



## EL CONTRAPUNTO ENTRE LA REPETICIÓN EN EL SUJETO Y LA DEL TEMA FUGAL A TRAVÉS DE LAS TEORIZACIONES PSICOANALÍTICAS

FÉLIX MORALES MONTIEL

### RESUMEN

La música y el psicoanálisis son dos disciplinas con un gran número de hilaciones entre ellas. Entre sus imbricaciones está que el psicoanálisis lacaniano manifiesta gran énfasis en la repetición en el sujeto, lo cual presenta cierta semejanza con la del tema en la fuga, un procedimiento de composición musical que llegó al epítome de su expresión en la época del Barroco. Para ello, se utilizó una metodología hermenéutica con el fin de comparar y contrastar los hitos de la literatura sobre el concepto de la repetición psicoanalítica con el tema fugal. Como resultado, se encontraron numerosos puntos de encuentro, incluyendo la novedad, la actuación retrógrada, la particularidad, la insistencia, el efecto de pérdida, lo no-inscribible y lo repetido como esencia. Asimismo, el trabajo enfoca estas ideas de manera novedosa y asoma una complementariedad entre ambas.

**Palabras clave:** Psicoanálisis; música; repetición; fuga; sujeto.

### THE COUNTERPOINT BETWEEN THE REPETITION IN THE SUBJECT AND OF THE FUGAL SUBJECT THROUGHOUT PSYCHOANALYTIC THEORY

### SUMMARY

Music and psychoanalysis are entangled disciplines. One of them is that Lacanian psychoanalysis puts great emphasis on the subject's repetition, a concept which is similar to that of the subject in a fugue, a procedure for composing musical works that reached its epitome in the Baroque period. Using a hermeneutic methodology, the main works on repetition as a psychoanalytical idea were reviewed, and it was compared and contrasted with the fugal subject. As a result, numerous convergences were found, including the emphasis on a new quality, the retrograde sense in which repetition acts, particularity, insistence, the effect of loss, the un-inscribable and what is repeated as the essence.



Moreover, these ideas were looked at in an innovative way, showing a complementarity between both of them.

**Key Words:** Psychoanalysis; music; repetition; fugue; subject.

### **Introducción: Exposición**

La travesía de este trabajo surge a partir de los encuentros del autor con el psicoanálisis y sus estudios musicales orientados fundamentalmente en la obra pianística. A partir de allí comienzan las interrogantes referentes a la relación entre la repetición en el desenvolvimiento del sujeto desde la perspectiva del psicoanálisis lacaniano y del tema de la fuga en las composiciones musicales. Se entiende que esta comparación no es exacta, pero, a pesar de ello, se tratará determinar hasta qué punto es válida.

Hay un cifrado inscripto por otro que se instaure sobre el silencio para constituir una escritura que busca, sobre todo, su expresión, la cual todos pueden oír pero pocos lo saben escuchar y, aún menos, leer. El sujeto habla constantemente y la partitura también —sus sucesiones determinadas de notas y silencios no se borran de la hoja cuando alguien no las lee, están presentes para quien quiera leerlas— pero se necesita de un verdadero especialista, respectivamente el analista y el intérprete, para que esta notación cobre vida. El sonido latente de la partitura está tan atenuado como el cuerpo mortificado del sujeto, pero ambos comunican algo.

Así como los decires del sujeto son particulares, cada pieza musical hecha partitura es y expresa algo único; si esto no fuera así, el escrito musical fuera el mismo. Por tanto, en ambos ámbitos se debe trabajar el caso por caso, atendiendo a las distinciones de cada una. Sin embargo, algo permea en ambas escrituras: que hay algo más allá de ellas, que



esta inscripción no vino de ellas mismas. En otras palabras, que existe una persona que la escribió<sup>1</sup> y ella tuvo una pretensión que la determinó; por lo tanto, el intérprete o el analista también debe entrar en relación con dicho diseño, llámese intención del compositor o deseo del Otro.

Ciertamente, se pudiera concebir la partitura musical como el deseo del Otro, transmitida del compositor al tocante, el cual debe arreglárselas para generar un qué-hacer, un cómo-interpretar, con respecto a ella. También, se la pudiera pensar como una organización, una guía de sonidos y silencios que se le presentan al ejecutante como un norte. Existe, del lado del intérprete, una subjetividad que informa la interpretación del escrito musical que debería estar encubierta del lado del analista. Empero, el presente trabajo se dedicará a estudiar la partitura como el sujeto, con las limitaciones que esto conlleva.

