



Facultad de Psicología
Universidad Nacional de Rosario
Trabajo Integrador Final

Título: Deviniendo del psicoanálisis a la música en la clínica. ¿Existe lenguaje musical?

Modalidad de trabajo: Ensayo

Autor: Italo Botteri

Legajo: B-5409/7

DNI: 39.285.222

Docente responsable: José Pablo Correa

Año: 2024

A mi familia, mis amigos y mis compañeros de la facultad, que siempre me acompañaron y me ayudaron durante todo el recorrido académico.

Índice

Resumen 4 Introducción 5 Desarrollo 7

El significante musical. ¿La música es un lenguaje? 8 La puerta de entrada a la
sublimación 10 Conclusión 12 Referencias Bibliográficas 15

Resumen

Dicho trabajo aborda la relación entre el psicoanálisis y la música en la clínica, teniendo como hipótesis, no se puede arribar al sujeto del inconsciente a través del significante musical, ya que en la música no hay proceso de sustitución de un significante por otro, es decir, no hay metáfora. El problema de la insuficiencia teórica que implica la

concepción de lenguaje musical para la clínica psicoanalítica, es abordado en base a la lógica de las referencias lingüísticas que se encuentran en las construcciones psicoanalíticas de Lacan. Existe una concepción del Otro de lo estético distinto al Otro del significante, por lo cual, no hay sujeto de la obra, ni tampoco sujeto de la sublimación. Lo que de un arte pueda incidir, en el sujeto o en el Yo, reconstitutiva, o analíticamente, cruza de terreno, y en ese sentido, el término adecuado para pensar la relación entre la música y el psicoanálisis en la clínica es la sublimación. Su relación con los destinos del narcisismo requiere de una especie de desublimación como mecanismo supletorio de la imagen del Yo. El beneficio extra-artístico que ofrece la música brinda una plataforma acontecimental que suple la imagen del yo, cuando éste es devastado por las fallas del narcisismo.

Introducción

El presente Trabajo Integrador Final pertenece al último tramo de la carrera de Psicología de la facultad de Rosario. En el mismo se aborda la relación entre el psicoanálisis y la música en la clínica, teniendo como hipótesis, la música no es un lenguaje y, por lo tanto, no es una vía de acceso al sujeto del inconsciente.

El primer argumento que plantea el ensayo remite a la figura del psicoanalista y el artista (el músico) como actores que luchan contra toda amenaza que atente contra la existencia de la palabra y el deterioro del verbo en la sociedad actual (Weill, 2015). El psicoanalista se ve interpelado por el músico quien le recuerda la existencia de aquello que está más allá de lo que las palabras podrían hacer oír, ósea la dimensión de lo inaudito que es propio de lo inconsciente. El sujeto es inducido al síntoma cuando no se arriesga a hacerse escuchar en lo que tiene de inaudito refiere Weill (2015), cuando no puede asumir el poder metafórico de la palabra, a lo sumo se presta a una palabra constituida por una sociedad del espectáculo. A lo cual, el músico es un embajador que interroga al analizante sobre su incógnito que es su bien más íntimo. La producción de significaciones inéditas y singulares devienen a través del significante musical. El músico le recuerda al analizante “¿de qué está hecha su relación con el lenguaje, puesto que, por su práctica, es llevado a subvertir aquello que la prosa hace escuchar como sensato, haciendo escuchar, en el poema y en la música, lo que el poema y la música transmiten de propiamente inaudito?” (Weill, 2015, p.3).

Hacer una fuerte referencia como decir la música es un lenguaje, implica necesariamente un recorrido lógico desde los elementos conceptuales que proporciona el psicoanálisis. La discusión del problema se da en torno a las referencias lingüísticas que se encuentran en la base de las construcciones psicoanalíticas de Lacan (J. Dor, 1997), en especial la mención al proceso metafórico del lenguaje como propiedad estructural. Entonces ¿la música puede ser considerada un lenguaje?, ¿existe proceso metafórico del significante musical? En tanto la metáfora es uno de los mecanismos fundantes del lenguaje, se puede interrogar ¿existe significante musical?

La respuesta como el núcleo duro de la hipótesis planteada inicialmente, es decir, si la música no es un lenguaje diremos que no se puede acceder, a través de la música, al sujeto del inconsciente en la clínica. Si el concepto de significante musical no es válido para pensar la relación entre la música y la clínica psicoanalítica es porque la música, según Carlos Kuri (2017) es una lengua que se extingue en el instante mismo en que inerva el cuerpo, continúa diciendo, el modelo de las lenguas es insuficiente para lo estético, es tan solo una analogía que no tiene desde el psicoanálisis una base teórica que lo fundamente.

