



**Facultad de  
Psicología**

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA



**UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY**

**Universidad de la República  
Facultad de Psicología  
Licenciatura en Psicología**

**Trabajo Final de Grado**

**Ensayo Académico**

**Sonidos inefables: Un ensayo sobre música y subjetividad**

Estudiante: Darío Martín Laxalt Mesones

Tutora: Prof. Tit. Dra. Ana Luisa Hounie González

Revisor: Prof. Adj. Dr. Jorge Pablo Bafico Álvarez

Montevideo, Uruguay

Febrero de 2021

# Indice

<b>Introducción</b> .....	3
<b>Capítulo 1 - Acerca de la Música</b> .....	5
1.1 Orígenes y ¿consensos? .....	5
1.2 La música y los mitos .....	9
1.3 Orfeo, una melodía triste .....	11
1.4 Los pensadores y la música .....	12
1.5 Música y terapias .....	14
<b>Capítulo 2 – Psicoanálisis y Música</b> .....	16
2.1 Arte y Sublimación .....	19
2.3 Acerca de los Ritmos .....	24
2.4 Acerca de los Sonidos .....	28
2.5 Sonidos armónicos .....	32
<b>Reflexiones Finales</b> .....	33
<b>Agradecimientos</b> .....	36
<b>Referencias Bibliográficas</b> .....	37

# Introducción

*ad libitum*<sup>1</sup>

La composición del presente trabajo, surge en mí del interés de articular mi formación como estudiante de psicología, así como la de estudiante de música. Para todo aquel que tiene o ha tenido la posibilidad de tocar un instrumento musical, experimenta algo de lo que la inefabilidad de la música tiene para convidarnos. El instrumento y el sujeto se vuelcan al unisono, en una sensación vertiginosa de pura espontaneidad. Pero esta experiencia no solo se limita a la práctica de un instrumento. Celia Cruz (1998) afirmaba en una de sus canciones más famosas “que las penas se van cantando”; y es que hay algo del dolor que al igual que un grito, al cantar se pierde o se gana. Algo de esa sensación más profunda que se ha encontrado con lo más crudo de la existencia, ha podido crear trazo y transformarse en huella sonora para luego perderse, como Gustavo Cerati (2007) nos canta acerca del dolor, “pones canciones tristes para sentirte mejor, tu esencia es más visible”.

Es a través de esta experiencia personal, del entrecruzamiento de estas pasiones que nace el cuestionamiento acerca de la posibilidad de desarrollar un saber clínico, en el cual tanto la música como la clínica, - y dentro de esta más específicamente el psicoanálisis -, se puedan entrelazar para tratar de brindar respuestas a preguntas acerca del dolor psíquico.

El arte en sus diversas maneras, pero más específicamente la música, permite a las personas atravesar los más diversos estados afectivos, transportando desde la vivencia de una paz celestial a incluso el mismo infierno y permitiendo encarnar un viaje en el cual la melodía y sus silencios ofician de guías como Virgilio para Dante en el breve lapso que dura una canción.

Mi interés radica en cómo determinada melodía, puede tocar en lo más hondo de alguien invocando en éste un sentimiento hasta ese momento incógnito, inaudito, como si a raíz de una nota o un silencio, una nueva puerta se abriera hacia lo más profundo del ser previamente bloqueada. Tal interrogante, es lo que me ha llevado a cuestionar la interrelación entre estos dos saberes.

Mi pregunta parte del por qué si dentro del vasto campo clínico, se incluyen perspectivas que abordan a la música como instrumento de intervención, el psicoanálisis no podría. Sabemos que el psicoanálisis trabaja con la palabra, y si bien la música no es la palabra, me interesa

---

<sup>1</sup> *loc. Adv. A gusto, a voluntad.*

el dolor psíquico partiendo de la base de que la música constituye una formación subjetiva. Fue así que esta inquietud me llevo a un primer movimiento, el de indagar en cuanto a psicología y música se había producido, para así poder observar que preguntas se habían producido respecto a la subjetividad, y si estas habían logrado obtener algún tipo de respuestas en cuanto el sufrimiento. El desarrollo en cuanto a la teoría psicoanalítica era menor si se comparaba con múltiples abordajes acerca de la psicología y la música.

Dentro de la bibliografía que pude indagar en cuanto al psicoanálisis existía un silencio quizás más prolongado de lo que hubiese imaginado preguntándose acerca de como la música afecta al sujeto, sin embargo numerosos trabajos, artículos e incluso libros aparecieron acerca de cómo la música nos afecta desde un enfoque cognitivo, mostrando así los múltiples beneficios de la música para las personas.