Es importante realizar una aclaratoria: aunque este párrafo y los tres siguientes contengan una simplificación de lo que es una fuga, se explicará brevemente el término con la finalidad de presentarle a aquellos no versados en el tema una base que permita entender su relación con el psicoanálisis un poco más. Esta alineación previa de ideas es relevante debido a que el desarrollo del presente escrito se realizará tomando la evolución del concepto de repetición desde el psicoanálisis, lo que presume cierto conocimiento sobre qué es una fuga. Ésta es un procedimiento de composición polifónica<sup>2</sup> donde, en tres secciones —exposición, desarrollo y coda—, se explora, por lo menos, un tema, es decir, un conjunto rítmico y melódico que “posee diversos elementos sobre los cuales se apoya la construcción de la obra musical” (Blanquer, 1989: 34).

---

<sup>1</sup> “No elegimos ser hijos de tal o cual padre y la ‘elección forzada’ es repetir, hacernos cargo de la deuda, de aquello que se jugó incluso antes que nacióramos” (Fernández, 2010: 59).

<sup>2</sup> Valls define la polifonía como, literalmente, “‘varias voces’. Música a varias partes en las que cada una de ellas conserva su independencia, a la par que está sujeta armónicamente a las restantes” (1994: 56).



En la exposición, primero una voz, sola, expresa el tema, seguido inmediatamente por la entrada de una segunda voz, pronunciándolo; las voces restantes, si existen, deben también presentarse, dentro de la exposición, con el tema. Las voces estarán presentes a través de la fuga: imitándose, respondiéndose y hasta persiguiéndose —lo que traduce la palabra “fugare”, raíz etimológica de “fuga”, del latín al español. La textura que se produce a raíz de esto, donde líneas melódicas, a pesar de ser independientes, dialogan y se informan una a la otra para construir una totalidad, se llama contrapunto.

Una vez que todas las voces hayan sido introducidas —con cada voz iniciando con el tema—, en el desarrollo se procederá a explorar algunas posibilidades melódicas, rítmicas y armónicas del tema, incluyendo su presentación en diferentes tonalidades, con diferentes melodías en las otras voces y mediante el empleo de diferentes mecanismos como la aumentación y la disminución —donde se multiplica o divide, respectivamente, por un cierto factor la duración de los tonos—, la inversión —en el cual la distancia entre las notas se invierte, volviéndose ascendente si es descendente y viceversa— y la retrogresión —presentación del tema completo al revés, desde el final del mismo hasta el principio de él. “El tema de la fuga sigue siendo siempre *él mismo*. Lo único que sucede es que se manifiesta bajo un aspecto armónico cambiante y que va mostrando las posibilidades contrapuntísticas que guarda en su interior” (Kühn, 2003: 142).

Luego de esto, se puede encontrar una coda, parte final, concluyente, de la fuga, donde se enfatiza la tonalidad y la música llega a su reposo melódico, rítmico y armónico.



### **Desarrollo de la repetición psicoanalítica del sujeto a la luz del tema en la fuga**

Una de los primeros escritos sobre este tema psicoanalítico fue *La repetición: Un ensayo de psicología experimental*, realizado por el filósofo Søren Kierkegaard —al cual Lacan (1964/1997: 68-69) se refiere como “el más agudo de los interrogadores del alma antes de” Freud— y publicado en 1843 bajo el pseudónimo de Constantin Constantinus. Desde este nombre, Kierkegaard apunta a que en la repetición hay un elemento que se repite —“Constantin”— pero, al mismo tiempo, hay algo nuevo que se asoma —“us” en el apellido. Así mismo, el tema fugal se reitera a través de la composición pero distintamente —en diferentes voces y sumergido en diferentes contrapuntos— y cada vez hay diferentes elementos del tema que se ponen de relevo. Luego, Lacan (1964/1997: 69) aclarará que “la repetición exige lo nuevo; se vuelve hacia lo lúdico que hace de lo nuevo su dimensión”.

Este sentido retrógrado en el que actúa cada nueva presentación del tema, exhibiéndolo bajo una nueva luz, se encuentra en las teorizaciones de Kierkegaard así como en el psicoanálisis. Aquel explica que “la repetición y la recolección son el mismo movimiento, solo que en direcciones opuestas, porque lo que es recolectado ya ha sido y es así repetido hacia atrás, mientras que la repetición genuina es recolectado hacia delante”<sup>3</sup> (1843/2009: 4). Aquí se encuentra una oposición fundamental entre la recolección y la repetición, la cual será retomada por Freud, especialmente en “Recordar, repetir y reelaborar” y “Más allá del principio del placer”.

---

<sup>3</sup> Traducción por el autor.



