



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

TEMA:

**La música como respuesta a lo Real frente al decaimiento del
Gran Otro**

AUTORA:

Roldán Vanegas, Michelle Ariana

**Trabajo de titulación previo a la obtención del grado de
Licenciada en Psicología Clínica**

TUTOR:

Psi. Cl. Aguirre Panta, David Jonatan, PhD.

Guayaquil, Ecuador

9 de septiembre del 2019



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Roldán Vanegas, Michelle Ariana**, como requerimiento para la obtención del Título de **Licenciada en Psicología Clínica**.

TUTOR

f. _____
Psi. Cl. Aguirre Panta, David Jonatan, PhD.

DIRECTORA DE LA CARRERA

f. _____
Psi. Cl. Galarza Colamarco, Alexandra Patricia, Mgs.

Guayaquil, a los 9 días del mes de septiembre del año 2019



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, Roldán Vanegas, Michelle Ariana

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **La música como respuesta a lo Real frente al decaimiento del Gran Otro**, previo a la obtención del Título de **Licenciada en Psicología Clínica**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 9 días del mes de septiembre del año 2019

AUTORA

f. _____
Roldán Vanegas, Michelle Ariana



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

AUTORIZACIÓN

Yo, **Roldán Vanegas, Michelle Ariana**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **La música como respuesta a lo Real frente al decaimiento del Gran Otro**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 9 días del mes de septiembre del año 2019

AUTORA

f. _____
Roldán Vanegas, Michelle Ariana

INFORME DE URKUND

TEMA: La música como respuesta a lo Real frente al decaimiento del Gran Otro



The screenshot displays the URKUND interface with the following information:

- Documento:** [LA MÚSICA COMO RESPUESTA FRENTE AL DECAIMIENTO DEL GRAN OTRO.docx](#) (D55035459)
- Presentado:** 2019-08-26 11:01 (-05:00)
- Presentado por:** David Jonatan Aguirre Panta (david.aguirre@cu.ucsg.edu.ec)
- Recibido:** david.aguirre.ucsg@analysis.arkund.com

A green progress bar indicates that 0% of the 65 pages consist of text from 0 sources.

The interface includes a toolbar with icons for document analysis, navigation, and search.

ESTUDIANTE: Roldán Vanegas Michelle Ariana

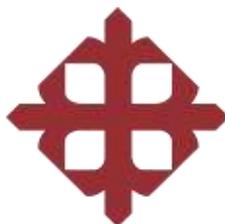
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

ELABORADO POR:



Psi. Cl. David Aguirre Panta, PhD.

DOCENTE DE LA CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

PSI. CL. ALEXANDRA PATRICIA GALARZA COLAMARCO
DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

PSI. CL. FRANCISCO XAVIER MARTINEZ ZEA
COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA

f. _____

PSI. CL. MARIANA ESTACIO CAMPOVERDE
OPONENTE



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

CALIFICACIÓN

PSI. CL. DAVID JONATAN AGUIRRE PANTA

TUTOR

ÍNDICE GENERAL

Tabla de contenido

RESUMEN	XI
ABSTRACT	XII
INTRODUCCIÓN	2
JUSTIFICACIÓN	3
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	4
OBJETIVOS	5
Objetivo general:	5
Objetivos específicos:	5
Capítulo 1: LA MÚSICA EN LAS VÍAS DEL GRAN OTRO	6
1.1 Los orígenes de la música en la humanidad	6
1.1.1 La música como una experiencia de lo sublime	9
1.1.2 Lo sublime desde el psicoanálisis.....	11
1.2 Aproximación de la música hacia lo Real	13
1.2.1 La cosa y lo <i>unheimlich</i> en el arte.....	16
1.2.2 La música y el cuerpo.....	17
1.2.2.1. El cuerpo como origen de la música: lo performativo de la ejecución musical.....	18
1.2.2.2. El cuerpo como destinatario de la música	20
1.3 Los atributos lingüísticos de la música	22
1.3.1 Sentido y significado musical	23
1.3.2 La música como un discurso	26
Capítulo 2: EL AUGE DE LA INDUSTRIA MUSICAL ANTE EL DECAIMIENTO DEL GRAN OTRO	29
2.1 La caída del Gran Otro: del Metarrelato a la pluralización	29
2.1.2 Capitalismo: mandato a gozar	31
2.1.3 La lógica de los discursos	32
2.1.3.1 El discurso capitalista	36

2.2 El fenómeno de neotribalismo: La cultura rave	38
2.3 La música como un objeto de consumo	43
2.3.1 El objeto de la tecnociencia.....	46
2.3.1.1 Convergencia entre la música como discurso y el discurso del analista.....	48
Capítulo 3: METODOLOGÍA	49
3.1 Categorías extraídas de las entrevistas	51
3.2 Temas centrales en común	62
3.3 Interpretación	63
CONCLUSIONES	65
RECOMENDACIONES	67
BIBLIOGRAFÍA	68
ANEXOS	74

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Los lugares de los discursos	33
El discurso del amo.	34
El discurso capitalista y el discurso del amo	36
Circularidad dentro del discurso capitalista	36
Acoplamiento del discurso del analista al discurso capitalista	47

RESUMEN

En el presente trabajo se realiza una exploración de estudios sobre la música desde enfoques históricos, sociológicos y antropológicos, complementando tales desarrollos con conceptos psicoanalíticos para determinar los posibles usos del sujeto respecto de la música como un tratamiento frente lo Real en la era posmoderna. Se comienza exponiendo la dimensión biológica de la música junto a su importancia histórica, evidenciándose la conexión entre música y experiencias religiosas como manifestaciones de lo sublime. Luego, se profundiza en el aspecto Real de la música, cuya naturaleza predominantemente aural se relaciona de manera privilegiada con el cuerpo gozante. Subsecuentemente, se acopla lo Simbólico de la música con la lógica de los discursos, la cual, al privilegiar el ordenamiento de los elementos sobre lo dicho, da cabida a un sentido musical que rebasa lo semántico. Después, se analizan las condiciones de la posmodernidad ante la desestimación de la religión y de los metarrelatos, y se explora el surgimiento de fenómenos sociales asociados a lo instituyente por medio del rol central de la música en la cultura rave. Más adelante, se realiza un recorrido del capitalismo como discurso, y de la modificación que hacen los gadgets al consumo de música. Por último, se lleva a cabo una investigación cualitativa por medio de entrevistas centradas en las diversas dimensiones de la música exploradas a lo largo del trabajo, con el fin de poder categorizar y analizar los dichos de los entrevistados acerca de los particulares aspectos de su relación con la música.

Palabras claves: *Posmodernidad, Real, discurso, cuerpo, música, psicoanálisis.*

ABSTRACT

In the present work an exploration of studies on music from historical, sociological and anthropological approaches and its complementation with psychoanalytic concepts is carried out in order to determine the possible uses the subject makes from music as a treatment towards the Real in the postmodern era. It begins by presenting the biological dimension of music along with its historical importance, evidencing the connection between music and religious experiences as manifestations of the sublime. Then, the aspect of music that pertains to the Real register is delved in, as its predominantly aural nature allows a privileged relationship with body and jouissance. Subsequently, the Symbolic aspect of music is coupled with the discourse logic, which, by privileging the order of elements over what is said, gives way to the generation of a musical sense that goes beyond semantics. Then, the conditions of postmodernity are analyzed in the face of the dismissal of religion and metanarratives, and the emergence of social phenomena associated with the instituant is explored through the central role of music within Rave culture. Later, an examination is made regarding capitalism as discourse, and about the modification made by gadgets to the consumption of music. Finally, qualitative research is carried out through interviews focused on the different dimensions of music explored throughout this work, in order to categorize and analyze the sayings from the interviewees about the particular aspects of their relationship with music.

Key words: *Postmodernity, Real, discourse, body, music, psychoanalysis.*

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, el consumo masivo deviene como un imperativo, no sólo para mantener un sistema de producción en masa, sino también para dar una suerte de consistencia subjetiva que antes era ofertada por los grandes ideales mantenidos a nivel de sociedad, ya sea por medio del ámbito religioso con énfasis en la pureza, adoración a deidades y narrativas simbólicas sobre los orígenes de la vida, o por el ámbito seglar con los ideales de la prevalencia de la razón o la emancipación de la humanidad.

Ante tal evidente barra en el Gran Otro, socavando referentes e ideales, cabe vislumbrar la posibilidad de la música como una respuesta frente las (in)determinaciones contemporáneas. Utilizada de fondo en centros comerciales, restaurantes, publicidad, películas, programas de televisión, gimnasios, la música, sin darnos cuenta, permea varios aspectos y espacios de la vida contemporánea. También está entre lo que se oferta como mercancía a disposición de compra o venta.

Este arte, rudimentario, complejo, e intangible, cuya naturaleza predominantemente aural y posibilidad de prescindir de la palabra obstaculiza su representación bajo los Registros Imaginario y Simbólico excede a la palabra, lo cual la acerca *ominosamente* a lo Real, y, aun así, se le confiere el poder propio del arte de bordear lo Real y permitir un disfrute más allá del Principio del Placer.

El marco teórico va a tener como base central al psicoanálisis, y para enriquecer lo que se ha teorizado sobre la música desde esta rama, se van a integrar y relacionar conceptos provenientes diversas ramas del conocimiento en ciencias sociales y humanidades, como lo son la historia, antropología, musicología, sociología y arte.

JUSTIFICACIÓN

La música rodea el diario vivir de las personas: está como fondo en anuncios publicitarios, en lugares de encuentro como centros comerciales y restaurantes, en producciones audiovisuales como películas y series de televisión, e incluso está bajo nuestro acceso inmediato al poder ser almacenada en dispositivos tecnológicos. El sujeto, quiera o no, se encuentra con la música. A pesar de la prevalencia de la música en nuestro diario vivir, los acercamientos del psicoanálisis hacia ella son escasos en comparación con otras formas de arte, dado que, a diferencia de la pintura, el cine, o la literatura, la música puede prescindir de la palabra y la imagen.

Dado que el surgimiento del capitalismo como orden social viene con grandes efectos a las subjetividades y las maneras en las cuales las personas se relacionan con objetos de arte, que, en el caso de la música, se encuentran efectivamente mercantilizados, vale la pena hacer un recorrido transversal respecto de la música, y acoplarlo a conceptos propios del psicoanálisis, y de esta manera, enriquecer la oferta psicoanalítica sobre esta forma de arte.

La perspectiva psicoanalítica, lejos de fabricar apologías sobre las prácticas de dominación perpetradas por postulaciones del Gran Otro a través del discurso del amo, dio cuenta de la caída del Padre y su subsecuente pluralización, por lo que esta disciplina tiene mucho que decir respecto del estatuto de la música como respuesta ante lo real en la contemporaneidad.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En los tiempos contemporáneos, las narrativas que ofertaban orden simbólico como la religión, la familia, y el estado han sido forzados a ceder terreno para el surgimiento de maneras de existencia que son básicamente individualistas al mismo tiempo que empujan a una masificación, celebrándose la diferencia en un crisol de subjetividades, y donde el orden económico-social prevalente en el occidente, el capitalismo, hace del sujeto esencialmente un consumidor de productos en masa, entre ellos, la música. Siendo una forma de arte, la música desfila por los linderos de lo Real, pero, por su naturaleza predominantemente aural, posee particularidades que no encuentran paralelos en otras formas de arte, por lo que en el presente trabajo se procura la resolución del siguiente problema: La caracterización de la música como forma de arte particular en relación con el psicoanálisis y las funciones que puede tener en la vida del sujeto frente lo real en los tiempos del Otro caído.

OBJETIVOS

Objetivo general:

Determinar tratamientos hacia lo real por medio de la música en los tiempos del Otro caído para identificar las posibles resoluciones de los encuentros con la música.

Objetivos específicos:

- Indagar la relación que tiene la música con el Registro de lo Real y Simbólico para permitir una cartografía desde la postura psicoanalítica.
- Identificar las condiciones de vida en la contemporaneidad respecto del capitalismo para hacer acercamientos posibles contextualizados sobre los usos de la música como arte y mercancía.
- Examinar las vías que oferta la música para el sujeto de la posmodernidad frente a lo Real por medio de entrevistas.

Capítulo 1: LA MÚSICA EN LAS VÍAS DEL GRAN OTRO

1.1 Los orígenes de la música en la humanidad

Existe evidencia física de que comportamientos musicales ya estaban establecidos en los humanos durante el paleolítico. En el año 2008, se descubrieron fragmentos de flautas en las cuevas de Hohle Fels, en Alemania, las cuales se estima que tienen más de 35,000 años (De Souza, 2014). Estos instrumentos prehistóricos sugieren que las prácticas musicales se encontraban ya establecidas en ese periodo, y el comienzo del desarrollo de estas capacidades, como el avance tecnológico en estos instrumentos, es más antiguo. (Morley, 2014)

Además de iniciarse antes del registro de la historia, la música por sí misma no deja rastros o huellas materiales por ser predominantemente sonora, por lo tanto, no es posible identificar con exactitud un primer momento del surgimiento de actividades reconocibles como musicales. Morley (2014) afirma que mientras sería tentador determinar un momento exacto en que la música surgió como actividad separable de otras, esto no es posible, pues los elementos de su producción y percepción, sus formas y usos están integralmente relacionados con otros aspectos de nuestra existencia social.

A modo de explicación de la prevalencia de la producción musical en la selección natural, Roederer destaca los efectos de igualación emocional [*emotional equalization*] y unión grupal por la capacidad de la música en transmitir información emocional a bastantes personas a la vez (Cross & Morley, 2008). Esto aumentaría las probabilidades de comportamientos de cooperación, junto con la formación y manifestación de la identidad grupal, por lo tanto, la música tuvo un aporte significativo en la supervivencia de la especie (Brown, referenciado por Cross & Morley, 2008). La imposibilidad de tratar a la música como separable es tomada en cuenta por Naumann (2013) quien indica que, en las eras clásicas y preclásicas, la música no obtuvo la posición de un arte independiente en las civilizaciones occidentales y orientales analizadas en su libro, estando grandemente relacionada, y subordinada a otras formas de arte como la danza, obras dramáticas, y la poesía. Se puede como la música prestaba su inmaterialidad para

complementar otras formas de arte y asociarse a ellas, al mismo tiempo que promovía un sentimiento de unión único entre miembros de un grupo.

Desde los comienzos de la historia escrita, algo característico del surgimiento y los usos de la música en las sociedades humanas, fue su gran conexión con lo sobrenatural, con lo que rebasa a la materialidad de la experiencia humana. El origen de la música en todas las naciones está en estrecha afinidad con el de la religión (Naumann, 2013). Waterman y Bohlman coinciden que mientras los comportamientos musicales son variados, las concepciones de música de distintas culturas son, de manera frecuente, inseparables de la danza y la cosmología (Morley, 2014). En el mediterráneo durante la era antigua, la música era vista como un regalo de los dioses a la humanidad, teniendo influencia sobre dioses paganos, y control sobre las fuerzas del universo (Beck, 2012).

En India de la era antigua, la música era considerada un regalo directo de los dioses, y se le atribuye la creación de la vina a la diosa Sarasvati, habiendo ella, junto con Brahma, ofertado la música como un regalo, ya que los instrumentos musicales, originalmente tocados en el cielo, se habrían transferido al reino humano para ayudar en la acumulación del mérito de salvación (Naumann, 2013). Para Beck (2012), el uso ritual de la música en la cultura hindú refleja una antigua creencia aria y panasiática en el poder mágico de la recitación tonal. El autor resalta que el estilo y la manera de cantar los versos e himnos védicos representan tanto el comienzo de la música hindú como la forma más antigua de liturgia sónica que se puede documentar en la historia, al constituir los cantos y los himnos asociados con los rituales védicos el sistema tonal más antiguo del mundo.

En el tercer capítulo del libro, *History of Music* [Historia de la música], Naumann (2013) presenta las tradiciones musicales en la civilización israelita durante la antigüedad. Afirma que en este periodo solo se desarrollaron dos artes: la poesía y la música, a partir de la concepción monoteísta de esta civilización: el Dios único y omnipotente quien no podía, y no debía, ser representado por una imagen, por lo que estas dos representaciones de arte fueron el lenguaje con el cual se dirigían a su creador. La relación entre ellos

se refleja en los salmos, los cuales además de tener versos, estaban acompañados de instrumentación, y en las escuelas proféticas de Israel, los discípulos profetizaban con cítaras y harpas, usándose la música para intensificar la facultad profética y oracular (Naumann, 2013). Pero más allá de la palabra, se reverenciaba al efecto del tono como una manifestación de la voz de Dios, teniendo la capacidad de conmover legiones y derribar muros en historias de la tradición judía (Naumann, 2013).

Siguiendo esta perspectiva sobre la música asociada a lo divino, en Grecia antigua existió un gran desarrollo de diversas formas de arte, entre ellas, la música, la cual se impregnaba en las demás, como también formaba parte importante de la vida en comunidad. Espinar (2011) señala lo siguiente:

La palabra 'música' (*μουσική*) significa etimológicamente «relativo a las Musas», es decir, el arte inspirado y protegido por estas diosas. Integraba conjuntamente poesía, música, danza y gimnasia [...] de manera que la música no se concebía, hasta época helenística (ss. III-I a. C.) por separado de las otras. (p. 8)

Cabe destacar que las musas ofrecían inspiración divina en pro de la creación de diversos tipos de arte, por lo cual, para los griegos en un inicio, la música podría considerarse como una entidad de origen sobrenatural con poderío sobre los mortales, los dioses, y el mundo físico. Naumann (2013) menciona que había mitos que simbolizaban el poder de la música, puesto que, a través de ella, Orfeo estimuló la valentía de los Argonautas en su travesía, Anfión irguió la ciudad de Tebas, y las sirenas atraieron a navegantes a su muerte.

Asimismo, para esta civilización, no sólo los orígenes en la música están imbricados con su mitología, también el culto a sus varios dioses fue clave para el desarrollo musical. En los juegos píticos dedicados a Apolo, las partes que competían cantaban un himno con acompañamiento de un instrumento; el premio era un laurel, pero las alabanzas del vencedor se hicieron sonar en toda Grecia (Naumann, 2013). Por sobre otras formas de arte, la música ha sido el vehículo con el cual las civilizaciones en la edad antigua podían experimentar acercamientos con lo sobrenatural.

1.1.1 La música como una experiencia de lo sublime

A manera de explicar la vigencia del papel central de la música en todas las religiones conocidas, Beck (2012) postula que no es posible profundizar en la examinación de una tradición religiosa sin examinar su dimensión musical, y cita a Van der Leeuw, quien resalta el dominio de la expresión musical de lo sagrado en lo concerniente a la adoración religiosa. Esto indica que, en este contexto, la música es más que un mero accesorio en la religión, ya que, por su facultad de sostener lo irrepresentable por medio de lo acústico, se torna indispensable en lo referente a la adoración, constituyendo lo primordial para acercarse con lo eterno.

Rudolf Otto y Gerardus Van der Leeuw, teólogos protestantes quienes estuvieron entre los primeros en inaugurar un enfoque no sectario a la presencia de la música en la experiencia religiosa, afirmaron que la experiencia de la música es equivalente a la experiencia de lo sagrado, y el primero de ellos estableció los parámetros para el estudio fenomenológico de la religión y la música. Los sentimientos evocados por la experiencia musical serían similares a los provenientes desde la experiencia religiosa, los cuales se denominan como *numinoso* y *completamente otro* (Beck, 2012).

Como es un enfoque no sectario, es decir que abarca diversas religiones, y, por lo tanto, diversas costumbres e interpretaciones de moral y ética, hay que tener en consideración a la experiencia de lo sagrado como algo que rebasa postulaciones simbólicas como leyes, ordenanzas o mandamientos, y representaciones imaginarias como el antropomorfismo: es una experiencia absolutamente diferente que no puede ser reducida a los intentos de representarla por medios simbólicos e imaginarios.

Lo característico de esta otredad en específico, la “musical-divina”, es que conlleva sentimientos de terror y pavor junto a otros placenteros. Mariña (2010) expone que el concepto de lo sagrado según Otto tiene elementos racionales, aprehensibles por medio de conceptos, e irracionales, aprehensibles solo a través del sentimiento e intuición. Esto último es a lo que Otto llama lo numinoso, a lo cual se puede interpretar como la intuición del *Numen*, es decir, de lo sagrado (Guacaneme, 2010).

La experiencia de lo numinoso se destaca por su alteridad, y va más allá de ser diferente a lo cotidiano, siendo experimentado como *mysterium tremendum et fascinans*. Lo completamente otro de lo sagrado nos sorprende de manera absoluta, y la inquietud y extrañeza resultante denota el aspecto de *mysterium*. (Beck, 2012; Guacaneme, 2010; Mariña, 2010).

Por su parte, la característica de *tremendum* describe el lado sobrecogedor de lo sagrado. Mariña (2010) hace distinción de tres momentos: de temor, de dominación, y de urgencia, los cuales, por la inaccesibilidad de lo sagrado, son de una naturaleza completamente otra al miedo que se puede experimentar con objetos del mundo natural. Ejemplos bíblicos incluyen el temor a Dios con posibles efectos paralizantes, y menciones de la ira de Dios en el Nuevo Testamento (Mariña, 2010). Sobre lo *tremendum*, Guacaneme (2010) dirá: “Es la sensación no sólo de impotencia, sino de culpabilidad, de ser juzgado por la οργε θεοι (cólera de Dios) (lo Tremendum); es el sentirse no como creado, sino como creatura ante la majestad (Majestas) del Creador” (p. 287).

Fascinans refiere al aspecto acogedor de lo sagrado. Mariña habla de la experiencia del numen como fuente de felicidad indescriptible, de un orden superior a alegrías terrenales, por lo que solo lo numinoso colmará los deseos más profundos del alma (2010). Guacaneme la define como la intención favorable de la divinidad hacia el devoto, lo cual le otorga supervivencia y provoca emociones como la adoración, devoción y veneración (2010). La experiencia de lo sagrado conlleva entonces, sentimientos que en una primera instancia resultan contradictorios, pero que solo alcanzan tal estatuto en su combinación.

Los atributos de la música la hacen apta para la manifestación de lo sagrado, coincidiendo ambos en su inmaterialidad y profundo potencial de impacto en el ser humano. Al igual que los comportamientos musicales, comportamientos que denotan la consideración de lo sagrado, como la religión y mitologías, han sido parte integral en todas las sociedades. Foley destaca que la elusiva forma y contenido en la música es parte de la razón por la cual es tan frecuentemente usada para comunicarse con el mundo espiritual,

siendo la música perceptible pero escurridiza, reconocible pero incontenible (Beck, 2012). Teniendo en cuenta la concepción presentada de lo sagrado, y la condición artística de la música, hay entonces otra convergencia en ambas al ser experiencias de lo sublime.

La aparentemente paradójica faceta horrorosa en la experiencia divina nos implica nuestra relativa insignificancia frente a las deidades, entes supremos a quienes les debemos la razón de nuestra existencia y supervivencia. Aun así, lejos de querer escapar e ignorar por completo a aquello que rebasa nuestra humanidad, la experiencia divina también invita a un acercamiento. De la misma manera, placer no es lo único que se deriva de la experiencia musical, ya que, por medio de su inmaterialidad, nos acerca también a la magnificencia de lo divino y de la vastedad de la naturaleza.

1.1.2 Lo sublime desde el psicoanálisis

Las vicisitudes de lo sublime remiten a un más allá del principio de placer, tocando lo Real. Saldivia (2018) menciona que la Cosa es otro nombre para lo Real, y que se define por ser un pleno de goce, de incandescencia que somete al sujeto a la repetición, al mismo tiempo que es un vacío central irrepresentable.

Desde un principio, Freud ligó a la belleza con la Cosa, lo ominoso y la muerte, entendiendo que el placer derivado de ella era solo una parte del todo. Saldivia (2018) comenta que mientras Freud criticaba los estudios de la estética por no haber logrado “explicar la esencia y el origen de la belleza”, dos siglos antes de él, surgió otra estética que tomaba en consideración el más allá del placer, y toma en consideración a dos autores para su explicación: Burke y Kant.

Para el empirista Edmund Burke, lo sublime está imbricado con despliegues de lo absoluto provenientes del mundo físico o de la ficción, en donde nos vemos reducidos en nuestra comparativa inferioridad, y se hace presente cierta amenaza a la supervivencia (Saldivia, 2018). La exposición ante esto nos deja suspendidos en el asombro, produciendo terror y temor,

cuyos efectos son los más intensos, incluso en comparación con el placer. Sabiendo que el dolor no es radicalmente excluyente del placer, Burke propone al deleite como una suerte de placer negativo, ya que, estando la persona resguardada por la distancia estética, el dolor, el peligro y el terror se convierten en una fuente de lo sublime (Saldivia, 2018).

Por su parte, entre los planteamientos que el filósofo Immanuel Kant postula sobre lo sublime destaca su clara diferenciación con el sentimiento de lo bello. Esto último es una sensación puramente agradable provocada, por ejemplo, durante la contemplación de escenas apaciguadoras. Saldivia (2018) sintetiza lo sublime en Kant de la siguiente manera: (1) aprehensión de algo grandioso que sugiere lo indefinido, caótico, ilimitado; (2) suspensión del ánimo y sentimiento de angustia, temor, terror, dolor; (3) conciencia de nuestra insignificancia frente a lo inconmensurable; (4) reacción al dolor mediante el placer al aprehender lo informe por la vía de la Razón; (5) a través del deleite, que es el sentimiento de lo sublime, se realiza la síntesis entre Razón y sensibilidad, haciéndose finito lo infinito. Más que la intervención de la Razón, es necesario el desinterés respecto de este objeto para que pueda ser asimilado. Esto quiere decir que lo terrorífico de lo sublime es temperado con ayuda de la Razón, la cual puede abarcar conceptos vastos, mientras que la sensibilidad percibe los fenómenos naturales empíricos.

Para ambos Burke y Kant, lo sublime comienza por la percepción de objetos que nos remiten a la fragilidad, temporalidad, y límites de nuestra propia existencia. Este estado inicial de horror es coartado por cierta lejanía (distancia o desinterés) que nos permite obtener deleite sobre el objeto en su terrible magnificencia, siendo la intensidad de este horror placentero condición para el surgimiento de lo sublime.

El placer doloroso propio de lo sublime puede equipararse con el concepto de goce, pero lo sublime no puede darse sin un vaciamiento de lo mortífero, es decir, en el deleite de lo sublime se sustrae goce, aunque se rebasa el principio de placer. Respecto a la distancia necesaria para derivar placer de lo sublime, desde el psicoanálisis, el fantasma cumple esta función de imponer lejanía respecto del caos proveniente de lo real, velando lo

insoponible, pero no por completo, ya que su fórmula denota la relación del Sujeto tachado con su objeto a, el cual nunca existió. No somos consumidos por la Cosa, pero siempre nos referimos hacia ella ya que, paradójicamente, tiene nuestro inexistente objeto perdido. Es insoponible, pero indispensable para derivar goce.

Dedicándose más al esclarecimiento de la ética psicoanalítica que de una definición acabada de estética, Saldivia referencia el Seminario 7 de Lacan, en el cual da su propia concepción de lo sublime por medio del esclarecimiento de los roles del Bien y lo Bello respecto lo real (2018). Ambos funcionan como límites, pero el bien reprime mientras que lo bello permite satisfacción pulsional, posibilitando cierto acceso hacia el más allá del principio de placer. Por su parte, Saldivia considera que estos dos niveles implican distintos tratamientos de lo real: El bien sería tratado por medio de la ética, requiriendo lo malo de la Cosa y la imposición por parte de la Ley, en cambio, por medio de la estética, de lo bello, se busca velarla, circunscribirla, sublimarla. En otras palabras, lo bello necesita de lo horroroso para alcanzar la estratósfera de lo sublime. Más allá de ser considerados como opuestos, son las dos caras de la misma moneda, y juntas mantienen su valor. La música, y el arte en lo general, no alcanza su belleza sin su acercamiento a lo real.

1.2 Aproximación de la música hacia lo Real

Alguien para quien la música probablemente se haya sentido en lo petrificante de lo real fue Sigmund Freud, quien a lo largo de su vida tuvo una relación poco amena con la música. Morales (2013) lo cita sobre el aparente poco disfrute que derivaba de la música, mientras que las obras de arte poéticas, escultóricas y pictóricas podían producir en él “poderosos influjos” que lo motivaban a que tratara de aprehenderlos por medio de su reducción a conceptos. Más allá de una aparente incapacidad para ser conmovido, se puede deducir rechazo hacia la música.

