeles; están las prisiones, los pueblos del Club Med y muchos otros.

M. FOUCAULT¹⁵⁷

La nave es un espacio flotante del espacio, un espacio sin espacio, con vida propia, cerrado sobre sí mismo y al tiempo abandonado a la mar infinita y que, de puerto en puerto, de derrota en derrota, de prostíbulo en prostíbulo, se dirige hacia las colonias buscando las riquezas que éstas atesoran, puede comprenderse la razón por la que la nave ha sido para nuestra civilización, desde el siglo XVI hasta hoy, al tiempo, no sólo, por supuesto, el mayor medio de desarrollo económico (no hablo de eso ahora), sino el mayor reservorio de imaginación. La nave constituye la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones de tierra adentro, los sueños se agotan, el espionaje sustituye a la aventura y la policía a los piratas.

M. FOUCAULT¹⁵⁸

La narración del sujeto enamorado transcurre en espacios públicos, con escasas referencias a la casa que no posee o que no ha poseído. Se produce una identificación con lo rural-idílico donde abundan referencias negativas a la ciudad.

Una casita al pie de la montaña, un arroyo que corra por el campo, un sol que alumbre siempre mi mañana y una luna que brille en la noche mientras canto. Eso quiero tener para darle mi adiós a la gran ciudad. Yo me quise quedar pero siempre encontré alguien que me hizo mal. Por eso busco el pie de la montaña y el arroyo que corra por el campo, por eso quiero el sol de la mañana que me ayude a vivir, sin que me sienta morir dentro de mi alma.
“Al pie de la montaña”

¹⁵⁷ Foucault, M., *Utopías y heterotopías*, ob. cit., pág. 3.

¹⁵⁸ Foucault, M., *Los espacios otros*: “Des espaces autres”, ob. cit., pág. 7.

El camino que recorre a caballo el sujeto enamorado es como la nave a la que Foucault señala como la heterotopía por excelencia: lugar real pero sin lugar, relacionado y que relaciona con todos los lugares, un espacio sin tierra que representa un territorio.

Soy marino, vivo errante, cruzo por los siete mares y como soy navegante vivo entre las tempestades, desafiando los peligros que me dan los siete mares. Me dicen el “Siete Mares” porque ando de puerto en puerto llevando conmigo mismo un amor ya casi muerto. Yo quisiera quedarme juntito a mi gran cariño pero esa no fue mi vida: navegar es mi destino.

“El Siete Mares”

Es un camino que el sujeto enamorado no hace depender exclusivamente de él, sino del objeto amoroso que lo manipula, que le impide alejarse y con ello conseguir el olvido, aunque sea para encontrar nuevamente la derrota:

Ni me dejas que te quiera, ni me dejas que me vaya, soy un barco que navega, que navega por la orilla sin llegar hasta tu playa. Cuando encuentro la salida llega un beso milagroso y unas manos que me agarran. Cuando vuelan las gaviotas yo quisiera irme con ellas y las fuerzas se me acaban. Yo quisiera que en los mares acabaran mis pesares y encontrara ahí tu olvido, y que tú, sin que sintieras, poco a poco me dijeras el adiós definitivo. Y cantar mi despedida con las más lindas canciones, aunque sangren en el pecho, sin deberla ni temerla, dos honrados corazones.

Enfilar hacia la ruta de los grandes horizontes a buscar nuevas derrotas, con el alma por los suelos, la mirada por los cielos, cuando vuelan las gaviotas.

“Cuando vuelan las gaviotas”

El vagar por los caminos del sujeto enamorado de JAJ equivale al del urbanita que va por la ciudad paseando sin ninguna intención concreta. Deambula y reivindica el instante, el viaje como destino.

No sé *pa'* dónde vaya, no sé *pa'* dónde iré; después que tú me dejes quién sabe a dónde diablos mi vida acabará, no sé si vaya al norte no sé si vaya al sur, no sé *pa'* dónde corte, si acá para Acapulco o allá *pa'* Veracruz. No sé *pa'* dónde vaya, no sé *pa'* dónde iré; qué importa mi camino, ya sé que mi destino es morir por tu querer.

“Frente a la vida”

Pero es un viaje que es una huida, más que de un lugar, de un amor, o del recuerdo de una traición:

Por praderas, montañas y valles voy huyendo como un criminal,
añorando el pueblito querido que tantos recuerdos me supo dejar.
Maldiciendo el amor y mi suerte voy sin rumbo queriendo olvidar
al amor que perdí para siempre por un buen amigo, que hoy es mi rival.
Yo que siento la pena y la angustia poco a poco me voy a alejar
por praderas, montañas y valles, huyendo en silencio como un criminal.

“Como un criminal”

La descripción lóbrega del camino que recorre el sujeto enamorado en esta huida, “me voy por el camino de la noche dejando que me alumbren las estrellas, me voy por el camino de la noche porque las sombras son mis compañeras”,¹⁵⁹ se contrapone a que por ese mismo rumbo llega a la feria y a la cantina. Allí bebe narcóticamente para

¹⁵⁹ “El camino de la noche.”

olvidar pero, a su vez, se constituye en el preámbulo para ir a la parranda, para el cortejo y la serenata euforizante.

El sujeto enamorado va a caballo, deambula por las veredas, de feria en feria, de cantina en cantina, toma copas y se va de parranda. La vida es camino, el mundo se recorre, y el sujeto enamorado que parece huir del amor, lo busca al mismo tiempo.

Camino de Aguascalientes a San Marcos voy llegando a ver si encuentro
en su feria la dicha que ando buscando.

“Camino de Aguascalientes”

El sujeto enamorado hace un alto en el camino para acudir a “la cantina” donde pululan algunos personajes que forman un grupo informal, una *troupe* marginal de músicos y borrachos anónimos. Con ellos va después de beber a la calle de parranda y a dar serenata a “la ingrata”, o a seguir bebiendo a otra cantina para terminar jugándose la vida y perdiéndola.¹⁶⁰

La cantina está aceptada socialmente en la sociedad mexicana pero en este cancionero tiene un componente de lugar imaginario, un lugar de “extraños”, también borrachos, que recuerdan traiciones de “un mal amor”. Es un lugar público donde quedan en suspenso las convenciones, un lugar donde todo está permitido, beber, amar y matar. Una posible heterotopía de desviación,¹⁶¹ en donde se recibe a individuos cuyo comportamiento se puede considerar en cierto modo “desviado” con respecto al medio o la norma social.

¹⁶⁰ “Llegó borracho el borracho.”

¹⁶¹ “En fin, la última singularidad de las heterotopías consiste en que, en relación con los demás espacios, tienen una función, la cual opera entre dos polos opuestos. O bien desempeñan el papel de erigir un espacio ilusorio que denuncia como más ilusorio todavía el espacio real, todos los lugares en los que la vida humana se desarrolla. Quizás es ese el papel que desempeñaron durante tanto tiempo los antiguos prostibulos, hoy desaparecidos”, Foucault, M., *Los espacios otros*, “Des espaces autres”, ob. cit., pág. 7.

Por otra parte, este espacio funciona como un escondite, un lugar en donde se está a salvo del dolor, una interioridad del afuera de Foucault, la fisura, la grieta entre las palabras y las cosas, la línea de fuga. La cantina aparece como una prueba de que se puede hacer un pliegue en donde hay posibilidad de vivir, donde se hace un lazo social para vivir:

Lo quería mucho su prieta, Marcelina se llamaba, cuando se iba de su casa ella siempre lo buscaba, pero él tenía un escondite donde nadie lo encontraba. Cuando estaba en las cantinas no sentía ningún dolor...
“El borrego”

La cantina no es un lugar de aislamiento sino de encuentro, ya que allí permanecen los últimos parroquianos de una noche larga y se brinda con ellos. Es un espacio para recordar¹⁶² y para buscar el apoyo de los otros que pasaron por la misma experiencia del mal amor, en donde se repite la escena de “La que se fue”, del abandono de “Ella”.¹⁶³ A la cantina se vuelve tras el fracaso amoroso para mitigar el dolor, para reparar a través del alcohol la pérdida, para luchar contra el vacío afectivo.¹⁶⁴

¹⁶² Estoy en el rincón de una cantina oyendo una canción que yo pedí, me están sirviendo ahorita mi tequila, ya va mi pensamiento rumbo a ti. “Tu recuerdo y yo.”

¹⁶³ Me cansé de rogarle, con el llanto en mis ojos alcé mi copa y brindé con ella, no podía despreciarme, era el último brindis de un bohemio con una reina. Los mariachis callaron, de mi mano sin fuerza cayó mi copa sin darme cuenta, ella quiso quedarse cuando vio mi tristeza, pero ya estaba escrito que aquella noche perdiera su amor.

¹⁶⁴ “El objeto toxicomaniaco tiene como meta prevenir o reparar una pérdida de objeto. La seguridad de que tal objeto pueda ser reencontrado en el mundo exterior e incorporado debe ser incansablemente verificado. La toxicomanía es necesaria para el toxicómano para luchar contra el sentimiento de vacío afectivo. (...) Tienen hambre y sed de objeto y deben realmente incorporar un objeto exterior susceptible de restaurarlos en los dos sentidos del término, es decir, de alimentar y de reparar los efectos de las pulsiones destructivas. (...) Por supuesto la toxicomanía puede instalarse, no contra el vacío afectivo, sino contra el dolor afectivo para neutralizar sus efectos”, Green, A., *El discurso vivo, una concepción psicoanalítica del afecto*, Editorial Promolibro, 1998, Valencia, pág. 194.

La cantina proporciona un refugio narcisista en lo fraterno¹⁶⁵ de unos desconocidos a los que se vincula el sujeto enamorado, recreando un campo ilusorio y reforzando lazos frente al desamparo producido por el abandono del objeto amoroso. Un vínculo social que aporta el sentimiento de pertenencia vivido como ser parte de la fratría de los que, al menos en la fantasía del sujeto enamorado, sufren la misma situación de desengaño amoroso.¹⁶⁶ Este lazo social tiene sus raíces en el vínculo fraterno¹⁶⁷ que, a su vez, tiene como trasfondo la proscripción del deseo incestuoso, de modo que la pertenencia a esta fratría de desengañados se asienta en una igualdad de deseo prohibido, en la frustración libidinal de este deseo.

La cantina es un espacio relacionado con la fiesta, con lo dionisiaco,¹⁶⁸ donde el alcohol unifica edades, a conocidos y desconocidos, y favorece el amor y el goce.¹⁶⁹ Un lugar de alcohol que añade a la cultura una dimensión salvaje¹⁷⁰ ya que suprime las inhibiciones y anula el trabajo de la sublimación,¹⁷¹ donde se busca la borrachera para

¹⁶⁵ El complejo fraterno tiene un papel estructurante en la organización de la vida del individuo, y de la cultura. Influye sobre los procesos identificatorios en el yo y en los grupos, en la constitución del superyó e ideal del yo. Freud se cuestionó el problema de lo fraterno en *Tótem y tabú*. Vinculaba a la conformación de la fratría el parricidio, la prohibición del incesto y el posterior lazo social. Lo que fundamenta el lazo social, su aspecto pulsional, lo constituye la libido homosexual sublimada, Freud, S., *Tótem y tabú*, tomo XIII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.

¹⁶⁶ *Quién no sabe en esta vida la traición tan conocida que nos deja un mal amor, quién no llega a la cantina exigiendo su tequila y exigiendo su canción. “Tu recuerdo y yo.”*

¹⁶⁷ La pertenencia a la fratría surgiría a partir de la elaboración de los celos ante la pareja parental como un arreglo narcisista, que intenta desmentir el conflicto entre iguales, Freud, S., *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, parte III, Doctrina general de las neurosis (1917 [1916-17]), 21 Conferencia. *Desarrollo libidinal y organizaciones sexuales*, tomo XVI, Obras completas, Amorrortu, 2005, Buenos Aires, pág. 304.

¹⁶⁸ *“Todo lo que es exaltación de la alegría del placer, del vino, del amor, de la vitalidad, toda esa exuberancia desbocada que se orienta hacia la risa y la mascarada”*, Vernant, J. P., y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, volumen II, Paidós, 2002, Barcelona, pág. 227.

¹⁶⁹ *“Y donde no hay vino no hay amor ni ningún otro goce para los humanos”*, Eurípides, *Las Bacantes*, ob. cit., pág. 86.

¹⁷⁰ *“Alegría de la fiesta, olvido de los males, droga que hace desvanecerse las penas, el ornato, el coronamiento, el brillo alegre y vivaz del banquete, la felicidad de la fiesta”*, Vernant, J. P., y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, ob. cit., pág. 241.

¹⁷¹ Freud, S., *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente*, ob. cit.

alcanzar un estado de elación que Freud¹⁷² compara con los estados maníacos en tanto relaja la energía sobre la represión.

En este “escondite” los varones se pueden acercar a Dioniso en la alegría del vino, la compañía de los “cuates” y reivindicar la borrachera. La cantina es también un lugar de música y mariachis y, como un trasunto de la “Casa de las leyes” en las fiestas dionisiacas de las Antesterias, se convierte en un lugar donde los ciudadanos compiten en demostrar quién bebe más. Y del mismo modo que en el rito dionisiaco se alzaban las copas al son de la llamada de la salpinge avisando de la competición de los bebedores, en la cantina es el sonido de las trompetas del mariachi el que anima a los bebedores...

Y borracho y cantinero, seguían pidiendo y pidiendo,
mariachis y cancioneros los estaban divirtiendo...
“Llegó borracho el borracho”

La cantina constituye una heterotopía cerrada¹⁷³ a la que se entra por la iniciación de la hombría. Una descripción del rito iniciático a la sexualidad y al alcohol se da en la canción “Las botas de charro”. El sujeto enamorado llega a ser hombre a través de una serie de objetos fálicos, del alcohol en el lugar de los adultos, la cantina, y el amor de la mujer.

¹⁷² Freud, S., *Duelo y melancolía*, ob. cit. pág. 251.

¹⁷³ “Por último, quisiera establecer el siguiente hecho en tanto quinto principio de la heterotopología: las heterotopías tienen siempre un sistema de apertura y cierre que las aísla del espacio que las rodea. En general, uno no entra en una heterotopía como Pedro por su casa: o bien uno entra allí porque se ve obligado a hacerlo, o bien uno lo hace cuando se ve sometido a ritos, a una purificación (...). Finalmente, existen las heterotopías que parecen abiertas, pero en las que sólo entran verdaderamente los que ya han sido iniciados”, Foucault. M., *Utopías y heterotopías*, ob. cit., pág. 7.

Cuánto tiempo busqué tu cariño y anduve borracho, borracho perdido de tanto quererte. Yo me acuerdo que estaba chiquillo y no iba a la escuela porque no aguantaba seis horas sin verte. Siempre juntos creció mi cariño y un día me gritaste: ¡me gustan los hombres, me aburren los niños!

Y ahí te voy a quebrar mi destino, y en una cantina cambié mis canicas por copas de vino. Qué coraje me daba conmigo, no tenía bigote ni traía pistola, ni andaba a caballo. Qué coraje me daba conmigo, andaba descalzo y a ti te gustaban las botas de charro.

Fui dejando que el tiempo pasara, luché contra todo, sentí que los años caían en mi espalda, y una noche que no te esperaba volviste en silencio y le diste un beso a mi boca cerrada. No te pude decir que te fueras, ni quise que vieras que estuve escribiendo mil veces tu nombre. Sólo sé que te puse en mis brazos, dejé que mi orgullo se hiciera pedazos, al fin ya era un hombre. “Las botas de charro”

Un lugar que se puebla de simulacros, en la ostentación de la virilidad de pistolas, bigotes y botas¹⁷⁴, un grito de masculinidad que se resuelve por lo contrario, por la iniciación al amor que significa la derrota del orgullo vinculado socialmente a la hombría.

El sujeto enamorado se considera parte de este espacio y vive una borrachera sonora con ese grupo que lleva una vida de “pasiones, parranda, mariachi, alcohol y canciones”. La canción “Mi Tenampa”¹⁷⁵ es toda una declaración de cómo es su vida y de los valores por los que se rige:

¹⁷⁴ “Enmascararse, tatuarse, no es, como podríamos imaginarlo, adquirir otro cuerpo, simplemente un poco más hermoso, mejor decorado, o que se reconoce con mayor facilidad; tatuarse, maquillarse, enmascararse, es sin duda otra cosa: es hacer entrar al cuerpo en comunicación con poderes secretos y fuerzas invisibles. (...) La máscara, el tatuaje, el afeitado sitúan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene ningún lugar directamente en el mundo; hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que se va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo de los demás. (...) En todo caso, la máscara, el tatuaje, el afeitado, son operaciones mediante las cuales el cuerpo es arrancado de su espacio propio y proyectado en otro espacio”, Foucault, M., *ibíd.*, pág. 14.

¹⁷⁵ El Tenampa es la cantina emblemática de México DF, en la plaza de Garibaldi, sede de los mariachis.

Cuál cariño es el que dices que te di con toda el alma, cuándo abriste tu conmigo las persianas del Tenampa, tú qué sabes de parranda, tú qué entiendes por pasiones, tú cuando oyes un mariachi ni comprendes sus canciones.

Parranda y Tenampa, mariachi y canciones así es como vivo yo. Tú que sabes de la vida, de la vida entre las copas, tú *pa'* ser mi consentida necesitas muchas cosas.

Yo me paro en la cantina y a salud de las ingratas hago que se sirva vino *pa'* que nazcan serenatas', y una vez ya bien servido voy al rumbo del Tenampa y ahí me agarro a mi mariachi y a cantar con toda el alma.

3.2 Las sombras del dolor y las luces de la fiesta

Nunca estamos menos protegidos contra las cuitas que cuando amamos; nunca más desdichados y desvalidos que cuando hemos perdido el objeto amado o su amor

S. FREUD¹⁷⁶

Heterotopía y heterocronía se organizan y se ordenan de una forma relativamente compleja. Hay, en primer término, heterotopías del tiempo que se acumula hasta el infinito, por ejemplo, los museos, las bibliotecas... Frente a esas heterotopías, que están ligadas a la acumulación del tiempo, hay heterotopías que están ligadas, por el contrario, al tiempo en su forma más fútil, más efímera, más quebradiza, bajo la forma de fiesta. Tampoco se trata de heterotopías permanentes, sino completamente crónicas. Tal es el caso de las ferias, esos magníficos emplazamientos vacíos al borde de las ciudades, que se pueblan, una o dos veces por año, de barracas, de puestos, de un sinfín de artículos, de luchadores, de mujeres-serpiente, de decidoras de la buenaventura.

M. FOUCAULT¹⁷⁷

El sujeto enamorado de JAJ pasa del abatimiento a un estado de exaltación maniaca. Cambia su descripción de un mundo sombrío de soledad del camino, a su participación en la fiesta de las ferias y parrandas.

La manía¹⁷⁸ se relaciona con las fiestas instituidas en numerosas sociedades, que tienen la finalidad de permitir a los individuos la transgresión de las leyes para poder seguir respetándolas en tiempos comunes. Del mismo modo que la instauración de la fiesta sería necesaria para la estabilidad del orden social, las defensas maniacas podrían reequilibrar las fuerzas intrapsíquicas liberando al yo.¹⁷⁹

Fiesta y manía tienen en común la alegría o exaltación, pero un diferente tratamiento del marco simbólico, que se mantiene en la fiesta mientras que la manía

¹⁷⁶ Freud, S., *El malestar en la cultura* (1930 [1929]), tomo XXI, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires, pág. 29.

¹⁷⁷ Foucault, M., *Los espacios otros*, "Des espaces autres", *Cortes singulares del tiempo*, pág. 4.

¹⁷⁸ La manía supone una rebelión del yo, dirigida contra las exigencias excesivas del ideal del yo, a las cuales el superyó aporta toda su fuerza. "Sería perfectamente pensable que la escisión del ideal del yo respecto del yo no sea, tampoco ella, perdurablemente soportada, y que se vea obligada a borrarse temporariamente", Freud, S., *Psicología de las masas y análisis del yo*, ob. cit., pág. 125.

¹⁷⁹ "El ideal del yo abarca la suma de todas las restricciones que el yo debe obedecer, y por eso la suspensión del ideal del yo no podría ser menos que una fiesta grandiosa para el yo, que así tendría permitido volver a contentarse consigo mismo", Freud, S., *ibíd.*, pág. 124.

convoca al sujeto a una deriva imaginaria. También en la fiesta se celebra una cierta realización imaginaria del ideal, en un ambiente de transgresión, pero tiene el límite de que es una conmemoración que tiene un término:

*A pesar de todas las renunciaciones y restricciones impuestas al yo, la regla es la infracción periódica de las prohibiciones. Lo muestra ya la institución de las fiestas que originariamente no son otra cosa que excesos permitidos por la ley y deben a esta liberación su carácter placentero.*¹⁸⁰

“Pa’ todo el año”

Por tu amor que tanto quiero y tanto extraño, que me sirvan otra copa y muchas más, que me sirvan de una vez pa’ todo el año, que me pienso seriamente emborrachar.

Si te cuentan que me vieron muy borracho orgullosamente díles que es por ti, porque yo tendré el valor de no negarlo, gritaré que por tu amor me estoy matando y sabrán que por tus besos me perdí.

Para de hoy en adelante ya el amor no me interesa, cantaré por todo el mundo mi dolor y mi tristeza. Porque sé que de este golpe ya no voy a levantarme y aunque yo no lo quisiera, voy a morir de amor.

“Aguascalientes”

Pa’ cantarle a Aguascalientes y a su Feria de San Marcos es preciso que el mariachi suene en todo su esplendor, entre cartas de baraja y entre mil peleas de gallos, apostarse hasta la vida sin sentir ningún temor.

Pa’ cantarle a Aguascalientes hay que echar todita el alma, y después de veinte gritos, con todito el corazón, agarrar una botella y acordarse de una ingrata, y a salud de sus desprecios dedicarle una canción.

Aguascalientes, donde nace la bohemia, eres la cuna de la fiesta y el amor.

Aunque en todas mis canciones me acompaña la tristeza, pa’ cantarle a

¹⁸⁰ “Una fiesta es un exceso permitido, más bien obligatorio, la violación solemne de una prohibición. Los hombres no cometen esos excesos porque algún precepto los ponga de talante alegre, sino que el exceso mismo está en la esencia de la fiesta; el talante festivo es producido por la permisividad de todo cuanto de ordinario está prohibido”, Freud, S., *Tótem y tabú*, ob. cit., pág. 142

Aguascalientes me acordé de la ilusión y, olvidando mis tragedias, yo también vine a sus fiestas a sentirme como ustedes, y a tomar cualquier licor.

El sujeto enamorado de JAJ está al límite del sufrimiento, abandonado, bajo la amenaza de la separación o en la espera, lleno de recuerdos. Nacer y morir son experiencias de soledad¹⁸¹ que asocia al desamparo y al dolor que le desborda. No habita ningún espacio exterior que no sea el duelo amoroso, está separado de toda sociabilidad.

Voy a morirme solo sin molestar a nadie,
voy a morirme lejos cuando mi amor se acabe.
“El peor de los caminos”

Una vida con un principio y final de llanto que presupone que se ha prodigado durante todo el ciclo vital:

No vale nada la vida, la vida no vale nada, comienza siempre llorando y así
llorando se acaba, por eso es que en este mundo la vida no vale nada.
“Camino de Guanajuato”

Son múltiples los ejemplos en las canciones del sujeto enamorado en que manifiesta que la pérdida del objeto amoroso le conducen a no querer o no poder vivir: “Porque sé que de este golpe ya no voy a levantarme y aunque yo no lo quisiera, voy a morirme de amor”. Es un mundo de dolor con los colores oscuros de la muerte, donde solo la vuelta del objeto amoroso podría restablecer el equilibrio.

¹⁸¹ “El lenguaje popular refleja esta dualidad al identificar la soledad con la pena. Las penas de amor son penas de soledad. Comunion y soledad, deseo de amor, se oponen y complementan. Y el poder redentor de la soledad transparenta una oscura, pero viva, noción de culpa. (...) La soledad es una pena, esto es, una condena y una expiación”, Paz, O., *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, 2004, México, pág. 212. Apéndice: “La dialéctica de la soledad”.

En los versos de JAJ sería: Pero se fue la noche y me quedé llorando, llorando tu abandono y amanecí en la vida alrededor de nada, completamente solo “La estrella de Jalisco.”

Si he de morirme sin tu cariño dile a la muerte que venga ya, que al fin y al cabo un día el destino, quiera o no quiera, me ha de matar. Cuando me amabas todo era dicha, hasta la luna brillaba más, hoy ni la luna ni el sol me alumbran, hoy todo es pena y oscuridad.

“Día nublado”

Te quiero más que lo que llaman vida, porque no estando en ti, un mundo de dolor, amor, yo no lo vivo.

“A ver si me adivinas”

En el interior del sujeto está el dolor¹⁸² que la ilusión encubre:

Si tienes una ilusión y la llevas muy adentro, desgarras tu corazón *pa'* que salga el sentimiento, que una vez fuera, el dolor se lo ha de llevar el viento. *Pa'* mí las nubes son cielo, *pa'* mí las olas son mar, *pa'* mí la vida es un sueño y la muerte el despertar.

“La vida es un sueño”

El sujeto enamorado canta y bebe como una reacción a la conmoción de la pérdida del objeto amoroso y a través de la música expresa su dolor: “Cantaré por todo el mundo mi dolor y mi tristeza”. Aunque la canción se convierte también en un ruego implícito:

¹⁸² Freud opone el dolor a la angustia. Tienen en común ser respuestas a la falta del objeto, pero se diferencian en su modalidad: el dolor sería la verdadera reacción al duelo, a la pérdida del objeto y la angustia la reacción ante la amenaza de la pérdida, una reacción al peligro de la pérdida del objeto mismo, el presentimiento de un dolor que vendrá: “*La angustia señal es la respuesta del yo a la amenaza de una situación traumática, amenaza que constituye una situación de peligro. Aunque los peligros internos cambian en las distintas etapas de la vida, tienen como carácter común el implicar la separación o pérdida de un objeto amado, o la pérdida de su amor. Esta separación o pérdida puede conducir a una acumulación de deseos insatisfechos y, por ende, a una situación de desvalimiento*” Freud, S., *Inhibición, síntoma y angustia*, ob. cit., pág. 77.

“*Sólo vemos que la libido se aferra a sus objetos y no quiere abandonar los perdidos aunque el sustituto ya esté aguardando. Eso, entonces, es el duelo*”, Freud, S., *La transitoriedad*, ob. cit., pág. 310.

“*En el duelo ha quedado un rasgo completamente sin entender: su carácter doliente. ¿cuándo la separación del objeto provoca angustia, cuándo duelo, y cuándo quizá dolor?*” (...) “*El dolor es la genuina reacción frente a la pérdida de objeto, la angustia lo es frente al peligro que esa pérdida conlleva, y en ulterior desplazamiento, al peligro de la pérdida misma del objeto*”, Freud, S., *Inhibición, síntoma y angustia*, ob. cit., págs. 158-159.

Con todo el sentimiento que me traigo, te canto esta canción que es para ti.
Llorando no se curan las heridas, con llanto no se quita un cruel dolor,
por eso voy cantando aunque me digan que llevo destrozado el corazón.
Borracho de mezcal dicen que vengo, borracho de dolor debo venir.
“Has de pagar”

“Ebrio de dolor” se llega a la ebriedad del alcohol, buscando una suspensión de este sentimiento, como un dolor que no puede inscribir en la historia de su vida.

El sujeto enamorado dice buscar el alcohol para consuelo del dolor, buscando un efecto narcótico: “Que no haya ni una gota de tequila ni nada que consuele tu dolor”,¹⁸³ para adormecer el recuerdo de la escena del abandono que entona la letra, algo que libra de la pena a través de acercarse al olvido,¹⁸⁴ un alcohol dionisiaco no festivo.¹⁸⁵

Yo sé que por no mirarla se está muriendo mi corazón, que trato de
consolarme bebiendo como un cobarde, que ya no puede con su dolor.
“El cobarde”

Presenta su alcoholismo como el intento de conseguir un efecto: la narcotización del presente.¹⁸⁶ El sujeto enamorado manifiesta en estas canciones que es el dolor el que le hace beber el alcohol “que mata las penas”. Sin embargo, atado a su bebida favorita, el tequila, este sistema de escapar de la herida no parece ser eficaz.

¹⁸³ “Maldición ranchera.”

¹⁸⁴ Un dios que “traerá el olvido de las penas de los mortales”, recogido en Otto, W., *Dioniso, mito y culto*, Ediciones Siruela, 2006, Madrid, pág. 110.

¹⁸⁵ “El hijo de Sémele, que inventó la húmeda bebida del racimo y la trajo a los hombres, el que libera a los míseros mortales de pena cuando se llenan del jugo de la viña, y el sueño y el olvido de los males cotidianos da, y no hay otro remedio de los males”, Eurípides, *Las Bacantes*, ob. cit., pág. 68.

¹⁸⁶ *Con su embriaguez compone un pasado imaginario, como si la dulzura del participio pasado viniera a combinarse con la dureza del auxiliar presente: he-amado, he hecho, he-visto (...). En este centro blando del otro momento, el alcohólico puede identificarse entonces con los objetos de su amor, de ‘su horror y su compasión’, mientras que la duración vivida y querida del momento presente le permite mantener a distancia la realidad*”, Deleuze, G., *Lógica del sentido*, ob. cit., pág. 192.

Yo que al tequila le tuve miedo, hoy me emborracho nomás con él,
y en cada copa miro una pena, y en cada pena miro un querer.
“Día nublado”

En otro sistema de buscar medios para paliar el dolor, el sujeto enamorado acude a las ferias:¹⁸⁷

Pa’ cantarle a Aguascalientes y a su Feria de San Marcos es preciso que el mariachi suene en todo su esplendor, entre cartas de baraja y entre mil peleas de gallos, apostarse hasta la vida sin sentir ningún temor.

Con este desprecio a la muerte el sujeto enamorado busca una manera de protegerse del sufrimiento. Se hace de la muerte un personaje cotidiano que nos recuerda lo efímero del momento, la vida como poco digna de tomarse en serio. En la feria tiene lugar el juego de la vida y la muerte en una casi azarosa ruleta rusa; vida y muerte¹⁸⁸ en el mismo plano porque “la vida no vale nada”. La indiferencia ante la muerte se nutriría de su indiferencia ante la vida, e ignora ambas.

Este concepto de vida y muerte se ratifica en las canciones “en tercera persona” cuyos protagonistas son personajes ficticios o reales, donde habitualmente el sujeto enamorado se muestra más claramente. *Los generales Herrera y Gómez* son hombres de valor, que llevan pistola, y que, como sus gallos, no se rinden y se pueden jugar la vida porque están dispuestos a morir

¹⁸⁷ “Y porque no nos atrevemos o no podemos enfrentarnos con nuestro ser, recurrimos a la fiesta. Ella nos lanza al vacío, embriaguez que se quema a sí misma, disparo al aire, fuego de artificio”, Paz, O., *El laberinto de la soledad*, ob. cit., pág. 53.

¹⁸⁸ El tema de la muerte en estas canciones tiene que matizarse con el contexto mexicano, con la herencia indígena que ahondará aún más la tradición derivada de los españoles. En este sentido me parecen esclarecedoras las palabras de Paul Westheim recogidas por Jean Allouch en *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*: “La carga psíquica que da un tinte trágico a la existencia del mexicano, hoy como hace dos o tres mil años, no es el temor a la muerte, sino la angustia ante la vida, la conciencia de estar expuesto, y con insuficientes medios de defensa, a una vida llena de peligros, llena de esencia demoníaca”, Westheim, P., “La calavera”, *Lecturas Mexicanas*, núm. 91, 1985, México.

Fueron dos generales, dos generales valientes honrados y cabales:
Herrera el norteño, Gómez el suriano, dos hombres muy derechos peleando
mano a mano. Hoy se juegan la vida, juegan la suerte trayendo sus gallos al
palenque: ahí va el Colorado con el Consentido, dos gallos muy jugados que
nunca se han rendido Y ni siquiera se acuerdan de “la bola” porque son
hombres de ley para vivir, por si las dudas no dejan sus pistolas y están
como sus gallos dispuestos a morir. Fueron dos generales, dos generales, y
el cielo los puso de rivales: Herrera el norteño, Gómez el suriano, se juegan
los amores estilo mexicano. Son un par de centauros, dos huracanes que
tienen la furia de los mares, su vida es un hilo pendiente del abismo y el día
que alguien lo corte para ellos es lo mismo.
“Los dos generales”

Una exaltación maníaca de la valentía: en juego no sólo está la pelea de los gallos, sino
en un “se juega los amores estilo mexicano”. Y ante ello se olvidan de la Revolución,¹⁸⁹
de sus luchas como generales afamados y vuelven a porfiar no por una causa política,
sino por el gozo de jugarse la vida.

El sujeto enamorado parece pensar que hay que estar como los generales
“dispuestos a morir”, en un mundo donde la muerte es algo familiar, donde se exhibe una
indiferencia, “para ellos es lo mismo”. El sujeto juega con y se burla de la muerte y los
enfrenta a través de su desprecio. La hombría hace de la autodestrucción un hecho
desafiante, a través del alcohol o del arrojo en dejarse matar: la vida no debe ser apreciada
especialmente, hay que ser valiente, macho, en un mundo de hombres para hombres.

Me voy a buscar la muerte, la suerte te dé alazo y a mí que me dé un balazo
pa' que me quite de padecer (...). Es por eso que voy a la guerra, no me
importa dejar de existir.
“A buscar la muerte”

¹⁸⁹ La lucha armada de 1910 fue llamada por el pueblo “la bola”.

En la experiencia de la fiesta, como ocurre en la experiencia estética,¹⁹⁰ la percepción de la temporalidad¹⁹¹ varía y el espacio se cambia de aspecto. En estas ferias y verbenas populares la calle es el lugar de la interacción: está abierta a la participación, se da una cierta fusión entre los participantes y no hay prohibiciones, límites.¹⁹² Se producen manifestaciones ruidosas, alborotos, en donde las clases populares toman el espacio festivo, la calle. La fiesta popular hace visible lo real maravilloso y la localidad festejante pasa a ser un lugar imaginativo, contrario al paisaje urbano cotidiano.

Se genera una expresión popular en la que participa toda la ciudad, unos como actores y otros como espectadores, y que deja en suspenso la monotonía de la vida diaria y crea un espacio y un tiempo utópicos. Allí se unen los ciudadanos con los que llegan de otros pueblos, como llega, en su deambule itinerante, el sujeto enamorado de JAJ. Y participará, como “Los dos generales”, en la pelea de gallos, una manifestación de juego que se sitúa en la frontera entre el arte y la vida.

Solito con mi caballo, camino de Aguascalientes, voy derecho a San Marcos, la feria de los valientes, a ver si pierdo mi gallo delante de tantas gentes. Borracho y enamorado no sé cuál es mi fortuna, me gusta el cielo nublado aunque se esconda la luna, yo soy más apasionado cuando la noche es oscura.

Camino de Aguascalientes a San Marcos voy llegando, a ver si encuentro en su feria la dicha que ando buscando.

¹⁹⁰ La temporalidad de la experiencia estética se asemeja a la festividad, es decir, es una ruptura dentro de la noción cotidiana de la temporalidad, Gadamer, H. G., *La actualidad de lo bello*, Paidós. 2010, Barcelona.

¹⁹¹ El tiempo es otro tiempo, en una conmemoración del pasado o en una actualidad pura. “*Las heterotopías están ligadas, muy frecuentemente, con las distribuciones temporales, es decir, abren lo que podríamos llamar, por pura simetría, las heterocronías: la heterotopía despliega todo su efecto una vez que los hombres han roto absolutamente con el tiempo tradicional*”, Foucault, M., *Los espacios otros* “Des espases autres”, ob. cit., pág. 6.

¹⁹² “*Una escena abierta e indefinida, que tiende a extenderse por toda la ciudad, en la que el espectador que mira y el cuerpo que se exhibe definen dos tópicos constantes pero intercambiables, accesibles a todo sujeto... La calle es reivindicada como lugar de interacción y del sistemático intercambio de papeles entre espectadores y celebrantes, en un juego promiscuo y permanentemente móvil, que niega toda propiedad*”, González Requena, J., *El discurso televisivo*, Cátedra, 1999, Madrid, pág. 67.

Amigo de mis amigos, me sé jugar lo que gano, si acaso tengo enemigos, me sé pelear mano a mano, *pa' mí no hay hombre más hombre*, yo también soy mexicano. El cielo sigue nublado, la luna sigue escondida, y yo sigo apasionado tomando mucho tequila, queriendo echar un volado¹⁹³ aunque me cueste la vida.

“Camino de Aguascalientes”

El cielo nublado, la carencia de luna, la oscuridad como espejo del humor sombrío del sujeto enamorado, ya no importan. El tequila y la ciudad en fiestas, el juego, le dan el aliento de la vida aunque se la juegue al azar.

La fiesta es una institución social compleja que sumerge a los participantes en un ambiente de emotividad desbordada. En el colectivo que forman sus participantes, entre los que se encuentra el sujeto enamorado, se da una cierta euforia que articula el ideal del yo de un sujeto singular y los ideales de la masa. Las reglas de la sociedad se relajan y se resquebraja la idea de orden y resurge la licencia ante lo prohibido.¹⁹⁴ Esto ocurre en “la parranda”,¹⁹⁵ una manifestación festiva no “oficial”, ajena a los días “feriados” de las ciudades, en la que participa el sujeto enamorado de JAJ:

Esta noche me voy de parranda para ver si me puedo quitar una pena que traigo en el alma, que me agobia y que me hace llorar.

Si me encuentro por ahí con la muerte, a lo macho no la he de temer, si su amor lo perdí para siempre qué me importa la vida perder.

Ya traté de vivir sin mirarla, ya luche por no ser infeliz, y tan sólo encontré dos caminos, o lograrla o dejar de vivir.

¹⁹³ En México, jugarse algo tirando la moneda a cara o cruz.

¹⁹⁴ “La masa exhibe desinhibición de los afectos, incapacidad de moderarse y de diferir la acción, tendencia a transgredir todas las barreras en la exteriorización de los sentimientos y a su total descarga en la acción (...), una regresión de esta índole pertenece de manera particular a la esencia de las masas comunes”, Freud, S., *Psicología de las masas y análisis del yo*, ob. cit., pág. 111.

¹⁹⁵ Jolgorio, fiesta, jarana. Grupo de personas que se divierten de noche tocando o cantando. Quizá la canción más popular de la parranda sea “Paloma negra” de Tomás Méndez: “Ya agarraste por tu cuenta las parrandas... paloma negra dónde andarás, ya no juegues con mi honra parrandera...”.

Si me matan al pie de su reja a lo macho me harían un favor, qué más puedo pedirle a la vida que morirme juntito a mi amor.

“Esta noche”

Una vez más, el motivo que verbaliza el sujeto enamorado es “escapar de las penas”.

“Al pie de su reja”,¹⁹⁶ llora o grita que muere de amor, “gritaré que por tu amor me estoy matando”, grito que alivia,¹⁹⁷ que refleja la impotencia, plasmada en un sonido menos articulado que el de la palabra.

El sujeto enamorado grita de dolor y muestra su dolor en el grito: “ella se aleja mientras yo grito”,¹⁹⁸ donde proclama su pena, su concepto de la vida en la desesperación. Un grito que además de representar al dolor¹⁹⁹ es una llamada²⁰⁰ al objeto amoroso que no escucha.

La parranda es un hecho social basado en la activa participación de sus asistentes, en donde se borran las fronteras entre los que pidieron las canciones y los mariachis, es una fiesta que empieza en la cantina, batiburrillo de ruidos y colores, en el hermanamiento con los otros borrachos del “último trago” y “la del estribo”.

¹⁹⁶ Aunque ella no quiera: No me dejas cantar en tu reja como otros te cantan, ni me dejas gritar que te quiero con honda ternura. “Ni el dinero ni nadie”

¹⁹⁷ “El antídoto más primitivo al que los hombres han apelado desde siempre es el grito, cuando puede emitirse. (...) El grito es la apariencia del dolor. Pero antes de ser máscara, el grito es una demanda, un llamado, el llamado más primario y primitivo, el más inarticulado (...), es un llamado dirigido a dos destinatarios: en primer lugar hacia el Otro, y luego hacia sí mismo”, Nasio, J. D., *El libro del dolor y del amor*, ob. cit., págs. 46, 168.

¹⁹⁸ “La estrella.”

¹⁹⁹ El grito es un representante del dolor, pero que además imprime al dolor su tonalidad penosa. El grito es igualmente capaz de despertar el dolor y también el miedo de ver reaparecer la causa del dolor. Tiene un efecto de reclamo, sea el propio sujeto quien lo emita u otra persona, Freud, S., *Proyecto de psicología* (1950 [1895]), tomo I, Obras completas, Amorrortu Editores, 2001, Buenos Aires, pág. 362.

En JAJ: Y luego que comiences a gritarme y quedes al amparo del dolor, “Maldición ranchera”.

²⁰⁰ El grito inarticulado como descarga del niño cumple además otra función, la de favorecer la comprensión entre el lactante y su madre a través de esta demanda innata, con un enunciado reducido a la mínima expresión. “Esta vía de descarga (el grito) cobra así la función secundaria importante en extremo del entendimiento”, Freud, S., *ibíd.*, pág. 364.

Qué bonito y qué bonito es andar en la parranda a la luz de las estrellas y al compás de las guitarras. Disfrutando de la vida entre penas y canciones con el alma hecha pedazos pero hablando de ilusiones.

Qué bonito y qué bonito es brindar por una ingrata, y a los quince o veinte tragos llevarle una serenata. Y cantar como se canta cuando se anda enamorado, y dejar en su ventana nuestro amor desesperado.

“A los 15 o 20 tragos”

Los mariachis hacen música uniformados, disfrazados como si se tratara de un carnaval con su traje de charro, mientras gracias a ese uniforme-máscara mantienen impávido el rostro escondiendo los sentimientos. Proporcionan la alegría del disfraz, la imagen de la fiesta. Este coro de mariachis lleva las canciones al mundo de la fiesta, tanto en el cortejo al pie de la ventana, la serenata, como en el contexto de la fiesta propiamente dicha donde se levantan las prohibiciones y se da una ruptura temporal de las normas sociales.

El sujeto enamorado en la parranda busca un cambio de estado, una experiencia de volverse otro, en donde las barreras y las inhibiciones estén suprimidas. Vivir el momento en la dimensión de la fiesta, de la celebración, y con el estallido de la música conseguir el efecto de dilatar el instante, en una vivencia que lleva a una suspensión del tiempo, y que conduce a un presente puro.

Las voces que corean junto con el sujeto enamorado se unen en las cantinas, en donde la canción es una manifestación de alegría y participación, en donde se rompe la diferencia en las costumbres, el trato entre personas en la cotidianidad y se pone en primer plano el derroche del alcohol y de la vida.

Como los hombres dionisiacos que, casi tan desenfadados como las Bacantes, cantaban alegres en las fiestas disipadoras de inhibiciones del vino nuevo, en la

parranda se participa del tequila, de la canción, de las penas del sujeto enamorado de JAJ, de modo que son todos dolientes²⁰¹ y “parejos”... en donde la música se entona en una fiesta donde el tiempo ordinario deja de fluir.

*Esa noche los amigos, que durante meses no pronunciaron más palabras que las de la indispensable cortesía, se emborrachan juntos, se hacen confidencias, lloran las mismas penas, se descubren hermanos y a veces, para probarse, se matan entre sí. La noche se puebla de canciones y aullidos y los enamorados despiertan con orquestas a las muchachas.*²⁰²

El sujeto enamorado sale a la calle ya que lo importante es abrirse paso, embriagarse de ruido, de gente, de color. Se acompaña del grupo de músicos y bebedores sin rostro que, como él, van de cantina en cantina, en la parranda donde la voz del vocalista del mariachi queda ahogada en el estruendo de las trompetas y se crea casi un grupo dispar, no jerarquizado, de desconocidos que empiezan a brindar y a corear la estrofa. En esta borrachera de la parranda el sujeto enamorado se abre al exterior, se entrega a momentos festivos que se llenan de canciones y en ocasiones de balazos. Formas extremas de este “salir al exterior” para dejar aflorar la intimidad bajo la influencia del alcohol.

En esta parranda se pone de manifiesto la pulsión de muerte de la fiesta, en donde el sujeto enamorado se trasmuta en los personajes de estos borrachos, que no soporta la menor frustración, que obedece al principio de placer y al que cualquier obstáculo puede encender la ira:

²⁰¹ “En la embriaguez dionisiaca, en el impetuoso recorrido de todas las escalas anímicas durante las excitaciones narcóticas, o en el desencadenamiento de los instintos primaverales, la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta: vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como una sola cosa, de tal modo que el principium individuationis aparece, por así decirlo, como un permanente estado de debilidad de la voluntad”, Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, edición digital, Proyecto Espartaco, pág. 96.

²⁰² Paz, O., *El laberinto de la soledad*, ob. cit., pág. 53.

Gritó de pronto el borracho: la vida no vale nada, y le dijo el cantinero: mi vida está asegurada, si vienes echando habladas yo te contesto con balas.
“Llegó borracho el borracho”

O en palabras de Octavio Paz:

*El mexicano intenta salir de sí mismo, sobrepasarse. Entre nosotros la Fiesta es una explosión, un estallido. Muerte y vida, júbilo y lamento, canto y aullido se alían en nuestros festejos, no para recrearse o reconocerse, sino para entredevorarse. No hay nada más alegre que una fiesta mexicana, pero también no hay nada más triste. La noche de fiesta es también noche de duelo.*²⁰³

²⁰³ Paz, O., *ibíd.*, pág. 57.

4. LOS PERSONAJES

Al escuchar a un paciente histérico, recordemos que sufre de que no sabe quién es, de no poder interrumpir ni siquiera por un instante el insostenible desfile de las figuras que lo pueblan y bajo las cuales no puede evitar ofrecerse a los otros... Imaginemos que su mundo está poblado de seres fuertes e inaccesibles y de seres débiles y lastimosos. Él rechaza a los potentes y sin embargo está al acecho de su menor debilidad... Rechaza, por desprecio, a los impotentes porque están hechos a su imagen, y sin embargo los reclama con la compasión de quien desea sanar sus heridas.
J. D. NASIO²⁰⁴

Una de las primeras canciones de JAJ que obtuvo un gran éxito tiene como título el pronombre personal “Yo”, del mismo modo que fue muy popular poco después “Ella”, que señala a la mujer, el “tú” a la que suele estar dirigido el canto.

En esta sección se hace una propuesta sobre los personajes: “yo”, que correspondería al sujeto enamorado, “ella”, su objeto amoroso, y “el otro”, con quien rivaliza. En las relaciones amorosas que conforman la estructura dramática de estas canciones se ponen en escena una multitud de situaciones vitales conflictivas referentes a fantasías inconscientes que transmiten la experiencia individual del sujeto enamorado.

Los actores principales del relato son el sujeto que interpela y el objeto amoroso que es interpelado. El tercer vértice del triángulo amoroso, el rival, está en muchas ocasiones elidido.

Este cancionero muestra en su mayoría historias que pretenden ser biográficas de un sujeto que las expone en primera persona. Son pocas las narraciones que “cuentan de otros”, con personajes que llevan nombres o mote con el “el” o el “la” generalizador. Estas canciones, que suelen responder a la tipología de los corridos,²⁰⁵ nos permiten

²⁰⁴ Nasio, J. D., *El dolor de la histeria*, ob. cit., pág. 80.

²⁰⁵ Hay una tradición en la música mexicana de cantar a los caudillos, a los héroes populares, tradición que sigue triunfando actualmente en los llamados narcocorridos. Un corrido celebra y dignifica eventos,

completar el análisis del sujeto ya que esta separación de identidades permite un acercamiento diferente a los afectos del sujeto enamorado a través de sus actos en tercera persona.

Así se mencionan con nombre, apellido, o mote a personajes, reales o ficticios, que muestran un determinado modo de vivir, una identidad fija, en un relato que pretende congelar un instante determinado para tomar una imagen de ellas. Identidad que recoge el sujeto, y que se puede considerar como otro protagonista de su propio yo, algo que le representa.

Entiendo que todos los personajes, al igual que los personajes de un sueño que tienen su rol y su parlamento diseñado por el soñante y pertenecen al soñante mismo, son en última instancia creaciones del mismo sujeto enamorado que está cantando; tanto el que se siente abandonado como la ingrata que abandona, de modo que las distintas personas que pueblan las canciones van representando diversas posiciones que atribuimos al personaje principal, el sujeto enamorado de JAJ, que representa en ellos el fantasma o la fantasía inconsciente mostrando los dos extremos del conflicto: el deseo inconsciente y la defensa inconsciente erigida frente a él.

Las canciones reflejan un mundo social ficticio, que tiene una autonomía relativa con respecto a la realidad social e histórica de la época. Hay unas tipologías derivadas del discurso social inmerso en este cancionero, identidades que en ocasiones se contraponen o entran en conflicto entre ellas, múltiples identificaciones posibles.²⁰⁶ La dimensión

que la audiencia conoce. Los acontecimientos que se cuentan tienen un valor especial para la comunidad y la letra puede referirse a alguna figura heroica, o puede narrar la historia de una persona común que es conocida localmente.

²⁰⁶ Lo genérico de la identificación presupone la tendencia del ser hablante a asimilarse simbólicamente y realmente a una distinta entidad separada de él. *“No es difícil mostrar que el Ideal del yo satisface todas*

social, el medio donde vive el sujeto enamorado de JAJ, exige la exposición, aunque sea somera, de algunas referencias del medio mexicano de su discurso, un mundo social dramatizado en la obra como creación literaria. Incluyo por ello la descripción del contexto social e histórico de las canciones de este sujeto enamorado, la puesta en escena en la obra literaria, el trasfondo cultural, etnológico e histórico específico, que confiere el sentido a los mundos vivenciales subjetivos representados en el texto.

aquellas exigencias que se plantean en la parte más elevada del hombre. Los sentimientos sociales reposan en identificaciones con otros individuos basados en el mismo ideal del yo”, Freud, S., El yo y el ello (1923), tomo XIX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires, pág. 31.

4.1 El contexto mexicano

Es verdad que la psicología individual se ciñe al ser humano singular y estudia los caminos por los cuales busca alcanzar la satisfacción de sus mociones pulsionales. Pero sólo rara vez, bajo determinadas condiciones de excepción, puede prescindir de los vínculos de este individuo con los otros. En la vida anímica del individuo, el otro cuenta, con total regularidad, como modelo, como objeto, como auxiliar y como enemigo, y por eso desde el comienzo mismo la psicología individual es simultáneamente psicología social en este sentido más lato, pero enteramente legítimo.

S. FREUD²⁰⁷

Con-texto es lo que está tejido con. Es el entramado que se tensa en el bastidor, la tela blanca por entre cuyas hebras se desliza y se compone la figura de colores de un bordado.

J. M. MARINAS²⁰⁸

El contexto se entiende en concreto como el conjunto de repertorios de los relatos y las prácticas que son condición de la elaboración de historias de vida.

J. M. MARINAS²⁰⁹

Los personajes de estas canciones tienen un marco exterior, un momento histórico, y una patria de origen, México.

El amor del que hablan sus letras es un hecho de cultura, está afectado por las palabras y las formas de una época, la del sujeto enamorado. Es pues necesario una contextualización de estas canciones en un momento de un país concreto. Para comprender el mundo social puesto en escena debe contrastarse con el mundo social real, como las relaciones sociales y las imágenes del mundo representadas en la obra literaria obtienen su importancia cuando se ponen en contraste con el sistema de valores que conforma el consenso social de la época correspondiente.

Para el estudio de su contexto, de la cultura tradicional mexicana, me he basado en una serie de autores como Ramos, Paz, Bartra, que hicieron de la reflexión sobre lo mexicano un punto central de sus escritos. La aportación de Monsiváis fue fundamental

²⁰⁷ Freud, S., *Psicología de las masas y análisis del yo*, ob. cit., pág. 67.

²⁰⁸ Marinas, J. M., *La ciudad y la esfinge*, ob. cit., pág. 24.

²⁰⁹ Marinas, J. M., *La razón biográfica. Ética y política de la identidad*, Biblioteca Nueva, 2004, Madrid, pág. 131.

en la plasmación en el ámbito cinematográfico y musical de algunas de las características que estos autores habían puesto de manifiesto previamente.

Delimitar a grandes rasgos este contexto es el cometido de esta sección ya que aunque el psicoanálisis no debe ser una variante de la sociología, no puede, siguiendo a Freud, olvidar “las circunstancias puramente humanas y sociales de sus pacientes”.²¹⁰

Hay un otro imaginario que permite construirse por identificación, ya que se está a merced de las imágenes del semejante que conforma, por una parte, el yo, y por otra se aliena en su imagen,²¹¹ y hay un Otro que pertenece al orden simbólico y constituye la cultura de modo que, en esta identificación simbólica, el sujeto no es agente sino su producto. Los significantes cargados de sentido se convierten en los ideales del sujeto, en los ideales del yo. Hay pues una dependencia de la imagen del semejante y de los significantes del Otro.²¹²

La identidad supone que el sujeto elige una identificación y renuncia a las otras. Es importante examinar el doble movimiento entre la identificación y la desidentificación de los protagonistas con respecto a las tradiciones familiares, sociales y culturales puestas en escena en el texto. Hay identificaciones cruzadas que nos pueden dar identidades variadas, inestables, en movimiento, como las que se dan en estos relatos. En esta diversidad he intentado buscar las identidades más consistentes, como aquellas que permanecen invariables.

En las canciones previas de este cancionero, tradición de la que se nutre y que conforma los textos que aquí se analizan, se muestran y consolidan estereotipos de lo mexicano derivados de la historia, de la revolución y del poder político.

Los mitos de la cultura hegemónica post-revolucionaria se difundieron en las canciones a través de la radio, del cine, de la televisión. Estos mitos, que le dieron a

²¹⁰ Freud, S., *Fragmento de análisis de un caso de histeria* (1905 [1901]), tomo VII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires, pág. 15.

²¹¹ “En el registro de las imágenes se configura el yo en relación con los otros, con la mirada del semejante que, como ante un espejo, nos provee de la imagen propia, dando un primer fundamento al yo”, Gutiérrez, G., *Cultura popular y subjetivación*, ob. cit., pág. 47.

²¹² Gutiérrez, G. *ibíd.*, pág. 50.

México su identidad y desarrollaron una imaginaria que provoca en los sujetos una identificación a la patria y una cohesión en el nacionalismo, están en los mimbres de las canciones de JAJ como uno de los caldos de cultivo que las constituyen.

Las iniciativas pedagógicas de Vasconcelos²¹³ y la empresa de propaganda apoyada en el muralismo contribuyeron a fundar un orden más que estable y duradero con un partido dominante sin verdadera oposición. El PRI potenció un caldo de cultivo favorable a la expresión de los medios populares y se aprovecharon la radio y las películas para generar un imaginario urbano, accesible y común para las distintas capas sociales.

La música tradicional aporta imágenes muy vívidas del estereotipo de la mexicanidad y de los personajes que la encarnan. Los corridos, padres de la ranchera que continuó su herencia cuando entraron en decadencia en los años cuarenta, contribuyeron a la creación de mitos y héroes nacionales. Junto a Pancho Villa, Zapata, estaban también los “pelados”, los hombres de a pie que los acompañaban. Y algún prototipo de mujer como la Adelita y la Valentina.

*Dicen que soy un pelado y no sirvo p' al gobierno, yo no vengo a ver si puedo, sino porque puedo vengo.*²¹⁴

Juan se llamaba, y lo apodaban Charrasqueado. Era valiente y arriesgado en el amor, a las mujeres más bonitas se llevaba, en esos campos no quedaba ni una flor (...). En una choza muy humilde llora un niño, y las mujeres le aconsejan y se van, pero su madre lo consuela con cariño, mirando al cielo llora y reza por su Juan. Aquí termino de cantar este

²¹³ José Vasconcelos (1882-1959) fue un abogado, político, escritor, educador, funcionario público y filósofo mexicano. Apoyado por intelectuales y artistas de la época, desarrolló una ambiciosa campaña electoral, pero fue derrotado.

²¹⁴ Corrido de la Revolución.

*corrido de Juan ranchero, charrasqueado y burlador, que se creyó de las mujeres consentido, que fue borracho, parrandero y jugador.*²¹⁵

Entre 1920-1955,²¹⁶ la canción, la radio, el cine, inventaron y exacerbaron un sentimiento nacionalista. En los años treinta y cuarenta se establecieron estereotipos nacionales del charro junto a la india poblana en el jarabe tapatío o el charro y la Adelita cantando piezas rancheras acompañadas por el mariachi. Hay una apelación al mundo rural, campirano, del rancho, para conseguir esa característica de la mexicanidad.

La canción ranchera se convierte en la canción mexicana por antonomasia, y el cine, con sus bandas sonoras, empieza a traducir el sonido en imágenes. El oyente se identifica con el charro, un personaje ficticio, apegado a la tradición, con el que exalta la valentía y la virilidad en el hombre y una puesta en valor de la abnegación y “pureza” de la mujer. Son asignaciones culturales que intentan solidificar unas esencias de lo mexicano, un machismo sentimental muy frecuente en las canciones que muestran lo que se considera lo prototípicamente del país.

Según Samuel Ramos,²¹⁷ el mexicano padece un sentimiento de inferioridad derivado de un factor interno de falta de confianza en el propio sujeto. Esto le genera por compensación una alta idea de sí mismo basada en un mundo refugio de ficción. Ramos describe al “pelado” como un ser que se comporta de manera fanfarrona e irritable, agresivo y susceptible, en función de su inseguridad, relacionándolo con la protesta viril adleriana. Es una persona agresivamente apasionada, pasión que ocultaría motivaciones de orgullo, amor propio, y que no admite la menor rebaja en sus expectativas. Posee un amor propio considerado como su dignidad, que le lleva a pelear

²¹⁵ “Juan Charrasqueado”, Víctor Cordero.

²¹⁶ El cancionero de JAJ recoge títulos de 1940 a 1973.

²¹⁷ Ramos, S., *El perfil del hombre y la cultura en México*, Austral, Editorial Planeta, 2006, México.

por motivos nimios, en un mestizaje de violencia e impotencia.²¹⁸ Desconfía de todo y se siente fácilmente ofendido; se siente traicionado por el mundo, por sus amigos y por su mujer, todo lo cual genera en él una espiral de violencia.

Para Octavio Paz, la piedra angular del complejo de inferioridad que describe Ramos sería la de la soledad, que haría que el mexicano se protegiera de la realidad con múltiples máscaras. Oculta su lado melancólico y se manifiesta como un macho patriota duro. No hay que “rajarse”, abrir la intimidad: este sería el ideal de la hombría que se ve disminuida ante cualquier apertura a la intimidad.

La mujer es un ser oscuro y pasivo, que debe ser recatada. Es el hombre quien la conquista, la festeja y la canta. La mujer es un ser “rajado” por naturaleza, abierto. La mala mujer es la que no es pasiva, al contrario de la madre abnegada o la novia que espera. Es como el hombre, activa e independiente.

La mujer se funda en dos mitos: la Virgen de Guadalupe, madre protectora de los desamparados que hereda a la Tonantzin, la diosa madre indígena,²¹⁹ y la madre “chingada”, la Malinche. Ambas conforman el mito de la mujer mexicana, tan presente en las canciones en que se venera a la mujer amada y a la traidora a la que se mata.

Tanto para la población criolla como para la mestiza, la madre, la tata o nana (que en otomí significa madre) es, según Santiago Ramírez,²²⁰ un ser devaluado. Habría una ecuación inconsciente entre lo indígena y lo femenino y una reacción machista por

²¹⁸ “*Atraviesa la vida como un desollado; todo puede herirle, palabras y sospecha de palabras*”, Paz, O., *El laberinto de la soledad*, ob. cit., pág. 32.

²¹⁹ En la tradición azteca hay figuras femeninas amenazadoras como Coyolxauhqui, representada como un jefe tiránico, y Tonantzin (Nuestra Madre), que tiene bocas por todo el cuerpo y que llora por la noche para que la alimenten.

²²⁰ De ahí se puede entender la lucha de la independencia como la lucha contra el padre (criollo español), con la protección de la Guadalupana, madre indígena. Madre indígena que a su vez le abandona con el nacimiento del siguiente hijo, y cuyo padre desaparece con el nuevo embarazo y queda la calle como escuela de la vida, Ramírez, S., *El mexicano, psicología de sus motivaciones*, Mondadori, Debolsillo, 2006, México.

la inseguridad de la propia masculinidad debida a las identificaciones femeninas. De ahí los grupos de amigos masculinos, los cuates, los mariachis, los símbolos fálicos de sombreros y pistolas, el caballo, que ocultan los aspectos femeninos que el hombre lleva en su personalidad. Ser rajado, chingado, son connotaciones pasivas que significan identificarse con la mujer. Las contradicciones en el lenguaje van de “me vale madre”, el “malemadrismo”, que oculta la preocupación por algo, y el “me dieron en toda la madre”, “me rompieron la madre”,²²¹ como algo fundamental.

