



“CANTAR DE CANTARES”: MÚSICA Y ESTÉTICA RELACIONAL¹

Spyros D. Orfanos²
IARPP

Este ensayo sobre música y psicoanálisis comienza con un concierto que tiene lugar en la Acropolis como un ejemplo de la inmensa complejidad de atrapar qué relaciones existen entre la creatividad musical, la ejecución y el significado. Tomando en consideración una canción concreta del compositor y activista griego Mikis Theodorakis, el propósito es debatir sobre la canción en relación a su entorno histórico total y las diversas subjetividades implicadas. Después se hace un intento de ampliar las perspectivas psicoanalítica relacional y sistémica de Altman (2010), Gergen (2009) y Harris (2005) a las artes, específicamente a la música. Se presenta una historia muy breve y selectiva de la música y el psicoanálisis, y se debate la creatividad como una estética relacional y conmemorativa. Se destaca un círculo personal y político de creatividad.

Palabras clave: Música, Psicoanálisis, Estética Relacional, Mikis Theodorakis

This essay on music and psychoanalysis begins with a concert that takes place at the Acropolis as an example of the immense complexity of grasping what relations exist among musical creativity, performance, and meaning. Taking into consideration a specific song by the Greek composer and activist Mikis Theodorakis, the aim is to discuss the song in relationship to its total historical surrounds and the various subjectivities involved. Further, an attempt is made to extend the relational psychoanalytic and systemic perspectives of Altman (2010), Gergen (2009) and Harris (2005) to the arts, specifically music. A very short and selective history of music and psychoanalysis is presented and creativity is discussed as both a relational and a memorializing aesthetic. A personal and political circle of creativity is highlighted.

Key Words: Music, Psychoanalysis, Relational aesthetic, Mikis Theodorakis

English Title: “Song of Songs”: Music and Relational Aesthetic

Cita bibliográfica / Reference citation:

Orfanos, S.D. (2011). “Cantar de cantares”: Música y estética relacional. *Clínica e Investigación Relacional*, 5 (2): 217-235. [ISSN 1988-2939]

La actividad creativa es un círculo completo. Comienza (como una idea, impresión, clima, tradición) entre las gentes y los tiempos; pasa a través de la sensibilidad del creador, quien le proporciona su propia expresión en cuanto a forma, y continúa hasta alcanzar la finalización dónde empezó, esto es entre la gente y los tiempos. Si éste círculo se ve interrumpido o si le falta un segmento, entonces no podemos tener un trabajo artístico auténtico y viable.

Mikis Theodorakis

El último héroe de los griegos entra en el antiguo anfiteatro Odeón de Herodes Ático en la ladera sur de la Acrópolis en la tarde del 29 de Septiembre de 2007. Es guiado lenta y cuidadosamente por sus ayudantes a lo largo de la gran zona semicircular entre la parte delantera del escenario y la primera fila de asientos. Es precavido en sus pasos pero confiado en su propósito. Una audiencia de 5.000 personas le da una ovación en pié por venir, una vez más, a la ayuda de los griegos con su música. Esta recaudando fondos para ayudar a las víctimas de los devastadores incendios del verano en la histórica región del Peloponeso. Se esfuerza para llevar a su alto y flaco cuerpo de 82 años a la primera fila de asientos de mármol, saluda a los helenos levantando su mano derecha por encima de su revoltosa melena de pelo blanco y sonríe como diciendo, “Juntos, triunfaremos sobre la tragedia”. Los atenienses aplauden intensamente tal y como han hecho cientos, quizás miles de veces con anterioridad. Mikis Theodorakis guía a los griegos una vez más en el duelo y la celebración. Aúna a Apolo y Dionisios.

Esta noche y la siguiente están dedicadas a hacer frente a la tragedia mediante el cantar, una antigua costumbre griega, pero puede que sea incluso una costumbre universal. Todas las canciones son de Theodorakis. Durante más de siete décadas ha compuesto canciones sobre tragedia y trauma – canciones para el escenario de un concierto, canciones para las tabernas a la orilla del mar y plazas de pueblos, canciones para las víctimas de la opresión y la tortura. Crea canciones sobre el pan y el vino, y sobre el amor y la muerte. Une sus melodías con poesía ganadora del Premio Nobel y tiene a todos y cada uno de los intelectuales y camareros cantando las mismas canciones. Une arte y política.

Es últimos de Septiembre, y los taxistas atenienses aún cotillean sobre la causa de innumerables incendios catastróficos – pirómanos motivados por la avaricia inmobiliaria, ¿o se trata de la administración Bush intentando minar la industria griega aceitunera? Hasta Theodorakis tiene sus sospechas. Semanas antes pidió que tradujera su declaración sobre el asunto al inglés. Mientras que yo me esforzaba y fracasaba al hacer justicia al ritmo, tono y melodía de sus palabras escritas, su hija, Margarita, estaba ocupada produciendo dos conciertos históricos en el más sagrado e impresionante - en cuanto a arquitectura se refiere - de los emplazamientos para conciertos al aire libre: El Odeón de Herodes Ático. Margarita Theodorakis dirigió una recaudación de fondos que probó que hasta los antiguos mármoles cantaban los cantares de su padre. Reunió a todos los grandes vocalistas en Grecia: voces

líricas, voces de jazz, voces de rock, voces rurales y voces de blues. Y con la bendición de su padre, invitó a una joven mujer americana, Lina Orfanos, mi hija.

La audiencia sabe que Theodorakis no goza de buena salud. Esta noche puede ser la última vez que le vean. Él es su creador más importante. Es también un héroe político. Puede que tenga una reputación internacional como compositor de música popular y sinfónica, pero Theodorakis es griego en cuanto a temperamento, intelecto y ambición. Impulsó la revolución cultural en Grecia en 1960 con un ciclo de canciones sobre el lamento de una madre por su hijo asesinado, y su valiente oposición a la junta militar de 1967-1974 es legendaria. Su activismo continúa inspirando a progresistas sociales y políticos en una nación que está pasando un verdadero calvario económico. Anteriormente en este siglo, el gobierno griego le nominó para el Premio Nobel de la Paz por sus esfuerzos de paz con Turquía.

Todos los intérpretes están vestidos en diferentes tonos de negro. La audiencia está en manga corta y vestidos de verano, los políticos en trajes. El Odeón alberga a 5.000 personas, sentadas en asientos de mármol. Ya van tres horas de concierto, y mi esposa, Sophia, y yo estamos alcanzando renovados niveles de ansiedad. Mucho más temprano esa misma tarde, le habíamos deseado a Lina buena suerte en el *backstage*, cuando se unía a las filas de los vocalistas griegos más importantes. Ella nunca ha actuado delante de una audiencia tan numerosa, y a pesar de que tiene una presencia natural sobre el escenario, así como una sofisticada formación y una voz que el propio Theodorakis ha denominado como hermosa y hecha para sus canciones líricas, Sophia y yo estamos preocupados. Fieles a nuestras psicologías, su madre se preocupa porque a Lina le entre miedo escénico; yo me preocupo porque no llegue a todas las notas. Pero los dos sabemos, también, que es su destino, estar en este escenario, esta noche, con esta canción en concreto: “Cantar de Cantares”. Nosotros sabemos que ella estará a la altura. Eso es lo que Lina hace. Ella es nuestra heroína. El talento de Lina es más astuto que su tumor cerebral. Es una superviviente de 13 años. El tumor, reducido mediante cirugía, permanece ahora inactivo en su cráneo. Lina sabe lo que es el trauma.