Guiándose por algunas biografías de Freud, Vainer (2014) recuenta la curiosa relación del fundador del psicoanálisis con la música a lo largo de su

vida: Cuando era niño, Freud no soportaba escuchar a su hermana tocar el piano en su casa ya que interrumpían sus lecturas, por lo que convenció a su madre para que sacara el piano del hogar. Al convertirse en adulto, su aparente hostilidad no cambió, puesto que tampoco apreciaba la música en lugares públicos, llevándose con rapidez las manos a los oídos apenas escuchara una orquesta en una cafetería.

Sus actitudes anti musicales, por así decirlo, también se extendieron en su vida familiar. Según su hijo Martin, Sigmund Freud era “inflexible su demanda de que no se tocara el piano en el departamento”, y sus hijos nunca aprendieron a tocar un instrumento, lo cual, en ese entonces en Viena, era contrario a lo que se esperaba en la formación educativa de familias de clase media (Vainer, 2017). Morales sostiene que la música si provocaba esos poderosos influjos a Freud, pero no los reconocía por que la naturaleza de la música no permitía su reducción a conceptos. “ésta se le presenta como imposible de significar desde la razón” (2013, p. 553).

No obstante, Freud era entusiasta de la ópera, yendo varias veces al teatro y conmoviéndose por este género, cuya particularidad es el relato de una trama literaria dramatizada (Vainer, 2014). En esta instancia, la música cambia su función para Freud: pasa de obstruir la palabra, interrumpiendo conversaciones o la aprehensión de lecturas, a darle cabida, un medio con el cual movilizarse. La música, o por lo menos, su tema, tendría un sentido semántico, sustrayéndose cierto Real y haciendo la música más soportable para Freud.

En el texto “La música y su cercanía a lo Real”, Morales (2013) postula que la sustracción parcial de los registros imaginarios y simbólicos son particulares en la música, lo cual la acercan más a lo real en comparación a otras formas de arte. “Esta forma de arte, tiene la peculiaridad de no poseer una idea de representación (a esto nos referimos con el Imaginario y el Simbólico sustraídos)” (Calderón, Ledezma, Quesada, Valerio, & Villalobos, 2018, p. 14).

Mientras no está fuera de lugar afirmar que la notación musical es un medio de representación visual, lo aural excede lo escrito. La música existió

previo a la notación musical, y sigue existiendo por fuera de ella, es decir, ejecutada diestramente por personas que no pueden leerla, y menos utilizarla para la composición musical. Aun así, se puede considerar a la notación musical como la transcripción de un ordenamiento innato en la música.

En cuanto a la capacidad de representación, Morales afirma que la escritura (notación musical) en si no es música, ya que requiere de un artista que la lleve a la vida (2013), y al prescindir del sentido semántico, la escritura musical es comparable al número (Esperanza, referenciada por Morales, 2013), pudiendo ser considerado como un lenguaje con un sistema de códigos, letras y signos anudado a reglas y principios (Rodríguez Fornoza, referenciado por Calderón et al., 2018). En la música y en las matemáticas, hay un lenguaje de puro significante, con articulación entre sonidos (Arazi, 2014).

De acuerdo con Betteo (2011), el arte nos aproxima hacia algo del orden de la muerte al vislumbrarse el contraste entre la brevedad de nuestra vida y la eternidad del arte, eternidad que no tiene que ver con el tiempo, si no con una permanencia que avanza inmutable a través de él, a diferencia de nosotros, perpetuamente cambiados con el pasar del tiempo. Ferrer (2016) postula que nuestra exposición a lo sonoro-musical desde el vientre materno permanece como un sustrato de las relaciones precoces y forma parte de las memorias implícitas (no conscientes), que propician respuestas placenteras de los bebés sobre las palabras emitidas de la madre durante una etapa en la cual no se puede obtener un significado semántico de aquellas. La eternidad de lo musical prevalece ante nosotros previo a nuestro nacimiento, y no hay otra opción que ser invadidos por ella, más allá de nuestra consciencia.

Teniendo en consideración la cercanía de la música al registro de lo Real, y su irrepresentabilidad por medio de los otros registros, la definición de música por parte de Morales tiene otra particularidad al ser acérrima en su exclusión de la letra. Reconociendo que eso excluye al canto, asevera que la música no tiene lírica ni puede, siendo la letra una imposición sobre la música y una apropiación desde la literatura (2013).

Estas consideraciones refuerzan la concepción de la música como carente de sentido, siendo más bien, interpretada por el oyente. Morales recalca que la música no es puro Real, ya que es por medio de la sublimación que la sonoridad se vuelve arte, y que más bien, su considerable aproximación a lo real, se debe a que: “la música agujerea el duro mutismo de lo simbólico, y al sobrepasar esa frontera cosquillea al cuerpo en su acto de transmisión” (Esperanza, citada por Morales, 2013, p. 551).

1.2.1 La cosa y lo *unheimlich* en el arte

Sirviéndose de ejemplos encontrados en las creaciones literarias, en el texto “Lo ominoso” (1919/1975), Freud estipula que, dado que la estética no es reducible a lo bello, algo de ella puede despertar angustia y horror: lo *unheimlich* (también traducido como ominoso, inquietante y siniestro). Lo ominoso se produce por el resurgimiento de un conocimiento consabido hace largo tiempo, el cual debía permanecer oculto por su clandestinidad. Freud hace dos distinciones de lo ominoso: del vivenciar y de la creación literaria. La segunda forma parte de la estética, y es capaz de abarcar y exceder la primera, al exponer situaciones que no suelen ocurrir en la realidad. Mientras que existe cierto alejamiento entre lo expuesto en la obra literaria y la vida del sujeto, a la final, se remiten a sentimientos básicos y sonsacan respuestas.

Lo *unheimlich* como efecto del encuentro del sujeto con lo real mudo de la Cosa es condición y límite de lo estético. Sin relación con lo real de la Cosa, la obra pierde fuerza, pero una excesiva proximidad destruiría todo sentimiento estético. (Saldivia, 2018, p. 31)

Lo ominoso, lo Real en el arte, es efectivamente, su sustracción de los registros Simbólico e Imaginario. Es gracias a esta irrepresentabilidad que el arte puede decir más de lo Real que las palabras. Saldivia esclarece que Lo Real es también denominado por Lacan como *das Ding*, la Cosa, el vacío primordial que se encuentra fuera del lenguaje, y que, precisamente, por rebasar al significado, no puede ser simbolizado. Es en función de ese vacío que el sujeto, como ser deseante, se sustenta, al resguardar en su centro el objeto causa, aquella garantía del goce supremo.

Hernández Navarro (2006) propone que en el arte contemporáneo hay una pasión por lo real. Lejos del idealismo artístico, el artista ya no hace otros mundos, sino que actúa e interviene sobre el mundo ya existente, acercando el arte al terreno de la cotidianidad. En particular, el autor distingue la *antivisión* como un camino hacia lo real en el arte, vislumbrando lo real del sujeto más allá de las convenciones culturales. En estas obras no se muestra nada, ya sea al presentarse en espacios vacíos, o por medio de la obstaculización de lo que se supone que hay.

“El elemento escópico –esencial en la producción artística– ha desaparecido ... en el espectador se produce un profundo efecto de ceguera, de no saber a ciencia cierta qué está viendo, o más bien, qué no está viendo; de no saber a ciencia cierta lo que allí se muestra, o más bien, lo que no se muestra.” (Hernández Navarro, 2006, p. 16).

Lo visual pasa de ser esencial a ser rechazado deliberadamente. Estas *obras veladas* están relacionadas a una renuncia a la simbolización. El autor hace mención de actitudes similares en la literatura, yendo “hacia el silencio, la mudez o la incomprendibilidad” (Hernández Navarro, 2006, p. 19). La pasión por lo real en estas obras artísticas, ya sean de arte pictórico, escénico o literario, excluyen en varios grados los registros simbólico e imaginario en su representación. La vista no percibe un objeto artístico, los significantes no se conectan para generar un sentido semántico. Se socava lo considerado esencial para la existencia de la obra de arte en un sentido tradicional. Como ha sido mencionado anteriormente, la música en sí misma está parcialmente sustraída de los registros simbólico e imaginario. Tal sustracción relaciona a la música de manera más directa con lo real entre todas las artes. La música, entonces, es el arte Real por excelencia.

1.2.2 La música y el cuerpo

Ventzislavov (2014) afirma la existencia de una dimensión somática en cada encuentro nuestro con las artes, por ejemplo: el coro griego danza al mismo tiempo que recita, y el cantante de *scat* mide los movimientos que la música sugiere. En general, la función del arte de velar lo real sin reprimir, nos permite derivar goce, el cual nunca es por fuera del cuerpo. Empero, la

sustracción parcial de la música en los registros Imaginario y Simbólico, lo cual hace que no pueda ser representable en palabras o imágenes, acercan la música aún más a lo real, tomando al cuerpo como medio de transmisión. La inmaterial, pero penetrante naturaleza de la música hace de ella ineludible.

La cita entre música y oído es, de alguna manera, obligada. Al no poseer esfínter que se cierre, el oído es penetrado por la música, que lejos de pedir permiso, invade las barreras que infructuosamente el sujeto erige contra ella. Así es como la música se ubica en un borde, un margen que se orienta de cara a lo real. (Arazi, 2014)

No obstante, el cuerpo también emana musicalidad: el ritmo de las funciones corporales, la reiteración en la lengua, y el accionar sobre instrumentos musicales que incluye al cuerpo propio. Esto indica una doble naturaleza: la música es foránea e invasiva, pero también proveniente de lo más íntimo de nuestro ser, siendo el cuerpo, origen y destino de la música simultáneamente. A continuación, se explorará esta doble condición musical del cuerpo.

1.2.2.1. El cuerpo como origen de la música: lo performativo de la ejecución musical

Las características del cuerpo humano posibilitan la elaboración de una gran variedad de sonidos, y, por ende, la producción musical. Desde una perspectiva evolutiva, De Souza (2014) cita a Donald, quien asegura que todo gesto y vocalizaciones intencionales son, en última instancia, acciones de la musculatura, y que, para generar mayores variedades de gestos y sonidos, el comportamiento motor de los primates de alguna manera debe haberse vuelto mucho más plástico, menos estereotipado y sujeto a un ensayo deliberado. Con tal, De Souza concluye que el lenguaje requiere un avance en la evolución motora del homínido. Serrano, Puyuelo y Salavera (2011) postulan que la música y la lengua usan los mismos instrumentos: el aparato respiratorio, auditivo y fonador, al mismo tiempo que se implica todo el cuerpo en lo que respecta a la comprensión y expresión. Por la versatilidad del tracto vocal para producir un amplio rango de sonidos, Morley (2014) lo describe como el instrumento biológico por excelencia, sin dejar atrás el resto del

cuerpo, es decir, considerando al cuerpo en su totalidad como instrumento melódico y de percusión. En los escritos sobre música y evolución humana, la afirmación que la musicalidad se originó sólo en el cuerpo y que el juego instrumental vino después del canto es predominante (De Souza, 2014).

Clayton y Leante, en el texto “*Embodiment in music performance*” [Encarnación en la interpretación musical] (2013), hacen un listado sobre ciertas maneras en las cuales el cuerpo está implicado en la actuación musical [*musical performance*]. La primera es la producción de sonido vocal, la cual requiere una variedad de mecanismos fisiológicos (ej.: el estiramiento y aflojamiento de las cuerdas vocales). En segundo lugar, está la acción sobre objetos externos para crear sonido, de lo cual se deduce que muchos o todos los sonidos musicales pueden ser conceptualizados en términos del movimiento de nuestros cuerpos y objetos externos dentro de espacios que son aproximadamente proporcionales al cuerpo humano y su capacidad de alcance. En tercer lugar, se considera al aspecto gestual que acompaña con frecuencia a la producción de sonido en formas que parecen análogas al gesto que acompaña al habla, acarreando la ilustración de una imagen o acción que es un aspecto integral del significado musical de ese enunciado [*utterance*], como también el hecho que lo gestual, sin emitir sonido directamente, es esencial en su producción, y su uso como una forma de comunicación interpersonal entre músicos. En cuarto lugar, considerando una escala física más grande, muchos tipos de música se producen, se reproducen o se bailan mediante el movimiento de un cuerpo entero o cuerpos a través de un entorno físico (ej.: el cambio de sonidos producidos en el transcurso de un viaje en rituales procesionales). En quinto lugar, al tener en cuenta la coordinación entre músicos por medio de gestos físicos, y como la música acopla a sus oyentes o intérpretes a particulares prácticas o estados corporales, se enfatiza en la dimensión social de la música. Por último, a un nivel más abstracto, las metáforas encarnizadas [*embodied metaphors*], o, en otras palabras, la consideración metafórica de un cuerpo musical sería parte esencial del conocimiento explícito sobre la música, al considerar que esta puede moverse, trazar trayectorias entre lugares, crear y creando y habitar espacios.

Más allá de ser un fenómeno auditivo, la música es una actividad materializada por el cuerpo, y la producción de sonido tanto rítmico como tonal involucra inevitablemente el control y la secuenciación precisa y planificada de la acción corporal (Morley, 2014, p. 151). A modo de destacar la primacía del cuerpo, De Souza (2014) concibe a los instrumentos musicales como suplemento de la musicalidad corpórea. Rodríguez va más allá, afirmando que aprender a tocar un instrumento no es sólo mecánica, es apropiarse su materialidad y hacer de este una extensión del cuerpo, borrándose la frontera entre músico e instrumento (2008).

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, la música difícilmente puede ser separada de su dimensión corporal, ya que esta es posibilitada por lo real biológico del cuerpo humano. Dominar un instrumento implica conocerlo y manejarlo tan bien como el cuerpo propio, lo cual deviene en un acoplamiento imaginario entre cuerpo e instrumento. En otras palabras, crear música es usar el cuerpo de manera diestra. Además de la emisión y producción sónica, el rol del cuerpo conlleva un factor social por medio de la comunicación gestual a otros intérpretes y al público, y es integral en la transmisión de un significado musical. Por lo tanto, la música en su interacción con el cuerpo, cobra existencia materializada. “La música es orgánica, respira, anda, se expande, tiene unas características semejantes a las de la propia vida y por tanto su capacidad de representación de la vitalidad es inigualable en comparación con otras producciones del hombre” (Ferrer, 2016, p. 4).

1.2.2.2. El cuerpo como destinatario de la música

Además de la predisposición del cuerpo en pro de la producción musical, Morley (2014) destaca la singularidad con la cual los humanos poseen mecanismos cognitivos que responden de manera particular al estímulo musical, haciendo tal producción posible y atractiva. El mismo autor menciona que los bebés humanos nacen con habilidades fundamentales para el procesamiento musical, incluida la percepción de la frecuencia, el tiempo y el timbre, y son capaces de extraer diferentes contenidos emocionales de las vocalizaciones, solo en base al tono y al ritmo (2014).

Rodríguez (2008) afirma que lo sonoro nos envuelve desde previo al nacimiento, lo cual deviene como una regresión a este estado de indiferenciación con el otro materno, al sentimiento oceánico obtenido en este periodo prehistórico. Castrillo, en su texto “El estatuto del cuerpo en psicoanálisis” (2012), expone que los cuidados del Otro materno, que erogenizan el cuerpo del niño, están entrelazados con el habla, sirviendo de marcas significantes hacia el niño, las cuales desnaturalizan el organismo viviente al establecer un orden simbólico, al mismo tiempo que erogenizan el cuerpo. Esto forma parte de la última enseñanza de Lacan, quien hizo, respecto de su primera enseñanza, una complementación que a simple vista parece una oposición. Entonces, el significante y la instauración del simbólico no es pura sustracción del goce original mítico, si no que conlleva otro tipo de satisfacción, la cual Castrillo denota como transgresora en el límite respecto al principio de placer: el goce. Lo placentero de las palabras apunta hacia la musicalidad gozosa de la lengua que remite a este periodo prehistórico de indiferenciación con el Otro materno. Ferrer (2016), menciona la existencia de estudios que muestran que el bebé tiene reacciones placenteras hacia las palabras de la madre previo a que representen un significado semántico, y resalta la musicalidad en las palabras, al estar compuesta la voz de la madre por ritmo, timbre, melodía y entonación.

A modo de remarcar la barra entre significante y significado, el sinsentido semántico, el sentido en lo Real propio de la música ubica en primer plano el estatuto original del significante en función de la lengua, involucrando al cuerpo en el plus de goce que subyace, dado que “El goce es, en el fondo siempre, goce de un cuerpo, de un cuerpo a solas” (Castrillo, 2012, p. 19). Sirviéndose de las experiencias del pianista y compositor Brad Mehldau con el arte, Betteo (2011) coincide que, en la música se comienza a sentir la mortalidad cuando “el cuerpo experimenta ese cosquilleo”, quedando deslumbrados y aturcidos ante una canción, con ganas de escucharla más. Siendo el cuerpo perforado por lo sonoro, es obligado a dar una respuesta. Ferrer (2016) hace énfasis en el carácter corporal de la música al estar el carácter rítmico de la misma ligado a la danza: “Una música pegadiza difícilmente se puede escuchar sin respuestas somáticas o sin algún

movimiento corporal que la acompañe. De manera semejante, el intérprete expresa con sus movimientos la música que ejecuta” (p. 4). Sin poder significar los azarosos efectos a nivel corporal, la música, esparciéndose a lo largo de nuestro cuerpo, estalla en forma de actos performativos, llevando a una puesta en escena del cuerpo, o más bien, haciéndose carne a través del cuerpo. En varias culturas, los comportamientos musicales y concepciones de la música son inseparables de la danza y la cosmología (Morley, 2014). Si por lo general, la música antecede a la danza, para Fox, bailar es volver a nuestros orígenes, ya que cada persona, estando dentro del útero, se expresa estirando los miembros, es decir, bailando (St John, 2004).

1.3 Los atributos lingüísticos de la música

La exclusión radical de la letra en la música, y por consiguiente de la voz cantada, al parecer se debe a una equivalencia con letra y sentido semántico, lo cual no siempre es el caso. Lacan en el Seminario XX, con su concepto de lalengua, develó el estatuto original del significante en función del goce, y no del significado o de la comunicación (Castrillo, 2012).

Lalengue, es esa musicalidad de esas palabras maternas las que determinan su juego de entonaciones, homofonías, onomatopeyas, equívocos posibles, estableciendo una determinación que corre por fuera de la lógica del significado, pero establecen ya un sentido, una dirección, una especie de rima que bordea lo real. (Idiart, citado por Colom, 2013, p. 5)

A diferencia de la concepción Saussureana, en la cual hay una referencia entre significado y significante, con Lacan, el significante no puede comprenderse en términos de contenido, y a la final, no significa nada (Rossi, 2010), existiendo una barra entre el significado y el significante como estatuto de lo Real en lo simbólico.

A partir de los trabajos de Mancía y Rizzuto, Ferrer (2016) denota que previo a que las palabras representen un significado semántico, la voz humana resulta placentera para el bebé, en específico, la voz de la madre, con su timbre, melodía entonación y ritmo. Por lo tanto, la lengua materna, con “las inflexiones, las acentuaciones, las entonaciones vinculadas a la voz y cargadas de afectos, son determinantes para el advenimiento de un sujeto

en el campo del lenguaje” (Colom, 2013, p. 4). Esto puede ser encontrado en la música, ya que hay instancias en que las letras o palabras en una canción carecen de sentido en ese aspecto. La lengua es ante todo musicalidad, por lo que se puede decir que cantamos antes de hablar, y cuando hay música, se presenta esta subordinación de lo semántico ante el ritmo, la tonalidad y lo melódico de la lengua.

1.3.1 Sentido y significado musical

Desde la musicología, Ventzislavov (2014) identifica dos clases de sinsentido lírico [*lyrical nonsense*] en la música pop. El primero es el sinsentido silábico [*syllabic nonsense*], en donde las palabras son colapsadas en o reemplazadas por sílabas, como en el canto scat del jazz ejecutado por medio de vocalizaciones silábicas sin palabras sujetas a un ritmo, y en que la voz se adecúa para asemejar un instrumento. Teniendo en consideración que la voz fue el primer instrumento, si el sinsentido silábico puede engendrar formas musicales, también puede cargar significado musical [*musical meaning*]; en el segundo, el sinsentido proposicional [*propositional nonsense*], se suspende todo orden narrativo, gramatical y lógico dentro de una canción, como la letra de “Ashes to Ashes” de David Bowie en la que se utilizó la técnica del *cut-up*, y la letra de “Barbie Girl” de Aqua. Líricamente estas canciones, mientras no tienen sentido semántico, de acuerdo al autor, tienen significado musical: si se cambiase significativamente la letra para que fuera más comprensible, o se la eliminase por completo, la canción no tuviera el mismo efecto, por lo que el sinsentido proposicional de la letra es esencial para la canción (Ventzislavov, 2014). Reiterando, el autor propone es que ambos tipos de sinsentido acarrearán significado musical [*musical meaning*]. Bajo la consideración de que el sinsentido no implica necesariamente una falta de significado, se explica que el sinsentido verbal posibilita el sentido musical en la manera en que hay una relación de aprehensión mutua entre lo que se canta y lo que se toca en una canción. Mientras que otras posturas pueden calificar al texto en la música como un obstáculo en el entendimiento de un significado musical puro, Ventzislavov reconoce la musicalidad innata en el

lenguaje como compatible para este fin, siendo a través del movimiento empático que la combinación de lírica y música sugiere al oyente que estos tipos de sinsentido son resueltos.

La convergencia entre música y lenguaje va más allá que el goce derivado de *lalangue*, prescindiendo de un efecto de sentido o significado semántico. Colom (2013), sostiene que la música en sí misma es un ordenamiento simbólico parecido al lenguaje, al ser el sonido una extracción del ruido, que incluye al silencio, del cual se sirve para no ser un continuo indiferenciado. La música es un saber hacer con el sonido, y lo mismo se puede decir del lenguaje, pero a diferencia de este último, Colom especifica que la música es asemántica y alejada de efectos de significación, pero no es ajena al sentido, permitiendo la aprehensión de “un lenguaje únicamente habitado por un sentido ajeno a la significación pues conlleva un ordenamiento y una combinación del sonido que supone un ‘orden simbólico’.” (p. 5). Serrano, Puyuelo y Salavera (2011), postulan “una relación entre los aspectos rítmicos y entonacionales de la lengua y las dimensiones melódicas y rítmicas de la música” (p. 46), y reconocen que ambos música y lengua cuentan con códigos lingüísticos y universales cognitivos.

En la música, con o sin letra, se trataría de la derivación de un goce primario que impacta al cuerpo y la emanación de sentido asemántico asociada a una suerte de ordenamiento simbólico.

Fridman expone: “La música no es sólo un adorno, no es un ornamento, interviene como un modo de civilización del goce, participa de los surcos de lo simbólico en lo real y a su vez, convoca un real que cuestiona lo simbólico” Recordemos también que ese simbólico que convoca lo real se alimenta no de la significación sino de la confusión entre sonido y sentido que hallamos en *lalangue*. (Colom, 2013, p. 10)

Arazi (2014) destaca la relativamente contradictoria naturaleza del arte: Es ilimitada por ir más allá de la castración y el falo, por posibilitar infinitas melodías y la conmoción estética, y por hacer presencia de lo Real “recreándolo, poniéndolo en movimiento, transformándolo en sonidos en el tiempo”; pero, al mismo tiempo, es limitado por su estructura compuesta por leyes que especifican su escritura, lectura y ejecución. La condición de la música como arte, siendo irrepresentable en su esencia por otros medios

distintos de lo aural, desfilando perpetuamente por los linderos de lo Real al mismo tiempo que sirve de velo ante él sin reprimir, llama a un tratamiento de la música considerando a los registros en su interrelación.

En su texto “Sentido, significación y ruido” Colom (2013) hace énfasis en el término de ritornelo para reafirmar los efectos de repetición sonora por fuera de la significación dentro de la música y la lengua, y referencia un trabajo de Antman, en donde se explica que el término ritornelo proviene de *ritournelle* [pequeña repetición], parte que se toca repetidamente en ciertas composiciones del barroco, y en donde se cita la aseveración de Lacan que, en la lengua, como ritornelo, el sentido fluye copiosamente, siendo detenido eventualmente en copelas. “Y ese es el sentido que habrá de darse a lo que deja de escribirse. Sería el sentido mismo de las palabras lo que en este caso se suspende” (p. 6). Es decir, que lo que no logra representarse por medio de palabras, emana sentido, una repetición rítmica que conlleva un exceso de sentido asemántico.

El ritornelo como una repetición que deviene en un fluir copioso también es encontrada en la estética deleuze-guattariana. En su escrito “El ritornelo: un cristal sonoro”, López (2017), denota al ritornelo como una composición de espacio-tiempo, en el cual los materiales diversos se convierten en materia de expresión. Compuesto por tres elementos: caos, orden y línea de fuga, el ritornelo funciona como un *ente vivo*, sirviendo de soporte en función de la creación artística al permitir materias expresivas nuevas por medio de las líneas de fuga con el fin de asumir nuevamente el caos como materia de creación en lugar de fuente de angustia (López, 2017).

Por lo tanto, tratamos con una repetición que constituye una diferencia al generarse siempre algo distinto: “otros discursos y cuerpos, otras relaciones y miradas” (p. 111). Teniendo en cuenta el trabajo de “Mil Mesetas”, en el cual se menciona que el ritornelo es ante todo sonoro, López determina que, en él, escuchamos el sonido del tiempo, “no solamente el tiempo cumplido y el tiempo que aflora en el presente, sino igualmente, todos los modos de temporalización a venir” (Guattari, citado por López, p. 119).

La musicalidad como ritornelo, entonces se relaciona directamente con ciertos aspectos tratados anteriormente: el bordeamiento al caótico real como condición del dinamismo del arte, la predominancia aural, la repetición, y la eternidad a través del tiempo. Empero, introduce una nueva consideración a profundizar: el surgimiento de discursos.

1.3.2 La música como un discurso

Entre sus formulaciones sobre el discurso, Michel Pêcheux dirá que se trata de un efecto de sentido que no debe pensarse como inmanente a lo dicho, en el cual no se trata necesariamente de transmitir información entre A y B (Savio, 2015). Esta parte de sus formulaciones converge con lo establecido por Lacan, quien articula el discurso con la estructura del lenguaje, debido a que, a través de él, se instalan relaciones estables que exceden las enunciaciones efectivas, por lo que el discurso no puede ser homologable a lo dicho (Savio, 2015). Arazi explica que, mientras no existe discurso sin lenguaje por tener su estructura, este puede subsistir independiente de las palabras (2014). Agrega que no se pretende excluir a la palabra por completo, sino de ir más allá de requerimientos de significación y sentido fijos frecuentemente asociados a la comunicación dentro de un idioma.

(...) los discursos presentan una particularidad: no están hechos de palabras y, por ende, apelan a trascender el contenido que se propaga en la comunicación. Son, entonces, discursos vacíos de significado, pero con un armazón o estructura que implica términos y lugares (...). (Savio, 2015, p. 49)

Por la particularidad del discurso de emanar sentido sin necesitar de la palabra, Arazi (2014) propone a la música como un discurso asemántico que “trata de lugares simbólicos, de gramáticas, de sintaxis” para la comunicación de sentidos e ideas musicales. El orden formal establecido en el discurso enfatiza el enlace entre los elementos y no el contenido (Savio, 2015), por lo que las notas musicales, comportándose como verdaderos significantes con la articulación entre sonidos, producen en el intervalo entre una y otra el efecto música (Arazi, 2014). Entonces, en la música se constata una estructura lingüística capaz de ofrecer una variedad de sentidos gracias a su modalidad

discursiva que denota un ordenamiento dinámico. Arazi añade que, al ir más allá de la palabra, supera las limitaciones que tiene el lenguaje verbal de abarcar lo Real, diciendo con sonidos lo que no puede ser dicho con palabras, cumpliendo una función de velamiento distinta al lenguaje, mas no de completamiento.