La figura del padre poderoso y distante es una figura fuerte y no alcanzada, también odiada.²²² Es también un macho ajeno a la prole que engendra, distante, que viene de lejos.²²³ Para Paz, existe una semejanza entre este macho y la figura del conquistador español, un modelo de los poderosos “machos” y “chingones”.

La “hombría” mexicana hace de la autodestrucción un hecho desafiante a través del alcohol o del arrojo en dejarse matar. La vida no debe ser especialmente apreciada, hay que ser valiente, macho. Un mundo de hombres para hombres y un mundo donde la muerte es algo familiar y donde se exhibe una indiferencia ante la muerte o ante el dolor. Este ser “macho entre los machos” viene bien retratado en una canción popular:

*Yo soy puro mexicano, y me he echado el compromiso con la tierra en que
nací de ser macho entre los machos y por eso muy ufano yo le canto a mi
país.*

²²¹ El problema básico de la estructura familiar en México es el “exceso de madre, la ausencia de padre y la abundancia de hermanos”, Ramírez, S., *ibíd.*, pág. 126.

²²² “Privado de las identificaciones masculinas fuertes... se ve precisado a hacer alarde de ellas; surge así el grito de masculinidad: machismo que matizará todo el curso ulterior de su vida. Cualquier duda acerca de la hombría, acerca de la calidad masculina, será una afrenta terrible y honda. El mexicano surge a la vida con la necesidad de expresar que él es muy hombre”, Ramírez, S., *ibíd.*, pág. 77.

²²³ Gabino Barrera dejaba mujeres con hijos por dondequiera... “Gabino Barrera”, Víctor Cordero.

Es “*lo masculino como fanfarronada*”²²⁴ que disfraza al hombre en masas nacionalistas como forma de idealización y de identificación.

Este “pelado” que puebla las canciones, el teatro y el cine, pertenece a una jerarquía social casi de desecho, que reacciona ante la hostilidad de la vida con la misma susceptibilidad que le hace estallar ante el menor roce, un hombre siempre irritado, que busca la riña, inmerso en la rabia y en el dolor del humillado. Quiere demostrar que “tiene muchos huevos” como tienen todos los hombres triunfadores; el falo como la idea del poder, donde la valentía y la violencia serían las cualidades características; una valentía que tiene que ver con la osadía y lo temerario, con la gratuidad de lo desafiante.

El atributo del macho son las pistolas, “*traigo pistola al cinto y con ella doy consejos*”,²²⁵ que le dan la fuerza, la capacidad de herir y de humillar. El gesto heroico al alcance del mexicano es enfrentarse a la muerte a través de su desprecio,²²⁶ y por eso juega y se ríe de ella.²²⁷

Un ejemplo representativo es la película “¡Ay, Jalisco, no te rajes!”²²⁸ en donde se muestra una representación de la vida del campo envuelta en un repertorio de canciones. Su personaje, un charro cantor y un héroe popular, difundió el estereotipo de

²²⁴ Assoun, P. L., *Lecciones psicoanalíticas sobre masculino y femenino*, ob. cit., pág. 116.

²²⁵ *La Feria de las flores*, Chucho Monge.

²²⁶ Esta actitud ante la muerte parece que no se corresponde a la que tenían los antiguos mexicanos: “¿Adónde en verdad iremos que nunca tengamos que morir? Aunque fuera yo piedra preciosa, aunque fuera oro, seré yo fundido, allá en el crisol seré yo perforado. Sólo tengo mi vida, yo, Cuacuauhtzin, soy desdichado”, citado en Rivera Dorado, M., *Espejos de poder, un aspecto de la civilización maya*, Miraguano ediciones, 2004, Madrid, pág. 174, o “Estoy embriagado, lloro, me aflijo, pienso, digo, en mi interior lo encuentro: si yo nunca muriera, si nunca desapareciera. Allá donde no hay muerte, allá donde ella es conquistada, que allá vaya yo. Si yo nunca muriera, si yo nunca desapareciera”, Martínez, J. L., *Nezahualcóyotl, vida y obra. Los cantos*, ob. cit., pág. 207.

²²⁷ En este sentido se deben entender las calaveras de José Guadalupe Posada. Con su calavera Catrina hace de la muerte un personaje cotidiano que nos recuerda lo efímero del momento, la vida como poco digna de tomarse en serio. Según la creencia indígena, al morir pasan a un tipo de supervivencia o a la desintegración de su materia en el más allá que depende no del comportamiento sino del tipo de muerte. Morir sería despertar del sueño de un espejismo que conoce a través de la flor y canto, de la poesía.

²²⁸ Música de Manuel Esperón para Jorge Negrete,

lo mexicano a otros países debido a su éxito internacional: machismo, fanfarronería, desprecio por la vida, alcoholismo.

Yo soy mexicano y a orgullo lo tengo. Nací despreciando la vida y la muerte. Y si echo bravatas también las mantengo. Mi orgullo es ser charro valiente y bragado, traer mi sombrero de plata bordado, que nadie me diga que soy un rajado. Yo soy mexicano muy atravesado.

Las “canciones rancheras” de las películas retratan un mundo provinciano donde se da también el estereotipo del “paraíso perdido”, una añoranza de la vida y los valores “campesinos”, del medio rural. Con un paisaje de caballos, pistolas y trabajos del campo además de las relaciones amorosas, se relata la pérdida de una tierra, de un medio rural. El hombre del medio rural se enfrenta a un medio ciudadano que no es el suyo, un expulsado del edén, un hombre en una situación que le es ajena. Un hombre con un pasado “indígena” con el estereotipo de la melancolía y ensimismamiento que se hace “mestizo” en un medio urbano y que constituye el mexicano moderno revolucionario.

El rancho representa un mundo rural auténtico, algo que es anterior a la tecnología y a lo urbano. Lugar que se abandona y que llena de nostalgia a las canciones, viaje del rancho a la capital que tan bien cuenta Oscar Lewis²²⁹ describiendo los distintos cambios a los que se ven sometidos: del adobe al cemento, de las ollas de aluminio a las de barro, de los fonógrafos a la radio y a la televisión. Este emigrante necesita inventarse un Edén mítico, con la fuerza del paraíso perdido.

Esto podría explicar la melancolía del carácter del mexicano y el sentimiento nostálgico de gran parte de su música. El “pelado” como un campesino en la ciudad que perdió el Edén del rancho y además no consiguió la tierra prometida en la ciudad. Para

²²⁹ Lewis, O., *Antropología de la pobreza, cinco familias*, Fondo de Cultura Económica, 1969, México.

Paz, el hombre mexicano busca su filiación, su origen, regresar al periodo previo a la conquista y colonización, antes de la catástrofe, sea esta cual fuera.

El paraíso perdido, el Edén y la nostalgia como un refugio que “promete”, no un futuro, sino un pasado más feliz. Un pasado en el cual la represión se encargó de desdibujar los hechos dolorosos que son desalojados, aunque vuelvan como síntomas en el presente, en este “cualquier tiempo pasado fue mejor”. La nostalgia como el reencuentro con las coordenadas de placer cuando el objeto se ha perdido que alude a algo que falta, que hay que llenar.

4.2 Yo soy

El desarrollo del yo consiste en un distanciamiento respecto al narcisismo y engendra una intensa aspiración a recobrarlo. Este distanciamiento por medio del desplazamiento de la libido a un ideal del yo impuesto desde fuera; la satisfacción se obtiene mediante el cumplimiento de este ideal. Simultáneamente, el yo ha emitido las investiduras libidinosas de objeto. El yo se empobrece a favor de estas investiduras así como del ideal del yo, y vuelve a enriquecerse por las satisfacciones de objeto y por el cumplimiento del ideal.

S. FREUD²³⁰

El protagonista se describe como un enamorado que se siente derrotado ante la pérdida del objeto amoroso, en un mundo sombrío cercano a la muerte. Se defiende de esta situación vagando por los caminos de pueblo en pueblo, consolándose con sus canciones, y mitigando su dolor con el alcohol.

Afirma, pese a ello, que es “el rey”, lo que pone de manifiesto la utilización de ciertos mecanismos para enfrentarse al duelo provocado por la pérdida, la separación o el abandono del objeto amoroso. Intenta escapar del sufrimiento psíquico con la defensa maníaca²³¹, que con sus características de omnipotencia, control y negación coinciden con la utilización del movimiento del juego del *fort-da* que vimos en el apartado de “El relato” para afrontar la ausencia.

Para enmarcar esta sección creo necesario resumir algunos conceptos sobre el “yo”. Freud utiliza tres términos con respecto al yo: el “yo ideal”, el “ideal del yo”²³² y el “superyó”.

El “yo ideal”²³³ es el origen imaginario, especular, del yo, una formación narcisista construida en el estadio del espejo, que sería la imagen autoidealizada del

²³⁰ Freud, S., *Introducción del narcisismo*, ob. cit., pág. 97.

²³¹ La defensa maníaca se puede considerar como una estrategia que se usa en mayor o menor medida de forma inconsciente para evitar o rebajar el dolor. En la sociedad contemporánea se pueden identificar elementos de la manía para defenderse de situaciones de sufrimiento: actividad desbordada, negación del dolor, consumo de drogas y de fármacos antidepresivos y ansiolíticos.

²³² Laplanche y Pontalis creen que en la obra de Freud no se encuentra la “distinción conceptual” entre el ideal del yo (*Ichideal*) y el yo ideal (*Idealich*), *Diccionario de psicoanálisis*, ob. cit., pág. 471

²³³ El Yo ideal sería esa: “imagen reflejada que le lleva a identificarse con esa imagen en un ideal totalizante que parece suturar la castración (...). La imagen del semejante está en la base de la

sujeto, el cómo le gustaría ser. Es la imagen deseable,²³⁴ la primera y más importante identificación del individuo, el ideal a conseguir, lo que vincula libidinalmente a los distintos miembros de una masa, una instancia que hace de hilo conductor que organiza y ordena la realidad psíquica, heredera del narcisismo primario, de la ilusión infantil de omnipotencia y de los sentimientos de dicha asociados a ella.²³⁵ La función del “yo ideal” como instancia narcisista es vigilar al yo y someterle a las exigencias de un ideal originario.

El “Yo Ideal” sirve de base al “Ideal del Yo”. Se relaciona con la identificación secundaria y añade al yo ideal una obligación, una meta a alcanzar, un significante en torno al cual se organizan los demás, y que se convierte por esta razón en un significante amo.²³⁶ El “ideal del yo” oculta la identificación del individuo con el padre²³⁷ y satisface todas aquellas exigencias que se plantean en la parte “más elevada” del hombre.²³⁸ La pacificación y la unificación simbólica de los grupos humanos que los hace estables y homogéneos y la comunidad de sentimientos sociales reposan en identificaciones con otros individuos basadas en el mismo “ideal del yo”²³⁹ por el poder del significante amo. Mientras el “ideal del yo” sería heredero del narcisismo primario,

constitución del yo, pero también esto trae una servidumbre, que es la alienación, la inevitable dependencia del yo respecto a los otros. Yo soy yo gracias a la imagen que los otros me dan, pero yo no puedo ser de otra manera que como esa imagen que me está diciendo como soy (...). Los significantes representan y significan al sujeto, cuestión que vuelve a suponer una servidumbre y una dependencia”, Gutiérrez, G., Estudio Psicoanalítico de cuentos infantiles, ob. cit., pág. 47

²³⁴ “Sobre este yo ideal recae el amor de sí mismo de que en la infancia gozó el yo real. El narcisismo aparece desplazado a este nuevo yo ideal, que como el infantil, se encuentra en posesión de todas las perfecciones valiosas (...). No quiere privarse de la perfección narcisista de su infancia y procura recobrarla en la nueva forma del ideal del yo. Lo que él proyecta frente a sí mismo como su ideal es el sustituto del narcisismo perdido de su infancia en que él fue su propio ideal”, Freud, S., *ibíd.*, pág. 91.

²³⁵ Encarna el deseo de regresar al seno materno, la nostalgia del paraíso perdido. “Entre el yo y la imagen que se sostiene, o el yo y los semejantes en tanto representan su identidad, el vínculo es narcisista. Es una relación perfectamente reversible: el yo se identifica con el otro por su imagen, e identifica al otro como imagen de sí”, Gutiérrez, G., *ibíd.*, pág. 128.

²³⁶ Lacan vincula el Ideal del Yo al significante amo y lo considera una bisagra entre el goce del cuerpo y los goces fálico/sentido, mientras el superyó sería una instancia relacionada con el goce del cuerpo.

²³⁷ “La ruptura del estado narcisista primitivo obedece (...) al desvalimiento del sujeto, que lo constriñe a reconocer el no-yo, el objeto al que terminará invistiendo con su propia omnipotencia perdida. (...) El narcisismo proyectado frente a sí, y que forma precisamente el ideal del yo, pasará después a investir a otros objetos y, en el caso del varón, recaerá sobre la figura paterna en el momento del Edipo”, Chasseguet-Smirgel, J., *El ideal del yo. Ensayo psicoanalítico sobre la “enfermedad de idealidad”*, Amorrortu, 2003, Buenos Aires, págs. 31-32.

²³⁸ El Ideal del Yo ocupa el lugar de la marca invisible dejada por el significante amo en el sujeto que también supone una cierta petrificación ya que “la identificación con el objeto soporte del ideal del yo permite al yo ser amado por el ello”, Chasseguet-Smirgel, J., *ibíd.*, pág. 120.

²³⁹ “El ideal del yo tiene un componente social: es también el ideal común de una familia, de un estamento, de una nación”, Freud, S., *ibíd.*, pág. 98.

el “superyó” lo sería del complejo de Edipo y sería el mismo “ideal del yo” en su aspecto punitivo.²⁴⁰

En la demanda de amor, el “yo” toma las propiedades del objeto y proyecta el ideal del yo²⁴¹ sobre el objeto en sí. El sujeto enamorado abandona su “yo” en favor del objeto amoroso que ocupa el lugar del “ideal del yo” a través del cual el “yo” realiza el programa narcisista originario.²⁴²

En líneas generales, con estos significantes con los que se identifica el sujeto enamorado vela su falta en el ser. “Soy” se dice desde el “yo”, que es precisamente la función del desconocimiento que no confiere el ser sino que está relacionado con el “yo ideal” o el “ideal del yo”, con la alienación simbólica y la imaginaria.²⁴³

La capacidad de asumir la realidad,²⁴⁴ y no quedarse en el principio del placer, supone la asunción del duelo. El sujeto enamorado abandonado, como si tuviera prohibida la percepción de cualquier pérdida, no es capaz de sustraer la libido del objeto amoroso²⁴⁵

²⁴⁰ Los mandatos superyoicos fijan lo aceptable y lo no aceptable, los reglamentos en la conducta cuyo incumplimiento producen culpa, y exige realizaciones que si no se consiguen generan sentimientos de desvalorización. Freud comienza a diferenciar el Ideal del yo, en el Yo y el Ello, y hace al superyó una parte de éste, Freud, S., *El yo y el ello*, ob. cit.

En la 31 Conferencia, Freud afirma respecto al superyó que se trata de un proceso previo a la elección de objeto y se basa en un tipo de identificación primitivo. El superyó es el encargado de comparar al yo con el Ideal del yo y es heredero del superyó parental, transmitido entre generaciones, Freud, S., *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis (1932-1936), La descomposición de la personalidad psíquica*, tomo XXII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2004, Buenos Aires.

A partir del texto *El humor*, Freud describe un superyó más indulgente para con el yo, Freud, S., *El humor*, ob. cit.

²⁴¹ “La estricta equivalencia entre objeto e ideal del yo en la relación amorosa es una de las nociones más fundamentales de la obra de Freud: la encontramos a cada paso una y otra vez. En la carga amorosa el objeto amado equivale, estrictamente, debido a la captación del sujeto que opera, al ideal del yo”, Lacan, J., Seminario 1. *Los escritos técnicos de Freud*, ob. cit., pág. 194.

²⁴² Lacan, J., *ibíd.*, pág. 206.

²⁴³ Lacan, J., *Escritos 2. Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano*, Siglo XXI, 2005, México, pág. 788.

²⁴⁴ “El examen de la realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más, y de él emana ahora la exhortación de quitar toda libido de sus enlaces con ese objeto. A ello se opone una comprensible renuencia: universalmente se observa que el hombre no abandona de buen grado una posición libidinal, ni aun cuando su sustituto ya asoma. Esta renuencia puede alcanzar tal intensidad que produzca un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria de deseo”, Freud, S., *Duelo y melancolía*, ob. cit., pág. 242.

²⁴⁵ “En el caso de la libido reprimida, la investidura de amor es sentida como grave reducción del yo, la satisfacción de amor es imposible, y el re-enriquecimiento del yo sólo se vuelve posible por el retiro de la libido de los objetos”, Freud, S., *Introducción del narcisismo*, ob. cit., pág. 96.

y desplazarla a uno nuevo²⁴⁶ ya que la aceptación de la pérdida del objeto amoroso le genera un sentimiento de dolor tan intolerable que no es capaz de aceptar la separación del objeto perdido y retirar los investimentos libidinales del mundo exterior.

Yo soy el desesperado, el que nunca te ha olvidado, el que nunca, aunque quisiera, va a dejarte de querer, yo soy el desesperado, casi casi un desgraciado, que se arrastra por el mundo porque quiere a una mujer.
“El desesperado”

El sujeto enamorado no puede enfrentar la herida narcisista subyacente al abandono ya que lo siente cómo parte de la pérdida de su propio yo. Por esta razón mantiene fantasmáticamente vivo dentro de sí al objeto supuestamente perdido y se aferra a él. Así, al conservar internamente y de forma perdurable al objeto, no sufre pérdida alguna, y en consecuencia no elabora duelo.

Ante la angustia que le supone la separación prefiere mantener la ilusión de una relación con el objeto amoroso aunque sólo pueda ser revivido en la mente.

El estar deprimido, realizar el trabajo del duelo²⁴⁷ y no caer en la melancolía, sería un “éxito” para la salud psíquica del sujeto enamorado. Al no realizarlo, la melancolía que le produce la pérdida del objeto amado desemboca en manía. Ésta se

²⁴⁶ “Tiene que haber existido, por un lado, una fuerte fijación en el objeto de amor y, por el otro y en contradicción a ello, una escasa resistencia de la investidura de objeto (...), corresponde a la regresión desde un tipo de elección de objeto al narcisismo originario”, Freud, S., *Duelo y melancolía*, cit., pág. 247.

²⁴⁷ En el duelo, el mundo pierde su valor en tanto que en la melancolía es el yo mismo el que lo pierde.

genera por la rebelión del “yo” contra el “ideal del yo”,²⁴⁸ de modo que, en esta inversión de la melancolía en manía,²⁴⁹ el “yo” se libera.²⁵⁰

El sujeto enamorado se rebela contra el sufrimiento psíquico de un mundo donde se siente derrotado. Canta letras que ponen de manifiesto esta aura melancólica: él, como la vida, “no vale nada”, es “un humilde trovador” que vagabundea por la vida “vencido” por el amor. Emplea entonces distintas estrategias para enfrentarse a la pérdida que lleva a su propia desvalorización y a un mundo de tinieblas.

Al estar sumido en la melancolía provocada por el fracaso del duelo utiliza la defensa²⁵¹ maníaca que le protege del sufrimiento depresivo insoportable y que logra evitar a través de la omnipotencia y la exaltación. Se siente lleno de vida y de poder, como se recoge en tantas canciones y en la frase que las sintetiza: “sigo siendo el rey”.

Utiliza estas defensas como dispositivos que constituyen una cierta “tranquilización normal”, como lo son las fantasías²⁵² o sueños diurnos que también manipulan de forma omnipotente la realidad externa. Es muy posible que el sujeto enamorado sólo utilice estos mecanismos en sus canciones como un desahogo, mientras desarrolla normalmente su vida cotidiana.

²⁴⁸ “El yo sería estimulado a rebelarse por el maltrato que experimenta por parte de su ideal, en el caso de la identificación con un objeto reprobado”, Freud, S., *Psicología de las masas y análisis del yo*, ob. cit., pág. 126.

²⁴⁹ Freud recoge tres aspectos que son relevantes en la melancolía: la pérdida del objeto, la ambivalencia y el retorno de la libido al “yo”. Este último no forma parte del trabajo del duelo y es lo que explicaría el viraje maniaco. “La manía no tiene un contenido diverso de la melancolía, y ambas afecciones con el mismo complejo al que el yo probablemente sucumbe en la melancolía mientras que en la manía lo ha dominado o lo ha hecho a un lado”, Freud, S., *Duelo y melancolía*, ob. cit., pág. 251.

²⁵⁰ “Sobre la base de nuestro análisis del yo es indudable que, en el maniaco, yo e ideal del yo se han confundido, de suerte que la persona, en un talante triunfal y de autoarrobamiento que ninguna autocrítica perturba, puede regocijarse por la ausencia de inhibiciones, miramientos y autor reproches”, Freud, S., *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921), ob. cit., pág. 125.

²⁵¹ Freud utiliza el epígrafe de mecanismo de defensa para designar a las técnicas de que el yo se sirve en conflictos que llevan a la neurosis. Considera estos mecanismos como la parte inconsciente del yo, que actúa de forma inconsciente contra los instintos del ello cuando percibe que éstos pueden ser peligrosos. Freud, S., *Inhibición, síntoma y angustia*, ob. cit.

²⁵² La fantasía puede actuar como un mecanismo de defensa. El sujeto enamorado puede utilizarla para evadirse o para realizar imaginariamente ciertos deseos que de otra forma no podrían ser satisfechos.

Winnicott²⁵³ considera que hay una defensa maníaca habitual frente a la ansiedad depresiva, ya que la manía se inscribe en un proceso normal de ayuda a la constitución de la psiquis.

*La defensa maníaca es de un modo u otro un mecanismo que se emplea corrientemente y que debe estar constantemente presente en la mente del analista, al igual que cualquier otro mecanismo de defensa. No basta con decir que ciertos casos dan muestras de defensa maníaca, ya que en todo caso la posición depresiva es alcanzada antes o después, por lo que siempre es de esperar que aparezca.*²⁵⁴

El sujeto enamorado repite las características de la defensa maníaca:²⁵⁵ niega²⁵⁶ su dependencia del objeto y postula su control sobre él. Pasa del:

²⁵³ La noción de defensa maníaca fue utilizada especialmente por M. Klein y D. Winnicott. Melanie Klein la define como una reacción ante el dolor en la posición depresiva, como defensa contra la experiencia de ansiedad depresiva, culpa y pérdida. Según esta autora, las posiciones esquizo-paranoide y depresiva van a configurar las modalidades psíquicas de funcionamiento a lo largo de la vida (la posición depresiva se inicia cuando el bebé es capaz de reconocer a la madre como un objeto total, frente al objeto escindido, en bueno y malo, de la posición esquizo-paranoide). Las angustias depresivas son parte del proceso normal del desarrollo y se reviven ante las nuevas situaciones de pérdida. Las defensas maníacas aparecen en la posición depresiva como estrategias específicas destinadas a impedir la vivencia del miedo a la pérdida, al duelo, la nostalgia y la culpa. Las posiciones y sus defensas pueden volver a manifestarse más tarde en diferentes etapas de la vida de un sujeto, Klein, M., *El duelo y su relación con los estados maniaco-depresivos*, ob. cit.

Para Winnicott, “*El término ‘defensa maníaca’ se ha forjado para cubrir la capacidad que tiene una persona para negar la angustia depresiva que es inherente al desarrollo emocional, la angustia que corresponde a la capacidad del individuo para sentirse culpable y también para reconocer la responsabilidad por las experiencias instintivas, y por la agresión en la fantasía que acompaña a las experiencias instintivas*”, Winnicott, D., *La defensa maníaca*. Leído ante la Sociedad Psicoanalítica Británica, el 4 de diciembre de 1935. Edición digital, pág. 19.

²⁵⁴ Winnicott, D., *ibíd.*, pág. 19. La génesis de la instancia del ideal del yo y la función específica del superyó de velar para que el yo no se desvíe de este modelo ideal puede dar una explicación a las inversiones del humor de melancólico a maníaco, en función de la severidad con respecto al yo que el superyó ejerza, y que el ideal del yo le devuelva al yo una imagen más o menos accesible.

²⁵⁵ “*Ha llegado el momento de hacer un examen más minucioso de la defensa maníaca. Sus características son la manipulación omnipotente o bien el control y la devaluación despectiva; se organiza con respecto a las angustias propias de la depresión, la cual es el estado de ánimo resultante de la coexistencia del amor y la voracidad o gula por una parte y el odio por otra dentro del marco de las relaciones entre los objetos interiores. La defensa maníaca se manifiesta de diversas maneras: Negación de la realidad interior. - Huida desde la realidad interior a la realidad exterior. - Mantenimiento en ‘animación suspendida’ de la gente que hay en la realidad interior. - Negación de las sensaciones de depresión —es decir, la pesadez, la tristeza— por medio de sensaciones específicamente opuestas: ligereza, buen humor, etc.*”, Winnicott, D. *La defensa maníaca*, *ibíd.*, pág. 5

Que se acabe el agua, que se acabe todo lo que necesito para malvivir, pero tú quedas porque ya no puedo seguir por el mundo sin llevarte en mí. Que me apague el cielo todas las estrellas, la luna y el sol, pero tú te quedas porque yo soy fuerte gracias a tus besos, gracias a tu amor.

“Que se acabe el agua”

al omnipotente y controlador:

Te vas porque yo quiero que te vayas, a la hora que yo quiera te detengo.

“La media vuelta”

Con el triunfo sobre el objeto amoroso niega los sentimientos depresivos y la nostalgia.

Del: “Yo vivo de un gran recuerdo de aquella que fue mi vida, y sueño con el pasado sin que el futuro me importe ya”,²⁵⁷ llega a “vas a extrañar mis labios en los propios brazos del que esté contigo”,²⁵⁸ donde será el objeto amoroso el que extrañará al sujeto enamorado.

El sujeto enamorado utiliza la negación como un mecanismo que consigue una desautorización directa de datos sensoriales traumáticos, una defensa contra la realidad del mundo externo.²⁵⁹ Niega el dolor que le embarga por medio de la defensa maníaca que, al impedir el duelo, le proporciona la alegría del triunfo sobre la carga depresiva y sobre el objeto que le agobia.

²⁵⁶ (viene de la pág. anterior) La negación no tiene por qué afectar a todo el aspecto de la realidad amenazante, sino que puede limitarse sólo a sus consecuencias.

²⁵⁷ “Islas Marías (Enterrado vivo).”

²⁵⁸ “Te solté la rienda.”

²⁵⁹ A esta negación se une la omnipotencia narcisista: “El niño pequeño, que no puede confiar suficientemente en sus sentimientos constructivos y de reparación como hemos visto, recurre a la omnipotencia maníaca. Por esta razón, en una fase temprana del desarrollo, el yo no tiene a su disposición métodos adecuados para tratar con eficiencia su culpa y ansiedad. Todo esto conduce al niño a la necesidad —y en cierto sentido al adulto también— de repetir ciertos actos de un modo obsesivo (desde mi punto de vista esto es parte de la compulsión a la repetición), o de recurrir a un método de contraste, es decir, omnipotencia y negación”, Klein, M., *El duelo y su relación con los estados maniaco-depresivos*, ob. cit., pág. 6.

En el apartado 2, “El relato”, vimos la frecuencia con que el sujeto enamorado se explicaba el abandono del objeto amoroso como un juguete que se tira en la fase del *fort* y cómo fantaseaba con su deseo de reconciliación en el *da*. La reacción maníaca del sujeto enamorado nos proporciona el contenido a la estructura binaria de presencia- ausencia de este juego: el sujeto enamorado dulcifica la pérdida al manejar y controlar activamente la pérdida que pasivamente padece, y fantasea con un retorno que le permite decidir sobre la reanudación o no del vínculo amoroso. Le cuesta tolerar que el objeto amoroso exista independiente de él y, como en el juego, hace al objeto algo que el mismo tira y manda lejos. Controla así maníacamente el abandono:

Te dejo que me abandones, nomás no llores si alguien te canta.
“Alma de acero”

La negación del valor del objeto se pone de manifiesto en el desprecio hacia él, como otra forma de negar cuánto valora el yo a ese objeto del cual depende. Consigue por este mecanismo maníaco una revalorización personal.

Tú creerás que me dejas llorando, que la vida me voy a amargar, pero amor como el tuyo me sobra, mujeres que engañan, hay muchas por ahí.
“Cuando juegue el albur”

Por último, el objeto acaba siendo abandonado por el sujeto enamorado como algo sin valor de modo que el yo tiene la satisfacción de reconocerse como el mejor, “el rey”, superior al objeto.

Aquí dejé la botella donde me bebí tu amor, alguien se quedó con ella, yo no sé *pa'* que la quieren, yo me tomé lo mejor.
Eres la sota de copas, muy bonita cantinera, pero se te van los clientes.
“La sota de copas”

4.2.1 El enamorado derrotado

El pleno amor de objeto según el tipo de apuntalamiento es, en verdad, característico del hombre. Exhibe esa llamativa sobreestimación sexual que sin duda proviene del narcisismo originario del niño y así corresponde a esa transferencia de ese narcisismo sobre el objeto sexual. Tal sobreestimación sexual da a la génesis del enamoramiento, ese peculiar estado que recuerda a la compulsión neurótica y se reconduce, por lo dicho, a un empobrecimiento libidinal del yo en beneficio del objeto.
S. FREUD²⁶⁰

El amor es un fenómeno que existe a nivel de lo imaginario y que provoca una verdadera subducción de lo simbólico, algo así como una anulación, una perturbación de la función del ideal del yo.
J. LACAN²⁶¹

El lamento por el fracaso amoroso del sujeto enamorado se caracteriza por la percepción de un mundo sombrío donde impera el dolor.

De tanto amar ya no tengo ilusiones. De tanto amar, la luz del sol se me ha perdido, de tanto amar, la luna de mis noches se ha escondido.
“De tanto amar”

El sujeto enamorado muestra características depresivas y melancólicas: al mundo sombrío se le añade un yo desvalorizado:²⁶²

Qué decepción, cuánto dolor se sufre cuando se ama, cuánta ilusión que se perdió y nunca se reclama.
Yo soy aquel, mírame bien, la vida me ha vencido.
“Yo soy aquel”

²⁶⁰ Freud, S., *Introducción del narcisismo*, ob. cit., pág. 85.

²⁶¹ Lacan, J., Seminario I. *Los escritos técnicos de Freud*, ob. cit., pág. 205.

²⁶² “El melancólico nos muestra todavía algo que falta en el duelo: una extraordinaria rebaja en su sentimiento yoico. En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo”, Freud, S., *Duelo y melancolía*, ob. cit., pág. 243.

Si quieres regresar, yo te estoy esperando: tú me vas a extrañar,
yo voy a estar llorando.
“Yo sé que soy lo peor”

En la melancolía hay dos sectores narcisistas afectados: el sentimiento de culpabilidad y la minusvaloración. El sujeto enamorado abandonado duda de que alguna vez haya sido querido:²⁶³ “Yo no sé si tú me quieres o tal vez me hayas querido”,²⁶⁴ y el sufrimiento se agudiza porque al no haber olvidado, el dolor del abandono es una condena a perpetuidad: “Cuántas luces dejaste encendidas, yo no sé cómo voy a apagarlas”.²⁶⁵

El sujeto enamorado no solamente pinta un mundo de sombras sino que, cuando describe su estado anímico, lo hace corresponder al de una persona vencida de aura melancólica. Y aunque cante en primera persona califica su “yo” con el genérico de el “desesperado”, “derrotado”.

Yo soy el desesperado, el que nunca te ha olvidado, el que nunca, aunque quisiera, va a dejarte de querer, yo soy el desesperado, casi, casi un desgraciado, que se arrastra por el mundo porque quiere a una mujer.
“El desesperado”

Que soy un derrotado que voy por este mundo causando sentimiento del que me ve vivir; que sufro por tu ausencia, que lloro por tus besos, que vivo en las cantinas, que duermo dondequiera, total que soy un paria que pronto va a morir.
“El derrotado”

²⁶³ “En la vida amorosa, el no-ser-amado, deprime el sentimiento de sí, mientras el ser-amado lo realza. Hemos indicado ya que el ser-amado constituye la meta y la satisfacción de la elección narcisista de objeto”, Freud, S., *Introducción del narcisismo*, ob. cit., pág. 95. El sujeto enamorado ilustra esta cita: Muchacha consentida, tú eres la causa de que yo valga. Cuando me estás besando me vuelves otro con tu cariño, pero cuando me dejas me voy llorando como si fuera niño. “Cariño del cariño.”

²⁶⁴ “El desesperado.”

²⁶⁵ “Que te vaya bonito.”

El sujeto enamorado, quizá necesitado de un distanciamiento para poder nombrar sus fantasmas, recurre en ocasiones a la tercera persona para mostrar en otro las características de su yo doliente. Personifica al “derrotado” en Jesús Maldonado, epítome del máximo fracaso amoroso y que muere a causa de él en una narración prolija en especificaciones y detalles para conseguir la apariencia de la veracidad de un hecho real. Al alejar del “yo” creador la historia que se narra, al quedar sustituido el sujeto enamorado, el personaje puede pasar al acto lo que antes se insinuaba o se ocultaba en una metáfora: “Voy a morirme de amor”.²⁶⁶

Nada le sirve al protagonista el camino a caballo, la defensa maníaca de la feria, la música de la banda, la fraternidad de los amigos y muere derrotado “por enamorado”

Volaban los zopilotes sobre un cuerpo destrozado, tenía la ropa rasgada, el rostro desfigurado, pero una cruz en su pecho decía: Jesús Maldonado. Entre Santana y Huamantla cayó el Tigre de Tlaxcala, el comandante del pueblo no le encontró ni una bala, no tenía señas de golpes, tampoco de puñaladas. Ahora cuentan sus amigos de una pasión verdadera, Conchita la de Apizaco a quien llaman “la Rielera”, le pegó fuerte en el alma volviéndose una cualquiera.

Salió Jesús de Huamantla, de esa feria tan nombrada, con flores de mil colores la calle estaba alfombrada, pero el Tigre ya iba enfermo, se le veía en la mirada. No se despidió de nadie, su caballo relinchaba, la risa de su Conchita traía en el pecho clavada; aquel hombre ya iba muerto, su palidez era clara. Agarró cualquier camino y el polvo lo fue tapando, la fiesta siguió en el pueblo, la banda seguía tocando; Y a los tres días volvió solo un caballo, caminando. Murió Jesús Maldonado, murió por enamorado. “Jesús Maldonado”

²⁶⁶ “Pa’ todo el año.”

El sujeto enamorado que canta la canción, en un intento de realzar a este hombre vencido, lo adorna con un apodo que lo caracteriza, “el Tigre de Tlaxcala”, y que lo sitúa imaginariamente como un peleador tan potente como ese animal, vinculado a la lucha, a la guerra revolucionaria.²⁶⁷

Este hombre valiente abandona el pueblo que celebra su feria, su fiesta principal²⁶⁸ llena de flores. Parte demudado y sin rumbo, “agarró cualquier camino”, y en algún momento, entre las poblaciones, muere en soledad. La autoridad local del comandante encuentra su cuerpo destrozado por las aves carroñeras que lo han dejado irreconocible, pero se mantiene la identidad de la nominación del personaje, **Jesús Maldonado**, inscrita en una cruz.

Se había alejado de la fiesta popular que, como tantas, se llena de corridas de toros, peleas de gallos, presentación de artistas y bandas, bailes populares, fuegos artificiales y cohetes, juegos mecánicos... Un lugar para la cofradía de hombres, para la cantina y la parranda. Un lugar idóneo como escenario de la defensa maniaca, pero a **Jesús Maldonado** en este espacio festivo se le hace patente un sonido que “traía en el pecho clavado, la risa de su Conchita” que le obliga a irse. Un sonido que podría no haber oído por el estruendo y el bullicio de la fiesta, pero que le resuena y afecta de tal modo que se tiene que escapar del lugar y de los amigos para dejar de oír a “**Conchita la de Apizaco, la Rielera**”.²⁶⁹ Su Conchita, que se vuelve “una cualquiera”, se describe por su risa, seduciendo a otros, burlándose del sujeto enamorado quizá con los otros.

²⁶⁷ En 1847 se libró la famosa batalla de Huamantla.

²⁶⁸ En la fiesta principal se preparan las calles adornándolas con alfombras de aserrín y flores.

²⁶⁹ La rielera es una canción histórica de la revolución mexicana, un corrido popular revolucionario que da voz a las mujeres soldaderas que seguían a “sus hombres” (los “juanes”) mediante “los rieles del ferrocarril” durante los distintos episodios revolucionarios. “*Yo soy rielera, tengo mi Juan, él es mi encanto, yo soy su querer, cuando me dicen que ya se va el tren ¡adiós, mi rielera!, ya se va tu Juan. Cuando dice el conductor, va salir para San Juan, le llevo su canastita con la que va a refinar. Pobrecito garroteros no pueden tener mujer, porque la vida la traen bajo las ruedas del tren, y porque de noche trabajan mucho la dejan de ver...*”

La resolución de [Jesús Maldonado](#) es la exclusión a través de la salida del pueblo. Una itinerancia sin destino, por cualquier camino a cualquier parte, para morir de amor.

Hay siempre un retorno en este cancionero; aquí es el caballo que regresa al pueblo, aquerenciado a su lugar habitual, que hace que cunda la alarma, al avisar con su presencia a los amigos de su desaparición y muerte.

4.2.2 Humilde trovador vagabundo

Soy el Holandés Errante: no puedo parar de errar (de amar) en virtud de un vivido signo que me consagra, desde los tiempos remotos de mi infancia profunda, al dios Imaginario, afligiéndome con una compulsión de palabra que me lleva a decir “Te amo”, de escala en escala, hasta que otro recoja esta palabra y me la devuelva.

R. BARTHES²⁷⁰

El sujeto enamorado se vive en un ir y venir por los caminos, deambulando, alejándose y acercándose, con el amor como meta. Es, por amor, un humilde vagabundo: “Yo soy, si quieres, un humilde vagabundo”.²⁷¹

Porque soy como soy sin razón me desprecias, porque vivo entre gente que dices que no es de tu altura, no me dejas cantar en tu reja como otros te cantan, ni me dejas gritar que te quiero con honda ternura.

Porque soy como soy se me va tu cariño, porque no hice dinero en el mundo me están derrotando, yo no tengo derecho de nada por ser vagabundo, pero sé que en el fondo de tu alma me estás adorando.

“Ni el dinero ni nadie”

Es “humilde” y no tiene dinero, lo que significa una derrota ante los otros y el objeto amoroso, pero en última instancia sabe que “en el fondo de tu alma me estás adorando”.

Su inclusión en el grupo de los humildes que no tienen dinero se revaloriza con la pretendida pertenencia a una aristocracia indígena que refuerza su nacionalidad mexicana y que lo enaltecen en los valores sociales del nacionalismo. La contrapartida al hecho de que el objeto amoroso sólo escuche a otros que de son de “su altura”, a otros pretendientes ricos, es que el sujeto enamorado, trovador y vagabundo es también el hijo del “pueblo”:

²⁷⁰ Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, ob. cit., pág. 123.

²⁷¹ “Vacía.”

Es mi orgullo haber nacido en el barrio más humilde, alejado del bullicio de la falsa sociedad, yo no tuve la desgracia de no ser hijo del pueblo, yo me cuento entre la gente que no tiene falsedad. Mi destino es muy parejo, yo lo quiero como venga, soportando una tristeza o detrás de una ilusión, voy camino de la vida muy feliz con mi pobreza, como no tengo dinero, tengo mucho corazón.

Descendiente de Cuauhtémoc, mexicano por fortuna, desdichado en los amores, soy borracho y trovador, pero cuántos millonarios quisieran vivir mi vida, *pa'* cantarle a la pobreza sin sentir ningún temor. Es por eso que es mi orgullo ser del barrio más humilde, alejado del bullicio de la falsa sociedad, yo compongo mis canciones, *pa'* que el pueblo me las cante, y el día que el pueblo me falle, ese día voy a llorar.

“El hijo del pueblo”

El sujeto afirma su sentimiento de pertenencia, se asigna a un lugar entre el conjunto de semejantes, a un grupo, ser para sí y para los otros. Se canta y se describe como “de barrio”, pobre, sin fortuna en el amor, representante de la desolación marginal del mexicano. Canta para buscar el soporte de los otros, de la aristocracia del pueblo, que repite sus canciones.

Reafirma el orgullo frente a la desvalorización de la pobreza:

No pude alcanzar la gloria por no salir de mi pueblo, un pueblo lleno de historia no quise dejar de verlo. No sé ni escribir mi nombre, yo no entiendo los letreros, soy de este mundo, el más pobre hijo de Pedro el Herrero. Por lo que sufre mi madre, yo cada día más la quiero, cuánto trabaja mi padre por tan poquito dinero. Pero me siento orgulloso, aunque no tenga dinero, de ser hijo de mi padre, mi padre es Pedro el Herrero.

“Pedro el Herrero”

El sujeto enamorado condena a la riqueza, que se presupone generada ilegítimamente, y realiza la ayuda, aunque sea por medio de marginados bandidos, a los pobres:

Vuelen, vuelen, Gavilanes, a pelear por la razón, no es vergüenza ser bandido si se roba al que es ladrón. Vuelen, vuelen, Gavilanes, y no dejan de pelear, que la suerte de los pobres en sus manos va a quedar.
“Los Gavilanes”

La deficiente resolución de las temáticas anales puede causar relaciones conflictivas con el dinero impregnadas de sentimientos de culpabilidad.²⁷² El sujeto dice despreciar su dinero con el argumento de que con él no se puede comprar lo afectivo, el amor.

Tengo dinero en el mundo, dinero maldito que nada vale, aunque me miren sonriendo, la pena que traigo ni Dios la sabe. Yo conocí la pobreza, y allá entre los pobres jamás lloré, yo *pa'* qué quiero riqueza si voy con el alma perdida y sin fe, yo lo que quiero es que vuelva, que vuelva conmigo la que se fue. Si es necesario que llore, la vida completa por ella lloro, de qué me sirve el dinero si sufro una pena, si estoy tan solo.

Puedo comprar mil mujeres y darme una vida de gran placer, pero el cariño comprado ni sabe querernos ni puede ser fiel, yo lo que quiero es que vuelva, que vuelva conmigo la que se fue.

“La que se fue”

Las canciones muestran en ocasiones la posibilidad de un derroche de dinero que puede ser entendida como indicativa de una potencia genital, pero el sujeto acaba perdiendo el dinero porque en su identificación necesita morir pobre como “mi pueblo”:

²⁷² Freud describe una economía de la donación entre madre e hijo: excremento, regalo, que se convierte en una economía del intercambio paterno en pene, niño, dinero. Freud, S., *Carácter y erotismo anal* (1908), tomo IX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.

He ganado dinero para comprar un mundo mas bonito que el nuestro, pero todo lo aviento porque quiero morirme como muere mi pueblo.

Yo no quiero saber qué se siente tener millones y millones, si tuviera con qué compraría para mí otros dos corazones, para hacerlos vibrar y llenar otra vez sus almas de ilusiones.

Y poderles pagar que me quieran a mí y a todas mis canciones
“Gracias”

Porque este enamorado, pobre-rico vagabundo, es también trovador. El sujeto enamorado canta que canta, en el cortejo y en el lamento, en la cantina y en la parranda.

Yo soy el trovador que canta su dolor, ese dolor del hombre que nace pobre y no tiene amor. Un día me enamoré con todo el corazón, pero como soy pobre se fue la ingrata y me abandonó.

“Amor de pobre”

Un “héroe del pueblo”, [Martín Corona](#), pone de manifiesto la capacidad del sujeto enamorado de identificarse con personajes “poderosos” aunque sean de extracción humilde que le liberan de su propia desvalorización. [Martín Corona](#) como el sujeto enamorado es “un trovador”, pero sin que nadie lo sepa, como un sentimental clandestino del que no se afirma que ame, pero sí que es el deseo de las mujeres, y que busca además del placer, la admiración de los hombres.

Voy a cantar un corrido norteño ciento por ciento, *pa'* recordarles el nombre del hombre que anda luchando por la quietud de su pueblo. Nacido en el mero Norte, valiente, humilde y sincero, se llama Martín Corona y trae como toda escolta su siempre fiel compañero.

Ahí viene Martín Corona, escóndanse los malvados: ya saben que no perdona, que siempre trae muchas balas *pa'* todos los desalmados.

Luchando, siempre luchando, se pasa toda la vida, él no sabe a quién ayuda

pero siempre se la juega, no importa lo que reciba.

Amante de los placeres, amigo de los amigos, querido de las mujeres, azote de los traidores y trovador sin testigos.

“Martín Corona”²⁷³

Un norteño valiente, escoltado por su revólver, el héroe solitario que ayuda al pueblo y que mata en su nombre a los malvados desalmados sin esperar nada a cambio. Para **Martín Corona** luchar es un fin en sí mismo que disfraza con la imagen de justiciero rígido ante la injusticia. Un personaje que se juega la vida como lo hace el que deambula “Camino de Guanajuato”.

El sujeto enamorado canta porque está enamorado, o simplemente porque lo hace desde que nació: “Naciendo empecé a cantar y cantando me despido, y cantando me despido, naciendo empecé a cantar”.²⁷⁴

Se toma a sí mismo como objeto de modo que hay un doble en la canción que hace lo que él hace,²⁷⁵ y cuenta su propia historia como músico. Las imágenes en espejo de estas canciones,²⁷⁶ el germen y el espejo, uno en la obra que se está haciendo y el otro en la obra reflejada en la obra; la música dentro de la canción, el teatro dentro del teatro del barroco.²⁷⁷

²⁷³ Algunos personajes proceden de películas: “Ahí viene Martín Corona”, protagonizada por Pedro Infante y Sara Montiel.

²⁷⁴ “De puro Veracruz.”

²⁷⁵ “El actor queda adherido a su rol público: él vuelve actual la imagen virtual del rol, que se torna visible y luminoso”. Un modo de composición que ilustra la imagen cristal de Deleuze, la unidad indivisible de una imagen actual y “su” imagen virtual donde el presente es la imagen actual y su pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen en espejo, Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*, Paidós, 2004, Barcelona, pág. 103.

²⁷⁶ “Lo actual y lo virtual, o los dos espejos enfrentados, lo límpido y lo opaco. El germen y el medio”, Deleuze, G., *ibíd.*, pág. 101.

²⁷⁷ “El tiempo privilegiado del trompe-l’oeil, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra y representa un teatro”, Foucault, M., *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, ob. cit., pág. 58.

Llorando no se curan las heridas, con llanto no se quita un cruel dolor,
por eso voy cantando aunque me digan que llevo destrozado el corazón.
“Has de pagar”

El sujeto enamorado usa sus canciones, el cantar en sí, su acto de creación, como un acto de reparación²⁷⁸ que aúna la capacidad de sublimar a través de la obra artística con sus descripciones del mundo como el de un lugar de dolor. Un “duelo creativo”²⁷⁹ donde el dolor se dirige hacia una vía sublimatoria ya existente, aunque también se podría considerar una descarga de tipo reparador, lo que la relacionaría con una formación reactiva perteneciente a los mecanismos de defensa. De este modo la creación absorbe la energía pulsional pero el trabajo de duelo no se realiza.²⁸⁰

Al trovar sus canciones, representa y actúa su abandono y las convierte en su modo de tramitar lo perdido, en ese intento de “Mi sentimiento se irá en el viento con mi cantar”,²⁸¹ repitiéndolo en sus composiciones, en la dificultad de nombrar eso que falta, del mismo modo que el paciente se ve obligado a repetir en la cura aquello que ha reprimido.

El sujeto enamorado muestra alguna de las características de creatividad que describe André Green en el niño afectado por “la madre muerta”²⁸² que manifiesta una

²⁷⁸ Hanna Segal localiza la capacidad de duelo en el centro de trabajo del creador con lo cual el arte es entendido como acto de reparación. “*Es su percepción interna de los sentimientos más profundos de la posición depresiva, a saber, que su mundo interno es despedazado, la que conduce a la necesidad que tiene el artista de recrear algo que es experimentado como todo un mundo nuevo*”, *Sueño, fantasma y arte*, Nueva Visión, 1995, Buenos Aires, págs. 142-143.

²⁷⁹ Castellano-Maury, E., “Duelo y creación, a la búsqueda del objeto perdido”, *Revista de Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica de Madrid*, núm. 36, 2001, págs. 81-91.

²⁸⁰ Castellano-Maury, E., *ibíd.*, pág. 82.

²⁸¹ “El arrepentido.”

²⁸² Al comienzo, el niño tiene con la madre una relación amorosa y feliz, pero en un determinado momento esta madre se deprime y pierde interés por su hijo, generando a su vez una depresión en el niño que no se expresará en ese momento y que dejará una marca indeleble sobre las investiduras eróticas del sujeto, un trauma narcisista que comporta tanto una pérdida de amor como una pérdida de sentido, dado que no puede explicar el cambio de la madre. “*La madre muerta es entonces, contra lo que se podría*

gran capacidad creativa para salir de un mundo sombrío. El sujeto enamorado de JAJ utiliza algo semejante a ese mecanismo e intenta que le quieran por su actividad creativa de componer canciones: “¿Cómo puedo pagar que me quieran a mí por todas mis canciones?”²⁸³.

Green se refiere, dentro del duelo, a una “angustia blanca” que trasluce la pérdida experimentada en el nivel del narcisismo producto de una desinvestidura del objeto primario, materno. Este duelo dejará una marca indeleble sobre las investiduras eróticas del sujeto, un trauma narcisista que comporta tanto una pérdida de amor como una pérdida de sentido, dado que no puede explicar el cambio de la madre. Uno de los sistemas del niño para evitar la angustia y dominar la situación traumática será intentar reanimar a la madre, lograr recuperar su atención, y lo hará a través de la búsqueda del sentido perdido, lo que desarrollará precozmente las capacidades fantasmáticas e intelectuales y que le llevarían posteriormente a la creación intelectual y artística.²⁸⁴

El sujeto enamorado, un trovador que une música y poema, elabora en su obra su posición depresiva infantil, que consistía en la aceptación de la madre y otras figuras representativas con una existencia independiente de él mismo.²⁸⁵ Para ello debe renunciar a la fantasía de su control omnipotente. Pero si bien logra hacer obra artística, canciones que sabe externalizar, en “Yo compongo mis canciones *pa’* que el pueblo me las cante”, ese “me” tan revelador, muestra una vez más la necesidad de un retorno que casi toma el aspecto de una “nana” solícita y coral.

crear, una madre que sigue viva, pero que por así decir está psíquicamente muerta a los ojos del pequeño hijo a quien ella cuida”, Green, A., *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*, ob. cit., pág. 209.

²⁸³ “Gracias.”

²⁸⁴ El niño buscaría una narrativa que dé sentido para romper la represión que afecta al episodio del duelo, y poder reencontrarse con un espacio corporal donde era amado y deseado, e intentar trasladar este espacio a un espacio textual: “*La unidad comprometida del yo, que ha quedado agujereado, se realiza en el plano del fantasma, y entonces da origen abiertamente a la creación artística*”, Green, A., *ibid.*, pág. 219.

²⁸⁵ Segal, H., *Sueño, fantasma y arte*, ob. cit., pág. 157.

A las fantasías de gran parte de las letras de sus canciones relacionadas con la dificultad de la aceptación de la pérdida y la renuncia al objeto amoroso se añade el hecho mismo de cantarle. Huye así del duelo al hacer presente a la persona amada con la advocación que conlleva la canción hecha poema al objeto perdido. Al interpelar explícita o implícitamente al objeto amoroso ausente lo hace presente, lo efímero se hace permanente y logra además la satisfacción de las palabras de amor.²⁸⁶

El sujeto enamorado de JAJ canta apasionado y vive inmerso en las palabras, en el lenguaje de amor. Aúna el amor al objeto amoroso concreto al amor en sí mismo y a su enunciación. Su discurso no es un poema, es una canción donde el canto mismo se convierte en la realización de una satisfacción, en la obtención de un goce de la poesía y del canto, debido a la lejanía del objeto de la amada, como una manifestación de amar el amor y no el objeto.²⁸⁷

El sujeto enamorado se enamora del objeto amoroso y del amor, de la palabra tanto como del objeto. Gozar simultáneamente del amor a través del objeto amoroso, en un “amar amar”.

He venido acompañado de mi guitarra porque tengo muchas ganas de cantar, hoy que siento que la vida se me acaba porque todo lo que pienso me hace mal. Mi guitarra, cada vez más triste suena, porque sabe que mi canto es al amor, un amor que va corriendo por mis venas y me llena todo el cuerpo de dolor.

“Por maldición”

²⁸⁶ “Hay un goce hablando de amor, hay un goce de dar pruebas de amor, hay un goce al escribir cartas de amor —o mails— y ese goce es el que está a la vez más lejos y más cerca de la relación sexual que no existe”, Miller, J.-A., *Cosas de finura en Psicoanálisis*, ob. cit.

²⁸⁷ “Es mi deseo lo que deseo y el ser amado no es más que su agente”, Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, ob. cit., pág. 47.

Sus canciones son cartas de amor que envía a la persona amada y son el testimonio de un tiempo en el que el objeto amado no está presente. La carta-canción²⁸⁸ “trae” al objeto que se instala una manera de estar juntos en la ausencia recíproca de sujeto y objeto.

Estoy pensando en tu amor, y a pesar de la enorme distancia, te siento
juntito a mí, corazón, corazón, alma con alma.

Y siento en mí ser tus besos, qué importa que estés tan lejos.

“La enorme distancia”

Mientras la presencia disuelve la palabra de amor, la ausencia hace que la palabra de amor, la carta de amor, sea plena.²⁸⁹ Se canta entonces al amor como la búsqueda de ese objeto²⁹⁰ que se intenta revivir en la nostalgia, como un mensaje que dice que piensa en el objeto amado y que le hace aparecer, que le hace presente.²⁹¹ Y, siguiendo a Lacan en *La carta robada*, se convierten en la única carta, la no enviada, que llega realmente a su destino y que, cantada a una audiencia despersonalizada:

*Se la enviamos a su equivalente en la fantasía, con quien podemos contar
absolutamente para que la lea, comprenda y aprecie.*²⁹²

²⁸⁸ Para Lacan, el amor sólo puede abordarse en relación a la demanda, es decir, que hace falta una ausencia. “*La carta implica que el sujeto no está ahí, que se trata especialmente del objeto como perdido y hay que volver a encontrarlo*”, Miller, J.-A., *Los divinos detalles*, ob. cit., pág. 50.

²⁸⁹ “*El amor es invención, es decir, elaboración de saber; un modo de dirigirse al ‘a’ a partir del Otro del significante. Este es en la teoría del amor, el papel de las palabras de amor, de las cartas de amor. Amor es esfuerzo por dar nombre propio al ‘a’: encontrar el ‘a’ en la mirada de una mujer y poder dar a eso, como hizo Dante, un nombre propio y construir alrededor una obra de lenguaje*”, Miller, J.-A., *Lógicas de la vida amorosa*, Manantial, 2006, Buenos Aires, pág. 17.

²⁹⁰ “*Se hacen con relación al objeto perdido, como una llamada a un objeto que quizá no va a venir y donde hay un pedido al ausente*”, Miller, J.-A., *Conferencias porteñas I*, “Amor y goce”, Paidós, 2009, Buenos Aires, pág. 248.

²⁹¹ “*¿Qué quiere decir pensar en alguien. Quiere decir olvidarlo (sin olvido no hay vida posible) y despertar a menudo de ese olvido*”, Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, ob. cit., pág. 60.

²⁹² Malcolm, J., “The Silent Woman”, en Zizek, S., *Cómo leer a Lacan*, Paidós, 2008, Buenos Aires, pág. 20.

El sujeto enamorado también canta para aturdirse y liberarse en la fiesta y la parranda que comparte con los que le acompañan, los “cuates” con los que brinda y se lamenta.

Canta maníaco en la elación alcohólica

Qué bonito y qué bonito es andar en la parranda a la luz de las estrellas y al compás de las guitarras. Disfrutando de la vida entre penas y canciones con el alma hecha pedazos pero hablando de ilusiones.

Qué bonito y qué bonito es brindar por una ingrata, y a los quince o veinte tragos llevarle una serenata. A cantar como se canta cuando se anda enamorado, y dejar en su ventana nuestro amor desesperado.

“A los 15 o 20 tragos”

4.2.3 Borracho

*“Me abandonaste mujer porque soy muy pobre y por tener la desgracia de ser casado. Qué voy a hacer si yo soy el abandonado, abandonado sea por el amor de Dios. Tres vicios tengo y los tengo muy arraigados: el ser borracho, jugador y enamorado. Si me emborracho es porque me gusta el trago, si tomo vino a nadie le pido fiado”.*²⁹³

El sujeto enamorado de JAJ utiliza el alcohol para salir del mundo de dolor, porque es el amor, un mal amor, el que le hace descender al abismo y le hace beber y emborracharse. Como vimos en el apartado 3.1, de “Entre el camino y la cantina”, el sujeto afirma llegar al alcohol por traicionado, por mexicano, por la soledad, no por adicción.

Por tu amor que tanto quiero y tanto extraño, que me sirvan una copa y muchas más, que me sirvan de una vez *pa’* todo el año, que me pienso seriamente emborrachar.

“Pa’ todo el año”

Pero quizá como en el caso del alcohólico, el sujeto enamorado de JAJ está habitado por otro dolor sin saberlo, un dolor inconsciente, un beber para emborrachar el yo y neutralizar su capacidad de percepción de las agitaciones que tienen lugar en el ello.

Eso parecería indicar ese “una copa y muchas más”, un goce que no colma, que no es permanente y que expresa por su repetición la pulsión de muerte.²⁹⁴ El sujeto enamorado no llega a la copa que es suficiente, sino que se bebe la misma copa una vez más, que es en el alcoholismo la raíz misma del síntoma, el retorno del mismo acontecimiento.

²⁹³ Canción tradicional mexicana.

²⁹⁴ *Una vez más: allí se encuentra la lógica del goce que delata su lazo con la compulsión de repetición, en sí misma expresión de una pulsión de muerte*, Assoun, P. L., *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*, ob. cit., pág. 100.

Yo no voy a matarme por nadie, yo mi vida la vivo borracho, si me cambia por ti, qué bonito, tomaremos los dos a lo macho. Se me doblan las piernas de sueño, dame pues otra mugre botella, pero dime que tú eres su dueño y brindemos contentos por ella.

“El cantinero”

El sujeto enamorado le canta a un personaje que le permite un distanciamiento pero que a la vez le acerca: José Manuel Jiménez “el Borrego”, que muestra la opción defensiva del sujeto enamorado: llegar a los efectos de la manía a través de la intoxicación.

A la luz de las estrellas empuñaba su guitarra, le cantaba a las botellas, el alcohol lo apasionaba, José Manuel “el Borrego”, Jiménez se apellidaba. Lo quería mucho su prieta, Marcelina se llamaba, cuando se iba de su casa ella siempre lo buscaba, pero él tenía un escondite donde nadie lo encontraba. Cuando estaba en las cantinas no sentía ningún dolor, por cuatro copas queridas dejaba al más grande amor.

(Voces: ¡las otras! El Borrego paga, “pelao”)

El Borrego no era tonto porque siempre se cuidaba, pero un día que vino Reina a invitarlo a la parranda, cuando llegó Marcelina, José la tenía abrazada. Lo mató por su cariño, y él ya no le dijo nada, cuando Reina y sus amigos gritaron “aquí no hay nada”, ella se cubrió de llanto, pero se guardó una bala.

Un hombre a quien se quiere identificar y personalizar con nombres, apellido y mote ya no es uno cualquiera. Es José Manuel Jiménez, el Borrego, un doble²⁹⁵ que plantea unos problemas que podemos entender que son de la vida del sujeto que canta, donde el actor y su rol están entremezclados, como el cantante que interpreta y actúa un papel.

²⁹⁵ Es la construcción del doble entre José Alfredo Jiménez, el sujeto enamorado que crea en sus creaciones musicales, y este Jiménez que protagoniza la canción.

Al encuentro con el doble le llama Deleuze²⁹⁶ cristal porque es como mirarse en el espejo. Se descubre en los cristales de este relato una escena, “la cantina”, que abre al encuentro con el doble y donde hay unos personajes coloreados de una determinada manera y una acción. El lugar es el “escondite”, el refugio donde se alivian las penas. Junto con la calle de la parranda es un espacio compartido por otros en una ecuación (enamoramiento)-dolor-alcohol-alegría.

En este espejo estalla la trama cuyo final es la muerte en escena de El Borrego y la muerte de Marcelina en el futuro, fuera de escena, con la bala guardada.