Mientras que Kierkegaard valora la repetición como un fenómeno inmodificable de la vida sobre el cual se debe lograr una percepción positiva<sup>4</sup>, Freud la presenta como algo que se debe destilar, en análisis, dirigiéndola hacia la recolección. Por ejemplo, éste escribe que, para el médico —denominación anterior para el analista—, “el recordar a la manera antigua, el reproducir en un ámbito psíquico, sigue siendo la meta” (1914/1992: 155). Análogamente, cada presentación del tema de la fuga debe ser interpretada haciendo referencia, tanto en ritmo como en melodía, a la exposición, invitando al oyente a recordar ese momento inicial y compararlo. Por lo tanto, cada presentación del tema no es una mera copia del mismo en el momento que fue expuesto inicialmente, aunque está informada por él; es una re-presentación.

Freud tropieza con la repetición de ciertos actos en la vida de sus pacientes; de todos los actos realizables, sus analizantes presentaban unos en específicos en los que se encontraban entrometidos una y otra vez y marcaban su vida: “se conocen individuos en quienes toda relación humana lleva a idéntico desenlace: benefactores cuyos protegidos —por disímiles que sean en lo demás— se muestran ingratos pasado cierto tiempo, y entonces parecen destinados a apurar entera la amargura de la ingratitud, hombres en quienes toda amistad termina con la traición del amigo” (1920/1992: 21), entre otros ejemplos que expone. Es muy probable que el tema de la fuga se haya empleado de nuevo en otra composición musical —hasta se han realizado temas expresamente sobre segmentos melódicos específicos de otras piezas<sup>5</sup>—, pero en la fuga que lo lleva como

---

<sup>4</sup> “Cuando uno ha circunnavegado la existencia, se hará aparente si uno tiene el coraje para entender que la vida es repetición y el deseo de esperarla con ansias” (Kierkegaard, 2009: 4). Traducción por el autor.

<sup>5</sup> Entre ellas, *Variaciones y fuga sobre un tema de Händel*, Op. 24 de Johannes Brahms, *Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart*, Op. 132 de Max Reger y, más recientemente, *Fuga Nokia*, Op. 31 de Vincent Lo, *Fuga Lady Gaga* de Giovanni Dettori y *Fuga Oops: Fuga del Ups, l'ho fatto di nuovo* de Benjamin Kwong.



tema, se le da una importancia primordial, la cual se le otorga por el hecho de ser repetido. No hay tema fugal que no se repita y es por virtud de esta insistencia particular, estructural y constante que logra su carácter de tema.

Esta insistencia fue aclarada por Lacan en el libro II de su seminario, *El yo en la teoría de Freud y la técnica psicoanalítica*: no es la mera insistencia de los actos lo que cualifica la compulsión a la repetición como tal, sino que es “estrictamente equivalente a la insistencia del significante” (Fernández, 2010: 61). Semejantemente, lo que se repite al reiterarse el tema no son las notas —estas seguramente cambiarán ya que, desde la exposición, se exige que el tema se modifique en tonalidad, es decir, que cambien las notas— sino los intervalos<sup>6</sup> entre los tonos; análogamente, el tempo del tema puede cambiar, pero el ritmo no. La relación, tanto entre los tonos como entre las duraciones musicales, en los intervalos y en el ritmo, es lo que se mantiene a través de las repeticiones del tema.

Esta relación —con lo real, aclarará Lacan en el libro XI de su seminario, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*— es lo fundamental en la repetición. El modo en el cual se enfrenta este real, particular para cada sujeto, es lo que se repetirá a través de su vida y lo que podrá ser destilado en análisis. Se repite el encuentro con el desencuentro, con la ruptura; en este sentido, retoma a Freud (1920/1992: 21), el cual describe la repetición como teniendo un “idéntico desenlace”. Según Lacan, “la repetición, entonces, no ha de confundirse con el retorno de los signos, ni tampoco con la reproducción o la modulación por la conducta de una especie de rememoración actuada” (1997: 62), sino que es algo concerniente a la relación del sujeto con aquello en el orden de lo no-asimilable para él. Como acota Mercedes Iglesias, “toda creación artística,

---

<sup>6</sup> “Distancia que media entre dos sonidos en función de su altura” (Valls, 1994: 43).



incluida la música, establece un modo de regular lo real, de apaciguarlo o de exaltarlo” (2010: 59). Así, el compositor de la fuga encuentra una manera de relacionarse con la dificultad que representa la composición —la cual siempre va contra el silencio<sup>7</sup>, contra la nada<sup>8</sup>, y se enfrenta contra el no saber qué escribir, ni mucho menos cómo—, y encuentra en el procedimiento fugal una manera de engendrar, a medias, la composición sonora.