Un sentido semántico específico en la letra de las canciones no es la única manera de dar un tratamiento simbólico a la música. Mientras que Freud se sirvió de la palabra para soportar lo real que se le presentaba desde la música, el sentido musical no puede ser reducido al contenido lírico, al ser este solo una parte del todo. El sentido musical excede a la suma de sus partes.

La música, por su condición de arte, supone un orden simbólico distinto que tiene una relación intrínseca con lo real. Entonces, para tratar la música desde el psicoanálisis, se requiere una manera diferente de pensar lo simbólico: más allá de un Gran Otro, de una Ley preestablecida, de la fijeza del Orden, y de la semántica, hay que remitirnos a la consideración de lo simbólico como socavado por lo real, y a la concepción de los registros funcionando en conjunto, no independientes uno del otro.

Desde la musicología se plantea la existencia de un significado musical. Con Ventzislavov se propuso el significado musical en canciones carentes de sentido semántico. Cross y Tolbert (Hallam, Cross, & Thaut, 2016) concluyen que, mientras hay ciertas perspectivas que cuestionan si puede atribuírsele un significado a la música, la opinión mayoritariamente interdisciplinaria es que la música está impregnada de significado, ya sea que la música se conciba como un objeto estético, una mercancía cultural o un proceso social, sin embargo, cada disciplina tiende a propagar ideas de significado musical que tienden a carecer de la solidez para sobrevivir fuera de sus fronteras.

De todos los trabajos desde la orientación psicoanalítica tomados en cuenta en este texto en los que se plantea la existencia de un sentido asemántico musical, ninguno de ellos concibe de manera explícita un significado asemántico musical, más bien, contrariamente a lo postulado por

Ventzislavov, desde el psicoanálisis, el sentido musical asemántico excluye el significado.

Cabe destacar que Arazi (2014), en su consideración de la música como un discurso sin palabras, postula que las articulaciones significantes (entre notas musicales) generan nuevos sentidos musicales, desanclados de las palabras, pero que generan una significación imaginaria en el compositor, en el oyente, y en el intérprete. En la música, por lo tanto, nos enfrentamos a un sentido en lo real que deviene gozoso al implicar al cuerpo, un ordenamiento simbólico estructurado en el lenguaje y carente de palabras, y una significación imaginaria formulada por la persona.

Capítulo 2: EL AUGE DE LA INDUSTRIA MUSICAL ANTE EL DECAIMIENTO DEL GRAN OTRO

2.1 La caída del Gran Otro: del Metarrelato a la pluralización

Lacan se refirió a la proposición “no hay Otro del Otro” como el gran secreto del psicoanálisis. De acuerdo con Miller (2013), tal cosa fue una revelación para el mismo, ya que el ‘primer Lacan’, determinado en encontrar las leyes del lenguaje, del discurso, de la palabra, y del significante, designó al *Nombre del Padre* como el significante del Otro de la Ley, del Otro del Otro, y, por lo tanto, el significante que sostiene su existencia, por lo que cumple una función normativizante. Desde el Seminario 5, por medio de Hamlet, Lacan exploró una versión patógena de la remisión hacia el padre, distinta a la relación edípica padre-hijo que deviene normativa y pacificante. “Y es precisamente porque exaltó la función del Nombre del Padre, que le dio todo su esplendor, que después pudo ponerla en cuestión de una manera radical” (Miller, 2013).

Entonces, el Nombre del Padre pasa de ser un significante absoluto, a pluralizarse: Al no haber un significante al cual el Otro pueda referirse, no hay garantía de su existencia. Más allá de ‘matar al padre’, Lacan hizo explícita la barra en el Otro, y pluraliza el Nombre del Padre, estableciendo el fin del predominio del Orden Simbólico heredado por Freud. De acuerdo con Miller (2013), este ‘gran secreto’ es explicitado en tiempos recientes por la tendencia en sociedades democráticas a poner en cuestión la prevalencia del padre, sistematizada con el patriarcado.

la inexistencia del Otro inicia precisamente la época de los comités, en la que hay debate, controversia, polílogo, conflicto, esbozo de consenso, disensión, comunidad -confesable o inconfesable-, parcialidad, escepticismo sobre lo verdadero, lo bueno, lo bello, sobre el valor exacto de lo dicho, sobre las palabras y las cosas, sobre lo real. Y esto sin la seguridad de la Idea (con mayúscula), la tradición o -por lo menos- el sentido común (Miller y Laurent, 2005, p. 10).

Estas características han sido reunidas bajo el nombre de *posmodernismo*. Lyotard en su trabajo “La condición posmoderna” (1985), define al posmodernismo como una incredulidad hacia los metarrelatos, en contraste con el modernismo, dentro del cual la ciencia aludía explícitamente a grandes relatos como la dialéctica del Espíritu, la hermenéutica del

significado, la emancipación del sujeto racional o trabajador, o la creación de riqueza para legitimar discursos. Vásquez (2011), se refiere al metarrelato como una narrativa concebida con el objetivo de justificar y explicar ciertas instituciones o creencias compartidas.

Hernández (2010) menciona que estos relatos, estas ideologías seculares, habían derrumbado, en su tiempo, a los grandes relatos religiosos, pero asimismo pretendían ser “interpretaciones omnicomprensivas de la realidad o paradigmas interpretativos de carácter global” (p. 126). De igual manera, Hernández advierte que los relatos de la modernidad no se refieren a mitos o fábulas, ya que, mientras estas dos categorías coinciden en servir como legitimadoras de instituciones, prácticas sociopolíticas y establecimientos éticos, los relatos modernos se legitiman en una Idea (con mayúscula) para lograr una emancipación futura de la humanidad, y no en un acto originario, lo cual le da el carácter de proyecto.

Dando un ordenamiento simbólico por fuera de la religión y el mito, estos metarrelatos han decaído ante la imposibilidad de alcanzar una verdad absoluta que tenga el mismo valor y efectividad de manera universal. En la misma línea, Lipovetsky en ‘La era del vacío (2000)’, destaca que los grandes metarrelatos ya no funcionan como principios absolutos e intangibles, entre estos: “el saber, el poder, el trabajo, el ejército, la familia, la Iglesia, los partidos, etc.” (p. 35). Ante la ausencia de coordenadas mayores, “todos los gustos, todos los comportamientos pueden cohabitar sin excluirse, todo puede escogerse a placer” (p. 41).

Mientras que antes se esperaba homogeneidad de los habitantes dentro de un determinado espacio, y la diferencia era génesis de conflicto y segregación, el fenómeno de la globalización y el subsecuente impulso a la multiculturalidad ha sido clave en explicitar la calidad de semblante del Gran Otro de antaño. Lipovetsky dirá que los antagonismos y las antinomias duras se esfuman, se vuelven flotantes en la era de lo especular (2000, p. 38). Ahora es explícito que, desde siempre, el Gran Otro ha variado en su forma y contenido según el espacio y tiempo. El padre colonial ya no tiene la última palabra en tierra extraña.

Como ya no hay la verdad suprema, lo diferente ya no se desestima como nulo. Se pasa del metarrelato en sociedad, al *microrrelato* a nivel local, es decir, pertinente a un contexto determinado. Girado (2010) explica la función de los microrrelatos de la siguiente manera:

microrrelatos, de pequeños relatos que lejos de pretender ser necesarios y universales, tan sólo buscan dotar de sentido los vínculos sociales y en general la vida de individuos que pertenecen o participan de un grupo que bien puede llamarse minoría o tribu. Mientras los metarrelatos eran los rasgos distintivos de la modernidad, los microrrelatos serán los que caracterizan a la condición posmoderna. (p. 134)

Vásquez (2011) asevera que el microrrelato solo otorga sentido a una parte delimitada de la realidad y la existencia, ya que la complejidad de la existencia no puede ser referida a un solo relato sin paradojas e incoherencias. Todo discurso, toda representación va a ser tomada como relativa, y ninguna autoridad va a ser aceptada como el portador definitivo de la verdad (St John, 2004). He aquí los microrrelatos, los cuales, mientras pueden ser contradictorios entre sí, no son sentidos como tal por el hombre posmoderno, quien vive la vida “como un conjunto de fragmentos independientes entre sí, pasando de unas posiciones a otras sin ningún sentimiento de contradicción” (Vásquez, 2011).

De igual manera, el posmodernismo tampoco implica una pérdida de valores, más bien, estos se incorporan en su multiplicidad. Solo que todo discurso o representación va a ser to

La moral posmoderna es una moral que cuestiona el cinismo religioso predominante en la cultura occidental y hace hincapié en una ética basada en la intencionalidad de los actos y la comprensión inter y transcultural de corte secular de los mismos. En este sentido la posmodernidad abre el camino, según Vattimo, a la tolerancia, a la diversidad. (Vattimo, referenciado por Vásquez, 2011, p. 29)

2.1.2 Capitalismo: mandato a gozar

Más que ser un modelo económico, el capitalismo se vive en la actualidad como un orden social que permea las relaciones entre personas y los estilos de vida. En el texto “*How to Study Contemporary Capitalism?*”

[¿Cómo estudiar al capitalismo contemporáneo?], Streeck (2012) asegura que sociedad y capitalismo están profundamente entrelazados, por lo que es necesario referenciar a la economía capitalista para un entendimiento de la sociedad contemporánea, y hace equivalencias más directas al afirmar que el capitalismo denota tanto una economía como una sociedad. El mismo autor define a la sociedad capitalista como la que ha unido su provisión material a la acumulación privada de capital, medida en unidades de dinero, a través del libre intercambio contractual en mercados impulsados por cálculos individuales de utilidad, por lo que esta sociedad depende de la acumulación exitosa de capital privado para su sustento.

El peligro inherente en las sociedades contemporáneas, es decir, capitalistas, según Streeck, es la progresiva dependencia de la vida social bajo los principios organizadores de una economía capitalista. El capitalismo contemporáneo, identificado también como un estilo de vida, revoluciona las relaciones sociales y las instituciones que las gobiernan. El desarrollo capitalista está profundamente entretelado con la forma en que las personas organizan incluso su vida social más personal e íntima de acuerdo con los supuestos culturales cambiantes, afectados por la expansión de los mercados, en cuanto a lo que está o sale de la norma, de la naturaleza, y respecto a lo que debe darse por sentado (Streeck, 2012). Esto incluye la vida familiar y la forma en que la sociedad asegura el porvenir de la reproducción física, ya que una forma de vida más individualista, en parte facilitada por, y en parte facilitando la expansión del mercado, con más personas que permanecen solteras; con mayores probabilidades de rupturas de relaciones personales y familias; y cambios en la ley de familia (Streeck, 2012).

2.1.3 La lógica de los discursos

Lacan explicó el estatuto del capitalismo respecto de las relaciones sociales por medio de la lógica de los discursos. Un discurso es una forma de hacer lazo social, encarnando la manera de cómo el sujeto se relaciona con su semejante desde el momento en que el instinto cede paso a la palabra (Dasuky, 2010). Como lazo social, el discurso se encuentra sostenido en la

estructura del lenguaje, y puede prescindir de la palabra ya que el sentido es generado por la estructura, por el orden que lleva su contenido. Ya que excede toda referencia semiótica o comunicacional, el discurso permite tratar lo que escapa a toda articulación significativa y vínculo social: el goce, circunscribiéndolo en el juego de los significantes relativos al Otro, es decir, dentro de los modos de lazo social (Aranda, 2017; Mondoñedo, 2011).

El discurso concebido como producto de la articulación significativa es un discurso sin palabras, que como tal genera palabras; es un discurso sin sentido que genera la proliferación misma del sentido. (Dasuky, 2010, p. 107).

El discurso de acuerdo a Lacan tiene cuatro términos: \$, S1, S2, a; y pueden ocupar 4 lugares: agente, otro, producción, y verdad. Esto da lugar a cuatro discursos básicos, aunque no exhaustivos que denotan cuatro posibilidades de lazo social: discurso del amo, de la histérica, de la universidad, y del analista.

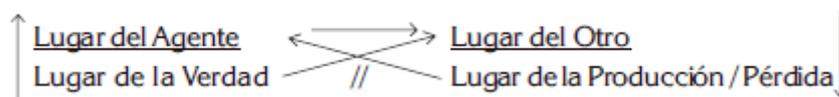


Figura 1: Los lugares de los discursos (Dasuky, 2010, p. 107)

El *agente*, lugar en el cual se organiza y se apoya el discurso, pero esto como a modo de semblante, ya que el discurso no se puede apoyar en el sujeto (Savio, 2015, p. 49). El agente se dirige a un *Otro*, lugar que representa alteridad respecto del agente y en donde en realidad se origina el discurso, ya que es de aquí de donde surge la pregunta que se responde a través del sistema significativo (Dasuky, p. 108). Esta relación por encima de las barras opera como lo visible, lo manifiesto, y lo que está debajo es lo latente que se esconde tras el discurso (Savio, 2015, p. 49).

La *verdad*, debajo del agente, es el cimiento del discurso más allá de lo que se muestra. Es lo que no puede ser mostrado, aquello que no puede ser dicho en su totalidad. La verdad elude al agente, y, según Dasuky (2010), este solo la alude a medias al desconocer las condiciones que posibilitan sus enunciados. “Tomar la palabra es la ilusión de creerse el agente del discurso, que más bien es siervo de una verdad desconocida.” (Dasuky, 2010, p. 108).

La barra entre verdad y producción indica que el fin del discurso nunca es alcanzado en su totalidad, por lo que el lugar de la *producción* es la del efecto del discurso. Esta disyunción seguirá como causa que genera discursos.

Los lugares que conforman los discursos son ocupados por los siguientes términos:

S1 (significante amo): Vaciado de significación. En tanto falta de sentido y equívoco, denota el sinsentido, y solo los significantes subsecuentes podrán dárselo de manera retroactiva. Es también el significante que representa al sujeto al darle una identidad, una “unidad ilusoria fundada en el desconocimiento de la división” (Dasuky, p. 103-104).

S2 (el saber): Encadena la red de significantes, posibilitando la condición de estructura del discurso. Indica el tipo de saber en cada discurso dependiendo del lugar que ocupe.

§ (el sujeto): El sujeto dividido, atravesado por el impacto significante sobre lo viviente, que deviene en un resto que lo configura permanentemente como sujeto deseante.

a (el objeto a): Savio (2012) menciona que el objeto “a” tiene dos condiciones.

- Objeto causa: no es el objeto del deseo, sino aquel que causa el deseo.
- Objeto plus de goce: el resto producto de la intersección entre el Otro y el sujeto.

Estos cuatro términos que ocupan cuatro lugares que rotan en sentido de las manecillas del reloj dando un cuarto de vuelta. El primer discurso que Lacan distinguió fue el del Amo, basándose en la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel.

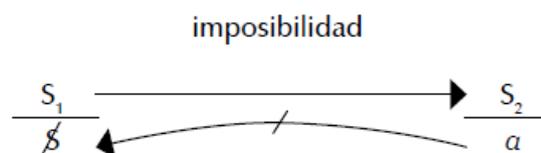


Figura 2: El discurso del amo (Zawady, 2008, p. 143).

El S1, que representa al sujeto nombrado, significado por una identidad, está en el lugar del agente, a través del cual comanda el discurso en calidad de semblante, ya que no obra por sí solo, sino que hace obrar, en el lugar del Otro, al esclavo, quien posee un saber hacer que el amo no tiene, lo cual lo hace dueño del saber en esta posición.

Todos los discursos guardan en su combinatoria fija de letras un imposible (arriba se ubica lo imposible, abajo la impotencia) cada discurso resguarda, atesora, respalda un imposible. Discurso del amo: El imposible de gobernar lo real. Discurso de la histérica: El imposible de hacer deseos. Discurso universitario: El imposible de educar lo real. Discurso del analista: El imposible de analizar.

Rabinovich dice lo siguiente acerca del esclavo:

Aparece como aquel que sabe por haber perdido su cuerpo al que ha querido conservar en su acceso al goce. Produce el objeto "a", el plus-de-goce, justamente porque ha querido conservar el cuerpo, cuerpo que aquí deviene saber. Saber que ni debe tomarse en su sentido habitual sino tal como lo hemos definido anteriormente: el conjunto de los otros significantes de los cuales el amo se encuentra desconectado, dividido, separado, al plantearse como idéntico a su propio significante. El cuerpo es aquí el lugar de la inscripción significativa, ese cuerpo que el amo arriesga y que el esclavo prefiere conservar es, justamente, cuerpo sede de la inscripción que hace al goce y que produce como resto el objeto "a". (Dasuky, 2010, p. 119).

El amo sólo puede relacionarse con el objeto a través del esclavo, y lucha por apropiarse la producción, del excedente objeto a, cosa que tiene como consecuencia el fracaso del discurso, ya que la producción no está relacionada con la verdad del sujeto. La barra entre producción y verdad figura ya que el objeto "a" es solo accesible al sujeto por medio del fantasma, y por más de que el esclavo se lo ofrezca, es imposible que el amo capte el objeto causa, lo cual lo mantiene alejado de su verdad subjetiva (Dasuky, 2010).

La falta de conocimiento del amo sobre esta crucial falta posibilita este discurso, y el discurso mismo oculta la barra en el sujeto. Esta división, en lugar de la verdad, ubicada en la sección inferior del matema como contenido latente, es la realidad del discurso de dominación y unidad que expone el amo: su castración. En contraste, lo que se ve en la parte superior, lo manifiesto,

vemos al amo identificado al S1 adoptando un semblante de unidad y perpetuando un discurso de dominación sobre el esclavo.

2.1.3.1 El discurso capitalista

El discurso del amo, con semblante de dominación sobre el otro, de todas maneras, implica un lazo social: se recurre al otro para intentar obtener algo de sí mismo. En cambio, el discurso capitalista no logra inscribir ningún vínculo social, dejando al sujeto en una relación directa con el objeto regida por una circularidad ininterrumpida. Esta infinitización era imposibilitada en los demás discursos por las condiciones de imposibilidad (agente no se reduce al otro) e impotencia (producto no se fusiona con la verdad), y al dejar de operar estas condiciones en el discurso, efectivamente se niega la castración (Aranda, 2012; Imbriano, 2011).



Figura 3: El discurso capitalista y el discurso del amo (Zawady, 2008, p. 146)



Figura 4: Circularidad dentro del discurso capitalista (Gutman, 2012, p. 322)

El sujeto barrado (\$), con consciencia sobre su falta, se le otorga en el lugar de agente como el que comanda el discurso en relación directa con el producto, el objeto a, el cual es en cierta forma propulsado en dirección al sujeto sin barrera alguna, efectivamente obturándolo. Estando en la parte superior del matema, la división subjetiva pasa a ser contenido manifiesto: más allá de un sujeto consciente de su falta, por la relación directa con el objeto, tenemos a un sujeto que posee un saber (dirigiéndose al S2) sobre sus formas de gozar, y un saber sobre el alcance de tales formas gracias a la relación directa con el objeto causa-plus de goce, el cual, por la maquinaria

de producción capitalista, oferta objetos producidos en masa para la satisfacción de todos.

Objeto que ya no es el de la pulsión, el de la singularidad de cada sujeto, del que solo es posible un plus de goce por la renuncia al goce, muy por el contrario están los gadget para obturar y presentarse como universales, para todos igual. (Gutman, 2012, p. 323)

Siendo la verdad como lugar sustentada por el significante amo (S1), se rechaza la castración como verdad, ejecutándose el *Verwefung*, el rechazo, como dirá Lacan, de todos los campos de lo Simbólico (Gutman, 2012). El sujeto ya no es representado por un significante en conexión con otro, sino que se encuentra fuera de discurso (Gutman, 2012; Zawady, 2008), en otras palabras, fuera de lazo social. El imperativo superyóico de consumir rige a las subjetividades de manera que solo pueden gozar de manera extrema. “En estas circunstancias, el programa del superyó ya no es ético sino de impulso al goce ... en cambio, la falta de goce es la culpabilidad contemporánea.” (Carosio, citado por Mass, 2013, p. 158).

Frente a las pretensiones de dominio del discurso del Amo, surge el síntoma como una objeción, como una alternativa para que el sujeto pueda gozar de su inconsciente (Aranda, 2018). En la contemporaneidad, el síntoma cede su valor clásico de metáfora del sujeto del inconsciente para surgir como rasgo de identificación colectiva, a modo de metáfora social. (Recalcati, 2003).

Los síntomas contemporáneos, a decir: las toxicomanías, crisis de pánico, anorexia, bulimia, etc., se dan como metáforas sociales, al ser sostenidas por el Otro social, en donde el sujeto se reconoce de manera absoluta, propiciando la homogeneidad imaginaria de lo Uno (Recalcati, 2003). En la época actual, ante el decaimiento de lo simbólico, surge la prevalencia de la imagen, la cual intenta, de acuerdo con Aranda: “borrar el malentendido de las palabras por medio de la aparente univocidad de la imagen” (2018, p. 15).

2.2 El fenómeno de neotribalismo: La cultura rave

Ante la caída de los referentes, el síntoma social se produce como una garantía de identificación a través de lo idéntico. Recalcati habla de una adhesividad identificatoria en cuanto a la reducción del Otro al otro, en la homologación del Otro con lo Mismo (2003).

A consecuencia, Recalcati destaca una nueva forma de segregación, distinta a la segregación clásica estudiada por Foucault: la segregación contemporánea. Mientras que el principio de la segregación clásica era la exclusión de lo no-homogéneo al salirse de los estándares de la norma, la separación de la alteridad del Otro respecto de lo Mismo, la segregación contemporánea se rige bajo el principio de la integración de lo Uno homogéneo, que se multiplica sin acoger realmente la dimensión diferente de lo múltiple, al solo admitir sujetos asimilados a lo Uno neosegregador. Lo particular se anonimiza y se serializa, y esto sería el rasgo más flagrante de los llamados síntomas contemporáneos, en los cuales hay una identificación absoluta con la etiqueta de la patología.

El concepto que desarrolla Recalcati de neosegregación es desarrollado para explicar la lógica de los nuevos síntomas y su posible tratamiento clínico en un contexto grupal, el grupo monosintomático. Lo que viene a continuación no puede ser puesto en la misma categoría, ya que no va por el lado de la patología o la urgencia médica, pero se puede considerar como otra forma de neosegregación, en el sentido de que no se conforma ante los estatutos de un Otro, sino que hace de sí mismo un otro, la auto segregación no para excluir a otros, si no para sentirse parte con el semejante. Esta lógica subyacente del borramiento de fronteras entre el yo y el otro, la identificación al común denominador dentro del grupo, en la actualidad se puede registrar se puede encontrar en otro fenómeno, con un tinte menos patológico, pero con posibilidad de también brindar una identificación grupal con implicaciones de subordinación de la particularidad subjetiva: el neotribalismo.

la condición posmoderna surge como un espíritu rebelde frente a esta homogeneización y asepticismo de las sociedades modernas, gritando enérgicamente la pluralidad, subrayando la vitalidad que se manifiesta en el regreso al arcaísmo, al tribalismo (Girado, 2010, p. 136)

Ante el descrédito a la segregación clásica, cuya represión de la diferencia estaba fundamentada en el ideal metafísico de la unidad (Girado, 2010), nos encontramos ante la pluralización del relato, la cual viabiliza el establecimiento de variadas formas de existencia que son igual de válidas entre ellas. De acuerdo con Girado, estos fenómenos de tribalismo evidencian ansias de identidad nunca satisfecha, y un sentimiento de pertenencia.

El mismo autor distingue dos tipos de agrupaciones tribales: las que se vinculan por un *ideal* de reivindicación de su estatuto minoritario, y las tribus afectivas, las *neotribales*, cuyo objetivo es el placer derivado de estar juntos en el momento, de perderse en la exacerbación del contacto con el otro. Este imperativo, no categórico kantiano racional, si no *atmosférico* (Maffesoli, referenciado por Girado, 2010) en donde lo ético-estético es la obtención de placer grupal, es vivir el momento, lo cual hace que la pertenencia, así sea efímera, prevalezca sobre la necesidad de cimentar una identidad a largo plazo dentro de un grupo en específico, lo cual hace de los vínculos frágiles y los grupos cambiantes, manifestándose desde conciertos de música hasta congregaciones religiosas.

La última década del siglo XX ha visto el crecimiento de búsqueda de experiencias religiosas, fuera de iglesias y templos, y en general, fuera de la tradición (St John, 2004). Lipovetsky toma en cuenta el retorno a lo sagrado como un fenómeno de la posmodernidad, el cual, tomando de religiones orientales y esoterismos europeos, se forman nuevos sistemas en los que abiertamente se selecciona cual dogma seguir, y por lo tanto, subyugando el dogma al individualismo (2000).

Un espacio en donde la música y la religión se entremezclan bajo las determinaciones posmodernas son los *rave*. Desde su inepción como eventos musicales de baile, el *rave* ha evolucionado hasta el punto de a convertirse en una cultura con características que han sido comparadas con aquellas de los nuevos movimientos religiosos, aunque está ciertamente distanciada de ser religión, al no ofrecer narrativas cosmogónicas y delimitar diferencias entre creador y creado. St. John, referenciando a Ramy (2004), establece que los *raves* no son un estilo de vida, ni ofrecen soporte moral.

En el libro *Rave Culture and Religion* [Cultura rave y religión], St John afirma que el rave toma influencia directa de los desarrollos de la música disco y house las comunidades gais en Nueva York y Chicago de los 70, conformadas en gran proporción por minorías afroestadounidenses y latinas (2004) La búsqueda de pertenencia de estas minorías oprimidas y rechazadas los condujo a estos espacios periféricos [*otherspaces*] en donde su cualidad de diferentes no sería fuente de exclusión. Este legado define al rave como comunidad. De acuerdo con St John, los que participan de este *ritual* reportan experiencias extáticas y de unión absoluta con los demás en la pista de baile. La fiesta posibilita una especie de pérdida colectiva del yo, de indiferenciación con el otro, potenciando una sensación de singularidad comunitaria. El mismo autor afirma que, con el rave, las distinciones sociales como la clase, etnicidad, género, etc., fueron imaginadas para disiparse. Por lo tanto, se trata de un espacio en donde las diferencias se aceptan al mismo tiempo que se borran.

El uso de iconografía y vocablo religioso-espiritual es prevalente, ya que deliberadamente los adherentes del rave extraen aspectos de diferentes religiones, y de esa manera simbolizar la complejidad de las experiencias que tienen a la pista de baile como escenario principal.

Gauthier (St John, 2004) propone una hipótesis que él mismo admite como posiblemente atrevida: la ascensión del rave dentro de las subculturas juveniles occidentales se debe a la naturaleza religiosa de su experiencia. Haciendo una distinción entre 'una' religión desde una perspectiva teológica, tradicional e institucionalizada, y la 'religión' como un fenómeno cultural fundamental, Gauthier define al tipo ideal del rave como instituyente, aparte del que es degradado, comercializado o institucionalizado. Lo instituyente, de acuerdo con Maffesoli, busca siempre revivificar lo cristalizado a nivel de sociedad, y las *sociedades tribales* buscan captar estos *microespacios* para volver a conquistar una dañada libertad. (Carretero, 2009).

Dada la fantasía de control total sobre lo arbitrario, en la modernidad se hizo de la utilidad misma, del trabajo, un valor sagrado, por lo que las demostraciones de efervescencia colectiva y las festividades religiosas fueron

desestimadas como pertenecientes a las sociedades “inferiores”, aquellas consideradas arcaicas e incivilizadas (St John, 2004). A través del exceso y la transgresión, los raves participan en un resurgimiento cultural de lo festivo, proporcionando nuevas vías para las experiencias de lo sagrado (Fontaine, Fontana y Gaillot, referenciados por Gauthier, en el libro *Rave Culture and Religion*).

El antropólogo Roger Bastide, estudioso de los fenómenos religiosos contemporáneos, afirma que, mientras a menudo, las religiones son contracciones conservadoras de lo religioso, y por lo tanto son simplemente anexos moralistas o sentimentales de valores tradicionales, en realidad, la religión y la experiencia religiosa no terminan con la disminución de las formas tradicionales de la religión instituida. (St John, 2004). Por lo tanto, la muerte de Dios(es) y la caída de instituciones religiosas tradicionales, lo instituido, no equivale a la desaparición de experiencias instituyentes de lo sagrado.

