

Música y Psicoanálisis. Rachmaninoff

SILVIA PARRABERA

Introducción

La presentación de esta comunicación me ha permitido elaborar algunas reflexiones sobre la música como lenguaje y como texto con relación a la psicosis. Un lenguaje que como tal está en el origen de la capacidad simbólica, la dimensión que estructura al sujeto aportándole continuidad psíquica.

Para esta comunicación he escogido como texto el *Concierto n° 3 para Piano y Orquesta* de Rachmaninoff, compositor ruso del siglo XX que se distinguió por el virtuosismo técnico de sus obras y su gran capacidad de expresión. Elijo este *3er concierto* de Rachmaninoff en primer lugar por lo impactante que fue conocerlo, y porque es conmovedor. Otra razón para escogerlo es el significado clave que tuvo en la trayectoria musical de un gran intérprete actual de piano que cayó en la psicosis, y del que veremos unos minutos de la interpretación de este concierto.

Este pianista es David Helfgott, intérprete australiano que estuvo muy unido al *3er concierto* por ser el elegido por su padre para que alcanzara el éxito como músico, "la pieza más difícil que existe" como decían ambos. Esta obra representa el vínculo narcisista y enloquecedor que llevó a David a la quiebra psicótica.

Mi interés por la música coincide con el interés que tienen la mayoría de los psicóticos por ella. En mi trabajo diario como terapeuta de Hospital de Día de pacientes psicóticos he ido recogiendo una serie de observaciones que me gustaría comentar. He tenido la oportunidad de ver cómo la música es la forma de arte más apreciada por todos los pacientes, desde los más desestructurados a los más sanos, y la facilidad con que se vinculan a ella casi de forma inmediata, mientras que con

otras formas de arte parece que tienen que hacer un esfuerzo de abstracción que depende más del desarrollo individual de cada uno.

Rachmaninoff

Sergei Vasilevich Rachmaninoff fue un músico ruso que vivió entre 1873 y 1943, destacó como compositor, intérprete de piano y director de orquesta. Lo fue "todo" como era propio de los autores del romanticismo, el compositor era la máxima figura divinizada, creaba obras muy personales para las que se hizo imprescindible la figura del director de orquesta (nacida en el romanticismo) y donde comparte esta divinidad con un solista que aporta su sentir personal en la interpretación (en la época clásica anterior todo estaba especificado para que la interpretación fuera mínima).

Como la mayoría de las obras de arte las composiciones de Rachmaninoff se resisten al encasillamiento histórico. Su obra no se atiene a la época histórica en la que vivió, pero a diferencia de otros artistas la razón no fue que iba abriendo camino, por delante, mostrando nuevas dimensiones, sino todo lo contrario; Rachmaninoff parecía ser un romántico fuera del romanticismo. Mientras sus coetáneos desarrollaban música contemporánea, él seguía los cánones de la época romántica que fue la época de su infancia y de su juventud, en la que se formó como músico. Renunció deliberadamente a integrarse en las corrientes de la música contemporánea cuando, para que ustedes se hagan una idea, ya tenían éxito autores como Schönberg o Stravinsky.

De la estructura de la música romántica les comento que los compositores fueron capaces de expresar una serie de sentimientos que en la época clásica anterior no tenían cabida, como la expresión del conflicto y de su resolución o no. La música clásica trataba de transmitir belleza y armonía, placer y gusto, una impresión redonda pero sin riesgo. Con la música romántica, sobre una base de armonía que se trataba de conservar, los autores pudieron introducir nuevos sentimientos, algo a resolver que tiene que ver con el deseo insatisfecho y con la pasión desbordante. Los románticos como Rachmaninoff respetaban la estructura armónica anterior pero introdujeron rupturas que expresaban sentimientos mucho más humanos, más subjetivos, menos del Yo, menos de lo imaginario.

Sin embargo, aunque la formación musical del autor fue romántica, la mayoría de su vida se desarrolló en la época contemporánea, una época donde los compositores se arriesgaron a romper con todas las normas,

renunciaron a la estructura anterior, a la armonía, para crear nuevas estructuras disonantes mucho más cercanas a la angustia, a lo inquietante y a veces al aburrimiento.

