

## MUSICA E INCONSCIENTE\*.

Georg Groddeck  
(1927)

Para no generar falsas expectativas, quiero decir de antemano que no soy músico. Sin embargo, creo que esta deficiencia me brinda precisamente la oportunidad de tratar este tema, el *poder del inconsciente en la música*. De hecho, estoy más capacitado que otro para tener en cuenta aquellos detalles a los no se les atribuyen, por lo demás, casi ningún valor.

Esto ocurre, por ejemplo, en el caso de la palabra “música”. Todo el mundo sabe que proviene del griego y que se deriva de la palabra “musa”; pero que musa (musa) era originalmente *montia* (montia) y significaba lo “que hace sentido”, lo “que quiere decir” (lat. *mens*; angl. *mind* son de la misma familia), pocas personas lo consideran. De ahí surge que la base de la música es algo diferente a la *ratio* (razón). La *ratio* es del orden del balance, de lo que está parcialmente relacionada con el cálculo. La palabra “música” demuestra que lo musical no puede ser ni causada ni acogida por el recuento de las proporciones, sino que por el contrario, estas no puede hacer sino solo ordenarla. En la palabra “música”, ya existe, que lo musical es un atributo fundamental del ser humano, que todo hombre por naturaleza es una fábrica en sí mismo de música y por la que también es fecundado, sin que sea para nada, que algo de la música le sea ajeno (las palabras *humano*, *hombre*, *música* provienen de una raíz común, en el alemán alto alemán *Mensch*, en sueco *människa*). Toda música encuentra su origen en el ser humano original; si no fuera así, sería difícil explicar porque actúa sobre los bebés y porqué los idiotas la practican.

Todo esto no es nuevo, pero cuando vemos los intentos repetidos de captar lo musical científicamente, con la razón, y en la medida de lo posible para producirlo también, -la palabra “compositor”=“ensamblar” demuestra que hasta qué punto está arraigada la creencia en la posibilidad de producir la música con la ayuda de la *ratio*-, cuando vemos esto, nos sentimos justificados y casi obligados a decir: la música no proviene de la parte consciente del alma y no se dirige a lo consciente, sino que su fuerza fluye desde lo inconsciente y actúa sobre lo inconsciente. Quien quiera encontrar la llave de las puertas sagradas de la música debe explorar lo humano del hombre, solo así podrá encontrarla. Porque ni el oído, ni el sonido que nos llega, ni la mano en su ejercicio, ni el instrumento musical son necesarios para la música; ella es algo de lo interior, una propiedad inmanente del hombre (dada por el destino), uno de sus órganos (organon, “organon”: instrumento, órgano) igualmente útil por nacimiento al oído, al ojo, a la garganta, aunque no sea ni con un metro, ni con un microscopio, que se pueda detectar este órgano.

Elegí intencionalmente la palabra “clave” anteriormente porque la clave se utiliza en la práctica musical como una bisagra; sobre la que alguien escribe o lee las notas, desparramadas sobre la clave. Existe, al menos en la música moderna, un vínculo estrecho entre clave y nota; La clave sin notas carece de significado y las notas sin clave, también. Examinemos la idea que subyace en la palabra “clef” (clave): en inglés *key* se dice en anglosajón *caege*. Son de la misma familia que la palabra en la alta alemania moderna: *Kiel* [1] (ang. *keel*), *Kegel* [2] (angl. *cone*; *ninpine*, para el juego de bolos), *Keil* [3], *Keim* [4] (*Keil* = *wedge*, derivado del *win*, *Keim*=*bud*, de la misma raíz que *bhel*, *ball*, *belly*). Por lo tanto, todos los idiomas indoeuropeos tienen para el significado “clef”, las palabras que deben remitir a la misma raíz *kla-clev* (del griego *kleis* (kleis), lat. *clavis*, *claudio*, francés *claf*, sueco *nyckel*). El significado de “clave” en la música, por lo tanto, es que algo está encerrado, protegido de influencias externas. Algunas derivaciones en diferentes idiomas nos ayudan a determinar qué es lo que está encerrado, así del latín *claustrum*, proviene *cloître*, del griego *clobos* (clobos) = cage, *calia* (calia) = cabane, coque; el alemán *Lade* [5] = *drawer*, *Laden* [6] = *shutter*.

Sería favorable a mi objetivo, ya que el lector lo verá de inmediato, que el inglés *lap* puede relacionarse con *clavis*, pero desafortunadamente la etimología no nos da ninguna clarificación sobre este tema, sino que por el contrario, nos dice que *lap* es la misma cosa que *Lappen* [7], plegarse en la prenda; aunque la etimología siempre tiene afirmaciones similares en lo que refiere a la reproducción y el embarazo. En cualquier caso, el cierre concerniente a un espacio vacío, se realiza gracias a la llave.