En el estatuto de ritual de los raves, la música junto con la danza toma un rol central dentro de un contexto performativo. Gerard destaca que no basta con tener un espacio, un DJ y una multitud en la pista de baile. La transformación del DJ a chamán, de la multitud a comunidad y de club a iglesia se logra por su transformación a través de interacciones continuas entre el DJ y la multitud a medida que experimentan la música y el baile (St John, 2004).

Cabe destacar que, en los raves, la inmersión y entrada a los estados extáticos no es inmediata o automática, sino que, dentro de un contexto performativo, se puede decir que son llevados hasta esos umbrales por medio de la actuación del DJ con sus mezclas musicales. Por medio de la música, los DJ guían a la multitud en la pista de baile a través de la experiencia del rave.

Habiendo realizado un análisis de la presentación de un DJ en un club de rave, Gerard (St John, 2004) distingue el uso de cuatro técnicas que un DJ utilizó para reproducir su programa musical, las cuales pueden tener los siguientes efectos:

1. *Filtering and looping*: Efectos que sirven para acumular tensión y generar expectativa y de esa manera, atraer a los participantes de manera más plena en el baile.
2. *EQing*: Consiste en la manipulación de las frecuencias graves, medias y agudas en las canciones, ya sea para saltar de canción a canción o para usar como efecto
3. Cuando se usa durante el cuerpo de un solo registro, se hace para afectar el sentido del tiempo transmitido a través de la música y de esa manera, suspender a los bailarines de manera temporal, posibilitando al DJ una evaluación y resincronización de la pista de baile. (ej.: integrar a grupos pequeños que están bailando en círculos cerrados).
4. *Mixing*: Significa un período de ambigüedad para el DJ y los bailarines. Una mezcla exitosa permite un flujo continuo entre los estados mentales, musicales y físicos. En cambio, durante un mal mix, la inmersión total puede quebrarse: los que bailan a menudo son sacados de su estado extático; vuelven a un aumento conciencia del entorno y de sí mismos, y a veces, abandonan la pista de baile.

Podemos ver que a través de la música, el comportamiento y estado anímico del público es alterado a la voluntad del DJ por medio de la música. En caso de que falle en una mezcla, se pierde la “sacralidad” del ritual, y se corre el riesgo de interrumpir el sentimiento uterino derivado de ser parte de la multitud en la pista de baile. Por medio de tales acciones instituyentes, dentro de los raves y de las neotribus en general, hay reencuentros musicales con lo sagrado.

Dentro de la cultura rave, los adherentes sienten una unión especial, un sentido de pertenencia absoluta dentro de la pista de baile. Por la prevalencia de la institucionalización en espacios religiosos y espirituales comunes, los *ravers*, por medio de la transgresión de lo instituido, buscan restituir el protagonismo de la festividad y la efervescencia de lo espiritual.

La música, fuertemente asociadas a rituales o alabanzas dentro de las religiones, tiene su efervescencia en su cualidad de instituyente, tiene el poder de elevar el alma. Pese a la denigración de estas demostraciones eufóricas

que remiten al plus de vida, las personas, constituidas ante todo con un cuerpo que nunca puede no gozar, siempre encontrarán maneras para celebrar su alma por medio de su cuerpo, y la música es la perfecta compañera.

Esto da cuenta que, pese a la caída del Gran Otro, de la sostenibilidad del padre como quien manda sobre la existencia, ejemplificada en las religiones monoteístas abrahámicas, la música todavía converge en los caminos de la experiencia religiosa.

2.3 La música como un objeto de consumo

La música es producida de forma masiva por diversas industrias alrededor del mundo. Taylor (2016) afirma que el capitalismo perfila profundamente la relación que las personas tienen con formas culturales como la música y el rol que ésta tiene en sus vidas, ya que, sin el capitalismo, la mayoría de lo que consideramos como música no existiría, al ser en su mayoría producida como mercancía, distribuida en masa como mercancía y consumida como mercancía.

Mientras que la música históricamente ha servido a la humanidad como una especie de lenguaje capaz de decir algo de lo inefable y elevar al humano hacia la atemorizante dicha del arte sublime, hoy en día es objeto de consumo. Al ser la música que escuchamos en las radios, en su gran mayoría, producto de industrias que tienen la recaudación como su prioridad, surge la pregunta de que, si la música en la actualidad se encuentra menoscabada de sus facultades relativas al arte sublime, que bordea lo real.

Hesmondhalgh y Meier (2017) hacen un recorrido que explica los cambios en el consumo de música desde el siglo pasado, con énfasis en la imbricación mutua entre intereses económicos de las empresas con las transformaciones socioculturales, siendo la música una suerte de campo de pruebas para la introducción de nuevas tecnologías. Los autores se centran en la relación entre la industria musical con las industrias de electrónica de consumo, de tecnologías de información y de telecomunicaciones y como estas han modificado varias veces la manera en la que las personas se relacionan con la música.

Exponen que, durante la mayoría del siglo XX, el desarrollo de diversas tecnologías por las empresas relativas a la electrónica de consumo dio paso a la mercantilización del espacio privado [*commodification of domestic space*], y con el surgimiento de tecnologías de reproducción musical, como radios, discos de vinilo, casetes, CDs, gramófono, fonógrafo, grabadoras y demás, el consumo musical se dio predominantemente en el ámbito doméstico (Hesmondhalgh y Meier, 2017). Es decir, pasa de ser accesible en un ámbito público, como teatros o restaurantes, a privatizarse. Este periodo vio el surgimiento de las compañías discográficas, siendo las más importantes subsidiarias de las compañías de electrónicas de consumo, lo cual es otra manera de testamentar el poder que estas tecnologías tienen sobre el consumo musical (Hesmondhalgh y Meier, 2017).

Por su parte, en el siglo XXI, los autores denotan que el consumo musical se ha modificado aún más por la aparición e importancia de los sectores de las tecnologías de la información en conjunto con las compañías de telecomunicación, lo cual dio el surgimiento de la digitalización de la música. Si en el siglo pasado se dio una creciente individualización de la música por el lanzamiento al mercado de audífonos y reproductores portátiles como el *Walkman*, ahora el consumo es móvil en red. Ya no se requiere la compra de un álbum completo físico cuando se puede acceder a la canción predilecta por medio de la compra digital en iTunes, cuando se puede acceder a archivos MP3 de manera gratuita por las redes *peer-to-peer*, y por medio de los servicios de *streaming*, en los cuales se paga, con dinero o exposición publicitaria, el servicio de música, mas no su compra directa (Hesmondhalgh y Meier, 2017).

Los autores resumen este cambio de la siguiente manera: Se ha pasado de una situación en la que las formas de consumo predominantes se determinaban en gran medida por las interacciones entre empresas de dos sectores, las industrias de la música y la electrónica de consumo, a un conjunto más complejo de relaciones entre empresas de cuatro sectores: música, tecnologías de información, electrónica de consumo y telecomunicaciones, pero con el sector de tecnologías de información como dominante. El acoplamiento entre capitalismo y tecnología domina sobre la

industria musical como modelo establecido, al afectar las modalidades de consumo y recaudación.

Podemos ver que los avances tecnológicos de las grandes corporaciones capitalistas influyen perpetuamente la manera en que las personas acceden a la música. Al permitir el acceso a tecnologías en red, y archivos MP3 obtenidos legalmente o no, el gadget (computadoras, teléfonos, etc.) permite el acceso a la música a voluntad, y nuestras maneras de consumir música, como la frecuencia a la que somos expuestos a ella, cambian con el avance tecnológico.

Respecto al estatuto artístico de la música como mercancía, Taylor (2016) afirma que la mercantilización de la música no significa que esta se encuentre obligatoriamente devaluada. Señala que las producciones artísticas siempre han sido mercancías, ya que su entrada al mercado fue la que creó la categoría del arte con sus ideologías acompañantes, la diferencia es que, en el mundo neoliberal, estas producciones son más obvias como mercancías. En la misma línea, Moraza (2018) sitúa el nacimiento del arte como campo y ámbito específico en el Renacimiento, asociado al surgimiento de una nueva clase social de comerciantes y artesanos. Tiene sentido el considerar que, si se quieren producciones culturales artísticas, se necesita artesanos, o en un sentido más general, a artistas que puedan ganarse la vida a través de sus creaciones, lo cual pone al mercado en profunda conexión con el arte de entrada.

El hecho de que la música esté explícitamente mercantilizada es la razón por la cual hoy en día la podemos llevar a todos lados, y acceder a un gran repertorio repetidas veces con un costo relativamente bajo, si se compara con la compra de cada álbum. Además, Taylor (2016) asegura que las mercancías nunca son meras mercancías, ya que cualquier tipo de bien, sea o no una mercancía, sea o no un bien cultural, puede existir en diferentes regímenes de valor y nunca es estático en ningún régimen. En una entrevista que el autor realizó a dos compositores de música publicitaria, ante la pregunta si la música es arte en ese contexto, uno de ellos respondió que tal pregunta es irrelevante ya que se trata de ayudar a otra persona a vender su

producto de mejor manera, y la otra persona respondió que, al mismo tiempo, el sonido se convierte en el estilo propio, en un sonido característico, de modo que una empresa activamente los busca porque gustó de esas particularidades en otro proyecto, y de esa manera, lo que crean se convierte en arte propio. Taylor concluye diciendo que en un momento histórico en el que la producción en las industrias culturales está cada vez más impulsada por la búsqueda de ganancias, quizás esto es lo mejor que uno puede esperar: hacer propio trabajo, incluso si se hace por encargo.

Teniendo esto en cuenta, a pesar de la imposición de los gadgets y de la priorización de la acumulación de capital, la música, como forma de arte, siempre tendrá algo significativo que decir. Los gadgets podrán dictar los medios predilectos por los cuales una persona accede a la música, pero no las diversas maneras en las cuales la música envuelve lo más íntimo del ser humano.

2.3.1 El objeto de la tecnociencia

El *gadget* es el objeto de la tecnociencia, el producto del acoplamiento entre el desarrollo tecnológico con los sistemas capitalistas. Mientras que los humanos han desarrollado herramientas desde su comienzo como especie para facilitar la carga de sus tareas, los *gadgets* no tienen precedentes en la historia de la humanidad al ofertar virtualmente todo al alcance de la mano: entretenimiento, respuestas, información, comunicación, compañía, y demás. Pujó (2004) señala que los *gadgets* se presentan como *parternaires* al ser imprescindibles en la vida contemporánea, mismos aparatos que presentan una innegable satisfacción, reproducible a voluntad. Teniendo esta inconmensurable satisfacción a la mano en estos productos fabricados en masa, es posible prescindir del Otro y, por lo tanto, de la interrogación de nuestro deseo, “promoviendo una satisfacción a-sexuada, inmediata y sin imposibilidad que, en los tiempos del Otro que no existe y dada la creciente extensión de la realidad virtual, parece destinada a imponer una suerte de empuje-al-onanismo universal.” (Pujó, 2004).

Hay que resaltar que la completud que se presenta en el circuito capitalista no es más que una ilusión. Aranda (2018) se refiere al sujeto en el discurso capitalista como un *sujeto del simulacro*, completado falsamente por el objeto de goce. Lacan afirma que los *gadgets*, como pretensiones de tapones de goce, “no dejan de ser registrados por el sujeto en el registro fálico. Al ser el falo el elemento que impide la inscripción de la relación sexual en el registro de lo universal, tarde o temprano se revela en esta dinámica lo imposible como irresoluble.” (Zawady, 2008, p. 161). Lacan pone un ejemplo en particular sobre la imposibilidad de la renegación a largo plazo del discurso capitalista sobre lo imposible: la angustia en científicos que se cuestionan sobre los peligros que pueden representar ciertos avances para la supervivencia de la humanidad, por lo que el acoplamiento entre capitalismo y ciencia no es armonioso, y tampoco puede pensarse como eterno (Zawady, 2008).

Y dado que el objeto ofertado por la tecnociencia no es el objeto causa de deseo particular para el sujeto, seguirá la manifestación del malestar por medio del síntoma, dando apertura a la posibilidad de la toma de responsabilidad del sujeto respecto a su lugar en este circuito de pseudo-obturación objetal, por medio del análisis, para poder poner en primera plana las vicisitudes del deseo en particular.

Siguiendo la lógica de los discursos, Zawady construye un matema sobre el lugar del discurso del analista respecto del circuito capitalista.

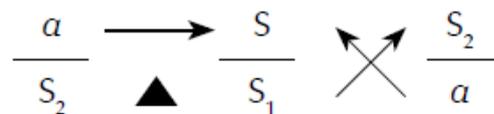


Figura 5: Acoplamiento del discurso del analista al discurso capitalista (Zawady, 2008, p. 164)

En este movimiento, el analista, sostenido en la interrogación de la verdad como saber de lo concerniente a las operaciones imposibles, retoma el lugar del agente como semblante de objeto a causa de deseo del sujeto, el cual produce los significantes amo que le marcaron. Solo una operación semejante podría disolver la circularidad mortífera en la que el plus-de-gozar es reapropiado en el lugar del sujeto en el discurso capitalista. En la medida en que el discurso analítico devuelve al sujeto

las riendas de su propia división, reinstala la renuncia al goce en la que se funda la articulación discursiva, permitiendo al sujeto ponerse en relación con lo imposible para inventar modos de arreglárselas con lo real, por fuera de los imperativos mortíferos del superyó. (Zawady, 2008, p. 164-165)

Si el discurso del analista es el revés del discurso del amo, el mismo puede ser utilizado para complementar el circuito capitalista, y de esa manera, convertirlo en discurso para hacer posible el lazo social.

2.3.1.1 Convergencia entre la música como discurso y el discurso del analista

A diferencia del discurso capitalista, que por lo menos puede ser complementado por el discurso del analista, la música no ha sido hasta el momento matematizada como discurso, pero dadas convergencias entre la música como forma de arte y el psicoanálisis como praxis y ética, es algo que vendría útil en tomar en consideración cuando se quiere analizar el uso que el sujeto da a la música para lidiar con lo Real.

En el discurso del analista, este se ubica en lugar de agente, representando el objeto a del analizante. Esta posición, la de sujeto supuesto saber, solo se da en calidad de semblante, porque el saber (S2) está en el lugar de la verdad, y no es otorgado por el analista. El sujeto no sabe lo que dice, y aquella hiancia entre S1 y S2 es representada por la barra entre verdad y producción. La valoración de que no se va a poder decir todo bajo las leyes de la semántica, pero que por esta misma razón, se puede tener acceso al Real de sujeto al poder superar lo efectivamente dicho, es una convergencia entre el discurso musical como fue desarrollado en el capítulo anterior, y el discurso del analista. De acuerdo con Morandi (2012), las convergencias entre arte y psicoanálisis son las siguientes: el recorrido de vericuetos, soportar la divergencia entre lo logrado y lo esperado, la creación de conflicto en lugar de mera pacificación, descubrimiento de aspectos ocultos, desconstrucción de lo dado en dirección a la innovación, y demás.

Capítulo 3: METODOLOGÍA

El enfoque investigativo va a ser cualitativo, el cual, en lugar de priorizar la generalización de datos, busca el análisis y la examinación a profundidad de cada caso. El libro *Metodología de la investigación* lo explica de la siguiente manera: “El enfoque cualitativo se selecciona cuando el propósito es examinar la forma en que los individuos perciben y experimentan los fenómenos que los rodean, profundizando en sus puntos de vista, interpretaciones y significados.” (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014, p. 358)

El diseño de investigación será fenomenológico hermenéutico, al centrarse en la exploración, descripción y comprensión de las experiencias de las personas en lo que respecta a sus interacciones con la música a nivel individual, y de esa manera, descubrir elementos en común. Las interpretaciones van a tomar en cuenta lo desarrollado en el marco teórico y serán asociadas a conceptos psicoanalíticos.

El método a utilizar para la recolección de datos va a ser la *entrevista semiestructurada*, dentro de la cual va a ser inicialmente conformada por preguntas abiertas, con libertad de agregar preguntas en el momento para obtener más información. Para la selección de las personas a entrevistas, se tomará la muestra *diversa o de máxima variación*, en la cual se buscará mostrar puntos de vista diversos para “localizar diferencias y coincidencias, patrones y particularidades” (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014, p. 387).

En las investigaciones cualitativas por lo general se usan las *muestras no probabilísticas o dirigidas*, también conocidas como *guiadas por uno o varios propósitos*, en donde “la elección de los elementos depende de razones relacionadas con las características de la investigación” (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014, p. 386). El objetivo de las entrevistas es descubrir y analizar las maneras en las que la música puede servir como tratamiento hacia lo Real con estas personas en particular. Poder examinar los usos particulares que cada persona hace de la música, como la valoración que estas personas hacen de la música que prefieren respecto a otras. Para asegurar la riqueza en conocimiento en el tema a tratar, y una indagación más

fructífera, las personas fueron seleccionadas bajo la condición que tengan una *relación cercana a la música*.

De las cuatro personas entrevistadas:

- Tres son músicos (término que incluye a cantantes, raperos, instrumentistas y compositores) en géneros distintos:
 - A compone música, escribe letras, y sabe tocar varios instrumentos.
 - B escribe las letras de sus canciones, y pertenece a un grupo musical que tiene canciones originales
 - C canta *covers*, y tiene canciones inéditas en las cuales ha escrito las letras.
- Uno es parte de la subcultura del heavy metal (D).

Las entrevistas, con preguntas abiertas para estimular la asociación libre en la medida de lo posible, van a ser adaptadas en consideración a la persona a entrevistar, como también se realizaron comentarios para estimular el discurso.

Las preguntas fueron concebidas para indagar en las siguientes dimensiones: consideraciones sobre el sentido y significado, preferencias respecto del género musical, perspectivas del sujeto sobre el rol de la música en su vida, aspecto performativo, usos de la música ante la emergencia de lo real, y experiencias de lo sublime a través de la música. Las preguntas base son las siguientes:

1. ¿Cómo empezó a interesarse por la música?
2. ¿Tiene un género musical preferido? ¿Cuál es? ¿Cómo llegó a él?
3. ¿Qué tipo de música escuchaban sus padres o familiares cercanos en sus años formativos?
4. Para Ud. ¿qué es una buena canción?
5. ¿Alguna vez se ha sentido conmovido por una buena canción? ¿Por qué cree que fue así?
6. ¿Cómo cree que la música ha impactado su vida?
7. ¿Ha servido la música de ayuda o refugio para usted en alguna situación específica?

8. ¿Qué sentimientos cree usted que transmite la música?
9. ¿Considera que la música tenga un sentido o significado? ¿Cuál cree que este sea?
10. ¿Qué le llevó a dedicarse a la música?
11. ¿Qué instrumento(s) utiliza? ¿Por qué lo(s) eligió?
12. En general, ¿Cuáles considera sus fuentes de inspiración musical?
13. ¿Ha despertado la música un sentimiento en particular mientras la ejecutaba?
14. ¿Ha escrito o compuesto alguna canción? ¿De qué trata? ¿Qué le inspiró a escribirla y o componerla?

3.1 Categorías extraídas de las entrevistas

Valoración de lo lírico en las canciones:

Respecto a la pregunta específica de sentido y significado musical, todos lo asociaron con lo lírico de manera explícita, excepto por D, para quien el sentido musical es la obtención de catarsis y sentimientos de libertad, y A, quien asocia el significado musical a nivel personal con “un lugar en el cual habitar”.

Entrevista A

Dice explícitamente que, para él, el sentido es la letra. En un contexto religioso, no importa el género que se toque, si no, el mensaje, es decir, la letra que posea la canción. Así el género no sea de su agrado, puede apreciar un buen mensaje. Siente que Dios le ha impactado por medio de la música, por el mensaje que una canción cristiana puede dar. Comenta de cómo no cristianos, que han ayudado a hacer música cristiana, se han convertido.

Para esta persona, la conexión entre la música y espiritualidad es más aprehensible por medio de la letra, y puede apreciar el contenido lírico de géneros que no son de su agrado si son considerados positivos y relacionados a la adoración.

Entrevista B

Inicialmente, valora lo lírico como condición para que una canción sea buena. Se refiere al género trap como basura por las letras que tiene, sea en inglés o español. “Porque hablan de prostitutas, de narcotráfico, de que las mujeres son esto, y lo otro. Es basura por el contenido. Y la gente las consume.”. Las canciones que no dicen nada, no tienen sentido, y por lo tanto son basura. Dice que no tiene problemas en escribir canciones “sucias”, pero eso sería por petición, mas no por cuenta propia. Al preguntársele sobre si le han gustado canciones con buen ritmo y mala letra, dijo que la Salsa la disfruta como sea, en especial las timbas.

Por lo tanto, al menos de que lo instrumental sea de su agrado, considera lo lírico como determinante de la calidad de una canción en su totalidad. Resulta más fácil poner en palabras lo que atrae o no de una canción si se puede referir y extraer significado de lo lírico.

Entrevista C

Considera que las acciones de las personas pueden ser influenciadas por lo que diga la letra de la canción. “En el tiempo que estamos, hay todo tipo de música, y tenemos que aprender a diferenciarlas, porque lastimosamente el sentido y el significado de la música es lo que muchas veces conlleva, a mi parecer, a las agresiones, a las infidelidades”. Dice que ciertas canciones la han marcado para tomar decisiones positivas. Menciona una canción de cumbia cuya letra dice “basta de tanta humillación”, relativa a su expareja que la maltrataba física y psicológicamente.

Agregó que hay una canción que al público le encanta, pero a ella no, y no se la puede aprender. “La letra dice “Ya te olvidé”. No sé si es la letra, hasta ahora quiero entender, porque a la gente le encanta. No me la puedo aprender, es una canción tan fácil porque repite lo mismo, pero no me la puedo aprender.”

La canción a la cual tiene resistencia, y la canción que dice que le ayudó a tomar decisiones positivas tienen temática de desamor en la

dimensión lírica, por lo que es probable que la resistencia provenga de la combinación de la dimensión instrumental y lírica.

Entrevista D

Por lo general, el contenido de la letra no es problema para el entrevistado, quien admite que, en su rango de géneros predilecto, el metal extremo, en específico el black metal, dan descripciones de crímenes y hay referencias satánicas. A pesar de eso, se refiere a las letras de esas canciones como poemas sardónicos. Caracteriza de útil cuando se entiende el idioma de la canción y se puede cantar.

El contenido lírico transgresivo está relacionado con una catarsis. No es la identificación de experiencias personales con el significado semántico del contenido como puede ser en otras ocasiones, si no, que, en función de poesía, transfigura, metaforiza un real.

También hace referencia a lo lírico como indicador de una presencia, de una compañía al oyente, quien narra por medio de sus letras cosas que al oyente le pasan, como testamento de que no se es el único pasando situaciones difíciles. “mi cita favorita de la película *Deathgasm*. Dice: “cuando todo el mundo apesta, te pones tus audífonos y te das cuenta que no eres el único que se siente así ... en esencia es que no importa cuán horrible sea tu vida, hay alguien en una parte que te entiende y está escribiendo canciones al respecto.”

Valoración de lo instrumental (género musical)

Entrevista A

Considera que se desempeña mejor en el rock, y prefiere lo que llama rock ambiental. Comenta un cierto tipo de reciprocidad en el rock y la música clásica por la manera en la que ambos están compuestos, predominando la creatividad y estructura. En cambio, el reggaetón no es de su agrado ya que por lo general es simplemente un *loop*, cuatro notas privadas de arreglos, lo que hacen “cansón” al género. “No me gusta mucho cómo está compuesta la armonía, que es muy cansón, que solo cuatro cosas, y se repite, se repite, se repite. Pero en el rock no pasa lo mismo, en la música clásica tampoco.”

Habló sobre una canción rápida, pero por haber tenido lo que llamó “pianos sentimentales”, la sintió como romántica. “Esto es una canción triste, pero por lo general llamamos triste a una canción lenta, a una canción compuesta en armonía menor, en notas menores, pero esta banda hace canciones rápidas, pero tiene sentimentalismo que puede hacerte llorar en una canción rápida.”

Siendo licenciado en producción musical, el entrevistado es muy receptivo del ordenamiento y composición musical, y lo usa como referente simbólico para atribuir cualidades a la música como fenómeno predominantemente aural.

Entrevista B:

Comienza diciendo que lo urbano está en todos lados en la actualidad, y que, para mantener popularidad, varios artistas de otros géneros colaboran con artistas urbanos. Dentro de la plétora de géneros que pueden ser considerados como urbanos, distingue al trap como “basura” al tener letras que él considera malas, e inicialmente eleva al contenido lírico sobre lo instrumental, pero después se reveló que disfruta de la timba, un tipo de música salsa, sin importar lo lírico: “distruto mucho las timbas, que tampoco dicen nada”

Después dice que a pesar de no gustarles ciertas canciones por su contenido lírico, por el hecho de que las otras personas la escuchan y la

repiten, se le queda pegado. “y a la final a uno se le pega porque la escucha en todos lados, por ejemplo, Te boté (una canción trap), es asquerosa, pero como la repiten en todo momento, vas a una discoteca y estás cantándola.”

A pesar de los intentos del entrevistado de atribuirle valor a la música por su contenido lírico, vemos como lo gozoso de la lengua, que retumba en el cuerpo, sobrepasa el contenido semántico y explota en el cuerpo, en este caso, a manera de canto y baile en discotecas.

Entrevista C:

El género favorito de la entrevistada es la cumbia, es lo que más le gusta cantar, y a pesar de que la gente pida canciones en otros géneros, ella en su cronograma incluye cumbias, ya que considera que ese género anima al público. “La cumbia me gusta porque es un género en el que voy a una fiesta, me pongo a cantar y la gente sale a bailar, en cambio con el otro ritmo de música, mucha gente no la escuchaba, más la gente le gusta tomar con un pasillo”.

No hizo valoraciones explícitas sobre la cumbia respecto de su contenido lírico, lo cual contrasta con la importancia que inicialmente otorgó a tal dimensión al ser capaz de influenciar el comportamiento de las personas. Además, de dos canciones con contenido lírico similar, calificó la de cumbia como motivadora para ella en tanto lo lírico, mientras que mostraba resistencia a aprenderse la letra de la canción que pertenece a otro género. Por lo tanto, para la entrevistada privilegia lo instrumental al determinar la influencia de las canciones.

Entrevista D:

Atribuye a su género musical favorito, el metal extremo, de ser lo que influencia el estado del ánimo del sujeto, sin importar el significado de la letra: “Para mí ... es una catarsis. O sea, ya sea que lo estés escuchando solo o en un concierto, te sientes libre, te sientes desencadenado.” También: “lo que lo hace así al metal y lo hace extremo es que te quita todas esas inhibiciones y te hace sentir que eres libre. O sea, que eres, que la sociedad, con todas las

cosas que sientes que tienes que estar obedeciendo, se van. O sea, rebelión, anarquía. Todo eso.”

Al hablar de otros géneros que están fuera del metal extremo y son de su agrado: “Si el metal y el rock pesado es esta idea de ser libre o de rebelarse, en música como más depresiva como rock gótico, dark wave, o sea la música de The Cure, Siouxsie and the Banshees, o algunas partes de Depeche Mode. En ese tipo de música hay un tipo de catarsis para quienes lo están escribiendo, que están burlando demonios o cosas así, pero al mismo tiempo está la intención accidental que terminan haciendo sentir tristes a la persona que los está escuchando.”

En este aspecto, al salir del género, la significación de la música cambia, teniendo en cuenta las características sónicas de los géneros y el hecho de que la letra en estos casos es menos extrema, menos transfigurada.

Valoración sobre lo performativo

Entrevista A:

Al tocar el instrumento, en particular, la ejecución de un solo de guitarra que él considera hermoso, dice sentirse “invadido de un *feeling*”. “A veces, cuando hago un solo, me gusta cerrar los ojos, sin importar quién esté allí.”

Entrevista B:

Dice sentirse “bacán” cuando está en el escenario. Hace énfasis el agrado que siente cuando el público lo acompaña coreando sus canciones, a pesar de no ser famosos, y de ser canciones originales que el público no conoce de antemano.

Entrevista C

La influencia de cierta canción al público depende de cómo la persona la ejecute. Si la persona no sabe transmitir la canción al público, la canción pierde calidad en el momento de la ejecución. También considera lo

performativo como un negocio, en el sentido que para que contratos sigan viniendo, hay que enganchar al público.

“Hay canciones que a mí me provocan hasta llorar cuando estoy cantando porque son canciones que tienen letra que a uno le llega, entonces la canción es buena cuando la sabe transmitir al público. Si no la sabe transmitir al público, por más buena que sea, hasta allí llegó.”