Fue por esto que decidí, hacer un recorrido histórico acerca de la música, tratando de rastrear la concepción de la misma desde la antigüedad, para así ver en que lugar ha sido colocada a lo largo de las épocas.

Luego de este seguimiento, la compararemos con los mitos aliandonos de su potencialidad, pudiendo así apreciar qué tienen estos para ofrecernos como aporte para la música y como puede ésta beneficiarse de los mismos.

Nuestro siguiente paso, será el de averiguar de que manera diversos pensadores, han tratado de responder a preguntas acerca de qué es la música y cuál es su esencia, si es que han podido obtener respuestas acerca de la misma; en especial pensadores que han tratado de abordar la música junto a perspectivas del sufrimiento.

Por último pero no menos importante, nos adentraremos en la teoría psicoanalítica para así poder observar las características de la misma y para indagar a través de distintas referencias psicoanalíticas, desde aportes del fundador del psicoanálisis, examinando como plantea tanto a la música y el papel que se le otorga por Freud, así como Winnicott o Lacan, entre otros autores a lo largo de sus obras, para así contemplar sobre el sufrimiento subjetivo y sobre las formas de abordar el mismo.

Pero para comenzar sería imprudente no cuestionarnos primero, ¿De qué hablamos, cuando hablamos de música?.

# Acerca de la Música

## Orígenes y ¿consensos?

Como bien se mencionaba recién, ¿de que hablamos, cuando hablamos de música?

Si nos dirigimos a definiciones consensuadas, acerca de la música encontramos por ejemplo en la RAE, que se la define a la misma como, “Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente.” (RAE, 2021)

Pero es así, que no se nos dice mucho acerca la música. ¿Que lugar nos ocupan los ritmos?, o ¿acaso no forman parte de la música por no ser catalogados como sonidos?, ¿que criterio utilizamos para distinguir un instrumento?, y, ¿cualquier sonido indistintamente de su fuente, puede ser considerado música? o ¿siempre y cuando esté el mismo combinado de manera artística?. ¿Qué sucede con respecto a los silencios?, acaso estos ¿no son parte, sino, una parte fundamental de la música?

Si tan solo nos quedáramos con esta primera definición, serían aún más las dudas que se nos generan, en vez de respuestas, y es que como observaremos, si acerca de la música se trata, parecería que en su naturaleza residiera una imposibilidad de captura, y es esta imposibilidad de captura completa en cuanto a la esencia de la misma como veremos, lo que no ha permitido consensos acerca de la música en sí como objeto más allá de sus elementos básicos, a partir de los cuales ha sido definida.

Así mismo, podemos apreciar, cómo se menciona a la sensibilidad, como componente necesario incluso para la música ser ella misma. De la música, parecería que la sensibilidad, exigiera aunque sea un deleite, o una conmoción, tanto alegre como triste, con fin de justificar su existencia, y es que el componente afectivo humano, ocupa ya desde esta primera definición un rol central, y será el lazo de ese rol, entre la conmoción más sensible del sujeto y ese sonido que hace trazo que trataremos de seguir, con el fin de tratar de comprender de manera más amplia, ese nexo intrínseco entre la música y la subjetividad, y de ser posible entre el sufrimiento subjetivo y lo que la música tiene para enseñarnos acerca de este.

Pero comencemos por la primera de las preguntas que surge a raíz de esta definición sobre la música, y es que al leer esta primera definición que hemos traído, vemos como los ritmos son puestos en un segundo plano, como si tan solo los sonidos fueran los protagonistas de la música, pero, ¿qué lugar nos ocupan los ritmos?, ya que aunque no los mencione se encuentran en todas las músicas.

Toda música nos adentra en un ritmo, ya que sin este no sería posible la combinación artística, tan necesaria como vimos para la definición hasta ahora trabajada. Orozco,<sup>2</sup> en su tesis doctoral nos cuenta, como incluso se cree que la antecesora de la música tal como la conocemos, lo que se denomina como música primitiva, estaba compuesta de elementos básicos como lo pueden ser el simple juego entre un ritmo y compases, y cómo a través de este juego, se buscaba despertar en la sensibilidad de los sujetos una reacción propia del encuentro. “La música primitiva (o protomúsica) habría estado formada por composiciones muy básicas que utilizaban principalmente el ritmo y el compás para provocar emociones”(Orozco, 2015, p.27).