Veamos ahora qué tipo de espacio vacío cierra la tecla musical. No hay duda: es el espacio de las cinco líneas del pentagrama. Pero lo que importa no son las cinco líneas, sino las notas que pertenecen a las líneas. Luego, si se toman las cinco líneas y los cuatro intervalos donde están las notas, obtenemos el número nueve. Y nueve es el número de la culminación, del embarazo. El espacio de las notas sería, pues, el símbolo de la madre adoptiva, y la clave el símbolo de lo masculino que fecunda y cierra el interior femenino.

Es también a esta concepción que lleva la palabra “note”, lat. *nota*. La raíz de la cual proviene la palabra *nota* es *gen*, de la que se ha derivado *genus*, *genitalia*, *genius*. *Gen* es una de las raíces más fecundas de los indoeuropeos. Todas sus palabras derivadas tienen en común el concepto de reproducción, de desarrollo.

Si consideramos las derivaciones de la raíz *clev* mencionada anteriormente, el núcleo erótico de la música, es nuevamente propuesto. En primer lugar, el inconsciente necesita la clave en el sueño y en la psicopatología cotidiana como símbolo de las partes sexuales masculinas; esto se aplica a todas las lenguas indoeuropeas. La palabra *Kiel*, en tres de sus significados, la quilla de un bote, bote y puerto, es el símbolo de la mujer, mientras que en *Federkiel* [8] ha conservado la connotación masculina. *Kegel* ha retenido en alemán su significado sexual en la frase *Kind und Kegel* [9] donde se refiere a un niño natural, pero sobre todo en *Kegelspiel* [10] cuyo significado aparece claramente en la palabra inglesa *ninepin* (nine = neuf = embarazo, pin = la aguja, las partes masculinas, *nähen* [11] = copular). *Keil* es como *clavus* = clavo, un objeto que entra en una abertura (ranura); el inglés, *wedge*, deriva de *win* y expresa la relación con Eros alados. *Keim*, finalmente, enfatiza la noción de desarrollo; de la misma manera, las palabras griegas *clobos* = cage, *kalia* = cabaña se relacionan con la feminidad del hombre.

Tomando como guía estas características del lenguaje musical escrito, nos encontramos de cara a un elemento fundamental de la música: la música es hija de Eros, y, como tal, gobierna y dirige al Eros. De hecho, todo aquello que hay de extraño en un niño es que, a pesar de su fragilidad, *roi* (*König* [12], *King* [13] proviene de la misma raíz *gen*), y que él es fuente de paz, alegría y orden (el inglés *kind* es lo mismo que el *King*).

Bien podemos suponer que los orígenes de toda la música humana se encuentran en el canto, el canto de los pájaros, el susurro del viento y el murmullo del mar. Es bien sabido que el pájaro canta su canto en la época del amor, del mismo modo que se muestra como un pintor ejemplar al darle color a sus plumas. La estrecha relación entre el viento, cuyas poderosas melodías capturan profundamente el alma humana, y el Eros que se encuentra en los mitos de todos los pueblos, en todas las épocas, se inscribe nuevamente en palabras como *Psychê*, en francés. *âme* (*animus*), *esprit* y así sucesivamente. El eterno canto del mar es aún más sorprendente porque el mar y el agua son para cada hombre un símbolo de la madre original, del regresar y del paso del tiempo (el niño dentro de las aguas maternas).

La dependencia recíproca de la música y el amor aparece claramente en el arte pictórico. En algunos frescos, por ejemplo, Paul Meyerheim en la Galería Nacional de Berlín, la primavera (angl. *spring*) es representada como el momento de reproducción, crecimiento y nacimiento (la palabra en inglés lo señala) en la figura de una banda de pájaros cantores cuyo director musical es un pequeño Eros alado. De hecho, no es raro que las notas sean pintadas bajo la apariencia de pájaros, niños, de amorcitos: se sientan o trepan en y entre las líneas de la partitura. Este vínculo está claramente demostrado por el hábito de los pintores de mostrar a los ángeles, a los sucesores cristianos del amor, tocando música. La construcción y el nombramiento de los instrumentos musicales muestran especialmente bien las relaciones inconscientes entre Eros y la música. Recuerdo aquí las palabras *Fiedel* (*fiddle*-violín) y *Geige* [7]; para el inconsciente el violín es el símbolo de lo femenino, el arco el símbolo de lo masculino; de ahí viene que, durante los conflictos eróticos internos no resueltos, el violinista sufra de calambres. (Esto también es válido al tocar el piano y, especialmente, al cantar; y es una pena que los maestros de canto sepan tan poco al respecto). Mirado más de cerca, parece que la mayoría de los instrumentos musicales no han sido inventados por la razón, sino que ha sido más bien la coacción de la simbolización inconsciente del hombre, la que le ha dado precisamente al instrumento la forma que tiene y no otra.