La conclusión que surge es que una de las puertas de entrada para pensar la relación entre la música y el psicoanálisis es la sublimación. Un concepto bisagra que permite echar luz sobre lo que de un arte pueda incidir en algo del sujeto o del Yo, restitutiva o analíticamente. El término habilita el uso que en ese sentido requiere, una especie de destitución del cuerpo que no es el mismo mecanismo de la represión y la sustitución. La experiencia musical propiamente dicha, suscita en su comprensión y descomprensión sensible, más bien un ritmo pulsional, íntimamente ligado a una cuestión del cuerpo (C. Kuri, 2017), que, parafraseando al autor, la música es más bien territorio de compuestos pulsionales que invisten una imagen nueva que proyecta el Yo componiendo una estética de lo pulsional, que en todo caso suple la imagen del Yo devastado y desamparado. De esta manera, la música se proyecta como la creación de un nuevo cuerpo ficticio del Yo a

5

través de la ejecución y el estilo del músico, el monto de afecto que moviliza está purgado de representaciones y es energía no ligada. ¿Hay sujeto de la sublimación?, ¿qué cuerpo necesitamos para pensar la sublimación?, ¿qué cuerpo necesita el problema del arte? Además, ¿de qué Otro estamos hablando?

A partir de diferenciar el Otro de lo estético del Otro del significante se impone un

hiato sujeto/creación que es el reflejo de la puesta entre paréntesis del significante del Otro. Hay una relación asimétrica y desproporcional en el problema de la creación como si la obra artística fuera algo familiar y extraño a la vez, lo un-heinlich. La sublimación es el límite del psicoanálisis (Kuri, 2017) no se trata del cuerpo del síntoma sino de poner la interpretación en suspenso. ¿Qué significa?, la música no es una vía de acceso al sujeto del inconsciente a través del significante (musical). Parafraseando a Kuri (2017), el beneficio que de ella se puede obtener no debe confundirse con la sublimación en sí misma, sino que se trata de establecer una relación con los destinos del narcisismo como lo hace Le Poulichet, es a partir de experiencias de puro desamparo que desintegran la imagen del Yo (moi) que se encuentra a través del acto creador la puesta en juego de un nuevo peligro o “arte del peligro”. En este contexto, se le adjudica al objeto creado el poder de encarnar el sustituto de una superficie corporal. Cuando las fallas narcisistas condujeron a no investir esta proyección de la superficie que Freud llama yo corporal, la ganancia que se intenta atribuir a la sublimación no se encuentra en la satisfacción que proporciona el valor del hecho artístico, sino que está en la elaboración de un cuerpo en el tiempo del peligro. Se trata del engendramiento de cuerpos extraños sustituidos a investiduras narcisistas de la superficie del Yo que dan una puesta en forma del goce.

Para terminar, la hipótesis conduce a pensar que la relación entre psicoanálisis y la música en la clínica se encuentra en la articulación entre sublimación y narcisismo, que no implica atribuir a la sublimación un carácter terapéutico, sino que señala sobre la posibilidad de servir para la emergencia de objetos que restituyen las fallas narcisistas y cuáles insólitos objetos pueden ocupar dicho lugar en la sociedad actual que amenazan la sensibilidad. El proceso de destitución de la sublimación convierte al cuerpo extraño de la psicopatología en un nuevo cuerpo ficticio para el Yo, estructurado sobre un Otro con especificidades distintas al Otro del sujeto del significante. Lo fundamental es adentrarse en la relación que se crea entre el artista y el instrumento durante la ejecución y la desproporción asimétrica que existe entre el Sujeto y la creación, que impide a la práctica psicoanalítica trabajar con el sujeto de la obra. No hay sujeto de la obra (Kuri, 2017) porque no hay mecanismo de sustitución y metáfora allí donde no hay significante. Aparece un nuevo cuerpo bajo los efectos de la voluntad de compuestos pulsionales, más allá de la música está la necesidad del oído de alimentarse, y esto apunta hacia una clínica psicoanalítica con criterios distintos, sobre el Otro y sobre el cuerpo, basados en la relación de la sublimación con el narcisismo. Es ineludible pensar que en la relación entre el psicoanálisis y la música se pone en jaque la herramienta fundamental del psicoanálisis que es la palabra del sujeto del inconsciente y se interrogan los fundamentos éticos de la práctica del analista. ¿Si en la música no hay palabra del sujeto del inconsciente se puede realizar un análisis?, ¿qué no haya análisis, excluye la posibilidad que la música sea terapéutica o sea parte de un análisis?