El maestro de ceremonias está a punto de presentar a Lina. Tengo un pensamiento: ¿Qué pasa si él dice que ella es de Estados Unidos? ¿La rechazará la audiencia por la atrocidad en la guerra de Irak? ¿Pagarán sus frustraciones con Lina? ¿La abuchearán? ¿Se pondrá nerviosa? ¿Aguantará en el escenario? El maestro de ceremonias anuncia que Lina Orfanos es una griega de tercera generación de la ciudad de Nueva York por parte de padre y que su madre es una polaca judía. La audiencia aplaude como si estuvieran reconociendo a sus propios parientes inmigrantes de la ciudad de Nueva York.

La luz se vuelve más tenue, y vemos la silueta de Lina a medida que avanza por el gran escenario con la orquesta de once instrumentos formada por músicos clásicos y de folk. Junto con su música, lleva un pañuelo blanco perteneciente a la anciana Bonika Kassoutou Nahmias, una de las pocas griegas judías que sobrevivió a Auschwitz. La larga y melancólica presentación, una poesía de gran belleza, anuncia una canción que fue presentada en 1965 como parte del ciclo de canciones tituladas *La Balada de Mauthausen*. El ciclo de canciones elevó la conciencia de todos los griegos. Sus líneas melódicas sublimes, armonías

extendidas y ritmos, forzaron a los oyentes a preguntar, “¿Qué pasó con nuestros judíos?”. Con texto y citas originales del Viejo Testamento, “Cantar de Cantares” es parte de un ciclo de poemas sobre el campo de concentración de Mauthausen, los judíos griegos y los prisioneros políticos que albergó y asesinó.

Qué hermosa está mi amada
 En su vestido de diario
 Con su pequeña peineta en su pelo.
 Nadie sabía cuán hermosa era.

Chicas de Auschwitz,
 Chicas de Dachau.
 ¿Habéis visto a mi amada?

La vimos en un largo viaje;
 No llevaba puesto su vestido de diario
 O su pequeña peineta en el pelo.

Qué hermosa es mi amada
 Acariciada por su madre,
 Y por los besos de su hermano.
 Nadie sabía cuán hermosa era.

Chicas de Auschwitz,
 Chicas de Belsen.
 ¿Habéis visto a mi amada?

La vimos en la plaza helada
 Con un número en su mano blanca
 Y una estrella amarilla en su corazón.³

Ésta historia es una historia real de amor sobre dos presos. La interpenetración de la melodía y palabra la convierten en una extraordinaria representación de Eros y Tánatos. Iakovos Kambanellis, el poeta y padre del teatro griego contemporáneo, estuvo internado en el campo de concentración nazi de Mauthausen en Austria. No adhiriéndose al famoso dictado de Theodor Adorno que decía que sería una barbarie escribir poesía lírica después de Auschwitz, Kambanellis escribió sus poemas en 1964 y el año siguiente se los presentó a Theodorakis. El compositor trabajó en ellos y creó canciones que han entrado en el panteón de los aclamados ciclos de canciones.⁴

La Balada de Mauthausen ha sido cantada en griego, hebreo, alemán e inglés. Ha sido interpretada por todo el mundo, y fue interpretada en el 50 aniversario de la liberación del

campo de concentración de Mauthausen.

Con una enorme pantalla detrás y encima de la orquesta, mostrando imágenes fotográficas del Holocausto, Lina da entrada a la canción. Sophia y yo nos apretamos las manos. Después de sus primeras palabras, el público aplaude en reconocimiento. Lina es emocionalmente expresiva pero no sentimental. Habiendo aceptado una sugerencia mía y una autorizada por Theodorakis, canta en griego y en hebreo. Ella sabe sobre qué está cantando, y sabe que, en parte, se está dirigiendo a su madre, que fue una niña refugiada durante los terrores nazis en Europa; a su padre, que se emocionó al oír esta canción por primera vez y aún lo sigue haciendo; y al propio Theodorakis, quien una vez explicó que la “Música pop nos ayuda a olvidar. La música griega nos ayuda a recordar”. El público aplaude intensamente a la joven Lina el doble de lo que su voz revela desesperación e intensidad. Theodorakis también está aplaudiendo. Su cara revela admiración, gratitud, y sorpresa.⁵

Por medio de la Música y el Significado

Comencé este relato sobre música y psicoanálisis con este evento del mundo real con el fin de recalcar la inmensa complejidad para poder apreciar qué relaciones existen entre creatividad musical, interpretación y significado. Las palabras y la música, lo personal y lo político, el recordar y el olvidar, trauma y recuperación, y villanos y héroes, son todos componentes dialécticos del concierto presentado esa noche en la Acrópolis. Mi esfuerzo aquí es pensar sobre música y psicoanálisis en el sentido más amplio para intentar hacer una reflexión de su totalidad como una compleja orquestación. En concreto, intento hacer una reflexión de una canción en relación a su contexto histórico global (Jameson, 2009) y las diferentes subjetividades. No estoy especialmente interesado en el arte por el arte en sí mismo en este relato.

Sabemos que la música tiene la capacidad de mesmerizar, excitar y apaciguar. Comunica emociones, estéticas, historia, e incluso filosofía. A pesar de todo, “música” es un término inadecuado para englobar todas las formas de cultura a las que puede subscribirse. La música no es un fenómeno singular con una relación plenamente cognoscible con la biología humana, la mente o el comportamiento. Más bien existe como *música* – pluralista, múltiple, e incognoscible - dentro de una relación de un marco unitario de escalas y anotaciones (Cross, 2003). Estamos con toda probabilidad hablando de una multiplicidad de actividades y experiencias. Lo que es más, estamos probablemente hablando a la vez de actividad y estética. “Música” es una palabra pequeña, pero su significado es enorme.

No está claro lo que la música “realmente” es, pero una de las cosas en las que probablemente estemos de acuerdo, por lo menos a veces, es que la música suena de la misma forma en la que los estados de ánimo se sienten. El crítico musical e historiador Richard Taruskin (2009) nos dice que la analogía con la música es lo creciente y menguante – los comienzos, los picos, el apaciguamiento – que caracterizan la experiencia de muchos tipos de sentimientos. La música coloca a menudo un gran valor en tensiones fluctuantes, principalmente el tempo, el volumen y la armonía. Teóricos y clínicos psicoanalistas con

conocimientos musicales han escrito mucho sobre los aspectos musicales, afectivos y no verbales de la subjetividad (Knoblauch, 2000, 2006; Glennon, 2007).

Un principio adicional con el que puede que muchos estén de acuerdo es que la música es arte actuado. De acuerdo con Cook (1998), el significado de la música se encuentra más en lo que se hace que en lo que representa. Pero tanto representación como acción están en juego, y esta es una de las cualidades únicas de la música como forma de arte. Mientras que el concierto del Odeón representa mucho del pasado, es también, en sus transacciones entre los artistas tanto encima como detrás del escenario, claramente la representación de una actividad. No está sólo representando una realidad más allá de la música; la actuación en sí misma también *constituye* una realidad de tragedia y trauma. Con “Cantar de Cantares”, Theodorakis captura algo profundo sobre cómo debió sentirse el Holocausto y cambió, a su vez, la cultura de Grecia.⁶ Al asignar música a la poesía, él intensifica las palabras para que el Holocausto pueda concebirse – interpretando “Cantar de Cantares”, Theodorakis y sus intérpretes fomentan la comprensión del oyente, en vivo. La actuación musical construye la realidad además de representarla.