Este anacronismo de Rachmaninoff, su gran capacidad de expresión y el nivel de dificultad técnico de sus obras parecen los rasgos más destacables de su obra. Sin embargo, no renunciaba a su singularidad y, mientras los demás trataban de clasificarle como romántico, nacionalista ruso, conservador y virtuoso, él se resistía como sujeto con afirmaciones de este tipo:

No soy un compositor que produce sus obras de acuerdo con las fórmulas de teorías preconcebidas. Siempre he sentido que la música debe ser la expresión de la compleja personalidad del compositor; no debe llegar a confeccionarse cerebralmente, con la medida exacta hecha para adecuarse a ciertos moldes preestablecidos.

Mi música es el producto de mi naturaleza y, por lo tanto, es música rusa; nunca trato conscientemente de escribir música rusa, o cualquier otro tipo de música.

Si la época no se presta para la expresión musical, los compositores deberían permanecer en silencio antes de fabricar la música pensada y no sentida.

Rachmaninoff componía para expresar lo que sentía de la forma más sencilla y clara y la estructura romántica parecía la más adecuada para representar estos sentimientos. Su música da vueltas sobre un eje de melancolía, se desarrolla con pasión pero siempre en torno a ese fondo de tristeza. Los biógrafos hablan de su exilio desde 1918 hasta su muerte en 1943 como el motivo de tanta melancolía, pero Rachmaninoff ya pasó por una crisis depresiva grave antes de marchar de Rusia, que duró años.

Lo cierto es que su música se mantiene a través de los años en su proyecto inicial, antes de salir de Rusia, sin dejarse afectar por la moda de la época, el éxito o las críticas. Rachmaninoff era un hombre grave, serio y familiar que conscientemente evitaba hacer caso de las críticas y de las relaciones sociales que se daban en torno a su música.

Concierto

Ahora me gustaría que prestaran atención a unas escenas de la película titulada *Shine* que muchos de ustedes conocerán, y que son una muestra del *3er Concierto para Piano y Orquesta* de Rachmaninoff interpretado por David Helfgott. Con estas imágenes tendrán una idea de en qué puede



consistir este *3er concierto para piano y orquesta* de Rachmaninoff o quizá del mundo afectivo que puede llegar a despertar en un individuo.

Mi pregunta sería ¿qué hay en el origen de este concierto? Si pensamos que el objeto del arte es aquel resto que no es simbolizable a través de la palabra, ¿qué, de lo no resuelto por Rachmaninoff, le llevó a componer esta obra?, ¿por qué tanto David Helfgott, como su padre y su maestro eligieron esta obra para su interpretación magistral? y, en tercer lugar, el del oyente, ¿por qué provoca tanta emoción en gran parte de los que lo escuchan?

El concierto se divide en tres movimientos, como estructura básica de todo concierto, que viene del italiano "concertare", ponerse de acuerdo, conversar. Se establece un diálogo entre varios instrumentos elegidos en la orquesta. Esta forma musical procede del Concierto Grosso de la época barroca. En la época romántica el diálogo musical se establece entre el instrumento solista (introducido por la figura del compositor) y la orquesta; el solista conversa, discute con la orquesta, y además tiene tiempos en los que se va a lucir como intérprete fuera de ese diálogo. Este patrón se repite a su vez dentro de la orquesta entre otros instrumentos y entre las dos manos del pianista. De hecho, el piano apareció como respuesta a la necesidad de componer con un instrumento que pudiera simular la estructura que se daba en una orquesta.

Como decía el maestro de David Helfgott, "*son dos melodías luchando por la supremacía*", a veces entre la orquesta y el solista y otras veces entre las dos manos del pianista. Cuando el solista se luce la orquesta acompaña al intérprete, y estos son los momentos virtuosos que se pueden escuchar en el *3er concierto* de Rachmaninoff, donde la orquesta prácticamente desaparece para dejar al piano expresarse con pasión a punto de desbordarse, pero también cuando el piano descansa en su discurso acompañando a la orquesta con escalas virtuosas.

Este virtuosismo del que tanto se habla en las composiciones de Rachmaninoff está relacionado con la figura endiosada, narcisista, del compositor y del intérprete que no sólo son capaces de expresar el desbordamiento de las pasiones, sino que además son los más cualificados técnicamente. Es la exageración del Yo, de un yo omnipotente capaz de dominar las pasiones, una figura que llega a la cima en la época romántica.

En el concierto se puede escuchar cómo el autor, desde un tema principal melancólico y otros secundarios también en tono triste, desarrolla todo un nudo de tensiones que luego deshace en la vuelta a lo depresivo,

pero ya calmado. Con esta música provoca y desborda de emociones al oyente y luego lo devuelve tranquilizándolo porque es insoportable mantenerse en ese nudo. Parecido al desarrollo de una ola que rompe finalmente en la playa.