Por su parte Edgar Willems, pedagogo, musicólogo e investigador belga, dedico gran parte de su trayectoria a la relación entre la música y las personas, y a investigar la manera más apropiada para enseñar música a todas las personas. El mismo afirmaba que la música era parte de la esencia misma del ser humano, y que cualquier persona podía desarrollar una habilidad musical (Valencia, 2005). Tanto fue así que se adentro en la investigación acerca de la música, cuestionando que es lo que definimos música y como es posible que la misma sea algo tan intrínseco a las personas.

Inspirado siempre en la relación de la música con el ser humano, no se contentó con hacer un primer planteamiento de esa relación, sino que se fue al fondo de cada uno de los elementos, desde su esencia, para comprobar su existencia. Tomó el ritmo y el sonido como elementos premusicales, que pertenecen a la naturaleza, al cosmos, al hombre mismo, quien, al tomarlos y elaborarlos, los convierte en ritmo y sonido musicales. (Valencia, 2015, p.49).

---

<sup>2</sup>María Teresa Orozco Alonso, es psicóloga y periodista, experta en terapia cognitivo-conductual y magíster en inteligencia emocional por la Universidad Complutense de Madrid. Su trayectoria profesional se ha desarrollado en diferentes áreas de la psicología como la intervención psicoterapéutica y la coordinación de programas de salud y de desarrollo personal. Participa como profesora en el Magíster de Inteligencia Emocional e Intervención en Emociones y Salud, y en el Curso de Experto en la Ansiedad y el Estrés de la Facultad de Psicología de la UCM. Es colaboradora honorífica del Departamento de Psicología Básica (Procesos cognitivos) de la UCM, donde lleva a cabo su actividad investigadora sobre música y la psicología. (Citar página.)

Es así que en palabras del propio autor, encontramos como forma de delimitar de alguna manera a la música, por lo siguiente, Willems (1961):

El sonido, lo mismo que el ritmo, puede ser considerado cómo un elemento premusical. Solo ampliando el sentido del término podemos llamar “música” a cualquier fenómeno sonoro. Por eso es difícil determinar el momento en que el sonido se hace musical, si bien por sus cualidades intrínsecas previamente él mismo indica cómo podrá servir a la música”. (p.46)

Y es siguiendo la línea de pensamiento del mismo autor, que nos indica en otra parte de su obra “Al referirnos a la naturaleza de la música, pensamos ante todo en sus tres elementos fundamentales: el ritmo, la melodía y la armonía”. (Willems, 1961, p.17)

Observamos así, como este autor se orienta por sus elementos básicos, es decir por sus partes, en este caso el ritmo, la melodía y la armonía para así poder aproximarse a una definición de la música, más allá de esta como un componente único, homogéneo.

Por su parte, el neurocientífico y músico Levitin<sup>3</sup> (2015), nos menciona en cuanto a la diferenciación entre música y sonidos, “La diferencia entre “música” y una serie de sonidos al azar o desordenada está relacionada con el modo que tienen de combinarse estos atributos fundamentales y las relaciones que establecen entre sí”(p.26).

Nuevamente la combinación, aparece como un factor fundamental para delimitar a la música.

Vemos así, como habíamos anticipado, que la imposibilidad de captura inherente a la música parte, desde la propia definición de la misma, y la acompaña en muchos aspectos de la misma. Y es que en cuanto a los orígenes de cuando la música nació como tal, tampoco estamos del todo seguros. Pero si bien no hay consensos, acerca de la exactitud de los mismos, tenemos algunas pistas que nos dan una idea acerca de la antigüedad de la misma.

Como nos señala Orozco (2015):

Aunque no existe unanimidad al respecto, parece ser que el artefacto musical más antiguo que se conoce data del paleolítico, con una antigüedad de entre 42.000 y 45.000 años. Se trata de una flauta elaborada con huesos de ave y marfil de mamut.(p.26)

---

<sup>3</sup> Daniel J. Levitin, es neurocientífico y músico, actualmente director del Laboratorio de Percepción, Conocimiento y Dominio de la Música de la Universidad de McGill. Graduado en Psicología Cognitiva y Ciencia Cognitiva, se doctoró en Psicología en la Universidad de Oregón. Ha sido profesor en las universidades de Stanford y McGill. Paralelamente a su carrera académica, ha sido también productor discográfico y músico profesional.(Levitin, 2015)