Empero, este engendramiento siempre va a producir un efecto de pérdida debido a que hay algo que se escapa a la escritura, que no puede ser escrito. Hay matices de la música que serán perdidas, lo cual se pudiera relacionar con la pérdida de goce del sujeto en términos de objeto *a*<sup>9</sup>. Lacan (1969-1970/1992: 48) dirá, “lo que precisa de la repetición es el goce”, hay “búsqueda de goce en tanto repetición” y “la repetición se funda en un retorno del goce”. Llevando esto a términos fugales, lo que se produjo por el efecto de la notación musical que es “efecto de rechazo” —palabras con las cuales Lacan (1969-1970/1992: 45) se refirió al objeto *a*— siempre faltará en la repetición del tema; la repetición continuamente lo buscará y éste retornará por virtud de esta insistencia.

En otras palabras, al repetir el tema, la fuga busca poner en relieve diferentes elementos del mismo —elementos siempre novedosos, que provienen de esto que se perdió al ser escrito— y al mismo tiempo, como esta escritura siempre va a quedar en falta, retorna esta imposibilidad de escribirlo todo, volviendo, al mismo tiempo, cierta parte de esto no-escrito. Manuel Fernández Blanco (2010: 95) aclarará que “se trata de que el intento de recuperación de goce siempre deja un saldo de pérdida, por eso se reinstala la repetición. Nunca llega para taponar la pérdida”.

---

<sup>7</sup> “El silencio es el modo en que se presentifica el objeto goce” (Fernández, 2010b).

<sup>8</sup> “Hablamos para callar ese objeto” (Fernández Blanco, 2010b).

<sup>9</sup> “Finalmente, hemos acentuado desde siempre que de este trayecto surge algo que se define como una pérdida. Esto es lo que designa la letra que se lee como el objeto *a*” (Lacan, 1969-1970/1992: 13).





Fernández Blanco también aportó que “en el Seminario II Lacan hace idéntico al inconsciente y a la repetición” (2010: 68). Esto remite a Lacan en su Conferencia de Louvain en 1972, el cual expresó que el sujeto “se da cuenta de que hay una cosa que se repite en su vida y es siempre la misma, y que es esa su verdadera esencia” (Kapnist, 2001). Esta equivalencia hace un llamado especial y poético a la relación entre la repetición del tema de la fuga y la repetición analítica, debido a que, en la teoría musical, otro término para “el tema” de la fuga —y únicamente para aquel en este procedimiento de composición— es “el sujeto”<sup>10</sup>.

## Conclusiones

Existe un gran número de comparaciones y contrastes que se pueden conceptualizar entre la repetición del sujeto y la del tema en la fuga musical.

Kierkegaard fundó este concepto, postulando que existe algo nuevo que se asoma en la repetición y que ésta actúa en sentido retrógrado sobre lo repetido, como en cada repetición del tema se pone de relevo algo nuevo y modifica algo de su presentación inicial.

Luego, Freud indica la necesidad de destilar la repetición hacia la recolección y que la repetición es de ciertos elementos específicos que pudieran ser cualquiera pero que son unos particulares para cada sujeto; así, cada repetición del tema hace un llamado especial hacia su primera presentación y el tema logra esta calificación por virtud de ser repetido.

---

<sup>10</sup> Según Kühn (2003: 142), “Hoy en día hablamos de «tema» de la fuga, en una especie de vistazo retrospectivo a la música del siglo XIX. Sin embargo, hasta bien entrando el siglo XVIII se utilizaba aún la vieja denominación de *sogetto*, de *sujeto*”.



Lacan elabora este concepto durante tres tiempos. En el libro II de *El seminario*, ubica lo fundamental de la repetición en la insistencia del significante, insistencia que también se nota en cuanto a los intervalos musicales o la relación entre las duraciones de los tonos.

Continúa su teorización en el libro XI del mismo, centrándose en el encuentro con lo real, como el encuentro que se forja con lo no-asimilable y el no-saber al servirse de este procedimiento de escritura musical.

Luego, en el último cambio resaltante con respecto a la teorización de Lacan sobre la repetición, que promulgó en el libro XVII de *El seminario*, enfoca que la repetición posee un efecto de pérdida y que existe una relación entre la repetición y el goce, vislumbrándola —así como la relación entre la repetición del tema y lo que se escapa en la escritura de la música.