En el primer movimiento, que es el que ustedes han escuchado, parece que más que una conversación, el piano se va emocionando hasta que termina desbocado rompiendo una y otra vez mientras que la orquesta trata de seguirle. En determinado momento del desarrollo se acerca un punto culminante, a un tercio del final, a partir del cual el piano se va serenando haciendo cadencia hasta que termina.

Rachmaninoff no daba por buena una interpretación si no era capaz de alcanzar el punto culminante de la obra en su expresión. Durante todo el concierto el tema principal y el resto de los temas que se exponen se van y vuelven, y en el camino es donde se desarrollan dando paso al conflicto que tratan de representar.

La pérdida del objeto (el compositor)

Como respuesta posible al análisis de este concierto quería hablar de la pérdida de ese objeto imaginario que abre ante el autor un vacío inabordable desde la palabra, y para el que crea la música como forma de dar cuenta de él. La necesidad de crear aparece cuando hay algo importante que no se puede simbolizar.

En un psicótico está todo por hacer, tiene que generar capacidad simbólica para ligar la pulsión y construirse como sujeto transformándola en deseo. Si no tramita la pulsión entonces queda como pulsión de muerte. Sin embargo, aún como sujeto siempre hay un resto que no se puede simbolizar y al que la palabra no tiene acceso. Este resto de lo real no simbolizado es el motor de la obra de arte, un vacío para el que no existe objeto que colme su lugar. De hecho ningún objeto que cubra una necesidad nuestra es suficiente para el deseo, por tanto siempre hay un vacío, un agujero.

La obra de arte se crea a partir de este agujero y se convierte en el objeto que representa la existencia de este vacío. En el registro imaginario en el que nos movemos habitualmente existe un objeto que es capaz de cubrir nuestro deseo y nos apoyamos en esta fantasía ideal para seguir adelante en el día a día.

Cada vez que la experiencia de la vida nos demuestra que una vez más no logramos mantener ese objeto ideal, la fantasía se desmonta y entonces es cuando nos encontramos con la angustia por la pérdida de esta completud, que sentimos como la pérdida del objeto.

Con relación a este concierto podríamos pensar en la representación de la pérdida del objeto en tres sujetos en construcción: el compositor, el intérprete y el oyente. El *compositor* que abre camino escribiendo un texto desde un lenguaje en lo semiótico, el musical, y abre un sentido en lo simbólico, anclando el lenguaje del ritmo y la melodía en el cuerpo, en la pulsión, en las pasiones. El *intérprete*, que utiliza el texto escrito, el surco cavado por otro para de nuevo tratar de elaborar su propia pulsión y transformarla en deseo que tiene como objeto un imposible (el intérprete escribe su propio texto). Y el *oyente*, que se acerca a este texto escrito e interpretado para recabar representaciones que le sirvan para poner símbolo a esa angustia que provoca el vacío, una música que le dona un orden que organiza su mundo afectivo en torno a esta pérdida fundamental que no se termina de tramitar y que nos mantiene buscando toda la vida.

Rachmaninoff parecía haber localizado este sentimiento de pérdida radical en su amada Rusia, la madre patria, quizá evocando un primer exilio, el de la relación materna perdida a los once años; y otras muchas pérdidas posteriores como la de su yo omnipotente cuando tras la composición de un primer concierto para piano vivió un traumático fracaso. Eran los años en los que ya estaba exiliado y en sus memorias decía:

Existe una carga que quizá la edad haya puesto sobre mis hombros más pesada que ninguna otra, me era desconocida en mi juventud. Esta carga es que no tengo patria. Tuve que dejar la tierra en la que había nacido, donde pasé mis años juveniles, donde luché y donde sufrí todos los dolores que supone tener que abrirse paso, y donde logré, por fin, el éxito. Todo el mundo está abierto para mí y el éxito me aguarda en todas partes. Sólo un lugar permanece inaccesible y ese lugar es mi propio país: Rusia.

La segunda guerra mundial acentuó esta melancolía de exiliado. Le producían una gran preocupación las noticias de los alemanes asolando las ciudades rusas y pensó en retirarse de la actividad de pianista. Algo iba a cambiar en su madre patria que sería irrecuperable. Decía:

Es duro para mí ya dar conciertos, pero ¿cómo será mi vida sin ellos, sin música?