Un hombre que es, como el sujeto enamorado, un rondador de serenatas nocturnas “a la luz de las estrellas” con su guitarra que se asemeja a un instrumento apto para defenderse o agredir, un arma que “empuña”; dos mujeres: Marcelina, “ella” al final del relato, y la otra a quien abraza, la “Reina”, significantes que dan cuenta de la importancia de los dos objetos amorosos y algunos amigos a los que “El Borrego” invita a más copas, alcohol que es la “tercera mujer” y que es a la que realmente canta: “le cantaba a las botellas, el alcohol lo apasionaba”.

El doble del sujeto enamorado, “El Borrego”, padece de un dolor previo, un dolor de insatisfacción del que nada sabemos en concreto, que se alivia con este espacio-escondite, dolor que hace que ante el objeto amoroso, ante “el más grande amor”, se elijan “cuatro copas queridas”, una pareja tóxica, de mayor fidelidad que cualquier pareja amorosa. Como el sujeto enamorado bebe para protegerse de un sufrimiento,²⁹⁷ utilizando una defensa maníaca frente a la imposibilidad de tramitar el

²⁹⁶ Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*, ob. cit..

²⁹⁷ “El valioso servicio que el alcohol rinde al hombre es el de transformar su estado de ánimo”, Freud, S., *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), tomo VII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2000, Buenos Aires, pág. 40.

dolor depresivo por otras vías. Busca un consuelo, una sensación exaltada frente a una situación dolorosa.

En *Duelo y melancolía*, Freud realiza una analogía entre la manía y la intoxicación alcohólica:

*La manía es un estado de intoxicación sin tóxico, un cierto efecto psíquico que desencadena un neuromediador que en sí mismo tiene sus propios efectos psíquicos (...). Pero también dentro de nuestro quimismo propio deben de existir sustancias que provoquen parecidos efectos.*²⁹⁸

El alcohol provoca en “El Borrego” una satisfacción sustituta, lo que le convierte en un instrumento capaz de evitar el displacer, el sufrimiento subjetivo. Consigue de este modo una especie de barrera frente a la invasión del dolor psíquico, en busca de una sensación de plenitud, de una especie de “sentimiento oceánico” ya que en la elación en la manía o en la que proporciona el alcohol estamos en la esfera del narcisismo primario. Por medio de la intoxicación etílica evita la aceptación de la castración y encuentra una vía que hace posible lo que la represión impedía.

Reina, una mujer fuera del rol de la mujer “convencional”, es “la otra”, la que invita a la parranda, la parranda que ayuda a salir de un mundo de dolor.

Esta noche me voy de parranda para ver si me puedo quitar una pena que traigo en el alma, que me agobia y que me hace llorar.
“Esta noche”

²⁹⁸ Freud, S., *Duelo y melancolía*, ob. cit., pág. 78.

Es además la que tiene acceso a ese espacio-escondite de la cantina y la que allí tiene sus amigos, quizá los “pelaos” que fueron invitados a más copas. Es “la reina” de la cantina, que grita, “aquí no hay nada”, y que convierte el relato en una acción que se representa, desmiente la imagen del abrazo por más que conlleve un efecto de retorno, de una reciprocidad con “El Borrego”.

Marcelina es la mujer maternal que le cuida, que le tiene “cariño”, y de la que se esconde, como el niño de la madre. Reina es la mujer de la cantina, la que le sabe acompañar a la parranda, no como aquella a la que rechaza el sujeto enamorado:

Tú qué sabes de parranda, tú qué entiendes por pasiones, tú cuando oyes un mariachi no comprendes sus canciones. Tú qué sabes de la vida, de la vida entre las copas, tú *pa'* ser mi consentida necesitas muchas cosas.
“Mi Tenampa”

De nada sirve la cantina como escondite. En ella, en la borrachera de dolor, se muere. Marcelina mata por celos, por “su cariño” y “El Borrego” no dice nada, porque matar por amor es disculpable.²⁹⁹ Marcelina guarda una bala para suicidarse después: matar y morir de amor, la vida que no tiene sentido sin el otro del amor.

²⁹⁹ Méteme tres balazos en la frente, y por amor, declárate inocente. “Declárate inocente.”

4.2.4 (Pero sigo siendo) el rey

La manía es una liberación a un doble nivel: primero libera al Yo de un sentimiento de culpabilidad perseguidora manteniendo un vínculo con el objeto; el Yo se identifica con el objeto ideal y se encuentra descargado, si no del vínculo con el objeto, por lo menos de las exigencias impuestas por la ley de la retorsión. En este sentido la realidad externa es negada en parte. Por otra parte, la manía libera al Yo de una depresión asociada a una pérdida narcisista intolerable, el objeto ya no es prolongación del Yo; el Yo se identifica para eso con las exigencias, o adopta un punto de vista de un Superyó cuya naturaleza es particular, ya que exige la erradicación de cualquier vínculo (...). Esto desemboca en el cuadro de un Yo que parece no estar sometido al peso de la realidad. Y vive en una fuga perpetua; protegido de toda depresión asociada a los vínculos con la realidad: protegido de la culpabilidad depresiva por haber estropeado a su objeto, así como protegido de la depresión asociada al reconocimiento de la dependencia en la que está en relación con él.

C. ATHANASSIOU-POPESCO³⁰⁰

El sujeto enamorado que se nos ha mostrado derrotado en el amor, un trovador que deambula por caminos, que acude a las cantinas y se emborracha, que no tiene dinero ni poder, enuncia la palabra mágica, “pero”, la conjunción adversativa que contrapone un concepto con otro: “sigo siendo el rey”.

Para escapar del sufrimiento utiliza la defensa maníaca, con sus características de omnipotencia, control y negación.

“El Rey”

Yo sé bien que estoy afuera, pero el día que yo me muera sé que tendrás que llorar (llorar, llorar, llorar y llorar), dirás que no me quisiste, pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar.

Con dinero y sin dinero hago siempre lo que quiero y mi palabra es la ley; no tengo trono ni reina, ni nadie que me comprenda, pero sigo siendo el rey.

Una piedra del camino me enseñó que mi destino era rodar y rodar (rodar y rodar, rodar y rodar), después me dijo un arriero que no hay que llegar primero, pero hay que saber llegar.

Con dinero y sin dinero...

³⁰⁰ Athanasiou-Popesco, C., *La defensa maníaca*, Biblioteca Nueva, 1999, Madrid, pág. 31.

“Yo sé bien”: hay una línea de saber y no saber que recorre el discurso del sujeto enamorado de este cancionero, que sabe o no sabe del amor, de ella, de la vida sin ella, del olvido... Sin embargo, con la negación afirma:

Yo no sé si podrás olvidarme o nunca me olvides,
sólo sé que a través de la vida seré tu recuerdo.
“Amor sin medida”

No sé ni dónde ni cuándo pero vendrás a buscarme.
“Palabra de hombre”

Este saber enfatizado con el “bien” inunda y contamina toda la canción, en lo asertivo de una defensa maníaca de omnipotencia, que pretende ocultar la angustia del sujeto enamorado ante el no saber que le ha generado el desamor del objeto amoroso. Es un signo inicial de la defensa y de la manía en su aspecto narcisista de la omnipotencia.

El sujeto enamorado quiere dar un sentido a lo que le pasa ante la angustia que la pérdida en sí misma le ocasiona:

Aunque quisiera, yo no puedo comprender, no sé, no me lo explico.
“La estrella de Jalisco”

Necesita saber la razón, el porqué del abandono que está padeciendo, la razón por la que se ha ido el objeto amoroso.³⁰¹ ¿Cuál fue mi falta? ¿Qué cosa te hice?³⁰²

³⁰¹ Preguntas universales que también se hizo el sujeto enamorado de Garcilaso de la Vega.

“¿Cómo te vine en tanto menosprecio?/¿Cómo te fui tan presto aborrecible?/¿Cómo te faltó en mí el conocimiento?”, Garcilaso de la Vega, *Égloga I*.

³⁰² “Que pase la lluvia.”

La mitad de mi copa quedó servida, regresé a la cantina, me la tomé, les
pedí a los mariachis “Las golondrinas”
y empecé a preguntarme: ¿por qué se fue?
“La mitad de mi orgullo”

Me tienes que decir por qué te fuiste, yo tengo que saber cuál fue el
desastre, si sé que por mi amor te consumiste,
me tienes que contar por qué me odiaste.
“Cuatro copas”

“Que estoy afuera” es la primera afirmación de este sujeto enamorado que canta el afecto de una pérdida, de un abandono, en el contexto de una pasión amorosa. Puede que signifique que está fuera de la vida, ya que menciona la muerte en la siguiente estrofa, o fuera del interés del objeto amoroso, o fuera de la casa que una vez compartió y se encuentra de vuelta en la calle, dando su última serenata.

Vengo a cantarte mi despedida, *pa'* que te acuerdes de un pobre amor,
quiero dejarte toda mi vida entre las notas de esta canción.
“Mi despedida”

Acepta que está “afuera” del objeto amoroso, sea de su casa o de su vida, pero niega que esto implique que esté “afuera” de su amor, ya que: “el día en que yo me muera sé que tendrás que llorar”.

Ante la pérdida “pasiva” no deseada, adopta una posición activa y fantasea en su propia muerte, para conseguir ser el que se va. Una vuelta al juego del *fort-da* en que la ausencia de la madre es percibida por el niño como un abandono absoluto, en el que niega la percepción a través de un: “No eres tú la que me abandona, yo te abandono a ti”. El sujeto enamorado intenta controlar así la pérdida del objeto amoroso.

Hay un equilibrio entre el “yo sé bien que estoy afuera” como un reconocimiento del límite y el “pero” que muestra una acción de la desmentida que preserva la pulsión y la fantasía. El sujeto enamorado sabe del presente y donde está, es decir, “afuera”, pero también afirma que conoce el futuro que muestra el dolor del objeto amoroso ante la muerte que radicaliza la pérdida.

Niega la desafección del objeto amoroso por el llanto que va a derramar en el futuro, mientras el coro, “llorar y llorar, llorar y llorar”, repite como la voz de Eco, castigada a repetir los últimos sonidos emitidos por la voz del que canta como un efecto ecológico de la pasión.

Cuando el sujeto enamorado de JAJ siente que el sentimiento de pérdida es intolerable pone en juego la defensa de una relación maníaca con el objeto amoroso de manera que lo controla, triunfa sobre él, y finalmente lo desprecia. Diga lo que diga, piense lo que piense la mujer, el “rey” sigue sabiendo lo que pasa y pasará, en esta muestra de control maníaco que predice para ella una inmutable de tristeza, una situación de futuro determinada. Aunque ella intente negar el amor,³⁰³ “dirás que no me quisiste”, la tristeza del recuerdo será para siempre, “así te vas a quedar”. De la posible duda del: “Yo sé que tú has vencido, ya sé que yo perdí, echarnos al olvido... yo no te olvido nunca, tú puede ser que sí”,³⁰⁴ se pasa a la fantasía de que nunca olvidará, que el sujeto enamorado es dueño de su amor para siempre de forma inevitable

³⁰³ Para Klein, las defensas maníacas se constituyen por la negación omnipotente frente a la realidad psíquica, y las relaciones objetales se caracterizan por el triunfo, control y desprecio. “*El deseo de controlar el objeto, la gratificación sádica de vencerlo y humillarlo, de dominarlo, el triunfo sobre él, pueden entrar tan intensamente en el acto de reparación (realizado por pensamientos, actividades o sublimaciones), que se rompa el círculo ‘benigno’ comenzado por este acto. Los objetos que deben ser restaurados se transforman en perseguidores y a su vez se reviven los temores paranoides. Estos temores refuerzan los mecanismos de defensa paranoides (de destruir el objeto) tanto como los mecanismos maníacos (de controlarlos o de mantenerlos continuamente en acción)*”, Klein, M., *El duelo y su relación con los estados maníaco-depresivos*, ob. cit., pág. 7.

³⁰⁴ “Frente a la vida.”

Yo sé que mi cariño te hace falta porque quieras o no yo soy tu dueño.
“La media vuelta”

El sujeto enamorado de JAJ no soporta que el objeto amoroso pueda existir independiente de él, fuera de su control, que pueda traicionarle, que pueda faltarle. Si ante el abandono había reforzado su posición maníaca y puesto en juego la negación, siente ahora que este mecanismo es insuficiente de modo que en el estribillo llega la apoteosis de la defensa que le protege del sentimiento depresivo. El compás y el ritmo de la pieza musical se modifican para reforzar el contenido del discurso:

Con dinero y sin dinero hago siempre lo que quiero y mi palabra es la ley;
no tengo trono ni reina, ni nadie que me comprenda, pero sigo siendo el rey.

El sujeto enamorado para huir de las frustraciones, de la angustia de la separación y la pérdida busca la salida maníaca del orgullo, de la fatuidad. A semejanza de la ensoñación muestra una realización de deseos omnipotente, repetitiva y egocéntrica. Con dinero o sin él, contigo o sin ti, hagas tú lo que hagas, aunque me dejes fuera de tu vida, y no te tenga, teniéndote o no, “hago siempre lo que quiero”.

El asunto se juega entre el ser y el tener fálicos, “con dinero y sin dinero”, en un tránsito a “mi palabra es la ley” donde el sujeto enamorado niega la castración de modo que nada se interpone en su omnipotencia. Actúa según su capricho: “hago siempre lo que quiero”, pero aunque no lo haga en función de una norma determinada utiliza el lenguaje de la ley: “mi palabra es la ley”.

El sujeto enamorado vuelve al “tener” enumerando los “atributos-que-no-tiene”: ni la mujer reina que otorga el trono y estatus de rey, ni un espacio de reconocimiento

con los otros. Como la experiencia depresiva se vincula con el conocimiento de la existencia de un mundo interno y de la posesión de un objeto valorado al que se necesita, el sujeto enamorado niega ambos hechos, huyendo hacia el mundo exterior, y evitando o invirtiendo la dependencia del objeto.

Son aspectos de la pérdida y de la castración, que en un primer momento reconoce. “Yo sé que tú has vencido, ya sé que yo perdí”, o “Yo perdí porque siempre los hombres pierden”,³⁰⁵ y que sabe que es una mentira aunque plasme ante los demás su impostura:

Y si quieren saber de mi pasado, es preciso decir otra mentira, les diré que llegué de un mundo raro, que no sé del dolor, que triunfé en el amor y que nunca he llorado.

“De un mundo raro”

El sujeto enamorado sigue insistiendo en encontrar una defensa eficaz para escapar de la angustia de la separación y de la pérdida, para huir del duelo y quedar protegido del sufrimiento depresivo, y en un viraje maníaco pasa de la agresión a “la que se fue”, a la identificación con el padre ideal, de modo que, exultante y triunfal,³⁰⁶ resume: “pero sigo siendo el rey”. El sujeto enamorado proporciona las claves del alcance que da al significante “rey”:

- El rey de los amores, “el rey” del objeto amoroso: “Rosa María, reina de todas las flores, dale un besito al que es rey de tus amores”.³⁰⁷

³⁰⁵ “Frente a la vida” y “Bola negra”, respectivamente.

³⁰⁶ “Es precisamente cuando la defensa maniaca actúa en nosotros cuando menos probable es que sintamos como si nos estuviéramos defendiendo contra la depresión. En tales momentos es más probable que nos sintamos alborozados, felices, ocupados, excitados, de buen humor, omniscientes, llenos de vida”. Winnicott, D., *La defensa maniaca*, ob. cit., pág. 8.

³⁰⁷ “Rosa María.”

- “El amo del mundo y el rey de la vida”, como lo es el objeto amoroso que le ha abandonado:

Quisiera ser como tú, que no sientes las penas, quisiera ser como tú sin sangre en las venas, vivir feliz como vives llevando una vida que todo el mundo te elogia, que todo el mundo te admira.

Pero la buena suerte no es para mí, porque con toda el alma me enamoré de ti, y tendré que aguantarme sin respetar mi orgullo, porque aunque tú no quieras yo sigo siendo tuyo.

Quisiera ser como tú, que ya nada te importa, y andar buscando el amor con una y con otra, hacer feliz a la gente con una mentira, y ser el amo del mundo, y ser el rey de la vida.

“Sin sangre en las venas”

Parece que el sujeto enamorado tuviera dos opciones para ser rey: por el amor de la mujer “reina” que le da ese título, o a través del engaño, como una característica del objeto amoroso, de la mujer que es la que tiene la posibilidad de ser reina, de ser la dominadora del mundo.

“Rosa María, reina de todas las flores”, la “reina” a la que canta el sujeto enamorado en “Ella”, a la que “ruega”, como analizaremos posteriormente, es un objeto sobrevalorado, mientras el sujeto enamorado es un “bohemio” que solo adquiere las características de rey como el elegido por la reina en su amor correspondido.

No fueron en vano mis ruegos, ya estoy con mi reina,
brindando con ella, al fin bohemio gané.

“Ella volvió”

Sabe que está “afuera” de los simulacros de la virilidad, no posee el atributo del poder de un trono, ni una reina. A pesar de la pérdida de la reina, que conlleva tener el trono,

sigue siendo el rey en un rasgo de la omnipotencia maniaca:³⁰⁸ la fantasía de ser poderoso, un rey no sometido a la norma, haciendo además lo que le place ya que la ley se la otorga su propia palabra.

Acaba el primer acto de la canción, donde dejamos al objeto amoroso llorando y al sujeto enamorado que “sigue siendo el rey”. Con sus reflexiones tras su deambule por los caminos, empieza el segundo acto.

El sujeto enamorado se va del presente y habla sobre otros tiempos.

Una piedra del camino me enseñó que mi destino era rodar y rodar (rodar y rodar), después me dijo un arriero que no hay que llegar primero, pero hay que saber llegar.

Aunque no menciona específicamente al objeto amoroso, su protagonismo en la primera parte de la canción condiciona la manera de oír lo que ahora relata el sujeto enamorado, que parece no saber qué hacer con su vida:

No sé *pa'* dónde vaya, no sé *pa'* dónde iré; después que tú me dejes, quién sabe a dónde diablos mi vida acabará, no sé si vaya al norte, no sé si vaya al sur, no sé *pa'* dónde corte, si acá para Acapulco o allá *pa'* Veracruz.
Qué importa mi camino, ya sé que mi destino es morir por tu querer.
“Frente a la vida”

³⁰⁸ “Quiero subrayar la importancia del triunfo, íntimamente ligado con el menosprecio y subrayar la omnipotencia como factor de la posición maniaca (...). En mi experiencia, el deseo de invertir la relación niño-padre, de vencer el poder de los padres y de triunfar sobre ellos va siempre en cierta medida asociado con deseos dirigidos hacia el logro del éxito”, Klein, M., *El duelo y su relación con los estados maníacos-depresivos*, ob. cit., pág. 8.

La respuesta se la dan una “[piedra del camino](#)”, por el que simboliza la vida, y un “[arriero](#)”, que le exponen unos conceptos y que suponen la inclusión del padre en el relato. El sujeto enamorado parece que se lo cuenta-canta a su auditorio habitual, los otros hombres de la cantina, y quizá al objeto amoroso elidido.

Una piedra del camino y un arriero que hablan y enseñan. Uno primero, otro después, mostrando una relación temporal entre ambas enseñanzas. Los dos personajes “saben” y lo que saben es lo que quedará desmentido en el estribillo.

“Una [piedra del camino](#)”, una cualquiera, es la que muestra el “[destino](#)”. La palabra “destino” tiene dos acepciones y cualquiera de ellas podrían encajar: “*encadenamiento de los sucesos considerado como necesario y fatal*”, o la de “*meta, punto de llegada*”. Si es esta última: la meta es rodar y rodar, si es la primera el sujeto está obligado a rodar y rodar. En ambos casos el rodar, no así el andar, supone una acción no voluntaria, algo que le pasa a las piedras, a los cantos rodados, empujados por el agua o por las pendientes. Algo empuja al sujeto en su itinerancia. Según “[Frente a la vida](#)” es el amor contrariado, “[Qué importa mi camino, ya sé que mi destino es morir por tu querer](#)” el camino es indiferente, ya que lo determinante es la muerte ante la pérdida del objeto amoroso.

El arriero es un personaje emblemático del medio rural mexicano. Y otra vez nos encontramos con el saber: “[Yo sé bien que estoy afuera](#)”, yo “[sé que tendrás que llorar](#)”, y “[un arriero](#)”, uno cualquiera como la “[piedra del camino](#)”, “sabe llegar” arreando a los animales que soportan la carga. “[Saber llegar](#)” muestra la respuesta la pregunta del sujeto enamorado, ¿hay que llegar primero? La contestación “[no hay que llegar primero, pero hay que saber llegar](#)” invita al sujeto enamorado a aceptar no ser el Uno.

Se repite el estribillo que requiere ahora otra interpretación ya que el significado de una palabra depende de las que la siguen y las frases se remiten unas a otras. “Con dinero y sin dinero...”, ofrece ahora un plano de oposición a los personajes de la piedra del camino y del arriero. La negación se refiere ahora a la ley del arriero, a la enseñanza de la piedra: “Hago lo que quiero, mi palabra es la ley, sigo siendo el rey”, soy el Uno.

El sujeto enamorado muestra un aire desafiante que conlleva una relación con el Otro, que pretende que alguien escuche lo que está diciendo, impresionar a este alguien con la transgresión de “hago siempre lo que quiero” y que no reconoce más ley que su palabra. En el desencadenamiento de la manía basta con cualquier agresión de un semejante, basta cualquier acontecimiento que se asimile a una pérdida, para identificarse con el padre ideal. De este modo el sujeto enamorado regresa a una posición preedípica, a una etapa pregenital, en busca de la omnipotencia añorada. Gracias a la defensa maníaca triunfaría sobre la castración en una codificación de una ley pura que sólo tiene que rendirse cuentas a sí misma.

4.3 Ella, la que se fue

Lo que define a un hombre es su relación con la mujer, e inversamente.
J. LACAN³⁰⁹

“La que se fue”
Tengo dinero en el mundo dinero maldito que nada vale, aunque me miren
sonriendo, la pena que traigo ni Dios la sabe.
Yo conocí la pobreza, y allá entre los pobres jamás lloré, yo *pa'* qué quiero
riqueza si voy con el alma perdida y sin fe,
yo lo que quiero es que vuelva, que vuelva conmigo la que se fue.
Si es necesario que llore, la vida completa por ella lloro, de qué me sirve el
dinero si sufro una pena, si estoy tan solo.
Puedo comprar mil mujeres y darme una vida de gran placer, pero el cariño
comprado ni sabe querernos ni puede ser fiel;
yo lo que quiero es que vuelva, que vuelva conmigo la que se fue.

La teoría freudiana permite encuadrar el análisis del personaje de “Ella” para contribuir al del sujeto enamorado en tanto clarifica los mecanismos que pone en marcha en la elección de su objeto amoroso. La relación con el “partenaire amoroso” es estructural, y, al mismo tiempo, particular: en cada caso se da el anudamiento entre amor, deseo y goce.

Freud³¹⁰ sistematiza ciertos rasgos determinantes en esta elección e indica tanto las condiciones del amor como la manera en que el sujeto se conduce en relación con el objeto amoroso. Estos prerequisites para la elección se basan en las determinaciones

³⁰⁹ Lacan, J., Seminario 18. *De un discurso que no fuera del semblante*, Paidós, 2009, Buenos Aires, pág. 31.

³¹⁰ Freud, S., *Sobre un tipo particular de elección en el hombre. (Contribuciones a la psicología del amor I)*, ob. cit.

Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa. (Contribuciones a la psicología del amor II), ob. cit.

del complejo de Edipo ya que la vida amorosa está marcada por la primera elección de objeto que se hace en la familia. La interdicción del incesto introduce los conceptos de la prohibición y la sustitución, de modo que el amor presenta las condiciones estructurales del amor contrariado.

Las elecciones amorosas posteriores serán un reencuentro y la compulsión de repetición en la demanda de retomar y reencontrar aquello que ya fue. La madre es la única mujer genuina de la serie con una metonimia de los objetos elegidos de modo que el amor se sostiene por la repetición, un volver a amar lo mismo, al primer objeto materno.³¹¹ El deseo está sostenido por este objeto perdido³¹² del cual todos son sustitutos.

Al hablar Freud del objeto amoroso como un sucedáneo de la madre,³¹³ define la condición del amor como una disposición que desencadena la elección de forma automática. Separa al amor del principio del placer e inserta en la cadena de repetición al amor y sus condiciones.

El amor necesita del fantasma, de toda la pantomima de la vida amorosa, una disposición que tiene reglas invariables sobre la relación del yo con el otro.³¹⁴ El objeto que se oculta en la escena del fantasma se encuentra tanto en la elección por

³¹¹ *“Todos los objetos de amor están destinados a ser principalmente unos subrogados de la madre; se vuelve comprensible la formación de series nunca satisfecha (...), lo insustituible eficaz dentro del inconsciente, a menudo se anuncia mediante el relevo sucesivo de una serie interminable. Y tal, justamente, porque en cada subrogado se echa de menos la satisfacción ansiada”*, Freud, S., *Sobre un tipo particular de elección en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor I)*, ob. cit., pág. 163.

³¹² Para Lacan, por el hecho del acceso al lenguaje el objeto está definitivamente perdido, al mismo tiempo que está constituido. *“Es este objeto, das Ding, en tanto otro absoluto del sujeto el que se trata de volver a encontrar. Se lo vuelve a encontrar a lo sumo como nostalgia. No se lo reencuentra a él, sino que se reencuentran sus coordenadas de placer”*, Lacan, J., Seminario 7. *La ética del psicoanálisis*, ob. cit., pág. 66.

³¹³ *“El niño (y el adolescente) elige sus objetos sexuales tomándolos de sus vivencias de satisfacción. Las personas encargadas de la nutrición, el cuidado y la protección del niño devienen los primeros objetos sexuales: son sobre todo la madre o su sustituto”*, Freud, S., *Introducción del narcisismo*, ob. cit., pág. 84.

³¹⁴ Miller, J.-A., *Los divinos detalles*, ob. cit., pág. 148.

apuntalamiento como en la narcisista. En ésta el objeto está oculto en lo mismo, mientras en la anaclítica ese objeto estaría escondido en el otro.

Miller elabora la teoría del “partenaire-síntoma”,³¹⁵ que no está referida a la pareja de la realidad, sino a ese complemento libidinal con el que el sujeto se relaciona: lo que busca en el otro sin saberlo y que le permite reconocer en él los signos de que es “el partenaire” que le conviene desde el punto de vista del goce.³¹⁶ Para el hombre una mujer siempre es un “objeto a”, es un “partenaire-síntoma” que involucra un goce limitado, circunscrito y responde a un modelo, a un “divino detalle”.³¹⁷ El registro imaginario sería el principal actor en la elección del objeto amoroso, y selecciona un “sucedáneo” del verdadero partenaire sexual que es el “objeto a”.³¹⁸

“Ella”, el objeto que parece responder a la exigencia fantasmática del sujeto enamorado, es “una mujer que se va” o “una mujer que se fue”. Por ella el sujeto enamorado vive en la queja y el malestar en una significación inconsciente de placer que siente como displacer. Que “ella” no esté o que se pueda ir es lo que incita el deseo.

³¹⁵ El amor cristaliza el cuerpo del otro como “partenaire-síntoma” y como “sinthome”. “*Es una función que proyecta al síntoma en el afuera (...), el partenaire también es un semblante cuyo real es el síntoma del sujeto*”, Miller, J.-A., *La pareja y el amor, conversaciones clínicas con Jacques-Alain Miller en Barcelona*, Paidós, 2003, Buenos Aires, pág. 20.

³¹⁶ El síntoma del “*parlêtre*” involucra un modo de gozar del cuerpo del otro, del cuerpo del prójimo, como un medio de goce del propio cuerpo, y esto es lo que determina la relación con el “partenaire-síntoma”. “*Entre el hombre y la mujer está el síntoma...La relación de pareja, a nivel sexual, supone que el Otro se convierta en síntoma del parlêtre, un medio de su goce. ¿Qué es síntoma? Un medio de goce, y si estoy ligado al Otro, es en tanto que Otro, para mí, es síntoma, es decir, medio de goce de mi cuerpo*” Miller, J.-A., *El partenaire-síntoma*, Paidós, 2008, Buenos Aires, pág. 408.

³¹⁷ Colette Soler retoma también la idea del amor como engaño que se produce a causa de la no proporción sexual. Así, nos dice que para el hombre el acceso al *partenaire* pasa por el fantasma y entonces “*se puede decir que él está casado con el objeto de su fantasma, con el cual engaña de todas maneras a su partenaire. Vemos pues que independiente del objeto que se elija, el goce siempre será el mismo, siempre será un goce autista*”, Soler, C., *Lo que Lacan dijo de las mujeres. Estudio de psicoanálisis*, ob. cit., pág. 67.

³¹⁸ “*En cuanto condensación de goce del sujeto. Los hombres y/o mujeres que se eligen para disfrutar sexualmente son la puesta en escena de las fantasías (nivel imaginario), pulsiones (nivel real) e identificaciones (nivel simbólico) del sujeto*”, Marqués, C., *El acontecimiento del amor. De la insuficiencia del goce*, Biblioteca Nueva, 2006. Madrid, pág. 181.

Esta mujer que se ha ido forma parte de una serie metonímica. El objeto amoroso tiene rasgos similares, de modo que podemos encontrar unas constantes en la construcción analítica de este personaje:

*“Es cabalmente lo que marca con su cuño, como un sello, todos los fantasmas masculinos, clave erótica de su libreto heroico”.*³¹⁹

El sujeto enamorado de JAJ vincula al objeto amoroso que se va con la mujer que no es accesible, con la mujer ausente del arte de amor de los trovadores provenzales que sigue incidiendo en la organización sentimental del hombre contemporáneo. En sus letras prima la evocación de lo ausente y la nostalgia a un objeto amoroso perdido o no presente que conduce a un amor en espera que aumenta cuanto mayor privación padece.³²⁰

Aunque nunca me quieras, ni nunca seas mía, seguiré como siempre detrás de tu amor, sollozando en la noche, suspirando en el día, pero siempre contigo, desafiando al dolor. Recibiendo desprecios, escuchando mentiras, humillado por todos pero cerca de ti, recordando con pena lo feliz de mi vida y sabiendo que nunca volveré a sonreír.

Siempre, siempre seré lo que nada te importa, siempre, siempre, siempre, siempre seré un amor sin razón.

“Siempre”

Por esta razón el discurso del sujeto enamorado de JAJ tiene como *leitmotiv* el tema de la distancia, del obstáculo, de la separación que elude el encuentro con el otro. Por su

³¹⁹ Assoun, P. L., *La pareja inconsciente, amor freudiano y pasión postcortés*, ob. cit., pág. 61.

³²⁰ “La Dama amada no ama forzosamente a su juglar, y el trovador, por su parte no aspira a poseerla, sino que mide el valor de su amor por el grado de su frustración”, Kristeva, J., *Historias de amor*, ob. cit., pág. 134.

parte, el hecho de la ausencia del objeto amoroso como condición necesaria obliga a afirmar la perdurabilidad del recuerdo como única manera duradera de amar.

El objeto amoroso se trata de una manera simbólica, ya que se evoca en un poema musicalizado, alejado de la presencia física. De este modo el canto puede seguir a pesar del desencuentro amoroso al ser el objeto una creación del sujeto enamorado. En este sentido, la mujer a quien se dedica la canción sería un objeto construido que empuja pero que es opaco al yo.³²¹ Este hecho representa la misma estructura del deseo, por un lado como causa, por otro, como privación, y está relacionado con la primera pérdida³²² que constituyó al sujeto, y que es la que trata de recuperar con los distintos objetos amorosos.³²³

El carácter de falta y de ausencia es lo que va a dar valor a ese objeto, de modo que el deseo del sujeto enamorado sería lamentar una ausencia donde el amor recubrirá a ese vacío, ese objeto que no está. De este modo el sujeto enamorado canta a la presencia de una ausencia más que al objeto amoroso en sí.

³²¹ “El elegido es un fantasma que nos habita (...). No es solamente una persona, sino un fantasma construido con su imagen, espejo de nuestras imágenes (imaginario), atravesado por las fuerzas del deseo (real), enmarcado por el ritmo de esa fuerza (simbólico), y apoyado en su cuerpo vivo (real una vez más), fuente de excitación de nuestro deseo y objeto de nuestras proyecciones imaginarias”, Nasio, J. D., *El libro del dolor y del amor*, ob. cit., pág. 59.

³²² “El hallazgo (encuentro) de objeto es propiamente un reencuentro”, Freud, S., *Tres ensayos de teoría sexual*, ob. cit., pág. 203.

³²³ Nunca recupera lo que falta ya que no hay ningún objeto, ninguna palabra que venga a colmar esta falta en la que se inscribe el deseo definido por ser falta. “Nuestro amado es nuestra falta. El amado no es otro, sino una parte de nosotros mismos, que resitúa nuestro deseo”, Nasio, J. D., *ibíd.*, pág. 70.

4.3.1 La reina

“Ella”

Me cansé de rogarle, me cansé de decirle que yo sin ella de pena muero, ya no quiso escucharme, si sus labios se abrieron, fue *pa'* decirme: ya no te quiero. Yo sentí que mi vida se perdía en un abismo profundo y negro como mi suerte, quise hallar el olvido al estilo Jalisco, pero aquellos mariachis y aquel tequila me hicieron llorar.

Me cansé de rogarle, con el llanto en mis ojos alcé mi copa y brindé con ella, no podía despreciarme, era el último brindis de un bohemio con una reina. Los mariachis callaron, de mi mano sin fuerza cayó mi copa sin darme cuenta, ella quiso quedarse cuando vio mi tristeza, pero ya estaba escrito que aquella noche perdiera su amor.

“La estrella”

La única estrella que tiñe mi cielo se está borrando, la nube negra de mi desgracia, poquito a poco, la está tapando. Y aunque yo quiera que no se vaya, ya es mi destino jamás mirarla, quién me lo manda, poner los ojos en una estrella que está tan alta.

La única estrella que tiene mi cielo se está perdiendo, la nube negra de mi desgracia, poquito a poco, la va cubriendo. Y aunque yo quiera que no me deje, ella se aleja mientras yo grito, quién me lo manda, poner los ojos en una estrella del infinito.

La mujer “que se va” o “que se ha ido”, es una “reina”, a la que se adora y venera, y respecto a la cual el sujeto enamorado pierde el sentido crítico ya que la coloca en el lugar del ideal del yo. El sujeto enamorado sobrestima al objeto amoroso, lo sobrevalora de modo que lo llega a considerar único e insustituible, ya que está integrado con la constelación materna.

Un objeto amoroso al que se venera, al que se le entrega “todo”:

Tú que vuelas tan alto, muy chiquito me ves, todo el mundo ya sabe que soy
tan tuyo, que mi alma y vida te las puse a tus pies.
“La mitad de mi orgullo”

Una mujer idealizada, “una estrella del infinito”, elevada a un lugar ideal, que el sujeto enamorado evoca para convocar su presencia. Está capturado en lo fálico, y brilla con destello propio la luz de una estrella. El objeto mismo se convierte en fetiche por causa del amor, es “una estrella del infinito”, algo inalcanzable, que supone una barrera que permite cantar poéticamente al objeto amoroso, y volverlo etéreo, ideal. Su deseo, que no es poseedor de su objeto, se alimenta con su propia no posesión.

“Una estrella que está tan alta” muestra la idealización del objeto³²⁴ en la pasión amorosa en que se produce un desbordamiento de la libido del yo sobre el objeto y de ahí procede la idealización desorbitada que reemplaza al ideal del yo propio y que, como las estrellas, no se alcanza. Es el estado de enamoramiento que muestra la cima del desarrollo de la libido objetal, que disminuye³²⁵ la propia “personalidad” del sujeto amoroso al estar su yo empobrecido libidinalmente. Sólo consigue satisfacer el narcisismo, las perfecciones que se ambicionaron para el yo propio a través de este rodeo que procura en el objeto amoroso.

A esta mujer idealizada le ruega el sujeto enamorado:

No te me vayas, no me abandones, deja que vuelva la calma, que el cielo se
aclare, que pase la lluvia, y entonces te vas, no te me vayas, no me
abandones, deja que yo me reponga, que tome una copa, que te hable de

³²⁴ “La dependencia respecto del objeto amado tiene el efecto de rebajarlo; el que está enamorado, está humillado. El que ama ha sacrificado, por así decir, un fragmento de su narcisismo y sólo puede restituirselo a trueque de ser-amado”, Freud, S., *Introducción del narcisismo*, ob. cit., pág. 95.

³²⁵ Freud, S., *ibíd.*, pág. 85.

frente, y entonces te vas. Mis labios que tanto te besan, que siempre te dicen palabras de amor, no saben de crueles traiciones, ni saben de olvido ni entienden tu adiós. ¿Cuál fue mi falta?, ¿qué cosa te hice? Ser como tú lo pediste, soñarte en las noches, mirarte en el cielo, ponerte un altar; si esa es mi falta no te despidas, deja que vuelva la calma, que el cielo se aclare, que pase la lluvia, y entonces te vas.

“Que pase la lluvia”

“Ella” es la reina por antonomasia,³²⁶ la del “último brindis de un bohemio con una reina”, en esta tendencia a la valoración exagerada, a la sobreadmiración que lleva al sujeto enamorado a la idealización. Este hecho se acentúa cuando en los desamores la crítica del yo se acalla y el sujeto enamorado pierde el sentido de la realidad. “Ella”, aunque se vaya, sigue siendo “la estrella y la reina”, sigue sobrevalorada.

Y aunque yo quiera que no me deje, ella se aleja mientras yo grito,
quién me lo manda, poner mis ojos en una estrella del infinito.

La sobrevaloración del objeto amoroso que abandona se inserta también en la primera condición del amor de la teoría freudiana donde el objeto tendría valor en tanto bien de otro, donde se hace alusión al tercero perjudicado.³²⁷ Hay un otro implícito que explicaría la ausencia, la separación y el abandono del objeto amoroso. Este rival lleva al sujeto enamorado a un deseo renovado ya que la presencia de otro hombre, que ocupa el lugar del “hombre oficial”, sostiene su deseo. De este modo el objeto amoroso se va debido a alguien, “un rival” del que no se habla en muchas ocasiones porque tiene más

³²⁶ La diosa también: “*En la tradición cultural de Occidente, Él, escrito así con mayúsculas y sin más referencias, es Dios: es decir, el Dios monoteísta de las tres religiones*”, González Requena, J., *Amor loco en el jardín. La diosa que habita el cine de Buñuel*, Abada, 2008, Madrid, pág. 205.

³²⁷ La del “tercero perjudicado” corresponde a la elección de una mujer “*sobre quien otro hombre pueda pretender derechos de propiedad en su condición de marido, prometido o amigo*”, Freud, S., *Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor I)*, ob. cit., pág. 160. Esta condición satisface mociones hostiles al hombre a quien se le arrebatada la mujer amada.

derecho, ya la mujer para ser reconocida debe ser del otro³²⁸, como la madre propiedad del padre, e infiel al hijo por esta razón. La mujer en este sentido es siempre infiel:

*Es una manera de decir que, en el nivel del goce, la mujer se escapa, la mujer huye. De este modo, las mujeres son infieles, aun cuando sean fieles. Son esencialmente infieles.*³²⁹

El sujeto obtiene una satisfacción que desconoce, la satisfacción que le proporciona una mujer que se va: “Yo sentí que mi vida se perdía en un abismo profundo y negro como mi suerte”. Y de la exaltación del amor y la divinización de “la estrella del infinito” pasamos al dolor de la pérdida y de la herida narcisista, al yo que se vacía en provecho del objeto, que le aporta su potencialidad melancólica.

Quise hallar el olvido al estilo Jalisco,
pero aquellos mariachis y aquel tequila me hicieron llorar.

Al sujeto enamorado no le funciona la defensa que a veces le proporciona el alcohol, ni el estruendo musical y la compañía fraterna del grupo alrededor de los mariachis y recurre a la vuelta del *fort-da* para evitar la melancolía, al control maníaco del objeto amoroso. “Ella”, que ya “quiso quedarse”, vuelve ante sus ruegos en “Ella volvió”:

No fueron en vano mis ruegos, la vida ha querido que al final de cuentas, tus besos sean para mí. ¡Qué triste quedé aquella noche!, ¿te acuerdas mi vida? nomás te alejaste y nada supe de mí.

No fueron en vano mis ruegos, ya estoy en tus brazos, salí del abismo, mi suerte negra cambió. Ya los mariachis están cantando de nuevo, ya de mis ojos no puede brotar el llanto, ya de mis manos las copas jamás caerán.

³²⁸ “Tú eres la mujer del Otro, siempre, y yo te deseo en tanto eres la mujer del Otro”, Miller, J.-A., *Lógicas de la vida amorosa*, ob. cit., pág. 28.

³²⁹ Miller, J.-A., 2006. *ibíd.*, pág. 29.

No fueron en vano mis ruegos, yo creo que tu vida ya estaba marcada y había de ser para mí, ya estoy al estilo Jalisco, pero el tequila en vez de acuitarme, me vuelve todo feliz.

No fueron en vano mis ruegos, ya estoy con mi reina, brindando con ella, al fin bohemio gané, ya los mariachis están cantando de nuevo, ya de mis ojos no puede brotar el llanto, ya de mis manos las copas jamás caerán

Hay una canción atípica en el cancionero que no participa, a pesar de ser una canción secuela de otra, del mecanismo que utiliza el sujeto enamorado. En “Contestación a tu recuerdo y yo”, la que habla en primera persona es “Ella”, “La que se fue”, la antagonista ausente de “Tu recuerdo y yo”,³³⁰ que explica la razón de su abandono y lo irrevocable de su decisión contestando y contradiciendo cada uno de los argumentos del sujeto enamorado.

Estás en el rincón de la cantina pensando en el amor que yo te di; tendrás que recordar cuántas mentiras con angustia y mucha pena yo sufrí.
Estás pidiendo ahora más tequila creyendo que con ello olvidarás el recuerdo de mi amor que fue tan puro, y que tú crees fue pura falsedad.
Quién no sabe en esta vida: cuando una mujer olvida, nunca vuelve a querer, y que yendo a las cantinas a tomar siempre tequila no la puedes convencer.
Si estás pensando ya que tu calumnia la olvide y vuelva otra vez, ahora pediré para que sufras que toquen otra vez “La que se fue”.
“Contestación a tu recuerdo y yo”

³³⁰ Se analizó en el apartado 1.5, “Recuerdo y repetición”.

4.3.2 La ingrata

La condición de amor siempre produce la escisión del objeto. Sobrevaloración, degradación, diosa, *dirne*³³¹, son maneras de plantearse la sexualidad para el ser hablante, rasgos inconscientes para el sujeto.

Freud³³² describe al sujeto vinculado a una mujer idealizada que ocupa el lugar de la madre, mujer que es inaccesible a nivel erótico y, por otro lado, lleno de deseo hacia la mujer “degradada” a la que puede acceder sexualmente. En la segunda condición para la elección del objeto amoroso alude al amor por la *dirne*, la mujer “fácil”. Es la mujer de muchos, que es casi decir como de nadie, una mujer donde cabe la duda sobre la fidelidad. Este hecho por un lado condiciona y es un acicate para el anhelo amoroso, pero hace sentir al sujeto enamorado la embestida de los celos, provocados en este caso por alguien que le arrebató su objeto amoroso ajeno al orden legal de la prohibición que se da en el primer caso donde es el padre, alguien con más derecho, quien es “el dueño”.

“Mi aventura”

Cansado de vivir en los placeres sentí necesidad de un cruel dolor; busqué a la más fatal de las mujeres y quise hacer con ella un gran amor.

Quería saber llorar por una ingrata, quería sentir enfermo el corazón, no importa que pasara una desgracia, quería que me tuvieran compasión.

Igual que como todos mis caprichos, la pena más amarga me envolvió, con alguien que no quiero ni acordarme, el día que más la quise, me dejó.

³³¹ “*Aquellas cuya conducta sexual de algún modo merezca mala fama y de cuya fidelidad y carácter intachable se pueda dudar (...), las condiciones de que la amada no sea libre y de su liviandad, el alto valor que se le confiere a la necesidad de sentir celos, la fidelidad, conciliable empero con los sucesivos relevos dentro de una larga serie, y el propósito de rescatarla*”, Freud, S., *Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor, I)*, ob. cit., pág. 160

La oposición entre la “madre” y la “mujer fácil” lleva a Freud a explorar el nexo inconsciente entre los dos complejos. El articulador es el complejo de Edipo, por el cual el niño “*no perdona a su madre, y considera una infidelidad que no le haya regalado a él, sino al padre, el comercio sexual*”. Tiene fantasías de la infidelidad de la madre, con alguien que suele tener los rasgos del yo. En esta segunda condición freudiana lo que predomina es la fijación del sujeto a las fantasías de la pubertad, las cuales logran hallar más tarde acceso a la vida real.

³³² Freud, S., *Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa. (Contribuciones a la psicología del amor II)*, ob. cit.

No pude resistir tanta amargura, y loco de dolor pensé en matar, ahí le puse fin a mi aventura, perdiendo por mi gusto, mi gran felicidad.
La pena más amarga me envolvió; el día que más la quise, me dejó.

El sujeto amoroso busca “la ingrata”,³³³ una mujer cuya fidelidad puede ponerse en duda, una cualquiera, que hace cosas que no están permitidas y cuyo amor es engañoso y no duradero: “Busqué a la más fatal de las mujeres y quise hacer con ella un gran amor”, ya que la mujer debe ser considerada cruel de entrada, no al final del trayecto, sino a través de una norma que encarna la ingrata. Ante ella se genera el goce de la posición de servidumbre doliente del sujeto enamorado. La *dirne* es su partenaire síntoma, su pareja de goce.

Despacito, muy despacito, se fue metiendo en mi corazón,
con mentiras y cariñitos, la fui queriendo con mucho amor.
Despacito, muy despacito, crecía la llama de mi pasión,
y sabiendo que no era buena le di mi vida sin condición.
“Despacito”

El sujeto enamorado afirma que: “Cansado de vivir en los placeres sentí necesidad de un cruel dolor”. No es suficiente el placer, necesita el gozo del dolor del abandono, el placer y el sufrimiento a la vez. Atrapado en la metonimia de buscar una mujer que se va, añade el dolor como algo repetido “Igual que como todos mis caprichos, la pena más amarga me envolvió”.

³³³ Es un término que se repite en las canciones, y de uso más frecuente en México que en España, en donde se utiliza más como sustantivo, “ingratitude”. “Ingrata” en labios del sujeto enamorado se hace en ocasiones un calificativo indisoluble del término mujeres: “A salud de las ingratas hago que se sirva vino pa’ que nazcan serenatas”. “Mi Tenampa.”

Sólo puede desear si previsiblemente va a ser abandonado: “Quería saber llorar por una ingrata, quería sentir enfermo el corazón”, y sólo así poder seguir amando:

Tú eres la luz que nunca brillará,
eres la oscuridad que nunca llevará una vida limpia.
¡Qué vergüenza quererte todavía, sabiendo que tu vida está vacía!
“Vacía”

La elección del sujeto enamorado va acompañada de celos: “Con alguien que no quiero ni acordarme, el día que más la quise, me dejó”. Este extraño posee una función instituyente del amor y condiciona la pasión amorosa por los celos que provoca. A partir de ellos el objeto amoroso adquiere valor pleno, y la pasión alcanza su cima.

Ya supe todo, y estoy que no me aguanto, oí a tu amante hablando
de tu amor, contó tu vida con todos sus detalles
y yo escuchando, muriendo de dolor.
“La traidora”

Esta mujer “traidora” se comporta como un hombre, le gusta romper corazones y va de parranda a las cantinas, como “María, la Bandida”:

Este es el corrido de María Mendoza que trae en su historia la ley de la vida, éste es el corrido de una hembra preciosa, que todos conocen como “La Bandida”. No sabe ni entiende de cosas de amores, sus ojos grandotes no expresan cariño, quién sabe si tuvo muchas decepciones, quién sabe lo negro que fue su destino. Su pelo sedoso refleja la muerte y en sus labios rojos hay una mentira, con ella se gana o se pierde la vida. No tiene la culpa de ser tan bonita: les hembras la envidian, la siguen los hombres, le gustan los gallos, le gusta el tequila, pero más le gusta romper corazones.

Una mujer, “hombrieriega” aunque “no entiende de cosas de amores”, a la que el sujeto enamorado le gustaría, en sus palabras, parecerse:

Quisiera ser como tú que no sientes las penas, quisiera ser como tú, sin sangre en las venas, vivir feliz como vives llevando una vida que todo el mundo te elogia, que todo el mundo te admira.

Pero la buena suerte no es para mí porque con toda el alma me enamoré de ti, y tendré que aguantarme, sin respetar mi orgullo, porque aunque tú no quieras, yo sigo siendo tuyo.

Quisiera ser como tú que ya nada te importa, y andar buscando el amor con una y con otra, hacer feliz a la gente con una mentira y ser el amo del mundo y ser el rey de la vida.

“Sin sangre en las venas”

Esta mujer “ama del mundo y reina de la vida” no debe ser muy fiel para poder ser deseada por el sujeto enamorado. Las exigencias de fidelidad o de amor duradero que aparentemente decepcionan son los que le satisfacen profundamente y por ello seguirá “siendo suyo”.

El duelo queda de esta manera inhibido; desvaloriza al objeto amoroso pero sigue relacionado libidinalmente con él, ya que la agresividad que le genera atestigua la existencia del vínculo con el objeto, aunque la valencia sea negativa. El sujeto enamorado maníacamente evita la depresión a través del control de la dependencia del objeto amoroso —alguna vez se encontrarán— y manifiesta su desprecio que le permite negar su valor

Comprendí que no vales la pena, que de todos te dejas querer, si en un tiempo supiste ser buena, hoy vas por el mundo buscando placer.

En mis brazos no fuiste dichosa a pesar de que tanto te amé, preferiste un cariño cualquiera, tal vez por capricho, despecho o placer.

Tú creerás que me dejas llorando, que la vida me voy a amargar, pero amor como el tuyo me sobra, mujeres que engañan, hay muchas por ahí.
Cuando juegue el albur de mi vida, si el destino me lo hace perder, buscaré entre la noche tus besos *pa'* perderme contigo también.
“Cuando juegue el albur”

La escisión entre objeto inalcanzable y *dirne* se puede poner en relación con la valoración y desvaloración del objeto amoroso y la correspondiente desvaloración y revalorización del sujeto enamorado. El objeto amoroso excelso en la melancolía se degradaría en “la ingrata” en función a la fase maníaca que se produce como reacción ante el dolor y ante el vaciamiento del yo en el proceso de la pérdida. De este modo, maníacamente con una virulencia similar a la sobrevaloración previa de “reina”, de acuerdo con la magnitud de su omnipotencia el sujeto enamorado desprecia a la mujer que califica de traidora y consigue así justificar su agresividad hacia ella. Este desprecio, por otra parte, se basa en cierta medida en la negación. El sujeto enamorado niega la injuria del objeto y la pena consiguientes.

Por ahí dejé la botella donde me bebí tu amor, alguien se quedó con ella, yo no sé *pa'* qué la quiere, ya me tomé lo mejor.
“La sota de copas”

Logra por este medio defenderse del miedo a la pérdida del objeto irremplazable, núcleo de todo su duelo.

4.4 El otro

El objeto humano está originariamente mediatizado por la vía de la rivalidad, por la exacerbación de la relación con el rival, por la relación del prestigio y prestancia. Es ya una relación del orden de la alienación puesto que el sujeto se capta primero como yo en el rival.

J. LACAN³³⁴

El sujeto enamorado, que se relaciona por medio de la interpelación con el “tú” del objeto amoroso “Ella” y que utiliza generalizaciones como “El derrotado” que le representan muy especialmente y que pertenecen al registro del yo, sólo hace referencia ocasionalmente al otro, el rival, el vértice tercero del triángulo amoroso. No se trata ahora de hacer una interpretación profunda de las canciones con esta temática, sino de poner de manifiesto cómo maneja el sujeto enamorado el hecho del otro, la rivalidad y los celos.

La historia que cuenta el sujeto enamorado se encuadra en una perspectiva, un punto de vista, e incluye todo lo que está presente en la canción: los personajes, el escenario en que están, o los accesorios que manejan como el camino o el alcohol.

En estas canciones no siempre se hace referencia explícita a una rivalidad. Sin embargo en el relato es fundamental lo que no se dice, lo que está fuera de campo en términos deleuzianos.³³⁵ Si se atiende a toda la escena destacando lo que permanece no expresado, lo que no se ve ni se oye, se pone de manifiesto en gran parte de estas canciones un rival elidido, causa probable de la pérdida del objeto amoroso que sólo se hace explícito en referencias sobre el futuro donde el sujeto enamorado sale “victorioso”: “Vas a extrañar mis brazos en los propios brazos del que esté contigo”.³³⁶

El sujeto enamorado muestra más fácilmente los celos y puede mencionar la rivalidad en las canciones que son historias “de otro protagonista”, con nombre y apellidos, que le suponen un distanciamiento que le permite hacer explícito lo que quedaba fuera del encuadre, fuera de foco.

³³⁴ Lacan, J., Seminario 1. *Los escritos técnicos de Freud*, ob. cit., pág. 262.

³³⁵ “El fuera de campo remite a lo que no se oye ni se ve y sin embargo está perfectamente presente... Todo encuadre determina un fuera de campo”, Deleuze, G., *La imagen-movimiento*, ob. cit., págs. 32-33.

³³⁶ “Te solté la rienda.”

Estas historias nos cuestionan las identificaciones del sujeto enamorado, si es el que quiere seducir a la mujer de otro o el que lo padece, si es el ganador o el perdedor, el que mata o el que muere. Como el coro griego que se hace cargo de las emociones,³³⁷ estos personajes sentirían por él o expresarían lo que no puede expresar, lo reprimido que puede representar a través de este disfraz.³³⁸

En el análisis de estos relatos se manifiesta la trascendencia para el sujeto enamorado del vínculo fraterno que suele recubrir la estructura edípica³³⁹ y que encubre las situaciones no resueltas de forma defensiva a través del desplazamiento en el complejo fraterno. Los sentimientos hostiles relacionados con los progenitores se desplazan a los hermanos,³⁴⁰ y como consecuencia, al no estar superado el conflicto edípico, generan una gran rivalidad con el semejante.

Freud³⁴¹ presenta una serie de “condiciones de amor” para la elección masculina del objeto, y expone cómo armonizan la realidad del objeto amoroso con las exigencias de sus fantasías. En una de ellas la elección recae sobre una mujer que pertenece a otro hombre, ya sea en calidad de marido, prometido o amigo. Esta condición satisface la agresividad hacia el hombre a quien se le arrebató el objeto amoroso y facilita la satisfacción de impulsos rivales y hostiles. Los celos³⁴² que se generan estarían basados en la rivalidad con el padre,³⁴³ el “tercero perjudicado”,³⁴⁴ que detenta los derechos de

³³⁷ “El Coro es la gente que se turba (...) Una sana disposición a la escena se hará cargo de vuestras emociones. De ella se encarga el Coro. El comentario emocional es realizado”, Lacan, J., Seminario 7. *La ética del psicoanálisis*, ob. cit., pág. 303.

³³⁸ “Las emociones que represento a través de una máscara (el personaje falso) que adopto pueden, de una extraña manera, ser más auténticas y verídicas que las que asumo como mías”, Žižek, S., *Cómo leer a Lacan*, ob. cit., pág. 40.

³³⁹ El vínculo fraterno puede tener una función sustitutiva y presentarse como una alternativa para compensar funciones parentales fallidas. Freud pone ejemplos de niños que toman a la hermana como objeto de amor en lugar de la madre o niñas que encuentran en hermanos mayores los sustitutos del padre. Freud, S., *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, ob. cit., pág. 304.

³⁴⁰ Es Lacan quien estableció como noción teórica la expresión “Complejo fraterno”. La fraternidad está afectada desde el inicio traumáticamente por la intrusión de un semejante que conmueve la fascinación dual imaginaria. “Los celos, en su base, no representan una rivalidad vital, sino una identificación mental”, Lacan, J., *La familia*, Editorial Argonauta, 2003, Buenos Aires, pág. 45.

Lacan destaca que los celos ocupan un lugar prioritario en la relación entre iguales o hermanos. La reacción ante el intruso varía según la época de aparición y plantea dos opciones: “Reacciona a través de la destrucción imaginaria del monstruo que dará lugar a impulsos perversos o a la culpa obsesiva”, o “Si el intruso aparece recién después del complejo de Edipo, se lo adopta en el plano de las identificaciones paternas afectivamente más densas, y de estructura más rica”. “Ya no constituye para el sujeto el obstáculo o el reflejo, sino una persona digna de amor y de odio”, *ibíd.*, pág. 59.

³⁴¹ Freud, S., *Sobre un tipo particular de elección en el hombre*, ob. cit.

³⁴² Los celos fraternos terminan con una identificación mientras los celos edípicos acaban con la asunción de la castración. El destino de cada complejo prestará a los celos sus características.

³⁴³ “Un solo pensamiento de validez universal me ha sido dado. También en mí he hallado el enamoramiento de la madre y los celos hacia el padre, y ahora lo considero un suceso universal de la

la posesión de la madre, el objeto amoroso único e insustituible³⁴⁵ referente del objeto de amor.

En los corridos, al contrario que otras canciones que entona el sujeto enamorado de JAJ, se habla más de hechos que de lamentos y en ellos se lleva a cabo la acción de matar y de morir.

El análisis de las canciones más significativas muestran algunos hechos constantes que ayudan a esclarecer cómo maneja el sujeto enamorado su relación con el rival amoroso:

- El protagonismo del otro como causa de la desafección generalmente queda fuera de la escena en los textos que canta el sujeto enamorado en primera persona. Abundan las canciones donde la interpelación al objeto amoroso trata de su “traición”, pero se vincula más al hecho del olvido “espontáneo” que a la acción de un rival.
- En los corridos con personajes de ficción con los que se identifica el sujeto enamorado pero con los que puede establecer un cierto distanciamiento emocional, las consecuencias del amor contrariado relacionado con el amor edípico, son actos donde se ponen en primer plano sentimientos de hostilidad que se resuelven en matar.
- Los personajes que poseen rasgos similares al sujeto enamorado suelen corresponder a los fracasados en la conquista de un objeto amoroso que pertenece a otro o que ha elegido a otro.

La amistad,³⁴⁶ la relación entre iguales en sí misma, lleva para el sujeto enamorado el riesgo de la rivalidad y del engaño.

niñez temprana”, Freud, S., *Cartas a Wilhelm Fliess* (1887-1904), 15 de octubre de 1897, Amorrortu Editores, 1986, Buenos Aires, pág. 293.

³⁴⁴ (viene de la pág. anterior) “En el niño que crece dentro de la familia el hecho de que la madre pertenezca al padre pasa a ser una pieza inseparable del ser de aquella, y que el tercero perjudicado no es otro que el propio padre. Freud, S., *Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre*, ob. cit., pág. 163.

³⁴⁵ Esto generaría una serie interminable en la elección de objetos amorosos ya que en cada subrogado no se encontraría la satisfacción ansiada.

Un cariño que entienda mi cariño, una guitarra fiel que me acompañe,
una copa de vino y un amigo que platique de amor
y respete el dolor sin que me engañe.

“Al pie de la montaña”

Maldiciendo el amor y mi suerte voy sin rumbo queriendo olvidar al amor
que perdí para siempre por un buen amigo, que hoy es mi rival.

Qué ganamos con ver nuestra tierra, si ahora huele a perfume de azahar,
porque van a casar a mi prieta con un buen amigo, que hoy es mi rival.

“Como un criminal”

El vínculo fraterno es el modelo para las relaciones sociales entre iguales, amigos, y la agresividad³⁴⁷ que conllevan se suele ocultar por el deseo de la pertenencia al grupo. El odio que debiera ser desterrado de lo fraterno reaparece frecuentemente ya que el compañero de grupo-hermano es al mismo tiempo un rival del amor edípico.

En algunos casos el sujeto enamorado encubre la agresividad en la condescendencia. Este corrido está en primera persona pero la identificación del sujeto enamorado podría ser doble: como hermano mayor-amigo, con atributos del padre, más poderoso porque es el elegido de la mujer, y como el perdedor, “El mala estrella” para quien ni el alcohol supone un alivio al dolor ante la derrota amorosa.

Ahí les va el nuevo corrido, es la historia de un amigo que nació con mala estrella. Anda muy enamorado, pero mal correspondido, pues nació con mala estrella. Yo le digo, “no seas tonto, ya no le hagas tanto al loco, la muchacha no te quiere, yo sé bien que anda volada por un tipo que es muy hombre, pero como es muy tu amigo mejor ni te doy su nombre”.

³⁴⁶ (viene de la pág. anterior) “La doctrina analítica nos indica que el soporte del vínculo social en cuanto a tal es la fraternidad entre hombres, la homosexualidad”, Lacan, J., Seminario 8. *La transferencia*, ob. cit., pág. 41.

³⁴⁷ “El yo se constituye al mismo tiempo que el otro en el drama de los celos”, Freud, S., *Sobre la psicología del colegial*, tomo XIII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires, pág. 57.