Acerca del fin, o en base a que necesidad, fue que la misma surgió tampoco hay certezas. Por su parte Morán (2009) refiere a que fue parte de proceso complejo de adaptación en el cuál los comportamientos sociales, entraban en juego, obteniéndose así beneficios del tipo individuales como podrían ser sexuales o reproductivos, por ejemplo entre otros. A su vez nos trae, propuestas adicionales en las cuales se cree que la música sirvió también como herramienta, tanto para las habilidades cognitivas, así como para las emocionales, permitiendo la misma crear un apego entre madres e hijos, función elemental como sabemos para el óptimo desarrollo de un sujeto, como señala Morán (2009):

Una aproximación adicional, propuesta por Ellen Dissanayake (1992), propone que la habilidad musical en el hombre, se origina también con las competencias perceptuales, cognitivas, emocionales y conductuales, que se desarrollaron durante el proceso de hominización, como una forma de asegurar una interacción de apego entre madres e hijos, por medio de vocalizaciones, movimientos corporales y expresiones faciales. (p.7)

Vemos así como se puede apreciar que al hablar sobre los orígenes de la música, es tan vasto como hablar de los orígenes mismos de la humanidad, y como ésta siempre fue utilizada por el hombre, ya sea para transmitir, crear un encuentro, poder desarrollar habilidades adaptativas o simplemente para expresar algo de lo subjetivo.

# La Música y los Mitos

Como observamos, la música le ha brindado a lo largo de la humanidad, una manera eficaz a los humanos para poder expresarse, pero no solo eso sino que le ha permitido lograr un encuentro, y así permitir emerger una verdad subjetiva en la cual algo de lo universal se entrelaza, para dejar un trazo.

De manera similar es que a través de la historia los mitos han sido utilizados con el mismo fin, e incluso el mito junto a la música se han unido, para así tratar de poner en palabras algo de lo inefable, generando así un sincretismo, en el cual tanto uno como el otro se potencian, a fin de lograr atravesar la barrera de la palabra.

Pero ¿Que es un mito? y ¿por qué, los mismos al igual que la música, han ayudado a la humanidad a poder expresar, aquello que tanto cuesta?

Fleitas (2020), nos comenta que el mito según diversos autores, puede ser considerado desde un relato, algo que se cuenta, pasando por un discurso a ser contado o narrado, hasta incluso ser considerado como un acto, un “acto de decir”.

Es así, que al igual que la música, el hombre podría valerse del mito, para poner “en acto de decir”, para poder transmitir en un discurso, algo de lo inefable, como sí ambas compartieran en su esencia una posibilidad de creación, sobre la dimensión subjetiva.

Al respecto de esta posibilidad emancipadora, Llinares (1999) nos habla acerca de cómo la música permite, una significación a través de la cual algo de lo universal, queda plasmado en un trazo subjetivo, significación en la cual incluso el mito ha de impulsarse para obtener su potencia. En palabras de Llinares (1999)

La música incita a intuir simbólicamente aquello que es universal y la música hace aparecer, además, la imagen simbólica en una significatividad suprema. De ahí que la considere sumamente apta para hacer nacer el mito, esto es, el ejemplo significativo por antonomasia, el mito trágico. (p.2)

Y es esta potencia, tanto de la música como del mito que nos interesa, ya que parecería que gracias a esta, se nos habilita un terreno fértil para la creación, una realidad subjetiva se transforma en algo más donde una ganancia simbólica se produce, y al mismo tiempo una pérdida queda anclada al trazo, en este caso a la palabra, o en el mismo acto de decir. Es así, que “el mito es potencia en tanto realidad que viene a la existencia con la capacidad de generar figuras visibles y hacerse arte. El mito es una realidad cultural que tiene potencia generativa y figurativa.” (Fleitas, 2020, p.10)

Y si hablamos de generar figuras visibles y hacerse arte, que mejor aliado este, para así poder abordar la música.

Escoubas (2009), haciendo referencia a Heidegger en su curso sobre Parménides de 1942, nos cuenta como la palabra "Mythos", antecesora de la palabra "mito", tal y como lo conocemos hoy en día, compartió en su origen tanto con "Logos" así como con "Epos", la posibilidad de ser utilizada para referirse a lo que llamamos "palabra".

Como señala Freire (2009), en ese inicio, no se trataba de un discurso más verídico que el otro, sino que se trataba de simple diferenciación, y solo siglos después fue que se adoptó esta posición jerárquica en la cual uno posee más verdad que el otro, siendo tan así esta jerarquización que como nos cuenta el autor, "el mito cuenta, y el logos demuestra, y naturalmente contar o narrar no es probar; el relato de un mito sólo se propone ser creíble y convencer: el mito es mostrable y el logos demostrable." (Freire, 2009)

Si bien, desde la antigua Grecia, en la cual a través de los mitos se trataba de expresar, contar o explicar toda la gama de fenómenos complejos para la época en los cuales el logos no había logrado triunfar, los relatos acerca de los orígenes de la música y su influencia en las pasiones humanas han sido siempre protagonistas, siendo estos posibles de rastrear a lo largo de la historia, por todo el vasto territorio del planeta.