En un terreno similar, el compositor Igor Stravinsky (1942) argumentaba que hay dos estados en la música: el que ha quedado fijado en papel o retenido en la memoria, y la música en la actuación. En cuanto al intérprete, Stravinsky dice,

No importa cómo de escrupulosamente haya sido escrita una pieza de música, no importa cómo de cuidadosamente pueda estar asegurada contra cualquier posible ambigüedad a través de las indicaciones de tempo, degradación, estilo, acento y demás, siempre contiene elementos ocultos que desafían la definición, porque la dialéctica verbal es ineficaz al definir la dialéctica musical en su totalidad. La comprensión de estos elementos es por lo tanto un asunto de experiencia e intuición, en una palabra, del talento de la persona que es llamada a presentar la música.

Stravinsky, quizás de forma injusta, hace una diferencia entre las bellas artes y las artes plásticas, cuyos trabajos terminados él siente que son generalmente presentados al público de forma idéntica.⁷

A pesar de que las vistas y esencias de la noche del 29 de Septiembre de 2007 eran profundas, era la música en el anfiteatro, por lo menos para éste oyente, lo que hacía que la experiencia fuera realmente interesante. La sensación era de estar inmerso en una envoltura sonora. Si bien la canción de Lina era quejumbrosa y anunciaba el luto, sentía placer al estar rodeado de los sonidos de “Cantar de Cantares”. El placer estaba en sus pragmáticas vocales y en los detalles de la estructura musical de la canción. Esto era arte. De forma simultánea, sin embargo, sentía ansiedad sobre el otro espacio en el que me encontraba – un espacio que tenía elementos de atrapamiento. Esto es, el contexto personal del trauma físico de Lina y el trauma histórico representado por la canción me resultaban horripilantes. Aún así, esto, también, era arte. La mezcla de placer y horror – a lo que el crítico musical David Schwarz (1997) se refiere como “el cruce de la envoltura sonora”- es lo que le da a la música el poder de inspirar un sentimiento de admiración. Éste es un registro subjetivo de lo que considero es otro de los logros únicos de la música. Con toda probabilidad, este registro subjetivo implica una estética inconsciente diferente a la de pintar (Bollas, 1999).

Es cierto que mi experiencia se veía intensificada por las fotografías del Holocausto proyectadas sobre la enorme pantalla detrás de la orquesta. Las imágenes estimulaban mi inconsciente óptico – homicidios, prejuicios, esvásticas, trenes, cuerpos demacrados – a medida que las imágenes se desplegaban ante mi visión. Pero era la envoltura sonora lo que realmente hizo que mi experiencia fuera de asombro. La música creó un espacio para mí que atravesó el umbral entre mi cuerpo claramente amordazado con sus propios ritmos y mi psyche arcaico con sus recuerdos y esperanzas. Mi experiencia pasó de ser lineal en el tiempo a ser algo bastante diferente – un flujo y reflujo impredecible que estaba extrañamente sincronizado con el pasado, presente y futuro. Es demasiado reduccionista llamar a esto un sentimiento “oceánico” (Freud, 1959/1930). Estaba en un estado diferente del self. Estaba mentalmente alerta y tenía la piel de gallina.

Creatividad como Estética Relacional

En el discurso de apertura de la reunión inaugural de la Asociación Internacional para el Psicoanálisis y la Psicoterapia Relacional, el compositor y psicoanalista Emmanuel Ghent (2002) habló sobre el significado de la palabra “relacional”. Expresó preocupación sobre la tendencia a limitar el alcance del término “relacional” en el sentido de relacionarse entre la gente, excluyendo así el resto de demás relaciones a tener en cuenta. Para Ghent, quien a lo largo de su carrera profesional evolucionó teóricamente del psicoanálisis interpersonal al Grupo Británico Independiente y a una perspectiva de sistemas dinámicos no lineares, la acción terapéutica se encontraba en las relaciones entre muchos tipos de cosas diferentes. Específicamente, él creía que el cambio nace al darse cuenta de que es importante reconocer y apreciar, aunque no de privilegiar, el contexto, la historia y la ecología – todas ellas formas de relaciones, y relaciones entre relaciones. Además, Ghent incluía en esta perspectiva todo lo que va desde la biología celular, cognición y memoria de los individuos, hasta las relaciones de la gente en sociedad y las poblaciones, por no hablar de las relaciones tan complejas que existen entre estas diferentes esferas y niveles de contexto. Para que el Psicoanálisis se limite a sí mismo a la estrecha banda de lo psicopatológico, donde las relaciones interhumanas juegan claramente un papel importante, debe ser orientado en otra dirección.

Sostiene, por lo tanto, que un concepto de música tan sencillo como la estructura de notas, apenas puede ser tomado en serio. De hecho, el afamado chelista Pablo Casals una vez comentó que “Lo más importante en la música no son las notas”. Los múltiples contextos de la música y sus relaciones son todas parte de lo que la hacen una forma de arte tan triunfante. Pero el lenguaje tiene sus límites, y no podemos dirigirnos a todas a la vez, incluso aunque estén relacionadas. Además, tenemos en el psicoanálisis una arraigada costumbre de escribir sobre los trabajos de arte biográficamente, a través de la personalidad del artista. En problema de este enfoque es que puede resultar inadecuado desde la perspectiva de la estética relacional defendida en este relato. Por ejemplo, un principio básico de la relacionalidad es el de la interpenetración de la subjetividad del analista con la del paciente. Es fácil que los biógrafos en su acercamiento personal a su sujeto omitan su propia

subjetividad. Un buen ejemplo de esto es la biografía de Stuart Feder de 1992 sobre el compositor Charles Ives. De acuerdo con su lealtad a la psicología del yo y a las biografías académicas de su tiempo, Feder deja ver pocas indicaciones de sus propias respuestas subjetivas a Ives, privando así al lector de un entendimiento más completo de sus percepciones y parcialidades como crónico de un gran compositor.

Para poder dirigirse mejor a la multiplicidad de contextos de la música, se requiere un enfoque interdisciplinar. Tal enfoque es parecido al defendido por Altman (2000), en el cual se combinan el psicoanálisis y las perspectivas sistémicas. Escribiendo sobre psicoanálisis y los servicios comunitarios en salud mental, Altman aboga por un remedio a la escisión entre lo psíquico y lo social. Propone una integración de lo psicoanalítico y lo sistémico. Teorizando sobre los procesos clínicos, Harris (2005) defiende de forma parecida la integración de los procesos intrapsíquicos con las teorías de campo que enfatizan el poder de contextos y relaciones. Haciéndome eco y ampliando su trabajo al mundo de las artes, conceptualizo la música como un conjunto de redes relacionales solapadas que actúan como el fenómeno de las figuras-fondo cambiantes.⁸

La perspectiva relacional proporciona una meta-teoría del psicoanálisis (Cooper, 2010). Como tal, lleva al estudio de la creatividad, pero la creatividad como actividad relacional es un concepto difícil de definir, especialmente para la música. Gergen (2009), un teórico postmodernista tremendamente crítico del self individual y limitado, argumenta que la creatividad es el resultado de actividades coordinadas – entre seres humanos y entre humanos y el mundo. La acción de cualquier persona no es posesión de una persona sola, así como tampoco lo es el resultado de las fuerzas que actúan sobre esa persona desde otro lugar. Es una manifestación de la coordinación entre la gente y sus entornos mutuos. Gergen (2009) sostiene que además de la coordinación de la acción, hay también una *generación del significado relacional* estrechamente vinculado.