Desarrollo

La música impacta en las emociones, en las sensaciones, en el cuerpo, tanto es así que se la puede emplear en la llamada música terapia, particularmente como una manera de apaciguar o canalizar impulsos del participante; ya sea desde el disfrute de lo

musical, como en el intento de la producción misma de la música. Pero para el psicoanálisis, los nexos y dialogo con la música cobra otras referencias que van más allá del furor curandis de la psicoterapia; más allá que nos permite poner en interrogación qué posibilidades de intervención nos proporciona la música para la clínica psicoanalítica.

El psicoanálisis considera que la herramienta fundamental de trabajo es la palabra. Así Lacan (2005) señala tempranamente que en la clínica psicoanalítica no se trata de adaptarse a la realidad ni de modificar comportamientos, sino de experimentar en uno mismo los poderes de la palabra. Ahora bien, ¿Qué relación tiene la música con la palabra? Alain Didier Weill (2015) refiere que el malestar del sujeto actual, se basa en el hecho de que el desarrollo científico de las técnicas amenaza, nuevamente, a la humanización prometida por la vía de la palabra y que el analista lucha contra toda amenaza que atente contra la existencia de la misma. Que, de igual modo, el músico, con otros medios se resiste al deterioro del Verbo. Esta correspondencia planteada por Weill (2015) es ética, el músico y el psicoanalista, luchan contra la difusión masiva del saber de orden científico, un saber anónimo y omnipotente siendo de una mirada dirigida al hombre, “el sujeto que se presta a ser – no visto – sino mirado no puede prestarse, a la vez, a la palabra constituyente. Puede, a lo más, prestarse a una palabra constituida no ya como Sujeto sino como Yo” (Weill, 2005, p. 6). En este sentido, el sujeto del psicoanálisis, actualmente amenazado bajo un peligro radical de aniquilación pura, su condición de incognoscible lo vuelve ignorado por la producción del saber exterior y pierde su carácter de incógnito, y también el vínculo que instituye tal incógnito, la palabra. “Cómo comprender el sentido del acto artístico, sino como la tentativa hecha por el hombre de luchar contra esa amenaza, sustituyendo a un hombre amenazado de anonimato por el saber absoluto, por la parte incógnita que es su bien más íntimo” (Weill, 2005, p. 12).

Siguiendo esta línea argumentativa de Weill (1999) el empuje que va a guiar y orientar al sujeto de la pulsión invocante es un impulso guiado, no obstante, no esté estructurado por la ley de la palabra. No es que el *Drang* (esfuerzo o impulso de la pulsión invocante) no obedecerá a ninguna ley. No, ciertamente: aun si al responder al llamado de la música ingresa en un entusiasmo dionisiaco, el movimiento que lo anime no será incoherente sino guiado. Dicho movimiento pulsional tiene cuatro tiempos subjetivantes (Weill, 1988) que se relacionan con el recorrido de los tiempos de constitución del Sujeto y el Otro a través del significante musical. En una serie de pasajes que transcurren dentro del proceso, aquel poeta traductor que es el sujeto del inconsciente, se vuelve capaz de reconciliar los dos polos opuestos, la desmesura de la música y el mundo de la medida. La música, parafraseando a Weill (2005) existe en tanto Apolo da al poeta trágico la posibilidad de traducir a formas visibles esa esencia íntima, anterior a toda forma, que es la música. En tal operación, el músico es un poeta traductor que consigue que lo ilimitado del mensaje musical se encarne en los límites de la imagen apolínea. La palabra del poeta traductor es así el significante musical por el que pueden anudarse lo real de la música y la imagen especular.

inaudito encarnarse en tanto que invisible, en lo visible? Cuando un sujeto, efectivamente, se compromete en la vía de la creación ¿No se ve obligado a tener en cuenta, si es músico o bailarín, la traducción de su acto dionisiaco al lenguaje apolíneo de la forma?” (Alan Didier Weill, 2005, pág. 6)

El significante musical. ¿La música es un lenguaje?

“Bauticemos a esta nota que nos impacta con la coloreada metáfora de Chopin: La nota azul” (Weill, 1988, p.69). Su imposibilidad de guardarla en cautiverio, nos convierte a nosotros mismos en sus cautivos, como si el poder que ejerce sobre nosotros deriva en el hecho de ser ininscribible. Sobre esta nota que, si bien no es simbolizable, ya que no podemos inscribirla – no podemos retener en nosotros el efecto eminentemente fugaz que nos produce, y cuya existencia es estrictamente tributaria de lo real de las vibraciones sonoras que la sustentan-, es, en cambio, simbolizante, al abrirnos al efecto de todos los demás significantes como si ella fuera su contraseña. En efecto, bajo el impacto de la Nota Azul el mundo comienza a hablarnos, las cosas comienzan a tener sentido: los Significantes de la cadena inconscientes que eran mudos, se despiertan, y, “causados” por la Nota Azul, empiezan a darnos charla. En tal sentido, la Nota Azul no es tanto lo que dará sentido, por un efecto retroactivo, al comienzo de la frase musical, sino que es la realización de la Promesa que portaba el discurso precedente (Weill, 1988). Desde el punto de vista clínico, el hecho indiscutible de que la Música otorga a un Sujeto, que ha perdido la disposición para ello, el uso del Significante, se articula con ese punto cardinal de la música en torno del cual discernimos la metamorfosis del mensaje del Otro en el mensaje del Sujeto. Ese punto tan enigmático ya evocado en el cual el mensaje del Otro se convierte en nuestra propia palabra. De una reversión de esta índole, es el instante lacaniano de emergencia del Sujeto en el lugar del Otro, instante en el cual, en la alteridad absoluta de los Significantes del Otro, esas notas del Otro se ponen a resonar como si fuesen mías, o, más precisamente, como si hubieran podido ser mías.