Pero él sigue con su sueño de llegar a ser su dueño, y la muchacha no lo quiere, yo lo mando a la cantina que se acabe una botella, pero ya ni el vino le hace pues nació con mala estrella.

“El mala estrella”

La mujer está enamorada de “un tipo que es muy hombre”, vencedor en las lides amorosas, lo que en otras canciones se confirmará como el rival del sujeto enamorado. Porque el personaje que destaca la narración y que da nombre al corrido es el perdedor, “El mala estrella”, un “derrotado” en el amor. No sólo el destino le niega la victoria en el amor, sino que además no encuentra alivio al dolor ni con la bebida, en este caso vino³⁴⁸, no el sempiterno tequila. “El vino no le hace” y, como el sujeto enamorado, sigue interpelando al objeto amoroso, haciéndola presente, no olvidándola y fantaseándola hasta la muerte:

Que se me acabe la vida frente a una copa de vino, y que te diga el destino que vas a vivir sin mí, que se me cierren los ojos que fueron tu gran cariño y que se sienta en tu pecho de veras que ya me fui.

“Que se me acabe la vida”

La posibilidad de identificaciones del sujeto enamorado con los personajes de estos corridos es muy amplia, ya que los “perdedores” tienen muchas características del sujeto enamorado: incapaces de hacer el duelo, bebedores, trovadores...

Así sucede en el corrido de “El Coyote”, un personaje con similitudes con el sujeto enamorado. La relación entre los amigos, en este caso de la infancia, casi hermanos, que estudiaron juntos, cambia y la agresividad, las pistolas y la muerte llegan a la escena:

³⁴⁸ Es la otra pareja tóxica del sujeto enamorado en este cancionero.

Le pinté un cuatro al Coyote y me fui para la sierra. El Coyote era un bandido nacido allá por mi tierra, lo conocí desde niño, fuimos juntos a la escuela. A las primeras lecciones se sabía lo que intentaba, porque cantaba canciones peleando con su guitarra, y aunque perdiera ilusiones, con sus ojos no lloraba. Aquella noche de mayo le gustó mi María Elena, pero yo llegué a caballo, ya tenía cita con ella.

Cuando bajé de la sierra me encaré con el Coyote, y abrazando a María Elena le dije: “ya tiene nombre, porque en la ermita sagrada nos casó el cura del monte”. Él agachó la cabeza, y se fue cobardemente, pero como era coyote se devolvió de repente, él me buscaba la espalda, pero yo le hallé la frente. Coyote, Coyote altivo que no respetaste amores, pudiendo ser buen amigo te mataron tus traiciones.

Los dos personajes quieren engañar al otro, y muestran que ser rival es en sí mismo algo relacionado con la mentira y la doblez: “No he de cambiar porque aquel que se arrepiente es alguien que siempre miente, es hipócrita y rival”.³⁴⁹

Hay un objeto que ambos codician: “mi María Elena”, que denota que el relator es el que ha conseguido mayor derecho sobre ella, el importante “mi” que denota la posesividad que se ratifica con la mención al matrimonio.

Los celos y la hostilidad hacia el rival en este corrido no hacen su aparición aparentemente hasta la manifestación máxima de matarse por el objeto amoroso. Sin embargo, el narrador expresa lo insoportable de la pérdida amorosa en los celos que se ponen de manifiesto con antelación al tender una celada a “El Coyote”, al “pintarle un cuatro”.³⁵⁰ Un engaño que éste “devolverá” al intentar seducir a la mujer y posteriormente matarle por la espalda.

³⁴⁹ “Sin futuro.”

³⁵⁰ Localismo mexicano: hacer un cuatro, hacer un engaño, una trampa. La palabra pintar se utiliza en “pintar un cuerno” similar al “poner los cuernos”.

El Coyote tiene algunas de las características que hemos visto habitualmente en el sujeto enamorado: canta canciones y “pelea” con la guitarra como el Borrego que la empuñaba, sugiriendo un arma. Sin embargo, por otra parte, es un “bandido” que, desilusionado, esconde las emociones: “por sus ojos no lloraba”, o alguien que utiliza las canciones, fingiendo los sentimientos de forma engañosa. Un cantante y guitarrero mendaz.

El narrador (una vez más el engaño como coprotagonista de la canción) le tiende una trampa y, fingiendo su ausencia, le incita a que se acerque a María Elena, para sorprenderle en su intento de seducción y quizá también para comprobar si la mujer cae en brazos de su rival, ya que la celada puede ser para ambos.

El Coyote no se enfrenta, se va “cobardemente” pero de forma engañosa, ya que intenta matar por la espalda. El relator aparentemente lucha sin ventajas y su bala acaba en la frente de El Coyote. Ahora bien, si ambos se estaban alejando, si el relator estaba de espaldas, no se justifica que se diera la vuelta con el arma preparada. Ni el más rápido pistolero podría, si no fuera así, herirle de muerte sin ser alcanzado.

Los últimos versos resumen la historia y constituyen su moraleja. El relator vuelve a poner de manifiesto la relación de amistad con El Coyote, calificado ahora de “altivo” en contraposición al cobarde que previamente le había adjudicado.

Coyote, Coyote altivo que no respetaste amores,
pudiendo se buen amigo te mataron tus traiciones.

El plural de “traiciones” quiere justificar la muerte de El Coyote por sus propias acciones y olvida el rival que lo ejecuta. Pone de manifiesto también que estas acciones son al menos dos: la traición al amigo al rivalizar por la mujer, y el intento de

sorprenderle por la espalda. La justificación de matar “en defensa propia” incluye la rivalidad amorosa que se expresa como traición a la amistad y que pretende oscurecer la relevancia de la lucha por el objeto amoroso.

En el corrido anterior se enmascaran los celos pero la agresividad puede manifestarse como respuesta. Para que se manifieste en “El cantinero” se necesita de otra canción del sujeto enamorado para que la muerte de los rivales por la mujer se convierta en una pelea de borrachos en la que se elide el objeto amoroso.

“El cantinero” es inicialmente una figura parental, que “todo lo sabe, que todo lo puede”. Pero al mismo tiempo el que le interpela le puede imponer “respeto o miedo”, lo que acerca la relación a la de igualdad, lo que se confirma en que ambos se pueden aconsejar: “te doy o me das un consejo”.

Cantinero que todo lo sabes, he venido a pedirte un consejo, pero quiero que tú no me engañes, no me digas que no eres parejo. Ya tomé mil botellas contigo y me has dicho las cosas más crueles, no me digas que no soy tu amigo, y confiesa también que la quieres.

Yo no voy a matarme por nadie, yo mi vida la vivo borracho, si me cambia por ti, qué bonito, tomaremos los dos a lo macho.

Cantinero que todo lo puedes, no me tengas respeto ni miedo, tú me das un balazo si quieres, yo aunque quiera pegarte no puedo. Se me doblan las piernas de sueño, dame, pues, otra mugre botella, pero dime que tú eres su dueño, y brindemos contentos por ella.

Yo no voy a matarme por nadie, te la dejo, por Dios, te la dejo, pero choca tu copa conmigo y me das o te doy un consejo.

“El cantinero”

Entre estos dos sujetos en estado de interlocución, en la conversación entre estos dos amigos, se pierden las consecuencias agresivas de la rivalidad en aras a una complicidad que enmascara los celos una vez más.³⁵¹

El sujeto enamorado, el que ha tomado con *el cantinero* mil botellas, “*porque yo la vida la vivo borracho*”, parece no padecerlos. Su control en: “*Te la dejo, por Dios, te la dejo*”, parece mantenerle a salvo de ese peligro de perder el objeto de amor. No pone en riesgo así su economía libidinal y se garantiza una posición invulnerable que le resguarda de la muerte. Para ello entiende al otro como su álter ego, su propio doble, con el que se identifica, lo que le permite reconocer que el objeto amoroso es del otro, y se la “*deja*”, no se la lleva, no la seduce, en suma. Ambos iguales, beberán y brindarán porque “*El cantinero*” posea a la mujer: “*si me cambia por ti, qué bonito, tomaremos los dos a lo macho*”.

El sujeto enamorado quiere la confirmación de la amistad de “*El cantinero*”: “*no me digas que no soy tu amigo*”, y especialmente la confirmación del amor que siente hacia su objeto amoroso: “*confiesa también que la quieres*”, al que piensa que ella corresponde, “*pero dime que tú eres su dueño*”. Reconoce que el otro es su “*propietario*”: “*Yo sé bien que hay un hombre por medio que es el dueño de todo tu amor*”,³⁵² e insiste en que no quiere morir ni quiere matar a ninguno de los dos. Este no matar hace necesario la reafirmación de la virilidad, de lo macho:

Yo no voy a matarme por nadie, yo mi vida la vivo borracho, si me cambia por ti, qué bonito, tomaremos los dos a lo macho.

³⁵¹ “*Toda vez que parecen faltar (los celos) en el carácter y la conducta de un hombre, está justificado concluir que han sufrido una fuerte represión y por eso cumplen un papel tanto mayor dentro de la vida anímica inconsciente*”, Freud, S., *Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad* (1922-21), tomo XVIII, Obras completas, Amorrortu, 2006, Buenos Aires, pág. 217.

³⁵² “*El vencido.*”

Igual que el niño que ante el padre castrador opta por renunciar al objeto de deseo, la madre prohibida, el sujeto enamorado afirmando “lo macho”, reacciona ante la desvalorización que le provoca el miedo a perder el pene valorado. La fantasía de la castración actúa como inhibidora del deseo y puede abandonar al objeto sexual que le genera un conflicto.

La historia de “El cantinero” parecería acabar en una borrachera que hace que al sujeto enamorado se le “doblen las piernas”, aunque siga obstinado en tomar una botella más. Pero en “Llegó borracho el borracho” se da el segundo acto de la aparente contención de la agresividad: “tú me das un balazo si quieres, yo aunque quiera pegarte no puedo”, y se convierte en un duelo mortal cuyo iniciador es “El cantinero”.

Llegó borracho el borracho, pidiendo cinco tequilas, y le dijo el cantinero, se acabaron las bebidas, si quieres echarte un trago, vámonos a otra cantina. Se fue borracho el borracho, del brazo del cantinero, y le dijo “qué te tomas, a ver quién se cae primero, aquel que doble las corvas, le va a costar su dinero”. Y borracho y cantinero, seguían pidiendo y pidiendo, mariachis y cancioneros los estaban divirtiendo, pero se sentía el ambiente muy cerquita del infierno.

Gritó de pronto el borracho: “la vida no vale nada”, y le dijo el cantinero: “la mía está asegurada, si vienes echando habladas, yo te contesto con balas”. Los dos sacaron pistola, se cruzaron los balazos, la gente corrió echa bola, seguían sonando plomazos, de pronto los dos cayeron, haciendo cruz con sus brazos. Y borracho y cantinero los dos se estaban muriendo, mariachis y cancioneros también salieron corriendo, y así acabaron dos vidas por un mal entendimiento.

“Llegó borracho el borracho”

El borracho pide inicialmente cinco tequilas y luego insiste, “que me sirvan una copa y muchas más”,³⁵³ hasta caer al suelo en una competencia de bebedores que muestra la rivalidad con el cantinero, ahora a través de la “pareja tóxica” donde el objeto amoroso queda fuera de la escena.

El borracho dice las mismas palabras que el sujeto enamorado, aunque ahora sea gritando, “la vida no vale nada”.³⁵⁴ Ante ellas, la amenaza de las “balas” corresponde al cantinero. El sujeto enamorado, el borracho, ante esta agresión verbal responde con la acción de matar para la que necesita, como en el caso del corrido de El coyote, la justificación de la defensa propia.

Sin embargo, el corrido de “El perro negro” no oculta que en la rivalidad se trata de matar al rival y/o caer muerto por sus balas y que el deseo del sujeto enamorado es la conquista de la mujer de otro. Lo transcribo en su forma versificada que recuerda a los romances populares ya que me parece significativo el cambio en la versificación en parte de los tramos finales.

Al otro lado del puente de La Piedad, Michoacán,
vivía Gilberto el Valiente, nacido en Apatzingán,
siempre con un perro negro que era su noble guardián.
Quería vivir con la Lupe, la novia de don Julián,
hombre de mucho dinero acostumbrado a mandar.
Él ya sabía de Gilberto y lo pensaba matar.
Un día que no estaba el perro, llegó buscando al rival,
Gilberto estaba dormido, ya no volvió a despertar.
En eso se oyó un aullido, cuentan de un perro del mal,
era el Negro embravecido que dio muerte a don Julián.

³⁵³ “Pa’ todo el año.”

³⁵⁴ No vale nada la vida, la vida no vale nada “Camino de Guanajuato.”

Allí quedaron los cuerpos, Lupita no fue a llorar,
cortó las flores mas lindas como *pa'* hacer un altar,
y las llevó hasta una tumba del panteón municipal.
Allí estaba echado un perro, sin comer y sin dormir,
quería mirar a su dueño, no le importaba vivir.
Así murió el perro negro, aquel enorme guardián,
que quiso mucho a Gilberto y dio muerte a don Julián.

En este corrido se describe a un hombre poderoso, una imagen parental, con más derecho sobre *Lupe*, el objeto amoroso de ambos. El sujeto enamorado, *Gilberto*, muere asesinado y también lo hará *don Julián*, a dentelladas de un perro, que se califica “*del mal*” en tanto que mata, pero “*guardián*” de su amo. Este *perro negro*, que muestra su importancia dándole nombre a la canción, se personifica como un doble del sujeto enamorado y como él, muere. Como los personajes del borracho y el que relata la historia de *el Coyote*, mata como reacción a una, por lo menos aparente, agresión. Muere como lo hacen todos los personajes masculinos menos los narradores (lo veremos después en “*Sucedió en la barranca*”).

El agresor inicial es *don Julián*, y *Gilberto* sólo desde la muerte puede responder a la agresión por medio del *perro negro*, su doble, que morirá a su vez en la tumba de su amo. Aquí se quiebra la versificación del corrido y se enfatiza la relación del perro y *Gilberto*, un amor que no puede vivir sin el otro, la fusión de lo mismo.

Allí estaba echado un perro, sin comer y sin dormir,
quería mirar a su dueño, no le importaba vivir.

Este corrido, una versión popular del complejo de Edipo del varón, muestra el deseo inconsciente de mantener una relación sexual incestuosa con la madre y la eliminación

del padre. En él todos los personajes masculinos mueren: los dos que representan al sujeto enamorado y la figura parental, que tiene derechos sobre la mujer, que es su novia. **Lupe** sobrevive a la historia y, sin llorar a los muertos, al honrar a **Gilberto** en su tumba, muestra su elección.

Este desdoblarse en dos personajes para poder triunfar sobre el rival se produce también en “**Sucedió en la barranca**”

Es un corrido de argumento farragoso con cuatro personajes masculinos y una mujer, que está repleto de numeraciones: acuden al barranco **dos** rivales, se oyen **dos** tiros, pasan **dos** años y a las **diez** de la noche vuelven a sonar **dos** tiros desde la cárcel. Un final que recuerda el duelo con el amigo del cantor del corrido, muerto en la barranca, cuyos “**dos tiros**” resuenan en la capilla y vuelven a hacerlo, ya sin explicación en los últimos versos, ya que sólo parecería necesario uno para quitarse la vida voluntariamente.

Voy a cantar un corrido que traigo prendido en el fondo de mi alma, es la desgracia de un hombre que fue muy mi amigo, y murió en la barranca. Era rival en amores de un hombre muy macho que siempre ganó, se disputaban a Rosa, la niña más chula de aquella región.

Se citaron la noche más negra y al barranco acudieron los dos. Eran las diez de la noche en la vieja capilla que está en el panteón, cuando sonaron dos tiros y un hombre sin vida al barranco cayó.

Hoy han pasado dos años y a aquel buen amigo ya nadie recuerda, hoy adornaron la iglesia, se casa Rosita, estamos de fiesta. Sale vestida de blanco, más linda que nunca, camino al altar, mientras yo sé que en la cárcel un hombre muy macho se piensa matar.

Yo por eso le canto a la vida, yo por eso no creo en el amor.

Eran las diez de la noche en la vieja capilla que está en el panteón, cuando en la cárcel del pueblo sonaron dos tiros y un hombre murió.

El “hombre muy macho”, el habitualmente vencedor, mata al rival y es encarcelado. Se suicidará cuando la mujer por la que se batieron en duelo se case con un tercero, que de este modo se convierte en el vengador del rival que triunfó momentáneamente ya que fue encarcelado, y en este sentido su doble, como el perro negro lo era de Gilberto. Rosa, “la niña más chula”, la más deseada de la región, que se viste de fiesta para celebrar su boda, es una mujer que al ser estimada por los otros adquiere un gran valor como objeto amoroso.

El relator, que puede ser nuestro sujeto enamorado, el amigo del rival muerto por el hombre “que siempre triunfó”, ante esta situación de competencia y agresividad, incompatible con la vida, se mantiene al margen del amor, “se hace a un lado”: “Yo por eso le canto a la vida, yo por eso no creo en el amor”. Se ha identificado con su amigo o con el rasgo de perdedor³⁵⁵ de su amigo abatido a tiros por el hombre poderoso.

Lo que fundamenta el relato viene dado por el título, lo que sucede en la barranca, la muerte del amigo en el duelo contra el hombre poderoso. La segunda parte resalta el hecho de que matar al rival no merece la pena si la mujer no pierde de alguna manera, ya que es la culpable. Como lo es Rosita de casarse con el tercer pretendiente.

Aunque en la cárcel me hundiera para siempre podría matarlo y llevarlo hasta tus pies, pero él no tiene la culpa de tu infamia, él fue buen hombre y tú mala mujer. Mañana mismo me voy no sé pa' dónde, sé que me quedo y te tengo que matar...

“La traidora”

³⁵⁵ “La identificación es la forma primera, y la más originaria, del lazo afectivo (...), la identificación es parcial, pues toma un único rasgo de la persona objeto”, Freud, S., *Psicología de las masas y análisis del yo*, ob. cit., págs. 100-101.

A la hostilidad hacia el rival se une ahora la que siente hacia el objeto amoroso que le ha generado con su infidelidad la herida narcisista. La agresividad hacia el objeto que se teme perder y la mentira que se cree padecer son dos aspectos centrales en el desarrollo de los celos,³⁵⁶ que son los que llevan a desear matar al sujeto enamorado. Sin embargo aún sigue vinculado al objeto amoroso y la mujer, aunque sea por azar, queda indemne.

Sonaron cuatro balazos a las dos de la mañana, lo fui a matar en tus brazos, sabía que allí lo encontraba, no creas que alguien me lo dijo, me dio la corazonada (le dio la corazonada). Se me embolsó la pistola, te salvaste de la muerte, todavía no te tocaba o fue tu noche de suerte, yo tuve que irme *pal monte*, y allí me volví rebelde (y allí se volvió rebelde). Yo sé que quieren matarme, que la ley me anda buscando, algún día darán conmigo, no sé ni dónde ni cuándo, pero eso sí te lo digo, me pienso morir peleando. Adiós mujer consentida, se despide tu rebelde, a ti te debo en la vida estar sentenciado a muerte, por eso mientras yo viva, mi suerte será tu suerte. “Sonaron cuatro balazos”

El sujeto enamorado mata al rival e intenta matar al objeto amoroso. No lo consigue debido al arma de fuego. (El sentido en México de “se me embolsó la pistola” se refiere a que el cañón quedó obstruido, intencionadamente o por descuido al no introducir la pólvora.) Es un acto fallido del sujeto enamorado que pone de manifiesto que ella sigue siendo la dueña, “la consentida” de “su rebelde”, y que siguen unidos en la vida: “mi suerte será tu suerte”, negando la pérdida del objeto amoroso infiel.

³⁵⁶ “Se echa de ver fácilmente que en lo esencial (los celos) están compuestos por el duelo, el dolor por el objeto de amor que se cree perdido, y por la afrenta narcisística, en la medida en que esta pueda distinguirse de las otras; además, por sentimientos de hostilidad hacia los rivales que han sido preferidos, y por un monto mayor o menor de autocrítica, que quiere hacer responsable al yo propio por la pérdida de amor”, Freud, S., *Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad* (1922-21), tomo XVIII, Obras completas, Amorrortu, 2006, Buenos Aires, pág. 217.

Este “indulto” a la mujer no se produce en las canciones que no utilizan la primera persona como ocurre en “Sonaron cuatro balazos” o “La traidora”. En las canciones que permiten el distanciamiento por ser la historia de otros se produce otro desenlace.

Voy a cantarles la historia de una mujer que murió; quiso adorar a dos hombres y la vida le costó. Su corazón supo amarlos, porque ese fue su destino, aunque sabía que adorarlos era placer y martirio.

Sucedió lejos de aquí, en una tierra sin nombre donde la ley nada puede contra el cariño de un hombre.

Con el correr de los días ella pensó en su futuro y de los dos que quería, se entregó por fin a uno. El que ganó su cariño sólo vivía para amarla, mientras el que la perdió sólo pensaba en matarla. Y se entregó a las cantinas en donde todo bebía, quiso convertir en odio todo el amor que sentía.

El mero día de la boda más de la cuenta tomó y con un mal pensamiento hacia el templo caminó. Había jurado matarla cuando casada saliera *pa'* que vestida de blanco entre sus brazos muriera. Cuando salieron los novios se oyeron varios balazos, su pistola cayó al suelo y ella cayó entre sus brazos.
“Tierra sin nombre”

Dos hombres en situación de igualdad aman a una mujer. Ella es descrita como “una mujer que murió”, innominada como la “Tierra sin nombre”, permisiva con el hecho de que “adorara” a los dos hombres en un sentimiento que se describe como “placer y martirio”, una sintética definición del goce. Ama a los dos, en un lugar “donde la ley nada puede”.

La mujer innominada como *la tierra* y transgresora sabía amarlos a la vez, sabía cómo manejar esa situación que parece que tampoco planteaba problemas a los dos

hombres. El conflicto empieza con la elección de la mujer ya que no es admisible la socialización de esta situación.

El rival preterido, que tiene características comunes con el sujeto enamorado, se refugia “en la cantina donde todo bebía”. Donde pretende, muy freudianamente,³⁵⁷ “convertir en odio todo el amor que sentía”. Se instalan los celos: un estado afectivo de tristeza, dolor por el objeto amoroso perdido, unos sentimientos hostiles frente al rival y hacia el objeto amoroso infiel y matar se convierte entonces en su pensamiento obsesivo, y se encamina a realizarlo, borracho, en el día de la boda..

Mata a la novia, y a su vez muere, quizá por los disparos del novio, que quizá también muere ya que sonaron varios balazos. La pistola, lo fálico, cae al suelo, pero ella también, en este constante manejo del control maníaco del sujeto enamorado, “cae entre sus brazos.”

³⁵⁷ “La mudanza de una pulsión en su contrario (material) (es decir el trastorno de una pulsión en cuanto a su contenido) sólo es observada en un caso: la trasposición de amor en odio”, Freud, S., *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915), tomo XIV, Obras completas, Amorrortu, 2006, Buenos Aires, pág. 127.

Y “El par de opuestos amor-indiferencia refleja la polaridad yo-mundo exterior, amor-odio reproduce la polaridad placer-displacer, enlazada con la primera”, *ibid.*, pág. 131.

Capítulo II
El sonido de las canciones

Capítulo II. EL SONIDO DE LAS CANCIONES

La música es el continuum-arte par excellence, escuchar música significa siempre ser-en-la-música, estar en ella.
P. SLOTERDIJK¹

La canción es un producto fronterizo que une expresivamente melodía y poema, un mestizaje cotidiano al que estamos habituados entre música y letra. Los sonidos y las palabras no son excluyentes; los trovadores son el ejemplo de saber aunar en equilibrio los requerimientos de cada una de ellas.

La música y el lenguaje generan un conflicto, una tensión que confluye en la voz cuando canta. No es lo mismo leer que escuchar esas palabras en una canción; no es lo mismo escuchar una melodía en un instrumento musical, “sin letra”, que esas mismas notas melódicas acopladas en palabras.

Hay canciones, sin embargo, cuya letra no se entiende, ya sea porque estén en un idioma que se desconozca, por la diversidad melódica de las distintas voces (como ocurre en la música culta polifónica), o, simplemente, por la dicción los intérpretes, como sucede frecuentemente en la ópera. En estos casos las palabras cantadas se convierten en pura sonoridad.

Entiendo que la escucha de las canciones de JAJ se suscita donde el sonido y el sentido se entrecruzan y resuenan conjuntamente.

Como los cantos populares, desde la *Iliada* a los romances, las canciones de JAJ se escuchan y se transmiten confiadas en la memoria, una situación diferente y más poderosa de la que se derivaría de la lectura de sus textos. Aunque sus personajes y los

¹ Sloterdijk, P., *Esferas I*, Siruela, 2009, Madrid, pág. 275.

sentimientos amorosos que les enmarcan pertenecen a la ficción, la mediación de la voz cantada los dota de una presencia cercana y real.

Las canciones populares pueden ser un botín codiciado por parte del poder para convertirlas en “algo que nos represente”, que aluda a algún tipo de identidad, en un estilo musical que una sociedad escoge como propio, como himnos de sentimientos o pertenencias determinadas.

Este es el caso de la música interpretada por el mariachi.² La canción que interpretan es un elemento de los sentimientos e imaginarios nacionalistas. Su música proporciona un código sociocultural de lo mexicano, de cohesión e identificación para el pueblo, ya que consigue un estilo definido que hace que se entienda como mexicana cualquier canción que se interprete con esta sonoridad.

En la música del mariachi hay poca individualización, toque personal o divismo. Lo fundamental del mariachi es su imagen de charros músicos y la sonoridad común del color de las trompetas, guitarrones, vihuelas, guitarras y violines. No existe la improvisación en la interpretación de los cantantes, que suele ser convencional y sobreactuada: bravía a veces, lastimera otras.

Las canciones de JAJ³ nos acercan a una música atemperada y domeñada por unas reglas precisas, un estilo determinado caracterizado por una estructura simple, con arreglos armónicos básicos. Por otra parte, aunque no hay baile ni bacantes

² Jáuregui, J., *El mariachi, símbolo musical de México. Cómo se inventó el género “mariachi”*, Santillana Ediciones Generales, 2007, México, pág. 115.

³ Para la música de José Alfredo Jiménez, tanto en la composición como en la sonoridad de sus grabaciones, fue fundamental Rubén Fuentes, músico “de nota”, es decir, con estudios musicales, y que ingresa en el mariachi Vargas de donde acabó siendo su director musical. Los dos juntos dan forma definitiva a un nuevo discurso ranchero más propio de las clases urbanas, de extracción media y baja, lejos del ámbito rural. No son músicas del folclore, sino que representan la cultura popular de la ciudad aunque presentan lugares comunes con la herencia de las canciones tradicionales: el borracho que es jugador y enamorado; que es desafiante y el rebelde, de la misma manera que en los “corridos” abundan bandoleros, presos y transgresores de la ley.

enloquecidas, las trompetas, y el alcohol de las cantinas y de las ferias donde impera el mariachi también relacionan este tipo de canciones con otras dimensiones de la música: la voz “gritada” del cantante del mariachi se impone a la sonoridad de las trompetas, y otras voces, las de los oyentes, corean y apoyan letras “de amor y contra ellas”, de desamores y duelos.

Estas canciones se atienen a unas reglas de estilo y a unas armonías convencionales de modo que las composiciones de JAJ podrían entenderse como “estándares de rancheras”, “mexicanadas típicas”. En palabras de Deleuze:

*Ritornelos populares y folklóricos en relación a su vez con un inmenso canto del pueblo, según las relaciones variables de individuaciones de muchedumbre que utilizan a la vez afectos y naciones.*⁴

No intento un análisis musical de este cancionero, ni enumerar las variedades de huapangos y valeses, o los distintos compases de estas “rancheras”. Este capítulo deja de lado la definición de la música en sí misma o el estudio descriptivo de sus funciones, una de las tareas de las que se ocupa la musicología, y se centra en los interrogantes sobre la música en cuanto a su vinculación con el oyente, destacando los aspectos relacionados con su incidencia en la construcción de la subjetividad del que la escucha.

Los epígrafes en los que está dividido este capítulo intentan esclarecer la escucha sonora de las canciones del cancionero de JAJ en las que se producen unos sonidos musicales y una voz que sirve de vehículo de unos textos.

Es una música donde la melodía se expresa por medio de la voz, una materia especialmente sensible para el estudio analítico en tanto se puede considerar en la

⁴ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, 2008, Valencia, pág. 350.

dimensión de la palabra que significa algo o como objeto separado, portadora de una sonoridad ajena al significante. Voz que se envuelve en unos esquemas armónicos y unos sonidos tradicionales y estereotipados pero diversos, que reúnen la estridencia de las trompetas con los violines, vihuelas y guitarrones.

Para esclarecer los aspectos sonoros de este cancionero se recogen reflexiones sobre la música de algunos pensadores y filósofos, de etnomusicólogos y músicos y, obviamente, la aportación de la doctrina analítica que ha sido, lamentablemente, poco abundante. Las frases de Freud y de Lacan citadas a continuación muestran un alejamiento del estudio de la música que condicionará la escasa teoría analítica que hay sobre ella.

Las obras de arte ejercen en mí un poderoso influjo (...). Ello me ha movido a permanecer ante ellas durante horas cuando tuve la oportunidad, y siempre quise aprehender a mi manera, o sea, reduciendo a conceptos aquello a través de lo cual obraban sobre mí de ese modo. Cuando no puedo hacer esto, como me ocurre con la música, por ejemplo, soy casi incapaz de obtener goce alguno. Una disposición racionalista o quizá analítica se revuelve en mí para no dejarme conmover sin saber por qué lo estoy, y qué me conmueve.⁵

Estas líneas de Freud, que aclaran su relación con la música, pueden interpretarse como la expresión de una cierta angustia ante algo que le desborda, que no puede conceptualizar, limitar, extraer del caos. Como si algo de la música le conmoviera de tal forma que no permite distanciarse de la emoción.

Esto pudo ser la causa de que Freud no desarrollara algunos aspectos relacionados con el mundo sonoro y musical que existen en sus propios objetos de estudio. Por

⁵ Freud, S., *El Moisés de Miguel Ángel*, ob. cit., pág. 217.

ejemplo en el cuento de *El hombre de la arena*⁶ de Hoffmann, que analiza en *Lo ominoso*,⁷ hay una “banda sonora” en la que no repara, y en consecuencia no analiza, y trata las fuentes de la sensación de lo siniestro exclusivamente desde el punto de vista de la mirada dejando de lado el sonido.

En el cuento hay pasos, ruidos en la escalera, voces horribles, manifestaciones de la voz fuera del habla, como las risas y las carcajadas que poseen una sonoridad específica, pero Freud no toma nada de esto en cuenta en relación con lo siniestro.⁸ Tampoco repara en que hay algo siniestro en que la muñeca mecánica Olimpia, una máquina, produzca sonidos como la voz.⁹ Por último, el baile y la interpretación al piano de la muñeca mecánica que generan inquietud en los jóvenes del cuento también pasan inadvertidos para Freud.¹⁰

Lacan, por su parte, posterga el estudio de la música en dos ocasiones:

*Alguna vez —no sé si tendré tiempo algún día— habría que hablar de la música, al margen.*¹¹

Sería interesante ver la distancia que puede haber entre la experiencia del cantante y la del orador. Propongo a quienes quieran hacerlo de forma

⁶ *El hombre de arena* (1817) es el relato más representativo de E.T.A. Hoffmann dentro del género del romanticismo negro. Fue la base del primer acto de *Les contes d'Hoffmann* de Offenbach.

⁷ Freud, S., *Lo ominoso*, ob. cit.

⁸ Entresaco del cuento algunas frases “*La puerta de la calle crujió en sus goznes y lentos pasos, tardos y amenazadores, retumbaron desde el vestibulo hasta las escaleras*” (...), “*y reía diabólicamente viendo cómo sólo podíamos exteriorizar nuestra rabia con leves sollozos*”.

⁹ Freud establece el carácter vocal de la “voz de la conciencia” pero no lo vinculó al estudio de lo siniestro. Freud, S., *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, ob. cit.

¹⁰ “*Su paso es extrañamente rítmico, y cada uno de sus movimientos parece provocado por un mecanismo. Su canto, su interpretación musical tiene ese ritmo regular e incómodo que recuerda el funcionamiento de una máquina, y pasa lo mismo cuando baila. Olimpia nos resulta muy inquietante, no queremos tener nada que ver con ella, porque nos parece que se comporta como un ser viviente pero que pertenece a una naturaleza distinta (...). Muchos enamorados, para convencerse de que su amada no era una muñeca de madera, obligaban a ésta a bailar y a cantar sin seguir los compases.*”

¹¹ Lacan, J., Seminario 20. *Aún*, ob. cit., pág. 140.

*desinteresada que lo hagan, porque yo mismo no tengo tiempo para hacerlo.*¹²

Desgraciadamente nunca encontró tiempo y ocasión para hacerlo... Sí se detiene, en cambio, en el estudio de la voz, pero no en tanto a la que canta, la que está en relación con la música, sino una voz áfona, sin sonido, “el objeto a”.

El estudio de ciertos mitos se ha utilizado como fuente para comprender qué le sucede a los que hacen música y a los que la escuchan, lo que es imprescindible para esta investigación. Dioniso, Orfeo, las Sirenas, Apolo, las Musas muestran estos efectos. Sigo la tradición analítica que se nutre de Edipo, Moisés, Antígona, Narciso...

Estos relatos muestran la música como una pulsión no recortada que lleva a la muerte y la necesidad de la castración para “poder hacer obra” con ella. Desvelan aspectos de la música que, a pesar de estar tapados en la escucha habitual de estas canciones, “están ahí” y pueden manifestar su poder en ciertas circunstancias, en función de la escucha del sujeto.

¹² Lacan, J., Seminario 10. *La angustia*, ob. cit., pág. 298.

1. LA MÚSICA Y LA VOZ

¿No eres flautista? Por supuesto, y mucho más extraordinario que Marsias. Éste, en efecto, encantaba a los hombres mediante instrumentos con el poder de su boca y aún hoy encanta al que interprete con la flauta sus melodías. En todo caso, sus melodías, ya las interprete un buen flautista o una flautista mediocre, son las únicas que hacen que uno quede poseso y revelan, por ser divinas, quiénes necesitan de los Dioses y de los ritos de iniciación... Mas tú te diferencias de él sólo en que sin instrumentos, con tus meras palabras, haces lo mismo.

PLATÓN¹³

El grano de la voz no es —o no lo es en tan sólo— su timbre; la significancia a la que se asoma no puede justamente definirse mejor que como la fricción entre la música y otra cosa, que es la lengua (y no el mensaje en absoluto).

R. BARTHES¹⁴

La reflexión sobre la música ha estado presente a través de los siglos pero, a pesar de ser un fenómeno universal, no han sido muchos los pensadores que se han ocupado de ella, sino “una selecta escasez”.¹⁵

En esta sección se exponen las contribuciones de Freud y Lacan y las reflexiones de pensadores no analíticos que he considerado más adecuadas, fundamentalmente Trías, Cage, Deleuze, Sloterdijk y Barthes, debido a que destacan la relación estrecha del cuerpo y de la música, y la necesidad de la intencionalidad por parte del sujeto para oírla.

El hecho de que la música suceda en el cuerpo, y que sea necesario, para que tenga lugar, que haya una escucha intencionada por parte del sujeto que la actualiza cada vez que la repite, proporciona una perspectiva para enmarcar el estudio de la dimensión musical de las canciones de JAJ desde el sujeto que las oye y en ocasiones las corea y canta.

Las letras de las canciones se escuchan de una voz, se aprenden desde el sonido y se repiten a través de la voz del que escucha. Los textos cantados participan de las características de lo que Barthes llama la “escritura en alta voz”, “una exteriorización

¹³ Platón. *El Banquete. Elogio de Alcibiades*, ob. cit., pág. 210.

¹⁴ Barthes, R., *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, Paidós, 2009, Barcelona, pág. 308.

¹⁵ Steiner, G., *Errata. El examen de una vida*, Siruela, 2001, Madrid, pág. 89.

corporal del discurso¹⁶, que reflejaría los incidentes pulsionales dada su relación con el tono de la voz.¹⁷

Aunque la palabra que la voz hace resonar sería el sentido del sonido, el oyente procede de una escucha previa, la del *infans*, en la que antes de entender el sentido de las palabras se entienden los sonidos y esto genera que cuando se accede a la inteligibilidad de las palabras seguimos “*bajo el influjo originario de la pura sonoridad materna*”.¹⁸

La voz se puede volver insensata y amenazadora, ya que posee poderes seductores y embriagadores. Es necesario, pues, evitar lo que tiene de peligrosa a través de la palabra en la dimensión que posee de simbolizar, de dar un sentido. Pero aun con estos límites, la voz seductora de las Sirenas, el encantamiento de la voz de Orfeo, muestran algo que es peligroso y que no se puede oír sin riesgo de morir por ello. Es la voz que, aunque hablada con sentido, no pierde su vocación invocante. Y que actúa en su melodía como las flautas en los ritos dionisiacos, en contraposición de lo armónico, lo sincrónico que conlleva el acorde apolíneo.

La música en sí misma se describe muchas veces como algo inefable, difícil de poner en palabras; algo que se repite y que nos expresa.¹⁹

El enfoque de esta tesis intenta paliar esta “inefabilidad” al centrarse en el efecto de la música sobre el sujeto, la reacción en sus receptores, más que la especulación teórica de la música en sí misma. Para ello se cuestiona qué hace que un sonido se convierta en música para el que la escucha y qué pasa cuando esto sucede.

Las preguntas sobre la música y el sujeto incluyen la acción de escuchar que se considera como una manera de hacer música: *play music*, o *jouer la musique*, no es sólo

¹⁶ Barthes, R., *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI, 2003, Buenos Aires, pág. 108.

¹⁷ Ya que reflejaría “*la articulación del cuerpo, de la lengua, no la del sentido, la del lenguaje*”, Barthes, R., *ibíd.*, pág. 109.

¹⁸ Didier-Weill, A., *Invocaciones, Moisés, San Pablo y Freud*, *ob. cit.*, pág. 137.

¹⁹ “*El universo al que se refiere escapa a la figuración y, por esta razón su realidad es sobrenatural: hecho de sonidos y acordes que no existen en la naturaleza y que los clásicos consideraban en relación estrecha con los dioses*”, Lévi-Stauss, C., *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, 2010, Madrid, pág. 126.

tocar un instrumento o cantar, sino el acto de la escucha del sonido que se instala en el cuerpo.²⁰

Hay una relación intrínseca de la música y el cuerpo, relación que se remonta a la etapa prenatal ya que las vibraciones sonoras llegan muy pronto al feto debido a que el oído es el órgano perceptivo que primero se constituye.²¹

Eugenio Trías entiende que existe una vida sonora del embrión-feto que habita el mundo sonoro uterino y al que asigna el estatuto de “homúnculo”.²² Esta escucha prenatal ayuda a comprender el mundo del sonido, ya que considera la voz de la madre como el sustento material y matricial de la música.

La voz de la madre filtrada por el líquido amniótico estaría en relación con ese sonido que se adelanta al sentido musical: la voz materna, la *foné*, abierta al juego de la pura sonoridad sin sentido, no subordinada a ningún significado conceptual, lingüístico o verbal. En el útero materno también percibe el sentido del ritmo, que llega, además de las palabras sin significado, por otros sonidos del cuerpo, como el corazón.

Hay pues una escucha previa a la escucha musical y al sentido: la escucha del sonido, de la *foné*. De este hecho se puede derivar la existencia de un placer de oír que no se vincula con la cualidad significativa del sonido, sino que se relaciona solamente con la cualidad sensorial de lo audible.

Tras el nacimiento, el bebé distinguiría el timbre vocal de la madre que se representa como atributo sonoro del pecho-voz, que constituiría el primer

²⁰ “El sonido nos invade, nos arrastra, nos atraviesa”, Deleuze, G., y Guattari, F., *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, ob. cit., pág. 351.

²¹ Entre las diecinueve y veinte semanas de embarazo el feto ya puede oír, aunque de manera distorsionada debido al medio acuático en el que se haya inmerso. El desarrollo del sistema nervioso central se considera suficiente como para empezar a procesar esos sonidos.

²² “Sólo existe un tiempo compartido por dos personajes, la madre y el homúnculo encerrado en su seno”, Trías, E., *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, 2010, Barcelona, pág. 563.

reconocimiento sonoro, y que procedería de la *foné* sonido, que guardaría memoria inconsciente de esa primera vida. La sonoridad será fuente de placer o displacer según aparezca en una situación u otra.

Así, si el lenguaje es signo de identidad de la voz paterna, la música:

*Procede de un “matriarcado acústico” (Alfred Tomatis, Peter Sloterdijk) que se le anticipa y adelanta. Es la articulación compleja, en múltiples dimensiones, de ese signo de identidad originario: la voz materna.*²³

Sloterdijk da cuenta de la existencia de un miedo al silencio tras el nacimiento, que procedería de la pérdida de la música que oímos en la etapa fetal, y que constituiría el fondo sobre el que se sitúa la posibilidad de toda nueva escucha musical. Un trauma acústico que coloca al recién nacido en una situación de nostalgia de su primer mundo sonoro intrauterino y lo que nos provoca una escucha conmovida.²⁴

Esta relación intrínseca de lo sonoro y el cuerpo también se pone de manifiesto con los estudios de John Cage en la utilización de los órganos para su experimentación musical.

Cuando John Cage²⁵ entró en 1948 en la cámara anecoica²⁶ de la Universidad de Harvard buscando el silencio absoluto, escuchó dos sonidos, uno alto y otro bajo. Los ruidos escuchados, dadas las condiciones de la cámara, tenían que proceder del interior

²³ Trías, E. *ibid.*, pág. 583.

²⁴ “No es la dulzura propia de las música sino la alianza del sonido con la esperanza auditiva más secreta del sujeto (...) el pasaje que me promete a mí mismo: el motivo que me conmueve, a mi cadencia hímica, a mi auto fanfarria”, Sloterdijk, P., *Esferas I*, ob. cit., pág. 445.

²⁵ John Cage fue uno de los compositores estadounidenses más influyentes del siglo XX. Como teórico musical tuvo una importante actividad como escrito y profesor. Algunas de sus clases se recopilaron en *Silence: Lectures and Writings* (1961).

²⁶ La cámara anecoica está diseñada para absorber el sonido que incide sobre las paredes, el suelo y el techo de la misma cámara, anulando los efectos de eco y reverberación del sonido.

de su cuerpo: el sonido alto correspondía a su sistema nervioso y el sonido bajo a la circulación de la sangre.

Este hecho puso de manifiesto que no existe el silencio propiamente dicho, y que cada instante tiene un sonido propio y permanente. En consecuencia, el silencio no se puede definir como la ausencia de sonido porque está siempre habitado por la serie de sonidos-ruídos que nos rodean y que no escuchamos de manera intencionada.

Lo que llamamos silencio absoluto no es la ausencia de sonido sino la ausencia de toda “intención” de producir un sonido o de escucharlo. Para Cage, el silencio es lo que nos hace escuchar los sonidos en los que antes no reparábamos, y el sonido procedería de un cambio en la atención, una escucha de lo que antes pasaba inadvertido.²⁷

Este hecho no impide que lo que se desecha en la audición esté presente también, ya que lo que se detiene es la intencionalidad y se entra en la escucha de un silencio simplemente para oír. En este mundo sonoro el silencio sería un estado libre de intención y atender al silencio, escuchar lo que habitualmente se escapa.²⁸

El silencio del oído será el silencio de la escucha dirigida ya que la voz, el sonido, sólo se hace presente a partir de la “intención de escuchar”. El intervalo entre oír y escuchar, entre ruido y sonido, es el sujeto intencional que escucha y no sólo oye.

²⁷ “*La música es silencio interrumpido. Cada nota que nace y luego desaparece permanece en diálogo con el silencio*”, Steiner, G., *Gramáticas de la creación*, Siruela, 2001, Madrid, pág. 137.

²⁸ Para el taoísmo lo fundamental es el “remanente del sonido” más que la explosión sonora y pone de manifiesto que cuando se emiten unos sonidos, se pierden otros, de modo que el sonido será completo y total mientras no se manifieste. Lo que hay que escuchar es el sonido que se extingue, el sonido atenuado que va desapareciendo. “*La dimensión física del sonido debe ceder su sitio a su profundización —por superación— en el silencio... El sabio debe prestar oído al silencio y en ese estado percibe la armonía*”, Jullien, F., *Elogio de lo insípido*, Siruela, 1998, Madrid, págs. 69 y 70.

El concepto de la escucha dirigida, la intencionalidad, nos lleva a la pregunta de qué es lo que hace que un sonido devenga música para un sujeto.

En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari,²⁹ en el capítulo del Ritornelo, hacen una distinción entre el sonido, que es la materia en la cual la música acontece, y la música misma. Consideran que el concepto de música como sonidos ordenados intencionalmente con un significado o como lenguaje de los sentimientos, es una gran simplificación, ya que la reducen a la pura sonoridad, y la música debería ser entendida desde el ritmo, la repetición, el cuerpo y la libertad, y no desde el lenguaje o el sonido.³⁰

El sonido deviene música por la repetición a que se somete cualquier pieza, y a través de esta repetición pasa a ser materia de expresión de un individuo, de un grupo o de la sociedad.³¹ Las canciones devienen expresivas una vez que se repiten e instauran su propio ritmo: Deleuze establece una diferencia entre el ritmo musical de la canción que se puede medir: rock, salsa, ranchera, etc., y el ritmo territorial que sólo puede ser esperado, pues la pieza musical acontece sólo cuando suena.³² Hay pues un ritmo en la pieza musical que sería básicamente la medida concreta en que se compuso y se interpreta, distinto al ritmo territorial que sólo puede ser esperado cuando suena y acontece una y otra vez.³³

²⁹ Deleuze, G., y Guattari, F., *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, ob. cit.

³⁰ Me ha sido de gran utilidad para sobrellevar la dificultad de los conceptos de Deleuze y Guattari el estudio de Maldonado, J. F., *Música y creación: un sentido en el pensamiento de Gilles Deleuze*, Tesis de doctorado en filosofía. Facultad de Filosofía y Letras, departamento de Filosofía. Dirigida por J. M. Zamora. 2008.

³¹ Deleuze llama ritmo territorial a esta repetición corporal de la música. Se puede referir al cuerpo de un individuo y al cuerpo de un grupo o cuerpo social.

³² Deleuze y Guattari, *ibíd.*, pág. 320.

³³ “*El ritmo es lo Desigual o lo Inconmensurable, siempre en estado de codificación. La medida es dogmática, pero el ritmo es crítico*”, Deleuze, G., y Guattari, F., *ibíd.*, pág. 320.

Esta repetición sucede en un lugar: el cuerpo, que es donde acontece la música porque es él quien la vive, no sólo por el oído que escucha, sino porque todo el organismo queda musicalizado.³⁴

La música tendría así dos modos: el virtual y el actual.³⁵ El modo actual sería la interpretación sonora de la obra, y tendría lugar cuando se escucha la pieza, ya sea en vivo, o mediante cualquier registro sonoro pregrabado. La música sólo acontece en la repetición de una pieza singular pero la música no es la misma cada vez, porque hay condiciones de actualización diferentes.

Por otra parte, la música no es sólo sonido aunque “suene”. Tampoco es una especie de lenguaje que quiere decir algo, que necesita de un individuo o de una sociedad que le da un significado.³⁶

Pero, aunque no sea un lenguaje, se asemeja a él; tiene una estructura concreta, un contexto organizado de sonidos, sonidos que al estar articulados son algo más que sonidos. Esta estructura es la que se ha utilizado para convertir la música en matemáticas.

La música está abierta para entrar en combinación con cualquier individualidad, hacer sentir diferentes cosas a los que la escuchan, ya que su ambigüedad le permite dotarse con cualquier significado al poder ser actualizada con diferentes sentidos, aunque ella en sí misma no comporte ninguno. Lo que aparentemente dice está oculto

³⁴ Menciona la música de los grupos, cuerpos que bailan, hablan y beben en donde todo el cuerpo entra en el ritmo territorial, Deleuze y Guattari, *ibíd.*, pág. 329.

³⁵ Maldonado, J. F., *Música y creación: un sentido en el pensamiento de Gilles Deleuze*, ob. cit., p. 257.

³⁶ Trías subraya que, a diferencia del lenguaje, la sintaxis musical no abandona nunca el plano sonoro, se mantiene en el nivel puramente fónico.

en el mensaje, y requiere la interpretación, que en las palabras tiene que ver con el desciframiento, y en lo sonoro tiene que ver con la ejecución, con hacer música.

La música puede promover infinidad de asociaciones pero no nos cuenta nada, no da un contenido plasmado lógicamente,³⁷ sino que propone un deslizamiento desde el terreno de la literalidad al terreno de la metáfora. Desde esta perspectiva la música sería el límite de la poesía, que ocupa el territorio entre el sonido y el sentido.

En la poesía se realza la dicotomía de sentido y sonido, y se produce la unión del simbolismo sonoro, fonético, y la función de acompañamiento del significado.

Cualquier poema popular, equivalente a las letras de las canciones de JAJ, desde el momento en que tiene una construcción métrica, ya muestra una preeminencia del sonido, que se acrecienta en los cancioneros con la melodía que transporta las palabras.

Se puede producir un desplazamiento del sentido, una igualación en importancia del sentido y del sonido ya que la voz en tanto sonido es relativamente independiente de la voz en tanto que palabra, de modo que se llega a establecer una ruptura con el texto.

En el capítulo “El amor cortés en anamorfosis”,³⁸ Lacan apenas tiene en cuenta que esa exaltación y “vaciamiento” del concepto de la mujer, la Dama, se da en una práctica trovadoresca en donde hay, además del poema, una música que se canta a través de la voz.³⁹ Es una forma de creación poética que incluye una composición

³⁷ “La música excluye el diccionario”, Lévi-Stauss, C., *Mirar, escuchar, leer*, ob. cit., pág. 73.

³⁸ El amor cortés configura una representación de un objeto que antes no estaba. Este efecto se produce a través del canto poético que, a partir del vacío, va a construir el objeto. Lacan, J., Seminario 7. *La ética del psicoanálisis*, ob. cit., pág. 171.

³⁹ Las letras de los cánticos de los trovadores son poemas para ser oídos no para ser leídos, en el patio del castillo de un gran señor, acompañados de música. Julia Kristeva recoge en su libro *Historias de amor* que se conservan, 264 cantos de trovadores en los que la notación ponía énfasis en la melodía. Y destaca que: “El canto es su significante y su significado esenciales. No tienen significación referencial, objetiva; es el sentido de la joie”, Kristeva, J., *Historias de amor*, ob. cit., pág. 248.

musical, donde hay una voz comprometida en la canción que interpela a la dama.⁴⁰ La voz se oye: la imagen acústica, el signo fónico,⁴¹ es uno de los dos planos que conforman el signo lingüístico. Es la contracara del significado, al que complementa.

La voz que vehiculiza la melodía y las letras pertenece al mundo del cuerpo y al del lenguaje. Es la dimensión propia de lo humano, el objeto más cercano a la experiencia del inconsciente, del discurso del otro. Es el soporte material, el vehículo, para producir significado, aunque como sonido pueda no tener un fin de significación y ser simplemente la expresión de un estado corporal: hay un sonido en la voz que no se reduce a la palabra hablada o cantada, voz que habla más allá de lo que dice, más allá de todo significado.

Winnicott pone su atención en los gritos y laleos, en los juegos vocales del bebé que poseen entonaciones melódicas, y entiende el balbuceo del niño como un uso presimbólico de la voz, un balbuceo que procura un gozo al que deberá renunciar cuando entre en la palabra. El balbuceo del bebé, aún sin ser palabra, participa de la voz y el sonido, y el grito, como primer signo de vida, enunciación sin enunciado, es también voz y sonido.

El *fort-da* freudiano muestra una manifestación presimbólica de la voz con la emisión de dos entonaciones, de dos notas musicales. El grito del niño ya no es exclusivamente una descarga motriz, sino constituye la voz como un primer signo de

⁴⁰ Insiste en el término cantar: “No hay posibilidad de cantar a la Dama, en su posición poética, sin el presupuesto de una barrera que la rodea y la aísla” y “Se trata del amor cortés y de sus poetas, cantores, calificados de trovadores en el Mediodía, de troveros en Francia del norte...”, Lacan, J., *ibid.*, págs. 178 y 183.

⁴¹ Derrida, J., *La voz y el fenómeno*, Pre-Textos, 1985, Valencia, pág. 121.

dominio sobre el mundo⁴² ya que adquiere una función útil al hacer llegar a la madre-carrete.⁴³ Unos gritos que se convierten en llamada al dotarse de significado e interpretarse como una palabra dirigida al otro.⁴⁴

Para estudiar el lugar en el que el lenguaje se encuentra con una voz, Barthes propone el significante “grano de la voz”, categoría que permitiría diferenciar una voz de otra en cuanto a la sensibilidad. A través de este concepto, Barthes se refiere a las implicaciones corporales de aquellas voces que, con su propia materialidad, sin representar, logran hacer presente la “significancia”:

*El grano sería eso: la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna: la letra, posiblemente la significancia, con toda seguridad.*⁴⁵

Barthes distingue entre un fenocanto y un genocanto: el fenocanto cubre todos los fenómenos y rasgos que proceden de la estructura de la lengua cantada, del género musical y del estilo de la interpretación. Está encadenado a la personalidad del artista.

El genocanto por su parte es:

El volumen de la voz que canta y que dice, el espacio en el que germinan las significaciones desde el interior de la lengua y en su propia materialidad;

⁴² “El paso del sonido a la palabra quedará consumado cuando el agujero ex nihilo, sobre el que baila Dionisos, sea sustituido por el agujero internalizado de la ausencia fálica que llegará con la nihilación. En tanto que la música no podía más que significar la ausencia en su triple morada —lo inaudito, lo invisible, lo inmaterial— la palabra va a nombrarla: fort-da”, Didier-Weill, A., *Invocaciones*, ob. cit., pág. 62.

⁴³ “El grito descarga se transforma entonces en grito acción específica”, Nasio, J. D., *El libro del dolor y del amor*, ob. cit., pág. 176.

⁴⁴ “Lo importante no es que el niño pronuncie las palabras Fort/Da que en su lengua materna equivalen a lejos/ aquí; por otra parte solo las pronuncia de manera aproximativa. Lo importante es que hay allí, desde el origen, una primera manifestación del lenguaje. Mediante esta oposición fonemática el niño trasciende, lleva a un plano simbólico, el fenómeno de la presencia y de la ausencia. Se convierte en amo de la cosa, en la medida en que, justamente, la destruye”, Lacan, J., *El Seminario I. Los escritos técnicos de Freud*, ob. cit., pág. 257.

⁴⁵ Barthes, R., *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, ob. cit., pág. 308.

*se trata de un juego significativo ajeno a la comunicación, a la representación (de los sentimientos), a la expresión; ese extremo (o ese fondo) de la producción en que la melodía trabaja verdaderamente sobre la lengua, no en lo que dice sino en la voluptuosidad de sus sonidos significantes, de sus letras.*⁴⁶

El grano de la voz⁴⁷ remite a algo que está por debajo del sentido de las palabras. No se trata del placer del texto sino el placer auditivo que oír el grano de una voz proporciona.⁴⁸

En esta especie de “lengua-música”, la voz “con grano” trabaja directamente sobre la voluptuosidad de los sonidos significantes, mientras por el contrario, las voces “sin grano” transmiten de manera clara un significado pero cancelan las implicaciones físicas de su producción, por lo que no generan empatía en el oyente. Se trata entonces de oír la palabra a pesar del sonido que puede perturbar la escucha, silenciar el ruido que puede haber en la palabra.

Aunque en la escucha del significado se borra la presencia de la voz, su presencia sigue operando, hecho que explica los efectos de sugestión, los de seducción, los efectos hipnóticos de la palabra. Se justifica así la recomendación de Platón de que la voz en el canto no quede separada de las palabras que le dan sentido: el primer paso para

⁴⁶ Barthes, R., *ibíd.*, págs. 304-305.

⁴⁷ La relación que aparece antes del significado es la del placer que constituye la relación entre el oyente y el cuerpo de la voz, su “grano”: “*El grano es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta*”, Barthes, R., *ibíd.*, pág. 310.

⁴⁸ Barthes conceptualiza el goce que él mismo experimenta al escuchar cantar, cuando el oír el grano de una voz conlleva el placer auditivo. “*Toda relación con una voz es por fuerza amorosa, y por eso es en la voz donde estalla la diferencia de la música, su obligación de evaluación, de afirmación*” “*En la garganta, lugar en que el metal fónico se endurece y se recorta, en la máscara, ahí es donde estalla la significancia, haciendo surgir, no el alma, sino el placer*”, Barthes, R., *ibíd.*, págs. 315 y 306.

combatir el caos de la civilización es hacer que la música y el ritmo sigan el discurso, que no se separen, que no se independicen de las palabras.⁴⁹

Pero a pesar de todas estas recomendaciones, gozar de la voz en sí misma es una experiencia repetida, socialmente aceptada, como por ejemplo ocurre en la ópera, en donde la voz se convierte en un objeto autónomo ya que es difícil entender el texto aunque se conozca el libreto; se goza de la audición de la voz en el aria sin el condicionante de la significación.

Mediante el canto la voz ocupa un primer plano, lo que en ocasiones dificulta la clara comprensión del texto, y oculta a la atención del oyente lo que las palabras quieren expresar, el significado. Por otra parte, a veces, junto con la melodía, la voz expresa lo que las palabras no logran.

⁴⁹ Platón, *La República*, Austral, Espasa Calpe, 1997, Madrid. III, 398d, 400d.

2. LOS MITOS

Los mitos corresponden a residuos deformados de fantasías optativas de naciones enteras, a los sueños seculares de la humanidad joven.
S. FREUD⁵⁰

Los dioses son un modo de revelación de lo real.
J. LACAN⁵¹

Los mitos⁵² nos ilustran sobre lo imposible de decir y nos transmiten un contenido simbólico en el que ponen de manifiesto conflictos psíquicos fundamentales. En los mitos relacionados con la música que esta tesis examina, se pueden rastrear ciertas líneas consistentes: descripciones de la pulsión y del recorte de la pulsión a través de relatos que hacen hincapié en la parte salvaje que tiene lugar en el cuerpo, y los que resaltan su aspecto simbólico, lo que tiene de límite y de reglado, de logos. Algunos resaltan su relación con la celebración festiva y otros ponen de manifiesto su vinculación a la muerte.

Todos muestran el tremendo poder de la música: los que la relacionan con algo desmesurado, excesivo y cruento como el asesinato de Pénteo y Orfeo por las Bacantes, o como las Sirenas que provocan la muerte, y los que intentan domeñar esta música de desmesura, aunque para ello también lleguen a la violencia, como hacen Apolo con Marsias y la Musas con Támiris.

⁵⁰ Freud, S., *El creador literario y el fantaseo* (1908-1907), tomo IX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.

⁵¹ Lacan, J., Seminario 8. *La transferencia*, ob. cit., pág. 55.

⁵² “Desde la perspectiva de Lacan, el mito no se opone a la realidad, sino que enseña justamente aquello que la realidad tiene de más real en su estructura”, Alemán, J., y Larriera, S., *El inconsciente: existencia y diferencia sexual*, Editorial Síntesis, 2007, Madrid, pág. 90.

Dos dioses principales encarnan la música: Dioniso y Apolo, además de un largo etcétera de personajes como el dios Hermes, Cronos, las Musas, Pan. Algunos de ellos, como Orfeo y las Sirenas, son fundamentales para el estudio de la voz que canta.

Nietzsche explica el arte⁵³ y la tragedia griega a través de la dualidad de Apolo como dios del sol y de la luz, y Dioniso, dios del vino y de la embriaguez. Lo apolíneo y dionisiaco serían modos diferentes y complementarios de entender la experiencia vital.

Apolo representa el principio de racionalización gracias al cual nos defendemos de los aspectos salvajes de la vida. Aparece como:

*Esa mesurada limitación, ese estar libre de las emociones más salvajes, ese sabio sosiego del dios escultor.*⁵⁴

En contraposición con este dios de la serenidad, Dioniso, cuyo arte es la música, es el dios que rompe las limitaciones y conduce a la fusión con la naturaleza y que lleva al delirio, al placer y al horror.

Lo dionisiaco se manifiesta como una explosión de vitalidad salvaje en la que desaparecen los límites de la individualidad.⁵⁵ Representa la confusión, el caos, la noche, lo pulsional, que en la tragedia se correspondería con la música, la danza y el coro, mientras que Apolo, representante de la razón y de la armonía, se relaciona con las palabras y los personajes. La apariencia, la forma, que proporciona lo apolíneo aporta la

⁵³ “Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente”, Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 11.

⁵⁴ Nietzsche, F., *ibíd.*, pág. 12.