El que tengamos instituciones de formación para el arte, carreras en arte, tipos de arte, y cosas por el estilo, requiere una comunidad de significados – relaciones entre personas en las cuales los discursos relevantes de lo real y lo bueno cobran vida. La idea misma de “un trabajo creativo de arte” requiere una matriz de significado en la cual hay reconocimiento de la tradición, un valor situado en el cambio (por ejemplo, “progreso” o “de vanguardia”), y distinciones hechas en cuanto a lo que son desviaciones adecuadas y apreciadas como opuesto a lo que es impropio o banal. Darle al pintor trato de agente creativo es suprimir la compleja matriz de relaciones de la cual el acto pictórico no es más que una única manifestación... Como la psicopatología, la creatividad se encuentra no en el actor o en el ojo que la contempla, sino en el proceso relacional extendido (p. 61).

En otra parte he escrito que no me gustaría abandonar la apreciación y celebración de los logros únicos e individuales. Nuestra vida cultural sería mucho más pobre si hiciéramos eso. Pero cuando se está conceptualizando la creatividad, como se hace con frecuencia en la literatura psicoanalítica, como un fenómeno psicológico único (con o sin sustratos biológicos), estamos siendo parciales y nos dejamos mucho fuera. A pesar del trabajo de la ya casi olvidada “escuela cultural de psicoanálisis” de los años cincuenta y de las perspectivas relacionales actuales sobre género, cultura, clase, historia e idioma, no hemos entendido realmente el inconsciente “social”. En mi opinión, al defender lo más único e independiente

dentro del individuo, disociamos otras partes de nuestros “sí mismos” y de nuestra experiencia y acabamos favoreciendo estas mismas tendencias dentro de la cultura que se centran en un self limitado. Nos embarcamos en una búsqueda solitaria y egocéntrica del self (Orfanos, 2010).

Pruebas de procesos relacionales ampliados pueden encontrarse en el Odeón de Herodes. Por ejemplo, el tema de la creatividad y el trauma estaba por todas partes. Uno puede identificar fácilmente diferentes traumas: el Holocausto; la tragedia nacional de los fuegos incontrollados en el Peloponeso; el internamiento y abuso sufrido por el compositor a manos de los fascistas de la Segunda Guerra Mundial; el internamiento del poeta en Mauthausen; el tumor que amenaza la vida de Lina; y la supervivencia de su madre al Holocausto como niña refugiada. Y está también la experiencia de éste narrador, quien siendo un niño muy pequeño escuchó innumerables narraciones de historias escalofrantes de su propia madre sobre el rescate de los judíos griegos. El pensar en el solapamiento, los niveles dentro de los niveles de lo que pasó esa noche en el Odeón de Herodes, me deja sobrecogido. Sin embargo, en algún lugar de la experiencia creativa está el importante asunto del arte musical como forma de trascender el trauma individual y colectivo, como forma de sanar aquello que no puede ser sanado. Pizer (1998) ofrece un irresistible y lírico ejemplo:

En Sarajevo, en una plaza peatonal, se lanzó una granada a una multitud de gente que estaba haciendo cola a las cuatro de la tarde para comprar pan en una panadería. Veintidós personas, de todas las edades, fueron asesinadas. Después de este evento, cada día durante los veintidós siguientes, Vedran Smailovic (de la antigua Opera de Sarajevo) se vestía de esmoquin y llevaba su *cello* y su silla a esa plaza. A las cuatro en punto cada día, durante veintidós días, Smailovic tocaba el *cello*, él sólo, en la plaza, sin hacer caso a la maquinaria de guerra, a los bombardeos desde las colinas circundantes, o al riesgo de los ataques de las granadas. Su repetición... contaba una historia y enfatizaba un suceso... perforaba en los testigos del trauma y declaraba la realidad de un corazón roto... el *cellista* de Sarajevo, con la fuerza metafórica y el potencial de su música, prestaba su repetición diaria del lamento en la plaza a sí mismo y a todos los que podían escuchar y a los que no podían hacerlo. Su acto de desesperación era un acto de esperanza, mandando su mensaje a las colinas circundantes con los esfuerzos de su música (pp. 134-135).

Una Muy Corta y Selectiva Historia de Música y Psicoanálisis

Freud tuvo una relación sin complicaciones con la música. Dada la gregaria Viena de su época, una ciudad que amaba su música en todas las formas, con su ópera conocida en todo el mundo, su excelente teatro, sus compositores, escritores, poetas, actores, y actrices, es de interés que Freud admitiera que la música significara poco para él. “No soy un gran entendido de la música”, admitió una vez a un paciente.⁹ Si dejamos de lado la malicia psicoanalítica y rechazamos la idea de que posiblemente haya habido razones extremadamente importantes para que Freud dejara de lado esta importante parte de su cultura – razones, como vemos más abajo, que podrían estar asociadas con la relación temprana con su madre – nos quedamos con la hipótesis de que la modalidad de interés artístico (1959/1908) de Freud estaba predispuesta a la literatura, escultura, y, en menor medida, a la pintura. La mente inconsciente era para Freud un terreno fértil para cualquier tipo de representación visual (Barate & Minazzi, 2008; Bergstein, 2010).

El ambiente freudiano inicial, sin embargo, era tal que la Sociedad de los Miércoles pasaba un tiempo considerable investigando la psicología de los grandes músicos en el proceso en que componían música. Uno de los miembros fundadores de la Sociedad de los Miércoles, Max Graf, era un musicólogo que presentaba material sobre “los procesos psicológicos de Beethoven y Richard Wagner al escribir música” (Graf, 1942). Siendo el primero en aplicar los hallazgos clínicos y formulaciones teóricas de Freud a la creatividad musical, Graf señaló en 1911 que Wagner producía obras musicales innovadoras (del estilo de la ópera) incluyendo nuevas formas conceptuales de relación con las vicisitudes de la vida más que sobre las bases de la psicopatología. Se entendía que Wagner estaba expresando, de forma extremadamente artística, sus necesidades personales y conflictos, y al hacer esto transformaba el verdadero medio de la ópera.

El psicoanalista y violinista Richard Sterba (1965), también miembro de la Sociedad de los Miércoles, revisó el estado de la música y del psicoanálisis hasta los años cuarenta y señaló que, a pesar del significado de la actividad musical para la sociedad y la cultura, poco había aparecido en la literatura psicoanalítica en comparación con los estudios de otras formas de expresión artística. Básicamente, la música se entendía como una experiencia regresiva durante el periodo del psicoanálisis clásico; tenía que ver con el desarrollo temprano, los límites del Yo, y los placeres narcisísticos. Los compositores escribían música cuando tenían habilidades del Yo desarrolladas y estaban intentando salvaguardarse contra una amenaza de regresión masiva. En breve, la sublimación era la explicación de la creatividad.

Con la aparición del clásico de Ernst Kris de 1952, *Exploraciones Psicoanalíticas en el Arte*¹⁰, la psicología del Yo reemplazó a la psicología del Ello como la explicación preferida para la creatividad. Kris acuñó el ingenioso término teórico “regresión al servicio del Yo”. Poco después, éste concepto sería criticado por Ernst Schachtel (1984/1959) en su brillante tratado *Metamorfosis*¹¹. Schachtel introdujo la importancia del afecto como una condición motivacional primaria y abrió así el camino para que la creatividad fuera explicada mediante la curiosidad, la estimulación ambiental, actividad exploratoria y competencia.

A mediados del Siglo XX, la música como tema para el psicoanálisis había perdido algo de su elevado estatus. Heinz Kohut era la excepción. Antes de desarrollar la psicología del Self, Kohut (1957) se dirigió al tema pero lo hizo en la forma típica de su tiempo. Esto es, se centró en las explicaciones que apoyaban la sublimación y el dominio del Yo. Lachmann (2001) señala, sin embargo, que Kohut daba a entender tres nuevos sistemas de comunicación entre música y psicoanálisis. Primero, Kohut animaba a los analistas a escuchar los sonidos de la voz del paciente y la música que se encuentra detrás de esa voz. Segundo, destacaba el papel central de las repeticiones y del ritmo en las composiciones musicales, algo que él también hacía con el encuentro clínico. Por último, comparaba la música con “jugar”, alejándose así del modelo de arte basado en la descarga-reducción. A pesar de estos indicios exasperantes, las principales contribuciones de Kohut al estudio de la música apenas nos impresionaron.