En este marco de la discusión la música es pensada como un lenguaje y existe una relación clínica que se parece a la experiencia de Tendlarz (2014), que, para poder establecer contacto con personas con autismo, que sean afines al arte, describe que a través de la música y otras herramientas teórico prácticas relacionadas con lo musical abordar, o, mejor dicho, cómo el analista aborda, la inmutabilidad del sujeto. Logrando recuperar la movilidad y la fijeza en el desplazamiento, la música ofrece como lenguaje un medio para trabajar la psicopatología del autismo. Esta intervención clínica está en concordancia con el sentido que experimenta el síntoma cuando el sujeto es inducido por una palabra maltratada que prefiere ocultarse en el silencio para no hacerse escuchar más allá de lo que las palabras podrían hacer oír, ósea, la dimensión de lo inaudito que es propio del inconsciente “el desplazamiento y el movimiento no le serán nuevamente posibles sino cuando un trabajo analítico le haga recuperar ese punto que esta más allá de la imagen, y que es, la palabra” (Weill, 2015, p.5).

¿Cuál es la relación clínica entre *la palabra* y el síntoma para el psicoanálisis? La conexión entre el síntoma y la palabra reside según Weill (2005), en que la práctica analítica recuerda incesantemente que dicho mestizaje, por el que lo real, lo simbólico y

lo imaginario se entrelazan, instituye, entre el cuerpo, lo imaginario y la palabra, un nudo cuyo carácter problemático se traduce en ese sufrimiento común llamado síntoma. El dolor del mismo sería el efecto de la percepción endo psíquica de la pérdida de continuidad entre lo real, lo simbólico y lo imaginario. Cuando el sujeto va a dejar de estar en continuidad con el significante, pierde esa tierra de asilo que le es propia y que es el terreno de lo inaudito. Vedada su estancia en ese más allá del sentido, está condenado al silencio: silencio del autismo, silencio del tímido, o silencio del charlatán. Lo inaudito se halla en las intersecciones de lo simbólico y lo real y el síntoma es un punto de exilio respecto a la continuidad del significante. “¿Qué pasa cuando la extensión del campo de la mirada deja cada vez menos espacio al campo de la palabra?” (Weill, 2005, p. 10). Entre la claridad de la razón y la oscura exigencia de las pulsiones, el psicoanálisis pone en evidencia que existe un tercer mundo: la palabra del inconsciente.

Retomando las intervenciones clínicas de Tendlarz (2020) en un caso donde la repetición rítmica y los fragmentos sonoros aparentaban no tener significación, la música se vuelve una herramienta para el tratamiento analítico mediante el significante musical. Los fragmentos son como significantes musicales que arriban al sujeto para movilizarlo y desplazarlo en la tierra significativa, devolviéndolo a su asilo, pudiendo sentir su cuerpo su casa. La relevancia que puede tener la música en un tratamiento psicoanalítico con personas que presentan afinidad es en la medida en que el niño que canta o trae la música que escucha a las sesiones, hace posible trabajar de modo tal que en esas secuencias iterativas se produzca un desplazamiento metonímico que incluya otros objetos y personas. Existen innumerables maneras de establecer un lazo sutil con el sujeto autista, sin intrusión, de modo tal de incluirse en su encapsulamiento y desplazarlo, y los analistas buscan hacerlo a través de sonidos, objetos, ritmos, canciones o instrumentos musicales.