⁵⁵ “Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se remueva la alianza entre los humanos: también la naturaleza alienada, hostil o subyugada celebra de nuevo su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre”, Nietzsche, F., *ibíd.*, pág. 13.

protección a la furia en la embriaguez dionisiaca y la mesura frente a la desmesura salvaje.

Desde el punto de vista de la filosofía y de la música, al igual que hacen los mitos de Dioniso y Apolo, Trías destaca la duplicidad que caracteriza el misterio de la música. La experiencia del límite no se produce sólo mediante la escucha de la música apolínea de las esferas, sino que es necesario tener en cuenta la música dionisiaca, la música de la posesión por la que nos liberamos.

Esa cura que la mimesis del ordenamiento cósmico proporciona, en sintonía con las ocultas armonías que se pueden encontrar en la propia alma, necesita también el concurso de esa excitación y descontrol que la locura divina provoca. Sin posesión erótica, sin entusiasmo amoroso, la filosofía y la música no consiguen su finalidad. La salud mental, la felicidad, la eudaimonía, exigen el concurso de ambas orientaciones, mimética y catártica, apolínea y dionisiaca, armoniosa y orgiástica, dirigidas hacia el cántico a través de la lira, o inductoras de la danza —con su frenesí específico— mediante la flauta. La ironía socrática respecto a la locura divina y a los fenómenos de posesión convive con una auténtica exigencia de esos estados, sin los cuales no puede realizarse plenamente el objetivo que a través de música y filosofía se persigue.⁵⁶

En el estudio de estos mitos es significativo tanto el tipo de música que se ejecuta y con qué instrumentos, como el efecto y la reacción que genera en los oyentes.

Así, las mujeres que siguen a Dioniso enloquecen y matan a Pénteo llevadas a la excitación y llegan a la alucinación por el sonido repetido de las flautas, percusión, los gritos y el baile. Es una música que cada uno ejecuta y vive sin referencia a los demás en un estado de “posesión”

⁵⁶ Trías, E., *El canto de las Sirenas*, Galaxia Gutenberg, 2007, Barcelona, págs. 811-812.

Orfeo utiliza su poder musical para conseguir unos fines, ya sean para él o para los otros, por medio del embelesamiento que ejerce su voz a las fuerzas del Hades, a lo animado y a lo inanimado. Una atracción más peligrosa es la que producen las Sirenas a las que solo Odiseo puede escuchar y no morir “sujetado” al mástil del barco.

Apolo y las Musas exigen un reconocimiento de la música como un arte donde serían sus intérpretes privilegiados. El auditorio puede verse afectado y conmovido sin riesgo por mediación de la perfección de un instrumento sobre otro, la lira frente a la flauta que permite la palabra, y conseguir, a través del coro de las voces de las Musas, la misma mitigación de las penas que produce el vino de Dioniso.

A pesar de ello, cabe siempre una escucha, independientemente de la música que se ejecute, que lleve a una reacción vinculada a un gozo mortal como describe Platón:

Se cuenta que, en otros tiempos, las cigarras eran hombres de esos que existieron antes de las Musas, pero que, al nacer estas y aparecer el canto, algunas de ellas quedaron embelesadas de gozo hasta tal punto que se pusieron a cantar sin acordarse de comer ni beber, y en ese olvido se murieron. De ellos se originó, después, la raza de las cigarras, que recibieron de las Musas ese don de no necesitar alimento alguno desde que nacen y, sin comer ni beber, no dejan de cantar hasta que mueren.⁵⁷

De manera esquemática, a riesgo de una sobre simplificación, la música que describen los mitos y sus efectos en los que la escuchan se pueden relacionar con las distintas etapas lógicas del desarrollo del sujeto.

- Dentro de los mitos relacionados con la voz, las Sirenas podrían vincularse a la etapa originaria de gozo sonoro, de vida o muerte. Ante la imposibilidad de

⁵⁷ Platón, *Fedro*, PDF Ediciones Gredos, pág. 23.

cerrar los oídos sólo se pueden acallar con otra voz, como hace Orfeo, o atarse al mástil de lo simbólico como hace Odiseo.

- La música de Dioniso se podría relacionar con la etapa primaria, con el yo ideal, el deseo de la fusión, con la motilidad y el despedazamiento, donde la imagen está aún fragmentada. Estaríamos en la compulsión a la repetición relacionada con el movimiento que pulsa por alcanzar una imposible puesta en palabras de supuestos hechos de lo que sólo quedan en la psique representaciones cosas.⁵⁸

Las Bacantes, en el mundo de la fiesta, se fusionan con Dioniso, padre y madre, con la naturaleza que es vida y muerte, y se mueven imitando a los animales, sin pasos ni orden, con el batido de los tambores que pueden remedar la *foné* matricial del corazón. Gritan, no tienen palabras aún, excitadas intentando llegar por el entusiasmo a la catarsis y a la calma.

- La música de Apolo y las Musas tendría lugar tras la designación de los fonemas del *fort-da*, tras la palabra y el padre, donde ya hay un tribunal y un castigo sancionador, música relacionada con la etapa de la represión secundaria, con el ideal del yo. Es el mundo de la representación palabra,⁵⁹ del gozo fálico, de la demanda, de la represión⁶⁰ secundaria que permite la conexión de ciertas representaciones cosas con ciertas representaciones palabra y que constituye el sistema preconsciente consciente, o lo inconsciente reprimido secundariamente.

⁵⁸ Lo que nunca podrá ser trasladado a la palabra, lo reprimido “primariamente” que daría lugar al “inconsciente imaginario”: “Tenemos razones para suponer una represión primordial, una primera fase de a represión que consiste en que la agencia representante (*representanz*) psíquica (*agencia representante-representación*) de la pulsión”, Freud, S., *La represión*, ob. cit., pág. 143.

Lo reprimido primordialmente se manifiesta con la construcción (Freud, S., *Recordar, repetir y reelaborar*, ob. cit.), que consistiría en la puesta en palabras de las repeticiones que el paciente actúa a lo largo del tratamiento psicoanalítico.

⁵⁹ “Suelen citarse cuatro ingredientes de la representación-palabra: la imagen sonora, la imagen visual de letras, la imagen motriz del lenguaje y la imagen motriz de la escritura”, Freud, S., *Lo inconsciente* (1915), tomo XIV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires. Apéndice C, *Palabra y cosa*, pág. 208.

⁶⁰ “La represión no es un mecanismo de defensa presente desde el origen; no puede engendrarse antes de que se haya establecido una separación nítida entre la actividad consciente y actividad inconsciente del alma, y su esencia consiste en rechazar algo de la conciencia y mantenerlo alejado de ella”, Freud, S., *La represión*, ob. cit., pág. 142.

2.1 Dioniso: música y cuerpo

“El dispensador del vino”, “el frenético”, Dioniso era el dios de la embriaguez divina y del amor más encendido (...), y todos los que le acompañaban y eran rozados por su amor debían compartir con él su trágico sino.

W. OTTO⁶¹

Y Baco, con la antorcha humeante atada al tirso salta, baila y brinca, animando a los posesos y excitándolos con sus gritos.

EURÍPIDES⁶²

El mito de Dioniso, el más extraño de los dioses del Olimpo, pone de manifiesto la música como algo a lo que hay que poner límites, algo a lo que hay que contener, recortar, delimitar. Música vinculada al “no todo” a “el continente negro”, que puede volver a las mujeres locas de deseo. Con una sonoridad identificada con las fuerzas primordiales pulsionales, en su dimensión de lo no domesticado, de liberación orgiástica, con pérdida de la conciencia individual, la música de Dioniso busca la embriaguez y la posesión que tendría el poder de conducir al individuo fuera de las fronteras de su yo para disolverlo en el océano de una unidad cósmica de placer y dolor.

Los mitos de Dioniso son descripciones de una música que nos hace obedecer, el ritmo como rito que ha sido utilizado por quienes buscan la obediencia del oyente ya que oír etimológicamente está emparentado con obedecer: *audire* y *ob-audire*. Estamos obligados a la escucha ya que podemos cerrar los ojos y no mirar, pero no cerrar los oídos para no oír. En palabras de Steiner:

*“Aun cuando la naturaleza y el modus operandi del secuestro que la música ejerce en nosotros apenas se comprendan (...), somos sintonizados por la música que se apodera de nosotros”.*⁶³

⁶¹ Otto, W., *Dioniso, mito y culto*, ob. cit., Madrid, pág. 43.

⁶² Eurípides, *Las Bacantes*, ob. cit., pág. 72.

⁶³ Steiner, G., *Errata. El examen de una vida*, ob. cit., pág. 38.

En este sentido, Primo Levi llamó a la música “infernial” tras la experiencia en los campos de concentración nazis, y “reveló la más antigua función asignada a la música. La música, escribe, era sentida como un “maleficio”. Era una “hipnosis del ritmo continuo que anula el pensamiento y duerme el dolor”, citado por Pascal Quignard, *El odio a la música*, edición digital, pág. 227.

Dioniso es un dios mediterráneo que nace del muslo de su padre Zeus, implantado ahí ante la muerte durante el embarazo de Semele, su madre. Este dios que fue despedazado al resucitar franquea los límites de la muerte con un culto de vida y de plenitud vital.

Vinculado a la naturaleza ya que nace y muere, unido a la vida y al Hades,⁶⁴ es un dios de la duplicidad, que desaparece y retorna, vida y muerte imbricadas en un personaje lleno de facetas. Dioniso se relaciona con lo súbito y espontáneo, se le puede reconocer o no, ya que no se anuncia y puede ir disfrazado. Se le asocia con mujeres, con Démeter y Perséfone, y se educa y vive inmerso en un mundo femenino:⁶⁵ le crían las ninfas,⁶⁶ el séquito que le acompaña son mujeres que aparecen en hermandades de nodrizas y bacantes, y cuando es perseguido encuentra refugio entre las Musas.

Promueve la transgresión y referido a él se habla de profecía, música, vino, de demencia dionisiaca,⁶⁷ de bendiciones y frenesí de vida y de muerte, de inestabilidad y desorden. Es “el que desata”, “el que libera” de la opresión del mundo.⁶⁸ Dioniso alienta a una desinhibición a la que todos están convocados, a danzar y a dejar de ser uno mismo, e introducirse en un mundo sin ataduras, y ejerce su función catártica a través de la música y del baile. Es un danzante festivo, dios del vino y de las fiestas

⁶⁴ Se pone especialmente de manifiesto en los textos que recogen las celebraciones de las fiestas de las Antesterias en donde la reina de la ciudad se unía sexualmente con el dios que subía desde el Averno y traía consigo a los muertos. La presencia del sexo también está reflejada el comentario de Pénteo en *Las Bacantes*: “En soledad acuden a gozar del concubito de un hombre, con el pretextos de ser Ménades rituales, pero en más tienen a Afrodita que a Baco” (...), “ebrias de vino y del ruido de la flauta de loto, enloquecidas y persiguiendo a Venus en la selva”, Eurípides, *Las Bacantes*, ob. cit., pág. 84.

⁶⁵ Ante el riesgo de que Hera lo descubriera y matara, le vistieron con atuendos de niña.

⁶⁶ Las nodrizas y bailarinas son ninfas que son también Bacantes. “En el núcleo del culto y los mitos se encuentra la figura del dios frenético y las de las mujeres arrastradas en su delirio que acogen y crían al recién nacido y que por ello se consideran sus nodrizas”, Otto, W., *Dioniso, mito y culto*, ob. cit., pág. 46.

⁶⁷ Hera le enloqueció y estuvo vagando con la mente extraviada hasta que Cibeles le sanó de la locura.

⁶⁸ “Lysios”, en Andrés, R., *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Acantilado, 2012. Barcelona, pág. 602.

báquicas, del teatro y de la máscara, del ditirambo, de la música que enloquece, del éxtasis y de las danzas de las ménades, en la naturaleza salvaje.⁶⁹

Su música atruena, se expresa en la carrera y en el baile a través de un rito cercano a la muerte, con el dios y su séquito de mujeres en el monte, a las afueras de la polis, en lo no civilizado, al margen de las leyes. Una música de frenesí, pulsión y cuerpo, que aleja a las mujeres de las identificaciones, del rol social y que les hace entrar en una situación de éxtasis y de alucinación olvidando su condición legal y familiar.⁷⁰

El culto a Dioniso transcurre por la noche, en valles, bosques, montañas, fuera de la ciudad. No una celebración religiosa en solitario sino algo relacionado con la fiesta, con el carnaval, con la transgresión y la subversión de las normas colectivas. La embriaguez, el éxtasis, aniquila las barreras y los límites habituales de la existencia, de modo que lo subjetivo desaparece y se separan el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca. El sujeto se olvida de sí mismo y este olvido le permite la comunidad de la fiesta con otros hombres y con la naturaleza.

Dioniso es la parte de la tragedia en la que todos participan, fundiendo su conciencia en una fiesta colectiva a la que, aunque se identifique con lo femenino en tanto más salvaje y desconocido, están todos convocados, incluso los viejos que se rejuvenecen a través de ella,⁷¹ donde se oficializa la transgresión que de alguna manera une a sus participantes, una celebración comunal en donde se convierte en Dioniso quien guía las multitudes, y en donde se pone de manifiesto la experiencia corporal de la

⁶⁹ *“Todo el monte danzaba con ellas y las fieras, y nada quedaba sin moverse y correr”*, Eurípides, *Las Bacantes*, ob. cit., pág. 85.

⁷⁰ Una breve mención a Pan que formaba parte del cortejo de Dioniso. Es un dios extraño que muere, que paraliza con su grito, que puede llevar al pánico; un mestizo de hombre y cabra, un ser fronterizo de gran apetito sexual, que intenta seducir a las ninfas, que le rehúyen. Pan hace del rechazo que padece, música y convierte a Siringa en caña de la que surge la flauta, y a Eco en voz que solo puede repetir palabras ajenas.

⁷¹ Así dice el sabio Tiresias a Cadmo: *“Te pasa como a mí: yo también me siento joven y empezaré a bailar (...). Alguien dirá que no respeto la vejez cuando voy a danzar con mi cabeza coronada de yedra, mas el dios no ha distinguido si el joven tiene que bailar o el viejo”*, Eurípides, *ibíd.*, págs. 66-67.

música, porque el cuerpo es el lugar en el que acontece la música porque es él quien la vive,⁷² ya que la excitación que provoca el dios se resuelve en música de flautas y percusión que lleva a la danza. Dioniso baila y hace que los demás también lo hagan.⁷³ El dios y sus Bacantes hacen una música de gritos,⁷⁴ percusión y flauta. Grita “evohé”⁷⁵ y con el acompañamiento de los timbales incita a la danza y a la embriaguez. Las Bacantes no utilizan las palabras,⁷⁶ y los sonidos que emiten, del mismo modo que sucede en el caso del bebé,⁷⁷ proceden de su excitación y son un medio de hacer desaparecer una tensión. Como él pueden sufrir alucinaciones, para posteriormente tras el entusiasmo y el movimiento llegar a la calma. Gritos⁷⁸ también jubilosos como los que describe Assoun⁷⁹ en su relectura del *fort-da*, donde el grito es la expresión sonora de la fantasía inconsciente que surge de la separación, un sonido de ansiedad que se hace jubiloso ya que de alguna manera recupera el objeto.⁸⁰

⁷² Oímos con el cuerpo, nos movemos acompasadamente con el cuerpo: “Mediante el movimiento de su pie o su cabeza, que marcan el tempo, el oyente revela que su cuerpo está habitado por una invocación”. Didier-Weill, A., *Invocaciones, Dioniso, Moisés, San Pablo y Freud*, ob. cit., pág. 13.

⁷³ “Baco enseña canciones a las ninfas. Ya de niño, en el seno materno se dice que bailaba”, Otto, W., *Dioniso, mito y culto*, ob. cit., pág. 107.

⁷⁴ “Mas ¿cuándo llega el ser humano natural al simbolismo del sonido? ¿Cuándo ocurre que ya no basta el lenguaje de los gestos? ¿Cuándo se convierte el sonido en música? Sobre todo, en los estados supremos de placer y de displacer de la voluntad, en cuanto voluntad llena de júbilo o voluntad angustiada hasta la muerte, en suma, en la embriaguez del sentimiento: en el grito. ¡Cuánto más potente e inmediato es el grito, en comparación con la mirada!”, Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 105.

⁷⁵ Cuando Dioniso recorre el monte le acompaña el ruido y le describen como: “El que profiere gritos (...). Lo acompañan atronadores y chirriantes instrumentos”, Otto, W., *Dioniso, mito y culto*, ob. cit., pág. 72.

⁷⁶ En la imágenes de los vasos que muestran a las Ménades “ese siniestro silencio se cita expresamente como una característica propia de las mujeres poseídas por Dioniso: de personalidades siniestras y silenciosas se decía que su comportamiento asemejaba al de las bacantes, porque lo propio de estas es callar”. Otto, W., *ibíd.*, pág. 73.

⁷⁷ Freud plantea el grito como descarga para aliviar la tensión psíquica. El grito no tiene significación y es el otro quien aporta la palabra y le da un significado. Freud, S., *Proyecto de psicología*, ob. cit., págs. 376-377.

⁷⁸ “La apariencia del dolor es el grito, un grito que simula tanto el dolor como el placer. El simulacro del dolor, es decir su rasgo fetichizado es el grito”, Nasio, J. D., *El libro del dolor y del amor*, ob. cit., pág. 153.

⁷⁹ Assoun, P. L., *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*, ob. cit., pág. 80.

⁸⁰ Otra situación de excitación, grito y júbilo para el niño es la que se produce ante su imagen en el espejo. “Es el valor preciso de su notación del júbilo del sujeto ante su imagen en el espejo. No se trata simplemente de una observación sobre la experiencia, esta agitación jubilosa del sujeto connota la

Esta música del grito y del baile está acompañada por las Ménades, cuyo nombre se deriva de manía = locura, con tambores y panderos que aturden, y que proceden de Rea, diosa madre, diosa tierra.⁸¹ Los tonos de los instrumentos recorren la tesitura grave a la más estridente y aguda de las voces de las mujeres⁸² con un sonido intenso provocado por el aulós y la piel golpeada del tímpano, del tambor. Sufren alucinaciones y bailan violentamente, siguiendo los movimientos de algún animal, como la pantera.

*Los estados de posesión de dichas mujeres eran profundos y revestían espectacularidad: gritaban, cantaban en pleno delirio, hacían contorsiones y daban grandes saltos, marchaban arrebatadas, de noche y en invierno, por los bosques y los campos, y, cuando llegaban a un pozo, en vez de extraer agua creían sacar leche o miel.*⁸³

La música de Dioniso convoca al presente fuera del decoro, y conduce a una experiencia contagiosa a la que no llega a través de una ascesis, sino a través de la posesión que le hace bailar. Está constituida por un canto-grito comunitario no necesariamente sincrónico, con una melodía en la flauta que hace suscitar una excitación llena de entusiasmo.

Esta música produce un trance colectivo, y no está destinada a oyentes o espectadores no participativos,⁸⁴ en un baile donde no hay una coreografía general,

elección fundamental del gozo en el ser humano", Miller, J.-A., *De la naturaleza de los semblantes. Los cursos psicoanalíticos* (1991-92), Paidós, 2009, Buenos Aires, pág. 232.

⁸¹ "Mujeres que sois mi comitiva (...), tomad los panderos propios de la ciudad de Frigia, inventos míos y de la madre Rea, y venid alrededor de este palacio real a aturdir a Pénteo", Eurípides, *Las Bacantes*, ob. cit., pág. 62.

⁸² "Y mezclaron a las fiestas báquicas el sostenido dulce soplo de las flautas frigias y pusieron en manos de la madre Rea lo que llevaría el compás para el canto de las bacantes", Eurípides, *ibíd.*, pág. 64.

⁸³ Andrés, R., *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, ob. cit., pág. 1007.

⁸⁴ Distingue Nietzsche las dos corrientes de desmesura y límite en la música y en los sujetos que la actualizan: la que expresa lo más cercano a lo corporal, y la ordenada, la que necesita un auditorio y la que no pretende comunicar nada: "Ni el hombre agitado por la embriaguez dionisiaca, ni tampoco la masa orgiástica, poseen un oyente al cual necesiten comunicar algo, como el que supone el narrador épico y en general el artista apolíneo. Por el contrario, es propio del arte dionisiaco no conocer

unos “pasos” de baile determinados, del mismo modo que no hay un canto-grito coral. El dios está en el cuerpo, en la intensificación del movimiento corporal, y celebra la danza orgiástica de las Bacantes, donde el sujeto, arrebatado por el baile y la música, pierde la noción del yo.⁸⁵

Lacan, respecto al estado de posesión que la música es capaz de producir, los “arranques dionisiacos” que puede provocar, entiende que los efectos de exaltación, del entusiasmo, se conciben desde el “objeto a”, es decir, es algo que no es capaz de ser educado o prohibido, puesto que pertenece al registro del goce.⁸⁶

*La catarsis es allí el apaciguamiento obtenido a partir de cierta música, de la cual Aristóteles no espera ni cierto efecto ético ni tampoco cierto efecto práctico, sino el efecto de entusiasmo. Es pues la música más inquietante, la que los conmovía hasta las tripas, la que los ponía fuera de sí —como el hot o el rock'n roll para nosotros—, esa que la sabiduría antigua trataba de saber si había que prohibir o no. Ahora bien, dice Aristóteles, tras haber pasado por la prueba de la exaltación, del arranque dionisiaco provocado por esa música, están más calmo.*⁸⁷

referencia alguna a un oyente: el ferviente servidor del culto de Dionisio, como ya dije en otra parte, solo es comprendido por sus compañeros”, Nietzsche, F., *Sobre la música y la palabra* (Fragmento inédito del año 1871), pág. 9.

⁸⁵ “Ahora aprehendemos el significado que el lenguaje de los gestos y el lenguaje del sonido tienen para la obra de arte dionisiaca. En el primitivo ditirambo primaveral del pueblo el ser humano quiere expresarse no como individuo, sino como ser humano genérico. El hecho de dejar de ser un hombre individual es expresado por el simbolismo del ojo, por el lenguaje de los gestos, de tal manera que en cuanto sátiro, en cuanto ser natural entre otros seres naturales, habla con gestos, y, desde luego, con el lenguaje intensificado de los gestos, con el gesto del baile. Mediante el sonido, sin embargo, expresa los pensamientos más íntimos de la naturaleza: lo que aquí se hace directamente inteligible no es sólo el genio de la especie, como en el gesto, sino el genio de la existencia en sí, la voluntad. Con el gesto, por tanto, permanece dentro de los límites del género, es decir, del mundo de la apariencia, con el sonido, en cambio, resuelve, por así decirlo, el mundo de la apariencia en su unidad originaria, el mundo de Maya desaparece ante su magia”, Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 105.

⁸⁶ “Entre los medios empleados por los que tienen necesidad de los dioses y de las iniciaciones se encuentra la embriaguez engendrada por una determinada música que produce un estado llamado posesión. Es a este estado, nada más ni nada menos, a lo que se refiere Alcibiades cuando habla de lo que Sócrates produce con palabras”, Lacan, J., Seminario 8. *La transferencia*, ob. cit., pág. 179.

⁸⁷ Lacan, J., Seminario 7. *La Ética del psicoanálisis*, ob. cit., pág. 296.

Los instrumentos de la música dionisiaca se relacionan con la sonoridad del mundo de ultratumba, y se repiten en los mitos que vinculan al dios al mundo del Hades.⁸⁸ Son sonidos inquietantes⁸⁹ en un entorno de ira, temor y la violencia⁹⁰ que coinciden con la música que acompaña al mundo de los muertos que reflejan otros mitos griegos. Así Ulises, en su descenso al Hades, se espanta ante los muertos que emiten un tremendo clamor, y en los Himnos Órficos y en Eurípides se lee que:

*A la temible señora de los espectros, Hécate le gusta hacer de bacante con las almas de los muertos. Heracles furioso es un bacante de Hades y baila una danza de terror que Rabia toca con su flauta.*⁹¹

La música dionisiaca como generadora de un estado de posesión alucinatorio, con especial hincapié en la percusión, el grito y el baile, parece muy alejada del mundo de las canciones de JAJ, que emplean la palabra y la medida. Sin embargo tiene ciertas concomitancias con el comportamiento de los escuchadores masculinos de la música de algunas fiestas dionisiacas.

Hay historias del dios relacionadas con hombres que cantaban alegres en las fiestas del vino nuevo⁹² en el periodo dionisiaco del año. Estos hombres, como las

⁸⁸ Dice Heráclito: “*Para el que brinca furioso, Hades y Dioniso son la misma cosa*”, en Otto, W., *Dioniso, mito y culto*, ob. cit., pág. 88.

⁸⁹ La música que describen posee instrumentos que hacen percusión y melodía, con flautas sinistras en el navío mitad acuático mitad terrestre de Dioniso, que se unen a lo opresivo de la percusión. Instrumentos de viento, un cortejo de flautistas liderado por el que tocaba la salfinge, una especie de tuba. “*Uno tiene en sus manos resonantes flautas primorosamente torneadas y llena el aire con melodías arrancadas con sus dedos, de acordes ominosos que desatan el frenesí*”, “*mientras el redoble de un timbal, como subterráneo trueno, retumba con ritmos opresivos*”, Colli, G., *La sabiduría griega*, Trotta, 2008, Madrid, pág. 59.

⁹⁰ También en Esquilo: “*Uno sosteniendo en sus manos la chirimía, producto del torno, sopla la melodía que tocan los dedos, clamor que provoca el delirio; otro hace retumbar los címbalos de bronce; la cuerda, pulsada, resuena y, desde alguna parte simulacros de gemidos, invisibles, aterradores, retumban sordamente; el eco del tamboril, como un trueno subterráneo, llega a producir un profundo pavor*”, Daraki, M., *Dioniso y la diosa Tierra*, Abada, 2005, Madrid, pág. 108.

⁹¹ Daraki, M., *ibid.*, pág. 107.

⁹² La comedia viene de *Komos*, es el canto con motivo del *Komos* que es “*la forma en que un grupo de hombres vagantes adoraban al dios del vino*” (...) “*La comedia nació con Dionisos en medio de la luz*

Bacantes, bailaban y cantaban de modo informal y sin un ritual determinado y casi igual de desenfrenadamente. Pero lo que se produce es la “posesión” de una embriaguez alegre,⁹³ disipadora de inhibiciones que lo vincula a la comedia.⁹⁴

El efecto del vino que se describe es habitualmente⁹⁵ benéfico y su consecuencia genera un cierto vínculo entre en los hombres. Del estado alucinatorio que se describe en las Bacantes se pasa a un cierto lazo entre los hombres, unidos por el vino y el cortejo del *komos*.

creciente, como motivo y producto del máximo desenfreno masculino”, Kerényi, K., Dionisos, raíz de la vida indestructible, Herder, 1998, Barcelona, págs. 230-232.

⁹³ “El dios que dirige el tiaso es también el dios alegre que ríe a los sonos de las flautas, que adormece las penas y trae el sueño produciendo la viña y el vino”, Vernant, J. P., y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, ob. cit., pág. 250.

⁹⁴ “Y junto a la transgresión, la risa, el komos, la alegría de la burla que es la otra cara de la felicidad dionisiaca”, Daraki, M., *ibíd.*, pág. 10.

⁹⁵ El *enkomion* era el canto propio del *komos*, la fiesta posterior a la bebida: “El komos, ese alegre desfile por las calles, a la luz de las antorchas, donde el amante iba hacia la casa del amado para cantarle su amor, pero en ciertos casos este cortejo se caracterizaba por su violencia, el furor que desencadena la embriaguez”, Daraki, M., *ibíd.*, pág. 10. Cita que podía describir las ferias, fiestas, cantinas, serenatas y mariachis del relato del sujeto enamorado

2.2 La domesticación de la música: Apolo y las Musas

¿Qué hacer con la peligrosa y mortal música dionisiaca del cuerpo, de la percusión y del grito, sin palabras, la música de la flauta sin acordes, sin acuerdos, sin armonías tranquilizadoras?

La respuesta mítica la proporcionan Apolo y las Musas: la simbolización-domesticación que suponen los instrumentos armónicos: la lira versus la flauta, y la introducción reglada de la palabra. De modo que de la música que se grita y se baila a la que se canta habría un primer intento de simbolización, y de lo diacrónico del pífano a la sincronidad de la lira, otro. El tiempo de Cronos se opone al dilatado de la fiesta dionisiaca y se aleja de lo fusional en que el sujeto se diluye.

No se trata en estos mitos de los que escuchan música, sino de los que la ejecutan. Ponen de manifiesto que el ejercicio de la música tiene unos límites, que es necesario convertir la música en un hecho cultural normativizado y que los intérpretes deben someterse al control y al liderazgo de los dioses que la encarnan. El castigo físico y a veces la muerte es el precio que hay que pagar si se desafían las normas.

Según Platón, el arte de los sonidos no debía ser aceptado por el placer que proporcionan, sino por lo que suponía de enseñanza moral. Es la apología de una música pura, alejada del caos de las emociones,⁹⁶ ya que es, en sí misma, peligrosa:

*Se ha dado nombre de música al arte que, regulando la voz, llega hasta el alma y le inspira el gusto por la virtud.*⁹⁷

⁹⁶ Hay que resguardarse de los componentes de la música desmesurada vinculados al Eros pulsional y favorecer los que pertenecen al Eros hijo de Urania “Y éste es el Eros hermoso, el celeste, el de la musa Urania. En cambio, el de Polimnia es el vulgar, que debe aplicarse cautelosamente a quienes uno lo aplique, para cosechar el placer que tiene y no provoque ningún exceso (...). Así, pues, no sólo en la música, sino también en la medicina y en todas las demás materias, tanto humanas como divinas, hay que vigilar, en la medida en que sea factible, a uno y otro Eros, ya que los dos se encuentran en ellas”, Platón, *El Banquete. Discurso de Erixímaco*, PDF, pág. 29.

⁹⁷ Platón, *Obras completas*, edición de Patricio de Azcárate, tomo 9, Madrid, 1872. Libro II.

*Introduciéndose poco a poco y deslizándose calladamente en las costumbres y modos de vivir (...), con la mayor impunidad hasta que al fin lo trastorna todo en la vida privada y en la pública.*⁹⁸

En *Las Leyes* y en *La República* Platón se esfuerza en encontrar sistemas para la regulación de la música a través de la educación, la enseñanza, la represión y la prohibición de los aspectos salvajes que la pueden acompañar. Hay que buscar la música de la medida y de la armonía, no la basada en “*el poder que tiene de afectar agradablemente al alma*”, sino conforme a lo bello.⁹⁹

Estas citas y las que transcribo en las notas a pie de página ponen de manifiesto el criterio que, según Platón, se debe seguir para relacionarse con la música, ya sea vocal o instrumental. El detalle, la enumeración de las normas tanto para la voz y lo que dice en la melodía,¹⁰⁰ tanto para los modos armónicos y los instrumentos que se deben utilizar, son reflejo de la importancia que le da a la música como formadora y el temor ante su tremendo poder en tanto música descontrolada, no reglada, sobre ciudadanos, especialmente sobre los jóvenes.

La música sólo se concibe y debe utilizarse como un medio para conseguir desde el poder de las instituciones unos fines morales, un medio educativo, un medio de adiestrar el alma. Debe ser útil, didáctica. Hay que conjurar el riesgo del goce y para

⁹⁸ Platón, *La República o el Estado*, ob. cit., IV, 424c-e.

⁹⁹ “*Estoy conforme con el vulgo en que es preciso juzgar de la música por el placer que causa, no precisamente al primero que llega, sino que la musa más preciosa es aquella que más agrada a los hombres de bien, que estén por otra parte suficientemente instruidos; y más aun la que agrada a uno solo, que se distinga entre todos los demás por su virtud y por su educación*”, Platón, *Las Leyes*, ob. cit. En *Las Leyes* pone en relación directa la decadencia de la tradición musical con la confusión dentro de los distintos géneros musicales y con la desaparición de una ley que tabulara los diferentes tipos de composiciones.

¹⁰⁰ En cuanto a la melodía y el canto, Platón, olvidándose de *El Banquete*, excluye las lamentaciones de algunas armonías “*muelles y usadas en los festines*”.

ello es necesario la aceptación de la norma para acercarse a la música sin el peligro de la muerte.

Al codificar y normativizar el ejercicio de la música, Platón potencia la buena educación en saber cantar y danzar bien, ordenadamente.¹⁰¹ Lo mismo hace con los instrumentos: la lira y el laúd para la ciudad, el pífano para el campo y quedan excluidas las flautas, según los mandatos de Apolo.¹⁰²

Este dios representa la música como distancia, lo ordenado, lo pautado. La armonía, la idea de medida, de proporción. Es una música figurativa, una música que se puede leer, no la potencia rítmica en el oído. Convierte en simbólico y artístico, el desenfreno dionisiaco. Las notas ya están ordenadas lejos del caos, hay medida y compás.

Apolo, el dios de mayor rango entre los dioses vinculados a la música, es quien guía el coro de las Musas.¹⁰³ Son fuente del saber, hijas de la memoria que hacen presente el pasado y que cantan:

*De los hombres los sufrimientos, cuántos sobrellevan por causa de los dioses inmortales, y cómo pasan la vida inconscientes y sin recursos y no pueden hallar ni remedio de la muerte ni protección de la vejez.*¹⁰⁴

¹⁰¹ “La juventud, naturalmente viva y ardiente, no podía tener en reposo ni el cuerpo ni la lengua; que gritaba y saltaba continuamente sin regla ni método; que con relación á los movimientos del cuerpo, este orden se llama medida; que respecto de la voz, se daba á la combinación de tonos graves y agudos el nombre de armonía; y el de corea a la unión del canto y de la danza. Los dioses, dijimos, movidos de compasión por nosotros, enviaron las Musas y a Apolo, para que tomaran parte en nuestras fiestas y las presidieran”, Platón, *Obras completas*, ob. cit., Libro II.

¹⁰² “Dar preferencia a Apolo sobre Marsias, y a los instrumentos inventados por este dios a los del sátiro”, Platón, *La República o el Estado*, ob. cit., págs. 154-155.

Aunque la lira en ocasiones no sale bien librada: “Pero a Orfeo, hijo de Eagro, le echaron del Hades insatisfecho mostrándole un fantasma de la mujer en cuya busca había ido, pero sin dársela en persona, porque, como tocaba la lira, les parecía un hombre débil y sin valentía para morir de amor, como Alceste”, Platón, *El Banquete*, ob. cit., 179d.

¹⁰³ Originalmente no había más que tres: *Melete*, *Mneme*, *Aoede*: meditación, memoria y canto.

¹⁰⁴ “Himno homérico a Apolo”. Según Hesiodo, las Musas fueron creadas como olvido de males y remedio de las preocupaciones. De este modo poseen también la dimensión de la música como evasión, y en sus melodías el relato de algunas historias que pueden ocultar otras historias.

Son las voces de las Musas las que ayudan a Gea a ordenar el Caos y las que bajo el signo de armonía ejercen su dominio sobre todas las cosas.¹⁰⁵ Están vinculadas al concepto de una música producida por el cielo como sostienen los pitagóricos, una música cósmica procedente del movimiento de los planetas y de los astros: “La armonía de las esferas”.¹⁰⁶

Tanto el pensamiento mítico como el filosófico ponen de manifiesto los aspectos más simbólicos de la música. La especulación de inspiración pitagórica se centra en la relación entre las cosas, en la alteridad: números siempre en movimiento, que se vuelve lo otro, el tiempo cósmico que se revela a través del número y del ritmo.¹⁰⁷

Para Zambrano, Cronos,¹⁰⁸ tiempo devorador, tiempo primario, es padre de la música, la cual se convierte así, en virtud de su naturaleza “numerable”, en mediadora imprescindible entre el tiempo primario y el tiempo racionalizado en el que el hombre puede empezar a cultivar y desplegar su historia.¹⁰⁹

En este mismo sentido dice Trías:

La música es movimiento que transcurre en el tiempo, es música del tiempo, para decirlo en la terminología de Stockhausen. La música siempre

¹⁰⁵ “La armonía, ciertamente, es una consonancia, y la consonancia es un acuerdo; pero un acuerdo a partir de cosas discordantes es imposible que exista mientras sean discordantes y, a su vez, lo que es discordante y no concuerda es imposible que armonice. Justamente como resulta también el ritmo de lo rápido y de lo lento, de cosas que en un principio han sido discordantes y después han concordado... Y el acuerdo de todos estos elementos lo pone aquí la música, de la misma manera que antes lo ponía la medicina”, Platón, *ibid.*, pág. 31.

¹⁰⁶ Cada planeta emitiría un sonido en función de su velocidad y altura respecto a la tierra, lo que contribuiría al orden y la armonía del Todo.

¹⁰⁷ “El abismo de la noche temporal se hará accesible al manifestarse en la música, forma del tiempo”, Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, ob. cit., págs. 83-84.

¹⁰⁸ “Y Cronos, padre del éter y de la noche eterna, del silencio, fue también padre de la música, tiempo racionalizado, tiempo hecho alma en virtud de número (...) Cronos, dios de los números y de la música”, Zambrano, M., *ibid.*, pág. 83.

Cronos era la personificación del tiempo que rodea el universo y conducía la rotación de los astros y el paso del tiempo. A veces se presentaba con la forma de un anciano, pero la mayor parte del tiempo permanecía como una fuerza remota más allá del alcance y el poder de los dioses. Con su compañera Ananké formó el universo ordenado de la tierra, el mar y el cielo.

¹⁰⁹ “El abismo de la noche temporal se hará accesible al manifestarse en la música, forma del tiempo”, Zambrano, M. *ibid.*, pág. 84.

*acontece. Puede desglosarse en eventos —eventos sonoros, unión de sonido y de silencio, con sus paréntesis temporales, para decirlo al modo de Cage— (...). Es sonido-movimiento y sonido-tiempo.*¹¹⁰

Se concibe la música como un modo de expresión sonora que expresa una dimensión temporal, organizada en una sucesión de sonidos, con un tiempo matizado por el tono y el timbre regulados en un compás y un tempo, que a su vez se modifica con la interpretación, con la cadencia y con los acentos. Un tiempo que sustituye el tiempo imprevisto de la vida por un tiempo regulado, ordenado por el ritmo, por la percusión, por la duración de la nota.

La música tiene esta dimensión que nos permite concebirla como arte del tiempo¹¹¹ al que depura, que sustituye el tiempo imprevisto del objeto por un tiempo regulado, ordenado,¹¹² manipulado, con ritmo; música que fabrica el tiempo.¹¹³

Este tiempo reglado, lineal, se opone a la capacidad de la música para trastocar este mismo concepto y crear un tiempo virtual, ya que en su dimensión no reglada puede crear un mundo donde las cosas dejan de estar sujetas al tiempo y al espacio, el mundo de la celebración que supera el tiempo a través de la fiesta que rompe el presente, en donde se da la música como experiencia estética.¹¹⁴

¹¹⁰ Trías, E., *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, ob. cit., págs. 584-285. Para Trías, la música es un modo de acceso al límite y permite la escucha del tiempo. El acontecer propio del límite en la música se tiene que continuar en la escucha musical, que despierta en el oyente atento emociones y sentido.

¹¹¹ “*Por la música, misteriosa forma del tiempo*”, Borges, J. L., “Otro poema de los dones”.

¹¹² “*La música nos es dada con el único objeto de establecer un orden en las cosas, incluyendo de modo muy particular la coordinación entre el hombre y el tiempo*”, Stravinski.

¹¹³ “*El ritornelo fabrica el tiempo... El tiempo como forma a priori no existe, el ritornelo es la forma a priori del tiempo que cada vez fabrica tiempos diferentes*”, Deleuze y Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, ob. cit., pág. 352.

¹¹⁴ Un tiempo que no tiene que llenarse, sino que está lleno porque es festivo “*Ello no sucede porque alguien tuviera que llenar un tiempo vacío, sino a la inversa: al llenar el tiempo de la fiesta, el tiempo se*

Apolo es consciente de la fuerza de la música y de la necesidad de un control sobre ella.¹¹⁵ No es el dios de la música comunal y participativa, sino la de un creador e intérprete privilegiado ante un auditorio que lo convierte en un hecho cultural, y que exige que los que hacen música acepten y acaten su autoridad y unas normas. Como para Platón, la música puede llevar a la omnipotencia y a la transgresión.

*Ahora bien, de la música surgió entre nosotros la opinión de que todo el mundo es sabio en todo, y la transgresión de la ley.*¹¹⁶

Hay una jerarquización de instrumentos musicales: la lira de Apolo, que representa la armonía del mundo, la armonía de las esferas, el instrumento que conlleva relaciones entre las notas, intervalos, sincronía, debe prevalecer sobre la flauta. Se evitan los instrumentos musicales alejados de los acordes y de la sincronía, que sustituyen a la voz, que se asemejan a la voz más allá de las palabras, a la voz emancipada de un texto.

Apolo aparece como el dios que castiga a los que no aceptan la jerarquía en términos de flauta versus cítara, flauta que excluye la palabra, el canto poético, y que es el instrumento adecuado para el trance. Es una sonoridad vinculada a la posesión y a la muerte: es un instrumento infernal, parte del universo de las Gorgonas,¹¹⁷ que están relacionadas con las Bacantes y que se emplean con fines orgiásticos para provocar el delirio.

ha vuelto festivo y con ello está inmediatamente conectado el carácter de celebración de la fiesta”, Gadamer, H. G., La actualidad de lo bello, ob. cit., pág. 104.

¹¹⁵ En la mitología griega hay un personaje que posee la posibilidad de embelesar, Hermes, dios vinculado a la magia y al encantamiento. Y al engaño. Apolo destaca los aspectos apaciguadores del canto que entona Hermes: “¿Qué arte es ése? ¿Qué es ese canto que calma las irresistibles pasiones?”. Quizá para evitar que cayera en manos peligrosas que puedan provocar el encantamiento que a él le ha producido la lira y el canto, compra el instrumento con cincuenta vacas. Citado en Citati, P., *La luz de la noche. Los grandes mitos en la historia del mundo*, Acanilado, 2011, Barcelona.

¹¹⁶ Platón, *Las Leyes*, ob. cit. Libro II.

¹¹⁷ Vernant, J. P., *La muerte en los ojos, figuras del Otro en la antigua Grecia*, Editorial Gedisa, 2001, Barcelona, pág. 75.

Si el sujeto puede, hacer música, obrar arte, lo puede hacer en función a una cierta renuncia al falo. La omnipotencia de la no castración se pone de manifiesto en los hacedores de música que no aceptan la autoridad de lo simbólico representada por Apolo (Marsias) y por las Musas (Támiris, Sirenas, Piérides).

Marsias, un pastor frigio, o un sátiro en otras versiones, había encontrado el aulós, la flauta de dos tubos inventada por Atenea.¹¹⁸ Desafió al dios y a su lira, y cuando no fueron capaces ni el juez Midas ni las Musas de declarar un vencedor, Apolo retó al sátiro a tocar el instrumento del revés, con lo que la lira invertida no se vio afectada, y sí la flauta, que no puede tocarse por el extremo opuesto a su lengüeta. Aunque sea con una artimaña, la música orgiástica representada por la flauta pierde ante la lira del dios Apolo. El dios lo cuelga de un pino, lo desuella y descuartiza. Marsias debe aprender y con él los intérpretes, y a través de ellos, la música, a aceptar el límite, aceptar la pérdida¹¹⁹ y someterse al dios.

Las Musas¹²⁰ aceptan el liderazgo de Apolo, que guía su coro y con él, participan en la vigilancia del intérprete y su sumisión a la jerarquía. Así las Piérides,¹²¹ que cantan bien, y que las habían retado, son castigadas por las ganadoras en convertirlas en urracas y trastocar su voz en graznido.

¹¹⁸ Y había arrojado enfadada al ver sus mejillas hinchadas y su rostro deformado al tañerla.

¹¹⁹ “¡Ay! Me arrepiento, ¡ay! La flauta, gritaba, no vale tanto”, Ovidio, *Metamorfosis*, Alianza Editorial, 1999, Madrid. Libro VI, pág. 206.

¹²⁰ Las más vinculadas a la música vocal son Melpómene “La que canta”, para algunas versiones madre de las Sirenas, relacionada con la poesía y la tragedia, y Calíope, “La de la bella voz”, la musa del canto, madre de Orfeo. Andrés, R., *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, ob. cit., pág. 1112.

¹²¹ Ovidio, *ibid.*, Libro V, págs. 180 y 191.

También las Sirenas desafiaron a las Musas y, tras ser derrotadas, perdieron las plumas de sus alas. Avergonzadas, marcharon a las costas de Sicilia donde se asentaron para cantar y causar la desdicha de los marinos.¹²²

Más radicales fueron con el bardo tracio Támiris que las había desafiado a una prueba de canto y destreza con la lira. Sin llegar a competir, le castigan con la ceguera, la pérdida del canto (la voz) y el olvido del saber del instrumento.

*Donde las Musas abordaron al tracio Támiris y pusieron fin a su canto (...). En su jactancia se había vanagloriado de vencer a la mismas Musas en su canto (...). Irritadas, lo dejaron lisiado, y el canto portentoso le quitaron e hicieron que olvidase tañer la cítara.*¹²³

Esta enumeración de mutilaciones y muertes se relaciona con la castración y la pérdida: Marsias pierde el instrumento (la flauta), la piel y la vida, las Piérides, el instrumento de la voz y la forma humana al ser convertidas en aves, las Sirenas, mezcla de mujer y pájaro, las plumas que se llevan como trofeo, Támiris la vista¹²⁴, y los instrumentos de la voz y la cítara.

Para que la música sea manejable, un objeto de cultura, es necesario sofocar la pulsiones,¹²⁵ ya que:

Lo único que estas pulsiones quieren alcanzar es la satisfacción... pero una satisfacción pulsional instantánea y sin miramiento alguno, tal como el ello

¹²² Andrés, R., *ibíd.*, pág. 1507.

¹²³ Homero, *Iliada, Odisea*, Espasa, 1999, Madrid, Canto II, 594-600, pág. 75.

¹²⁴ El riesgo del manejo omnipotente del “objeto a” voz se ha traducido frecuentemente por tradición de la ceguera “frecuente” de los músicos. JAJ nos da un ejemplo *¿De qué color es el sol, de qué color es el agua? Contéstame, por favor, al ritmo de mi guitarra, ¿de qué color es el mar, de qué color es el cielo? Lo tengo que preguntar porque no puedo mirar; desde que nací soy ciego, pero canto tan bonito, que mirar no me hace falta: toda la luz de mis ojos se me quedó en la garganta. “Sin luz.”*

¹²⁵ “*En términos universales, nuestra cultura se edifica sobre la sofocación de pulsiones*”, Freud, S., *La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna* (1908), Obras completas, tomo IX, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires, págs. 167-168.

*la exige, con harta frecuencia llevaría a conflictos peligrosos con el mundo exterior y al aniquilamiento.*¹²⁶

Apolo nos sirve de puente para el estudio de otra dimensión de la música, la voz áfona del superyó que necesita ser revestida de sonido para que pueda ser soportada. Hace resonar su voz aunque no cante. Es la voz sin música, la voz que se impone a Casandra, la voz de fuera que resuena en nosotros, la voz de los dioses en los santuarios.

*Que me den mi lira y mi arco curvo, voy a anunciar a los hombres la inflexible voluntad de Zeus.*¹²⁷

Es la voz del superyó, del mandato divino que conduce hacia el orden y la ley, la otra cara de la voz femenina del encanto, del encantamiento.¹²⁸

¹²⁶ Freud, S., *ibíd.*, pág. 199.

¹²⁷ Himno Homérico.

¹²⁸ Apolo pone orden también en los oráculos al increpar y acallar la cabeza sobreviviente de Orfeo que profetizaba en una cueva.

2.3 El shofar: la voz del superyó

Pero, ¿es ciertamente música esa quinta elemental, esa alteración de quinta que lo caracteriza? ¿No es más bien lo que le da su sentido a la posibilidad de que por un instante pueda sustituir a la palabra, arrancando poderosamente nuestro oído de todas sus armonías acostumbradas?

J. LACAN¹²⁹

¿Es música el sonido de tres notas del shofar, generan sus notas una melodía? Lacan se lo cuestiona.

El relato bíblico de Moisés y la voz atronadora de Yahvé a través de un instrumento musical constituyen el mito sobre otra dimensión de la sonoridad. Se trata del shofar como la voz imperativa, en cuanto reclama obediencia o convicción, que se sitúa, no en relación con la música, sino en relación con la palabra.¹³⁰

Para Freud,¹³¹ el superyó tendría una esencia vocal,¹³² acústica, ya que es una voz la que realiza el mandato que se construye con frases que se escucharon, de modo que algo fuera de la cadena signifiante, algo oído, queda escrito para el sujeto. La metáfora de “la voz de la conciencia” se refiere a las voces que nos habitan y que no

¹²⁹ Lacan, J., Seminario 10. *La angustia*, ob. cit., pág. 299.

¹³⁰ A su vez: “*La palabra es una representación compleja (...) corresponde a la palabra un complicado proceso asociativo, en el que confluyen los elementos de origen visual, acústico y kinestésico*”, Freud, S., *Lo inconciente*, ob. cit., pág. 211.

¹³¹ Separa la voz de la significación a través de su reflexión sobre la afonía de las histéricas. Freud, S., *Fragmento de análisis de un caso de histeria*, ob. cit.

Para el caso de Rosalie H., Freud, S., *Estudios sobre la histeria* (1893-95), tomo II, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires, pág. 183. “*La señorita Rosalía H., de veintitrés años, que desde algunos atrás venía estudiando canto con el fin de dedicarse a este arte, se quejaba de que su voz, muy bella, por cierto, no le obedecía en determinados tonos, sintiendo entonces una especie de opresión en la garganta. Por este motivo, no le había permitido aún su maestro salir a escena. Dado que sólo los tonos medios presentaban tal imperfección, no podía ésta atribuirse a un defecto del órgano vocal. Unas veces todo iba bien y el maestro se mostraba satisfecho y esperanzado; pero en seguida, a la menor excitación de la sujeto, e incluso sin causa ninguna aparente, surgía la opresión, impidiendo la libre emisión de la voz*”.

¹³² “*La incitación para formar el ideal del yo, cuya tutela se confía a la conciencia moral, partió en efecto de la influencia crítica de los padres, ahora agenciada por las voces y a la que en el curso del tiempo se sumaron los educadores (...) y todas la personas del medio (los prójimos, la opinión pública)*”, Freud, S., *Introducción del narcisismo*, ob. cit., pág. 92.

pueden dejar de oírse, aunque carezcan de sonoridad. La voz queda vinculada a la declaración que toma el peso de una sentencia y se convierte en el medio en que se materializa la amenaza de castración.

*El superyó en su íntimo imperativo es efectivamente la voz de la conciencia, es decir, una voz en primer lugar, y bien vocal, y sin más autoridad que la de ser la voz estentórea.*¹³³

Lacan completará la lista de los objetos parciales freudianos con la mirada y la voz que además de vehículo de significado y fuente de admiración estética, es un “objeto a”,¹³⁴ objeto causa del deseo, objeto-causa que participa en el aparato del lenguaje y se relaciona con el superyó. Es un objeto éxtimo, una alteridad que se hace interior cuando se incorpora, que tiene la capacidad de disfrazarse de ley, disfrazarse de simbólica, pero que está al servicio de la pulsión, o del ello en términos freudianos. Un objeto cargado de significantes y significaciones que coarta e incita al goce.

La voz de la conciencia es interna y externa: el imperativo categórico de Kant¹³⁵ y el shofar de Moisés que anuncia la presencia de la ley, la voz de Yahvé.

Reik¹³⁶ se interroga sobre el origen de la música, y concibe al shofar como un instrumento primitivo cuyo sonido es la voz de dios.

¹³³ La relación estructural de la voz relacionada con el superyó la expone Lacan en *Escritos*. Lacan, J., *Escritos 2. Observación sobre el informe de Daniel Lagache: Psicoanálisis y estructura de la personalidad*, ob. cit., pág. 663.

¹³⁴ “No podría haber concepción analítica válida del superyó que olvide que, en su fase más profunda, la voz es una de las formas del ‘objeto a’”, Lacan, J., Seminario 10. *La angustia*, ob. cit., pág. 318.

¹³⁵ “Cuando Kant está pensando el imperativo categórico, no piensa en la voz, sino que la añade. Y cuando Heidegger tiene que hablar de la voz de la conciencia, capta que no es una voz de la conciencia, que pertenezca a la conciencia, sino que la conciencia es, en sí misma, la misma voz”, Alemán, J., *La voz y la mirada*, Curso 2011-2012, Departamento de psicoanálisis lacaniano y pensamiento contemporáneo.

¹³⁶ Reik descubre una abundancia de mitos sobre el origen de la música que atribuyen la música y los instrumentos musicales a dioses o semidioses. En la Biblia no existe ningún mito sobre el origen y sólo se menciona brevemente a Yubal, un simple mortal, cuyo nombre significa cuerno de carnero que es un instrumento importante en el culto religioso. Reik identifica al shofar como un instrumento de viento muy

Lacan hará de este instrumento musical un “resto” incorporado del padre totémico.¹³⁷ Le confiere así a la voz pulsional su doble pertenencia a los registros de la oralidad y de lo vocal. La voz se encontraría como un “resto” de ese goce absoluto, “objeto de desecho” de esta voz objetualizada.

El shofar anuncia el encuentro del profeta con su dios.¹³⁸ Moisés era el intermediario necesario entre el pueblo y la voz del padre que ordena, la voz de dios que representa un peligro mortal.¹³⁹ El sonido del instrumento,¹⁴⁰ el bramido de dios, que es sustituto de la palabra y por eso angustia, se compara allí a la voz del padre, la instancia superyoica.

La ley no se puede anunciar explicándola, necesita del sonido del shofar que nos da la dimensión que no puede decirse, lo que no se puede formular con las palabras. Moisés es el mediador, el que puede dar sentido de ley a esa voz que atemoriza, pero que al mismo tiempo da fuerza a la ley, la que convierte las palabras en actos.

La voz sin cuerpo de dios, una voz acusmática, voz tanática, necesita el cuerpo de la voz del shofar y el cuerpo de las “tablas de la ley” para poder ser escuchada.

La voz como objeto parcial no se sitúa en relación a la música, sino en relación al imperativo moral, la voz del superyó que ordena gozar, sacrificarse finalmente para el

primitivo, aunque con sólo tres sonidos diferentes no le hacen muy adecuado para la función musical. Reik, T., *The Shofar (The Ramm's Horn) in Ritual Four Psychoanalytic Studies*, edición digital ebookbrowse.com. Freud prologa el estudio sobre el shofar de T. Reik y posteriormente Lacan lo retoma en el Seminario 10.

¹³⁷ En *Tótem y tabú*, Freud plantea al “padre de la horda” como una instancia de goce absoluto, que se suprime tras su asesinato por los hermanos y que será el origen de una ley que organiza la familia y la sociedad, Freud, S., *Tótem y tabú*, ob. cit.

¹³⁸ “Y el sonido de la bocina muy fuerte (...). Al mismo tiempo el sonido de la bocina se sentía más recio, y se extendía a mayor distancia (...). Entretanto todo el pueblo oía las voces o truenos, y los relámpagos, y el sonido de la bocina, Éxodo, capítulo XIX.

¹³⁹ “Háblanos tú y oiremos, no nos hable el Señor, no sea que muramos”, Éxodo, capítulo XX.

¹⁴⁰ Lacan comenta a propósito del shofar el “carácter profundamente conmovedor, inquietante de esos sonidos” y que “surge una emoción nada habitual por las vías misteriosas del afecto propiamente auricular que no pueden dejar de conmover, en un grado verdaderamente insólito, a todos aquellos que se ponen al alcance de oírlos”, Lacan, J., Seminario 10. *La angustia*, ob. cit., pág. 266.

deseo del Otro. La voz como “objeto a” no es la voz que canta, sino una voz áfona, una voz que sólo se puede escuchar en los fenómenos alucinatorios.

La voz se hace música o se hace superyó. La seducción de la música se entiende como un intento de domesticar al “objeto a”, convertirlo en un objeto de placer estético, hacerlo soportable; la voz de dios, en tanto ensordecedora, hace necesario que se recubra de cánticos para protegerse de ella.

La música parecería la encargada de tapar con sonido lo que no pertenece al registro sonoro, a la voz como “objeto a”.¹⁴¹ Para que una música se dé es necesario ahogar la voz-objeto, aunque siempre quede un vestigio, un resto, a pesar de la sonoridad encubridora.

*Si hablamos tanto, si hacemos nuestros coloquios, si parloteamos, si cantamos y si escuchamos los cantantes, si hacemos música y si nos escuchamos, la tesis de Lacan, según mi punto de vista, comporta que todo eso se hace para hacer callar a aquello que merece llamarse la voz como objeto a.*¹⁴²

¹⁴¹ “Así como Lacan destacó el carácter apolíneo de la pintura —ésta es el lugar para pacificar la mirada del Otro—, la música también es un lugar de pacificación de la voz del Otro. Es decir, es un intento de amaestrar, domesticar, de hacer soportable la voz intrusiva”, Alemán, J., *La voz y la mirada*, ob. cit.

¹⁴² Miller, J.-A., “Jacques Lacan y la voz”, *Freudiana*, núm. 21, 1997, Barcelona, pág. 17.

2.4 El poder de la voz en la música: Orfeo y las Sirenas

El lamento de Orfeo debió de sonar en las notas fundamentales de la voz humana en la más pura y simple forma matemática: el número sagrado inicial del canto.

M. ZAMBRANO¹⁴³

Orfeo reúne, en las historias que de él hacen los mitos, distintos aspectos de la música vocal. Se relaciona con las canciones que unen poema y música, con los sonos que encantan y seducen. Es el máximo exponente socializado del canto como encantamiento, del poder inmenso de la voz, de la melodía acompañada de la lira, y del lamento de la pérdida amorosa. Muestra la doble faz de la canción que aún domeñada por las palabras, que aportan un significado, sigue mostrando lo pulsional, la voz cercana al goce como un objeto separado que encanta y conmueve. Una voz que seduce a hombres y a mujeres, a la naturaleza desde lo animado a lo pétreo, que puede conmover hasta a los dioses. Una voz que embelesa, y ante su emisión, para escapar de su hechizo, sólo cabe acallarla, como hicieron las piedras de las Bacantes furiosas que le ocasionan la muerte. Sólo los dioses del Hades son capaces de resistir su fuerza tras la incapacidad de Orfeo de aceptar el mandato de no mirar a Eurídice.

Orfeo representa la música como algo que posee poder en sí misma, y, porque embelesa a los otros, sirve para fines propios o de la colectividad. Voz y lira que Orfeo controla, que utiliza para unos fines: vencer a las Sirenas o convencer a los habitantes del Hades.

La voz de Orfeo seductora es la voz de un ser fronterizo, un ser que gusta de hombres y de mujeres, que conoce el mundo de los vivos y el de los muertos, que conmueve con su música y busca a su vez en la música el consuelo a su dolor.

La voz de las Sirenas, que hay que saber acallar como Odiseo hizo con sus marineros, es también la voz de seres fronterizos, la unión de mujer y pájaro, como muestra de lo salvaje de la pulsión que nos puede conducir a la destrucción.

¹⁴³ Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, ob. cit., pág. 110.

La relación entre la música y la palabra es sumamente compleja. Una voz que encanta¹⁴⁴ puede llevar al trance y a la posesión como hacen las flautas dionisiacas.

*Sería la promesa de un cierto estado de fusión primordial del cual la voz daría testimonio... El núcleo de una fantasía de que la voz que canta podría curar la herida infligida por la cultura, restaurar la pérdida que sufrimos al asumir el orden simbólico.*¹⁴⁵

En sus oyentes se produce un desbordamiento de la libido del yo sobre el objeto que cautiva y del que ya es imposible desprenderse. Esta capacidad de embelesar es una resonancia de la voz agalmática, que recubre el vacío sonoro del “objeto a”.

Hermes por su parte logra embelesar con la voz que narra a Argos el guardián, para que, ya dormidos sus innumerables ojos, pudiera Zeus gozar de Ío. La narración que emplea Hermes, junto con el sonido de la flauta, es el relato de Pan y Siringa. El poder mágico de la voz y de la flauta interpretando melodías.¹⁴⁶

La música y voz siempre en el filo de la navaja del amor y de la muerte, de lo limitado y lo ilimitado, del goce y de su instrumentalización.

Orfeo es un músico cuyas notas están dotadas de magia y cuya voz seduce. Su figura¹⁴⁷ fue mitificada y muy conocida desde su origen. El primer testimonio órfico escrito conservado consiste en una breve expresión de tan sólo dos palabras de un fragmento de Íbico, un poeta lírico del siglo VI a. C, que dice: “*Orfeo, de nombre famoso*”.

¹⁴⁴ Aunque la fuerza de las palabras, puede, a su vez, embelesar como hizo Sherezade en la narración de los cuentos de las *Mil y una noches*.

¹⁴⁵ Dolar, M., *Una voz y nada más*, Manantial, 2007, Buenos Aires, pág. 44.