Pinchas Noy (1968) hipotetizó una “empatía primaria” en relación a cómo la música

afecta a las emociones del oyente. La respuesta de una persona al reconocimiento de la similitud de contornos viscerales y auditivos está basada en la sensibilidad preverbal y “precableada” a las emociones del otro. De forma interesante, hay evidencia de éste concepto en la neurociencia actual (Rose, 2004). También compatible con lo anterior son las observaciones de Lachmann (2001) sobre la música e investigación infantil. Primero, ambos dominios suponen ritmos, los cuales ayudan a forjar poderosas conexiones entre compositor, intérprete y oyente por un lado, y por el otro entre niño y cuidador. Segundo, señala la naturaleza interactiva de los participantes y su regulación co-construida de la satisfacción y frustración. En un análisis asombroso de las ideas de Leonard Bernstein sobre compositor y director de orquesta en relación con las estéticas superficiales y profundas de la música, Lachmann demuestra la importancia del psicoanálisis fundamentado empíricamente para la música.

Recientemente, Gilbert Rose (2004) ha enfatizado la regulación afectiva y el trauma. Escribe sobre los poderes curadores de la música y su papel en los casos clínicos de estrés traumático. Concluye diciendo que la música provoca internalizaciones pre-verbales que encarnan y codifican recuerdos afectivos, contribuyendo a la regulación afectiva. Además, sostiene que la interacción afectiva con la música puede llegar a ser internalizada en sí misma como una presencia reguladora de afecto no verbal. De alguna forma, el trabajo de Rose es vanguardista en tanto en cuanto a que une neurociencia con sintonía afectiva, pero en última instancia, sus especulaciones teóricas son demasiado ambiciosas y sus resultados clínicos demasiado escasos.

Aquellos ajenos al mundo del psicoanálisis a menudo preferirían una teoría de la música que derivara del trabajo de Winnicott (Oswald, 1997), quien no armó una teoría de la música pero cuyos conocimientos sobre el fenómeno de los objetos transicionales son muy aplicables a la música. Winnicott incluyó el uso que hacía el bebé de ruidos, sonidos y palabras en sus primeras ideas sobre el fenómeno transicional. Ampliando sus ideas, podemos entender la música como un objeto transicional, pero diferente de un cojín, una manta o un juguete. La música puede ser para el bebé una forma de mantener un sentido de la seguridad cuando se separa de su madre – tonos, fragmentos de canciones, ritmos y ruidos de la televisión o de la radio pueden ser llevados consigo por un niño en su búsqueda de independencia, ser repetidos mientras que juega sólo, durante momentos de soledad, mientras que se queda dormido (Winnicott, 1953). Los niños pueden incluso reorganizar el sonido y el ritmo que han escuchado – una forma de interés primitivo en componer nuevas piezas o descomponer las antiguas.

A medida que los niños crecen, determinados aspectos de la música continúan siendo con frecuencia enlaces mentales o recordatorios de experiencias tempranas que han sido asociadas con sentimientos o estados de seguridad, cercanía, placer o intimidad. Uno puede observar esto introspectivamente cuando canciones conocidas y piezas musicales evocan intensos recuerdos y emociones de situaciones de la infancia. El proceso puede ser similar al duelo por alguien que se ha perdido para siempre. La historia de la música ofrece numerosos ejemplos de las propiedades transicionales de evocación que tienen los temas musicales

(Pollack, 1978).

En breve, el movimiento en música y psicoanálisis de los últimos 100 años ha pasado de la psicología del Ello a la psicología del Yo a exploraciones más plurales. La regulación afectiva y las interacciones no verbales dominan ahora sobre las especulaciones de menor calado sobre la música.

Creatividad como Estética Conmemorativa

La creatividad está íntimamente involucrada en las experiencias del día a día, en la construcción y expresión de valores personales y políticos. Puede jugar también un papel en la vida diaria al conservar y conmemorar el recuerdo de pérdidas importantes, permitiendo así el duelo. Los psicoanalistas encuentran este aspecto de la vida diaria de gran importancia, y de muchas maneras el papel que juegan como testigos del sufrimiento y pérdidas de sus pacientes es una actividad conmemorativa¹². Slochower (1996) nos recuerda que es una actividad que los psicoanalistas han tomado prestada de la vida.

Yo añadiría el arte a la lista de actividades que destapan nuestros recuerdos de heridas – algo que hemos comprendido intuitivamente durante siglos. El arte conmemorativo ha estado con nosotros desde tiempos de los antiguos egipcios, quienes se deleitaban en conmemoraciones arquitectónicas de toros y cabras. Hemos llegado a conocerlo a través de arte tan diverso como el Monumento Conmemorativo de la Guerra de Vietnam en Washington D.C., a través del *SIDA Memorial Quilt*¹³ que empezó como un proyecto de arte comunitario en 1987. La pasión que supone el conmemorar puede encontrarse en este siglo en los intensos y airados debates acerca del monumento conmemorativo de la Zona Cero para las víctimas de los ataques del 11 de Septiembre. No creo que el que no haya un monumento conmemorativo en la Zona Cero casi una década después de la catástrofe se debe sólo al hecho de gestiones y políticas. Se debe a las pasiones desatadas por el duelo. Mikis Theodorakis aprovechó la pasión del duelo por el profundo daño hecho a su país y se unió a estos extraordinarios regalos en forma de composiciones, creando así arte conmemorativo de primer orden.

La canción “Cantar de Cantares” de Theodorakis fue creada mientras que el compositor estaba pensando en ir más allá de su asombrosamente popular música “folk” de principios de los sesenta. Su popularidad en Grecia sobrepasó a la de los Beatles. Los méritos artísticos de sus composiciones estaban siendo debatidos en todos los círculos intelectuales destacados porque Theodorakis se había atrevido a rellenar el hueco entre arte culto y popular (cultura de masas). Hizo esto uniando poesía sofisticada al bouzouki, un instrumento folk de las clases bajas. Unió la música de salas de conciertos a la música de los trabajadores y de los pobres. Como muchos creadores, estaba avanzando hacia estructuras cada vez más complejas es su trabajo. No se durmió en los laureles repitiendo de forma sistemática sus composiciones para el mercado. Sus dotes musicales emparejadas con el compromiso social y político estaban dirigidas a un espíritu revolucionario e incansable.

Grecia perdió cerca del 87 por ciento de sus judíos durante el Holocausto, y como hombre de izquierdas, Theodorakis sabía que el único grupo griego organizado que oficial y proactivamente trabajaba para salvarlos de los Nazis era el Partido Comunista. Su conciencia histórica era tal que inmediatamente aceptó la oportunidad cuando le fueron presentados los poemas de su amigo de izquierdas Kambanellis. Él había sentado las bases para las canciones basadas en poesía y memoria, pero el Holocausto requería diferentes colores e instrumentos.¹⁴ Durante cinco años había captado el oído de los griegos como muy pocos compositores lo habían hecho. Su público estaba alerta de cada nueva composición que grababa y de cada concierto que daba como si estuvieran sedientos de un arte que transformaría su identidad cultural. Los principios de los sesenta fueron días oscuros para Grecia, en gran parte debido al vacío de liderazgo político y a los restos de la Segunda Guerra Mundial y a la Guerra Civil que se desencadenó después de ella. El proyecto cultural declarado públicamente de Theodorakis de “música para las masas” llegó a ser de gran importancia en la vida diaria como si se tratara de una forma de alimentar la autoestima de toda una nación. La gente esperaba con mucha expectativa sus nuevas composiciones. Ponían atención emocional e intelectual. El público no era un recipiente pasivo.