“Si no siento esa canción, si no la hago mía, no podré transmitir al público lo que yo quiero. Es como cuando yo quiero vender algo, y debo convencer a la persona para que me lo compre, debo ir con la creencia de que tengo que convencerla.”

Entrevista D

El entrevistado no es músico, pero dice que uno de sus metas que siente que tiene que cumplir antes de morir es de grabar un disco. Para eso, quisiera aprender a tocar todos los instrumentos básicos: guitarra, bajo, y batería. Dice que como no conoce a mucha gente que le interese tocar metal, le por lo menos hacerlo solo él. “no tengo ninguna aspiración a hacerme famoso, simplemente quiero hacer un disco. Irme a la tumba diciendo “escribí un disco”.

Escucha una considerable cantidad de música en un idioma que no entiende, por ejemplo, el islandés, pero comenta que es difícil tratar de cantarla “cuando ves ‘o’ con comas, ‘d’ con una cola en la parte de arriba.”

Dado que cantar una canción implica usar el cuerpo como instrumento, es lo más cercano que el entrevistado ha encontrado para crear, producir, emitir música por el mismo.

Sentimientos de apoyo y superación personal por medio de la música

Entrevista A

La concepción de la música como un refugio en el que solo esté él y se sienta bien es lo que categorizó como su significado personal de la música. “Antes, yo no trabajaba en la música, si no en otras cosas, pero yo recuerdo que terminaba ese trabajo y corría a tocar ese instrumento porque ese era mi refugio. O venía acá a la iglesia, todo sucio, y practicaba.”

El entrevistado dijo que el sentido de la música es adorar a Dios, y que la música cristiana le ha ayudado en su vida espiritual. “Cuando uno está mal, ha caído, tiene algún problema, cosas así. Entonces a veces escuchas estas canciones cristianas que tienen un buen mensaje espiritualmente, y te pueden ayudar a confiar nuevamente.”

La música tiene una función de refugio en general, y de lenguaje compartido por Dios cuando se trata de música con temática cristiana.

Entrevista B

El entrevistado considera que el haber podido dedicarse a la música hizo una diferencia respecto de lo acontecido de amigos suyos cuando era joven. “Como estábamos cerca del tema de las pandillas, y como la música transformó la vida de uno. Porque yo sigo a mis pares de la infancia, y ellos están presos, muertos y cosas así. Y no, a mi este espacio me dio otras oportunidades.”

También enfatizó la importancia de la otorgación de espacios musicales o deportivos a adolescentes para que los ayude a re direccionar su vida. Habla de que su grupo musical ayudó a salir a los muchachos que reclutaban de situaciones complejas. Dio el ejemplo de un chico que pertenecía de una pandilla criminal, y de otra chica que estaba involucrada en las drogas. El entrevistado asegura que la manera para combatir problemas de violencia y drogas es otorgándoles un espacio a los chicos para que reevalúen su dirección de vida, sea por medio del deporte o la música.

La música tiene una función de salvación en situaciones de riesgo, siempre en tanto pueda inscribirse en un espacio que ofrezca apertura para

integraciones sociales y ejecuciones musicales. Se considera a la música como propiciador de lazos sociales.

Entrevista C

La entrevistada fue introducida a la música por sus padres, y lleva cantando a un público desde los 6 años, pero tuvo que dejar aquello porque su esposo le prohibía, para evitar problemas ya que él era abusivo física y verbalmente. De vez en cuando, la entrevistada cantaba, lo cual era razón de conflicto.

Dice que ahora, estando separada y empezando una carrera artística presentándose en evento y grabando covers para subirlos a YouTube, está haciendo sus sueños realidad. Siente que, en su situación pasada, no podía otorgarle un buen ejemplo a sus hijos para que siguieran sus sueños y que se estaba dejando acabar. “En mi vida, jamás pensé subir un video a YouTube, para mí fue un sueño.”

Para la entrevistada, por fin poder dedicarse a la música es tener una vida plena después de ser víctima de violencia por años.

Entrevista D

Se dirigió al metal más extremo cuando fue víctima de bullying en el colegio, y cuando tuvo un enamoramiento no correspondido. “Entonces, cuando no eran los videojuegos, o la lectura, mi refugio era el metal. Escuchar música más extrema, música que me deje desahogarme”.

Se mantiene el tema de obtención de catarsis y liberación de las convenciones en la relación de esta persona con el metal extremo. Aparece una temática nueva en cuestión de bordeamiento de la no relación sexual.

Conmoción provocada por la música

En tres de los entrevistados, la conmoción está relacionada al tema de la muerte dentro de un contexto familiar. Uno se da en función de la no relación sexual.

Entrevista A

Asoció una canción a un malestar amoroso por los instrumentos que utilizaba, destacando que tal efecto es atípico al tratarse de una canción rápida. No hizo referencia al contenido lírico, y se trata de una banda inglesa.

“Hace mucho tiempo me gustaba una chica, y yo estaba mal emocionalmente. Comencé a experimentar con un artista que se llama Keane. Las canciones de ellos, digamos que son rápidas, pero es muy melancólica. Entonces me di cuenta: ¿Cómo es que esta canción muy rápida, te puede hacer, no llorar, pero... Esto es una canción triste, pero por lo general llamamos triste a una canción lenta, a una canción compuesta en armonía menor, en notas menores, pero esta banda hace canciones rápidas, pero tiene sentimentalismo que puede hacerte llorar en una canción rápida.” “Lo que caracteriza a esa banda es que utiliza muchos pianos sentimentales, mucho romanticismo en esa parte, de la composición.”

La música fue utilizada para bordear la no relación sexual, de representar un poco lo imposible de representar.

Entrevista B

Dice que la canción de su autoría que más le gustó fue una que creó con un amigo, que fue “dedicada a sus madres”. Esa canción mejoró la opinión que su familia tenía sobre el rap.

“Me marcó porque nosotros pudimos dedicarle la canción a la señora en vida, y a la semana, la señora fallece, así que fue como un regalo de D a su madre. Para mí, es la mejor música, es hermosa, y allí él le dice que luche por su vida, y yo allí también le dediqué unas letras a mi abuela porque ha sido mi apoyo en la vida”.

El entrevistado quedó huérfano de joven por ambos padres, por lo que se crio con su abuela. Cuando dice “nuestras madres”, probablemente esté aludiendo a las dos. El amigo al quien se refiere tenía a su madre enferma de cáncer. Figura un uso de la música para sobrellevar lo real de la muerte.

Entrevista C

La entrevistada dijo que le encantó una canción llamada “Camino al cielo”, y que cada vez que la canta, la hace llorar. La canción trata del reencuentro de personas en el cielo, y se la entrevistada se la cantó a la madre, quien falleció poco después. “En ese momento no estaba tan grave, pero ella me dijo “el día que yo me muera, quiero que tú me cantes esa canción”.”

Entrevista D

D explicó que solo en canciones en películas se había puesto a llorar. “En Coco, por ejemplo, cuando la fui a ver con mis primos lloramos los siete. Los siete éramos el muro de los llantos. Habían sido recién meses desde que había fallecido una tía abuela nuestra, y entonces viendo al chico cantándole a su abuela recontra viejita nos dio directo en el alma”.

Relacionado a la familia: “O si no, en Mamma Mía... Allí no hay tanto, pero me llega. Yo creo que es más porque mi mamá también ama a... Mis dos papás aman a ABBA. Mi nombre está relacionado a la banda.”

Las películas a las cuales explícitamente se pone a llorar son las que se enfocan en una trama familiar, lo cual sugiere que algo de la trama o de la historia familiar del entrevistado se juega.

3.2 Temas centrales en común

- **La música como una experiencia compartida**
 - A: Conexión con Dios.
 - B: Compartir con amigos, con un grupo, y con el público
 - C: Sentir la música para poder transmitirla a un público.
 - D: Saber que hay otras personas que pueden sentirse de la misma manera que él.
- **La música como otorgadora de un refugio que fortifica a la persona**
 - A: Desilusiones amorosas y periodos de prueba de fe.
 - B: La música marcó una diferencia entre él y sus amistades de la juventud que se convirtieron en criminales.
 - C: Maltrato perpetrado por el esposo. Enfermedad y posterior fallecimiento de la madre.
 - D: Apoyo en tiempos de desilusión amorosa y victimización por *bullying*.
- **Sentimientos extáticos con la música**
 - A: Cerrar los ojos al tocar la guitarra, sin importar el alrededor (ej. iglesia)
 - B: Sentirse “bacán” en el escenario.
 - C: Disfrutar la música de manera personal, y así, poder transmitirla al público.
 - D: Estar en “la zona”, sentirse libre, y desencadenado.
- **Aspecto semántico de la lírica es subordinado a la canción como un todo**
 - A: No disfruta canciones que considera simples y repetitivas.
 - B: Crítica a las canciones con nivel bajo de lirismo, pero disfruta de cierto género musical en el que las letras “no dicen mucho”.
 - C: El género musical con sus aspectos de tonalidad, ritmo, melodía es el que hace que el público y ella se animen.
 - D: No le importa lo que diga una canción de manera literal (ej.: descripciones de homicidios), si no la significación a nivel imaginario que puede hacer de la canción como un todo.
- **Música como medio para circunscribir un real**

- A: Lo irrepresentable de la no relación sexual y como lenguaje compartido con el Gran Otro.
- B: Muerte de familiares y ambiente de violencia.
- C: Ser objeto de goce de su esposo por medio de la violencia de género y la muerte de su madre.
- D: Bullying, amor no correspondido y fallecimiento de un familiar

3.3 Interpretación

En las respuestas de las personas entrevistadas, se designa a la música como una experiencia compartida, en el sentido que acarrea un lenguaje, o por lo menos, códigos en común que permiten una especie de enlace con un Otro benigno: ya sea al público, al artista, entre los integrantes de un grupo, o a una deidad que es, ante todo, amor. De manera similar, la música, en lo que respecta a los géneros preferidos por los entrevistados, funciona como configuradora de espacios seguros, al delimitar una especie de diferencia entre lo que respecta al Uno y al Otro: es caracterizada como refugio, como un lugar en el que se puede descansar, que otorga un escape de lo cotidiano y mundano. Cabe destacar que la prevalencia de lo Uno aplica también cuando se trata de un grupo, como se puede ver en el caso del entrevistado B, por lo que es un espacio en donde las diferencias parecen borrarse. También, en este espacio, las convenciones sociales disminuyen en importancia, reportándose experiencias clasificables como inmersivas, envolventes y, hasta cierto punto, extáticas, en la escucha o ejecución musical.

Los intentos de los entrevistados de atribuirle valor a la música en general poniendo al contenido lírico en primer lugar fueron inconsistentes. Después de más indagación, se revela que lo que prevalece es la manera en la que la persona incorpora la canción como un todo, y no solo por la semántica, es decir, a la significación imaginaria que hace del objeto musical, para calificarla de buena o mala. Y se revela el poder de la música para derribar barreras que el sujeto construye, e invadirlo en contra de su voluntad,

haciéndolo gozar. El oyente, ante todo, goza por la itinerancia de la lengua, y no exclusivamente por el contenido lírico de una canción. Un entrevistado mencionó de manera explícita el arreglo musical, trayendo a primer plano la dimensión simbólica de la música que se encuentra por fuera de la palabra: esta persona, con educación formal musical, pudo de manera explícita hacer esta asociación. La formación musical de los demás músicos que fueron entrevistados es empírica, y en canciones de su autoría solo escriben las letras, por lo que tratan de ubicar un orden simbólico por medio del contenido lírico.

Por último, la música ha sido usada por las personas para circunscribir reales relativos a la muerte y la no relación sexual. La persona pasa de ser objeto de desecho, objeto de goce en peligro de ser consumido por lo Real, a sujetarse (\$) a su deseo-falta, intentando aproximarse al objeto causa-plus de goce por medio de la música.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, se ha investigado la compleja relación de la humanidad con la música, la cual adquiere un lugar especial por su única conexión con lo Real. La música es efímera, existiendo solamente en la linealidad del tiempo. Aun así, es capaz de remitirnos a lo primitivo del placentero sentimiento oceánico, y al horror de nuestra propia mortalidad, todo esto de manera simultánea. Prescindiendo de nuestra voluntad, atraviesa nuestro ser y, en su intangibilidad, se materializa a través de nuestro cuerpo. Es en su centro de Real que la música adquiere magnificencia, por lo que, a diferencia de los establecimientos religiosos con sus extensas afirmaciones de verdad, y de los estándares generalizadores de los metarrelatos modernos, la música no se enmascara por medio de un semblante con intención de completar el vacío, más bien, hace una operación en torno al vacío para permitir un acercamiento temperado al goce, impensable por otras vías.

A pesar de acercarse a lo Real e ir más allá de la castración, la música implica una estructuración y combinatorias del sonido acoplado al silencio, lo cual le da un ordenamiento simbólico por fuera del sentido semántico, pero no por fuera del lenguaje. Para embarcar de manera más precisa a la música, se la consideró como un discurso sin palabras en donde más importa el ordenamiento entre los significantes-notas que el contenido para la producción de un sentido que no se limita a la semántica.

Teniendo esto en consideración, el sentido musical no puede ser reducido a la lírica que puede formar parte de una canción, ya que la lógica discursiva lacaniana privilegia las relaciones estables, y aquello no puede ser reducido a lo dicho. Alejada de un significado intrínseco, en lo musical encontramos una significación a nivel imaginario realizada por cada persona, de las canciones o piezas musicales que pueden tener o no lírica. La voz cantada, la lírica en las canciones, cuenta en su estatuto de *letra* en el ordenamiento simbólico discursivo, es decir, que la letra denota el goce de la lengua que prevalece ante la comunicación y transmisión de información.

La relación del sujeto con la música ha sido modificada grandemente por devenir objeto de consumo propiciado por los sistemas capitalistas en acoplamiento con los avances tecnológicos. Aun así, experiencias caracterizables de sublimes no son denegadas por la mercantilización de la música, y, como en los tiempos de antaño, la utilización de la música en el fenómeno posmoderno del neotribalismo da al surgimiento de lo instituyente de la experiencia religiosa, parte desestimada en la modernidad por la elevación de la racionalidad a la cumbre de la vida en sociedad.

La música, como lenguaje etéreo, comunica lo inefable hasta el día de hoy. Pese a la caída del Gran Otro y la desmitificación del Padre, la música todavía converge en los caminos de la experiencia religiosa, marcando un retorno a lo tribal, una especie de politeísmo sin dioses en donde la multiplicación de los nombres del padre legitima a nivel social la existencia y validez de diversos goces. Como arte, la música se vuelve garante de la unicidad del goce en el oyente, convergiendo con las disposiciones del discurso del analista en ciertas vías.

RECOMENDACIONES

Por la relativa escasez de bibliografía con orientación psicoanalítica sobre exploraciones multidimensionales de la música, mucho de lo desarrollado a lo largo del presente trabajo fue extraído de diversas disciplinas y acoplado al psicoanálisis por medio de teorizaciones, por lo que convendría hacer aproximaciones en ciertos temas centrados en la clínica psicoanalítica.

Uno de ellos es la posibilidad de ubicar a la música como *sinthome*, capaz de dar consistencia subjetiva al sujeto al anudar los tres registros, ya que en la lógica de la clínica borromea, la forclusión del Nombre del Padre no significa ausencia de un punto de capitón, más bien, se pluraliza la función del padre y eso converge con las determinaciones sociales de la posmodernidad.

Otra manera por la cual se puede estudiar la dimensión clínica de la música es considerándola como un síntoma, ya que, aparte de ser una respuesta frente a lo real, es una formación clásica del inconsciente. Y como ambas tienen la estructura del lenguaje, se puede aproximar en las vías de la música como ordenamiento simbólico que rebasa la semántica.

Bibliografía

- Aranda, J. (2018). Discurso capitalista y el imperio de las imágenes en el horizonte contemporáneo. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, (7), 9-20.
- Arazi, S. (2014, enero 10). *Psicoanálisis y Música. ¿Es la música un discurso sin palabras?* Obtenido de El Sigma: <http://www.elsigma.com/arte-y-psicoanalisis/psicoanalisis-y-musica-es-la-musica-un-discurso-sin-palabras/12675>
- Beck, G. (2012). *Sonic Liturgy: Ritual and Music in Hindu Tradition [Liturgia sónica: Ritual y música en la tradición hindú]*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Betteo, M. (2011, julio 7). *La música es inexorable*. Obtenido de Página 12: <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-171643-2011-07-07.html>
- Calderón, I., Ledezma, Á., Quesada, N., Valerio, M., & Villalobos, M. (2018). Música y psicoanálisis, sonidos y silencios del cuerpo. *Wimblu*, 13(2), 53-70.
- Carretero, E. (2009). Michel Maffesoli. La Aspiración a la Libertad a través del Conocimiento. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 21 (1)
- Castrillo, D. (2012, septiembre). *El estatuto del cuerpo en psicoanálisis*. Obtenido de Sección Clínica de Madrid (Nucep): <https://nucep.com/publicaciones/el-estatuto-del-cuerpo-en-psicoanalisis/>
- Clayton, M., & Leante, L. (2013). Embodiment in music performance [Encarnación en la interpretación musical]. Oxford University Press. Obtenido de: <http://dro.dur.ac.uk/14297/>

- Colom, A. (2013). *Sentido, significación y ruido*. Obtenido de Psicoanálisis y Sociedad: www.psicoanalisisysociedad.org/Textos/2013/Sentido-Antonio%20Colom.doc
- Cross, I., & Morley, I. (2008). The evolution of music: Theories, definitions and the nature of the evidence [La evolución de la música: Teorías, definiciones, y la naturaleza de la evidencia]. En S. Malloch, & T. Colwyn, *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship* (p.s. 61-82). Oxford: Oxford University Press.
- Dasuky, S. (2010). El discurso del amo: de Hegel a Lacan. *Escritos*, 18(40), 100-124.
- De Souza, J. (2014). Voice and Instrument at the Origins of Music [La voz y el instrumento en los orígenes de la música]. *Current Musicology*, 97, 21-36. Obtenido de https://journals.cdrs.columbia.edu/wp-content/uploads/sites/13/2016/08/CM97_DeSouza.pdf.
- Espinar, J. L. (2011). Una aproximación a la música griega antigua. *Thamyris, nova series: Revista de Didáctica de Cultura Clásica, Griego y Latín*, 141-157. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4138756>
- Ferrer, R. (2016, julio 15). *Psicoanálisis y Música. Una sinfonía inacabada*. Obtenido de Temas de psicoanálisis: <http://www.temasdepsicoanalisis.org/2016/07/15/psicoanalisis-y-musica-una-sinfonia-inacabada-2/>
- Freud, S. (1919/1975). Lo ominoso. En J. Etcheverry, *Obras completas: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (7ma reimpresión)* (pp. 215-251). Buenos Aires: Amorrortu.
- Girado, J. D. (2010). Posmodernidad y neotribalismo, el resurgimiento del puer aeternus. *Escritos*, 10(40), 125-154.
- Guacaneme, J. P. (2010). Orígenes y simbología de lo sagrado en el pensamiento de Rudolf Otto. *Franciscanum. Revista de las ciencias*

del espíritu. LII(153), 275-308. Obtenido de
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=343529073009>

Gutman, H. (2012). El discurso capitalista y la causación del sujeto, sus manifestaciones en la clínica. *Revista Borrromeo, (3)*, 304-327.

Hallam, S., Cross, I., & Thaut, M. (. (2016). *The Oxford Handbook of Music Psychology (2nd ed.)*. Oxford: Oxford University Press.

Hernández Navarro, M. Á. (2006). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro. *Revista del Occidente, 7-25*.

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la Investigación (6ta ed.)*. México D.F.: McGraw-Hill.

Hesmondhalgh, D., & Meier, L. M. (2018). What the digitalisation of music tells us about capitalism, culture and the power of the information technology sector [Lo que la digitalización de la música nos puede decir sobre el capitalismo, la cultura y el poder del sector de la tecnología de la información], *Information, Communication & Society, 21:11, 1555-1570, DOI: 10.1080/1369118X.2017.1340498*

Imbirano, A. H. (2011, julio). *La soledad contemporánea como efecto del discurso que no existe*. Obtenido de Imago Agenda:
<http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=1537>

Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío: ensayo sobre el individualismo contemporáneo (13ra ed.)*. Barcelona: Anagrama.

López, O. d. (2017). El ritornele: un cristal sonoro. *La Deleuziana, (5)*, 106-123.

Lytard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge [La condición postmoderna] (Vol. 10)*. University of Minnesota Press.

Mariña, J. (2010). Holiness [Santidad]. En C. Taliaferro, P. Draper, & P. Quinn, *A Companion to the Philosophy of Religion* (p.s. 235-242). Wiley-Blackwell.

- Mass, L. (2013). El sujeto y la estética corporal en la sociedad contemporánea (algunas relaciones teóricas con el capitalismo y plus de gozar). *Psicogente*, 17(31), 155-162.
- Miller, J. A. (2013). El Otro sin Otro. En conferencia en el IX Congreso de NLS, Atenas (Vol. 19). Obtenido de http://www.academia.edu/download/46847407/El_Otro_sin_Otro.docx
- Miller, J.-A., & Laurent, E. (2005). *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Buenos Aires: Paidós.
- Mondoñedo, M. (2011). *Poesía o interpretación de lo real: descripción del discurso lírico como asunción enunciativa de aquello que no cesa de no escribirse* (Tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.
- Morales, F. (2013). La Música y Su Cercanía a lo Real. *Revista Borromeo*, 545-560.
- Morandi, T. (2012). Confluencias: Arte, psicoanálisis. *Intercambios, papeles de psicoanálisis* (28), 43-47.
- Morley, I. (2014). A multi-disciplinary approach to the origins of music: perspectives from anthropology, archaeology, cognition and behaviour [Un enfoque multidisciplinario de los orígenes de la música: perspectivas desde la antropología, la arqueología, la cognición y el comportamiento]. *Journal of Anthropological Sciences*, 92, 147-177. Obtenido de <http://www.isita-org.com/jass/Contents/2014vol92/Morley/25020016.pdf>
- Naumann, E. (2013). Book I [Libro I]. En F. Ousley (Ed.), & F. Praeger (Trad.), *The History of Music [La historia de la música]*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pujó, M. (2004, mayo). *Psicoanálisis y tecnociencia*. Obtenido de Imago Agenda, 79: <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=1759>

- Recalcati, M. (2003). *Clínica del vacío*. Madrid: Síntesis.
- Rodriguez, J. M. (2008). De musas y sirenas: apuntes sobre música y psicoanálisis. *Pulsional revista de psicanálise*, 21(3), 31-38.
- Rossi, M. Á. (2010). Lenguaje, palabra y discurso: de la senda lacaniana a la tradición y actualidad de la teoría política. *Pensamiento plural*, 4(7), 125-141.
- Saldivia, F. (2018, junio). *Lo bello y lo sublime en el psicoanálisis lacaniano*. Obtenido de NODVS l'aperiòdic virtual de la Secció Clínica de Barcelona: <http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=644&rev=71&pub=1>
- Savio, K. (2015). Aportes de Lacan a una teoría del discurso. *Revista Folios* (42), 43-54.
- Serrano, R., Puyuelo, M., & Salavera, C. (2011). Música y lenguaje. *Boletín de AELFA*, 11(2), 39-65.
- St John, G. (Ed.). (2004). *Rave Culture and Religion* [Cultura rave y religión] (Vol. 8). Routledge.
- Streeck, W. (2012). How to Study Contemporary Capitalism? [¿Cómo estudiar el capitalismo contemporáneo?]. *European Journal of Sociology*, 53 (1), 1-28, doi:10.1017/S000397561200001X.
- Taylor, T. (2016). *Music and Capitalism: A History of the Present* [Música y capitalismo: una historia del presente]. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vainer, A. (2014, julio). *Yendo del diván al piano*. Obtenido de Topía: <https://www.topia.com.ar/articulos/yendo-del-divan-al-piano>
- Vásquez, A. (2011). La Posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 29 (1)

Ventzislavov, R. (2014). Singing Nonsense [Cantando sinsentido]. *New Literary History* 45(3), 507-522.

Zawady, M. D. (2008). La loca astucia de la voz del superyó en el imperativo capitalista del consumo. *Desde el Jardín de Freud*, (8), 141-166.

ANEXOS

Entrevista A

Usted posee un título relacionado a la música. Hábleme más sobre ello.

Tengo una licenciatura en producción musical, y también en música. Las dos cosas van de la mano, pero la producción musical tiende más a sonidos, a producir, a hacer canciones. Entonces, un productor musical debe saber música. Va de la mano.

Algunas personas son músicos, pero sin estudios formales sobre aquello. ¿A usted qué le llevó a meterse de lleno en esta rama?

Bueno, la iglesia. El involucrarme desde pequeño en la música, en el área de niños, tierra prometida. Con el pasar del tiempo, quise hacer algo un poco más profesional, y eso me llevó a estudiar. O sea, no me dedico a otra cosa más, solo a eso.

Habló del área de niños, entonces, ¿cómo empezó a introducirse en la música de manera más específica?

Por la iglesia, porque el ministerio de niños tiene un ministerio de música. Al igual de los servicios para gente adulta, en el área de niños hay canciones, música en vivo con instrumentos, y también cantantes con pista. También me involucré por las pistas, antes no me gustaban mucho como las hacían, y con el pasar del tiempo, pude yo volver a hacer esas pistas. O sea, las pistas que suenan actualmente son las mías, hasta ahora. Ya no estoy en TP en el área de música, pero si estoy en el área de sonido, aunque estoy haciendo prácticamente lo mismo, porque sonido, música...

¿Desde qué edad asiste a la iglesia?

Desde los 8-10 años, pero comencé a tocar en el área de TP a los 16-17 años. O sea, desde esa edad hasta ahora, me he metido de lleno en la música. Antes era un hobby.

Dado que las pistas que tocaban antes no eran de su agrado, ¿cuál género musical sería su favorito?

Bueno, yo me crie en la música con G, y la música que lidera es el rock, pero para niños. Tampoco es un rock de gritos, pero lo considero rock porque tiene guitarra eléctrica, no necesariamente una distorsión como un metalero, bueno, ese es otro género musical, pero en todos lados está el rock. Escuchas una canción secular: Fonseca, algo así, pero hay una guitarra eléctrica que predomina. No tengo un género musical preferido, pero creo que lo hago mejor en el rock, aunque ahora en lo profesional estoy tocando casi de todo: ballenato, cumbia, bachata, lo que sea cuando tenga que producir algo, trabajar afuera, que no sea iglesia. Tengo que estar involucrado en todo, pero a mí, digamos que mi género preferido siempre ha sido el rock.

Entonces, en las producciones tuyas, para usted, ¿por cuál género se orienta?

El rock. Uno tipo Coldplay, un rock inglés, no americano, es decir, que sea más ambiental.

Como dice “rock ambiental”, un rock suave, entonces hay marcada una diferencia. ¿Qué opina sobre el *metal* en un contexto de adoración religiosa?

El rock es el padre de todos los subgéneros en sí. Por ejemplo, el metal es una derivación del rock, el *indie* es también una derivación, el *thrash metal*. Van de la mano. Pero... bueno, lleva guitarra eléctrica, si me gusta. Hay una banda que se llama “Planetshakers”, es una banda cristiana, y ya se las están tocando en las iglesias, y tienen guitarras metaleras. O sea, para mí, el sentido es la letra. Si hay un mensaje bueno, así sea reggaetón, puedo escucharlo, tal vez no es de mi agrado, pero puede llegar.

¿Qué cosa no sería de su agrado?

Como está compuesto ese género. Uno tiene que ser bien creativo, por ejemplo, el reggaetón simplemente es un *loop* que da vueltas, cuatro notas, y termina, pero tal vez, hay personas creativas que pueden hacerlo con esas cuatro notas, pero no otros arreglos, no cansona. Pero es cuestión de creatividad. Yo también he hecho reggaetón, no para mí, pero para otra persona. No me gusta mucho como está compuesta la armonía, que es muy cansón, que solo cuatro cosas, y se repite, se repite, se repite. Pero en el rock no pasa lo mismo, en la música clásica tampoco.