Todo esto es comprensible si consideramos que nuestras percepciones de significado son, sin excepción, símbolos para el inconsciente de la unificación de lo masculino, lo femenino, lo infantil; tanto para el oído como para la voz, la cosa se establece sin dificultad; la concepción, el embarazo, el nacimiento, el crecimiento gobiernan todo lo humano.

Estoy obligado a limitarme aquí a las alusiones, pero me gustaría centrarme brevemente en algunos puntos. Los datos fisiológicos del período anterior al nacimiento, en los que el niño no tiene nada más que descubrir por sus impresiones que el ritmo regular del corazón de la madre y el suyo, destacan los medios que la naturaleza utiliza para inculcar tan profundamente en el hombre el sentimiento musical, es aquí donde la palabra “*acord-acordee*” y su significado se arraigan. (“*Accord-Acorde*” se deriva de la palabra *cor = coeur*, que originalmente describe la resonancia armónica de los corazones de la madre y el niño). Es comprensible que el balanceo del niño en el cuerpo de la madre participa en la aparición del sentido del ritmo y la métrica musical. A esta observación, -que lo musical encuentra su origen antes de nacer-, se relaciona una consideración que va mucho más allá: lo musical es una herencia indestructible del hombre y vive en cada hombre desde Adán y Eva, porque -y yo he llegado aquí al núcleo de mi propósito- la música puede usar los ruidos, pero con la misma frecuencia usa el silencio, se puede escuchar, pero también se puede ver, es esencialmente ritmo y métrica y, como tal, se ancla en lo más profundo de lo humano. El hombre y el mundo que el hombre crea, -el único mundo que conocemos es el mundo humanizado-, requieren ritmo, métrica y armonía, y todos los acontecimientos que fallan adolecen necesariamente de armonía, ritmo y buenas mediciones. Podemos convencernos fácilmente cuando examinamos la fertilización de la célula del óvulo bajo el microscopio: ella es, en el sentido más verdadero de la palabra, música.

Para concluir este breve desarrollo, me gustaría mencionar otro fenómeno musical, que muestra el parentesco de lo musical y lo humano, es el acorde de tres notas que contiene en él la unidad en los tres y lo ternario en el uno, exactamente como para el hombre. El individuo en particular está relacionado con el humano, es siempre y sin excepción hombre, mujer y niño. Es la ley que lo gobierna. Y como el hombre es una trinidad, no puede evitar exigir de su vida musical la misma trinidad.

Podemos pensar que nuestro tiempo se ha alejado tanto de la verdadera música -que con razón la llamamos música de las esferas- que es necesario de ahora en adelante describirlo como lo no musical, pero no estoy justificado para responder a estas preguntas. Si está bastante claro que la música no está dirigida a lo oído sino a lo humano, entonces el lector entenderá que yo me explique en tanto médico, que tantos músicos se hayan vuelto sordos. No es de extrañar que el inconsciente del hombre, superiormente inteligente y también superiormente estúpido, piense: “Los sonidos que escuchan mi oídos abarcan la música sublime de mi alma, así que quiero paralizar este oído para disfrutarla aún más”. El pensamiento parece ser correcto, pero no conduce a la meta, porque la música humana solo existe entre dos límites, la música interior y la de las esferas, y debemos estar satisfechos con esta cosa intermedia.

## NOTAS

\* En «Escritos psicoanalíticos para la literatura y el arte» (Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst, Wiesbaden, Limes verlag, 1964).

[1] Quilla de barco.

[2] Quilla para jugar.

[3] Esquina

[4] Germen.

[5] Seguro.

[6] Tienda.

[7] Andrajos.

[8] Punta de la pluma.

[9] “Armas y equipajes”. Juego de bolos.

[10] Coser.

[11] Rey.

[12] Niño.

[13] Violín.

Texto de traductor anónimo publicado en la revista trimestral *Musique en Jeu* (1970-1978) n ° 9 del mes de noviembre de 1972 publicado por las ediciones de Seuil. EEA 2009.

**Publicado en: [http://centrebombe.org/livre/Georg.Groddeck\\_musique&inconscient.\(1927\).pdf](http://centrebombe.org/livre/Georg.Groddeck_musique&inconscient.(1927).pdf)**

*Volver a Bibliografía Georg Groddeck*  
*Volver a Newsletter-11-ALSF*