Mientras tanto, Theodorakis utilizó a una desconocida joven mujer de 18 años llamada Maria Farantouri, quien estaba en posesión de una poderosa coloratura de voz. Víctima de la polio, Farantouri parecía ser algo más que una simple persona media entre compositor y audiencia. Mientras llegaba a hacerse legendaria a lo largo de las siguientes cuatro décadas, en parte por cantar las canciones de Mauthausen, Farantouri, con su enorme voz y su cuerpo roto, llegó a simbolizar a la nación.¹⁵ Es interesante el hecho de que el narrador de los poemas de Mauthausen sea un hombre, pero esto no supuso un problema para Theodorakis. El cruce de géneros en los narradores no era típico de las canciones griegas. De hecho, en algunos de sus ciclos anteriores cuando el narrador era una madre, Theodorakis utilizaba un cantante masculino hosco y nadie parecía darse cuenta. Mi interpretación de ésta práctica normal en la cultura musical de Grecia es que la voz del intérprete no es necesariamente el conducto del compositor sino quizás algo más profundo y más colectivo. En el contexto de una sociedad dominada por los hombres, la música puede desafiar el más típico de los poderes y organización en cuanto al género y quizás dar así un “toque” al inconsciente social y colectivo.

En primer lugar, ¿por qué decidió Theodorakis agrupar los poemas de Kambanellis? “Hice esto con un enorme placer”, explica, “en primer lugar porque me gustaba la poesía de los textos, y en segundo porque yo mismo estuve encerrado durante la ocupación Nazi en las prisiones italianas y griegas, pero principalmente porque esta composición nos da la oportunidad de recordar a la generación temprana de la historia, una historia que nunca debe ser olvidada... La Cantata de Mauthausen está dedicada a todos aquellos que sufrieron a causa del fascismo y lucharon contra él. Debemos conservar los crímenes Nazis continuamente en nuestros pensamientos, porque esa es la única garantía y la única forma de garantizar que no van a repetirse. Y podemos ver todos los días que el fantasma del Fascismo está lejos de caer en el olvido. Raramente muestra su cara real, pero las culturas y

mentalidades fascistas existen por todo el mundo. Para nosotros, que tuvimos que vivir en este tiempo de horror, la tarea más importante es proteger a nuestros hijos de este peligro”.¹⁶

Vivimos en tiempos difíciles, y en 2003 Theodorakis fue alarmantemente acusado de antisemitismo. Kambanellis también fue acusado. Como muchos otros miembros de la izquierda europea, ambos hombres entendían que los sucesivos gobiernos israelíes recurrían en exceso al armamento militar para ganar en seguridad. Ambos son apasionados activistas de los derechos humanos incluso a su avanzada edad y sienten con convicción que la política de algunos líderes israelíes, especialmente los de la derecha, es la de la opresión de los palestinos y la oposición a una solución de dos estados. Pero es Theodorakis, siendo un personaje público de mayor calado y con vínculos más fuertes con la izquierda israelí, quien ha prestado más atención al asunto.

En una conferencia de prensa para el lanzamiento de un libro basado en su propia poesía, Theodorakis empezó a reprender al por entonces gobierno de Sharon. En presencia de los oficiales del gobierno griego dijo: “Los judíos estaban en la raíz del mal”. Esta declaración se sacó de contexto y circuló alrededor del mundo, llegando a ser una importante fuente de vergüenza para él y sus seguidores. Algunos líderes de la comunidad griega judía lo tacharon como las palabras de un hombre viejo.¹⁷ Cuando tuve la oportunidad de preguntarle por esto,¹⁸ él explicó de forma natural que sus opiniones sobre el pueblo israelí son de sobra conocidas, como lo son sus sentimientos sobre el racismo y otras formas de odio. Pedía que no se confundieran las luchas de un pueblo con la agresión y su gobierno. “Es cierto”, dijo, “hice una pobre elección de palabras y hay segmentos de la sociedad griega que airea las llamas del odio contra los israelíes, pero sobre lo que yo hablaba era sobre las tácticas opresivas de Sharon – eso era sobre lo que estábamos conversando”. Theodorakis cree que era su deber fomentar la conciencia sobre el Holocausto. Cuando intentó mediar entre Yigal Alon y Yasser Arafat en 1972, también sentía que era su deber. Debería también dejarse dicho que su hija, Margarita Theodorakis, es una defensora convencida y vocal de Palestina. Dado el comprometido pacifismo de Mikis Theodorakis, pueden entenderse los sentimientos sobre la agresión militar israelí, a pesar de que sus palabras puedan haber avivado inintencionadamente viejos estereotipos. Haciendo un paréntesis con los valores políticos del momento, el surgimiento de un self disociado y oscuro en lo que respecta a los judíos, sin tener en cuenta sus secularizadas raíces en los valores cristianos bizantinos, no pueden ser excluidos.

Un principio básico del psicoanálisis es que pasado, presente y futuro son creados como formas de tiempo y experiencia que interactúan mutuamente. Por extensión, un individuo no tiene sólo una historia sino que él o ella es historia por virtud de la memoria conmemorativa. El pasado de un individuo puede ser utilizado de diferentes formas: Puede ser olvidado, sentimentalizado, idealizado, fetichizado o conmemorado. Los gobiernos han encontrado con frecuencia formas de apropiarse de los pasados de sus países y, en ocasiones peligrosas, han politizado su actividad conmemorativa. Las actividades conmemorativas de muchos de los gobiernos griegos del siglo XX, por su parte, señalan tales usos políticos del

pasado. Holst-Warhaft (1992, 2000) ha argumentado que el duelo y su implicación en la actividad conmemorativa han desafiado con frecuencia al orden político y social. El rastro llega hasta la Grecia del siglo VI A.C.

El pasado ha sido objeto de uso para Theodorakis también, aunque de forma bien diferente a la de los gobiernos griegos represivos. Muchas, si no la mayoría, de sus obras más importantes, como la *Sinfonía Nº 1* (1948-1953), *Epitafios* (1960), *Mauthausen* (1965), y *Sinfonía Nº 7* (1982), por nombrar sólo unas pocas, pueden ser conceptualizadas como arte conmemorativo. Estas obras musicales estimulan recuerdos y los unen con el trauma y la tragedia. Utilizando escenas cotidianas de la vida diaria, permanecen cercanas a las experiencias vividas. Pero las escenas cotidianas no sólo actúan para refundir el pasado a medida que lo vamos recordando; son también reinsertadas en el presente. Evocan los asesinatos y ejecuciones de amigos cercanos en el contexto de la ocupación alemana y de la Guerra Civil griega (*Sinfonía Nº 1*), el lamento de una madre por su hijo asesinado a manos de las autoridades en una huelga de trabajadores de las tabacaleras en 1936 (*Epitafios*), un número tatuado en el brazo de una chica prisionera por la maquinaria de muerte Nazi (*Mauthausen*), y el coraje y dignidad de Athena, la guerrillera, antes y después de su ejecución (*Sinfonía Nº 7*). Esta música conmemorativa crea un “espacio potencial” en el cual el oyente tiene la oportunidad – quizás incluso la responsabilidad – de crear su propia respuesta. En mi opinión, ésta genera una cierta libertad en el oyente. A él o a ella no se le dice lo que tienen que pensar o cómo reaccionar. Theodorakis crea el clima para disipar la negación y confusión tan frecuente que envuelve eventos históricos tan trágicos. Estimula recuerdos que los gobiernos buscan, con frecuencia, reprimir, y en el proceso conmemora trágicos eventos y a la gente involucrada en los mismos (Orfanos, 1999).