Es algo muy curioso que las personas que estudian música clásica son muy buenos en el rock. Digamos que se cansan, van a la [guitarra] eléctrica, y tienen ideas clásicas, pero en el rock. O sea, hay muchos guitarristas conocidos en el medio de la historia, que han estudiado música, y se han hecho rockeros, pero han pasado ese conocimiento de música clásica al rock... Ese es mi estilo predominante, el rock.

Entonces, por un lado, está la letra, lo lírico, y por el otro, la complejidad, pero por el lado sonoro.

De la armonía musical.

Entonces ¿una complejidad armónica y no caótica?

No, o sea, ¿relajo y todo eso?

Puede ser.

No, por ese lado no. Puedes tocar aquí... Creo que a veces, cuando tocan “Remolineando”, también es un caos. O con los mismos coros antiguos, como “Remolineando”, “Jehová es mi guerrero”, la gente se pone a saltar. Entonces no lo veo como que solo el rock puede ser así, cualquier canción puede ser así. Cuando viene Funky, es un caos también, la gente pasa adelante y todo eso.

La música que le dio G... más bien, el fue un mentor.

Sí, un líder.

Entonces, ¿Qué tipo de música escuchaban sus padres en sus años formativos?

Creo que ellos no influyeron en mi estilo.

¿Qué escuchaban entonces?

Escuchan lo que sea. No son amantes de la música, se puede decir. Tampoco son muy formales, pero digamos, si van a un concierto de la orquesta sinfónica. No son “tengo que ir, porque es el concierto de x artista”. Para mi, no han sido influyentes en la música.

Según mi mamá, antes de nacer, y de recién nacido, me ponía música clásica casi todos los 9 meses. Supuestamente, no sé si eso influyó.

Tiene hermanos, primos, demás familiares...

Tengo hermanos, pero no tienen afinidad a la música. Eso sí, tengo un tío quien tocaba, y me gustaba, pero no... O sea, lo veía tocar a él, y me gustaba, pero no fue para involucrarme de lleno, solo me atraía como él ejecutaba.

¿Le atraía la música, o el lado performativo?

Las dos cosas. O sea, en ese tiempo, uno no tiene ni consciencia. Tenía 4-5 años.

¿Qué tipo de música el tocaba?

Pasillos, ese tipo. Música de la cultura ecuatoriana.

¿Y si le gustaba?

Si, la aprecio, es algo valioso.

Habiendo explorado todas sus influencias, ¿Cómo cree que la música ha impactado en su vida?

Dios, por medio de la música. Por el mensaje que una canción cristiana puede dar. También es importante que, en la música cristiana, no solamente hay cristianos haciendo la canción, escribiendo la letra, componiendo la música, la melodía. Hay gente fuera del ámbito cristiano que es muy profesional, trabajando con los cristianos. Me llamó la atención que, como no es hecho por mucha gente cristiana, de todas maneras, puede llegar. Dios puede obrar con cualquier... hasta con un burro, como dicen, hasta por las piedras. También me llamó la atención que, con el pasar del tiempo, esas personas se convirtieron. Me imagino porque escucharon sus propias canciones, eso les llegó. Entonces así mismo, en el ámbito cristiano, por el mensaje que puede llegar es muy impactante, como está conectado todo, te puede hacer sentir algo emocionalmente.

Entonces, la música tiene un impacto espiritual que puede resultar en una conversión.

Y es algo que va de la mano con la medicina también. He visto que también le ponen [música] a las personas autistas, o con una capacidad distinta, y les ayuda para un bien. También implica lo emocional.

Y entre impactos espirituales y efectos terapéuticos, ¿ha sentido algo de eso para usted? Por ejemplo, en su vida espiritual, ¿Qué fue primero? La música, lo teológico, etc. ¿Se siente identificado entre estas personas que fueron llamadas, valga la redundancia, llamadas a este llamado por la música?

Si, si me siento identificado por lo que está diciendo, y también por el mensaje, uno está triste, o está decaído, y escucha algo gratificante, por medio de una letra bien hecha, que te muestra el amor de Cristo, que solo él te puede levantar, y demás.

¿Cómo una especie de conexión hacia lo divino por medio de la música?

Claro, y es lógico porque Dios mismo hizo la música.

¿Alguna vez se ha sentido conmovido por una canción?

Si, por supuesto.

¿Por qué cree que fue así?

Por el mensaje que va unido a, que se yo, las frecuencias, de como está compuesta una canción.

Por ejemplo, si el mensaje [lírico] es muy triste, pero la música es movida, no haría el mismo efecto, ¿O sí?

Yo creo que sí haría un efecto. Por ejemplo, hay un artista fuera del ámbito cristiano. Hace mucho tiempo me gustaba una chica, y yo estaba mal emocionalmente. Comencé a experimentar con un artista que se llama Keane. Las canciones de ellos, digamos que son rápidas, pero es muy melancólica. Entonces me di cuenta: ¿Cómo es que esta canción muy rápida, te puede hacer, no llorar, pero... Esto es una canción triste, pero por lo general llamamos triste a una canción lenta, a una canción compuesta en armonía menor, en notas menores, pero esta banda hace canciones rápidas, pero tiene sentimentalismo que puede hacerte llorar en una canción rápida.

Eso ya sería lo lírico entonces... El sentimentalismo apegado a lo lírico.

Lírico, instrumentos... Lo que caracteriza a esa banda es que utiliza muchos pianos sentimentales, mucho romanticismo en esa parte, de la composición.

O sea, que el efecto general de la música es resultado de la letra y su composición.

Ajá, por la armonía, por las tensiones...

Para usted, ¿qué es una buena canción, un buen artista?

Es una pregunta muy subjetiva. A veces, no necesariamente se necesita la complejidad de monstruosos acordes, que los arreglos, los cortes, algo así

como un Luis Miguel, por ejemplo. Pero también puede ser otro artista que solo tenga cuatro, cinco acordes con arreglos bien hechos, bien puestos en el lugar que corresponde. No necesariamente la complejidad, puede ser algo sencillo, menos, es más, ese es el dicho, pero con un buen mensaje. O sea, si uno puede hacer la complejidad, genial, pero si otro no puede, con un buen mensaje que llegue también puede resultar en una buena canción. Por ejemplo, comparo Luis Miguel, estos cortes que él hace, armonía jazzista, con Sacrificio, que es rock, pero puede llegar y hacer llorar. Es un rock mas crudo, que tiene cuatro o cinco notas, pero es una canción muy sentimental. Para mi, las dos canciones son buenas. Entonces, no necesariamente la complejidad, si no también algo sencillo, pero bien hecho.

En resumen: una buena canción puede, entonces, tener los monstruosos acordes, otras pueden ser menos complejas, pero bien puestas, y otras que no tengan estas dos cualidades, pero sí un buen mensaje en sus letras.

Un buen mensaje, y la manera de cantar, la actitud que proyecte el artista. No todos tienen eso.

¿Qué sería una buena actitud para cantar o ejecutar una buena canción?

Tiene un término, pero no lo recuerdo. La manera de proyectar y transmitir el mensaje. Que la persona que escuche pueda sentir lo que el artista cante. O sea, las dos personas conectadas, el público conectado al cantante.

Hay géneros que no tienen voz, solo es música instrumental, pero también, pueden hacer sentir algo por la manera de tocar. No es solamente el sentimentalismo en cantar, los músicos también, por ejemplo, en el jazz crudo no hay voz, hay puros instrumentos, hay partes en las que algunos instrumentos son silenciados, y otros en los que hay más énfasis, más predominantes, entonces, todo eso son articulaciones. Para mi, esa es también parte del sentimentalismo.

Hablando del jazz, el género tiene el scat, que es la voz sin palabras, es la voz, pero imitando a un instrumento.

No solamente en el jazz, lo puedes hacer [el scat] en cualquier género. Que se yo, un solo puedes tocarlo con la guitarra, pero también con la voz puedes hacer las mismas notas del solo. Creo que es originario del jazz el *scatting*, pero lo puedes hacer en otros géneros.

Otra pregunta subjetiva: ¿Le ha servido la música como refugio en situaciones específicas?

Claro. Emocionalmente con relaciones amorosas. Por lo general, cuando uno está mal, escucha canciones tristes, como que nos gusta ese masoquismo, y también en el ámbito cristiano, como lo dije anteriormente. Cuando uno está mal, ha caído, tiene algún problema, cosas así. Entonces a veces escuchas estas canciones cristianas que tienen un buen mensaje espiritualmente, y te pueden ayudar a confiar nuevamente. Lo que realmente el artista quiso desde un principio, ¿pues no? Se comprueba, llegó el mensaje.

Y si el artista quiso poner al oyente mal, ¿es porque él también está mal?

No pues, yo hablo de las canciones cristianas. Como Jesús Adrián Romero. No me gustan mucho las canciones de él, pero me parece que tiene un buen mensaje. No es mi estilo, porque es muy formal en el sentido que es algo dominical. Creo que es porque aún soy joven, me gusta... más el relajo, no mentira.

Esta bien, está bien.

Algo como mas juvenil, como Barrientos, quien es mayor que Jesús Adrián Romero, pero tiene músicos más jóvenes. Prácticamente le cambiaron el estilo, porque Marcos Barrientos era canciones solo de pandereta, anteriormente.

¿La canción “Como búfalo” es de pandereta? ¿Cómo la consideraría?

Sí, como una canción vieja, de iglesias cuchurupa.

¿A qué se refiere con eso? Ese término nunca lo he escuchado.

Como que solo están en lo tradicional, en lo viejo y allí se quedaron. Entonces no pueden escuchar un solo de guitarra de una canción cristiana porque: “¡Ay!, ¡eso es del diablo!”.

¿Qué sentimientos cree que puede transmitir una canción?

Alegría, tristeza, melancolía...

Entonces, ¿Todos los sentimientos?

Si.

¿Cree que la música tenga un sentido? ¿Un significado?

Originalmente la música fue creada para adorar a Dios. La adoración, para mi. O sea, hace algo. Bueno, eso fue originalmente. Para mí, el sentido más importante es ese.

¿Y qué significa para usted?

Es como un refugio, un lugar donde poder habitar. Para mí, es poder ejecutar un instrumento. Antes, yo no trabajaba en la música, si no en otras cosas, pero yo recuerdo que terminaba ese trabajo y corría a tocar ese instrumento porque ese era mi refugio. O venía acá a la iglesia, todo sucio, y practicaba. Así, como un refugio, como un lugar... En el que solo estés tú, en el que te sientas bien. Eso es para mí, la música.

Respecto a lo que se dedica: ¿Cómo pasó la música de ser un hobby, algo dominical, a ser su sustento?

Lo que yo recuerdo es aquí en la iglesia. Yo venía, tocaba, y no sabía que seguir aún, que carrera seguir. Como me di cuenta que esto lo había hecho desde pequeño, no solamente aquí, antes asistía a otras iglesias, y ayudaba en lo musical sin saber nada. Aquí también me pude pulir porque la iglesia es

una escuela, para mí. Y lo quise llevar de una manera más profesional, porque en la industria cristiana, digamos que hace unos 10 años, era turrísimo. O sea, no había más artistas de otro nivel como ahora. En ese tiempo no había muchas canciones de jóvenes, y si habían, eran medio turras. Más había en inglés, pero en Ecuador, casi no hay mucho. Entonces eso me llevó a hacer algo en el país, después unos algunos años, pero teniendo un conocimiento.

También me ayudaron muchas personas influyentes. Un amigo que trabaja en el área de sonido, J., a él también lo veía como una persona a seguir en lo musical, en la parte de la producción musical, porque él es muy bueno en eso. A G. lo veía como un músico a seguir. Tenía a [otras] personas influyentes que veía, y me dije que quiero algún día tener el conocimiento de ellos

Entonces, ¿se podría decir que usted fue inspirado por ellos al ser referentes en el tipo de música que quería hacer? Tal vez, algo distinto a lo que ya estaba, como una apertura hacia la variedad.

Sí... También la iglesia. Han pasado alrededor de 35 años de la inauguración de la iglesia, y seguimos tocando canciones de 20-25 años atrás. Me llama la atención una iglesia tipo Hillsong, que tienen varios CD hechos, y tienen menos años que esta iglesia. Nuestra iglesia no tiene ni un CD, ni una canción propia. Deberíamos estar cantando canciones nuestras. Nosotros componer, y que la iglesia cante nuestras canciones, pero no hay aquí, y eso también lo veía hace 10 años. Tenía proyectos en mente, y eso también me ayudó.

¿Qué instrumentos toca?

Guitarra, guitarra eléctrica, acústica, clásica, piano, batería un poco, bajo, un poco de trompeta

¿Por cuál empezó?

Guitarra

¿Por qué la eligió?

Porque mi tío tocaba guitarra, una guitarra de palo clásico... Esas guitarras normales que les dicen de palo.

¿Acústica?

Si, pero de nylon. Esas viejitas que usan para tocar pasillos. Las guitarras comunes y corrientes. Y yo lo veía a él tocar. Me acuerdo que él también era luthier, o sea, el hacía sus guitarras. El me hizo una guitarra a mi también. En ese tiempo, cuando era pequeño de unos 4 años, me hizo una guitarra, no sonaba, pero pretendía que tocaba al lado de él, y después me hizo una guitarra de verdad, y comenzó todo.

¿Y le pidió esa guitarra?

No, pero él veía que me gustaba todo eso. Él ya no toca, no llevó eso profesionalmente. Él es abogado, pero ya olvidó todo eso. Eso sí, a veces viene donde mí y hacemos música. Y creo que él, inspirado por su padre, quien es padre de mi papá también, pero son de un matrimonio separado, o

sea, no es bien allegado, pero él [abuelo] es una persona predominante en el pasillo ecuatoriano, ha grabado discos y todo eso. Entonces él [tío] vio eso en mi abuelo, pero como yo no era tan allegado a mi abuelo, yo lo veía a él, a mi tío.

¿Ha usted compuesto canciones?

Sí.

En general, ¿cuáles considera que son sus fuentes de inspiración musical?

Dios, el amor... Eso. En general, cosas que te han pasado personalmente, y lo puedes transmitir... Yo creo que eso puede hacer mejor una canción, algo que le ha pasado personalmente a alguien, y es compositor.

¿Quisiera hablar de una canción en específico? Sobre de que trata, y qué le llevó a componerla.

Me acuerdo que empecé a componer cuando estaba en la universidad, porque tenía que hacerlo para una materia de composición, y me acuerdo que hice unas canciones para una persona, una chica, pero fue melancólica. Y me gusta. Esa canción la hice hace tiempo, algún día la grabaré. La tengo escrita, la presenté, pero la grabaré para sacarla. Tengo algunas canciones que he compuesto y no he sacado, como también he hecho canciones para otras personas.

¿Lo instrumental o la letra?

Por lo general, la gente viene con una letra que ellos han hecho, y yo le pongo la armonía, la alegría.

¿Ha despertado la música un sentimiento en particular mientras la ejecutaba?

O sea... ¿Un sentimiento como cuál?

Probablemente afligido, conmovido, feliz, hasta invadido, quien sabe, mientras la ejecutaba, porque una cosa es escuchar la música, y tocarla es algo diferente.

Si... Cuando ejecuto un solo en guitarra, un acorde que para mí es hermoso... Eso es alegría, invadido creo que es la palabra exacta. Invasión de un *feeling*.

A veces, cuando hago un solo, me gusta cerrar los ojos, sin importar quien esté allí, la pastora, por ejemplo. Un día ella me dice... Es que antes yo tenía el pelo más largo, y en un culto toqué así. Me dice: "Quiero hablar con usted un ratito. Yo quiero decirle, no se como lo va a tomar, pero usted no es un *rockstar*." Yo me quedé: ¿Qué? ¿Y por qué me dice eso? Tenía otro concepto. Hasta allí se puede ver, porque si haces un solo de guitarra eléctrica en otras iglesias, es normal. Es lo mismo que haría un pianista en un solo de piano, pero como es eléctrica es un poquito más bullicioso, entonces lo ven malo, "aquí no, por favor". Pero si es un solo de piano... En un culto vino Steve Green, quien vino con el hermano que toca piano de una manera

espectacular. Hacía sonar ese piano de una manera... Una persona muy formal, clasicista. La pastora encantada, pero es lo mismo que se hace en la guitarra, solo que como el piano no es muy bullicioso, es más formal. Igual es un solo.

¿Y un solo de batería?

¡Peor! A ella no le gusta la batería, la odia. Si es batería eléctrica, mejor. Por eso ya no tocan con la de tambores, si no, con la eléctrica.

Se puede ver un choque generacional, siendo ellos criados en otra época.

Si se trata de haber sido creados en otra época, entonces toquemos pasillos toda la vida. Solo eso había en Guayaquil, en Ecuador antes. Aquí se criaron con las canciones de Marcos Witt de hace 20, 25 años, con el mismo sonido. No estoy diciendo que las canciones sean malas porque el mensaje es bueno, pero talvez hacerlo más actual, con otro tipo de sonido. Tal vez hacerlo con el mismo mensaje, pero más actual.

Entrevista B

Cuénteme un poco sobre el o los géneros en los que se desenvuelve.

El género en el que estoy es el urbano. El mundo musical está gobernado por lo urbano. Los de pop quieren juntarse con los reggaetoneros, los rockeros integraron el rap también en algún momento. Los grandes artistas ahora colaboran con los mal llamados reggaetoneros, que más bien son traperos. En fin, la música urbana gobierna en cualquier parte del mundo y Ecuador no es una excepción. Yo creo que la música de una u otra forma es lo que usan más los chicos. Recuerdo que cuando era chico, escuchaba mis CDs y tenía mi grabadora. Los chicos de ahora tienen más tecnología, y uno puede meterse a YouTube y buscar la música que quiera. Por ejemplo, ahora estaba trabajando y escuchando música.

Hablando de lo urbano, ¿sería este conjunto de géneros su favorito?

Me crié en un mundo de rap, el rap de los 90. Hay que considerar el contexto de cada persona porque no es que los chicos del Guasmo escuchan los mismos que los chicos de Samborondón. Empecé haciendo rap. Ahora hago otras clases de música, pero siempre ligado con lo urbano. Antes había menos mezclas de artistas de diferentes géneros, pero ahora, como las cosas van cambiando, y como la música es una industria, la gravitación hacia lo urbano es desde lo comercial, para vender.

¿Cómo empezó a interesarse en la música? ¿Qué escuchaban sus padres?

A mi familia nunca le gustó el rap. Mis padres son fallecidos, por lo que me crié con mis abuelos a quienes les gusta más la rockola, la música nacional tipo Julio Jaramillo. Mis tíos estaban más alineados a la salsa; mis tías, a lo romántico. A mí me interesa el rap porque en el barrio había una banda de rap llamada las Viudas negras. Ellos son los viejos pandilleros de esa época que escuchaban rap y que bailaban *breakdance*, y en esos tiempos había *full* videos de raperos gringos, y como muestra de que si influye el contexto en el que uno vive, algunos de esos videos eran sobre matanzas, y había temas de drogas.

El tema de pandillas era el *boom* cuando era niño, y el integrarme a una hizo que me metiera en la música. Se trataba de generar un grupo que haga algo diferente a las pandillas tradicionales que mataban, este era ligado al tema de hacer fiestas y cantar.

Al tratarse de una pandilla con orientación musical, ¿cómo así se hacían llamar pandillas?

Porque todos los grupos organizados se denominaban pandillas. Ellos eran el combo, la ganga, y así no estuvieran en actividades ilegales, era una pandilla. En un tiempo llegamos a tener 300 personas. Algunas de ellas sólo iban a bailar en las reuniones en las fiestas, como también iban otras pandillas, pero poníamos reglas claras de que no se peleen, porque si no, se van.

Usábamos la misma lógica que las Viudas negras, nosotros, los más jóvenes, también creamos pandillas en donde nos reuníamos en esquinas para rapear y bailar. Era lo que nos unía, lo que vinculaba al grupo. Era un grupo organizado, había incluso un jefe que recogía dinero para las fiestas. Una vez salimos de colegio, el grupo murió porque la gente se casó ya tuvo hijos. En ese tiempo nosotros teníamos un grupo llamado las Ropas negras, éramos tres que cantábamos y en ese tiempo, entró el CA¹ a nuestro colegio, y nos dio apertura para empezar a presentarnos. El CA fue el espacio que nos permitió conocer y presentarnos a otras ciudades. Al terminar el colegio, entré como voluntario al CA, se deshizo la pandilla, pero quedó el grupo. Éramos como 6, pero los procesos de vida de cada uno fueron diferentes: unos se hicieron de compromiso, otros se hicieron padres. eventualmente se deshizo el grupo, pero con D y otro amigo, por medio del CA, pudimos seguir en la música y jalar chicos que eran de otra generación pero que también les interesaba la música. De allí, nos empezamos a llamar IR. En todos los procesos han venido chicos y le hemos dado la posibilidad de que canten. Después de que salió la segunda generación, vino otra, que se llaman las DH. Fueron del grupo, y después de apartaron e hicieron su propio grupo. Ahora estamos haciendo salsa urbana.

¿Tiene un ejemplo musical para mostrarme?

Es salsa, pero es más fusionada con lo urbano. Hacemos salsa choque también.

¿Qué hacen en sus canciones propias? ¿Componen? ¿Escriben?

En la actualidad somos cuatro que cantamos. El trabajo de dos de ellos no les da mucho tiempo para cantar. Todos en el grupo escriben las letras.

¿Cuántos géneros?

Rap, salsa, reggaetón por un tiempo.

¿La instrumentación la hacen ustedes mismos?

No ahora, pagamos para que alguien las produzca. Al principio les descargamos de internet.

(Me muestra en la computadora varias carpetas organizadas por año. Son letras de canciones, desde el 2000 hasta el 2018)

Ya que están por el lado lírico de la creación musical, ¿cuáles son sus inspiraciones para escribir una canción?

No lo sé, son atracasos, momentos en los que te sale una frase y empiezas a escribirla, porque a veces quieres escribir una canción y no te sale nada, pero hay momentos en los que vas en el metro, te sale una palabra, y la tarareas.

¿Podría mencionar temas en específico de los que traten sus letras de las canciones?

¹ Organización que atiende a mujeres y menores de edad víctimas de violencia

Mi primera línea de trabajo está enfocada al tema social, y la música va ligadas a los temas que trabaja el CA, por ejemplo, la prevención del embarazo, la prevención de la violencia. Pero ahora estamos enfocados en los temas de música romántica.

¿Encuentra más inspiración por medio de lo romántico para escribir?

No, porque si me dicen que hago en la música bailable la hago, si me dicen que haga música sucia, la hago.

Eso si le dicen, ¿pero en los casos en los que usted hace por su cuenta?

Antes creo es más fácil se me hacía hacer *gangsta rap* por las vivencias de las calles, el tema de las drogas. Se me hacía fácil al inicio, pero después de leer, de educarme más, tuve posibilidades de crear música con mensaje para la gente, el rap conciencia, y después empezamos hacer músicas románticas. Por ahí, a veces hago salsa choke, que no es de mi agrado, para apoyar a los muchachos de IR. Las escribo, es como un reggaetón de los viejos, solo que transformándolos a salsa, porque la salsa choke tiene el dembow, la base del dembow, solo que le metes el sonido de salsita rumbera.

¿Quisiera hablar de una canción de su autoría?

La que más me gustó en mi vida fue una que escribí con D, dedicada a nuestras madres. Se llama Estrella. Esta música me marcó en el sentido... A la mamá de D le detectaron cáncer en el útero. Me marcó porque nosotros pudimos dedicarle la canción a la señora en vida, y a la semana, la señora fallece, así que fue como un regalo de D a su madre. Para mí, es la mejor música, es hermosa, y allí él le dice que luche por su vida, y yo allí también le dediqué unas letras a mi abuela porque ha sido mi apoyo en la vida. Entonces para mí, de todas las músicas que yo he hecho, esa es la mejor, que es para las madres, y siempre la promocionamos en el día de las madres.

He hecho otras canciones, pero para mí, esta tiene el toque especial por el contexto y la situación que vivió la señora, y la dedicación que hicimos. Además, esta música fue la que hizo que mi familia también acepte que el rap no es solo drogas y nada malo, porque ellos decían que era música de pandilleros, y esta canción también les agradó.

Y, en otra instancia, ¿ha despertado la música un sentimiento particular mientras la ejecuta? ¿Qué sentimientos salen a flote cuando rapea?

Cuando estoy en la tarima, me siento bacán. Es un tema de sentir, de ayudar. Como nuestras músicas son siempre ligadas a que la gente te ayude a corear, entonces dices "chuzo, nuestra música si es pegajosa, si le agrada a la gente", y sin ser famosos. Yo recuerdo una vez que nos fuimos a cantar a un pueblito, y era así como algunos fueron a hacer esos típicos covers, y a la final la gente [del público] te apoya porque es cover, es música que ya gente la conoce, y por eso, te van a ayudar a corearla. Por ejemplo, nosotros no somos famosos, pero con el corito, hacemos que la gente nos ayude.

(Me muestra un video en el que grupo del CA canta)

Esto es en Monte Sinaí. La gente nos ayuda sin ser famosos

¿Qué canción es esa?

Un rap

¿Dice que es un cover?

Es un coro, nosotros lo creamos. Me refiero a que fuimos a un evento, y había otras personas que cantaban covers, y la gente te corea porque cantan covers. Nosotros no, [en] nuestra línea no está el tema de hacer covers.

(Pone otro video)

No somos famosos y la gente está gritando. A eso voy. Eso nos llena.

Teniendo en cuenta lo que siente cuando está en el escenario, y sus experiencias con la música desde joven, ¿Qué le llevó a dedicarse de pleno a la música? En comparación con sus amigos que estuvieron en ese ámbito, pero se tuvieron que ir.

El CA, porque me ha dado la posibilidad de hacer música. A la final, por ejemplo, en el CA, hacía el espacio de reuniones y de ensayos de grupo. Tenemos el espacio aquí afuera, y como uno lleva años aquí, hemos podido ensayar aquí.

Entonces, por ejemplo, mientras a otras personas se les dificultó seguir por el trabajo...

Claro, el trabajo no da tiempo. Aquí el CA dio la posibilidad.

Entonces, si no hubiera encontrado esta organización que le hubiera brindado...

Esta posibilidad. No. Yo creo que les sirvió, porque cada uno de los chicos que le enseñé [en el video] y fueron parte del grupo... El espacio del CA le dio otras oportunidades. Yo me acuerdo que J era parte de los Ñetas, y una vez que entró al grupo, dejó las pandillas. Se dedicó al trabajo, pero también a hacer la música, y siempre ha estado ligado al grupo, aunque tenga su trabajo. Así mismo una de las chicas estaba metida en el tema de la hache, y la música fue, aparte del CA, el espacio para ir dejando el consumo poco a poco.

Todos han recibido acogimiento en su grupo

Claro, a partir de sus problemáticas, pero es la música que les dio la posibilidad [de superación]. Yo creo que cada uno de los chicos han vivido situaciones complejas, y la música les ayudó.

¿Cree que la música le ha ayudado a en situaciones complejas?

Si, a mí también. Como estábamos cerca del tema de las pandillas, y como la música transformó la vida de uno. Porque yo sigo a mis pares² de la infancia,

² En escuchas posteriores de la grabación, se comprueba que el entrevistado no dijo "panas". En caso de no ser un equívoco, probablemente haya dicho "pares".

y ellos están presos, muertos y cosas así. Y no, a mi este espacio me dio otras oportunidades.

Cuando dice sus “padres”, que delinquieran, ¿Se refiere a las Viudas negras?

No, ellos son un grupo musical. Fueron como nuestra guía. Los que delinquieran eran los Latin Kings, los Ñetas.

¿Y no eran ellos sus padres de la infancia?

Sí, pero ellos eran la pandilla que nosotros queríamos ser.

Ah, entonces las viudas negras eran...

Los referentes. Los que queríamos ser. Ahora son viejos y siguen cantando.

(muestra un video de ellos)

Este es mi barrio, por aquí vivo yo. Es el (lugar). Son manes cuarentones. Este es el menor, W, este es el duro, J.

(pausa el video)

Y siguen cantando.

Bueno, respecto a estos padres de la infancia, no ellos, si no los que están presos.

Esos son mis panas, amigos de la infancia.

Mil disculpas, había entendido “padres”.

Mis amigos de la infancia, los que se criaron conmigo. Los que se desviaron, ellos están presos o muertos algunos.