Podría existir una relación entre este sentimiento de pérdida con el característico miedo a la muerte que acompañó a Rachmaninoff toda la vida. En una carta a una admiradora y amiga en 1917 escribía:

No puede uno vivir cuando está marcado para morir. ¿Cómo puedes tú soportar el pensamiento de que tienes que morir?

Cuando Rachmaninoff cayó enfermo pidió tener una enfermera rusa y un receptor de radio que le permitiera oír música desde Rusia. Rachmaninoff sabía sin ser consciente de ello de la importancia de la música para tramitar la experiencia de estar al borde de la muerte y en una carta a un compañero en 1940 decía:

Mi salud anda mal. Día a día me estoy cayendo a pedazos. Cuando tenía salud era excepcionalmente perezoso. Ahora cuando la estoy perdiendo no hago más que pensar en el trabajo.

La música podría ser la forma particular de Rachmaninoff y otros muchos artistas de sostenerse ante la inevitabilidad de la muerte. Cuando la realidad nos recuerda que vivimos en un mundo imaginario, que la vida tiene final, y que este es independiente de nosotros, de nuestro trayecto y de nuestro deseo.

La muerte rompe en trizas nuestro mundo imaginario, completo, sin falta, en el que luchamos día a día por no encontrarnos con la pérdida, el vacío, la castración. Es la castración sin simbolizar, no hay forma de representarla porque nadie nos lo puede transmitir, únicamente se puede bordear y dar representación a los afectos que nos mueve.

Cada pérdida del objeto imaginario nos acerca a la muerte porque nos hace presente esta soledad, esa separación del otro que supone lo subjetivo, lo que nos diferencia a cada uno, lo que nos hace únicos y por lo tanto solos y vacíos, porque una vez más no encontramos el objeto que nos complete.

Shine (el intérprete)

David Helfgott en la interpretación del concierto también pudo estar en contacto con la pérdida del vínculo fundamental que le sostenía. David cayó en la psicosis, a partir de esta interpretación la desintegración de su Yo fue imparable. Como le decía el maestro: *"es un monstruo, tómalo o te engullirá entero"*, esa es la pulsión. Interpreto desde sus senti-

mientos: "déjalo que fluya del corazón, de ahí es de donde procede", decía el maestro. Se arriesgó y sin la protección del Yo sus emociones arrasaron, tocó, como decía el maestro: "como si no hubiera mañana". Su falta de tejido simbólico para tramitar la pulsión acabó por romper la frágil estructura del Yo.

Como psicótico no pudo construir un deseo propio, su misión en la vida era encarnar en su propio cuerpo el deseo de su padre, un hombre narcisista que luchó contra su fracaso y su vejez utilizando a su único hijo varón. Le programó para ser un virtuoso y ser reconocido como músico con el *3er concierto* de Rachmaninoff, y luego le abandonó cuando David trató de tener un ser diferente y dejar de vivir para cubrir la falta del padre.

Este abandono, esta pérdida del objeto (su padre, su familia) fue insostenible para David, que no tenía un anclaje simbólico que le sostuviera como sujeto ante la caída del objeto imaginario. La madre le había regalado este hijo al padre, no existía ni mediaba en la relación entre ellos, cómplice de esta devoración.

El *3er concierto* era el lazo de unión con el padre, lo que le sostuvo en un vínculo simbiótico pero sin poder introducir la dimensión simbólica. Su pérdida, la del vínculo narcisista con el padre, le llevó al delirio, un mundo alternativo con un orden propio que se resiste a la castración, donde puede alucinar la satisfacción de estar completado por el objeto.

La relación de David Helfgott con la música hace pensar en dos caminos: por un lado cómo le sujeta aportándole la identidad, el Yo inicial; David *es* porque toca el piano, su identidad como individuo consiste en esta función que cumple para el padre y luego para sí mismo. Pero, por otro lado, tocar el piano quiere decir ponerse en contacto con sus pasiones, con su pulsión que, al no estar tejida simbólicamente con el lenguaje, se desborda desintegrando ese frágil Yo.

El lenguaje de la música puede aportarle una reestructuración narcisista y darle un lugar, pero si no pasa a ser mediado por un tercero que transmita la dimensión simbólica, entonces le puede llevar a la locura, porque su pulsión le desborda. El texto, la interpretación del texto del compositor debería proporcionarle esa inscripción de su experiencia como sujeto, pero sin un mínimo sostén simbólico le lleva a la desestructuración en lugar de generar estructura, capacidad simbólica.