Desde un punto de vista psicoanalítico, Theodorakis crea un diálogo íntimo entre él mismo y el oyente. Compositor y audiencia colaboran al crear un diálogo conmemorativo por medio de un duelo relacional (Harris, 2005). Éste diálogo confirma los intensos sentimientos de pérdida y muerte. No disocia los sentimientos de los pensamientos, los afectos de las palabras. Tiene el efecto de sostener los sentimientos de pérdida en una manera ritualizada y social (Slochower, 1996). La música que compone Theodorakis sirve para intensificar el significado de las palabras – teniendo el efecto, a un nivel colectivo, de disipar la supresión y de curar el trauma. Ayuda también a la curación a un nivel individual, no muy diferente de lo que hace la intervención terapéutica. Él no compone música distante, abstracta e inaccesible; para Theodorakis, las relaciones del pasado deben ser conmemoradas, celebradas y aceptadas en la narrativa humana completa de gloria y tragedia. Esto genera una libertad para él mismo y para aquellos que lo aprecian y participan en su música. Bajo tales condiciones, la música conmemorativa es creatividad en su forma más cuidadosa y compasiva.

Coda

En el *backstage* después del concierto del Odeón de Herodes, Lina recibió las felicitaciones de muchos, incluyendo las del compositor. Ella estaba contenta con su actuación. Se había sentido nerviosa al principio de salir al escenario, pero justo entonces se disoció. “Lo escuchaba todo, la música era nítida y sabía lo que estaba haciendo, pero no lo sabía. ¡Creo que estaba en modo automático!”, exclamó. Recuerda sólo que miró al compositor antes y después de la canción. Cuando la gran Maria Farantouri se le acercó, nosotros, los testigos, podíamos ver cómo ese momento estaba cargado de significado intergeneracional. Besó a Lina en ambas mejillas y la felicitó, diciendo, “Tienes el elemento trágico. En los rangos de frecuencia bajo,” y señaló con su dedo el suelo. Entonces señaló hacia arriba, al cielo brillante de la noche, “Y en los rangos de frecuencia altos”.

Estamos ahora en los días de verano de 2010, y Lina está cantando las canciones de Theodorakis en diferentes partes de Grecia. Canta de nuevo “Cantar de Cantares”. Tiene incluso mejor voz y canta como si la canción le perteneciera a ella y sólo a ella. “Es mi canción”, afirma. Theodorakis da cuenta de ello y dice de forma entusiasta, “Estás haciéndolo cada vez mejor”. La mira profundamente a los ojos y añade, “Cantar las canciones de Mauthausen en griego y hebreo es magnífico. Los griegos tienen dificultades a la hora de entender hebreo, pero amplía sus escuchas”. El compositor está satisfecho. La intérprete se siente reconocida.

En su última actuación del verano, esta vez en la celebración del 85 cumpleaños de Mikis Theodorakis el 29 de Julio, el maestro de ceremonias presenta a Lina ante 4.000 celebrantes en el teatro al aire libre Lycabettus Hill como “una niña del Holocausto”. Aplauden con respeto. A medida que ella empieza “Qué hermosa está mi amada en su vestido de diario...” una ola invisible y temblorosa se expande por el teatro y se asienta entre los oyentes. Un nuevo círculo ha sido creado.

REFERENCIAS

- Altman, N. (2010). *The analyst in the inner city*. 2nd Ed. New York: Routledge.
- Barate, F. & Minazzi, F. (2008). Off the beaten track: Freud, sound, and music. Statement of a problem of some historic-critical notes. *International Journal of Psychoanalysis*, 89, 937-957.
- Bergstein, M. (2010). *Mirrors and memory: Freud, photography, and the history of art*. Ithaca: Cornell University Press.
- Bollas, C. (1999). *The mystery of things*. New York: Routledge.
- Cook, N. (1998). *Music: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Copper, S. (2010). *A disturbance in the field: Essays in transference-countertransference engagement*. New York: Routledge.
- Cross, I. (2003). Music and biocultural evolution. In M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Eds). *The Cultural Study of Music* (pp. 19-30). New York: Routledge.

- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Collins.
- Dominus, S. (2010, September 21). From silence, songs about the Holocaust. *The New York Times*. p. A25.
- Feder, S. (1992). *Charles Ives: “My Father’s Song”*. New Haven: Yale University Press.
- Freud, S. (1959). Creative writers and daydreaming. *Standard Edition, 9*, 141-153. London: Hogarth Press. (Original work published in 1908)
- Freud, S. (1959). Civilization and its discontents. *Standard Edition, 21*, 57-146. London: Hogarth Press. (Original work published in 1930)
- Graf, M. (1942). Reminiscences of professor Sigmund Freud. *Psychoanalytic Quarterly, 11*, 465-476.
- Gergen, K. J. (2000). The collaborative achievement of creativity and psychopathology. *Bulletin of Psychology and the Arts, 1* (2), 61-62.
- Gergen, K. J. (2009). *Relational being: Beyond self and community*. New York: Oxford University Press.
- Ghent, E. (2002, summer). Re: Relations: Introduction to the First IARPP conference [Online electronic periodical]. Retrieved from <http://iarpp.net/resources/enews/enews1.pdf>.
- Glennon, S. (2007, July 5). *Affective authenticity: Crossovers between artistic expression and the therapeutic action of psychoanalysis*. Paper presented at the Annual Conference of the International Association for Relational Psychoanalysis and Psychotherapy. Athens, Greece. July 5-8.
- Harris, A. (2005). *Gender as soft assembly*. Hillside, NJ: Analytic Press.
- Holst-Warhaft, G (1992). *Dangerous voices: Women’s laments and Greek literature*. London : Routledge.
- Holst-Warhaft, G (2000). *The cue for passion: Grief and its political uses*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Knoblauch, S. H. (2000). *The musical edge of therapeutic dialogue*. Hillside, NJ: Analytic Press.
- Knoblauch, S. H. (2006). The Apollonian eye and the Dionysian ear. *Psychoanalytic Inquiry, 26*, 326-343.
- Kohut, H. (1957). Observations on the psychological function of music. In P. Ornstein (Ed.) *Search for the Self: Selected Writings of Heinz Kohut: 1978-1981, Vol. 1* (pp. 233-254). Madison, CT: International Universities Press.
- Kris, E.(1952). *Psychoanalytic explorations in art*. NY: International Universities Press.
- Lachmann, F. M. (2001). Words and music. In A. Goldberg (Ed.). pp 167-178. The narcissistic patient revisited. *Progress in Self Psychology Vol 17* pp. 167-178. Hillsdale, NJ: Analytic Press.
- Mitchell, S. A. (1988). *Relational concepts in psychoanalysis: An integration*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Orfanos, S. D. (2010). The wound and the embrace: Creativity in context. Commentary on “Creativity and human consciousness”. In G. Goldstein & H. Golden (Eds.). *Sabert Basescu:*