Finalmente, Manuel Fernández Blanco pone de relieve que existe una pérdida inasimilable en el recorrido de la repetición —como el retorno de la imposibilidad de decirlo todo en la repetición del tema fugal— y, siguiendo a Lacan, equivale la esencia del sujeto —el inconsciente— y la repetición, de la misma manera que en la teoría musical se equivale tema y sujeto.

Al comparar los hitos del desarrollo de este concepto psicoanalítico con la concepción del tema fugal, se encuentran constantemente hilaciones y puntos de encuentro, evocando un contrapunto avanzado y armónico entre ambas disciplinas con respecto a la repetición, mostrando que existe algo esencial y particular que insiste en el encuentro con lo no-asimilable y con el no-saber, que, actuando retrógradamente y asomando algo novedoso, genera un efecto de pérdida inasimilable, mostrando lo que se escapa en la inscripción,



por lo cual debe ser empujado por un agente externo hacia su encuentro con el momento primordial.

### **Consideraciones finales: Coda**

El presente estudio no es exhaustivo y mantiene espacios abiertos para futuros desarrollos. Primordialmente, se realzaron las semejanzas entre la repetición como concepto psicoanalítico y del tema fugal; sin embargo, no se consideró la relación entre el intérprete de la fuga y el analista. Por otro lado, también existen diferencias, permitiendo la ideación de los aportes novedosos que le pueden vislumbrar cada disciplina a la otra, los cuales deben ser sujetos a consideración.

Hay problemáticas que surgen de esta comparación que quedan, por ahora, irresueltas. Esto es de esperarse debido a que son disciplinas diferentes. Empero, hay algo que decir a favor del continuo estudio de su relación en que ambas son prácticas: poseen grandes construcciones teóricas que las edifican pero, al final, éstas se apoyan en, y se dirigen hacia, su desenvolvimiento como puesta en escena.



## Referencias

Blanquer Ponsoda, A. (1989). *Análisis de la forma musical (Curso teórico-analítico)*.

Valencia, España: Piles Editorial de Música.

Fernández Blanco, M. (2010a). *La repetición como concepto fundamental del*

*Psicoanálisis*. Caracas, Venezuela: Capitón.

Fernández Blanco, M. (29 de Octubre de 2010b). *La salud mental a la luz de los cuatro*

*conceptos fundamentales del psicoanálisis, 9-11*. Recuperado el 25 de octubre de

2011, de Instituto del campo freudiano de Granada: <http://www.icf-granada.net/videos3.htm#MFB>

Freud, S. (1992). Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del

psicoanálisis, II). En: S. Freud, *Obras Completas: Volumen XII, Trabajos sobre técnica psicoanalítica, y otras obras (1911-1913)*, «Sobre un caso de paranoia descrito autobio-gráficamente» (Caso Schreber). (Publicado originalmente en 1914.)

Traductor: José Etcheverry. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores, pp. 147-

157.

Freud, S. (1992). Más allá del principio de placer. En S. Freud, *Obras Completas:*

*Volumen XVII, Más allá del principio del placer, Psicología de las masas y análisis del yo, otras obras (1920-1922)*. (Publicado originalmente en 1920.) Traductor: José

Etcheverry. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores, pp. 3-62.

Iglesias, M. (2010). Música y psicoanálisis: Encuentros y desencuentros con el objeto a.

En: J. L. García F. (Ed.), *Polifonías en Psicoanálisis*. Compilado por: Johnny

Gavlovski y Raquel Cors Ulloa. Caracas, Venezuela: Editorial Pomaire, pp. 45-62.



Kierkegaard, S. (2009). *Repetition and Philosophical Crumbs: A New Translation by M. G. Piety*. (Publicado originalmente en 1843.) Traductor: Marilyn Piety. New York, New York: Oxford University Press.

Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Barcelona, Venezuela: Editorial Labor.

Kapnist, Elizabeth. (2001). *Jacques Lacan: Reinventar el psicoanálisis, parte 2*. Recuperado el 13 de noviembre de 2011 de Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=dKJY5hNNzOs>

Lacan, J. (1997). *El seminario de Jacques Lacan, Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, 1964*. (Dictado originalmente en 1964.) Texto establecido por: Jacques-Alain Miller. Traductor: Miquel Bassols. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

Lacan, J. (1992). *El seminario de Jacques Lacan, Libro 17, El reverso del psicoanálisis, 1969-1970*. (Dictado originalmente en 1969-1970.) Texto establecido por: Jacques-Alain Miller. Traductor: Miquel Bassols. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

Valls Gorina, M. (1994). *Diccionario de la música: Vocabulario musical, compositores, intérpretes e índices de obras de la gran música*. Madrid, Es