¿Y qué cree que lo salvó a usted?

La música, y el espacio del CA, un espacio diferente. A la final mis panas, los que se criaron conmigo y jugábamos pelota juntos, se dedicaron a la venta de drogas. La mayoría está presa.

Uno que cantaba conmigo, el entorno social, los hermanos, la familia hizo que la música no sea tan importante, porque él estaba metido con la música, yo le llevaba a los eventos, pero los hermanos influyeron negativamente en él, y no pudimos hacer nada. Le dieron 25 años de cárcel.

Pudo entonces encontrar este soporte, teniendo como referente al Clan viuda negra, la cual era una pandilla musical, no una pandilla delictiva.

Si. Ellos eran los referentes, que veían cosas de rap, y ponían música, *breakdance*, y esas cosas. Y uno de niño viendo a esos viejos hacer todo eso... Interesante.

No puedo obviar el aspecto social de todo esto. El encontrar apoyo en algo que todos comparten puede ser una solución, al punto de seguir en

estos grupos años después. Como usted trabaja en una institución con enfoque social, ¿Qué más puede decir al respecto?

Para el gobierno, el combatir las drogas es una prioridad. No se van a combatir atacando, quitando, si no dando espacios a la gente. Para mí, el ejemplo claro que dieron los chicos de IR, es que si se les da otra oportunidad ellos van a tener sus mentes ocupadas en otras cosas, y van a decir "mira, si existen otras posibilidades de vivir". El espacio les dio una oportunidad de repensar su proyecto de vida, su trabajo, el apoyar a su familia. Pero si el estado sigue creyendo que combatir las drogas es desde ese punto, no sirve.

Yo siempre he creído en que, si hay un espacio, por ejemplo, en las escuelas... El otro día estuve viendo Súper campeones, un anime de mi infancia. Empezó con los juegos deportivos japoneses, donde estaban los que jugaban *volley*, los de atletismo, los de fútbol. ¿Por qué la educación no se radica en eso? En las unidades educativas hay un pensum académico por el que los docentes tienen que matarse dando clases, en vez de generar un tema deportivo también. Las matemáticas nos pueden servir, pero a quien no quiere hacer nada, de que le sirve. Por ejemplo, yo estudié comunicación social. Las matemáticas no me sirven. Solo para hacer la fórmula estadística de la tesis, nada más.

Entonces, yo sí creo que, el estado debe generar en cada colegio una orquesta, el pelado que se quiera meter, que se meta, y van a ver que los pelados van a estar contentos tocando su guitarra. Igual con espacios deportivos.

Es como el estado apuesta a eso. Quieren disminuir el tema de violencia... Hay violencia y consumo de drogas porque los pelados no tienen su mente ocupada por otra cosa. Déjenlos hasta las cuatro de la tarde entrenando, que entiendan la importancia de hacer los deberes en la noche. Entonces, para mí es un problema del estado en no pensar en estas posibilidades para los jóvenes. Denles espacios como el CA donde puedan venir a reflexionar. Nosotros invitábamos a los pelados, y bastantes venían aquí, porque en su casa no hacen nada. Así su prioridad sea conocer chicas, pero ya ven un espacio que les va a ayudar a pensar en otra cosa.

El gobierno gasta tanto en campañas en contra de las drogas. Si la gente no tiene quien consuma drogas, a quien les van a vender. Pero tienes que tener un pelado desocupado vago que no haga nada, que te venda, y el otro que te consuma. Pero si un pelado tiene su mente ocupada, no van a querer nunca. Y el ejemplo es claro, yo he tenido como 20 pelados en IR, y todos tenían sus mentes ocupadas con estas problemáticas, pero la música les dio un giro.

Necesito una aclaración: Usted hablaba también de ser parte de pandillas, y de tener a todos estos amigos que han caído presos, por lo que tengo una pregunta, la cual puede responder o no: ¿Eran pandillas delictivas? ¿Han llegado a delinquir?

No. Anduve con unas pandillas, pero no delinqué nunca. El tema de delinquir... Mis panas no delinquían, no robaban. Ellos se metían en las drogas. Y el tema de las drogas tiene que ver con el tema del territorio, y el tema del territorio

tiene que ver con quitarle la vida al otro. No es que iban a robar. Ya sabe el poder que tienen las drogas, y como el tema del micro, del macro, mueve dinero. Entonces mis amigos se metieron en eso.

¿Y ellos también consumían?

Vendían, el micro. Si yo soy el vendedor del barrio, y la veo cerca, ¿qué tengo que hacer con usted?... Porque está ocupando mi territorio, mi espacio. El tema de vender drogas es complejo, tumban puertas. En mi casa han tumbado puertas.

De hecho, estas cosas nunca me han llamado la atención. Creo que es también porque mi abuela me metía las palizas cuando andaba con los muchachos. Aunque la gente diga que no hay que pegarles [a los niños], pero creo que si influyó unos cuantos correazos que me daba.

¿La paliza y los referentes musicales?

Es que la abuela si era cosa seria, no me dejaba estar en la calle con mis amigos. Influye, porque si me hubiera estar dejado con ellos... Una vez mataron a un pana que se quedó solo con los muchachos en la esquina. Yo me había metido antes porque un pana me obligó.

Si entiendo bien, su abuela le dejaba socializar, jugar con amigos afuera, pero también le ponía límites.

Si, podía salir, pero no todo el día. Tengo panas que hasta hijos tuvieron.

(procedo a ver la hora en el celular brevemente, medio por el cual estaba grabando la entrevista)

También me gustaría que le hagas la entrevista a D. Él estuvo un tiempo en IR, y de allí se fue a otro grupo, y él ahora está más ligado a la música que yo, porque él está viviendo de la música. Yo no, nosotros rara vez la que hemos cobrado.

De todas maneras, se está haciendo un espacio en la música, aunque no de lleno.

No de lleno, pero ahora que me voy a quedar sin trabajo³, a la final voy a ver qué tal la música.

¿Para usted que es una buena canción?

Una buena canción tiene que ir de la mano de una buena letra, coherente, con un ritmo instrumental que vaya compaginado, porque si lo instrumental es malo, y la letra es buena, no tiene sentido.

¿Y si lo instrumental es bueno y la letra no?

Pésimo, tampoco. Tiene que ser los dos. El beat, como le decimos los raperos.

¿Considera que la música tiene un sentido, un significado?

³ El entrevistado trabaja por proyectos.

Hay músicas con sentido como hay músicas vacías, basura que no dicen nada. Y a estas músicas que no dicen nada, a la gente les gusta por el ritmo.

¿Y ha llegado a disfrutar canciones en las cuales el ritmo es bueno pero la letra no tanto?

Si, la salsa, disfruto mucho las timbas, que tampoco dicen nada.

¿Es eso salsa?

Es que la salsa también tiene raíces. La salsa boricua, la salsa cubana, ninguna es igual. Por ejemplo, la timba, que es la salsa cubana, lo instrumental es diferente, empieza suave y después empieza la sazón. Y la boricua es como másailable desde el inicio.

Entonces si disfruta la salsa que no tiene, como dice, buena letra.

La salsa la disfruto siempre, sea la que sea.

¿Y el rap?

Es que el rap es el *boom*. Mi artista favorito es Tempo, un artista boricua que canta *gangsta rap*, porque lo escucho desde niño. Pero hay otros que cantan y no los tolero.

¿Cómo quién?

Otros puertorriqueños como el... ese *Bugs Bunny*, ese no me agrada. Creo que es por las letras que tiene.

De lo que he podido ver desde aquí en la computadora, tiene bastantes carpetas con letras de canciones, por lo que veo, le importa lo lírico. ¿Haría una canción que no diga nada?

La salsa choke. "Lista para la foto, lista para la foto" (cantando). Pero ya la hice.

Desde el principio dijo que eso no le gusta.

Pero lo hago.

Entonces, solo le perdona letras que no digan nada a la salsa.

Ajá.

¿Es porque tienen diferente tipo de instrumentación?

Es porque a la final el *trap* es basura, el gringo también es basura, solo que como la gente no habla inglés, no entiende.

¿En qué sentido es basura?

Porque hablan de prostitutas, de narcotráfico, de que las mujeres son esto, y lo otro. Es basura por el contenido. Y la gente las consume, y a la final a uno se le pega porque la escucha en todos lados, por ejemplo, Te boté, es

asquerosa, pero como la repiten en todo momento, vas a una discoteca y estás cantándola.

El otro día, conversaba con D. Resulta que vino un panameño, y que para mí, el país⁴ es tan maldito... Esa música es fea, pero como la ponen en un programa de televisión todos los días, la gente se la aprende. Aquí los ecuatorianos no apoyan. Ecuador nunca apoya a sus artistas, por más buenas que sean sus canciones. Le voy a poner un ejemplo claro: en el mundial pasado Colombia, pusieron la canción, no sé si la ha escuchado.

¿La que dice “estamos melos”? Escuché a personas decir que esa era la canción de la selección.

No, la de Ras tas tas. La selección colombiana hizo que pegara esa música, y los manes fueron a cantar a Holanda. Su selección pone en *Instagram* la música de sus artistas. Aquí, los nuestros ponen la música de los colombianos. Escuchas a los emeecsistas poner una canción de Daddy Yankee, por qué no ponen una de un ecuatoriano y apoyan a lo suyo. Valencia tiene un millón de seguidores, ¿por qué no pone una música de un ecuatoriano y lo apoya? No es que los Ras tas tas eran pegados, ellos [los jugadores] los hicieron famosos. También hicieron a los “melos” famosos.

Entonces no fueron canciones que seleccionó el equipo de manera oficial, si no que por redes sociales las expusieron a un público más grande.

Exacto, aquí no pasa eso. No apoyan. Con D conversábamos que entre ellos hay apoyo, esa gente los apoya. Aquí, si se quiere hacer un festival de rap, no pega. En cualquier parte del mundo, en Colombia, al festival Parque que es de rap van miles y miles de personas. Igual en Chile o Perú, pero aquí no. Hay un festival y van 10 gatos, y los primos, y la familia de los primos, entonces no hay apoyo. Hay un festival que se llama planeta rock que es chileno, va hartísima gente.

(me muestra un video del planeta rock, en el que están cantando rap, hay bastante gente en el público)

Aquí haces un concierto y no va gente.

Recuerdo que en ciertos programas de variedades presentaban músicos, ¿cómo está eso ahora?

Ni siquiera dan espacio en esos programas basura que todo el mundo ve. A la final ayudaría que brinden un espacio. Una vez fuimos a *De casa en casa*, y nos cogieron como los niños de la calle. Nos dijeron que vayamos a cantar y luego nos entrevistaron como si fuéramos los niños de la calle, y que salimos, y que la música. Nosotros estábamos cabreados.

Entonces la música ayuda, pero el país no.

⁴ Refiriéndose a Ecuador

El mismo tema de las redes. Yo tengo cinco mil amigos en *Facebook*, y las músicas anteriores, antes de que empezáramos a compartir como locos, no llegan ni a cinco mil [reproducciones]. Esta tiene un año y tiene doce mil, pero considerando el número de amistades en Facebook, es poco.

Desde allí dices, si tus mismos panas del Facebook no te apoyan, que te va a apoyar otra gente. Esta, que es la [canción] salsa choke que es nueva, tiene tres mil reproducciones y es porque la gente no la comparte.

¿Alguna vez se ha sentido conmovido por una canción que no sea de su autoría?

Un reggaetón romántico que se llamaba 'Dile'. En ese tiempo estaba enamorado, y me tocaba el corazón, la cantaba con fuerza. Era bien tierna.

¿Fue la letra que le llamó la atención? ¿Qué decía?

Que la amo, que sin ella no puedo vivir. Tus padres no aceptaban...

(pone la canción en la computadora)

Esta es como del 2000. Esto compraba en CD yo bastante. Y esta música era popular en ese entonces.

Entrevista C

¿Cómo empezó a interesarse por la música?

Mi padre es guitarrista, mi mamá era cantante. Claro, no famosos, son personas a quienes les gustaba el arte. Mi papá lo aprendió empíricamente por mi abuelito, a quien también le gustaba la música. Yo canto, desde los 6 años comencé a cantar en las escuelas. En concursos en mi escuela yo representaba en todos los eventos que había, y era la que ganaba los premios. De esa manera, gracias a mis padres, me gustó la música desde que nací. Nací con la música aquí en las venas. Yo tengo a mis hijos, y a ninguno le gusta. Mis hijos no siguen ese arte. Y viene también de pa-... de abuelos, de Cuenca, yo que soy cantante y a ninguno les gusta. Mis hijos no siguen ese arte.

¿Los abuelos, de parte de quién?

O sea, mi papá y mi mamá, porque de parte del papá no. Solo les gusta escuchar.

¿Usted tiene un género musical preferido?

Hasta antes de separarme sí, hasta hace 6 meses, yo solo cantaba cumbias. Pero a partir de 6 meses para acá, el medio me obliga a que me aprenda rockoleras, baladas, porque es lo que más se mueve, entonces ahora le hago a todo tipo de música. Aparte, me gusta animar, agarro el micrófono, y olvídense que no lo suelto.

¿Qué tipo de música escuchaban sus padres y abuelos?

Pasillos, vales, san juanitos, me inicie con eso, me acompañaba en la guitarra mi padre, eso me transmitían mis papas. Como la música cambia, como ese género de música se va quedando atrás, ahora son otros ritmos, otros géneros. Mi enfoque fue más a la cumbia, músicaailable. Me gusta que la gente baile, se alegre. Me fui totalmente al otro extremo, a algo más movido.

¿Podría elaborar sobre que tiene la cumbia que no tienen otros géneros?

La cumbia me gusta porque es un género en el que voy a una fiesta, me pongo a cantar y la gente sale a bailar, en cambio con el otro ritmo de música, mucha gente no la escuchaba, más la gente le gusta tomar con un pasillo. Por ejemplo, en este tiempo, canto unas rockoleras, la gente lo que se dedica es a alzar el vaso, y toma y toma. Escuchan una romántica, unas baladas corta venas que las personas se acuerdan de sus ex, y se ponen a tomar. Con ese tipo de música, la gente se dedica solo a tomar. Con la cumbia, la gente se pone a bailar y se olvida del alcohol, solo cuando se cansan se sientan a... o sea, es eso es lo que me marcó a irme por la cumbia.

En este medio, me ha tocado irme por otros. Tres baladas con rockolas, y despuésailables. En otros shows, corto las primeras y dejo lasailables. Voy con baladas, rockolas primero, y luego conailables. Muchas veces le corto a esas primeras y nos vamos conailables. Me gusta más que la gente baile,

que este animada. Con otro género la gente se anima, se anima a coger el vaso (risas).

¿Se anima el público o también se anima usted?

A mí me encanta. Cuando cojo el micrófono, me olvido que el mundo existe. La música para mí es mi *relax*, porque si tengo algo en lo que tengo que ir a cantar, voy, y me olvido de todos los problemas. Me gusta mucho cantar.

¿Ha servido la música de refugio y apoyo para usted en una situación específica?

Ahora sí. Primero lo hacía solo porque me gustaba. Me invitaban a una fiesta y yo iba a cantar. Luego llego a ser un problema porque a mi pareja no le gustaba, y entonces siempre iba en contra de la voluntad de él. Yo también me ponía en plan de “a mí me gusta y voy a ir a cantar”, por lo que siempre terminábamos en peleas. A partir de los 7 meses de separados, ya no lo vi solo como un hobby, si no como un trabajo. Ya formé un cronograma de presentación. Antes solo iba por cantar, pero ahora ya tengo un cronograma de como yo empiezo las músicas, las tengo seleccionadas, las armo por carpeta, ya llevo mi show preparado para el lugar al que tengo que ir, con el fin de que tengo que quedar bien para que me salga otro contrato, porque lo veo como algo que me ayuda. Claro que no se gana bastante, pero igual es ingreso económico, y cuando uno no tiene donde, eso es como caído del cielo. Pasó de ser un hobby a una fuente de ingreso.

Para usted, ¿Qué es una buena canción?

Para mí, es algo que uno pueda interpretar, pero que uno sienta lo que está cantando. Por ejemplo, hay muchos temas. Una que siempre me piden es ya te olvidé, “vuelvo a ser libre otra vez”. A mí, no me gusta, pero la gente la pide. Hay canciones que no me las puedo aprender, que no le encuentro la gracia, y no me gustan. Para mí una buena canción es una que yo la vaya a hacer bien, la vaya a cantar bien, y no vaya a quedar bien. Hay miles de canciones, pero una debe elegir dependiendo del tono, que, si puede transmitir esa alegría, esa tristeza a la persona que este escuchando.

Hay canciones que a mí me provocan hasta llorar cuando estoy cantando porque son canciones que tienen letra que a uno le llega, entonces la canción es buena cuando la sabe transmitir al público. Si no la sabe transmitir al público, por más buena que sea, hasta allí llego.

Esta canción de ya te olvide, ¿qué tiene que no le gusta?

No sé. La letra dice “Ya te olvidé”. No sé si es la letra, hasta ahora quiero entender, porque a la gente le encanta. No me la puedo aprender, es una canción tan fácil porque repite lo mismo, pero no me la puedo aprender.

¿Alguna vez se ha sentido conmovida por una canción? ¿Porque cree que fue así?

Si. Una vez había una rockola, se llamaba “Camino al cielo”, y a mí me encantó. La cantante es de... por Babahoyo. Me gusto muchísimo la letra.

Para esto, mi mamá ya estaba, tenía una enfermedad ya crónica. Ya que ella era la que siempre me guiaba en la música, le dije que me escuchara cantando esa canción, si me salía bien o mal, si tenía gallos o no, y a ella también le encanto. En ese momento no estaba tan grave, pero ella me dijo “el día que yo me muera, quiero que tú me cantes esa canción”. Eso fue tres meses antes de que ella falleciera. Bueno, tuve que cumplir. Se la canté en vida. Y hasta la fecha, es la canción que más me duele, porque la canción habla de muerte, y que cuando se vaya al cielo, algún día nos vamos a encontrar. Es el tema que más me ha conmovido, que, hasta la fecha de hoy me hace llorar cuando la canto. Esas palabras, las que me dijo cuándo le mostré la canción, siempre se quedan prendidas en la memoria de uno.

¿Cómo cree que la música ha impactado en su vida?

Ha impactado muchísimo. Tanto me ha marcado para bien, como para mal, porque fue lo que me transmitieron... mi padre, sobre todo, él fue quien me transmitió la música para... él me guio para conocer la música, porque él es guitarrista, y de allí continúe por mi cuenta.

Pero en este ámbito, hay buenas y malas experiencias. Yo comencé a cantar desde los 6 años, y cuando tenía 18, me quise lanzar al mundo artístico, pero lamentablemente, en aquel entonces, era que, si te acostabas con los productores, te lanzabas a la fama. Pero lamentablemente, hasta la fecha de hoy, las personas que te quieren ayudar te buscan por tu cuerpo, porque te quieren llevar a la cama, al menos si son hombres, en el mundo artístico, la mayoría de representantes son hombres, y te buscan por esas razones. En esa parte, mis padres me han llevado por una buena crianza. Yo no lo vi lógico. Y lo dejé, no lo hice como algo profesional. Tenía todas las intenciones de llegar a la fama, pero no de esa manera, de esa manera no estaba en mis proyectos, porque si no, ya fuera famosa, quien sabe en qué país estuviera (risas). Luego me case, y hasta allí llegó la música. Me tocó dejar todo, fui mamá, mi pareja no me dejaba cantar. En este mundo de la música, así cantes bien o mal, están los babosos, los que te están viendo, y la mayoría son hombres que te aplauden, y entonces el hombre celoso en seguida todo lo ve mal, “porque te viene a abrazar”, “porque te felicita”, para evitar problemas, hasta allí llegó. Entonces ahora que ya me separé, es donde empiezo, y desde cero, pero ahora con más experiencia en el ámbito musical que en mi juventud. Si hay personas que dan la mano, para que, me las he encontrado, sin pedirme nada a cambio, solamente “muchas gracias, algún día te pago” (risas).

Qué bueno que no sean solo esos tipos de hombres.

Quizá será por los años, pero hay hombres que andan atrás por allí. Pero ahora si he encontrado bastantes manos amigas, será por las circunstancias, por lo que he pasado, no sé. En mi vida, jamás pensé subir un video a YouTube, para mí fue un sueño. Claro que no es profesional, pero tener un video en YouTube, que llegue a 400 vistas. Tengo uno que llegó a las 1000 vistas. Para mí es un logro muy grande que he conseguido en cuestión de 7 meses. Si fuera malo, entonces no tuviera reproducciones. No creo que una persona lo esté viendo varias veces.

Ahora, como profesión, me ha dado mucha... más que económicamente, sentirme alguien valorada. Se gana poco, pero me hizo darme cuenta, que me estaba dejando acabar por esa persona, porque él me decía que yo no valía nada, que no servía para cantar, que únicamente servía para cantar en la ducha. Prácticamente que yo no valía nada, e iba a terminar así, porque yo ya me vi así, y muchas veces lo pensé, y dije: sí, de verdad, yo ya estoy vieja, mejor me dedico a mis hijos, me quedo donde estoy. Pero salí de allí, y con lo que he logrado, digo no, me iba a terminar mi vida sin hacer un sueño realidad. Lamentablemente, me está afectando todo... como se puede decir, los maltratos que tuve, lastimosamente me está afectando la garganta. Tengo un golpe en el tabique que me está afectando ahora bastante, entonces me parece que la infección en el tabique, que ha ido avanzando, ahora ha ido a la garganta. Hago un show en la noche, y al siguiente día, se me baja la voz.

Entonces es la causa, de haber seguido con ese hombre, porque la causa de lo que me está pasando ahora es el golpe que me dio hace cuantos años atrás, y que no me lo he curado. Pienso que es eso, porque no le veo otra alternativa. Él me decía: "Claro, si sigues cantando te va a caer cáncer a la garganta, así mueren muchos", y a veces uno se deja manipular por todo eso.

Y no terminó siendo así. Ahora comenta que está cumpliendo sus sueños

Claro, porque mis hijos son mis primeros fans. A pesar de todos los problemas, ellos son mis fans #1, porque me dicen "mami está bien", "no mami se ve gordita". Ellos están allí, les encanta las canciones. Eso es lo que más me llena. Ellos buscan YouTube, lo ponen, lo reproducen, y me emociona que sientan ese orgullo. Por ejemplo, ahora hay un programa de televisión, y me dicen "mami, porque no fue a participar ahí", "pero usted hubiese ido", "usted hubiese ganado", "mami, es que usted canta bien". Entonces dando cuenta de que estaba acabando mi vida con una sola persona, teniendo a miles a mi alrededor que me estaban dando la mano. Fue un cambio radical, de ideología, de enfoque muy grande. Ver a mi hijo de un año poniendo una canción y comenzando a bailar. Él ya sabe que la canción es de mamá y comienza a bailar.

Hay una canción que a él le encanta, "No eres el único", que apenas suena, comienza a bailar. Eso me emociona mucho. Ahora veo las cosas más claras, con una perspectiva más allá, de que no iba a terminar mi vida allí, que, por ende, mis hijos también iban a caer en ese mismo hueco, porque se iban a quedar allí, y si ellos quisieran lograr algo, como yo les voy a decir "hazlo, tu puedes", ¿con que ejemplo? Si su madre se estaba quedando allí, que no iba a lograr nada, porque la verdad, allá yo era una cantante de comidas solidarias, y de una vez al año. Mi pareja solo me decía que cantara cuando estaba borracho, porque de allí él pagaba al resto de gente para que cante. Tengo a un cuñado que también canta, y a él le pagaba, a mí me dejaba a un lado. Pero ahora que ha visto mi cambio, me dice "chévere, lo has hecho". Subo fotos a mi Facebook, y ve que, en los comentarios, en su mayoría son hombres, y están los halagos, y en seguida es el relajo: "claro, solo los hombres te abrazan", y son personas que muchas veces uno no conoce, solo

que están en el show en ese instante, y quieren una foto, y yo como artista, no puedo decirles que no, que no puedo.

Esto que trae tiene que ver con el aspecto performativo, el cual puede ser visto como un tipo de contacto con las personas. ¿Qué puede decir al respecto?

En este ambiente es como servicio al cliente. Técnicamente el público es nuestro cliente, uno tiene que estar con ellos, jugar con ellos, así no los conozca, porque de esa manera, uno se gana el show, porque si yo voy y me paro alejada del público, yo no gano nada, y se supone que el show que yo doy es para generar un ingreso, y de allí, tiene que salirme otro contrato. Esa es la meta, el ingreso económico que uno necesita. Si en este show fui por unos \$20, el próximo tengo que ir por unos \$30.

¿Qué sentimientos usted cree que transmite la música?

La mayoría de música son de tristeza. Hay pocas que hablan de algo bonito, de “vivo feliz con mi marido y que viva el amor”. La mayoría de canciones se va al engaño, a la traición, al me dejastes, te fuistes, o sea, la mayoría. Hay pocas que hablan de felicidad real, porque lastimosamente ahora la mayoría de personas son separadas, sufren de desamor, por lo que la mayoría de canciones transmite eso, a mi parecer. Una de las que yo subí a YouTube, que me impacto a mí en especial, porque habla de “no eres el único”. Aunque yo no tengo pareja, la canción trata de que “te creíste que eras el único, que no podía haber alguien más. Todo tiene una fecha de vencimiento, y se venció mi amor por ti”. Pero yo me enfoqué al amor de mi hijo, porque para tomar la decisión de cambiar mi vida, de dejar el maltrato, la humillación, fue por mi último bebé. Cuando yo estuve embarazada de él, hubo la última agresión, y dije no, la experiencia que tus hermanos han vivido, tu no la vas a vivir. Si tu viniste a mí, no te voy a dar la misma vida. Y le fue quien me impulsó a salir de allí. Yo realmente tengo 5 hijos, pero quien me impulsó fue el último bebé. Me llevó a darme cuenta de que yo valía mucho, y de que ellos valían mucho para mí. Entonces, para mí, ese otro amor que llegó fue él, y entonces, es una canción que, a mí, en lo particular, me gustó muchísimo, y tuvo éxito, porque tiene 1K de visitas en YouTube.

¿Es una canción de su autoría?

No, no es de mi autoría. Es un cover de una canción peruana, y pegó mucho en lo que es YouTube.

Se puede decir que hizo suya la canción

Claro, la hice mía porque la canción decía todo lo que estaba viviendo. Porque mi pareja hacía lo que decía la canción.

¿Considera que la música tenga un sentido o significado? ¿Cuál cree que sea este?

Si tiene un sentido, un significado. En el tiempo que estamos, hay todo tipo de música, y tenemos que aprender a diferenciarlas, porque lastimosamente el sentido y el significado de la música es lo que muchas veces conlleva, a mi

parecer, a las agresiones, a las infidelidades. Si nos ponemos a ver ahora, hay mucha infidelidad, traición, y la música muchas veces son una causa porque la música dice, hablan de todo este tema. Si nos ponemos a ver, el reggaetón dice estas cosas groseras, y es lo que los chicos más escuchan ahora, porque, por ejemplo, usted las cumbias las escucha en un baile, en un cumpleaños, pero lo que escucha en las casas, en las calles es reggaetón, y de lo que habla es de malcriadeces, malas palabras, infidelidades, porque incluso habla de lesbianismo y homosexualidad. Pero a los chicos les gusta, lo escuchan, lo repiten, repiten y repiten. Y yo pienso que la música influye, por lo que considero que, en las casas, hay que estar un poquito más al control con eso, al igual que la televisión o un teléfono.

¿Ha sentido que una canción en específico la ha influenciado a hacer algo?

Yo sí, por ejemplo, “Basta ya”, es una balada: “basta ya, de tu inconsciencia, de esa forma tan absurda, de ver a diario como hechas a la basura mi corazón lo que te doy”. Para mí, esa canción, fue una que marcó a tomar una decisión de darme a valorar, porque es verdad lo que la canción dice, o sea, basta, basta de tanta humillación, basta de darte ese amor que no valoras, porque la canción trata de eso. Por lo que sí, pienso que las canciones marcan a uno, para mí fue así, basta de la vida que me estás dando, basta, se acabó.

Y a diferencia de las canciones anteriores que mencionó, estas le marcan para bien.