Hospital de Día (el oyente)

En el Hospital de Día he podido observar cómo la música ha formado parte del delirio de uno de los pacientes reforzando su delirio de *"yo soy el rey"*. Con el uso de los cascos, reproduciendo música, se sentía más tirano y déspota con nosotros en su supuesta autoridad de rey, y al regular el uso de los cascos dejaba de crecerse tanto. Es decir, la música le servía para reorganizarse de forma narcisista en un delirio donde él tenía un lugar omnipotente; al fin y al cabo, un *lugar*.

Por otro lado el mismo paciente en un taller de pintura y música salía del delirio, se serenaba y pasaba a hablar de cosas cotidianas con los demás cuando normalmente sólo hablaba con los personajes de su delirio. Es decir el sistema de la armonía y los colores le ofrecía un orden para sus afectos suficiente en el momento del acto de escuchar y pintar para poder sostenerse sin necesidad del delirio.

En el *3er concierto* como oyente, en la escucha de esta obra, el individuo se reconoce como sujeto. El oyente capta esa representación del deseo del sujeto artista y la utiliza para representar el suyo propio. El artista dona el lenguaje del arte, las representaciones de lo irrepresentable por la palabra para que el oyente pueda también dar forma a su propio vacío, a su pulsión de muerte.

Los psicóticos, como oyentes habituales de música, le dan un lugar muy especial. Impresiona ver a un psicótico, para el que la música es fundamental en el día a día, cantar siempre en el mismo tono porque no puede entonar una melodía pero quiere cantar, o bailar sin coordinación porque no puede sincronizarse con el ritmo de la música; algo ha pasado que perdió o no adquirió nunca ese lazo materno que supone sincronizar su ritmo vital con el de otro. Otro paciente al empezar su tratamiento traía sus cintas de música al Hospital de Día y se las daba a su terapeuta a modo de depósito de lo que es importante para él y para hacerse su propio lugar en el Centro, la música en el lugar de la palabra que otras personas pueden trabajar en su terapia.

Aunque en general lo que nos encontramos es un uso más normal de la música, que yo recuerde todos menos uno de estos psicóticos dan mucha importancia a la música para el día a día. La escuchan de forma habitual, algunos de forma obsesiva, otros más moderada y variada, pero todos conectan con esta forma de arte de manera inmediata y con las demás depende de la persona y su trayectoria personal porque hace falta mayor capacidad de abstracción y distancia del objeto.

La música donde no llega el lenguaje

Una última idea que me gustaría señalar es la música como lenguaje estructurado que organiza el mundo afectivo de un individuo antes de la llegada del lenguaje verbal, y en donde éste no puede llegar porque hay una zona de lo real que no puede representar. La música puede sostener donde el lenguaje verbal ya no alcanza.

Lo que planteo es el ritmo y la melodía como la forma más primitiva de vínculo, filogenéticamente el primero en desarrollarse junto con el olfato, antes incluso que la gestalt que pueda ofrecer la vista de la cara de la madre. Se encuentra desde el inicio de la vida, en lo más primario de nosotros. El ritmo del cuerpo tiende a sincronizarse con el de los demás desde el sonido del corazón en el vientre materno. Por otro lado, la melodía es el tono de la voz de la madre que se aprende a diferenciar antes que su cara y por supuesto es la musicalidad anterior a sus palabras.

Es una forma de vínculo en el que aún no hay distancia como luego habrá con la mirada. La música puede sostener donde ya no puede la palabra, como cuando lo que está cerca es la muerte. Volviendo a Rachmaninoff, enfermo de muerte le parecía oír música en la casa y cuando preguntaba y su hija le decía que no estaba tocando nadie, murmuraba: "Ah!, entonces es mi cabeza".

Muchos de ustedes conocerán la película titulada *Bailar en la Oscuridad*, sería un buen ejemplo para lo que trato de explicarles: la protagonista es una mujer que se está quedando ciega y que pasa el tiempo inventando melodías y letras que acompañan al ritmo de los ruidos de la fábrica en la que trabaja. Más adelante, ante su propia muerte, condenada por asesinato, se sostuvo en el tiempo de la espera con sus melodías y el movimiento rítmico de su cuerpo, como el que acuna a un bebé angustiado al que quiere calmar.

Por último me gustaría señalar que sólo hemos extraído dos de las ideas, brevemente desarrolladas, de las que se podría hablar en el análisis de una obra tan compleja como este concierto. Gracias por su atención. Espero que esta comunicación les anime a continuar pensando sobre la música como arte en la construcción del sujeto.