¹⁴⁶ “*Se sentó el nieto de Atlas y contando muchas cosas llevó con su charla el paso de las horas y tocando con sus cañas ensambladas trató de doblegar sus ojos vigilantes*”, Ovidio, *Metamorfosis*, ob. cit., pág. 87.

¹⁴⁷ Una referencia de la cultura azteca sobre la voz seductora, dada la vertiente mexicana de esta tesis, sería el mito del nacimiento de la música en que el dios Tezcatlipoca le pide a un hombre que vaya a la casa del sol y de allí trajera cantantes e instrumentos para hacer música en su honor. Allí con su voz, el hombre, a pesar de las advertencias en contra del sol, seduce a los cantantes y músicos con su canción dulce y se van tras él llevándose los tambores y tocando y cantando mientras caminaban.

Es lo primero que sabemos de este personaje complejo. Era alguien conocido por su relación con la música, reconocido como instrumentista y cantor lo cual presupone además capacidad de versificación; como tal aparece en las primeras representaciones gráficas tocando la lira y cantando.

El famoso Orfeo era un músico especial, cuya música no excita como la música de los timbales y las flautas, sino que calma y subyuga con características mágicas, tanto en el sonido producido al tañer la lira como en el sonido de la emisión de la voz, con la que el oyente queda atrapado en las fascinaciones por lo pulsional presente.

Orfeo domina la música funcional, la que sirve para algo, la utilitaria y práctica. Su voz y su lira pueden estar al servicio de los demás, como relata la aventura de Jasón y la búsqueda del vellocino, la que proporciona el ritmo para que los remeros del Argos vayan al unísono, la que proporciona el encantamiento que consigue el viento para zarpar, la que domina a las Sirenas acallándolas. Y también a su propio servicio para acceder al Hades como vehículo para la seducción de todos los personajes que lo habitan. Canta para amansar a las fieras, aplacar a los dioses, vencer a las Sirenas y muestra el poder avasallador de la música que puede conmover a través del encantamiento a las fuerzas naturales y a las sobrenaturales.

Desde sus comienzos la figura de Orfeo aparece bajo los signos conjugados de Apolo y Dioniso. Se relaciona con lo masculino a través de la lira de Apolo, participa del canto lírico que aúna palabra y música, la palabra transformada a través de su fusión con la melodía. Pero Orfeo subvierte las leyes naturales y esto le conecta con el mito de Dioniso. Hay mucho de dionisiaco en el poder subyugante y en la irresistibleidad de su música ya que canta como su madre, la musa Calíope, “la de la bella voz”. Su voz se encontraría del lado de lo oscuro, de la mujer, como lo que encanta, adormece y calma

en las nanas, cuya melodía es el tono de la voz de la madre que se aprende a diferenciar antes que su cara, voz y entonación antes que letra.

Este hecho lleva a cuestionarse si la seducción de la voz, personificada en estos mitos por las Sirenas y Orfeo, procede de lo que dicen o en la sonoridad que la vehiculiza.

A cada viajero las Sirenas le cantarían lo que quisieran saber, lo que quisieran oír; el conocimiento como deseo, el conocimiento como señuelo. El conocimiento de aquello que ya ha vivido, lo que es el oyente mismo:

*Vamos, famoso Odiseo, gran honra de los aqueos, ven aquí y haz detener tu nave para que puedas oír nuestra voz. Que nadie ha pasado de largo con su negra nave sin escuchar la dulce voz de nuestras voces... Quien la escucha contento se va conociendo mil cosas: los trabajos sabemos que allá por la Tróyade y sus campos de los dioses impuso el poder a troyanos y argivos y aun aquello que ocurre doquier en la tierra fecunda.*¹⁴⁸

Las Sirenas parecen poseer un saber absoluto y prometen un saber del destino, un saber del futuro. Proporcionan a Ulises la historia de Troya y de su viaje, y le dan saber de sí mismo, la búsqueda interminable de lo imposible. En palabras de Foucault:

*Singular ofrecimiento, el canto no es más que la atracción del canto y no promete al héroe más que la repetición de aquello que ya ha vivido, conocido, sufrido, pura y simplemente aquello que es el mismo.*¹⁴⁹

¹⁴⁸ Homero, *Odisea*, ob. cit., Canto XII, 188-191, pág. 1319.

¹⁴⁹ Foucault, M., *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, 2008, Valencia, pág. 56.

Barthes, en relación al lenguaje y al “decir” de la voz, resalta que no hay voces en bruto, que toda voz resulta penetrada por lo que dice¹⁵⁰ y entiende que el hecho de que una voz signifique algo independientemente de lo que dice es un enigma semiológico.

Cuando se escucha tratando de entender lo que quiere decir, ese querer decir que parece borrar la presencia de la voz no impide que sigue operando, de otra forma no podríamos explicar los efectos de sugestión, los de seducción, los efectos hipnóticos de la palabra. La voz no se puede reducir a ser el mero soporte de la significación ya que es posible quedarse prendido en la voz aislada como un objeto de gozo.¹⁵¹

Existiría, pues, una dimensión de la voz como vehículo del significado y otra dimensión en que se convierte en un objeto.

El que inauguró un pensamiento sobre la voz como objeto fue Lacan, aislándolo de la alucinación auditiva e introduciéndolo en el mundo de los objetos del psicoanálisis, oral, anal y fálico. Considera que la voz es un objeto que no tiene nada que ver con la representación, sino que es lo abyecto, lo irrepresentable. Es el concepto de la voz como pulsión invocante, la voz como fragmento parcial del cuerpo que permite una cierta figuración de lo irrepresentable del “objeto a”.¹⁵²

¹⁵⁰ “Lo que más me interesa de la voz es que este objeto tan cultural es de alguna manera un objeto ausente...raramente escuchamos una voz ‘en sí’, escuchamos lo que dice; la voz tiene la misma posición del lenguaje, que es un objeto que sólo se cree poder aprender a través de lo que vehiculiza; pero así como hoy gracias a la noción de ‘texto’ aprendemos a leer la materia misma del lenguaje, de la misma manera será necesario que escuchemos el texto de la voz, su significancia, todo lo que en ella desborda a la significación”, Barthes, R., *El grano de la voz: entrevistas 1962-80*, Siglo XXI, 2005, Buenos Aires, pág. 159.

¹⁵¹ Del mismo modo que los gritos de recién nacido parecen ser la génesis de la voz como instrumento sonoro expresivo, con un sentido anterior a la significación, quizá la primera instrumentalización de la voz fue la imitación del canto animal donde el canto se utiliza como engaño para matar a la presa seducida que se dirige hasta la fuente del gozo sonoro.

¹⁵² “La pulsión invocante debe comprenderse como el empuje convocado a moverse en dirección de ese significante poseedor de lo inaudito que sobrepasa todo significado”. “Aunque no sea un objeto parcial tendente a fragmentar el cuerpo sino un objeto subjetivante, visto que, a través de su musicalidad es el medio por el cual se transmite el lenguaje al infans”, Didier-Weill, A., *Invocaciones*, ob. cit., pág. 118.

Para la orientación lacaniana la voz tiene como condición el hecho de que no pertenece del todo al cuerpo, aunque la emita, y tampoco del todo al lenguaje, aunque sea vehiculado por ella. Debido a ello las emisiones sonoras no terminan nunca del todo de quedar integradas en la cadena significante, y persisten como una adherencia real de la cadena significante, que ésta no puede terminar de depurar. La voz sería una función del significante, entre la función de la palabra y el campo del lenguaje y ocuparía el lugar indecible para el sujeto, el “plus de goce”.¹⁵³ En la diferencia entre la voz como objeto libidinal y la significación de lo que ella enuncia, la energía psíquica libidinal permanece separada de la búsqueda de significación. La voz se percibe con independencia de lo que diga, como deseo de placer o como intención persecutoria.

En las *Confesiones* de san Agustín¹⁵⁴ se lee otra versión de lo mismo:

Cuando se cantan santas palabras (mi) alma se estremece con un mayor fervor religioso y se enciende en una llama de piedad más intensa que si no se cantaran... Aunque cuando me siento más emocionado por el canto que por las cosas que se cantan, entonces confieso que pecco en ello y que merezco castigo y que querría no oír cantar.

Riesgos de la sonoridad que no desconoce Platón, que enuncia unas normas en cuanto a la relación de la música con la palabra en su dimensión significante, donde el discurso debe ahormar melodía y ritmo, ya que el primer paso para combatir el caos de la civilización es haciendo que “la música y el ritmo sigan el discurso”, que no se separen,

¹⁵³ Miller, J.-A., “Jacques Lacan y la voz”, ob. cit., pág. 16.

¹⁵⁴ San Agustín, *Confesiones*, libro X, 33. Digitalizado por librodot.com

Una breve alusión a “la locuela”, la “música celeste” del *Diario* espiritual de Ignacio de Loyola: “Lunes 12 de Mayo- En la misa con muchas lágrimas, y después de ella. También todas estas eran como el día pasado, y con el tanto gusto de la loquera interior un asimilar o recordar de la loquera o música celeste... Me delectaba en el tono de la loquera cuanto al sonido, sin tanto advertir a la significación de las palabras”, en Kristeva, J., *La revuelta íntima*, ob. cit., págs. 155-156.

que la música no se independicen de las palabras que la dotan de sentido y que siempre deben ejercer su liderazgo.¹⁵⁵

*Por lo que toca a la armonía y el ritmo han de acomodarse a la letra.
Someter el pie y la melodía a las palabras y no las palabras al pie y a la
melodía.*¹⁵⁶

La voz fuera del significado se vuelve cada vez más extraña¹⁵⁷ ya que se acerca a la voz como pura presencia. Pero de hecho, la voz como sonido puede no estar ligada a un cuerpo:¹⁵⁸ la voz “acusmática”,¹⁵⁹ la voz sola, aquella cuya fuente no se ve, que cobra una cualidad distinta, una dimensión extraña, y que aumenta su poder.¹⁶⁰

Una muestra cotidiana es que la voz propia se hace presente, inquietante, siniestra, cuando, oída en una grabación,¹⁶¹ se presenta como su doble, mostrando una voz que pertenece a la vez a lo íntimo y a la alteridad. Es familiar y es al mismo tiempo

¹⁵⁵ Recoge Dolar un texto antiguo sobre la música, el del emperador chino Chun (2.200 a. C), que está en la misma línea: “*Que la música siga el sentido de la letra. Que sea simple e ingeniosa. Es condenable la música pretenciosa, afeminada y carente de sentido*”, Dolar, M., *Una voz y nada más*, ob. cit., pág. 57.

¹⁵⁶ Platón, *La República*, ob. cit., III, 398d, 400d.

¹⁵⁷ “*Es la voz mecánica que nos confronta al objeto voz, con su naturaleza perturbadora y siniestra*”, Dolar, M., *ibid.*, pág. 35.

¹⁵⁸ Assoun, P. L., *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*, ob. cit., pág. 20.

Una voz mítica sin cuerpo es la de Eco, la ninfa que ilustra la pasión amorosa y la voz de un cuerpo que desaparece. Ovidio, *La metamorfosis*, ob. cit. Libro III, pág. 31. Para Dólar: “*Eco es la voz pura, suspensa en una declaración imposible*” que debe repetir el discurso del otro, “*la voz sin cuerpo, el resto, la huella del objeto*”, Dolar, M., *ibid.*, pág. 54

¹⁵⁹ Los acusmáticos eran los que asistían a la enseñanza de Pitágoras, donde durante años escuchaban a su maestro sin poder verlo ya que se mantenía oculto tras un telón.

¹⁶⁰ En el diván analítico, y cuando el analista queda oculto a la visión y sólo se escucha su voz, algo del efecto de la voz acusmática se pone en juego. Es curioso que los estudios psicoanalíticos en su mayoría hayan desatendido el papel de esta voz, reduciendo la voz a la palabra, obviando la pura voz que la palabra como voz articulada conserva.

¹⁶¹ “*Cuando la voz no puede ser captada como escuchándome —hablar, y cuando la mirada no puede ser captada como viéndome— verme, es cuando aparecen en su naturaleza de objeto perdido*”. Se presenta como “objeto a”, más que como significante. Alemán, J., *La voz y la mirada*, ob. cit.

“extraña” debido a que es también “otra”, desprendida de nosotros mismos, como “objeto a”.¹⁶²

La seducción del canto de las Sirenas, seres mitad mujer y mitad pájaro,¹⁶³ se hace generalmente radicar básicamente en la voz.¹⁶⁴ La audición de su canto¹⁶⁵ es la mezcla inseparable de placer y sufrimiento; están vinculadas a la muerte, a la seducción que destruye y que devora, al deseo a través de la atracción que ejercen en los hombres que las escuchan.

*Llega acá, de los Dánaos honor, gloriosísimo Ulises, de tu marcha refrena el ardor para oír nuestro canto, porque nadie en su negro bajel pasa aquí sin que atienda a esta voz que en dulzores de miel de los labios nos fluye. Tal decían exhalando dulcísima voz y en mi pecho yo anhelaba escucharlas.*¹⁶⁶

Y ante el riesgo de ceder al llamado de ese gozo utiliza Ulises lo simbólico de las ataduras del mástil, para desoír la pulsión y no precipitarse al mar, hacia ellas, en un raptó de amor fusional, y “cerrar los oídos” de su tripulación ya que, a diferencia de lo que sucede en la mirada, la entrada del sonido no depende de nuestra voluntad.

¹⁶² Poizat, M., “La inquietante extrañeza de la voz o la voz del lobo”, *El Jardín de Freud*, núm. 8, 2008, Bogotá.

¹⁶³ El texto homérico no da nombre a las Sirenas, no se menciona alguna en particular aunque se puede deducir por el plural que son al menos dos. En la Argonautica ya tienen nombre propio: Telxíope la que trastorna el corazón, Molpe, la que baila cantando, Aglaophonos la de la espléndida voz. “Una tocaba la lira, otra cantaba y la tercera tocaba el aulós”, Aplodoro, citado en Andrés, R., *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, ob. cit., pág. 1507.

¹⁶⁴ “Lo que conmueve íntimamente al oyente individual y le da la certeza de escuchar su propia canción es aquella música específicamente sirénica que recita en público lo que despierta la propia emoción. Las sirenas homéricas demuestran la capacidad de llegar al centro audio vocal de conmoción del otro”, Sloterdijk, P., *Esferas I*, Siruela, 2009, Madrid, pág. 450.

¹⁶⁵ En el cuento “El silencio de las sirenas”, Biblioteca digital Ciudad Seva, Kafka nos muestra unas Sirenas irresistibles porque son silenciosas, que fingen cantar, en donde el silencio sería la voz en su máxima pureza.

¹⁶⁶ Homero, *Odisea*, ob. cit., canto XII, 188-191, pág. 1319.

De la misma manera, en la escena que relata Ovidio en la *Metamorfosis*, a Orfeo sólo le pueden lapidar, ya que las piedras que le envían la mujeres¹⁶⁷ le respetan, cuando el ruido acalla su voz:¹⁶⁸

*El canto hubiera ablandado todos sus proyectiles, pero el tremendo griterío, la flauta berencina de afeminado cuerno, los timbales, las palmas y los alaridos de las bacantes ahogaron el sonido de la cítara; entonces por fin las piedras se enrojecieron con la sangre del vate a quien ya no oían.*¹⁶⁹

La voz poderosa puede ser derrotada si se la logra acallar: Orfeo sofoca con su canto la seducción de las Sirenas, Odiseo taponaba los oídos de los marineros, y el estruendo de las Bacantes impide la escucha a las piedras.

Las Sirenas cantan desde el lugar del oyente, desde lo que éste desea escuchar, en un canto atractivo y temible.¹⁷⁰ Cantan con la voz sonora del habla de la madre que transmite *lalengua*¹⁷¹ al niño, un sonido “anterior” a la musicalidad de la palabra. Una *foné* musical matricial en términos de Trías,¹⁷² un sonido puro sin sentido, protomusical, una sonoridad vocal no subordinada a ningún significado lingüístico. La voz que canta antes de la ley en el “homúnculo”.

¹⁶⁷ La transgresión del tabú y la desaparición de Eurídice le lleva a la negación de lo femenino: hará sacrificios a Apolo, descuidará el culto a Dioniso y rechazará a las mujeres. No mantiene relaciones con ninguna otra mujer y sólo se rodea de hombres, lo que le valió la fama de haber instaurado la homosexualidad.

¹⁶⁸ Ovidio relata que las mujeres tracias seguidoras de Dioniso arrojaron palos y piedras a Orfeo mientras él tocaba, pero su música era tan hermosa que incluso las rocas y las ramas rehusaron golpearle.

¹⁶⁹ Ovidio, *La metamorfosis*, ob. cit., pág. 327.

¹⁷⁰ “El fundamento misterioso de la irresistibilidad de las Sirenas está en la circunstancia de que jamás interpretan su propio repertorio, sino sólo, y siempre, la música del pasante (...). Su secreto es que interpretan exactamente las canciones en las que anhela precipitarse el oído del pasante”, Sloterdijk, P., *ibid.*, pág. 439.

¹⁷¹ “La lengua privada de la pareja originaria de la madre y su pequeño ‘prematuro’, la lengua de Eros del primer cuerpo a cuerpo, cuyas palabras dejan huella por medio del goce que encubren”, Soler, C., *Lo que Lacan dijo de las mujeres*, ob. cit., pág. 140.

¹⁷² Trías, E., *La imaginación sonora*. ob. cit.,

La relación privilegiada del feto, del “homúnculo”, y la posterior del bebé con la figura de la madre proporciona una sonoridad que va a facilitar la constitución del sujeto: lo sonoro no capturado todavía por la significación del lenguaje, lo que Lacan denomina *lalengua*, y que se refiere a la sonoridad que guarda relación estrecha con la pulsión invocante y la pura materialidad prelingüística de la voz.

Desde esta voz cantan las Sirenas, en la sonoridad de lo singular de *lalengua* de cada navegante, cantando desde ese que escucha, para ese que escucha, donde va a predominar el sonido sobre la significación y constituirá la base del sinsentido sobre la cual se asentará la mecánica inconsciente.

*Lalengua*¹⁷³ es la palabra antes de su ordenamiento gramatical y lexicográfico, la palabra en tanto gozo, no como comunicación.

*Lo que llama lalengua es la palabra separada de la estructura del lenguaje, que aparece como derivado respecto de este ejercicio primero y alejado de la comunicación. Con esta condición plantea una inclusión originaria en el gozo, de la palabra y de lalengua en el gozo del bla blá.*¹⁷⁴

Es lo que sostiene al lenguaje¹⁷⁵ y un “aparato” del goce: algo que sirve al ser que habla para gozar. Son sonidos guardados en la memoria, que enlazan sonidos, música y palabras, algo ajeno al sentido.

¹⁷³ Con *lalengua* designa Lacan el lenguaje del cual goza el ser hablante. Lacan, J., Seminario 20. *Aún*, ob. cit., págs. 58, 102, 167s.

¹⁷⁴ Miller, J.-A., *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*, ob. cit., pág. 258.

¹⁷⁵ “Si se puede decir que el inconsciente está estructurado como un lenguaje es por el hecho mismo de que los efectos de *lalengua* van mucho más allá de todo lo que el ser que habla es capaz de enunciar. Por eso el inconsciente, en tanto le doy aquí el soporte de su desciframiento, no puede estructurarse sino como un lenguaje, un lenguaje siempre hipotético respecto a lo que lo sostiene, a saber, *lalengua*”, Lacan, J., *ibíd.*, pág. 168.

La voz irrumpe mientras se experimentan el resto de los placeres como ver, comer, y los refuerza o los hace imposibles de modo que la escucha estará a la espera de ese objeto sonoro, que en relación a otros placeres parciales asumirá una posición jerárquica de poder ya que parece controlar el resto de los placeres, aunque no tenga una zona erógena determinada. De este modo la voz de la madre decidirá acerca del afecto que puede acompañar a toda percepción.

Marcas hechas por el modo que la madre utilizó para hablar con su hijo,¹⁷⁶ *lalengua* concierne a las letras en su materialidad sonora y a las cadencias, a la música propias. Las marcas significantes de la invasión traumática de sonidos que quedan en el bebé antes de que pueda comprender algo, y que constituyen la palabra de lo real antes de entrar en el lenguaje. El placer de oír sería una primera catectización del lenguaje, de su cualidad audible, dejando de lado su significado.

La voz al cantar desliga la palabra del sentido, soslaya la represión imaginaria que liga la palabra hablada con sentido que recubre la voz con lo simbólico, y recuperar la música que llevaba de la palabra, la faz material, lo real del sonido emitido por la voz.

*Fonemas sin ton ni son que, sin embargo, se estaban configurando en la relación con el Otro. Su Otro habla una lengua con la que se dirige a él y los fonemas se van diferenciando, pasando a ser trazos y luego contando, formando una cadena, pasando a ser sonos.*¹⁷⁷

Pero la audición del canto de las Sirenas conduce a la autodestrucción. Las Sirenas están vinculadas a deidades del ultramundo, comparables a Gorgo, la potencia que el hombre

¹⁷⁶ “Nos lo ha demostrado la experiencia del inconsciente, en cuanto está hecho de *lalengua*, esta *lalengua* que escribo en una sola palabra, como saben, para designar lo que es asunto de cada quien, *lalengua llamada*, y no en balde, *materna*”, Lacan, J., *ibid.*, pág. 166.

¹⁷⁷ Alemán, J., y Larriera, S., *Curso del Nucep*, 2009.

no puede abordar sin sucumbir a su mirada y que incrementa su poder con una dimensión sonora al evocar su máscara el sonido de la flauta que, con su sonoridad y su melodía, hace las veces de su voz aguda.

Es la música vinculada al gozo pulsional que si no se simboliza lleva a la pulsión de muerte, a una repetición a la que no se puede poner freno. La música en tanto omnipotente, en tanto no acepta límites, se relaciona con la pulsión no recortada, personificada en la voz como pura sonoridad.

Hay en este mito un mandato a los que escuchan para poder manejar la atracción mortal hacia esta voz. Las Sirenas no mueren por usar su voz, de hecho ya perdieron las plumas con las Musas, es el que escucha el que se coloca en riesgo de la muerte en ese encuentro de gozo.

El aspecto pulsional que ejemplifica el mito radica en el encuentro con el objeto de gozo que supone la voz y que haría necesario un corte para controlar la atracción mortal hacia la voz *foné-lalengua* de la madre “sirénica”, y la fusión en la naturaleza Dioniso-madre que convierte en uno a todos.

La pulsión no es sólo un goce sino como un límite, un corte de gozo que originariamente corresponde a la función materna. Corte y satisfacción rítmica de los objetos, relacionado con la repetición y la temporalidad, incluyendo el objeto voz.

En la relación de los escuchadores con las Sirenas no parece existir el otro que recorta ese objeto, una simbolización, sino que se da un encuentro con lo pulsional donde el sonido musical no hace vínculo, donde el sentido y la melodía desaparecen a favor de la voz.

El objeto mortal no pudo pasar a algo con posibilidad de vínculo. Los sonidos no han logrado ordenarse en la extracción del objeto hasta dar paso a una melodía que ya no es un objeto pulsional sino fálico en tanto está unificado bajo un orden, el orden fálico que proporciona un sentido.

En la audición del canto de las Sirenas desaparecen las palabras, desaparece la melodía y gana la voz. Este encuentro gozoso con la sonoridad lleva a la muerte, como en el caso de los marineros que se abalanzan hacia la fuente sonora o los hombres-cigarras que no pueden evitar repetir y repetir la acción de cantar.

La música de las Sirenas se vincula al gozo pulsional que si no se simboliza lleva a la pulsión de muerte,¹⁷⁸ a una repetición que no se puede poner freno.

Ulises fue capaz de asomarse a ese gozo sonoro pero atado. Algo hay que atar, ligar en contra de la pulsión de muerte que desliga, desata.

Si hay un riesgo mortal en oír de una determinada manera, hay también riesgo en transgredir el mandato de no mirar como ilustra el mito de Orfeo.

Las dimensiones de música de Orfeo vinculadas a la muerte aparecen en versiones del mito que relatan hechos posteriores de los que hemos comentado:¹⁷⁹ el

¹⁷⁸ Para Freud habría dos pulsiones básicas: Eros y pulsión de destrucción. La meta de la primera sería producir unidades cada vez más grandes, generar una ligazón. La meta de la pulsión de muerte es disolver los nexos y trasportar lo vivo al estado inorgánico. *“Nuestra concepción fue desde el primer momento dualista, y lo es de manera más tajante hoy, cuando hemos dejado de llamar a los opuestos pulsiones yoicas y pulsiones sexuales, para darles el nombre de pulsiones de vida y pulsiones de muerte”*, Freud, S., *Más allá del principio del placer*, ob. cit., pág. 52.

Lacan revisa la teoría dualista freudiana: *“La distinción entre pulsión de vida y pulsión de muerte es válida en la medida que manifiesta dos aspectos de la pulsión”* Lacan, J., Seminario 11. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, ob. cit., pág. 265.

¹⁷⁹ En el libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio se encuentra una versión del mito de Orfeo y Eurídice que relata hechos posteriores: Eurídice, ninfa mujer de Orfeo, de la que estaba muy enamorado, huía por la pradera perseguida por Aristeo que la quería seducir, cuando le mordió en el talón una serpiente y se desplomó sin vida. Orfeo, sin consuelo, pretendió rescatarla del Hades. Virgilio, al final de la *Geórgica*

enamoramamiento de Orfeo, su boda con Eurídice, la muerte de ésta, y el descenso de Orfeo al Hades.

Ante la muerte de Eurídice y su imposibilidad de aceptar este hecho, Orfeo llega a la presencia de los dioses del Hades y les canta su petición de que devuelvan la vida a Eurídice o tomen su vida,¹⁸⁰ acompañando sus palabras con el sonido de su lira. Es una nueva muestra de la fuerza de Orfeo, de lo todopoderoso y mágico de su música, con la que consigue sus fines.

Del mismo modo que los escuchadores deben ser capaces de resistir al goce sonoro fatal de las Sirenas, el ejecutante de la música debe mostrar la obediencia a un mandato que no será capaz de cumplir, en este caso vinculado a lo escópico, otro “objeto a”, la mirada. No debe mirar a Eurídice mientras esté en el Hades (como Psique con Eros). Se trata, como en la historia del *Asno del oro* de Apuleyo, de Psique y Eros de otra plasmación mítica del complejo de castración.¹⁸¹

El objeto voz y el objeto mirada son los objetos que mejor eluden la castración, ya que están fuera del sistema disciplinario de la demanda en donde no se dan las prohibiciones de lo oral y de lo anal. Son, además de cercanos al gozo, los más susceptibles de ser tratados artísticamente.

IV hizo la primera versión de la historia que ha llegado completa hasta nosotros. De fechas anteriores tan sólo poseemos indicios y fragmentos.

¹⁸⁰ “Mientras así decía y movía las cuerdas al son de sus palabras, lo lloraban las almas sin vida: Tántalo no intentó coger el agua huidiza, quedó parada la rueda de Ixión, las aves no arrancaron el hígado, quedaron libres de urnas las Bélidas, y tú, Sísifo te sentaste en tu propia roca. Entonces por primera vez, se dice, las mejillas de las Euménides, vencidas por el canto, se humedecieron de lágrimas; ni la regia esposa ni quien rige lo más profundo, se atreven a decir no a quien suplica y llaman a Eurídice”, Ovidio, *Metamorfosis*, ob. cit., pág. 304.

¹⁸¹ Psique espera su muerte encadenada en el monte Cáucaso. Eros se apiada de ella y la rescata pero se pincha con una de sus flechas, por lo que se enamora de Psique, a la que impone una condición: nunca debe mirar su rostro. Al hacerlo, Eros desaparece.

Estos mitos, como ya vimos en lo que se refiere a Apolo y las Musas, plasman la necesidad de unas normas para los que escuchan y para los personajes que hacen música. Orfeo, que puede oír, que puede cantar, no debe mirar. Y con su transgresión comenzará una nueva vida llena de pérdidas: pierde la posibilidad de convencer con su canto a las fuerzas del Hades, y, además de haber perdido a Eurídice, pierde el deseo de las mujeres. En esta etapa abandona lo dionisiaco y ofrece ofrendas a Apolo, y, posiblemente por esta causa, acabará muriendo a manos de las Bacantes.

Tras la transgresión de Orfeo del mandato divino, hay un “no”, una limitación a la capacidad de seducción de su canto: los dioses del Hades no se dejan conmover nuevamente. Debe asumir su parte no divina, su ser fronterizo entre dios y mortal, su sujeción a la ley del destino, de los dioses, la aceptación del mandato.

No pierde la capacidad de seducción ya que su acción musical emplea los elementos que permite Apolo: la lira, y las palabras y la voz dispuestos para unos fines utilitarios, para él y para otros con los que se vincula, de modo que consigue con su encantamiento que se realice una acción concreta, que supone un lazo con el otro.

El mito no castiga pues el embeleso que provoca, sino su no aceptación del mandato, la no asunción de la castración que le hace mirar como Psique a Eros, como Semele, la madre de Dioniso, a Zeus.

Capítulo III
Los escuchadores

Capítulo III. LOS ESCUCHADORES

Después del hacerse ver me gustaría aportar otro, el hacerse oír, del cual Freud ni habla siquiera. Tengo que indicarles rápidamente la diferencia con el hacerse ver. Los oídos son los únicos orificios en el campo del inconsciente que no pueden cerrarse. Mientras que el hacerse ver se indica con una flecha que de veras retorna al sujeto, el hacerse oír va hacia el otro.

J. LACAN¹

El oído, en cambio, nos ha procurado desde el principio dos impresiones específicas: por una parte, el alejamiento de la fuente del sonido es más sensible, así como la propagación de su resonancia; por otra parte, se presentan entre los sonidos algunos cuya emisión podemos experimentar por nosotros mismos. Nos oímos resonar, no nos vemos mirar. Es por otro lado una de las propiedades o una de las coincidencias críticas del nacimiento: hacer surgir a la vez la visión del afuera y el oído del grito propio. A diferencia de la visión de un objeto, la captación de la imagen —o bien la imaginación entendida como facultad de captar o producir imágenes— representaría una visión que opera a la manera de un oído: una visión que experimentaría en la vista (la veduta, el Bild, el cuadro) el movimiento de su elevarse en mí y de su vuelta hacia mí. Al experimentar así su resonancia, la imagen formaría la sonoridad de una visión, y el arte de la imagen una música de la vista.

J. L. NANCY²

Para completar el estudio analítico de este cancionero, en este capítulo se pone la atención en el oyente durante este acto de escuchar activamente o de participar cantando y coreando la canción.

Uno de los motivos de la elección del cancionero de JAJ fue su potencialidad para ilustrar diversos aspectos del fenómeno musical en su relación con los oyentes. Se parte de la premisa de que al escuchar esta música popular se está oyendo una

¹ Lacan, J., *ibíd.*, pág. 202.

² Nancy, J. L., *La imagen: Mimesis & Méthexis. Escritura e imagen*, vol. 2, 7-22 13, 2006, Facultad de Filosofía, Universidad Complutense, 2006, Madrid.

interpretación, a veces viendo una actuación, y que la escucha atenta, especialmente si va acompañada del canturreo, es una acción musical.³

La audición de estas canciones tiene lugar tradicionalmente en locales de alcohol, en ocasiones llenos de confusión y estridencia generada por los diferentes grupos que hacen música, sean estos espacios cantinas o plazas. En un ambiente festivo el grupo de músicos, vestidos con los trajes de mariachi, llevan el espectáculo a una especie de mascarada de carnaval uniformado que se repite tanto en México como fuera de él.

Al ser canciones generadas “a petición” se favorece la interacción con los oyentes al “obligar” a una escucha más activa que la que se realiza cuando suena cualquier soporte “enlatado”. El “emborronamiento” que produce la voz del que canturrea se hace aquí más extrema, al no existir la cierta “reverencia” que un intérprete famoso genera a veces en sus seguidores.

La no complejidad melódica, armónica y rítmica de gran parte de ellas ha hecho que “viajen” bien y traspasen las barreras mexicanas. En los momentos en que se repiten fuera del ámbito del mariachi profesional suelen generar la participación en grupos informales que cantan a capela o alrededor de instrumentos fácilmente transportables como la guitarra o el acordeón. Sirva de ejemplo “[El Rey](#)”, que en muchos países de habla hispana se ha convertido en una canción donde se produce habitualmente un coro informal participativo.

³ Insisto en el concepto de “escucha activa” ya que la musicalización mediática de todos los espacios que se da actualmente puede llevar al simulacro de la participación, de la interacción con la música. Los múltiples formatos en que se pueden reproducir las canciones hacen que estén presentes casi permanentemente, y se pueden escuchar sin una atención determinada, como una banda sonora cotidiana inadvertida. música con auriculares aislantes en iPods y reproductores indiscriminadamente encendidos: “Una voz casi planetarizada, hasta estratosferizada por nuestros aparatos...”, Lacan, J., ibíd., pág. 282. Desaparece la singularidad del instante, “el trabajo” por parte del que escucha, concelebrante de hecho musical.

El cancionero de JAJ es un producto cultural procedente de un estilo y de un autor concreto, pero los oyentes “hacen suyas” algunas canciones. Las más populares se oyen reiteradamente, se aprenden por el oído y se cantan.⁴ Este procedimiento se relaciona con la compulsión a la repetición, ya que se escuchan una y otra vez,⁵ y, a su vez, la estructura de estas piezas musicales repite estribillos y coros.

Estas canciones, como hemos visto, reiteran en sus letras una ficción, un artificio, un simulacro, un relato melodramático en forma poética. Las letras en forma de poemas populares ponen límites a la música y movilizan los inconscientes quizá de una manera más privilegiada que los cuentos⁶ y las obras de teatro, géneros de los que de alguna manera participa en los aspectos de estar relacionados con la representación y en el de ser “populares” en el sentido de accesibles.

Las palabras de las canciones reverberan de manera singular en quien las escucha, de modo que al asumir el oyente las emociones de personajes aparentemente lejanos se quita la máscara de la vida cotidiana. Tiene lugar una movilización del inconsciente en función de las letras donde, además de lo que se deriva de la identificación con contenido de los textos, se produce una participación, una acción, diferente a la que permiten los cuentos populares, el teatro o el cine.

Las letras no incluyen la música y no se trata de analizar exclusivamente la ranchera como canción amorosa-doliente con la que el que escucha puede identificarse, sino que la música y el texto ejercen una fuerza contrapuesta a la máscara simbólica,

⁴ El objeto de estudio de este trabajo son canciones con formas melódicas simples y muy reconocibles, música popular donde la melodía se basta por sí misma sin las variaciones o desarrollos de los “temas” propios de las obras cultas.

⁵ “*Hay cosas que escribo en cartas para no decirlas, hay cosas que escribo en canciones para repetirlas*”, en palabras de la cantautora Rosana en “Carta urgente”.

⁶ Los oyentes buscan la misma canción, por el mismo intérprete, y la hacen suya de la misma manera en que el niño exige que el cuento sea siempre el mismo, que sea algo ritualizado.

y se acercan a la máscara del teatro de Dioniso.⁷ El sentido de la letra se transforma cuando el sonido del mariachi atraviesa el cuerpo y lo hace vibrar hasta conseguir que las canciones se coreen, que la cantina, el encuadre donde muchas veces se interpretan, se ponga a cantar. La música se goza y se experimenta de modo que lo fundamental no es sólo el significado de las letras, sino el acontecimiento del cuerpo: se escucha con el cuerpo, se hace música con el cuerpo, y éste se conmueve y se mueve y reacciona con la voz, con las palmas, con el baile.

En este hacer música del que escucha se puede dar una cierta huida del sentido, en el que las canciones se convierten en un vehículo idóneo para acceder y dotar de cierta forma a emociones originarias, resistentes a la palabra, a lo que queda fuera del significante.

Play music significa un “jugar”, un acortar la distancia entre el que hace música y el que la escucha, entre el intérprete en el escenario y el espectador, de modo que se participa en el juego, en la representación de la obra de arte que es la música. Para este jugar influye la relación de lo que suena y quien lo escucha, que se canturree sobre la voz del solista, que se participe de alguna manera con palmas o bailes, que se escuche con otros, en colectividad, o que se reciba la música en soledad.

Play music se vincula al concepto de jugar que propone Winnicott, y constituye el reencuentro en el adulto de un espacio creativo que puede proporcionar salud, aunque

⁷ Zizek relaciona con la máscara la pulsión como si lo real fuera una mueca en la superficie. “*Las encarnaciones de la pura pulsión llevan una máscara. El estatuto de la máscara no es imaginario ni simbólico (indicador de un rol simbólico que supuestamente desempeñaríamos), es estrictamente real (desde luego si concebimos lo real como una mueca de la realidad)*”, Zizek, S., *Mirando al sesgo, una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, 2006, Buenos Aires, pág. 82.

siempre esté marcado por la necesidad de no dejarse arrastrar por un goce masivo como ejemplifican alguno de los mitos que hemos visto referidos a los escuchadores.

Las secciones de este capítulo son posibles vías que se entrecruzan y que sólo se separan por cuestiones de proporcionar una mayor claridad a la exposición, para acercarse a los procesos que se pueden poner en marcha cuando los sujetos escuchan activamente y hacen música.

1. GOZO Y PLACER DE HACER MÚSICA

Merced a la música gozan de sí mismas las pasiones.

F. NIETZSCHE⁸

El propio Museo afirma que, para los mortales, no hay cosa más agradable que cantar.

ARISTÓTELES⁹

Cuando el caminante canta en la oscuridad, desmiente su estado de angustia, mas no por ello ve más claro.

S. FREUD¹⁰

El hecho de la escucha activa ya es hacer música: las notas del otro resuenan como si hubieran podido ser propias. Pero cuando no nos basta escucharla también la repetimos y la cantamos. Repetir en un canturreo la música de otros es una forma de interpretar música, lo cual no significa entenderla como sucede con el lenguaje, sino, “simplemente”, ejecutarla. Esta sección trata de los registros en que la música opera y de la capacidad del oyente para saber obrar con ella. ¿Dónde se ubican estas canciones? ¿Son “textos” de placer, son “textos” de goce?¹¹ ¿Se escuchan y repiten llevando al oyente a una mayor consistencia del sujeto, a una cierta relajación o se pierde el sujeto en una experiencia de gasto, de gozo?

Estas canciones populares abundan en sensaciones codificadas, agradables, más cercanas al placer que al gozo.¹² Pero los mitos nos alertan de los riesgos de cierta escucha de la música. La música aporta un riesgo y depende del escuchador acercarse al goce como los hombres que se “reencarnaron” posteriormente en las cigarras. La música en tanto sonoridad descarnada, no debe ser escuchada si no se toman las medidas adecuadas, como hace Odiseo al atarse al mástil del barco.

⁸ Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal. Sección cuarta, sentencias e interludios*, ed. digital, pág. 30.

⁹ Aristóteles, *Política*, 1339 b 21-22. Esquilo, cit. en Colli, G., *La sabiduría griega*, ob. cit., pág. 307.

¹⁰ Freud, S., *Inhibición, síntoma y angustia*, ob. cit., pág. 92.

¹¹ “El texto de placer: el que contenta, colma, provoca euforia, proviene de la cultura, no rompe con ella. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda hace vacilar los fundamentos históricos culturales”, Barthes, R., *El placer del texto y lección inaugural*, ob. cit., pág. 25.

¹² El fantasma que “consiste en una ‘manipulación’ imaginaria de lo simbólico que permite un cierto goce secreto del objeto, pero en los cauces y condiciones del placer”, Gutiérrez, G., Tesis doctoral, ob. cit., pág. 16.

Los actos alrededor de la música son cotidianos y fáciles, no hace falta una educación especial, un adiestramiento. Se hace música con el cuerpo, se dan golpes, se acompasa una marcha, se baila aunque sea “mal” y fuera de la norma de otros; se canta aunque sea desafinadamente, se dan palmas aunque sea fuera de compás. En los conciertos la audiencia recibe el sonido, le da sentido, y en ocasiones interactúa con gritos, coros, luces en las manos que se mueven.

La sociedad, sin embargo, recela de alguna música y de cierta escucha, de modo que fija de qué modo debe realizarse: una participación reglada, con un control buscado por “la autoridad” que traspasa épocas y sistemas políticos.¹³

Como hemos visto, también los mitos alertan de algunos riesgos mortales de un cierto tipo de música, de alguna manera de hacer música y escucharla. Sus personajes se comportan ante la música de un modo que considero equivalente al de los pacientes de la literatura analítica en tanto muestran de forma más acusada comportamientos y mecanismos que están presentes en la escucha de las canciones aunque se den en el oyente de las canciones de forma mitigada.

¿Qué pasa con la música en el hombre, con la facultad de escuchar, recordar y repetir la música que escuchamos? Lo que escuchamos, repetimos y canturreamos, ¿es placer, es gozo? ¿Placer como un yo en plenitud y relajamiento, o de alguna manera nos afecta y se pierde el sujeto en esa experiencia de gasto, en la línea de lo dionisiaco?

¹³ “Y la autoridad que regulaba estas cosas, conociéndolas primero y juzgándolas con conocimiento de causa, para luego castigar consecuentemente a los que contravinieran las normas, no se encontraba en los pitos ni en las voces discordantes de la masa, como actualmente ocurre, así como tampoco en los aplausos de aprobación; por el contrario, las personas cultas habían dispuesto escuchar las obras en silencio hasta el fin, mientras que los niños, sus ayos y la masa del público eran mantenidos en orden por medio de la vara de la policía”, Platón, *Obras completas*, tomo 9, Libro II. La cita de Platón la podrían suscribir muchos administradores públicos contemporáneos.

Hay unos mitos que describen el gozo de escuchar una voz como la de las Sirenas cuya consecuencia es la muerte; el de las cigarras se refiere a la acción compulsiva de cantar contagiados por unas voces reguladas, simbolizadas, que constituyen una obra artística como es la que ejecutan las Musas. Esto nos dice que cualquier canción, en algunos sujetos, puede dar pie a la autodestrucción.

Estos relatos parecen referirse a etapas lógicas del desarrollo del sujeto que pudieran seguir existiendo y que justificarían la posibilidad del goce que puede producir oír el sonido de la voz y de cantar.

Se cuenta que, en otros tiempos, las cigarras eran hombres de esos que existieron antes de las Musas, pero que, al nacer estas y aparecer el canto, algunos de ellos quedaron embelesados de gozo hasta tal punto que se pusieron a cantar sin acordarse de comer ni beber, y en ese olvido se murieron. De ellos se originó, después, la raza de las cigarras, que recibieron de las Musas ese don de no necesitar alimento alguno desde que nacen y, sin comer ni beber, no dejan de cantar hasta que mueren.¹⁴

Los hombres que acuden a la fuente sonora de las Sirenas mueren, los hombres que al aparecer el canto se pusieron a cantar, mueren también. Parece que se trata de una manera de escuchar y de cantar que se vincula al gozo pulsional¹⁵ y que al no ser capaz de limitarse lleva a una repetición a la que no se puede poner freno.¹⁶

Los hombres que ante la música de las Musas cantan y mueren de gozo, se pueden relacionar con el autismo de una etapa originaria, en pleno principio del placer

¹⁴ Platón. *Fedro*, ob. cit., pág. 23.

¹⁵ “Llamaremos pulsiones a las fuerzas que suponemos tras las tensiones de necesidad del ello”, Freud, S., *Esquema del psicoanálisis* (1940 [1938]), tomo XXIII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2004, Buenos Aires, pág. 146.

¹⁶ La pulsión de muerte se enlaza a la repetición, al goce. “El camino hacia la muerte no es nada más que lo que llamamos goce”, Lacan, J., Seminario 17: *El reverso del psicoanálisis*, Paidós, 2009, Buenos Aires, pág. 17.

con la catectización exclusiva de la imagen de la primera experiencia de satisfacción. Una música que se escucha como algo estrechamente ligada al gozo, vinculada a una primera vivencia¹⁷ de satisfacción, vivencia que lleva al sujeto a una eterna búsqueda para reencontrar ese objeto deseado. Estaríamos en el espacio de lo originario, de lo imposible, del gozo del “saquito de carne” descrito por Piera Aulagnier en *La violencia de la interpretación, del pictograma al enunciado*.¹⁸ Algo todopoderoso que provee la satisfacción y que aporta, como la madre con el niño, un plus de goce más allá de la satisfacción de las necesidades propiamente dichas del organismo.

El mito del nacimiento de las cigarras nos pone en contacto con el autismo, un goce originario donde algunos hombres son incapaces de parar de cantar y mueren porque catectizan las imágenes internas que le producen placer.¹⁹

Los hombres-cigarras que mueren están inmersos en la palabra de la canción en su dimensión gozosa, no en su efecto de significación, ya que la palabra cuando está dominada por la pulsión no comporta comunicación sino goce.²⁰ No hay diálogo, no hay comunicación, hay autismo en un canto que no genera vínculo, que no es propio de hombres que simbolizan sino de cigarras, que cantan las palabras como pura sonoridad, sin comunicación, en una repetición de la que no se puede salir.

¹⁷ La primera experiencia de satisfacción se plantea como un momento mítico ligado al desamparo del niño que necesita del otro que realice una acción específica. Esta vivencia primaria introduce una marca, huella mnémica que, ante la reaparición de la necesidad, intentará reproducir por la vía de la alucinación. Freud afirma que toda búsqueda de placer estará ligada al deseo de reencontrar una satisfacción originaria perdida. El impulso de volver a evocar la percepción enlazada con la primera satisfacción es lo que Freud califica de deseo y la reaparición de la percepción bajo forma alucinatoria es la realización del deseo. *Proyecto de psicología*, ob. cit., pág. 362

¹⁸ Aulagnier, P., *La violencia de la interpretación. Del pictograma al enunciado*, Amorrortu Editores, 2010, Buenos Aires.

¹⁹ “El ello no conoce prevención alguna por la seguridad de la pervivencia, ninguna angustia (...). El ello obedece al intransigente principio del placer”, Freud, S., *Esquema del psicoanálisis*, ob. cit., págs. 199-200.

²⁰ Hay un gozo de la palabra como una de las figuras del gozo Uno que no implica como tal al Otro y que significa que la palabra es esencialmente gozo y no comunicación, Lacan, J., Seminario 20. *Aún*, ob. cit., pág. 65.

Lacan sustituye las pulsiones de vida y de muerte freudianas por los conceptos de deseo y goce entendidos como la satisfacción pulsional en bruto. Satisfacción que escapa de la defensa y que se encuentra más allá del principio del placer²¹ que puede tener una significación de displacer, pero que posee una significación inconsciente de placer.

El cuerpo es siempre el que goza²² y se presenta como un exceso, algo que no tiene ninguna utilidad. El principio del placer regularía el acceso del sujeto al goce que entra en los márgenes de lo posible, lo que está permitido, y que requiere que deje un resto (de gozo) afuera.²³

El gozo pulsional en la música, sea en la escucha, sea en la ejecución, necesita recortarse para no conducir a la muerte. Los hombres que murieron no fueron capaces de extraer el objeto de gozo que se plasma en dar sentido y en la posibilidad de generar un vínculo, entre el que canta y el otro que canta o entre el que canta y el que escucha, en una simbolización de lo pulsional. No han producido un objeto que pueda intercambiarse, convertir la voz de un objeto que se pierde a un objeto fálico que se intercambia y de esta manera hacer el vínculo que constituye al sujeto.

El mito de las cigarras muestra que para manejar la música como hombre y no como cigarra es necesario navegar de lo pulsional a lo simbólico a través de la

²¹ Miller, J.-A., *Los divinos detalles*, ob. cit., pág. 148.

²² “La teoría del ser hablante (*parlêtre*) trata de los efectos del significante como afecto y no como significación, es decir, de sus efectos en el cuerpo. Y rápidamente diré que este efecto mayor es lo que Lacan llamo goce, el cual necesita el soporte de un cuerpo”, Miller, J.-A., *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*, Paidós, 2003, Buenos Aires, pág. 208. “Todo gozo efectivo, todo gozo material es gozo Uno, gozo del cuerpo propio; es siempre el cuerpo propio que goza”, Miller, J.-A., *ibíd.*, pág. 272.

²³ De este modo la pulsión atravesaría el cerco de lo posible y alcanzaría lo imposible, es decir lo real “Lo que está en juego en la pulsión se revela por fin aquí; el camino de la pulsión es la única forma de trasgresión permitida al sujeto con respecto al Principio del placer. El sujeto advertirá que su deseo es sólo un vano rodeo que busca pescar, enganchar el goce del Otro, por cuanto que al intervenir el Otro, advertirá que hay un goce más allá del Principio del placer”, Lacan, J., Seminario 11. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, ob. cit., pág. 190.

sublimación²⁴. Por medio de ella se trata de encontrar la voz dentro de la música o la mirada en los cuadros, goces susceptibles de ser tratados artísticamente.²⁵ Para transformar el canto en obra es necesaria una extracción de “objeto a” para darle el estatuto de un producto artístico. En el canto, soltar la voz,²⁶ separarse de ella, es condición para usarla como un instrumento del cuerpo²⁷ disponible.

Cantar, bailar, hacer música es una manera de convertir lo corporal en un artificio que sabe arreglársela con el objeto parcial y lo convierte en arte.²⁸ El modo de lazo y de satisfacción articulado al objeto por la vía del acto y de las obras hacen posible un lazo social y una satisfacción diferente a la satisfacción puramente fantasmática.²⁹

²⁴ Freud no nos aporta un texto dedicado específicamente a la sublimación. Quizá figuraban entre los dos manuscritos que se perdieron de los trabajos de metapsicología del año 1915.

²⁵ “La sublimación es la única noción psicoanalítica susceptible de explicar el que obras creadas por el hombre —realizaciones artísticas, científicas e incluso deportivas— alejadas de toda referencia a la vida sexual, sean producidas, no obstante, gracias a una fuerza sexual tomada de una fuente sexual. Por lo tanto, las raíces y la savia del proceso de sublimación son pulsiones sexuales (pregenitales: orales, anales, fállicas), mientras que el producto de dicho proceso es una realización no sexual conforme a los ideales más acabados de una época dada.” Los ideales simbólicos y sociales interiorizados en el yo creador forman parte del ideal del yo que inicia y orienta la sublimación. ideales simbólicos y sociales de una época. Nasio, J. D., *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis*, ob. cit., pág. 104. Define en la misma página a la sublimación como “La expresión positiva más elaborada y socializada de la pulsión, o bien un medio de defensa susceptible de atemperar los excesos y desbordamientos de la vida pulsional”.

²⁶ La voz y la mirada no están tratadas en el régimen de prohibiciones y demandas como ocurre con los otros objetos, como los objetos orales y anales, de modo que son objetos que eluden la castración. Lacan distingue entre el campo de la mirada y el campo de la visión respecto a la mirada como “objeto a”. No se refiere en cambio a esta esquizia en la voz a pesar de que existe lo que suena y lo que se escucha, el hecho de que un sonido capte al sujeto o no. Los mitos de Eco y de Hermes muestran la confrontación entre la voz y la mirada. Ambos fueron capaces de distraer o de adormilar a través de la palabra y de la voz a Hera (Eco la distrae mediante su incesante charla mientras Zeus mantenía relaciones extramatrimoniales), y a Argos, que acaba cerrando sus múltiples ojos para conseguir unos fines que el dios había demandado.

²⁷ “En el canto donde en apariencia no hay instrumento —por eso el canto es particularmente interesante— también es necesario dividir el cuerpo, dividir dos cosas que son completamente distintas, pero que suelen ser absolutamente sinérgicas, a saber, la impostación de la voz y la respiración”, Lacan, J., Seminario 18. ob. cit., pág. 65.

Miller plantea que respecto del artista, y yo lo aplico también al sujeto que canturrea, lo fundamental no es que produce sentido sino que ofrece algo de sí mismo, que es material, pone su cuerpo, Miller, J.-A., *Los signos del goce*, Paidós, 1998, Buenos Aires, pág. 324.

²⁸ “El fin inicial de la pulsión de obtener una satisfacción sexual directa se sustituye ahora por una satisfacción sublimada, por ejemplo artística, gracias al placer intermediario de gratificación narcisista del artista. Es este narcisismo del artista el que condiciona y sostiene la actividad creadora de su pulsión sublimada”, Nasio, J. D., *ibíd.*, pág. 114.

²⁹ El objeto de arte permite hacer lazo sobre el fondo del vacío mientras que en el fantasma, el “objeto a” funciona velado y es un modo de obtener un plus de gozar en el horizonte de la pérdida, pero funciona como tapón para ocultar la castración real.

Lacan extiende la lista de los “objetos a” a los que provee la industria de la cultura³⁰ y los procedentes de la sublimación, en tanto que pueden intentar taponar el vacío, colmar la falta, en una incesante repetición.³¹

Toman la lista de las pulsiones erigida por Freud, acondicionada por Lacan; el objeto oral, el objeto anal, el objeto escópico, el objeto vocal (...) pero cuando piensan el gozo como plus de gozar, como lo que colma pero no llena nunca la pérdida de gozo, lo que mantiene la “falta en gozar”, la lista de objetos a se extiende, no está en absoluto ligada al repertorio “natural” de las pulsiones que pudo dárseles antes. De modo que los objetos de la sublimación están incluidos en la lista de los objetos a.³²

La satisfacción en la música debe proceder de la sublimación.³³ Freud la considera como uno de los cuatro modos de defensa empleados contra los excesos de la pulsión,³⁴ contra su descarga directa. No hay represión, sino una satisfacción de la pulsión aunque esté inhibida en cuanto a su meta, de modo que la pulsión se sublima cuando se reemplaza el fin sexual y el objeto por un objeto y un fin no sexuales,³⁵ cuando su

³⁰ “Vemos nuestro mundo cultural poblarse de sustitutos de gozo que son cositas de nada, migajas que dan incluso un estilo propio a nuestro modo de vivir y de gozar, Miller, J.-A., *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*, ob. cit., pág. 257.

³¹ “Es lo que llama Lacan los menudos objetos a, lo que abunda en nuestra sociedad para causar nuestro deseo y taponar la falta en gozar aunque sea solo un instante (porque la repetición no se detiene)”, Miller, J.-A., *ibid.*, pág. 256.

³² Miller, J.-A., *ibid.*, pág. 255.

³³ “La sublimación es un proceso que atañe a la libido de objeto y consiste en que la pulsión se lanza a otra meta, distante de la satisfacción sexual”, Freud, S., *Introducción del narcisismo*, ob. cit., pág. 91.

Lacan encuentra que en el concepto de sublimación freudiano se aloja una contradicción: “La sublimación en el discurso de Freud es inseparable de una contradicción, a saber, que el goce, el punto de mira del gozo subsiste y es en un cierto sentido realizado en toda actividad de sublimación; no hay represión, no hay borramiento, no hay siquiera compromiso con el goce, hay paradoja, hay desvío, es por vías en apariencia contrarias al goce que el goce es obtenido”, Lacan, J., *Seminario 9. La identificación*, ob. cit., pág. 70.

³⁴ Nasio, J. D., *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis*, ob. cit., pág. 104.

³⁵ “Las exigencias pulsionales, esforzadas a separarse de una satisfacción directa, son constreñidas a internarse por nuevas vías que llevan a la satisfacción sustitutiva, y en el curso de estos rodeos pueden ser desexualizadas y aflojada su conexión con sus metas pulsionales originarias. Con ello anticipamos la tesis de que buena parte de nuestro tan estimado patrimonio cultural fue adquirido a expensas de la sexualidad, por limitación de unas fuerzas pulsionales sexuales”, Freud, S., *Esquema del psicoanálisis*, ob. cit., pág. 202.

fuerza se desvía de su primera finalidad y se redirecciona hacia una finalidad social, como es la artística.³⁶

El encuentro con la música genera una emoción en el oyente. Esto constituye un elemento sublimatorio basado en la emoción³⁷ en la que se participa y que se transmite más allá de las palabras, y crea un vínculo entre los que comparten el gozo de escuchar música, ante la creación artística de la obra musical, que permite desplegar las emociones y disfrutarlas conjuntamente.

La obra de arte, la música, está destinada al uso, a una comunicación. Por lo general se tiende a diferenciar el compositor, el intérprete, y el auditorio, el coro formado por los que escuchan. Pero no hay una separación entre el que sabe y la masa ignorante indiferenciada que escucha. Los oyentes forman parte del proceso musical y se pueden considerar por ello intérpretes y cocreadores también.

La música requiere una respuesta, se hace pregunta para el sujeto que de auditor se convierte en “musicante”, como si fuera el autor de esa pieza.

Para Didier-Weill habría una “nota azul” que metaforiza cierta conmoción estética, un goce que puede ser proporcionado por cualquier tipo de música, en que una nota afecta al sujeto, que lo impacta y que es siempre la misma para el inconsciente.³⁸

³⁶ “A esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le llama la facultad para la sublimación”, Freud, S., *ibid.*, pág. 168.

³⁷ “El objeto imaginario y narcisista —verdadera condensación de estos tres componentes que son la fuerza pulsional, el narcisismo del creador y la forma acabada de la obra— se disuelve y se disipa ahora en el vacío de la emoción intensa y poderosa que suscita en el admirador fascinado”, Nasio, J. D., *ibid.*, pág. 118.

³⁸ Y que “posee ese poder capaz de trasladar al Sujeto hacia el sentido y la Presencia. Poder en suma de precaver al sujeto, de preservarlo del tedio, de la monotonía, como si el goce conferido por esa Nota Azul lo precaviera de la percepción de su repetición”, Didier-Weill, A., y otros. “La Nota Azul, acerca de los cuatro tiempos subjetivantes de la música”, en *El objeto del arte, incidencias freudianas*, Nueva Visión, 1988, Buenos Aires, pág. 70.

Si la música atrapa al sujeto es porque pone de manifiesto con su respuesta una pregunta que ha sabido suscitar, una pregunta previa que había hecho y que desconocía. Y muestra que había “escuchado” esa pregunta y que había respondido a través de esa música que le conmueve.

La esencia de la música consiste en introducir entre el Otro y el sujeto una sincronidad estructural que se encarna tanto en el acto de bailar como en el canto: así como no hay ninguna latencia entre el instante en que el sonido se deja oír y aquel en que el cuerpo danzante habitado por él lo interpreta, tampoco la hay entre el instante en que el sujeto invoca al otro cantando y aquel en que, tan pronto como canta, es él quien adviene como invocado por el Otro.³⁹

Habría un tercer momento en el sujeto, que ya es el productor de la música, se dirige a un nuevo otro que Didier-Weill llama “sujeto supuesto escuchar” con el que también se identifica siendo así el sujeto el hablante y el escuchante.⁴⁰

Para Blacking, uno de los padres de la musicología, el público que escucha música no es un consumidor pasivo de ella, sino que la experiencia musical sólo se puede comprender dentro de un contexto social de participación colectiva.⁴¹ Las canciones son parte integrante de los momentos importantes de la vida comunitaria, tanto en rituales religiosos como en fiestas profanas. Tienen un carácter colectivo y simbolizan el grupo, una comunidad amalgamada por ella.

³⁹ Didier-Weill, A., y otros, “Intervención en el seminario de Lacan”, en *El objeto del arte, incidencias freudianas*, ob. cit., pág. 60.

⁴⁰ Didier-Weill, A., *Invocaciones*, ob. cit., pág. 59.

⁴¹ No se puede entender la música como música en sí misma: “Sin asociación entre las personas no se puede transmitir ni dotar de sentido”, es “un sonido humanamente organizado”, Blacking, J., ob. cit., pág. 25.

Los grupos culturales poseen una música que consideran propia y a su vez los sujetos se identifican con algunas piezas musicales, expresan con ellas un significado y un sentido que les atribuye y experimenta placer a través de su escucha y su hacer música que “musicaliza” su cuerpo. Hay tantas músicas como grupos humanos, tantas como individuos, ya que estos, los grupos y las sociedades, son expresados en “su música”.⁴² Cada sociedad marca su ritmo territorial de modo que en cada grupo cultural⁴³ podemos distinguir la música que le sería propia, y que hace que cada individuo se identifique con estas o aquellas piezas.

*La verdadera música popular, la música de las masas, la música plebeya, está abierta a todos los despliegues de las subjetividades de grupo, no ya a la subjetividad única, a la bella subjetividad sentimental del sujeto aislado.*⁴⁴

La música como arte de escenificación de las emociones⁴⁵ promueve afectos y lo que conmueve de ella genera una determinada interacción. Las canciones suscitan en los oyentes un mundo emocional, un sentido de pertenencia, y favorecen el compartir con otros las emociones.

Hay un acto creativo del compositor de estas canciones y un acto creativo de los que las repiten. La obra de arte, la música y, por extensión, las canciones populares en

⁴² “Es curioso cómo la música no elimina el ritornelo mediocre o malo, o el mal uso del ritornelo, sino que por el contrario, lo arrastra o lo utiliza como un trampolín...Ritornelo de infancia o de pájaro, canto folklórico, canción báquica, vals de Viena, esquila de vaca, la música lo utiliza todo y lo arrastra todo”, Deleuze y Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, ob. cit., pág. 352.