- Selected papers on human nature and psychoanalysis* pp. 99-108. New York: Routledge.
- Orfanos, S. D. (1999). The creative boldness of Mikis Theodorakis. *Journal of Modern Hellenism*, 16, 27-39.
- Oswald, P. (1997). The healing power of music: Some observations on the semiotic function of the transitional objects in musical communication. In M. A. Runko & R. Richards (Eds.). *Eminent creativity, everyday creativity and health* pp. 213-239. Greenwich, Conn.: Ablex Publishing.
- Noy, P. (1968). The development of musical ability. *The Psychoanalytic Study of the Child*, 23, 332-347.
- Pizer, S. A. (1998). *Building Bridges: The Negotiation of Paradox in Psychoanalysis*. Hillside, NJ: Analytic Press.
- Pollack, G. (1978). On siblings, childhood sibling loss, and creativity. *Annual of Psychoanalysis*, 6, 443-481.
- Richman, S. (2006). Finding one's voice: Transforming trauma into autobiographical narrative. *Contemporary Psychoanalysis*, 42, 639-650.
- Rose, G. J. (2004). *Between couch and piano: Psychoanalysis, music, art and neuroscience*. NY: Brunner-Routledge.
- Schachtel, E. G. (1984). *Metamorphosis: On the development of affect, perception, attention and memory*. NY: DeCapo Press. (Original work published in 1959)
- Schwarz, D. (1997). *Listening subjects: Music, psychoanalysis, culture*. Durham: Duke University Press.
- Slochower, J. (2004). *Holding and psychoanalysis: A relational approach*. Hillsdale, NJ: Analytic Press.
- Sterba, R. F. (1965). Psychoanalysis and music. *American Imago*, 22, 96-111.
- Stern, D. B. (2009). Partners in thought: A clinical process theory of narrative. *Psychoanalytic Quarterly*, 88, 701-731.
- Stravinsky, I. (1942). *The poetics of music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Taruskin, R. (2009). *The dangers of music*. Berkeley: University of California Press.
- Winnicott, D. W. (1953). Transitional objects and transitional phenomena. *International Journal of Psycho-Analysis*, 34, 89-97.

Original recibido con fecha: 23-1-2011 Revisado: 14-5-2011 Aceptado para publicación: 30-5-2011

NOTAS

¹ Publicado originalmente en 2010 en *Psychoanalytic Perspectives*, 7(2): 318-339. Reproducido y traducido con permiso del autor y de los editores. Traducción al castellano de Sandra Toribio Caballero. La música que se menciona en este artículo puede escucharse en la Web <http://www.psychperspectives.com>

² Spyros D. Orfanos, Doctor, *American Board of Professional Psychology*, es el Director Clínico del Programa de Postdoctorado en Psicoterapia y Psicoanálisis de la Universidad de Nueva York, e Investigador Senior en el Centro de Estudios Griegos Bizantinos y Modernos del Queens College, The City University of New York. Ha ejercido como presidente de la sección de Psicoanálisis de la Asociación Psicológica Americana (APA). Está también en la comisión de directores del Stephen Mitchell Center for Relational Studies y es actualmente Presidente Electo de la Asociación Internacional para el Psicoanálisis y Psicoterapia Relacional (IARPP). El Dr. Orfanos mantiene su práctica privada en la Ciudad de Nueva York. Dirección de contacto: Spyros Orfanos, NYU Postdoctoral Program in Psychotherapy and Psychoanalysis, 240 Greene Street, Suite 303, New York, NY 10003. E-mail: sdo201@nyu.edu

³ Traducción del inglés. En el original, la traducción está hecha por Gail Holst-Warhaft. Con permiso para ser utilizada y publicada otorgado a Spyros D. Orfanos.

⁴ En su antología de 1994, *Poemas Modernos sobre la Biblia* (Philadelphia; Jewish Publications), el poeta David Curzon incluye el “Cantar de Cantares” de Kambanelli y se refiere al mismo como uno de los más logrados poemas contemporáneos basados en la Biblia y en el Holocausto. Las canciones segunda y tercera de *La Balada de Mauthausen* hablan sobre los trabajos forzados y las fugas. La última canción, “Cuando la Guerra Termine”, es una fantasía sobre el reencuentro de los amantes.

⁵ Para ver y escuchar la actuación real de “Cantar de Cantares” de esa noche, ir a: <http://www.youtube.com/watch?v=PhtRtquOyOw> o visitar la página web de la revista, <http://www.psychperspectives.com>. Para una versión de voz y piano de la misma canción interpretada por Lina Orfanos, ir a [psychperspectives.com](http://www.psychperspectives.com). Una nota en relación de interés es el hecho de que durante las violentas manifestaciones de Diciembre de 1944 en contra del gobierno derechista griego y sus defensores británicos, Theodorakis luchó en las calles llevando consigo el Antiguo Testamento en su bolsillo trasero. Fue su libro favorito durante la adolescencia.

⁶ Pensemos en la canción de 1939 “Fruto Extraño” (“Strange Fruit” en el original) al ser interpretada por Billie Holiday y lo que hizo por los oyentes americanos. Se resiste a la categorización musical y su importancia histórica linda con lo revolucionario en la conciencia racial de la América de su época.

⁷ La dialéctica entre propósito y realidad no es exclusiva de la música. Stephen A. Mitchell (1988) disfrutaba usando la siguiente historia sobre Stravinsky cuando estaba enseñando a clínicos: “Había escrito una nueva obra con un pasaje complicado de violín. Después de haber sido interpretada durante numerosas semanas, el violinista del solo se acercó a Stravinsky y le dijo que lo sentía, que lo había intentado lo mejor que sabía, que el pasaje era demasiado difícil; ningún violinista podría tocarlo. Stravinsky dijo, “Entiendo lo que me dice. Lo que estoy buscando es el sonido de alguien intentando tocarlo” (p. 293).

⁸ Un importante modelo sistémico orientado a lo creativo es el propuesto por Mihaly Csikszentmihalyi (1996). Su modelo es compatible con el modelo relacional en tanto en cuanto se adhiere a la noción de la complejidad de los individuos y sus contextos, así como a la inseguridad de rastrear influencias. Csikszentmihalyi define la creatividad como un nuevo resultado de las interacciones entre individuo, campo y dominio (en la música griega, el dominio puede ser la filosofía de la música anidada en la historia griega y en la tradición occidental). La siguiente generación se encontrará con lo insólito como parte del dominio al que están expuestos, y, si son creativos, ellos, a su vez, fomentarán el cambio.

⁹ Wortis, J. (1954). *Fragments of an analysis with Freud*, New York: Simon and Schuster. Wortis, un psiquiatra Americano, vio a Freud durante un corto análisis didáctico en 1934 y quedó sorprendido por el desconocimiento de Freud respecto de los compositores.

¹⁰ *Psychoanalytic Explorations in Art* en el original.

¹¹ *Metamorphosis* en el original.

¹² El significado clínico de ser testigos y su poder narrativo ha sido explorado creativamente de forma reciente por Richman (2006) y Stern (2009).

¹³ *AIDS Memorial Quilt* en el original.

¹⁴ Comunicación personal, 13/1/95.

¹⁵ Han llamado a Farantouri La Diosa Hera por su fuerza, pureza y vigilancia.

¹⁶ Comunicación personal, 11/1/95. Es de relevancia decir que mientras que Theodorakis escribía su ciclo de canciones para Mauthausen en 1965, los críticos musicales se dan cuenta de que los compositores americanos han estado componiendo recientemente sólo ciclos de canciones sobre el Holocausto. El primer ciclo de canciones israelí fue compuesto en 1988 (Dominus, 2010). Es difícil saber lo que significan estas variaciones etno-culturales, pero no podemos descartar que habla del sentido histórico de la responsabilidad de Theodorakis.

¹⁷ Joseph Ventura, comunicación personal, 07/12/04.

¹⁸ Comunicaciones personales, 06/12/04.