Si, estas canciones, que “no eres el único”, y “basta ya”, me marcaron para bien, para tomar una decisión. Basta de ser humillada, y de que tu des a demostrar de que esa persona no es la única en este mundo, que hay muchos más que en verdad te valoran, sin necesidad de ser pareja. Porque lastimosamente el gran error que tenemos algunos, y que yo lo tuve es de “es que yo tengo que conseguirme uno para dejar la vida que llevo”, y mientras yo no me enamore de uno, yo no voy a dejar la vida que llevo, y es el error que muchas mujeres tenemos, como dice el dicho “queremos salir de Guatemala, y vamos a guatepeor”, porque no vemos la vida y de salir de un maltrato para bien. Lastimosamente como mujeres decimos: “es que, si no tenemos a otra pareja al lado, no vamos a lograr nada”, y en mi caso, no ha sido así. He salido por el amor a mis hijos, me enamoré de ellos mismos, no hay otro hombre, porque hasta la fecha lo que yo estoy logrando es en relación a que mis hijos estén bien, no a otro hombre, porque si no imagínese, salgo de una vida mala, y me meto con otro hombre sin saber a lo que voy a ir, quizás estuviera en otro fracaso más.

¿Qué la llevó a dedicarse definitivamente a la música?

Mi orgullo, el orgullo de decir “yo sí puedo, mírame, yo si valgo” No soy lo que tu dijistes, que no soy esa cantarina de barrio, esa cantarina, porque así me decía, cantarina de comidas solidarias, que yo no servía para nada, que yo no servía para cantar, las humillaciones más que todo. Porque yo pienso que esas humillaciones que él me dio, fueron de doble filo. En aquel instante fueron para matarme, para lastimarme, pero ahora, esas humillaciones son

las que me dan el valor y me dan la fuerza para salir adelante. Ahora lo tomo de esa manera.

Respecto a otros ámbitos, ¿toca algún instrumento, o solo usa su voz?

No, solamente la voz. He querido aprender guitarra porque mi papá es guitarrista, pero no lo he hecho.

¿Ud. ha compuesto una canción por si misma?

Si tengo canciones inéditas. Tengo un tema inédito, una cumbia, que le estamos queriendo dar, y es sobre la separación que tuve. La canción se llama "No más llamadas". La canción habla "no gastes más en llamadas que ya no te quiero escuchar", es una canción de, como que se llama, ya déjame en paz, ya pues, ya me separé de ti, ya no me llames, porque en esta ocasión ya no me vas a convencer, ya no voy a regresar. Ese es uno de los temas.

En general, ¿cuáles considera sus fuentes de inspiración musical?

Para mí es, por lo general, estar triste, porque en ese rato de decepción, de rabia, de coraje, es donde se vienen más frases bonitas, porque son frases que quisiéramos escuchar, que quisiéramos que nos digan, y no nos las dicen. Esos ratos de melancolía, para mí, es donde más viene la emoción para sentarse a escribir una canción.

¿Ha despertado la música un sentimiento en particular mientras la cantaba?

Si, depende. Por eso digo, uno la música la tiene que sentir para transmitirla al público y se enganche con uno. Si no, no sirve de nada. Si no siento esa canción, si no la hago mía, no podré transmitir al público lo que yo quiero. Es como cuando yo quiero vender algo, y debo convencer a la persona para que me lo compre, debo ir con la creencia de que tengo que convencerla. Es lo mismo. Tengo que sentir la canción para transmitirla, y que la gente la sienta suya también, y, por ende, recibir los aplausos, porque si no, me lanzan tomates o me botan del escenario (risas).

Entonces, se trata de sentirla uno y los demás

Eso es la música. tengo que sentirla para poderla transmitir y que la otra persona también viva esa letra, también la sienta parte de ella, porque de esa manera yo gano adeptos, personas que digan "si, canta bonito", "cuando cantó esa canción yo me acordé de fulano de tal", es porque le estoy llegando a esa persona, de otra manera, esa persona no me va a querer escuchar otra vez.

Entrevista D

De lo que se dé usted, es alguien con bastante interés en la música.

Más o menos, me gustaría tocar instrumentos, pero no tengo la plata para comprarme un bajo.

¿Cómo así un bajo?

Está demasiado menospreciado.

¿Y sabe tocar algún otro instrumento?

Por un tiempo intenté aprender tocar guitarra, pero nunca se me dio. No practicaba dedicadamente, y me aburría con demasiada facilidad.

¿Qué le atrae del bajo?

Me gusta cómo suena, me gusta los usos prácticos que la gente le da, y también porque es un instrumento marginado, el más menospreciado. Nadie le hace caso al bajo... Al menos que tu nombre sea Cliff Burton.

Entonces, ¿considera que es menospreciado porque contribuye bastante a las canciones?

Sin bajo no hay ritmo. Por ejemplo, esta canción no tuviera la misma fuerza si no tuviera bajo.

(Procede a poner una canción de la banda de black metal "Marduk")

En sus últimos álbumes, el bajo siempre sobresale. Tienen hasta una canción con un solo de bajo.

Eso es algo que definitivamente no se ve todos los días en la música rock, donde los solos que predominan son los de guitarra. ¿Hay más instrumentos que le interesaría tocar?

Me gustaría volver a tocar la batería. Por un tiempo conseguimos una batería eléctrica. Me gustaría volver a retomar la guitarra para no dejarla olvidada.

¿Sabe tocar batería?

No, a penas. Si quisiera volver a aprender a tocar batería y guitarra, y si me gustaría aprender más a tocar el bajo.

¿Quiere que ese sea su instrumento principal?

Sí. En general, quisiera aprender a tocar los instrumentos básicos.

¿Con qué objetivo usted quisiera aprender a tocar instrumentos?

Uno de mis... *bucket list wishes* es por lo menos, antes de morirme, yo hacer mi propio álbum. No con aspiraciones de hacerme famoso, simplemente hacer un álbum. Y como nadie en esta ciudad le interesa tocar metal al menos de que tengan más de 40 años y con sus propias bandas, mejor yo mismo aprender todos los instrumentos y hacerlo todo yo.

¿Cada parte hacerla solo?

Si. Como le digo, no tengo ninguna aspiración a hacerme famoso, simplemente quiero hacer un disco. Irme a la tumba diciendo “escribí un disco”.

¿Desde cuándo tiene esta aspiración de crear, por lo menos, un álbum?

Desde que empecé a escuchar metal más extremo.

¿Hace cuánto sería eso?

Unos cinco años.

¿Ha podido encontrar a alguien con quien compartir esta aspiración?

Solo dos personas, y solo uno toca instrumentos.

¿Cómo empezó a interesarse por la música?

La verdad es que... desde mis padres. Mi papá y mi mamá cuando yo nací me ponían los Beatles, Queen, ABBA. Incluso desde chiquito, mi papá grabó *cassettes* que nos daba a nosotros.

¿Mezclaba música en ese *cassette*?

Si. Yo crecí a punta de Disney, así que la música estuvo presente siempre en mi vida.

Es un salto entre el metal y la música de Disney.

Me sigue gustando Disney. No solo escucho metal. Bueno, de allí, mi papá me empezó a inculcar Led Zeppelin, salió la película de *Iron Man* en el 2008 y me quedé embobado con la canción en el tráiler, la de Black Sabbath, y a partir de aquello, un tío me dio el álbum *Paranoid*, yo creo que desde ese punto fue mi descenso al infierno.

Eso es una fuerte declaración.

Sí, porque de Black Sabbath y Led Zeppelin me enamoré de Iron Maiden y Metallica. A través de Metallica, escuché el resto de los *Big Four*, y con Slayer que hasta... Slayer fue realmente la banda que me prendió la chispa para empezar a escuchar metal extremo. Y ahora estoy aquí, escuchando Black metal islandés.

Diversificando los idiomas.

Es difícil tratar de cantar una canción cuando ves ‘o’ con comas, ‘d’ con una cola en la parte de arriba.

Entonces, ¿es conveniente que pueda entender el idioma de la canción?

Si, ayuda bastante... Pero igual se disfruta, y como son idiomas que usan bastante la ‘r’, como en Rammstein, entonces queda bastante bien.

(me muestra los títulos de las canciones de bandas islandesas)

Puedo distinguir una ‘d’ con una ‘ñ’, una ‘y’ con tilde, pero bueno, regresando al tema anterior. ¿Sus padres tenían los mismos gustos musicales?

Mi papá y mi mamá sí. Mi papá es recontra que de la vieja escuela, a él le pasaba lo mismo que me pasa a mí con el heavy metal, pero a él le pasaba con el rock progresivo. O sea, él era el único chico de todo su círculo social que escuchaba bandas como Jethro Tull, como Yes, como, esté... cuál era esta otra, como Pink Floyd, en la época en la que no eran tan populares.

Mi mamá, en cambio, creció a punta de Glam y rock pesado.

¿Creció?

Si, la banda favorita de mi mamá es Mötley Crüe.

¿Han ido alguna vez a conciertos juntos en familia?

Mi papá me acompañó a mi primer concierto que fue de Iron Maiden en el 2011. Los vi de este tamaño (indica que el tamaño fue pequeño con sus dedos), pero los vi. Mi papá también me ayudó a ir al concierto de Metallica, y casi me lleva al concierto de Lamb of God, pero, ¿sabe cuándo se supone que iba a suceder? Quitofest, septiembre 30, 2010. "Mátenme si quieren" ... Cuando Correa les dijo a los policías "mátenme si quieren", y todo ese desmadre. Se canceló todo.

¿Su padre también disfruta de esas bandas?

Mi padre escucha solo hasta Metallica o Iron Maiden. No pasa más allá de eso. El más es rock clásico.

¿Y a su madre? Aparte del glam metal

O sea, le encanta Bon Jovi, le encanta Mötley Crüe, le encanta todo lo ochentero. Últimamente se ha puesto a escuchar Alice in Chains, que me dejó un poco impactado. Y si, toda mi vida, mis padres me inculcaron el gusto por el rock y el metal clásico. Y a través de un tío, un hermano de mi mamá, fue quien me enseñó Slayer, Slipknot, y todas esas bandas, y de allí fui yo por mi cuenta.

¿Cuántos hermanos tiene?

Dos.

¿Y a ellos también les gusta su música?

Si yo soy el metalero, mi hermano es el híbrido, y mi hermana es la alternativa. O sea, mi hermano escucha de todo, no tiene ninguna preferencia musical. Si algo le gusta, le gusta independientemente de que sea. Mi hermana en cambio no soporta la música que yo escucho, según ella "asusta lo tuyo", y ella es recontra que rock latino, hip hop, música alternativa, le encanta Coldplay, lloró con la muerte de Mac Miller.

La banda que he conocido a través de ella, como se llamaba esta banda de rock ecuatoriano alternativo... Bueno, en fin, ella escucha todo eso. Los tres salimos con gusto musical variado.

¿Consideraría usted que los tres están bastantes inclinados hacia la música?

Sí. Mi hermano aprendió a tocar batería. Creo que todavía sabe tocar, pero dejó de tocar. Ahora se ha metido a hacer su propia música porque él estudia multimedia, y hace algunos días él me mostró el mix que él hizo de una canción de Zelda, a punta de computadora. Y mi hermana toca el ukelele.

¿Cuánta compatibilidad musical diría usted que tiene con ellos?

No somos compatibles con la música. O sea, mi hermano escucha Metallica y Slipknot, pero no va más allá de eso, y como le digo, él es... si le gusta una canción, le gusta independientemente de la que sea, pero no se encajona en un solo género como yo, y no tiene el mismo cinismo hacia la música *mainstream* que yo tengo.

¿Cuál sería su cinismo?

Uy, Dios mío... Todos los artistas del Top 10, Billboard, la obsesión actual que tienen las industrias de música con promocionar música trap. Que idiotas como Adam Levine que deberían ser por lo menos abanderados del rock son esclavos del pop. Que bandas como Foo Fighters no hacen la misma música que solían hacer, entonces nadie les para bola. Que Nickelback esperó 20 años para hacer un álbum que ellos querían hacer en vez de simplemente su siguiente cheque. O sea, todo eso me frustra. También me frustra que la gente se enamore de artistas que son total y absoluta basura.

Para usted, ¿qué es un artista basura?

Por ejemplo, 6ix9ine.

¿Y qué hace que alguien sea un artista basura?

En lo personal, es alguien que solo tiene su imagen. O sea, que solamente tiene su imagen, o su *gimmick*, o la cosa que lo hace famoso, y la explota. O sea, que, si le quitas esa imagen, no sirve. O sea, alguien que... No voy a decir sin talento porque hasta para rap tienes que saber hacer rimas y tener un *flow* de voz, pero hay gente que no le interesa hacer nada mejor. O sea, gente que claramente va al estudio y quieren salir lo más rápido que puedan, y todas sus canciones suenan igual, o todas son variaciones de lo mismo.

Digamos, la música subyugada a la demanda comercial de la industria.

O sea, es cuando gente que tiene por lo menos un talento o una habilidad musical la desperdicia, y no les importa, porque más importante es drogarse, o tener plata, etc.

Ojo, no voy a hacerme tampoco el santo porque las bandas que escucho si tienen asesinos y cosas así, quema iglesias y todo eso. Y hay unas bandas que sí se me hace difícil escuchar sabiendo todo eso, hay bandas que evito por eso, pero nunca la música, al menos en algunos casos, la música siempre es consistente, entonces puedo por lo menos desconectar al artista de la música si llegase a ser un Varg Vikernes, por ejemplo, a quien no escucho, por si acaso.

De todos los géneros musicales que le gustan, ¿cuáles serían sus preferidos?

Mi top 3 sería... este... Sería synthwave, rock progresivo y metal extremo que sería: death metal, black metal y doom metal.

Y para usted, ¿qué es un buen artista?

Es una persona que no solamente le gusta, sino que le apasiona la música. Es alguien que se nota que aman lo que hacen al escuchar una canción de ellos. Que aman lo que hacen, que le gusta también a uno. Bueno, eso es más subjetivo porque si el pop y el rap del día de hoy no fueran populares, no tendrían cien millones de vistas en YouTube, por una razón que jamás voy a entender, pero el punto es que es gente que incluso cuando los investigas, escuchas la música, o sabes algo de ellos, te das cuenta que ellos disfrutan pasar en el estudio escribiendo y componiendo música, independiente de cuál sea el género.

Y si eso es un buen artista, qué haría entonces un buen producto, es decir una buena canción.

O sea, es que eso es bastante subjetivo... O sea, claro, el que si escucha bastante música, el que está bien metido de cabeza en la música si va a notar la diferencia, va a darse cuenta de ciertas cosas que uno normalmente no nota, pero si es algo que no solo te gusta, si no que te hace sentir bien, te hace sentir cómodo, te pone, por así decirlo, en la zona, para mí, por lo general, creo que eso es música buena, independientemente de lo que sea.

O si no, si solamente buscas entretenimiento relativamente fácil, también.

Entonces, ¿toda la música le hace sentir bien?

Si, la verdad es que yo no escucho música al menos que me... la escucho y... O sea, es difícil de explicar, pero es como música que hace clic contigo. No sabes por qué, pero te gusta y lo quieres seguir escuchando.

Entonces, el que haga clic con usted es que lo haga sentir bien

Si, por eso es que, aunque yo escucho principalmente metal extremo, yo no me limito solo a escuchar metal, trato de escuchar otras cosas, hasta punk. Últimamente encontré un tipo que hace blues, rock. Y le cogí un cariño a la artista pop Grimes. Otra banda que me gusta así más popera es, este, Paramore. Sobre todo, porqué en su último se fueron *full* ochentas y eso me encanta.

¿Alguna vez se ha sentido conmovido por una canción?

Sí, pero no de metal o de rock. Siempre son canciones en películas, o música en películas.

¿Conmovido cómo?

Con "recuérdame", de Coco. Que me han hecho llorar, o que me han puesto nudos en la garganta.

¿Conmovido en que lo han hecho, digamos, llorar? ¿Lo han puesto triste, melancólico?

No necesariamente triste, pero me hacen llorar. Sí, me inspiran así pena, o algo por el estilo. Por ejemplo, ésta si es una canción que a veces me da pena,

y me hizo casi llorar en el cine, en la secuela de *Mamma Mía*. En esa película me hace llorar “*Name of the Game*”, “*Slipping Through my Fingers*”, y “*The Winner Takes It All*”.

En resumen, hay música que me hace sentir bien, independientemente si son canciones de, estado mental, o rituales, o cosas así, y pero tiene que ser algo en particular para que sí me conmueva o me haga llorar.

¿Cómo qué?

En *Coco*, por ejemplo, cuando la fui a ver con mis primos lloramos los siete. Los siete éramos el muro de los llantos. Habían sido recién meses desde que había fallecido una tía abuela nuestra, y entonces viendo al chico cantándole a su abuela recontra viejita nos dio directo en el alma. O si no, en *Mamma Mía*... Allí no hay tanto, pero me llega. Yo creo que es más porque mi mamá también ama a... Mis dos papás aman a ABBA. Mi nombre está relacionado a la banda.

¿Cómo cree que la música ha impactado en su vida?

Bueno... Para mí, siempre me ha gustado. Por lo menos con el heavy metal porque yo no he escuchado tanto los otros géneros para esto, pero el heavy metal, especialmente el metal extremo, desde que tengo como 14 años que me empecé a meter de cabeza con Slayer, ha sido como que mi refugio. O sea, ha sido así como dice mi cita favorita de la película *Deathgasm*. Dice: “cuando todo el mundo apesta, te pones tus audífonos y te das cuenta que no eres el único que se siente así”. O sea, estoy parafraseando, pero en esencia es que no importa cuán horrible sea tu vida, hay alguien en una parte que te entiende y está escribiendo canciones al respecto. Y si, para mí el heavy metal estuvo en mis peores descorazonadas del colegio. Cada vez que estoy solo me siento vacío o cosas así, me pongo a escuchar metal y me siento mejor. Y simplemente es catártico, o sea, me hace sentir poderoso, me hace sentir que todo lo puedo, me pone en la zona, me hace sentir. O sea, hay gente que se me queda viendo raro cuando... me quedan viendo raro, me retan o cosas así cuando escuchan “*angelus satani ora pro nobis lucifer*”. Pero yo no escucho esta música porque yo creo en esas cosas, o me quiero suscribir a esas ideologías, o esos cultos. Eso no me interesa, o sea, si no me llamó la atención, si le perdí el interés al cristianismo, porque me iría al otro lado del asilo. A pesar de que escuche cosas así tan gráficas, descripciones de homicidio y cosas así, es una música que simplemente me entiende. O sea, no a mí en mi personalidad, pero es música con la que me conecto, me siento inspirado, me siento que todo lo puedo, que me da fuerzas, se vuelve mi refugio, me hace olvidarme de mis problemas.

Bueno, hablando de contenido lírico y que esto no significa que esté en esa línea, sino de cómo lo hace sentir...

No solamente me hace sentir poderoso, y también no sé si es porque me gusta leer y escribir de vez en cuando, pero a mí me encanta que las canciones de black metal, que las líricas las puedes leer sin la música y parecen poemas. O sea, poemas bien sardónicos, pero de igual manera.

Considerando el conjunto de la música con la letra, ¿cree que la música tenga un significado, un sentido? Uno que puede que las otras personas no entiendan.

Para mí, en mi opinión, y creo que en algún lugar alguien pensará lo mismo, es una catarsis. O sea, ya sea que lo estés escuchando solo o en un concierto, te sientes libre, te sientes desencadenado.

No importa si están cantando de... *Fucked With a Knife*, de Cannibal Corpse. O... claro, o sea, da lo mismo si están cantando de Satanás, o de actos homicidas, o de necrofilia, cosas así. Para mí eso no es necesariamente lo importante. O sea, le da contexto a la música, ya sea por el estilo de metal que tocan o cosas así, pero la idea para mí, lo que lo hace así al metal y lo hace extremo es que te quita todas esas inhibiciones y te hace sentir que eres libre. O sea, que eres, que la sociedad, con todas las cosas que sientes que tienes que estar obedeciendo, se van. O sea, rebelión, anarquía. Todo eso.

¿Qué sentimientos cree que transmite la música?

Bueno, depende de lo que estés escuchando.

O sea, varía por género.

Claro. Por ejemplo, para mí es bastante particular porque yo escucho principalmente metal o rock pesado. Si el metal y el rock pesado es esta idea de ser libre o de rebelarse, en música como más depresiva como rock gótico, dark wave, o sea la música de The Cure, Siouxsie and the Banshees, o algunas partes de Depeche Mode. En ese tipo de música hay un tipo de catarsis para quienes lo están escribiendo, que están burlando demonios o cosas así, pero al mismo tiempo está la intención accidental que terminan haciendo sentir tristes a la persona que los está escuchando. Tienes música como la de Disney, que son principalmente para, o sea, prácticamente representan el mensaje de Disney en general de ser tú mismo, canciones inspiradoras. Y en mi opinión, Disney son realmente los únicos que hacen música inspiradora, algunas veces, otras veces son simplemente canciones.

Yo creo que el mejor caso de una persona que tiene como intención así que la gente se sienta bien, que la gente se descontrola o se divierte es Andrew W.K.

¿El que hizo *Party Hard*?

Si. Ese creo que es el único artista que de frente te dice "mi música es para festejar, para sentirse bien". No lo dice por decirlo, el tipo se nota que se divierte haciendo música.

Y por supuesto, luego están las canciones de Billboard que solo están de fondo para que suene bonito, o suene entretenido, o llamar la atención. Como 6ix9ine, esa es la única razón por la que la grita su rapeo.

Dijo que a los 14 años empezó con esto del metal extremo, que fue como un refugio. A los 14 años pasó algo... digamos, si no quiere, no tiene que contarlo.

No es nada traumático, no se preocupe. Lo que pasa es que... O sea, yo siempre fui el chico raro del colegio, pero cuando era más joven, eso no me importaba, me gustaba ser el raro, me hacía sentir que era único, pero después de eso, a los 14 años fui a otro colegio, y esa fue la existencia más miserable de toda mi vida. O sea, no había día donde no me hagan *bullying*, de todo, hombres y mujeres me hacían *bullying*. No tenía casi ningún amigo. Los que medio se empezaban a llevar bien conmigo eventualmente se hacían a un lado porque obviamente si una persona me tiene mal visto van a querer aislarme del resto. Y aunque no continuó porque me regresé a mi colegio anterior. En cambio, allí fue cuando me quedé embobado con una chica que no me correspondió los sentimientos y, yo creo que eso fue también parte de mi miseria adolescente. Entonces, cuando no eran los videojuegos, o la lectura, mi refugio era el metal. Escuchar música más extrema, música que me deje desahogarme, porque llega un momento donde, esto era antes de que salga el quinto álbum de Slipknot, entonces desde *Slipknot*, hasta *All Hope is Gone*, llegó un momento en donde ya no me satisfacía esa necesidad de buscar un refugio, y tampoco ayudaba que canciones como "Snuff" o "Dead Memories", me haga acuerdo de esta persona.

Entonces esta música le hacía acuerdo de cosas displacenteras.

Si. Eso nunca me pasa, nunca me pasa. Pero durante ese periodo entre los 15 y los 17 años, me pasaba constantemente, entonces necesitaba música que sea menos... Recién me doy cuenta ahora, que como música relativamente emotiva o cosas así, me hacían acuerdo a esta persona, activamente empezaba a buscar música que sea agresiva, música que sea violenta, música que sea oscura. Y así es como terminé descubriendo el black metal y el death metal.

Para usted, ¿qué es música emotiva?

Música emotiva... La que mencioné de Slipknot, "Snuff", porque... Una canción que no soporto, que la detesto, me parece insípida y recontra que cursi, y me hacía acuerdo a esta chica, o sea, ya no, pero en ese tiempo, era la canción que salía en la última película de *Crepúsculo*. Es una de las canciones más cursis, sentimentalistas, manipulativas para que te hagan sentir triste o feliz que he escuchado en mi vida. La gente acusa a Disney de eso, pero en realidad son pocas las canciones que tienen así.

O sea, que su rumbo hacia música más agresiva...

Si fue influenciado. Quería escapar de cualquier cosa que me haga acuerdo a esta persona. O sea, me fui por eso, y me quedé por todo lo demás.

Y bueno, para concluir, ¿Qué es para usted la música?

Bueno... Obviamente la respuesta tonta es "la música es la música", es todo ese sonido con ritmo que escuchamos. Pero no es tanto lo que es para mí, si no lo que representa, y para mí la música debería mejorar tu vida de alguna manera. Debería ser... si la vida es trabajar todos los días, la música sería como la cama en la que te acuestas al terminar de trabajar. Así por decir. Hay personas que quieren no más acostarse un rato, flojear un momento, y en cambio hay otras personas que quieren quedarse todo el día en la cama. Yo creo que esa es también la diferencia, porque realmente puedes preguntarme

a mí, que soy un metalero que escucha bastante heavy metal, sobre la música popular, obvio que mi opinión va a ser siempre negativa, muy pocas veces mixta. Pero, también depende, porque si le preguntas a cualquier persona, simplemente va a decir la música que escucho me gusta y no ve más allá de eso. Pero en sí, en general, para todo el mundo y dependiendo de lo que escuchen debería ser ese plus para la vida. Que también lo puedes encontrar en películas o en videojuegos, pero la música al ser mucho más... Menos tangible que un videojuego, o una película, o comida, le da como que, esa mística, para mí. Ya sea que escuches Amputated Genitals o Lil' Pump.



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, Roldán Vanegas Michelle Ariana, con C.C: #0926607326 autor/a del trabajo de titulación: “La música como respuesta a lo Real frente al decaimiento del Gran Otro”, previo a la obtención del título de **LICENCIADA EN PSICOLOGÍA CLÍNICA** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes. (NO MODIFICABLE).

Guayaquil, 9 de septiembre del 2019

f. _____

Roldán Vanegas Michelle Ariana

C.C: 0926607326



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TÍTULO Y SUBTÍTULO:	La música como respuesta a lo Real frente al decaimiento del Gran Otro		
AUTOR(ES) (apellidos/nombres):	Roldán Vanegas, Michelle Ariana		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES) (apellidos/nombres):	Aguirre Panta, David Jonatan		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación		
CARRERA:	Psicología Clínica		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciada en Psicología Clínica		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	9 de septiembre del 2019	No. DE PÁGINAS:	122
AREAS TEMÁTICAS:	Psicoanálisis, Sociología, Musicología, Antropología, Arte.		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Posmodernidad, Real, discurso, cuerpo, música, psicoanálisis.		
RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):	<p>En el presente trabajo se realiza una exploración de estudios sobre la música desde enfoques históricos, sociológicos y antropológicos, complementando tales desarrollos con conceptos psicoanalíticos para determinar los posibles usos del sujeto respecto de la música como un tratamiento frente lo Real en la era posmoderna. Se comienza exponiendo la dimensión biológica de la música junto a su importancia histórica, evidenciándose la conexión entre música y experiencias religiosas como manifestaciones de lo sublime. Luego, se profundiza en el aspecto Real de la música, cuya naturaleza predominantemente aural se relaciona de manera privilegiada con el cuerpo gozante. Subsecuentemente, se acopla lo Simbólico de la música con la lógica de los discursos, la cual, al privilegiar el ordenamiento de los elementos sobre lo dicho, da cabida a un sentido musical que rebasa lo semántico. Después, se analizan las condiciones de la posmodernidad ante la desestimación de la religión y de los metarrelatos, y se explora el surgimiento de fenómenos sociales asociados a lo instituyente por medio del rol central de la música en la cultura rave. Más adelante, se realiza un recorrido del capitalismo como discurso, y de la modificación que hacen los gadgets al consumo de música. Por último, se lleva a cabo una investigación cualitativa por medio de entrevistas centradas en las diversas dimensiones de la música exploradas a lo largo del trabajo, con el fin de poder categorizar y analizar los dichos de los entrevistados acerca de los particulares aspectos de su relación con la música.</p>		
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-994377191	E-mail: mirovan23@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN: COORDINADOR DEL PROCESO DE UTE	Nombre: Martínez Zea, Francisco Xavier		
	Teléfono: +593-4-2222024		
	E-mail: francisco.martinez@cu.ucsg.edu.ec		



**Presidencia
de la República
del Ecuador**



**Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes**



SENESCYT

Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

SECCION PARA USO DE BIBLIOTECA

Nº. DE REGISTRO (en base a datos):	
Nº. DE CLASIFICACIÓN:	
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):	