⁴³ Las canciones son signo de identificadores sociales. No sólo el discurso de las letras sino la música que la envuelve distingue a raperos de rockeros o mariachis. Son vehículo de identificaciones y adscripciones a grupos de edad, países, y de distintas actitudes.

⁴⁴ Daniel Charles, *Musique et oublie*, citado en Barthes, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, ob. cit., pág. 218.

⁴⁵ “La música secciona, acumula, difracta, tensa, funda en definitiva este monto, esta vasta zona de emoción indisciplina que ella misma engendra”, Kuri, C., *Estética de lo pulsional*, Ediciones Homo Sapiens, UNL, 2007, Rosario, Argentina, pág. 141.

este caso, lleva al que escucha activamente a su propio deseo de crear, lo que provoca un similar movimiento pulsional hacia la sublimación.

*Las obras imaginarias de la sublimación son capaces de producir dos efectos fundamentales en el espectador: Lo deslumbran por su fascinación y suscitan en él el mismo estado de pasión y de deseo suspendido que habían llevado al artista a engendrar su obra.*⁴⁶

Algo de lo pulsional del artista se transmite y hace vínculo con el que escucha sin pasar por el lenguaje articulado, sin pasar por lo simbólico, sin pasar por el sentido fálico. No es un gozo pulsional que aísla sino algo que hace vínculo desde la emoción descarnada.

El jugar de Winnicott⁴⁷ y el espacio transicional unido a las fantasías de los poetas nos conducen a entender el cantar, el hacer música, como una manifestación del núcleo de creación, algo benéfico que nos vincula a una “reserva de salud”.

⁴⁶ Nasio, J. D., *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis*, ob. cit., pág. 117-118.

⁴⁷ Winnicott relaciona la sublimación con el espacio transicional en tanto es la primera posibilidad de simbolización y núcleo de la posibilidad de la creación. Winnicott, D., *Realidad y juego*, cap. “La creatividad y sus orígenes”, Editorial Gedisa, 1985, Barcelona, pág. 93.

2. IDENTIFICACIÓN

El poeta es un fingidor./ Finge tan completamente /que llega a fingir que es dolor / el dolor que de veras siente. / Y los que leen lo que escribe, /en el dolor leído sienten bien, /no los dos que él tuvo /mas sólo el que ellos no tienen. / Y así en los raíles / gira, entreteniéndolo la razón, / ese tren de cuerda / que se llama el corazón.

F. PESSOA⁴⁸

Dicen que finjo o miento / todo lo que escribo. No. /Yo simplemente siento / con la imaginación./ No uso el corazón. /Todo lo que sueño o vivo, / lo que me falla o termina, / es como una terraza / sobre otra cosa aún./ Esa cosa es la que es bella. / Por eso escribo en medio / de lo que no está cerca, / libre de mi titubeo, / serio de lo que no es. /¿Sentir? ¡Sienta quien lee!

F. PESSOA⁴⁹

El poeta atempera el carácter del sueño diurno egoísta mediante variaciones y encubrimientos, y nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética, que él nos brinda en la figuración de sus fantasías.

S. FREUD⁵⁰

Pero en el arte del creador, es una fina economía que no haga proferir a su héroe en alta voz y hasta el final todos los secretos de su motivación. Así nos compele a completarla, apela a nuestra actividad espiritual apartándola del pensamiento crítico y reteniéndonos en la identificación con el héroe.

S. FREUD⁵¹

Estas canciones relatan una serie de acontecimientos que afectan a un grupo de personajes: al sujeto enamorado, al objeto amoroso y a los otros, “la gente” y los rivales, envueltos en una trama donde se produce un conflicto en el que el que escucha se reconoce y se siente afectado ya que, de algún modo, su inconsciente lo siente como propio.⁵²

La canción participa de la poesía y del relato, de lo teatral en tanto interpretación, y es una actuación por parte del escuchador participativo. Esta variedad

⁴⁸ Pessoa, F., “Autopsicografía”.

⁴⁹ Pessoa, F., “Esto”.

⁵⁰ Freud, S., *El creador literario y el fantaseo* ob. cit., pág. 135.

⁵¹ Freud, S., *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico* (1916), tomo XIV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires, pág. 322.

⁵² “Si el relato nos atrae, nos afecta, es porque nuestro inconsciente lo reconoce como propio, porque ve en él la metáfora de los conflictos que lo constituyen”, González Requena, J., *El discurso televisivo*, ob. cit., pág. 116.

facilita distintas vías de interacción con la pieza musical como obra de arte que permite mediante la veladura “disfrutar” de lo prohibido, liberarse de goces de conflictos propios no resueltos y llegar a una cierta elaboración de ellos por medio de su expresión metafórica. Sus letras permiten oír las fantasías a través de ese otro que nos revela sus apetencias, y ponen de manifiesto sus afinidades en la resonancia que producen en el inconsciente del oyente. El lamento amoroso adolorido del sujeto enamorado de JAJ y los mecanismos que emplea para sobrellevarlo, permiten a los “usuarios” de la letra padecer el dolor y hacerlo propio de modo que el dolor vuelve representado, “textualizado”, a través de la ficción. Se desvanece el mundo verdadero de la realidad y se convierte en una fabula.

Del examen de las letras de las canciones ha aflorado un sujeto que muestra concomitancias con otros personajes literarios apasionados, y que incluye en su relato hechos comunes a cualquier sujeto enamorado que quisiéramos mirar desde el prisma analítico. El discurso del sujeto de JAJ trata del amor y la tramitación de la pérdida que son sustantivos para cada sujeto, ya que están relacionados con su estructura psíquica.

No se trata ahora de insistir en la hipótesis de lo que estas canciones podrían decir a los oyentes desde premisas analíticas, lo cual ha sido el contenido del primer capítulo, ni de “interpretar” lo que resuena en el oyente de estas canciones⁵³ ya que sólo cada uno de los escuchadores puede interpretar este hecho.

Lo que interesa en este capítulo es poner de manifiesto los mecanismos de la “movilización del inconsciente” que se generan en el proceso de la escucha y sopesar la posibilidad de que las canciones, a través de lo peculiar de este fenómeno de repetir y canturrear, puedan ayudar a elaborar conflictos ineludibles y a colaborar en reafirmar su solución. *Play music* como un acto organizador del psiquismo capaz de generar no una acción analítica pero sí una acción terapéutica.

Las canciones se han impuesto en la configuración de la cultura occidental como el lugar por excelencia donde se expresan las pasiones y los deseos, donde se desarrollan

⁵³ La hipótesis de lo que estas canciones podrían decir a los oyentes desde premisas analíticas ha sido el contenido del capítulo I de esta investigación.

los sueños y los fantasmas. En la escucha de las canciones el mensaje del otro se convierte en nuestra propia palabra y la escucha se llena de significados, convirtiendo los sonidos en textos con sentido que afectan al oyente.⁵⁴

Freud, aunque nunca trata del sujeto haciendo o escuchando música, encuentra que hay un anudamiento entre la melodía y el texto de origen, de modo que desde este punto de vista, la música puede funcionar como sostén de significantes, ya que es portadora de algo, de un sentido inconsciente. La cita es extensa pero muy descriptiva:

De igual modo, ciertas melodías que se nos ocurren de improviso resultan condicionadas por un itinerario de pensamiento al que pertenecen y que tiene una razón para ocuparnos sin que nosotros sepamos nada de esa actividad. Es fácil mostrar, entonces, que el vínculo con la melodía se anuda a su texto o a su origen; no obstante, tengo que tener el cuidado de no extender esta aseveración a personas realmente musicales, con quienes no me ha sido dado hacer ninguna experiencia. En éstas, el contenido musical de la melodía quizá sea decisivo para su emergencia. Más frecuente, sin duda, es el primer caso. Encontramos, también, un “itinerario de pensamiento” que determina el vínculo del sujeto con una melodía anudada a su texto. La melodía, en este hombre, repetía la ambivalencia inconsciente entre dos mujeres (Ida y Helena).⁵⁵

El anudamiento entre melodía y texto se repite en Freud en la descripción del juego del carrete, en donde interpreta los gritos jubilosos del niño adscribiéndolos a los fonemas *fort* y *da*. Dos gritos en los que Freud escucha dos palabras que significan algo, no la

⁵⁴ “El inconsciente es en el texto como algo dado, y como algo producido, en el mismo actor lector”, Gutiérrez, G., Tesis doctoral, ob. cit., pág. 56.

⁵⁵ Analiza los motivos musicales repetidos en lo que se refiere a melodías obsesivas que concurren de improviso en algunos de sus pacientes. Freud, S., *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, 6ª conferencia, *Premisas y técnica de la investigación* (1916), tomo XV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires, pág. 98.

voz entonada-grito que puede ser en su origen pura sonoridad, más allá del sentido como lo es el balbuceo, el juego del bebé con el sonido.

De este modo la escucha del sentido comenzaría en el juego simbólico de el *fort-da* en donde el niño pasa de la escucha de los ruidos que anuncian a la madre a copiar y repetir sus retornos regulares. Se convierte en algo activo y creativo mediante el cual, ante las ausencias sin sentido de la madre, produce una historia mitificada, novelada.

Como en los cuentos populares, en las canciones de JAJ⁵⁶ se recitan, se repiten y se actúan diversos temas. Alguna de ellas consigue que se produzca algo que involucre y comprometa al oyente, de modo que la escucha reiteradamente, y “la hace suya”,⁵⁷ ligados y enlazados en el inconsciente el escuchador y el texto:

*El inconsciente no es individual ni colectivo sino que se produce en un espacio del entre-dos, como una entidad única que atraviesa y engloba a uno y otro de los actores del análisis.*⁵⁸

Los textos de las canciones “dicen”⁵⁹ a numerosos destinatarios, a diferentes oyentes en diferentes situaciones de escucha, cuyos inconscientes sintonizan con el inconsciente del texto. Una relación como en la escucha psicoanalítica, de inconsciente a

⁵⁶ Pienso, dada su popularidad y perdurabilidad que se produce en ellas lo que afirma García Calvo: “*Que así sucede que, aparte de las historias y las ideas personales de cada uno, que bien miradas, vienen a ser las estatales o impuestas por el conjunto, se dan de vez en cuando, a través de la voz de alguno y gracias a su propia personal imperfección, razones y sentimientos que no son de uno sino comunes y populares*”, García Calvo, A., *Ramo de romances y baladas*, Editorial Lucina, 1991, Zamora, pág. 13.

⁵⁷ “*Cuando el significante en cuestión, que puede ser por ejemplo algún rasgo de un personaje, una frase que se dice en el cuento o alguna acción ejecutada en la trama del cuento, cobra especial valor por investimento y por repetición —los cuentos se escuchan y se escuchan y se escuchan— se convierte en un significante cargado de sentido, en un significante amo que puede interferir y determinar una parte la vida del sujeto sin que él lo sepa*”, Gutiérrez, G., *Cultura popular y subjetivación*, ob. cit., pág. 50.

⁵⁸ Nasio, J. D., *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*, ob. cit., pág. 31.

⁵⁹ “*¿De qué imaginario se trata? De los fantasmas que el psicoanálisis analiza. La literatura ofrece su hospitalidad a nuestros amores, a nuestros insomnios, a nuestros estados de crisis o de gracia*”, Kristeva, J., *El porvenir de la revuelta*, ob. cit., pág. 95.

inconsciente, del inconsciente del que habla al que se supone que está escuchando,⁶⁰ donde el sujeto que escucha estas canciones activamente percibe lo que texto dice sin saber que lo dice,⁶¹ que es siempre más de lo que quiere decir.

Las canciones no son algo acabado y concluido, sino que es el propio oyente quien va a terminar la obra. El texto literario, el cancionero de JAJ en nuestro caso, dispone de una vida propia frente a su creador. El oyente internaliza un texto de otro, pero para el que escucha el texto posee un significado propio e individual, más allá del autor⁶² que las compuso y la intención del cantante que la esté interpretando.

Por esta relación se genera un juego de fantasmas y asociaciones, de resonancias, en el que las letras ayudan a simbolizar, mediante un acto que funciona como portador de algún mensaje cifrado, algo que no ponemos en palabras, de modo que funcionan como un relato mítico en tanto algo que expresa una verdad, como un relato asimilable a los cuentos o a la poesía.⁶³

En la audición de la canción se da algo que atrapa y mete al oyente en la escena o hay algo que lo deja fuera. Los escuchadores se hacen cómplices del autor,⁶⁴ depositarios de las historias que recuerdan y que repiten en su canturreo, y en ocasiones, proyectan en esa música lo reprobable y reprimido para no tener que reconocerlo como propio. Esta es la función que realizan los cuentos populares que ofrecen al niño un escenario distante de lo real para poder hacer frente a conflictos que padece, cometido

⁶⁰ “El inconsciente habla y piensa. El inconsciente no es una reserva de pulsiones salvajes que han sido domesticadas por el yo, sino el lugar donde una verdad traumática habla”, Zizek, S., *Como leer a Lacan*, ob. cit., pág. 13.

⁶¹ Gutiérrez, G., *ibíd.*, pág. 48.

⁶² “Wagner contándonos su pasión es Wagner, Isolda cantando la suya soy yo”, Liberman, A., *De la música, el amor y el inconsciente*, Editorial Gedisa, 1993, Barcelona, pág. 35.

⁶³ “El inconsciente no es una dimensión suplementaria de la obra: podría ser su verdad, el núcleo de real alrededor del cual gravita la palabra poética”, Assoun, P. L., *El perverso y la mujer en la literatura*, Nueva Visión, 1995, Buenos Aires, pág. 125.

⁶⁴ “El inconsciente es en el texto como algo dado, y como algo producido, en el mismo actor lector” Gutiérrez, G., Tesis doctoral, ob. cit., pág. 56.

que se puede hacer extensible a las letras de las canciones. El sujeto puede “ponerse en contacto” con su inconsciente y elaborar sus conflictos ya que la creación literaria utiliza un lenguaje metafórico que permite transmitir los mensajes del inconsciente en la puesta en escena:

El artista (...) se las ingenia en primer lugar para elaborar sus sueños diurnos de tal modo que pierdan lo que tienen de excesivamente personal y de chocante para los extraños, y para que estos puedan gozarlos también. Además, sabe atenuarlos hasta el punto de que no dejen traslucir fácilmente su procedencia de las fuentes prohibidas.⁶⁵

La obra de arte, destinada a ser una representación de algo para alguien, vela su material de modo que permite la resonancia en el sujeto, al disfrazar el egoísmo del sueño diurno mediante alteraciones donde las fantasías inconscientes, por medio de una transformación estética, se deforman en imágenes socialmente aceptables. De este modo, la satisfacción del deseo constituye un instrumento de seducción de la obra de arte que permite disfrutar de las fantasías sin vergüenza:

Las reglas que rigen la economía poética ordenan presentar así el caso, pues ese motivo más profundo no debía ser elucidado de manera expresa: tenía que ser escondido, sustraído de la fácil percepción del espectador en el teatro o en el lector; de lo contrario, se habrían levantado contra él serias resistencias.⁶⁶

⁶⁵ Freud, S., *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, Conferencia 23, *Los caminos de la formación del síntoma*, ob. cit., pág. 343

⁶⁶ Freud, S., *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico*, ob. cit., pág. 335.

El arte⁶⁷ permite al artista expresar y a la audiencia escuchar lo prohibido, expresar los deseos reprimidos que sólo se pueden oír a través de su resonancia en el sujeto.

Resonancia como apertura del sentido que puede ir más allá de la propia significación.

*Opino que el gozo genuino de la obra poética procede de la descarga de tensiones en el interior de nuestra alma. Acaso contribuya en no menor medida a este resultado positivo que el poeta nos habilite para gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías.*⁶⁸

Por otra parte, el oyente de la música en vivo participa en la escena y puede quedar fascinado también por la imagen.⁶⁹ En la escucha de la música hay una actividad que se ofrece, y un sujeto que la escucha y, muchas veces, contempla,⁷⁰ tanto en los conciertos como en los establecimientos de la “música a petición”. Un cuerpo que actúa, una voz que resuena ante la mirada y la escucha del público, en una operación de seducción de modo que el oyente-espectador se pone en el lugar de otro, se puede identificar con el personaje que canta, y/o con el protagonista del texto de la canción.

El oyente podría, como en el caso del espectador teatral, desahogar sus afectos, sentir y solidarizarse con él como señala Freud en su obra *Personajes psicopáticos del*

⁶⁷ “El artista es originariamente un hombre que se extraña de la realidad porque no puede avenirse a la renuncia a la satisfacción pulsional que aquella primero le exige, y da libre curso en la vida de la fantasía a sus deseos eróticos y de ambición. (...) plasmando sus fantasías en un nuevo tipo de realidades efectivas que los hombres reconocen como unas copias valiosas de la realidad objetiva misma”, Freud, S., *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico* (1911), tomo XII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires, pág. 229.

⁶⁸ Freud, S., *El creador literario y el fantaseo*, ob. cit., pág. 135.

⁶⁹ Es importante la generalizada utilización de YouTube para escuchar las canciones como una suplencia del placer escópico que tiene el oyente en los conciertos.

⁷⁰ El espectáculo nace “de la dialéctica de estos dos elementos que se materializa en la forma de una relación espectacular (...). La relación espectacular es la interacción que surge de la puesta en relación de un espectador y de una exhibición que se le ofrece”, González Requena, J., *El discurso televisivo*, ob. cit. pág. 55.

teatro. El sujeto sabe que sin ser ese personaje, puede ser él, vivir como si fuera él unos minutos, identificado a una acción que no le corresponde en su vida cotidiana.⁷¹

La capacidad del espectador para poder identificarse con las figuras es la base de la tragedia. Para Aristóteles⁷² debería llevar al espectador al temor y conmiseración frente al protagonista ya que el amor, los celos, el temor, la cólera, se despiertan en el oyente a través de la empatía con las figuras del drama.⁷³ Esta catarsis en la tragedia griega, marcada por lo dionisiaco, radicaría para Nietzsche⁷⁴ en que el espectador es parte activa de la representación, un personaje más, que neutraliza su conciencia para convertirse en otro, de modo que se funde en lo común y quiebra su individualidad.

En este desahogo de los afectos se “*trata de abrir fuentes de placer o de goce en nuestra vida afectiva*”.⁷⁵ A nivel consciente el sujeto se introduce en el relato por medio de la empatía, la parte de la identificación narrativa que puede reconocer como propia. Pero se produce también una identificación imaginaria y que no afecta al conjunto del objeto, sino a un “rasgo único”⁷⁶ de éste. De este modo, el que escucha la letra de una canción capta un rasgo significante en texto y se identifica con él.

⁷¹ “*Ser espectador participante del juego dramático significa para el adulto lo que el juego para el niño (...). El espectador vivencia demasiado poco; se siente como un ‘miserable desecho’ a quien no puede pasarle nada (...), querría sentir, obrar y crearlo todo a su albedrío; en suma ser un héroe. Y el autor-actor del drama se lo posibilitan, permitiéndole la identificación con el héroe*”, Freud, S., *Personajes psicopáticos en el escenario*, ob. cit., pág. 277.

⁷² “*Comprendemos que para la forma más bella de tragedia la fábula no debe ser simple sino compleja, y que además debe imitar acciones que provoquen temor y piedad, puesto que ésta es la función distintiva de esta clase de imitación. El cambio en la fortuna del héroe no ha de ser de la miseria a la felicidad, sino, al contrario, de la felicidad a la desdicha; y la causa de esta transformación no ha de residir en ninguna depravación, sino en algún gran error de su parte*”, Aristóteles, *Poética*, edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad Arcis, pág. 13.

⁷³ El término “catarsis” en la *Poética* (capítulo VI) se emplea para designar el efecto que ejerce la tragedia en los espectadores, la purificación por el terror y la piedad, la compasión y el miedo. Cuando un héroe sucumbe a un destino cruel e injusto, el espectador sufre al verse identificado con la víctima inocente, “*compasión se tiene del que no merece su infortunio y temor del semejante*”, Aristóteles, *ibid.*, capítulo XII.

⁷⁴ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 68.

⁷⁵ Freud, S., *ibid.*, pág. 277.

⁷⁶ “*Uno de los yo ha percibido en el otro una importante analogía en un punto; luego crea una identificación en este punto*”, Freud, S., *Psicología de las masas y análisis del yo*, ob. cit., pág. 101.

Algo del discurso del otro se hace audible en las canciones como dice Lacan con referencia al teatro y al personaje de Hamlet:

*¿Dónde está la función del teatro, de la representación? Está claro que no es para nada lo mismo leer Hamlet que verlo representado (...). Está claro que allí el inconsciente se presentifica bajo la forma del discurso del Otro, que es un discurso perfectamente compuesto.*⁷⁷

El espectador, el escuchador en nuestro caso, se emociona, se conmueve con los sentimientos que le tocan en el plano del inconsciente y se introduce en una realidad supuesta situada más allá de lo que la propia canción proporciona. Para Lacan, se relaciona con lo problemático de la relación del sujeto con el deseo.⁷⁸

Hay otros aspectos de la interacción del oyente con la música y de la identificación que se relacionan con el aspecto participativo con otros iguales y el ambiente festivo en el que este escuchador-actor está inmerso, ya que, como dijimos, estas canciones se cantan en muchas ocasiones en coros informales⁷⁹ alrededor de unas copas en las cantinas o alrededor de una guitarra. Unos las cantan con un grupo de amigos, como juegan juntos paciente y analista en la práctica winnicottiana, con dos zonas de juego encabalgadas, otros en un “banquete” regado de alcohol.

Estas canciones, en su encuadre habitual de los mariachis en la cantina, generan un coro de los escuchadores que forman un grupo que no se organiza en torno a un

⁷⁷ Lacan, J., Seminario 6. *El deseo y su interpretación*, sesión del 18 de marzo de 1959, Clase 15, pág. 7.

⁷⁸ “*Es a causa —lo repito— de las dimensiones del desarrollo que ella ofrece en el lugar a tomar por nosotros de eso que, hablando propiamente, encierra en nosotros de problemático nuestra propia relación con nuestro propio deseo*”, Lacan, J., *ibíd.*, pág. 6.

⁷⁹ “*Son ligazones libidinales las que caracterizan a una masa*”, Freud, S., *ibíd.*, pág. 96

director, sino alrededor del grupo como tal.⁸⁰ Las canciones que se demandan casi siempre llevan consigo la intervención y participación musical del peticionario junto con otros cantantes y “actuantes” aficionados, en la línea del actor dionisiaco y los espectadores en un grupo heterogéneo liderado por el que en ese momento haga de Dioniso.

Del mismo modo que el sujeto se deja invadir por la emoción y este estado afectivo se transmite a la masa, y al fundirse en ella pierde el sentimiento de su limitación individual, en este coro informal formado por cualquiera⁸¹ se produce una fusión entre el yo y el ideal del yo, que intenta recuperar la omnipotencia perdida y restaurar la ilusión. Se produce un fenómeno colectivo que tiende a provocar la aniquilación del individuo junto con el placer derivado de su disolución en el ser primordial.

Un grupo de aficionados canta melodías simples, y se identifican⁸² en “una sola voz”, y se crea un lugar de encuentro donde el sujeto se instala aunque sea sólo en ese presente donde resuena simultáneamente con los otros. Este “cantar con otros” hace lazo social en tanto hay una emoción compartida y en ocasiones cabe una cierta unificación simbólica en este entonar algunas canciones-himnos, nacionales a deportivos, pero en el “himno” de “El Rey” parece predominar el desvío de la fantasía fusional y el predominio del yo ideal en que los sujetos se sienten identificados en la

⁸⁰ Aunque los grupos informales de participantes en estas canciones sean menores en número pienso que la cita de Freud puede ser relevante: “*En cualquier multitud se manifiesta con harta facilidad la tendencia a la formación de una masa psicológica (...) masas de diversas clases, más o menos permanentes, que surgen de manera espontánea*”, Freud, S., *ibíd.*, pág. 95.

⁸¹ “*El individuo, al entrar en la masa, queda sometido a condiciones que le permiten echar por tierra las represiones de sus mociones pulsionales inconscientes*”. Y supone para Freud la desaparición de la conciencia moral, Freud, S., *ibíd.*, pág. 71.

⁸² “*En primer lugar, la identificación es la forma más originaria de ligazón afectiva con un objeto, en segundo lugar, pasa a sustituir a una ligazón libidinosa de objeto por la vía regresiva, mediante la introyección del objeto en el yo, por así decir; y, en tercer lugar, puede nacer a raíz de cualquier comunidad que llegue a percibirse en una persona que no es objeto de las pulsiones sexuales*”, Freud, S., *ibíd.*, pág. 101.

admiración de la canción o en un rasgo de la letras o en el cantante que la compuso...

La magia del canto y de la música comunitaria permiten la transformación en Uno, vibrar en la misma sintonía, en sincronía, y despierta el sentimiento de unidad del sujeto con los demás.

*Y así como el lírico sus himnos, así canta el pueblo su canción, para sí mismo, por un impulso interior, sin preocuparse de si sus palabras son inteligibles para otro cualquiera que no cante con él.*⁸³

La “voz de la conciencia” se acalla al ser recubierta por la voz música, y el acto de cantar permite, en la licencia de la fiesta, pedir una tregua, una suspensión “socialmente correcta” al exigente superyó; consiente en un modo de fugarse en la canción y expresar en las letras que se repiten o corean ideas o emociones no exteriorizadas o “exteriorizables” en el lenguaje cotidiano. Es el carácter de fiesta y celebración que es propia de la percepción artística, como lugar donde “*se recupera la comunicación de todos con todos*”.⁸⁴ Fiesta que propicia la unión de unos con otros, fiesta en la que estamos incluidos como parte de una comunidad.

⁸³ Nietzsche, F., *Sobre la música y la palabra*, ob. cit., pág. 10.

⁸⁴ Gadamer, H. G., *La actualidad de lo bello*, ob. cit., pág. 45.

3. “JUGAR MÚSICA”

El fantasma inconsciente colorea y subyace a todas nuestras actividades, no importa cuán realistas sean. Pero ciertos fenómenos y actividades apuntan más directamente a la expresión, elaboración y simbolización de fantasmas inconscientes. No sólo los sueños nocturnos, sino también las ensoñaciones, el juego y el arte se incluyen en este encabezado. (...) El arte y el juego, sin embargo, se distinguen del sueño y la ensoñación porque, a diferencia de estos, también son un intento de traducir el fantasma en realidad.

H. SEGAL⁸⁵

La música es una forma de gnosis sensorial: un conocimiento —sensible, emotivo— con capacidad de proporcionar salud: un conocimiento que salva (que es propiamente lo que gnosis significa), y que por esta razón puede poseer efectos determinantes en nuestro carácter y destino.

E. TRÍAS⁸⁶

Como si fueran flores, los cantos son nuestro atavío, oh amigos: con ellos venimos a vivir en la tierra.

NEZAHUALCÓYOTL⁸⁷

El concepto “jugar” está detrás de la interpretación y de la obra musical: *Play piano, jouer la guitare, Spielen klavier*, muestran que en algunos idiomas se pone de manifiesto esta cualidad de lo musical, que también se da en los idiomas árabes y en alguno de los eslavos.

La música profesional disciplinada y sistemática puede perder este carácter lúdico y son los aficionados los que participan de la música donde se pone en primer plano lo espontáneo y despreocupado. La relación con la obra de arte es un ir y venir entre creador y receptor y cantar en un jugar, como un movimiento que no está vinculado a fin alguno.⁸⁸ La canción inicia y termina sin más, puede interrumpirse y puede iniciarse en cualquier momento y está vinculada a lo que no está sometido a las exigencias de la vida cotidiana.

⁸⁵ Segal, H., *Sueño, fantasma y arte*, ob. cit., pág. 165.

⁸⁶ Trias, E., *El canto de las sirenas*, ob. cit., pág. 801.

⁸⁷ Nezahualcóyotl, en Martínez, L., *Nezahualcóyotl vida y obra*, ob. cit., pág. 182.

⁸⁸ “Un movimiento de vaivén que se repite continuamente (...) un movimiento que no está vinculado a fin alguno”, Gadamer, H. G., *La actualidad de lo bello*, ob. cit., pág. 66.

En la relación del oyente con este cancionero se produce el juego permitido del canturreo, y la acción de corear con los cantantes partes de la canción, hecho que favorece que el sujeto se relacione con su propia creatividad.

Johan Huizinga en su libro *Homo ludens* define el concepto de juego como una actividad libre que se aparta de la vida cotidiana, de la rutina, y que se desarrolla dentro de un tiempo y un espacio determinados, según unas reglas obligatorias, aceptadas voluntariamente. La acción de jugar tiene el fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y de alegría. Y dice además:

*La música constituye la manifestación más pura y más alta de la facultas ludendi del hombre.*⁸⁹

Winnicott⁹⁰ valora el juego por sí mismo como acto, como movimiento más que como expresión, como proceso más que por su resultado, como la acción misma de jugar. Le interesa la actividad del juego, el jugar libre espontáneo, *play*, no el juego reglado, *game*. Da importancia al jugar en sí mismo como actividad creadora que soporta al sujeto, lo trabaja y lo constituye. El juego estaría relacionado con una necesidad vital del ser humano que es satisfactoria por sí misma, la necesidad de simbolizar.

Freud⁹¹ desarrolla la hipótesis del juego como un instrumento de canalización de deseos inconscientes ligado a la creación y al placer. El juego infantil es un placer⁹² al que no se renuncia, sino que se le sustituye por el placer del fantaseo. De este modo

⁸⁹ Huizinga, J., *Homo ludens*, ob. cit., pág. 237.

⁹⁰ Winnicott, D., *Realidad y juego*, Editorial Gedisa, 1985, Barcelona.

⁹¹ Freud, S., *El creador literario y el fantaseo*, ob. cit.

⁹² Freud posteriormente, en *Más allá del principio del placer*, observa el juego desde un ángulo distinto, el de la pulsión de muerte.

asimila el jugar de los niños con la obra del literato⁹³ que conmueve al lector o espectador, en tanto el niño y el artista crean sus mundos desde sus fantasías. La fantasía,⁹⁴ que nace de la interacción entre la realidad psíquica y la realidad externa, soporta la realidad del sujeto e impregna su vida entera.⁹⁵

Según Freud y Winnicott, tanto el juego como el arte resultan de la interacción entre realidad y fantasía. Ambos crean un mundo de fantasía en donde puede realizar sus deseos inconscientes y en ambos se moldea el mundo externo de acuerdo al deseo.⁹⁶ La función del juego sería la de aliviar al sujeto de la constante tensión que se produce por la puesta en relación de la realidad del adentro y la realidad del afuera. Representa el intento de hacer más soportable la relación con la realidad externa y la disconformidad del sí mismo con el mundo.

La fantasía⁹⁷ y el juego surgen en el espacio que se crea entre la madre y el niño y sobre el cual se construyen las vivencias creativas del ser humano. Ambos son momentos fugaces y ambos comparten una tercera zona, la transicional. El objeto transicional, como manifestación visible de este espacio intermedio, y la obra de arte son objetos que no pertenecen totalmente al mundo interno o externo, ya que son a la vez creación propia y una realidad separada.

⁹³ Las representaciones literarias toman el nombre en derivados de *Spiel*, que significa juego en alemán. La comedia se llama *Lustspiel*, la tragedia, *Trauerspiel*, y el actor teatral, *Schauspieler*.

⁹⁴ “Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de a insatisfactoria realidad”, Freud, S., *El creador literario y el fantaseo*, ob. cit., págs. 129-130.

⁹⁵ “Se discernió que el ámbito de la fantasía era como ‘una reserva natural’ instituida a partir del paso, sentido dolorosamente, del principio del placer al de realidad, a fin de proveer un sustituto a la satisfacción pulsional que debió resignarse en la vida real y afectiva (...). Sus creaciones eran satisfacciones fantaseadas de deseos inconscientes (...). Pero a diferencia de las producciones oníricas, asociales y narcisistas, estaban provocadas para provocar la participación de otros seres humanos, en quienes podían animar y satisfacer las mismas mociones inconscientes de deseo”, Freud, S., *Presentación autobiográfica* (1925-1926), tomo XX, Obras completas, 2004, Buenos Aires, pág. 60.

⁹⁶ “El yo que ha vivenciado pasivamente el trauma, repite ahora de una manera activa una reproducción morigerada de este, con la esperanza de poder guiar de manera autónoma su decurso. Sabemos que el niño adopta igual comportamiento frente a todas las vivencias penosas para él reproduciéndolas en el juego”, Freud, S., *Inhibición, síntoma y angustia*, ob. cit., pág. 156.

⁹⁷ El adulto se abandona a la fantasía del sueño diurno como un sustituto del juego.

El niño por medio del objeto transicional y el artista por medio de la producción propia utilizan la producción creativa para enfrentarse al conflicto entre el principio del placer y el de realidad, es decir, entre el deseo interno de satisfacción y la frustración ante la realidad externa.

Klein⁹⁸ se refiere al juego como la externalización de una fantasía inconsciente: los conflictos, los deseos, el dolor y la satisfacción se reflejan en el juego que se entiende como una actividad creadora, una búsqueda de objetos nuevos con nuevas sensaciones y experiencias. La creación artística se convierte en una de las acciones más importantes para ayudar a enfrentarse a la experiencia de esta separación irremediable con la madre con la que se mantiene inicialmente una relación simbiótica.

Para el adulto el objeto transicional y el fenómeno transicional constituirán el campo neutro de experiencia, que pertenece al mundo de la ilusión y la fantasía. Un objeto que proporciona seguridad, tranquilidad y confianza, que tendrá que ver con lo más creativo en la vida de un adulto: la imaginación y la artes. El poeta y su obra poética son una extensión del juego infantil que se conecta con los aspectos más creativos de la persona ya que el espacio transicional persiste durante toda la vida ocupado por actividades lúdicas y creativas.⁹⁹ En este espacio se encontraría también la acción de cantar.

La música o la poesía, semejantes a los fenómenos transicionales, serían sustitutos simbólicos de las bases iniciales de seguridad y de protección internalizadas de modo que el trauma se podría superar a través de la producción artística, a través de

⁹⁸ M. Klein considera a la creatividad artística como una manifestación reparadora ya que cuando el niño siente que hay objetos perseguidores que le han producido algún daño, el esfuerzo posterior que realiza para restaurar esta lesión puede traducirse en esfuerzos creativos. Klein, M., *Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador* (1929), edición digital.

⁹⁹ El objeto transicional y el juego del niño colaborarían a conseguir la capacidad posterior del sujeto para las actividades creativas y las acciones independientes en un espacio intersubjetivo.

la recreación de la experiencia inicial de desamparo.¹⁰⁰ Estos “modos de jugar” podrían entenderse como regresiones terapéuticas, en un ejercicio inconsciente de una “cura” donde el sujeto no sabe que se cura.

Este juego de cantar, de canturrear, se refiere al sujeto que no está ejerciendo de profesional de la música.

Para Barthes esta situación de “aficionado” es como una liberación de la civilización, una actuación donde no preocupa la imagen que se desencadena por ella en los otros, sino que se canta un texto por el placer de cantar¹⁰¹, “*no implica ni imaginario ni narcisismo*”,¹⁰² lejos de la preocupación de la imagen que va a provocar en otros. Se rompe la separación entre productores y consumidores de la sociedad de mercado y se pone en juego una sociedad de amateurs en donde el acento está en el hacer, el cantar, el jugar, y no en la canción como producto. Un gasto improductivo ya que la finalidad es la actividad en sí misma.¹⁰³

Este hacer música, vivir la música y no de la música, lleva a veces, desde el punto de la sociedad, a un algo denigrante.¹⁰⁴ Ya que el placer de cantar, este tipo de juego es algo que puede llegar a ser subversivo, marginal, relacionado con la fiesta y la

¹⁰⁰ “*El canturreo que tranquiliza al niño ante el miedo a la oscuridad: Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos*”, Deleuze y Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, ob. cit., pág. 318.

¹⁰¹ Barthes, R., *Roland Barthes por Roland Barthes*, Paidós Contextos, 2004, Barcelona, pág. 72.

¹⁰² Barthes, R., *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*, ob. cit., pág. 186.

¹⁰³ “*Gastos llamados improductivos representan otras tantas actividades que tienen su fin en ellas mismas...ellas constituyen un conjunto caracterizado por el hecho de que en cada caso el acento se sitúa sobre la pérdida*”, Bataille, G., en Marinas, J. M., *La fábula del bazar. Orígenes de la sociedad de consumo. La balsa de la Medusa*, Machado Libros, 2001, Madrid, pág. 208.

¹⁰⁴ “*¿No es cierto que á medida que se hace uno viejo se va disgustando del canto, y que no se presta a cantar sino con mucha repugnancia, y que cuando se ve precisado a ello, cuanto más ancianos y virtuosos somos tanto más bochornoso nos parece?*”, Platón, *Obras completas*, ob. cit., Libro II.

Sócrates también quiso aprender a bailar y tocar la lira en sus últimos años y fue por ello blanco de burlas.

pérdida, un canto como desperdicio, algo que sólo sucede una vez aunque se repita, como la *performance* que desaparece tras la actuación.

En estas canciones la manera en que el escuchador participa es mediante la acción de cantar. Al cantar se juega, y por este acto nos enfrentamos a la voz, a la voz propia y a la voz del otro. Vimos anteriormente en el capítulo II, que la voz une al lenguaje y el goce ya que hay una voz fuera del sentido, como un objeto aislado aunque esté superpuesta con la articulación significante.

Un juego que nos permite “sacar”¹⁰⁵ la voz, jugar con ella como los bebés que exploran los sonidos¹⁰⁶ en un uso parcial¹⁰⁷, autoerótico, transicional, en el tarareo.¹⁰⁸

Con el laleo, la emisión de sonidos más o menos articulados en el niño que aún no habla, lo que precede al balbuceo, el niño juega y goza del lenguaje antes de saber utilizarlo. Estos sonidos son la matriz de la entonación, y son el modo de hablar que

¹⁰⁵ El niño entona su angustia y su júbilo, da tono a su voz, y la logra sacar fuera como “objeto a”. Así ocurre en los juegos de aparición/desaparición ante el espejo, o en los que ejecuta la madre tapando y destapando la cara que se pueden entender también como objetos transicionales, balbuceos que acaban de abandonar el “ton ni son” y se afirman como dos notas determinadas, dos sonidos vocálicos o monosilábicos como los que Freud menciona cuando observa el juego de su nieto de dieciocho meses, que había asimilado los sonidos que resulta de la lalengua —o-o-o-o y da— al *fort* y al *da* alemanes. Freud S., *Más allá del principio de placer*, ob. cit., págs. 14-15.

¹⁰⁶ Winnicott menciona el canturreo, el canto como un posible fenómeno transicional: “Mediante esta definición, el parloteo del bebé y la manera en que un niño mayor repite un repertorio de canciones y melodías mientras se prepara para dormir se ubican en la zona intermedia como fenómenos transicionales”, Winnicott, D., *Realidad y juego*, ob. cit., pág. 18

¹⁰⁷ “Se señala igualmente en el uso autoerótico de la voz, en que se revela su aspecto parcial, incluso transicional: al tararear, al cantar para mi solo —modesto portavoz de sirenas ausentes— ¿no busco en ese estribillo un efecto de mí sobre mi mismo?”, Assoun, P. L., *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*, ob. cit., pág. 48.

¹⁰⁸ Este canturreo nos llevaría al orden desde el caos de la misma manera también en la edad adulta y constituiría uno de los aspectos del ritornelo. “El ritornelo es una tonadilla: tralalá, lala, lala, tralalá. Pienso: canturreo en tres ocasiones: canturreo cuando recorro mi territorio, y quito el polvo a mis muebles. Canturreo cuando no estoy en casa e intento volver a mi casa, cuando cae la noche, a la hora de la angustia.(...) busco el camino y me infundo valor cantando tralalá, voy hacia mi casa. Y además canturreo cuando digo: ‘adiós, me voy, y en mi corazón llevaré’ (...) cuando salgo de mi casa para ir a otra parte, pero ¿adónde? Dicho de otra manera, el ritornelo, para mí, está absolutamente ligado al problema del territorio y de la salida y entrada en el territorio, es decir, al problema de desterritorialización (...). Entro en mi territorio, o intento, o bien me desterritorializo, es decir, me marchó, abandono mi territorio ‘¡Viva la canción popular!’”. Del ‘*padam, padam, padam*’ a Schumann y Mahler, no hay más que ritornelo”, Parnet, C., *El abecedario de Gilles Deleuze*, edición digital, pág. 111.

procede de la *lalengua*, en la que no se puede diferenciar el significante de la palabra, del fonema, del rasgo distintivo de la sílaba. Fonemas sin ton ni son que, sin embargo, se van configurando en la relación con la madre, que le habla una lengua con la que se dirige al bebé de modo que los fonemas van pasando a ser trazos y cuando forman una cadena pasan a ser sonos.¹⁰⁹ *Lalengua* no se limita a la infancia, aunque en los laleos sea donde se observa más fácilmente; no queda abolida por la educación, por el aprendizaje de las reglas y los usos de la lengua común, sino que es desplazada al inconsciente. Allí queda acentuado el efecto de resonancia, la predominancia del sonido sobre la significación que van a ser la base de sinsentido sobre la cual se asentará la mecánica inconsciente.

En el coro informal, en el emborronamiento de la voz del intérprete con la voz del escuchador, hay un juego pulsional donde cada sujeto, aunque haya una socialización impuesta por el medio que los pone juntos, puede “jugar a lo suyo” en el sentido de *play*, no de *game*. Aunque haya reglas, el sujeto está a solas con algo que se repite infinitamente sin límites, el juego de la música como un *game* que puede ir al *play* de cada uno. Las palabras no aportan exclusivamente un significado sino que aportan gozo al emitirlas y al ser escuchadas.

Se puede producir un cantar que es juego y voz del cuerpo sin saber. Con este jugar-cantar se consigue recrear el goce del sonido que se perdió con el dominio del significado, y suspender el saber para acceder a un goce no regulado por la vía del falo. Cantar como *lalengua* en el juego winnicottiano sin reglas, en lo singular en un acto como el del niño que juega algo que él ha inventado.

¹⁰⁹ Alemán, J., y Larriera, S., Curso del Nucep 2009, ob. cit.

La voz “en bruto” es un acto de cantar que no está hecho para la posteridad, sino un acto singular de ese momento, irreplicable; cantar con una voz que recubre el sonido del sentido para llegar al sonido fuera del sentido de *lalengua*, como un tratamiento del objeto del gozo en los márgenes del lenguaje en donde no se trata de hacer arte, sino de hacer obra, donde se suelta el “objeto a” como un desecho irrecuperable; un canturreo que se relaciona con el Lacan de la última enseñanza en lo que excluye el sentido, lo real.¹¹⁰ Algo emparentado con el laleo del niño con la madre, que constituye lo singular de cada ser hablante, un acto gratuito de hacer música desde lo irreplicable, desde la pérdida, desde el despilfarro de la fiesta.

Esta voz es un instrumento que no se acoge a una escritura ni a una partitura, sino que simplemente suena sin la necesidad de la composición articulada de los significantes, sin el obstáculo de la escritura musical. Las palabras de los textos que se cantan, se olvidan y se cambian en asociaciones singulares a través del sonido, o se convierte en un tarareo que las libera del sentido. Al cantar con letras que apenas se recuerdan o se cantan “la, la, la”, el poema de la canción adquiere una dimensión ilegible, aunque no pretenda romper el lenguaje a través de la descomposición de las palabras. Este canturreo nos podría llevar a la sonoridad de la voz, a lo que se resiste a la significación, y, a su vez, se abre a la polisemia: se igualan sentido y sonido, y cuando el cantor se inventa la letra recurre a los mismos mecanismos de la poesía.

¹¹⁰ “Y por eso Lacan pudo decir que la interpretación era quizá del orden de la jaculación. Es decir, un uso del significante que no es con fines de significación, que no es con fines de significado sino donde es el sonido, la consistencia misma del sonido, que podía hacer resonar la campana del goce de la manera que conviene para que pueda satisfacerse con el goce”, Miller, J.-A., *Cosas de finura en Psicoanálisis*, Curso del 13 de mayo de 2009.

La relación del hombre con la música es muy diferente de la que tiene con otras artes: no se habla a la vez que el actor del escenario¹¹¹ por mucho que se sepa su papel, no se corea al lector de un poema por popular que sea.

Se produce con la acción de cantar una *performance*, una experiencia real más allá de la ficción, en donde se reemplaza la representación por la presentación. En la música el sujeto no se coloca frente a un objeto de arte para contemplarlo, sino que se moviliza a un comportamiento no habitual, en un espacio y en un tiempo específicos. Da un paso más a la ficción, consigue una experiencia vivencial y relacional y pasa de lo teatral-musical al acto.

Hay actuación, imitación, interpretación, un “jugar” a ser otro, lo que ayuda a desplazar al exterior miedos y angustia a través de la acción, del mismo modo que el *fort-da*, en su función catártica, permite al niño elaborar situaciones excesivas y traumáticas.¹¹²

En el juego de estas canciones el sujeto enamorado de JAJ y los que se identifican y le canturrean se erigen en controladores de la propia repetición y simbolizan no en palabras sino en acto. La escena¹¹³ que se repite es el fantasma y el síntoma una de las acciones de esa escena, una escena única que está fuera del tiempo cronológico, y que nace como repetición de un instante que llevado a lo cronológico se ha repetido muchas veces en la vida, y que es lo único que pasa.

¹¹¹ Es interesante el hecho de que en los guiñoles infantiles sí se pide una participación de los niños que avisan de la llegada del “malo” participando en la escena, “jugando” como se hace en la música.

¹¹² Para Assoun, la escena del *fort-da* sería un *acting-out* del niño que arroja a su madre “afuera” y anularía este “asesinato” por medio de la “recuperación” posterior. Assoun, P. L., *Lecciones psicoanalíticas sobre hermanos y hermanas*, ob. cit., pág. 47.

¹¹³ “El *acting-out* consiste en hacer pasar el semblante a la escena, en montarlo a la escena, en hacer de él ejemplo”, Lacan, J., Seminario 18. *De un discurso que no fuera del semblante*, ob. cit., pág. 32.

En 1914 Freud escribe *Recuerdo, repetición y elaboración*, donde aparece descrito por primera vez un nuevo concepto psicoanalítico: *agieren*, que se tradujo por *acting out*. Consiste en repetir en contraposición con la capacidad de recordar, un empuje a repetir el pasado en acto sin recordarlo, más un actuar que poner en palabras el recuerdo. Algunos autores anglosajones no utilizan la traducción *acting out* sino *enactment* que se puede traducir como puesta en acto¹¹⁴ o escenificación, ya que tiene en inglés el significado teatral de representar un personaje.

El sujeto bajo transferencia actúa, representa como en un escenario una historia que desea ser contada, escuchada. Necesita actuar para saber qué pasa, necesita de una acción que se vuelva palabra:

*El analizado no recuerda, en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo actúa. No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo repite, sin saber, desde luego, que lo hace.*¹¹⁵

En Freud, el término *agieren* se refiere a los actos de un sujeto tanto fuera como en el análisis, y se caracterizan por ser actos realizados sin conocimiento de lo que los motiva, donde no hay conciencia del propósito y que son la repetición de un conflicto

¹¹⁴ “He optado por la expresión puesta en acto o escenificación para enfatizar el aspecto de actualizar el vínculo inconsciente con un objeto infantil, que el analizando intenta presentificar haciéndolo carne en la figura del analista”, Sapisochín, G., “Variaciones post-freudianas del ‘Agieren’: sobre la escucha de lo puesto en acto”, *Revista de Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica de Madrid*, 50. 07. Sobre la noción de “Agieren”, Madrid, junio de 2007, pág. 78. En las canciones no hay un trabajo de “narrativización “y de interpretación ya que se da sin la relación con el analista.

¹¹⁵ Esta repetición la hace dentro del encuadre analítico a través de revivir experiencias emocionales reprimidas de la infancia: Freud, S., *Recordar, repetir y reelaborar* ob. cit., pág. 152.

“Otra ventaja de la transferencia es que en ella el paciente escenifica ante nosotros, con plástica nitidez, un fragmento importante de su biografía, sobre el cual es probable que nos hubiera dado insuficiente noticia. Por así decirlo, actúa (*agieren*) ante nosotros, en lugar de informarnos”, Freud, S., *Esquema del psicoanálisis*, ob. cit., pág. 176.

Considera que este acto de repetir, que alivia, sin saberlo, aspectos del pasado infantil, puede presentarse fuera de la transferencia.

del pasado que se activa.¹¹⁶ Este “actuar” se extiende más allá de la transferencia propiamente dicha:

*Es muy indeseable para nosotros que el paciente, fuera de la transferencia, actúe en lugar de recordar.*¹¹⁷

*Debemos esperar que el analizado se abandone a la compulsión de repetición, que entonces reemplaza el impulso a recordar, y no sólo en sus relaciones personales con el médico, sino también en todas las restantes actividades y relaciones de su vida presente.*¹¹⁸

Al cantar, corear, interpretar una canción, el sujeto, además de la dicción de unas palabras, puede estar dominado por sus deseos y fantasías inconscientes y “actualizarlos” desconociendo su origen y carácter repetitivo. Puede llevarlos a la acción de modo que son actualizados por la repetición y su canturreo.

El acto de cantar en determinadas condiciones, como podría ser el encuadre frecuente de la escucha de estas canciones en grupos informales y con algunas inhibiciones disueltas en el alcohol, puede favorecer una puesta en escena donde el sujeto actúe lo que no puede poner en sus palabras. La acción de cantar en el sujeto empujado por la pulsión podría ser un cauce para poder repetir en acto algo no tramitado o no resuelto del pasado infantil: algo no simbolizado se repite y “se actualiza”, se le impone al sujeto y actúa por sí mismo fuera de la conciencia.¹¹⁹

¹¹⁶ “Según Freud, hecho en virtud el cual el sujeto, dominado por sus deseos y fantasías inconscientes, los vive en el presente con un sentimiento de actualidad, tanto más vivo cuanto que desconoce su origen y su carácter repetitivo”, Laplanche, J., y Pontalis, J. B., *Diccionario de psicoanálisis*, ob. cit., pág. 10.

¹¹⁷ Freud, S., *ibíd.*, pág. 177.

¹¹⁸ Freud, S., *Recordar, repetir y reelaborar* ob. cit., pág. 151.

¹¹⁹ “Actúa con un acto que es por él mismo incomprendido, que resulta incluso ajeno al sujeto. Se trata de un acto ajeno al sujeto pero en el que sin embargo actúa (...). El acting-out como la aparición, el retorno, la emergencia de algo que no fue simbolizado, algo primordialmente suprimido de lo simbólico”, Miller, J.-A., *Extimidad*, Paidós, 2010, Buenos Aires, pág. 85.

Esta actuación que le ayuda a asomarse a la escena que se le repite es impulsiva e irreflexiva, y no comprende lo actuado ya que el sujeto como tal está borrado. Pero puede producir entonces un efecto de toma de conciencia que ejerza para el sujeto una función favorable a través de una “actualización” de su realidad psíquica en una forma de hacer retornar el pasado en el presente. De modo que el actuar las canciones,¹²⁰ en un interpretar como los actores, puede tener efectos de salud.¹²¹

¹²⁰ No hay que olvidar que la comedia ática surge del *komos* de las fiestas dionisiacas de cantos festivos alternados; la tragedia en la embriaguez de la fiesta permite con la máscara del actor la identificación y la actuación de un yo ajeno.

¹²¹ “*La puesta en forma —verbal o pictórica— de los fantasmas es nuestro más sutil reparo contra los pasajes al acto*”, Kristeva, J., *La revuelta íntima*, ob. cit., pág. 103.

Conclusiones

La escucha a la que se refiere el título de la tesis atañe a las letras, a la sonoridad y al efecto que ambas conjuntamente ocasionan en el oyente. Estas tres áreas de escucha corresponden a los tres apartados (A, B, C) en los que se estructura la exposición de las conclusiones y que coinciden, en líneas generales, con los capítulos en los que se divide la tesis.

A. El análisis de las letras de las canciones de José Alfredo Jiménez en tanto forman un texto escrito asimilable a una obra poética y a una narración.

La temática del amor es habitual en muchos autores de canciones, pero el análisis del cancionero de José Alfredo Jiménez muestra una singularidad que se concreta en unas características consistentes en el personaje que lo protagoniza.

El relato construido con las canciones hace que tome sentido el análisis de los fragmentos del discurso del sujeto en referencia al amor.

El enamoramiento se genera por la acción de “ver llegar” al objeto amoroso y la acción de “decir adiós” que hace revivir el flechazo inicial. En estas dos frases se puede resumir la historia de amor del sujeto en los textos que analizamos.

Este “ver a alguien que llega” de “[Las ciudades](#)” se puede entender, tras la lectura del relato, como volver a ver a alguien que se había ido previamente y que regresa, ya que en este cancionero abundan las letras que expresan la queja de un alejamiento del objeto amoroso del que se espera un retorno. Esto se pone de manifiesto en que los significantes más frecuentes con los que se identifica el sujeto y que le representan tienen que ver con ir y venir, con que lleguen y se vayan.

El sujeto enamorado de JAJ muestra una fijación amorosa ante una mujer que se va, que le abandona: una mujer que no está, con la que repite el dolor del trauma del abandono de “La que se fue”. Una repetición que no parece basada en su fijación al placer sino como la búsqueda activa de un sufrimiento a través del reencuentro compulsivo con el efecto de un trauma sin representación.

A través de las canciones, que tienen una estructura de repetición en sí mismas, el sujeto enamorado hace una puesta en escena donde actúa y reproduce aquello que no recuerda. En la canción “Tu recuerdo y yo” se describe una acción que nos permite entenderla como la repetición de una escenificación ya que tras repetir la bebida, se repite, una vez más, la canción “La que se fue” y se revive el trauma de la pérdida. Es el destino, son “las cosas que nos pasan” lo que conduce a una relación fallida que termina en un abandono con el que el sujeto goza.

La pregunta de “por qué se fue” se plantea desde la cantina donde se refugian sus confidentes, los otros afectados por “un mal amor” que generaliza a las mujeres como “ingratas”. Las canciones suelen responder que es el destino lo que lleva al protagonista a “caer en los mismos errores”, a tropezar siempre con la misma piedra, en una manera de vivir que termina siempre en sufrimiento.

El sujeto enamorado siente que los actos le desbordan como acontecimientos exteriores y le imponen unas situaciones que vivencia pasivamente sin posibilidad de una participación activa. Para ser capaz de manejar el abandono que padece, recurre a la estructura binaria presencia / ausencia del juego del *fort-da* ya que éste le permite el mecanismo de negación y control de la manía.

La reacción maniaca del sujeto enamorado proporciona el contenido del juego a través de la escenificación del abandono que padece de mujeres a las que al final “deja

que le abandonen”, de modo que por medio de este “control activo” consigue convertirse en el determinante de la separación y elucubra en el *da* con un retorno que le permite decidir sobre la reanudación o no del vínculo amoroso.

El sujeto enamorado desmiente así la pérdida definitiva del objeto a través de la fantasía del reencuentro y rechaza la realidad dolorosa del abandono para servir a una ilusión que le permite no padecer el duelo.

Esta escenificación es coherente con los requisitos para la elección del objeto amoroso.

Se trata de repetir el objeto perdido, causante del trauma que no se recuerda, repetirlo en una serie de mujeres que nunca estuvieron del todo o cuyo amor “no era fuego, no era lumbre”, o simplemente que se van. Un reencuentro en la compulsión de repetición en la demanda de retomar y reencontrar aquello que ya fue.

El deseo sostenido por este objeto perdido del cual todos son sustitutos toma forma en “Ella”, “La que se fue”, que parece responder a su exigencia fantasmática, y por la que vive en la queja y el malestar en una significación inconsciente de placer que siente como displacer, “disfrutando” de este amor en espera que aumenta cuanto mayor privación padece.

Por eso el discurso del sujeto enamorado de JAJ abunda en el obstáculo, en la distancia, en la separación que elude el encuentro con el otro.

“Ella” es una “reina”, una mujer sobrevalorada y aparentemente inalcanzable en tanto que es de otro con mayor derecho. Este rival amoroso y los celos que le generan quedan desdibujados en las canciones en primera persona y se hacen explícitos en los corridos cuyos personajes de ficción le representan.

Los personajes que poseen rasgos similares al sujeto enamorado suelen corresponder a los fracasados en la conquista de un objeto amoroso que pertenece a otro o que ha elegido previamente a otro. Sólo a través de ellos puede el sujeto enamorado escenificar la acción de matar y morir.

“Ella” se puede transformar en “ingrata” a posteriori al preferir al rival, de modo que la puede maníacamente despreciar y arrojar en el movimiento del *fort*. En ocasiones opta por la elección de la previamente “ingrata”, equivalente a la *dirne* freudiana, con la que es más que previsible conseguir la repetición del trauma del abandono.

El amor de “Ella” se necesita rodear de dificultades que repitan el obstáculo del padre y el miedo a la castración para conseguir a la madre, dificultades que exaltan el deseo del sujeto enamorado en tanto un ideal impedido o irrealizable.

La puesta en primer plano de los obstáculos de la pasión se relaciona con la necesidad de un mundo diferente para poder amar: un “mundo nuevo” que permita la transgresión y la conquista del amor fusional descrito en “alejados del mundo donde no haya justicia ni leyes ni nada, nomás nuestro amor”. Un mundo “sólo de los dos” donde se rompen los impedimentos sociales y se consigue lo que es ilegítimo en tanto que infringe la ley.

El sujeto obtiene una satisfacción que desconoce, la satisfacción que le proporciona una mujer que se va. Sin embargo sufre y pone en su lamento en primer plano el dolor de este abandono. E intenta mediante diversos sistemas negar el sufrimiento de la pérdida.

La aceptación de la pérdida del objeto amoroso genera un sentimiento de dolor tan intolerable al sujeto enamorado de JAJ que no es capaz de aceptar la separación del

objeto perdido, por lo que lo mantiene vivo dentro de sí. Al conservar internamente y de forma perdurable al objeto no sufre pérdida alguna, y en consecuencia no elabora el duelo. Así, cuando canta al objeto amoroso convierte su ausencia en presencia al actualizar el recuerdo que le alivia en tanto constituye una vinculación que no se disuelve.

El sujeto enamorado se rebela contra el sufrimiento psíquico en un mundo donde se siente derrotado. Él, como la vida, “no vale nada”, es “un humilde trovador” que vagabundea por la vida “vencido” por el amor.

Por eso emplea distintas estrategias para enfrentarse a la pérdida que le ha llevado a la desvalorización personal y a un mundo de tinieblas. Al estar sumido en la melancolía provocada por el fracaso del duelo utiliza la defensa maníaca de la omnipotencia y la exaltación que le protege de un sufrimiento depresivo insoportable. Se siente entonces lleno de vida y de poder, como se recoge en tantas canciones y en la frase que las sintetiza: “Sigo siendo el rey”. La manía es todo lo contrario del estado depresivo de las sombras que le acompañan en el camino y le permite ahorrarse un gasto afectivo al dirigir a la realidad desfavorable una especie de desmentida.

Las identificaciones del sujeto enamorado manifiestan esta alternancia de lo melancólico y lo maníaco: la identidad de ser un “enamorado derrotado” en el amor debido al abandono de la mujer, a la que canta porque es un “trovador humilde” pero poniendo en valor que pertenece a la aristocracia del pueblo ya que, como “descendiente de Cuauhtémoc”, es también “rey”.

“Ella, la que se fue”, es finalmente “Ella volvió” y se comprende así que en la canción de “Las ciudades”, que sintetiza el fantasma de la mujer que llega y se va, se niega su adiós y se convierte en una acción del sujeto. “Te dije adiós y pediste que

nunca me olvidaras” es “me dijiste adiós y te pedí que nunca me olvidaras”, como en “Que te vaya bonito” ese “ojalá que mi amor no te duela y te olvides de mí para siempre” es un ruego para que el recuerdo de su amor sea imborrable.

Para escapar al sufrimiento el sujeto enamorado de JAJ utiliza el alcohol, que le provoca una satisfacción sustituta consiguiendo de este modo una especie de barrera frente a la invasión del dolor psíquico. El tequila en vez de “acuitarle”, entristecerle, le vuelve “todo feliz”, le ayuda a alcanzar un estado de elación comparable a los estados maníacos.

La cantina funciona como un espacio heterotópico, un “escondite”, un lugar en donde se está a salvo del dolor y donde encuentra un sentimiento de pertenencia en tanto se considera parte de la fratría de los que sufren la misma situación de desengaño amoroso. Es por otra parte un espacio relacionado con la fiesta, donde el alcohol unifica a conocidos y desconocidos que se unen en un salir a la calle de cantina en cantina, en una fiesta-parranda donde el sujeto enamorado busca un cambio de estado, una experiencia de volverse otro, en donde las barreras y las inhibiciones están suprimidas y donde la compañía de los mariachis proporciona la alegría del disfraz y la imagen de la fiesta. Con ellos, en la parranda la canción “doliente” de la queja amorosa se revela como una manifestación de alegría y participación.