El significante musical constituye la existencia del sujeto en la música y la posibilidad de arribar a un efecto subjetivo a través de los desplazamientos metonímicos del lenguaje musical. Pero en este trabajo, dicha premisa se confronta con la hipótesis planteada. Al interrogar sobre el concepto de lenguaje musical el problema del arte para el psicoanálisis implica preguntar ¿Cuáles son las condiciones que la música debe cumplir desde un punto de vista psicoanalítico, para ser entendida como un lenguaje? ¿Es posible que un sonido remita a otro, produciendo un sentido, así como en la estructura del lenguaje un significante remite a otro en una cadena infinita? Tal como lo entiende Joel Dor (1997), en alusión a la enseñanza de Lacan, la metáfora es una figura de estilo que se funda en relaciones de similaridad y sustitución. El mecanismo del lenguaje sobre el eje léxico de la lengua consiste en designar algo a través del nombre de otra cosa. Se trata de una sustitución del significante, de un significante por otro. Dor (1997) refiere que para Lacan el carácter de esta sustitución significativa demuestra autonomía de este último con respecto al significado y, por consiguiente, la supremacía del significante para trabajar el síntoma en la clínica.

El problema del lenguaje musical reside en torno al concepto de significante musical (Kuri, 2017) la relación de la música con el sentido no ocurre como una función significativa que pudiera remitir al significado en el ámbito del signo; lo que hay allí es una tensión interna al significante, el indicio de una descompensación en lo que podría esperarse de su funcionamiento: si la oscilación es entre el sonido y el sentido, la oscilación señala la instancia en que el significante abandona el dominio de la significación y bascula hacia la

en el mejor de los casos, entre el material y la significación, es en realidad entre el material a punto de dejar de ser significativo y el cuerpo, capturado por algo no corpóreo, por el material recién desprendido de la función significativa. Entre la letra y la voz, pero a condición de observar que la oscilación indica (produce) que no pueden ser ya ni significativo ni sentido. Esta contrapartida nos avisa de la persistencia de algo que pierde contacto con el tráfico del sentido, y no se encuentra en el plano de las representaciones conscientes o inconscientes. En cuanto al significativo musical, es inadecuado para lo específico de la música (Kuri, 2017), lo musical se emancipa del sentido, pero también es indiferente a la sustitución y el desplazamiento con respecto a la significación. El lenguaje es, no hay otra cosa, lo único que tenemos para encarar el problema estético, lo que no significa decir que es en el lenguaje donde se consigue la especificidad de lo sensible y de la sensación. Dentro de la discusión sobre la concepción del lenguaje musical, resta pensar, por qué entonces no podemos acceder al sujeto del inconsciente a través de la música.

La puerta de entrada a la sublimación

Para Kuri (2017) la relación clínica entre el psicoanálisis y la música, vista desde esta perspectiva, es excluyente. He aquí una zona claroscuro, que implica una paradójica relación de exclusión entre el psicoanálisis y la música, que tiende a ser rechazada por los discursos que ofrecen una relación clínica entre el psicoanálisis y la música optando por un concepto psicológico y operativo de la sublimación. Cuando se habla del proceso creativo o del creador, figura de salvoconducto para incorporar la sublimación a las “operaciones” psíquicas, se hace uso de derechos inexistentes que llevan a convertir a la sublimación en un concepto psicológico. En base a ello nos deja la impresión que podríamos indagarla, interpretarla y hasta instrumentarla terapéuticamente. “En esa supuesta reversibilidad de la sublimación sobre el aparato psíquico se apuntalan todas las conjeturas y ortopedias terapéuticas sobre el arte y la práctica psicoanalítica” (Kuri, 2017, p. 296) ¿Cómo nombrar lo que la música produce en el cuerpo? ¿La música, entendida como sublimación, es un destino de lo pulsional? A diferencia de la represión, la sublimación es en el arte en la medida en que comporta una puesta entre paréntesis del dominio significativo, lo que se trataría de la exclusión del sujeto. En relación a Lacan (2008) podemos mencionar una idea similar. Refiere que la sublimación se nos representa esencialmente como diferente justamente de esta suerte de economía de sustitución, que es aquella donde habitualmente se satisface la pulsión en tanto es reprimida. El síntoma es el retorno, vía sustitución significativa, de lo que está en el extremo de la pulsión como su meta. Aquí la función del significativo adquiere todo su peso y su alcance pues es imposible, sin hacerla intervenir, distinguir el retorno de lo reprimido y la sublimación como modo de satisfacción posible de la pulsión. Es una paradoja -la pulsión puede encontrar su meta en un lugar diferente del que es su fin, y sin que se trate allí, de esta sustitución significativa que es la que constituye la estructura sobre determinada, la ambigüedad, la doble causalidad fundamental de lo que llamamos el compromiso sintomático.