B. La música que enriquece la voz de la palabra sonora modifica el análisis de las letras como texto. La escucha de lo musical que las envuelve es imprescindible porque llegan al oyente no por la propia lectura (poemas) o por la lectura de otros (cuentos) o por la escenificación (teatro), sino por la sonoridad de la voz y la palabra a la que se le añade un envoltorio musical.

Este apartado analiza cómo incide la música en las letras ya que entran en juego aspectos de la sonoridad de la palabra y de la voz.

Del estudio de los mitos se derivan hechos significativos sobre el tipo de música que se ejecuta y con qué instrumentos, y sobre el efecto y la reacción que se genera en los oyentes.

Los mitos examinados en esta tesis describen la pulsión y el recorte de la pulsión, la necesidad del límite y de lo reglado. Hay una coincidencia fundamental en los relatos: el aviso de la peligrosidad, el riesgo de muerte de un tipo de escucha y de una forma de hacer música que requieren unas normas que la limiten.

Apolo y las Musas son los adalides de la conversión de lo sonoro en un objeto artístico sublimado y manejable. De sus mitos se deduce que hay unas condiciones necesarias para hacer y escuchar música, que es necesario recortar la pulsión ya que una satisfacción pulsional instantánea exigida por el ello llevaría a conflictos peligrosos con el mundo exterior y al aniquilamiento. Si el sujeto quiere hacer música, obrar arte, lo puede hacer a cambio de una cierta renuncia al falo.

La música que preconizan tendría lugar tras la designación de los fonemas del *fort-da*, tras la palabra y el padre, donde ya hay un tribunal y un castigo sancionador, relacionada con la etapa de la represión secundaria, con el ideal del yo. Es el mundo de la representación palabra, del gozo fálico, de la demanda y de la represión secundaria.

Apolo y las Musas ponen de manifiesto que el ejercicio de la música tiene unos límites y que es necesario convertir la música en un hecho cultural normativizado donde los intérpretes deben someterse al control y al liderazgo de los dioses que la encarnan.

El castigo físico y a veces la muerte es el precio que hay que pagar si se desafían las normas por parte de los intérpretes: Marsias pierde el instrumento (la flauta), la piel y la vida, las Piérides, el instrumento de la voz y la forma humana al ser convertidas en urracas, las Sirenas las plumas, Támiris la vista y los instrumentos de la voz y la cítara. Orfeo pierde la capacidad omnipotente de la voz y el deseo hacia las mujeres.

Para Apolo es fundamental la introducción de lo simbólico que constituye al sujeto, el lenguaje. Para ello limita la sonoridad con la palabra e intenta evitar los instrumentos musicales que se asemejan a la voz emancipada de un texto. Así, son prioritarios los instrumentos que permiten la voz sonora limitada por la palabra como la cítara, en contra de las que como la flauta no la permiten y que son un sucedáneo de la voz como pura sonoridad que la relaciona en último extremo con el grito inarticulado.

La palabra tiene que domesticar a la voz.

El canto de las Sirenas muestra la voz en su aspecto de sonoridad, algo que relaciono con una *foné* musical matricial en términos de Trías, un sonido puro sin sentido, una sonoridad vocal no subordinada a ningún significado lingüístico. A esto se le añade lo sonoro no capturado todavía por la significación del lenguaje y que guarda relación estrecha con la pulsión invocante y la pura materialidad prelingüística de la voz, con la voz sonora del habla de la madre que transmite *lalengua*. En consecuencia, las Sirenas, aunque “hablen” a Odiseo, lo hacen con la palabra como gozo, no como comunicación.

Orfeo ejemplifica la doble faz de la voz que, pese a estar limitada por las palabras que aportan un significado, sigue mostrando lo pulsional, la voz cercana al goce como un objeto separado que encanta y conmueve, ya que queda un vestigio de la voz-objeto que sigue operando a pesar de la escucha del significado.

Para esta tesis es especialmente relevante el análisis de las conductas de los que escuchan a los intérpretes de estos mitos. La lección que de ellos se extrae es la necesidad de convertir la escucha en un objeto de cultura, la necesidad de la sublimación para poder satisfacer la pulsión.

Nuevamente son necesarias unas normas, esta vez para los que escuchan. Las Bacantes, los marineros que escuchan a las Sirenas, y los hombres-cigarra mostrarían tres comportamientos extremos y mortales. Las Sirenas no mueren por usar su voz, es el que escucha el que se coloca en riesgo de muerte en ese encuentro de gozo, ni tampoco lo hacen las Musas que tañen su cítara y cantan siguiendo las normas de Apolo, ni lo hace el dios Dioniso, que grita y excita a las mujeres.

Las Bacantes gritan, bailan en grupo, enloquecen y pueden llegar a matar. Llegan a la alucinación al escuchar el sonido repetido de las flautas, de la percusión y del grito, en un comportamiento relacionado con la etapa primaria, el deseo de la fusión, con la motilidad y el despedazamiento, donde la imagen está aún fragmentada. Su voz de grito antes de la palabra es la respuesta a la voz de la flauta también sin palabras, y la respuesta del cuerpo es un baile sin pasos reglados ni coreografía en una alucinación que les lleva a imitar los movimientos de las panteras. Es un estado de “posesión” en el que desaparecen los límites de la individualidad, las fronteras del yo, fusionadas con Dioniso, padre y madre, y con la naturaleza, que es vida y muerte.

Parece no haber excepciones en la reacción a la escucha que esta música genera en las mujeres, que son las convocadas. Sin embargo los pocos hombres que la pudieron escuchar, como Tiresias, son capaces de no caer en un estado de posesión y salir rejuvenecidos del baile.

Son los hombres en cambio los que van a protagonizar la conducta de los escuchadores ante la voz como sonoridad en el mito de las Sirenas, que se relaciona con la etapa originaria del gozo sonoro.

El aspecto pulsional que ejemplifica el mito radica en el encuentro de los escuchadores con el objeto de gozo que supone la voz, lo que hace necesario un corte para controlar la atracción mortal hacia la voz *foné matricial-lalengua* de la madre “sirénica” y la promesa de un estado de fusión primordial del cual la voz daría testimonio.

En la relación de los escuchadores con las Sirenas no existe el otro que recorta ese objeto voz, una simbolización, sino que se da un encuentro con lo pulsional donde el sentido se borra ante la voz: desaparecen las palabras, y este encuentro gozoso con la sonoridad lleva a la muerte. Los escuchadores acuden a la promesa de un cierto estado de fusión primordial en un desbordamiento de la libido del yo sobre el objeto que cautiva y del que ya es imposible desprenderse.

Los mitos muestran también los medios para que los escuchadores puedan manejar la atracción mortal hacia la voz.

La voz poderosa puede ser derrotada si se la logra acallar: Odiseo taponó los oídos de los marineros, Orfeo sofocó con su canto el de las Sirenas. Su voz, a su vez,

será “tapada” por el estruendo de las Bacantes que impide la escucha embelesada a las piedras que respetaban su vida. Para que la voz deje de oírse es imprescindible un auxilio exterior, sea la cera que “cierra” los oídos o un sonido que la convierta en algo inaudible.

Para no morir o negar la voz acallándola es necesario atarse al mástil de lo simbólico como hace Odiseo. Enfrentarse a la sonoridad de la voz es posible desde unas condiciones, desde una escucha “ligada”, ya que algo hay que atar en contra de la pulsión de muerte que desliga, que desata para poder asomarse al gozo sonoro.

El mito de las cigarras que recoge Platón muestra que lo fundamental es la escucha más que la música que la genera. El gozo pulsional de “alguno de los hombres” les lleva ante la música reglada por las normas apolíneas de las Musas, a una repetición en el canto a la que no pueden poner freno. Estos hombres decaerán en su condición de tales y podrán vivir pero en la forma animal de las cigarras, que no tienen voz, que pueden hacer música pero no cantar.

Los hombres que acuden a la fuente sonora de las Sirenas mueren, los hombres que al aparecer el canto se pusieron a cantar, mueren también. Parece que se trata de una manera de escuchar y de cantar que se vincula al gozo pulsional y que al no ser capaz de limitarse lleva a una repetición a la que no se puede poner freno. Una escucha propia de una etapa originaria, en pleno principio del placer, vinculada a una primera vivencia de satisfacción, vivencia que lleva al sujeto a una eterna búsqueda para reencontrar ese objeto deseado.

Los hombres que mueren cantando están inmersos en la palabra dominada por la pulsión que no comporta comunicación sino gozo, donde se cantan las palabras como

pura sonoridad, en una repetición de la que no se puede salir. Estos hombres no fueron capaces de convertir la voz de un objeto que se pierde en un objeto fálico que se intercambia y de esta manera hacer el vínculo que constituye al sujeto.

Y por esa incapacidad sólo pueden renacer en cigarras.

C. Las distintas maneras en que el sujeto puede verse afectado por la escucha de la palabra y la música.

De los mitos se deduce que oír una canción supone un encuentro singular en el cuerpo, pero el gozo que produce la sonoridad debe atemperarse y convertirse en placer para llegar a la emoción ante una obra y poder compartirla con los otros.

La satisfacción y la exaltación que procura cualquier experiencia estética permite al sujeto participar en un acto creador. La canción lleva al sujeto que la escucha a su propio deseo de crear, y al “hacer música”, cantar, se hace capaz por medio de un artificio de hacer obra y manejar el objeto parcial de la voz.

Existe un “dar a escuchar” que diferencia el “oír” del “escuchar” ya que la música se experimenta en la singularidad del sujeto. Por esta razón la escucha está en función del oyente que interactúa con la canción. En cada uno de ellos se produce una mayor o menor incidencia de los procesos que se dan en la escucha: cuánto de gozo opera, cuánto de identificación a las letras, cuánto de juego creativo y de espacio transicional, cuánto de emoción que se transmite más allá de las palabras y crea un vínculo entre los que comparten la escucha.

Los textos “dicen cosas” distintas a diferentes oyentes en diferentes situaciones de escucha, y estas palabras de las canciones reverberan de manera singular en cada sujeto. El oyente internaliza las letras de la canción de otro y las confiere un significado propio e individual, más allá del autor que las compuso y la intención del cantante que las esté interpretando. Estas letras permiten al que escucha percibir sus propias fantasías a través de ese otro que nos revela sus apetencias, y las afinidades se ponen de manifiesto en la resonancia en el inconsciente que le producen. Al repetir las, las “reescribe” y se vincula a la emoción y a la creación en un jugar winnicottiano.

Cantar puede ser como una ensoñación diurna, un “engaño” para conseguir algo del orden del deseo por medio de un fantasma consciente que el sujeto sabe que no es cierto, o puede relacionarse con un fantasma inconsciente cuando la realización de deseos es inaceptable y se reprime.

De este modo, las canciones, como los cuentos populares, el teatro o el cine, permiten mediante la veladura “disfrutar” de lo prohibido, liberarse de goces de conflictos propios no resueltos y llegar a elaborarlos en cierta medida por medio de su expresión metafórica.

Algunos rasgos del sujeto enamorado que pueden permitir la identificación de los escuchadores de las canciones de JAJ han quedado expuestos en esta tesis. Cada uno de los oyentes hará su “propia lectura”, pero la popularidad destacada de una de ellas, “El Rey”, indica una mayor cercanía general de los escuchadores con lo que allí se dice

En la escucha de las canciones y en el “emborrnamiento” del canturreo se produce además una experiencia real más allá de la ficción, en donde se pasa al acto y se reemplaza la representación por la presentación. En esta actuación se produce una imitación e interpretación, un “jugar” a ser otro, lo que ayuda a desplazar al exterior miedos y angustia a través de la acción, del mismo modo que el *fort-da*, en su función catártica, permite al niño elaborar situaciones excesivas y traumáticas.

La música se goza y se experimenta de modo que lo fundamental no es sólo el significado de las letras, sino el acontecimiento del cuerpo que se conmueve y reacciona con la voz y hace música.

Play music, “jugar música”, se vincula al concepto de juego que propone Winnicott, y constituye el reencuentro en el adulto de un espacio creativo que pertenece al mundo de la ilusión y de la fantasía. Un espacio que persiste durante toda la vida ocupado por actividades lúdicas y creativas, algo que proporciona seguridad, tranquilidad y confianza, relacionado con la imaginación y las artes.

Este espacio transicional unido a las fantasías de los poetas proporciona a la escucha activa de música y al canturreo aspectos sanadores espontáneos ya que nos conectan con un núcleo de creación vinculado a una “reserva de salud”.

Cantar, en tanto que es un jugar, permite volver a un espacio donde es posible la ensoñación en un mundo entre la fantasía y la objetividad, entre la imaginación y la racionalidad, y puede reflejar los deseos, el dolor, la satisfacción como una actividad creadora en una búsqueda de objetos nuevos con nuevas sensaciones y experiencias.

Al cantar se puede realizar una escenificación donde se actúa lo que no se puede poner en palabras, como la máscara del actor que permite la identificación y la actuación de un yo ajeno.

El canturreo puede recrear el goce del sonido que se perdió con el dominio del significado cantando como *lalengua* en un *play* winnicottiano sin reglas, donde cada uno actúa como el niño que juega a algo que él ha inventado.

Estos “modos de jugar” se pueden entender como regresiones terapéuticas, en un ejercicio inconsciente de una “cura” donde el sujeto no sabe que se cura

Adscribir a la música al juego permite ciertas licencias al gozo, y entender el cantar como el acto de cantar, un momento singular, irrepetible. Un acto gratuito de

hacer música también desde la pérdida, desde el despilfarro de la fiesta, en “*un presente puro, el de la subjetivación en acto... la conmemoración de un acto psíquico fundante, de un nacimiento*”.¹

¹ Didier-Weill, A., y otros, *El objeto del arte, incidencias freudianas*, ob. cit., págs. 75-76.

Bibliografía consultada

Adorno, Th.

- *Escritos musicales I-III*, Obra completa 16, Ediciones Akal, 2006, Madrid.

Alemán, J.

- “La voz”, *Consecuencias*, abril de 2008, Instituto Clínico de Buenos Aires.

Alemán, J., y Larriera, S.

- *El inconsciente: existencia y diferencia sexual*, Editorial Síntesis, 2007, Madrid.
- *Escritos musicales I-III*, Obra completa 16, Ediciones Akal, 2006, Madrid.
- *La voz y la mirada*, Curso 2011-2012, Departamento de psicoanálisis lacaniano y pensamiento contemporáneo, transcripción: Miguel Ángel Alonso, Nucep.
- *Versiones de la letra*, Curso 2008-2009, Departamento de psicoanálisis lacaniano y pensamiento contemporáneo, transcripción: Miguel Ángel Alonso, Nucep.

Andrés, R.

- *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Acantilado, 2012, Barcelona.
- *El mundo en el oído: el nacimiento de la música en la cultura*, Acantilado, 2008, Barcelona.

Aristóteles

- *Poética*, edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad Arcis, Santiago de Chile.

Arraes, M. L.

- *De la voz a la música: el grano y el resto*, Colofón 18, Boletín de la Federación Internacional de Bibliotecas del Campo Freudiano, 2000, Buenos Aires.

Assoun, P. L.

- *El perverso y la mujer en la literatura*, Nueva Visión, 1995, Buenos Aires.
- *La pareja inconsciente, amor freudiano y pasión postcortés*, Nueva Visión, 2006, Buenos Aires.
- *Lecciones psicoanalíticas sobre hermanos y hermanas*, Nueva Visión, 2000, Buenos Aires.
- *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*, Nueva Visión, 1997, Buenos Aires.
- *Lecciones psicoanalíticas sobre masculino y femenino*, Nueva Visión, 2006, Buenos Aires.

Athanasiou-Popesco, C.

- *La defensa maniaca*, Biblioteca Nueva, 1999, Madrid.

Aulagnier, P.

- *La violencia de la interpretación, del pictograma al enunciado*, Amorrortu Editores, 2010, Buenos Aires.

Avitia, A.

- *Cancionero Histórico Chilango*, volumen I, Editorial Aguas Profundas, 2009, México DF.

Azuela de la Cueva, A.

- *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, 1910-1945*, Fondo de Cultura Económica, 2005, México DF.

Badiou, A.

- *Elogio del amor*, La Esfera de los Libros, 2011, Madrid.

Barthes, R.

- *El discurso amoroso, Seminario en la École des hautes études en sciences sociales 1974-1976*, Paidós, 2011, Madrid.
- *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*, Siglo XXI Editores, 2005, Buenos Aires.
- *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI Editores, 2003, Buenos Aires.
- *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, 2002, Buenos Aires.
- *Fragmentos de un discurso amoroso (textos inéditos)*, Paidós, 2011, Madrid.
- "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, 2002, Barcelona.
- *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, Paidós, 2009, Barcelona.
- *Roland Barthes por Roland Barthes*, Paidós Contextos, 2004, Barcelona.

Batalla Rosado, J. J. y Rojas, J. L.

- *La religión azteca*, Trotta Paradigmas, 2008, Madrid.

Batra, R.

- *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*, Mondadori Debolsillo, 2006, México DF.

Bierhorst, J.

- *Mitos y leyendas de los aztecas*, Editorial Edaf, 1989, Madrid.

Blacking, J.

- *¿Hay música en el hombre?*, Alianza Editorial, 2006, Madrid.

Bonfil Batalla, G.

- *México profundo, una civilización negada*, Mondadori, Debolsillo, 2006, México DF.

Borges, J. L.

- *Arte poética, seis conferencias*, Crítica, Biblioteca de Bolsillo, 2005, Barcelona.

Brescia, G.

- *El amor Lacan*, Allouch, J, Seminario de textos, 28, 29 y 30 de octubre de 2005, Buenos Aires.

Brushwood, Escalante, Lara, Patán (recopiladores)

- *Ensayo literario mexicano*, UNAM, Universidad Veracruzana, Editorial Aldus, 2001, México DF.

Cage, J.

- *Silencio*, Ardora ediciones, 2007, Madrid.

Calligari, C.

- *Hipótesis sobre el fantasma en la cura psicoanalítica*, Nueva Visión, 1987, Buenos Aires.

Castellano-Maury, E.

- “Duelo y creación, a la búsqueda del objeto perdido”, *Revista de Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica de Madrid*, núm. 36, 2001, Madrid.

Castro Rey, I.

- *La música contemporánea como supervivencia*, Conferencia publicada en Internet.

Chamorro, E.

- *Estudio psicológico de la poesía de Antonio Machado*, Tesis doctoral, 1990, Madrid.

Chasseguet-Smirgel, J.

- *El ideal del yo. Ensayo psicoanalítico sobre la “enfermedad de idealidad”*, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.

Citati, P.

- *La luz de la noche, Los grandes mitos en la historia del mundo*, Acantilado, 2011, Barcelona.

Colli, G.

- *La sabiduría griega*, Trotta, 2008, Madrid.

Cruces, F. (ed.)

- *Las culturas musicales, Lecturas de etnomusicología*, Trotta, 2008, Madrid.

Daraki, M.

- *Dioniso y la diosa Tierra*, Abada, 2005, Madrid.

Deleuze, G.

- *Diferencia y repetición*, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.
- *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*, Paidós, 2004, Barcelona.
- *Lógica del sentido*, Paidós, 2005, Barcelona.
- *¿Por qué nosotros, no-músicos?*, Conferencia sobre el mundo musical, IRCAM, 01/00/1978, Red
- *Repetición y diferencia*, Anagrama, colección Argumentos, 1995, Barcelona.

Deleuze, G., y Guattari, F.

- *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, 2008, Valencia.

Del Pozo, L.

- *Modelo de reflexión psicoanalítica para la empresa innovadora: el malestar en las organizaciones y la ilusión de la innovación*, Tesis doctoral, Madrid, 2010.

Derrida, J.

- *La voz y el fenómeno*, Pre-Textos, 1985, Valencia.

Di Ciaccia, A.

- "Psicoanálisis y poesía", *Quarto 80/81*, revista de la Escuela de la Causa freudiana, Bélgica. Traducido al castellano y editado en *Colofón*, núm. 25, enero de 2004, Bruselas.

Didier-Weill, A.

- *Invocaciones: Moisés, San Pablo y Freud*, Nueva Visión, 1999, Buenos Aires.

Didier-Weill, A., y otros

- *El objeto del arte, incidencias freudianas*, Nueva Visión, 1988, Buenos Aires.

Dolar, M.

- *Una voz y nada más*, Manantial, 2007, Buenos Aires.

Esperanza, G.

- “La música al margen”, *Colofón*, Boletín de la Federación Internacional de Bibliotecas del Campo Freudiano 18, 2000, Buenos Aires.

Eurípides

- *Las Bacantes*, Austral, Espasa Calpe, 1980, Madrid.

Fefer, L.

- *Algo inaudito pasa*, *Colofón*, Boletín de la Federación Internacional de Bibliotecas del Campo Freudiano 18, 2000, Buenos Aires.

Ferrero, J.

- *Las experiencias del deseo, Eros y Misos*, Anagrama, 2009, Barcelona.

Florescano, E.

- *Mitos mexicanos*, Taurus, 2001, México DF.

Flórez, A.

- “Ritualización del psicoanálisis”, en *Mujer es querer, sobre la ética de las identidades de género*, Marinas, J. M., Arribas, S. (eds.), Minerva Ediciones, 2009, Madrid.

Foucault, M.

- *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, 2008, Valencia.
- *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, 2009, Madrid.
- *Los espacios otros “Des espaces autres”*, conferencia pronunciada en el Centre d’Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, octubre de 1984, págs. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, núm. 7, septiembre de 1997.
- *Topologías* (Dos conferencias radiofónicas), revista *Fractal*, núm. 48, 2008, pág. 39l.
- *Utopías y heterotopías*, Edición digital.

Freud, S.

- *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico* (1916), tomo XIV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.
- *Carácter y erotismo anal* (1908), tomo IX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.
- *Cartas a Wilhelm Fliess* (1887-1904) Amorrortu Editores, 1986, Buenos Aires.
- *Conferencias de introducción al psicoanálisis* (1915-1916), Parte III: *Doctrina general de las neurosis* (1917 [1916-17]). 23 Conferencia, tomo XVI, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.
- *Conferencias de introducción al Psicoanálisis* (1916-17) parte III *Doctrina general de las neurosis* (1917 [1916-17]). 18 Conferencia, tomo XVI, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.
- *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, 6ª conferencia, *Premisas y técnica de la investigación* (1916), tomo XV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.
- *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, Parte III *Doctrina general de las neurosis* (1917 [1916-17]). 21 Conferencia, *Desarrollo libidinal y organizaciones sexuales*, tomo XVI, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.
- *Construcciones en el análisis* (1937), tomo XXIII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2004, Buenos Aires.
- *Duelo y melancolía* (1917 [1915]), tomo XIV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.
- *El creador literario y el fantaseo* (1908-907), tomo IX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.
- *El chiste y su relación con lo inconciente* (1905), tomo VII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2000, Buenos Aires.
- *El delirio y los sueños de "la Gradiva" de W. Jensen*, tomo IX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.
- *El humor* (1927), tomo XXI, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.
- *El interés por el psicoanálisis* (1913), tomo XII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.
- *El malestar en la cultura* (1930 [1929]), tomo XII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.
- *El Moisés de Miguel Ángel* (1914), tomo XII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.
- *El motivo de la elección del cofre* (1913), tomo XII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.
- *El problema económico del masoquismo* (1924), tomo XIX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.
- *El tabú de la virginidad (Contribuciones a la psicología del amor III, 1918 [1917])*, tomo XI, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.
- *El yo y el ello* (1923), tomo XIX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.
- *Esquema del psicoanálisis* (1940 [1938]), tomo XXIII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2004, Buenos Aires.
- *Estudios sobre la histeria* (1893-95), tomo II, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.

- *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico* (1911), tomo XII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.
- *Fragmento de análisis de un caso de histeria* (1905[1901]), tomo VII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.
- *Inhibición, síntoma y angustia* (1926 [1925]), tomo XX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2004, Buenos Aires.
- *Introducción del narcisismo* (1914), tomo XIV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.
- *La interpretación de los sueños* (primera parte) (1900), tomo IV, Obras completas, Amorrortu Editores, 200, Buenos Aires.
- *La interpretación de los sueños* (segunda parte) (1900-1901), tomo V, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.
- *La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna* (1908), tomo IX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.
- *La negación* (1925), tomo XIX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.
- *La novela familiar de los neuróticos* (1909 [1908]), tomo IX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.
- *La represión* (1915), tomo XIV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.
- *La transitoriedad* (1916 [1915]), tomo XIV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.
- *Lo inconciente* (1915), tomo XIV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.
- *Lo ominoso* (1919), tomo XVII, Obras completas, Amorrortu Editores, 1999, Buenos Aires.
- *Más allá del principio del placer* (1920), tomo XVIII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.
- *Moisés y la religión monoteísta* (1939 [1934-38]), tomo XXIII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2004, Buenos Aires.
- *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis* (1932-1936). 32 Conferencia. *Angustia y vida pulsional*, tomo XXII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2004, Buenos Aires.
- *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, (1932-1936). 31 Conferencia. *La descomposición de la personalidad psíquica*, tomo XXII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2004, Buenos Aires.
- *Personajes psicopáticos en el escenario* (1942 [1905 o 1906]), tomo VII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.
- *Presentación autobiográfica* (1925-1926), tomo XX, Obras completas, Amorrortu Editores, 2004, Buenos Aires.
- *Proyecto de psicología* (1950 [1985]), tomo I, Obras completas, Amorrortu Editores, 2001, Buenos Aires.
- *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921), tomo XVIII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.
- *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901), *IV Recuerdos de infancia y recuerdos encubridores*, tomo IV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2004, Buenos Aires.
- *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915), tomo XIV, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.

- *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente* (1911 [1910]), tomo XII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.
- *Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)* (1914), tomo XII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.
- *Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad* (1922 [1921]), tomo XVIII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.
- *Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa (Contribuciones a la psicología del amor II [1912])*, tomo XI, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.
- *Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina* (1920), tomo XVIII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2006, Buenos Aires.
- *Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (caso Schreber)*, tomo XII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.
- *Sobre un tipo particular de elección en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor I [1910])*, tomo XI, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.
- *Tótem y tabú*, tomo XIII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.
- *Tres ensayos de teoría sexual* (1905), tomo VII, Obras completas, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.
- *Un recuerdo de infancia en Poesía y verdad* (1917), tomo XVII, Obras completas, Amorrortu Editores, 1999, Buenos Aires.
- *Un recuerdo infantil en la obra de Leonardo da Vinci* (1910), tomo XI, Obras completas, Amorrortu Editores, 2003, Buenos Aires.

Gadamer, H. G.

- *La actualidad de lo bello*, Paidós, 2010, Barcelona.
- *Mito y razón*, Paidós, 1997, Barcelona.

Garrofe, P.

- “La voz y las voces. Ética y música”, Ponencia presentada en las Jornadas Hispanoamericanas de Psicoanálisis “Cuerpo y Letra”, diciembre de 2000, Buenos Aires. Publicada en Lacan: *La marca del leer*, J. L., Slimobich, R., González, C., Laínez., F Grinberg, B., Reoyo, M. L., Alonzo, (coord.), Antrophos, 2002, Barcelona.

García Calvo, A.

- *Ramo de romances y baladas*, Editorial Lucina, 1991, Zamora.

García Gual, C.

- *Diccionario de mitos*, Siglo XXI, 2003, Madrid.
- *Introducción a la mitología griega*, Alianza, 2006, Madrid.
- *Mitos, viajes, héroes*, Punto de Lectura, 1981, Barcelona.

Garza, M. L.

- *Ni aquí, ni allá: El emigrante en los corridos y en otras canciones populares*, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, 2007, Cádiz.
- *Pero me gusta lo bueno. Una lectura ética de los corridos*, Unichach, 2008, México DF.

Giménez, C.

- *Así cantaban la revolución*, Grijalbo, 1991, México DF.

González Requena, J.

- *Amor loco en el jardín, La diosa que habita el cine de Buñuel*, Abada, 2008, Madrid.
- *El discurso televisivo*, Cátedra, 1999, Madrid.

Graulich, M.

- *Mitos y rituales del México Antiguo*, Ediciones Istmo, 1990, Madrid.

Green, A.

- *El discurso vivo, una concepción psicoanalítica del afecto*, Editorial Promolibro, 1998, Valencia.
- *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*, Amorrortu Editores, 2005, Buenos Aires.

Guthrie, W.

- *Orfeo y la religión griega*, Siruela, 2003, Madrid.

Gutiérrez, G.

- *Cultura popular y subjetivación*, Coloquio Internacional de Psicoanálisis Viña del Mar (Chile), 17 de abril de 2007.
- *Estudio Psicoanalítico de cuentos infantiles*, Tesis doctoral, 1993.

Harari, R.

- *Polifonías del arte en psicoanálisis*, Ediciones del Serbal, 1998, Barcelona.

Hesíodo

- *Teogonía, Trabajos y días*, Escudo, Certamen, Alianza, 2005, Madrid.

Henrion, J. L.

- *La causa del deseo, El ágalma de Platón a Lacan*, Nueva Visión, 1996, Buenos Aires.

Homero

- *Iliada, Odisea*, Espasa, 1999, Madrid.

Hounie, A. L.

- *La construcción de saber en clínica*, Tesis doctoral, 2012, Madrid.

Huizinga, J.

- *Homo ludens*, Alianza, 2008, Madrid.

Jaramillo Agudelo, D.

- *Poesía en la canción popular latinoamericana*, Pre-Textos, 2008, Valencia.

Jáuregui, J.

- *El mariachi, símbolo musical de México. Cómo se inventó el género "mariachi"*, Santillana, Ediciones Generales, 2007, México DF.

Jiménez, José Alfredo

- *Cancionero completo*, Turner, 2002, México DF.

Jullien, F.

- *Elogio de lo insípido*, Siruela, 1998, Madrid.

Kerényi, K.

- *Dionisos, raíz de la vida indestructible*, Herder, 1998, Barcelona.

Klein, M.

- *El duelo y su relación con los estados maniaco-depresivos* (1940), edición digital, Psicolibros.
- *Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador* (1929), edición digital, www.slideshare.net/

Kristeva, J.

- *El porvenir de la revuelta*, Fondo de Cultura Económica, 1999, Buenos Aires.
- *El trabajo de la metáfora*, Gedisa, 1994, Barcelona.
- *Historias de amor*, Siglo XXI, 2006, México DF.
- *La revuelta íntima*, Eudeba, 2001, Buenos Aires.

Kuri, C.

- *Estética de lo pulsional. Lazo y exclusión entre psicoanálisis y arte*, Ediciones Homo Sapiens, UNL, 2007, Rosario.

Lacan, J.

- *De los nombres de padre*, Paidós, 2007, Buenos Aires.
- *El mito individual del neurótico o Poesía y verdad en la neurosis*, Paidós, 2009, Buenos Aires.
- *Escritos 1, Siglo XXI*, 2005, Madrid.
 - El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica.*
 - El seminario sobre La Carta robada.*
 - Más allá del "Principio de realidad".*
- *Escritos 2, Siglo XXI*, 2005, México DF.
 - La significación del falo.*
 - Observación sobre el informe de Daniel Lagache: Psicoanálisis y estructura de la personalidad.*
 - Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano.*
- *La familia*, Editorial Argonauta, 2003, Buenos Aires.
- *Otros escritos*, Paidós, 2012, Buenos Aires.
 - Televisión.*
- Seminario 1. *Los escritos técnicos de Freud*, Paidós, 2006, Buenos Aires.
- Seminario 4. *La relación de objeto*, Paidós, 2005, Buenos Aires.
- Seminario 6. *El deseo y su interpretación*, edición digital, Psicolibro.
- Seminario 7. *La ética del psicoanálisis*, Paidós, 1988, Buenos Aires.
- Seminario 8. *La transferencia*, Paidós, 2004, Buenos Aires.
- Seminario 9. *La identificación*, Edición digital Psicolibro.
- Seminario 10. *La angustia*, Paidós, 2007, Buenos Aires.
- Seminario 11. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, 2007, Buenos Aires.
- Seminario 15. *El acto psicoanalítico*, Impresión Discurso Freudiano, 1983, Buenos Aires.
- Seminario 16. *De un Otro al otro*, Paidós, 2008, Buenos Aires.
- Seminario 17. *El reverso del psicoanálisis*, Paidós, 2008, Buenos Aires.
- Seminario 18. *De un discurso que no fuera del semblante*, Paidós, 2009, Buenos Aires.
- Seminario 19. *... O peor*, Paidós, 2012, Buenos Aires.
- Seminario 20. *Aún*, Paidós, 2006, Buenos Aires.
- Seminario 23. *El sinthome*, Paidós, 2006, Buenos Aires.

Laplanche, J., y Pontalis, J. B.

- *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós, 1996, Barcelona.

Lévi-Stauss, C.

- *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, 2010, Madrid.

Lewis, O.

- *Antropología de la pobreza, cinco familias*, Fondo de Cultura Económica, 1969, México DF.

Liberman, A.

- *Caminante de corcheas*, Sefarad Editores, 2008, Madrid.
- *De la música, el amor y el inconsciente*, Gedisa Editorial, 1993, Barcelona.

Loewald, H.-W.

- *El psicoanálisis como Arte y el carácter fantasmático de la situación analítica*, Revista de Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica de Madrid, 50, 07. Sobre la noción de “Agieren”, junio de 2007, Madrid.

López Herrero, L. S.

- *Mito y poesía en el psicoanálisis, una experiencia a lo real*, Biblioteca Nueva, 2008, Madrid.

Luterau, L.

- *Lacan y el barroco, Hacia una estética de la mirada*, Grama, 2009, Buenos Aires.

Maldonado, J. F.

- *Música y creación: un sentido en el pensamiento de Gilles Deleuze*, Tesis de doctorado en filosofía, Facultad de Filosofía y Letras Departamento de Filosofía, Dirigida por José María Zamora, 2008, Madrid.

Marinas, J. M.

- *La ciudad y la esfinge. Contexto ético del psicoanálisis*, Síntesis, 2004, Madrid.
- *La escucha en la historia oral, palabra dada*, Síntesis, 2007, Madrid.
- *La fábula del bazar. Orígenes de la sociedad de consumo, La balsa de la Medusa*, Machado Libros, 2001, Madrid.
- *La razón biográfica. Ética y política de la identidad*, Biblioteca Nueva, 2004, Madrid.

Marinas, J. M., y Gárate, I.

- *Lacan en español (breviario de lectura)*, Biblioteca Nueva, 2003, Madrid.

Marqués, C.

- *El acontecimiento del amor. De la insuficiencia del goce*, Biblioteca Nueva, 2006, Madrid.

Martí, J. (ed.)

- *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2004, Madrid.

Martínez, J. L.

- *Nezahualcóyotl, vida y obra. Los cantos*, Fondo de Cultura Económica, 2004, México DF.

Marucco, N. C.

- “Entre el recuerdo y el destino: la repetición”, *Revista de Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica de Madrid*, 50, 07. Sobre la noción de “Agieren”, junio de 2007, Madrid.

Merriam, A.

- *The Anthopology of Music*, Northwestern University Press, 1980, Chicago.

Miller, J.-A.

- “Amor y goce”, Conferencias porteñas 1, Paidós, 2009, Buenos Aires.
- *Cosas de finura en Psicoanálisis*, Curso 2009-2010, Red.
- *De la naturaleza de los semblantes, Los cursos psicoanalíticos (1991-92)*, Paidós, 2009, Buenos Aires.
- *El banquete de los analistas*, Paidós, 2000, Buenos Aires.
- *El partenaire-síntoma*, Paidós, 2008, Buenos Aires.
- *Extimidad*, Paidós, 2010, Buenos Aires.
- “Jacques Lacan y la voz”, *Freudiana*, núm. 21, 1997, Barcelona.
- *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*, Paidós, 2003, Buenos Aires.
- *La pareja y el amor, conversaciones clínicas con Jacques-Alain Miller en Barcelona*, Paidós, 2003, Buenos Aires.
- *Lógicas de la vida amorosa*, Manantial, 2006, Buenos Aires.
- *Los divinos detalles*, Paidós, 2010, Buenos Aires.
- *Los signos del goce*, Paidós, 1998, Buenos Aires.

Monsiváis, C.

- *Amor perdido*, Ediciones Era, 2003, México DF.
- *Escenas de pudor y liviandad*, Mondadori, Debolsillo, 2004, México DF.
- *Las herencias ocultas de la reforma liberal del siglo XIX*, Mondadori, Debate, 2007, México DF.
- *Pedro Infante: las leyes del querer*, Aguilar, Raya en el agua, 2008, México DF.
- Prólogo a: José Alfredo Jiménez, *Cancionero completo*, Turner, 2002, México DF.

Nasio, J. D.

- *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*, Gedisa, 1998, Barcelona.
- *El dolor de la histeria*, Paidós, 2008, Buenos Aires.
- *El libro del dolor y del amor*, Gedisa, 2009, Barcelona.
- *El placer de leer a Freud*, Gedisa, 1999, Barcelona.
- *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis*, Gedisa, 1996, Barcelona.
- *La mirada en psicoanálisis*, Gedisa, 2001, Barcelona.

Nietzsche, F.

- *Así habló Zaratustra*, Alianza editorial, 1993 Madrid.
- *El nacimiento de la tragedia*, edición digital, Proyecto Espartaco.
- *Más allá del bien y del mal*, pdf digital.
- *Sobre la música y la palabra* (fragmento inédito del año 1871), edición digital, librodot.com

Nominé, B.

- “La cuestión de la voz”, *Desde el Jardín de Freud*, núm. 8, 2008, Bogotá.

Otto, W.

- *Dioniso, mito y culto*, Ediciones Siruela, 2006, Madrid.
- *Las Musas*, Ediciones Siruela, 2005, Madrid.

Ovidio

- *Metamorfosis*, Alianza Editorial, 1999, Madrid.

Pardo, J. L.

- *Esto no es música. Introducción al malestar de la cultura de masas*, Galaxia Gutenberg, 2007, Barcelona.
- *Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar*, Ediciones del Serbal, 1991, Barcelona.

Paz, O.

- *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, 2004, México DF.
- *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1993, Barcelona.

Pérez Monfort, R.

- *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX, Diez ensayos*, Publicaciones de la Casa Chata, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007, México DF.

Platón

- *El Banquete o del amor*, Edaf, 1991, Madrid.
- *Fedro*, PDF Ediciones Gredos.
- *La República o el Estado*, Austral, Espasa Calpe, 1997, Madrid.
- *Las Leyes*, Obras completas, edición de Patricio de Azcárate, tomo 9, 1872, Madrid.
- *Mitos*, prólogo de Carlos García Gual, Siruela, 2001, Madrid.

Poizat, M.

- “Diabolus in música, De la ferocidad del objeto voz”, en *Colofón*, Boletín de la Federación Internacional de Bibliotecas del Campo Freudiano 18, 2000, Buenos Aires.
- “La inquietante extrañeza de la voz o la voz del lobo”, *El Jardín de Freud*, núm. 8, 2008, Bogotá.

Portilla, J.

- *La fenomenología del relajo*, Fondo de Cultura Económica, 1997, México DF.

Propp, V.

- *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, 1977, Madrid.

Quignard, P.

- *El odio a la música*, edición digital.

Rabaté, J. M.

- *Lacan literario, la experiencia de la letra*, Siglo XXI, 2007, México DF.

Rabinovich, N.

- *Lágrimas de lo real, un estudio sobre el goce*, Homo Sapiens, 2007, Santa Fe.

Ramírez, S.

- *El mexicano, psicología de sus motivaciones*, Mondadori, Debolsillo, 2006, México DF.

Ramos, S.

- *El perfil del hombre y la cultura en México*, col. Austral, Editorial Planeta, 2006, México DF.

Recalcati, M.

- *Las tres estéticas de Lacan. La sublimación artística y la Cosa*, Ediciones del Cifrado, 2006, Buenos Aires.

Rechardt, E.

- *Los destinos de la pulsión de muerte* (en “La pulsión de muerte”, Primer simposio de la Federación Europea de Psicoanálisis), Amorrortu Editores, 1998, Buenos Aires.

Reik, T.

- *The Shofar (The Ramm's Horn) in Ritual Four Psychoanalytic Studies*, edición digital ebookbrowse.com.

Ricoeur, P.

- *Freud, una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, 1990, Madrid.
- *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, 2010, Madrid.

Ritvo, J. B.

- *Figuras de la feminidad*, Letra Viva, 2009, Buenos Aires.

Rivera Dorado, M.

- *El pensamiento religioso de los antiguos mayas*, Trotta, Paradigmas, 2006, Madrid.
- *Espejos de poder, un aspecto de la civilización maya*, Miraguano ediciones, 2004, Madrid.

Rougemont, D.

- *El amor y Occidente*, Kairós, 2006, Barcelona.

Ruiz Acero, I.

- *Encuentros en el margen, entre la música y el psicoanálisis*, Ensayo Sección Clínica de Barcelona, Instituto del Campo Freudiano, dirigido por Hebe Tizio, noviembre de 2002, Barcelona.

Sabines, J.

- *Cartas a Chepita*, Editorial Planeta Mexicana, 2009, México.

Sacks, O.

- *Musicofilia, Relatos de la música y el cerebro*, Anagrama, colección Argumentos, 2009, Barcelona.

Salamone, L. D.

- *El amor es vacío*, Grama ediciones, 2010, Buenos Aires.

Sánchez González, A.

- *Posada*, Editorial Planeta, 2008, México DF.

Sapisochín, G.

- “Variaciones post-freudianas del ‘Agieren’: sobre la escucha de lo puesto en acto”, *Revista de Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica de Madrid*, 50, 07. Sobre la noción de “Agieren”, junio de 2007, Madrid.

Segal, H.

- *Sueño, fantasma y arte*, Nueva Visión 1995, Buenos Aires.

Séjourné, L.

- *Pensamiento y religión en el México Antiguo*, Fondo de Cultura Económica, 1992, México DF.

Sloterdijk, P.

- *Esferas I*, Siruela, 2009, Madrid.
- *Extrañamiento del mundo*, Pre-Textos, 2001, Valencia.

Soler, C.

- *Lo que Lacan dijo de las mujeres. Estudio de psicoanálisis*, Paidós 2007, Buenos Aires.

Steiner, G.

- *Errata, El examen de una vida*, Siruela, 2001, Madrid.
- *Gramáticas de la creación*, Siruela, 2001, Madrid.

Trías, E.

- *El canto de las Sirenas. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, 2007, Barcelona.
- *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, 2010, Barcelona.
- *Música y filosofía*, Papeles del Aula Magna, Universidad de Oviedo, 2007, Oviedo.

Vernant, J. P.

- *La muerte en los ojos, figuras del Otro en la antigua Grecia*, Gedisa, 2001, Barcelona.

Vernant, J. P., y Vidal-Naquet, P.

- *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, volumen II, Paidós, 2002, Barcelona.

Villegas, A.

- *La filosofía de lo mexicano*, Fondo de Cultura Económica, 1960, México DF.

Westheim, P.

- *Arte Antiguo de México* Alianza Forma, 1988, Madrid.
- *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Alianza Forma, 1987, Madrid.
- “La calavera”, *Lecturas Mexicanas*, núm. 91, 1985, México.

Winnicott, D.

- *La defensa maníaca*, leído ante la Sociedad Psicoanalítica Británica, el 4 de diciembre de 1935, edición digital, pág. 19, Biblioteca Donald Winnicott.
- *Realidad y juego*, Editorial Gedisa, 1985, Barcelona.

Zambrano, M.

- *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, 1995, Madrid.

Zizek, S.

- *Cómo leer a Lacan*, Paidós, 2008, Buenos Aires.
- *Mirando al sesgo, una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, 2006, Buenos Aires.

Resumen en inglés

José Alfredo Jiménez songs: an analytical listening examines, from a psychoanalytical perspective, the songs starred by a subject we will call “the enamoured subject of JAJ”, and analyses the processes that the audition of these songs releases in its listeners. The thesis studies the full songbook of JAJ as the retelling of a single story, a tale told by someone that talks/sings basically of his love life. The songs that repeat the same theme are treated as the free associations that occur in the psychoanalytical sessions.

Songs are part poetry and part tale, and also part theatre in that they are interpreted; the active listener also plays a role. These multiple routes for interacting with the music as a work of art allow, under its veil, to enjoy the forbidden, free oneself of the *jouissances* of our unresolved conflicts and act upon these conflicts through their metaphorical personifications. Listening to the lyrics the listener can hear his own fantasies through the desires of the subject, and their affinities appear through the resonance in his unconscious.

The laments of the distressed enamoured subject of JAJ, and the devices he uses to overcome his pain, allow the “users” of the lyrics to suffer with his grief and make it their own, so pain returns by representation, “textualized” through fiction. The nucleus of the tale consists in a story of forsaken love, where the loss is represented in abandonment scenes that generate scenarios that prompt the development of the phantasy and show the protagonist’s reaction to the need to inscribe an experience, to cope with the pain of mourning a loss.

The use of interpretation as an analytical tool to break down the myths that are examined here has been a must because of the lack of analytical studies bearing on the processes that happen when you make or listen to music.

Myths show us what cannot be told and transmit a symbolic content in which fundamental psychic conflicts are laid out. The music related myths that are studied here unveil aspects of music that, though they are usually hidden in listening to these songs, still are there and may show their potency on specific occasions depending on how the subject listens.

Consistent direction lines may be found in these myths: those that describe the drive and its trimming through stories that stress the savage reactions music can cause on our body, and those that show music's symbolic side, what it has of limits, of rules, of logos. Some shows its relationship with festive celebrations, and others remark its linkage to death.

The conclusion is that the *jouissance* in music, whether playing or listening, must be contained lest it leads you to death.

The potential of JAJ's songbook to illustrate different sides of music was a main reason for its selection. The thesis leans on the premise that when you listen to this popular music you hear an interpretation, at times you watch a show, and that attentive listening, particularly when singing or humming, is a musical act.

The enamoured subject of JAJ is the ego that builds its discourse, but the attentive listener absorbs the text and redoes it in the hearing and/or the humming, and thereby takes possession of the song and shares the discourse of the original ego.

Vocal music affects listeners much like theatre or the narrative of folk tales, but the participation is much greater since the listener can sing together with the artist, and frequently does so in concerts or listening at home.

Pleasure and experimentation with music does not come only by the meaning of the lyrics, but by the events that happen within the listener itself: he listens with his

body, makes music with his body, as the body absorbs, moves and reacts with the voice, the clapping, the dancing. The meaning of the lyrics mutates when the sound of the mariachi group enters the body and causes it to vibrate and participate, until the entire cantina, the place where it happens, sings with a single voice.

A group of *aficionados* chorus simple melodies, their voices appear as one, and thereby a meeting place is created to which the subject belongs, even if the belonging ends with the song. This joint singing creates a shared emotion and thereby a social linkage.

These songs carry the listeners to each one's creative impulse, that carries a sublimation factor beyond verbal expression and creates a link between those sharing the joy of music listening and the perception of the artistic creation within the music piece, a link that allows the joint expression and enjoyment of emotions.

The act of singing begets an experience beyond fiction, as the singer replaces representation with presentation.

Play music is linked to the concept of playing proposed by Winnicott: the retrieve by an adult of a creative space that can be health providing, with the proviso of avoiding the lapse into the massive *jouissance* shown in some of the myths we covered before.

Winnicott's playing, together with the transitional space that appears in poet's fantasies, lead us to consider that singing and making music is part of the creative nucleus, and as such is beneficial and links us to a "health reserve."

Play music may thus be seen as an act organizing the psyche that can evolve into a process with no analytic action but with therapeutic results.

Anexos

1. El mariachi y “las canciones rancheras”.

México es un país musical. Lo era la España que lo conquista y lo era también la tradición indígena con la que se fusiona.

En las ciudades de los pueblos nahuas había una casa del canto y del baile. Se llamaban “casa de canto”, cuicacalli, y allí los maestros enseñaban a los jóvenes canto, baile y ejecución de instrumentos. Se enseñaban cantos profanos, hechos heroicos, lamentaciones de la fugacidad de la vida, historias de amor y desamor...

Parece que la primeras canciones aztecas llamadas cuicatli se acompañaban con instrumentos de percusión y habitualmente incluían la danza con máscaras en una especie de teatro cuyo tema fundamental era la guerra, con textos que honraban a los dioses y a los antepasados. Posteriormente se introdujeron temas cristianos y de la conquista. La lírica narrativa se difundió mediante la tradición oral de los cantantes prehispánicos en un género llamado itoloca, a los trovadores de romances, décimas y corridos.

A través de diversos mestizajes y fusiones, el sonido del mariachi moderno es el que consigue un estilo definido que identifica la sonoridad mexicana, aunque exista una gran diversidad de músicas populares y gran variedad de instrumentos en las diferentes zonas del país. Su repertorio se puede considerar como es el código sociocultural de lo mexicano.

En el mariachi no existe la improvisación ya que hay poca individualización, toque personal o divismo. Es característico del mariachi su imagen de charros músicos y la sonoridad común del color de las trompetas, guitarrones, vihuelas, guitarras y violines.

En el siglo XIX el mariachi era una tradición del Occidente de México y era parte de una cultura popular que estaba más arraigada en los ambientes rurales.

Junto con la emigración de los campesinos a la ciudad, los mariachis se concentraron en las capitales de provincia o en México DF. Su música pasó de ser para

bailar como era en la práctica habitual de las tarimas de las fiestas de los pueblos a ser ahora para escuchar. También modificó su repertorio e interpretó canciones “campiranas” es decir del campo, del rancho, que serán la fuente de las “canciones rancheras” posteriores.

La revolución mexicana había propiciado un auge del folklorismo de modo que el mariachi y su música pasan a considerarse creaciones representativas de la identidad nacional que funcionan de la misma manera que el muralismo mexicano, es decir como un elemento de identidad en la necesidad del periodo postrevolucionario de definir la “mexicanidad” que creando o revitalizando un arte que defiende las tradiciones autóctonas. Se trata de dar cuerpo al imaginario, a los elementos constitutivos de lo mexicano que dan lugar a una fisonomía ideal mediante la apropiación de los símbolos del México profundo para construir una imagen de país mestizo. Como consecuencia de ello en los años treinta, los mariachis acompañan al futuro presidente Cárdenas en su campaña electoral.

Durante los años treinta y a principios de los cuarenta la radio transmitía actuaciones en directo y junto con las compañías de discos se fue generando el estereotipo del sonido y de la estructura de la canción ranchera, compuesta ya en ocasiones por músicos cultos que recrean ficticiamente desde la ciudad un aire pueblerino. Se le añadió la trompeta y se consolidó esta invención cultural del nacionalismo mexicano que arraiga en la sociedad del momento y que como “tradición inventada” aún perdura.

Se produce una mezcla de tradiciones que culmina en los años cuarenta con los “charros cantores”. Con ellos se produce una cultura de masas nacional que absorbe a las identidades regionales, de modo que una zona concreta del país se identifica con

las formas que se consideran típicamente mexicanas. Se empieza a imponer una vestimenta homogénea con el traje de charro que antes era la marca distintiva de la elite del campo y de la gente de a caballo. Ahora pasa a ser el uniforme de estos músicos populares que se convirtieron en un estereotipo de “machos valientes”¹, y que funcionaron como el telón de fondo musical del nacionalismo.

El mariachi pasó entonces de ser el intérprete de las canciones a ser el acompañante de los intérpretes de la “canción bravía” con Lucha Reyes y Jorge Negrete, que manejaban a pesar de su desgarrado interpretativo, voces educadas.

A partir de los años cincuenta los mariachis acompañan a José Alfredo e incorporan a su repertorio sus canciones.

Además de en México, actualmente se escucha la música del mariachi, por todo el continente americano, Europa y Asia. Es además una de las pocas agrupaciones musicales que difunde canciones en castellano en ámbitos sajones y asiáticos.

¹ *Las canciones contribuyeron en gran manera a fijar uno de los tipos característicos de la cinematografía nacional: el charro cantor. Antes que ser bravucón, borracho, pendenciero, simpático y mujeriego debía ser un cantante más que aceptable... una extraña cruza entre gallo de pelea y pavo real.* Moreno Rivas, Yolanda Historia ilustrada de la música popular mexicana. Promexa, México 1979. Citado en Jáuregui, Jesús: “*El mariachi, símbolo musical de México*” Cómo se inventó el género “mariachi”. Pág. 115. Santillana Ediciones Generales. 2007

2. Apuntes biográficos de José Alfredo Jiménez

La canción es el medio de limpiarme el alma.
J. A. JIMÉNEZ ²

Yo compongo mis canciones pa' que el pueblo me las cante.
J. A. JIMÉNEZ ³

Sólo iremos dejando al partir nuestra tristeza, nuestro canto: sólo mediante él es conocido uno, se hace verdadero el canto. ¡Nos habremos ido a su casa, pero nuestras palabras, nuestro canto, vivirá en la tierra! ⁴

Aunque esta tesis no pretende un análisis de José Alfredo Jiménez sino de sus canciones, creo que es conveniente un repaso somero de su biografía.

Los datos que expongo proceden principalmente proceden de la red, especialmente la página web de su museo en Guanajuato y la de la Sociedad de Autores y Compositores de México y de un texto de Paloma Jiménez, su hija en la publicación “Guitarra fácil” No. 151 en 1986. No intento profundizar en las vicisitudes de su biografía, ni poner en claro posibles divergencias, tarea que excede los límites de esta investigación.

José Alfredo Jiménez nace en Dolores Hidalgo (Guanajuato) en 1926 y es uno de los cuatro hijos del segundo matrimonio de Agustín Jiménez con Carmen Sandoval. Tiene otros cuatro hermanos de un primer matrimonio de su padre.

El matrimonio Jiménez tenía una farmacia como negocio. A la muerte del padre en 1936 José Alfredo con su tía Refugio Sandoval se traslada al DF para acabar la primaria. Más tarde, al traspasar la farmacia, irían con él su madre y sus hermanos, y abren una pequeña tienda de abarrotes (comestibles). Al incrementarse los problemas económicos familiares tuvo que abandonar los estudios y empezar a desempeñar

² Recogido por Monsiváis, C. Amor perdido Ediciones Era, 2003 México. Pág. 87

³ “El hijo del pueblo”

⁴ Citado en Batalla, J, Rojas, J. La religión azteca. Pág. 23. Editorial Trotta

diversos oficios, siguiendo en cualquier caso con su afición a la música. Su hermano mayor con la familia se trasladan a Salamanca, Guanajuato, mientras José Alfredo se queda en México con su tía Refugio.

Desde muy niño comenzó a presentarse en los festivales escolares vestido de charro y empezó a componer canciones sobre animales y la vida en el campo.

Joven y con pocos estudios, trabajó como camarero en un restaurante con cuyos compañeros monta un grupo, “José Alfredo Jiménez y los Rebeldes”, y empezó a cantar sus canciones consiguiendo que le escuchen y graben su primer éxito, “Yo”. En 1948, otros mencionan 1950, cantó en la radio y empezó su fama.

En 1952 se casó con Paloma Gálvez con la que tuvo dos hijos, José Alfredo y Paloma. Se unió también a otras mujeres de forma estable, aunque nunca disolvió su primer matrimonio, y parece que tuvo siete hijos más. La última relación a la que hacen referencia fue con Alicia Juárez, cantante del género ranchero que tenía entonces diez y seis años, veintisiete menos que él.

Murió en México DF el 23 de noviembre de 1973, a la edad de cuarenta y siete años, a consecuencia de la cirrosis hepática que padecía desde el año 1968. Eligió como epitafio el primer verso de su canción “Camino de Guanajuato”: “No vale nada la vida, José Alfredo Jiménez”.⁵

Además de como compositor, triunfó con sus propias interpretaciones, trabajó en varias películas y grabó más de veinte LP. Autor muy prolífero compuso rancheras, valeses, huapangos, boleros y corridos y hay todavía canciones inéditas por lo que es difícil estimar su número. Quizá las más conocidas en España sean “Ella”, “El rey”,

⁵ Estrofa que sigue así “La vida no vale nada, comienza siempre llorando y así llorando se acaba por eso es que en este mundo, la vida no vale nada”

“Cuatro caminos”, “El jinete”, “Cuando vivas conmigo” “Amanecí en tus brazos”,
”Pa’ todo el año”, “Que te vaya bonito”, “Te solté la rienda”, “En el último trago”,
”La media vuelta”, “Corazón, corazón” y “Tu recuerdo y yo”.

Casi treinta años después se siguen cantando sus canciones, no sólo en las cantinas con los mariachis para locales y turistas, sino que lo siguen haciendo artistas mexicanos y españoles en activo que han participado en diferentes homenajes y retrospectivas en ocasión de los 25 años de su muerte.

*“José Alfredo es en la vida popular, o en la vida de México para ser más exactos, una institución de instituciones. No sólo no pasa de moda: también sus canciones se cargan de significados imprevistos (...) Su mexicanidad, aunque lo constituye íntimamente, no explica la fuerza de sus canciones ni aminora su éxito en el mundo de habla hispana” (...) Con José Alfredo las rancheras prolongan su vuelo de dicha y abismo al revelarse su núcleo irreductible, la confesión sin tapujos de un amor enloquecido y teatral que es sinónimo de lo realmente valioso”.*⁶

Hay, por último, una canción que le describe quizá mejor que cualquier biografía:

*Cantando voy por la vida nomás recorriendo el mundo, si quieren que se los diga yo soy un alma sin dueño, a mi no me importa nada, pa' mi la vida es un sueño. Yo tomo cuando yo quiero, no miento soy muy sincero, y soy como las gaviotas volando de puerto en puerto, yo sé que la vida es corta, al fin que también la debo. El día que yo me muera no voy a llevarme nada, hay darle gusto al gusto, la vida pronto se acaba. Lo que pasó en este mundo nomás los recuerdos quedan, ya muerto voy a llevarme nomás un puño de tierra.*⁷

⁶ Monsiváis, C. “Prólogo”. José Alfredo Jiménez: «Les diré que llegué de un mundo raro»”. José Alfredo Jiménez, Cancionero completo, Océano/Turner, 2002, México, Pág. 13.

⁷ “Un puño de tierra” Carlos Coral

3. Audio de algunas canciones citadas en el capítulo I

CD 1: El discurso amoroso [1-12] + El relato [13-20]

- | | |
|------------------------------------|--------------------------------|
| 1. Las ciudades | 11. Lloro conmigo |
| 2. Si nos dejan | 12. Contra mí |
| 3. Vámonos | 13. Cuando vuelan las gaviotas |
| 4. Una luna para tí | 14. El cobarde |
| 5. Te quiero, te quiero, te quiero | 15. La media vuelta |
| 6. Serenata huasteca | 16. Te solté la rienda |
| 7. El Jinete | 17. Alma de acero |
| 8. El camino de la noche | 18. Cuando nadie te quiera |
| 9. En el último trago | 19. Ella volvió |
| 10. Tu recuerdo y yo | 20. Cuando el destino |

CD 2: El escenario: espacios y afectos

- | | |
|---------------------------|------------------------------|
| 1. Un mundo raro | 10. Aguascalientes |
| 2. El Siete Mares | 11. Camino de Guanajuato |
| 3. Al pie de la montaña | 12. Un día nublado |
| 4. Frente a la vida | 13. La vida es un sueño |
| 5. Como un criminal | 14. Los dos generales |
| 6. El peor de los caminos | 15. Camino de Aguascalientes |
| 7. Las botas de charro | 16. Esta noche |
| 8. Mi Tenampa | 17. A los 15 o 20 trago |
| 9. <i>Pa'</i> todo el año | |

CD 3: Los personajes: Yo

- | | |
|--------------------------|-----------------------------|
| 1. El derrotado | 10. Los Gavilanes |
| 2. El desesperado | 11. Gracias |
| 3. De tanto amar | 12. Martín Corona |
| 4. Yo soy aquel | 13. Por maldición |
| 5. Yo sé que soy lo peor | 14. Vacía |
| 6. Jesús Maldonado | 15. El Borrego |
| 7. Ni el dinero ni nada | 16. El rey |
| 8. Amor de pobre | 17. Palabra de hombre |
| 9. El hijo del pueblo | 18. Sin sangre en las venas |

CD 4: Los personajes: Ella [1-11] + El otro [14-21]

- | | |
|--------------------------------------|--------------------------------|
| 1. La que se fue | 12. Cuando juegue el albur |
| 2. Siempre | 13. La sota de copas |
| 3. Ella | 14. El Mala Estrella |
| 4. La estrella | 15. El Coyote |
| 5. Que pase la lluvia | 16. El Cantinero |
| 6. La mitad de mi orgullo | 17. Llegó borracho El Borracho |
| 7. Contestación a “Tu recuerdo y yo” | 18. El Perro Negro |
| 8. La traidora | 19. Sucedió en la barranca |
| 9. Mi aventura | 20. Sonaron cuatro balazos |
| 10. Despacito | 21. Tierra sin nombre |
| 11. María la Bandida | |