¿No hay sujeto de la sublimación? Esta pregunta construye el fundamento esencial en la hipótesis del presente trabajo. El psicoanálisis trabaja con la herramienta de la palabra, o, mejor dicho, con la idea de la primacía del significativo en la estructura del inconsciente. La metáfora y la sustitución del significativo son parte fundacional del tratamiento analítico en la clínica del síntoma. A lo cual, la hipótesis, la música no es una

vía de acceso al sujeto de inconsciente toma fuerza argumentativa teniendo como fundamento que no hay sujeto de la sublimación. En la clínica se habla de formaciones del inconsciente, del síntoma, del sueño, del acto fallido, hablamos de saber, es determinada acción significativa lo que constituye al saber y lo que instauro con ello el problema de la Verdad. Por esta misma razón es que la discusión sobre la verdad en arte (arte verdadero, la autenticidad en el arte) y el lenguaje del arte, toman para el arte mismo un carácter resbaladizo y que oscila agotadoramente entre lo innecesario y el hecho de no poder sacarse el problema de encima. El ejercicio del análisis es incompatible con la sublimación (Kuri, 2017) - la atención flotante y la interpretación están atravesadas allí por esta singular "abstinencia", pues bien, la vía de la satisfacción sublimatoria no sería la del saber. Como la sublimación no se plantea en el dominio del sujeto y no hay dominio del significante musical, la música no puede ser una vía de acceso al sujeto del inconsciente.

Las consecuencias clínicas van en detrimento de las intervenciones curativas del arte que se pretenden realizar, la sublimación no coincide con la referencia empírica al placer o con la restitución clínica del sujeto, no hay reciprocidad entre lo que el arte instauro como espectro sensible y lo que creemos señalar como sensación personal del artista o aun del receptor, los efectos de la sublimación no son sobre la persona, sino sobre cierto compuesto pulsional (Kuri, 2017). En este sentido, la sublimación no es un concepto operatorio para la clínica, sino el índice de exilio e incidencia de lo estético del psicoanálisis, de lo contrario desconocemos el hiato sujeto/creación, que impide que las teorías que se pueden desprender de cada artista, singulares, se extiendan y generalicen en la instauración de vías de conceptualización para el enlace del arte y el psicoanálisis. Debemos tener en cuenta que esta exclusión del Sujeto o puesta entre paréntesis del sujeto del significante en la música, pone un límite en el campo de la interpretación y de las constelaciones de las representaciones inconscientes del sujeto. La hianza entre la obra artística y el sujeto, es una zona sensiblemente ominosa, extraña y familiar a la vez, pero tiene la fortaleza de ser capaz de producir una relación empática y sensible con el Otro. ¿De qué Otro estamos hablando? En la voluntad de la creación artística depurada de las representaciones no hay Otro del significante, hay un Otro estético con especificidades distintas, pues la flexibilidad sensible, aunque no haya sujeto, no puede ser sin Otro. El arte es un sentir "ser con", con un Otro no tan otro, que nace de la empatía como una forma de lazo primario sin introyección, un lazo a flor de piel que a partir del cuerpo propio comprende la co-presencia sin contacto óptico. El vínculo en el arte se transforma en una forma de ser con, que resuena como algo exterior y anterior a la constitución del Sujeto.

Conclusión

La hipótesis plantea el desafío de repensar la relación entre el psicoanálisis y la música en la clínica. Si no hay sujeto de la obra musical es porque la música no constituye un lenguaje y el Otro estético es distinto del Otro del significante. De este modo, no es posible que brinde material significativo para interpretar y la puerta de entrada para dicha relación es la sublimación, El meollo de la cuestión es que no hay sujeto de la sublimación

¿Con qué cuerpo trabaja la sublimación en el arte? ¿Qué cuerpo inventa un arte? La voluntad de la música como fuerza actuante pone en movimiento un cuerpo que muchas veces se muestra clínicamente abatido y perdido en su naturalidad, exiliado del significante. Pero ¿Es el mismo cuerpo el del arte que el del síntoma neurótico, producto de la represión? El arte trabaja con la creación de un cuerpo ficticio (Kuri, 2017), esto se basa en el hecho de que la sublimación sirve al trabajo de destitución del cuerpo del significante del Otro y genera un trabajo de irrigación que destituye, a la vez, la jerarquía sensible, interrogando cada arte al cuerpo a su manera. Como en la música, la jerarquía de la pulsión invocante deviene un cuerpo que alimenta el oído. No sin un Otro, puntualmente diferente al Otro del significante, la sublimación brinda a través del arte, la posibilidad de crear un cuerpo ficticio.

De esta manera, lo que de un arte puede incidir, reconstitutiva o analíticamente, sobre el sujeto o el Yo, cruza de terreno, dirigiéndose a pensar esta relación de la sublimación con los destinos del narcisismo. Esta es la relación que realiza Le Poulichet según Kuri (2017) cuando se refiere al “arte del peligro”, la capacidad que tendría la música para proyectar una imagen corporal, en el desprendimiento o estecia no representativa. Las fallas del narcisismo se restituyen porque la música otorga una plataforma para suplir al ego devastado o desamparado. La importancia de la sublimación reside en su capacidad de engendrar cuerpos extraños, a través de la música, e incluso convierte y consagra como estética las insuficiencias. En la relación entre el psicoanálisis y la música en la clínica se pone en juego el problema del cuerpo, hacer algo con el cuerpo. Sin embargo, no podemos dejar de observar el punto de impertinencia que surge cuando señalamos que la sublimación sirve para algo. Porque puede ser percibido así por la restitución y el trabajo de restauración del ego que ella misma posibilita, pero cuando algo del arte parece operar en esos términos, debemos suponer una resta o al menos una consecuencia de carácter extra-artístico.

Lo que suple primero debe de-sublimarse (Kuri, 2017), desde el punto de vista topológico la sublimación debió renunciar a su condición de destino de pulsión parcial para entrar en alianzas con el Yo; desde el punto de vista económico, la fuerza de la sublimación es consumida por la devastación del ego que se encuentra amenazado, y ya no como una satisfacción; y desde el punto de vista dinámico la sublimación deja de ser un desvío del conflicto pulsional para ofrecerse como escena de suplemento, sustituto o lugar teniente del conflicto. En este espacio y tiempo surge la elaboración de un cuerpo en el tiempo del peligro a partir del objeto creado. Hace falta explorar los procesos que pueden instaurarse cuando las fallas narcisistas se hallan relevadas por tiempos de emergencia de objetos insólitos que ocupan el estatuto y sustituto del Yo (moi). La posibilidad de trabajar con la música en la clínica está dada entonces por su capacidad de representar una superficie acontecimental, entendida como el engendramiento de un espacio psíquico que recompone las relaciones del tiempo y el espacio ligando secuencias de acontecimientos.

Establecer a través de la obra artística nuevos lazos en movimiento y un nuevo tiempo de elaboración del cuerpo a través de los acontecimientos psíquicos ocurridos y por

12

venir, dan forma a una imagen del yo en transformación y no a una imagen detenida. Kuri (2007) menciona que según Le Poulichet son como modos de elaboración psíquica que descentran el Yo, con el fin de instaurar un nuevo tiempo de relación al peligro. En este sentido, se trata ya no de destinos de pulsión sino de destinos del narcisismo, que intervienen a través del arte para soportar el cuerpo como imagen. En otras palabras, se trata de considerar procedimientos clínicos para tomar cuerpo o para componer superficies corporales donde se puedan proyectar los representantes del ego. El objeto creado toma finalmente la función de un cuerpo íntimo finalmente investible, es el corazón mismo del arte en peligro, término que utiliza Kuri (2017) tomado de Le Poulichet para dar cuenta del destino narcisista de la pulsión. En analogía al celebre juego del Fort-Da, que presenta Freud en más allá del principio del placer, la música es el intento de elaboración a través de la repetición, del desamparo que significa para el yo la pérdida del objeto amado. El complejo modelo de una escena y una actividad similar a la que puede producir la música entendida como juego es lo que se llama como plataforma acontecimental. Esta es la principal cuestión que trabaja Susana Arazi, en su libro "Psicoanálisis y música" (2011). La autora manifiesta que "la música y el psicoanálisis nos llevan al arte de transmitir algo que no se circunscribe a la palabra, la subvierte, y nos coloca en la pregunta por lo Real tal como lo concibe Lacan" (p.27). Es lo que Zourabichvilli (2021) manifiesta, aunque si bien "simbolizar" no resulta el término adecuado para mencionar el proceso lo que de un arte puede incidir el sujeto o el yo, siguiendo la hipótesis del trabajo, su interpretación sobre la música en relación al arte como juego es la potencia que tiene la creación musical para generar un beneficio que no se reduzca a su valor artístico sino lúdico. La repetición en este caso puede ser parte de una pulsión por la pérdida del Yo. Implica un modo del Yo de dominar la realidad, esto nos lleva a la metáfora de "perderse en la música" como un modo del Sujeto de buscar su propia disolución

La música y el psicoanálisis abrigan lo real y se conjugan como la escenificación del trauma de la primera infancia. Un proceso activo, del sufrimiento

pasivo, de una realidad que nos desborda. Lo que sufrimos pasivamente encuentra en el arte una forma de vivir activamente ello, modificar lo Real, simbolizar una trama imaginaria de lo inefable. (F. Zourabichvilli, 2021, p.120).

Será Apolo que, con la belleza del orden, la medida, la palabra que interpreta el delirio profético, el dios de la música, adormece al hombre en un bello encierro comprensivo e ilusorio, frente al hombre trágico que experimenta el impulso, su dolor y lo interroga en búsqueda de una verdad que lo determina. Al decir de Nietzsche (2020), será dado en Eurípides por influencia socrática quien pone el acento en el orden comprensivo apolíneo, en detrimento del furor báquico, “su dogma supremo es: todo debe ser comprensible para ser bello” (p.94). Dionisos y Apolo en Nietzsche pueden considerarse intentos de abordar lo Real, en una puja siempre en desequilibrio, en constante tensión, entre las fuerzas antagónicas inmersas en la naturaleza del ser parlante. Lo imposible que hay en lo Real de toda pretensión simbolizante, que anudada en lo imaginario suple la devastación del Yo del hombre moderno. El uso de la música, de los instrumentos en una entrevista, brinda la posibilidad de sortear la inhibición de la palabra de quien consulta muchas veces maltratada. Adolescentes que ingresan a desgano, infantes donde el lazo con el

13

significante del Otro se encuentra truncado dado lugar a cuadros graves, abren la posibilidad del uso del instrumento musical, que brinda la estofa para favorecer una superficie donde el Yo pueda elaborar a través de los sonidos pulsantes una imagen nueva, “la música de alguna manera me vuelve uno”. Dada por la posibilidad que cada sujeto en su singularidad hará uso o no del mismo, y hasta los lugares que el decir mismo propicie.

Por ello resulta necesario pensar que no hay una significación de las emociones intrínseca al lenguaje musical, y que no hay en la música el poder de la creación de sentido como la palabra, no es un lenguaje, pero esta perspectiva metodológica nos permite posicionar al analista de una forma activa frente a la pasividad que desborda al analizante en su exilio del significante.

El analista dispone de una herramienta complementaria, que puede incidir en el sujeto, restitutamente o analíticamente, cruzando de terreno, y el uso en ese sentido requiere de una especie de sublimación, donde el sujeto podría buscar su propia disolución, con un grado de actividad pulsional capaz de crear un cuerpo ficticio que funcione como plataforma de acontecimientos y genere un espacio psíquico de elaboración temporal y espacial de la imagen del Yo. La cadena simbólica de significantes en el campo de las representaciones del Otro es suspendida y el trabajo de la sublimación ingresa en el terreno ya no del destino de lo pulsional, sino del destino del narcisismo. La brújula parece apuntar hacia una herramienta capaz de alojar a las personas en la clínica cuando se encuentran imposibilitadas de hablar, o se defienden contra la palabra más primordial, sin excluirlas de la práctica psicoanalítica, brindando a través de la creación artística una zona de construcción psíquica espacio temporal donde el Yo pueda poner, a través de la proyección, su imagen en movimiento que implique un modo del Yo de dominar la realidad como cuando los niños aprenden a través del juego reiterativo. Ya no como movimiento del verbo incorporado a través del mecanismo de sustitución y la metáfora de la palabra del Sujeto del significante, sino como un movimiento del Yo en continua transformación para devenir-uno siempre recomenzando.

Referencias Bibliográficas

Arazi S. (2017) Psicoanálisis y música, ¿una articulación posible? – 1°ed. Buenos Aires. Ed. Letra viva

Didier Weill, A. (2015). El artista y el psicoanalista, mutuamente interpelados. Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 569 (noviembre 1997), pp. 7-14. Ed. Alicante

Didier Weill, A (1988). El objeto del arte. Incidencias freudianas. Ed. Nueva Visión, Bs. As.

Didier Weill, A (1999). Dionisos, Moisés, San Pablo y Freud. -1° ed. Buenos Aires. Ed. Nueva Visión

Dor, Joel. (1997). Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como un lenguaje. Barcelona. Ed. Gedisa

Kuri, C. (2007). Estética de lo pulsional: lazo y exclusión entre psicoanálisis y arte. 1° ed. Ed. Paidós

Lacan, J. (2005) Escritos 1. – 1° ed., 2° reimp. – Ed. Siglo XXI. Editores Argentina. Buenos Aires

Lacan, J., (1991) El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires. Ed. Paidós

Lacan, J. (2013). El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis. -1° ed. 13° reimp. – Buenos Aires. Ed. Paidós

Lacan, J. (2008). El seminario de Jacques Lacan. Libro 23. El sinthome. 1°ed. 1° reimp. Buenos Aires. Ed. Paidós

Nietzsche, F (2020). El origen de la tragedia. - 1°ed. la reimp.- Caseros. Ed. Gradifc

Tendlarz, S. (2020) Usos de la música y el ritmo en el autismo. Autismo e infancia.
URL: <https://www.silviaelenatendlarz.com/usos-de-la-musica-y-del-ritmo-en-el-autismo/>

Zourabichvili, F. (2021) El arte como juego. 1ªed. Buenos Aires. Ed. Cactus