Sin importar la región o la época en la que nos ubiquemos, podremos siempre rastrear en las distintas civilizaciones, una historia, un mito, una leyenda que ha sido dedicada, para así poder crear un discurso acerca de la música, y poder darle un lugar a esta, en donde otras palabras no han podido satisfacer, la necesidad de comprender. Willems (1961) nos comenta al respecto:

La música, ya sea magia, arte o ciencia, siempre estuvo ligada al progreso de la humanidad. A través de las edades ha adoptado formas múltiples, significados diversos. Antiguamente los chinos, los hindúes, los griegos y, en general, todos los pueblos orientales, dieron a la música una importancia considerable, uniéndola íntimamente a la vida religiosa y cívica. (p.7)

Y entre tantos relatos, es que dentro de la literatura mitológica griega, podemos encontrar, un mito de particular importancia para nosotros, un mito del cuál nos valdremos para poner en palabras un discurso acerca de la música, de cómo ésta afecta en cuanto a la subjetividad, y de cómo la misma, quizás nos pueda ayudar a buscar respuestas, tanto de la subjetividad así como de sus sufrimientos. Este mito que tanto nos puede ayudar, será el mito de Orfeo.

# Orfeo, una triste melodía

Cuenta el mito de Orfeo, hijo de Apolo dios de las artes , como éste con su lira era capaz de tocar las melodías más maravillosas que los humanos habían jamás oído. Tanto era así que que la joven Euridice, quedo completamente enamorada de éste al escucharlo cantar y tocar su instrumento, al punto que decidieron casarse, ya que su amor era correspondido por Orfeo también. Pero como tantos otros mitos griegos, una tragedia tiene lugar en el relato, y es que la alegría de los enamorados no duró mucho ya que al poco tiempo, Euridice fue picada por una serpiente y murió.

Luego de una profunda pena por la muerte de su amada y reflejada en las melodías de su instrumento, las cuales pasaron a conmover a los propios dioses, es que Orfeo decide bajar al mismo infierno (*catábasis*), para así poder recuperar a su amada.

Al llegar a las puertas del inframundo, es que se topa con Cerbero, bestia mitológica que custodiaba las puertas del mismo, pero esto no fue problema para Orfeo, ya que con su lira tocó una melodía tan dulce que hasta la propia bestia se durmió, de ahí que nace el famoso dicho que la música amansa las fieras. "No sólo encantó al barquero Caronte, al perro Cerbero y a los tres Jueces de los Muertos con su música melancólica, sino que además suspendió las torturas de los condenados"(Llinares, 1999, p.4).

Luego, de haber sorteado estos distintos personajes, fue que Orfeo continuó su viaje por el inframundo hasta encontrarse con Hades, el cual al oír el canto del enamorado le permitió rescatar a su amada, con una única condición. Orfeo, debería marchar por delante de su amada en su camino hacia el mundo de los vivos y el mismo, no debería de voltear para atrás a verla, hasta que hayan salido completamente del infierno y ésta, haya sido completamente bañada por los rayos del sol.

Algunos relatos dicen que Orfeo no se confió de la palabra del dios y que antes de salir decidió voltearse a ver a su amada, otros cuentan que al salir se volteó pero su amada todavía poseía un pie en el inframundo. En lo que todos coinciden es que al voltearse observó cómo la figura de su amada se desvanecía lentamente y para siempre.

Resulta interesante este mito por un lado por como toca el tema de los afectos, tanto al amor como a la pena, y cómo los mismos se conectan con la música y con la melodías de la lira. Cómo, a través de su sonido, las penas y condenas del infierno son *suspendidas* por un momento, rompiendo con la naturaleza misma del infierno, instaurando una nueva modalidad temporal de habitar el mundo, en este caso, el inframundo.

Por otro lado nos interesa como Orfeo, armado con su lira realiza la *catábasis*, y gradualmente se sumerge en lo más profundo hasta lograr encontrar a su objeto amado, Euridice la cual

toma cuerpo en lo que dura la visita, para luego ascender y volver a la superficie y constatar, cómo la misma, desaparece para siempre.

## La pensadores y la Música

Cómo hemos visto, la historia de la música es tan antigua cómo la de la humanidad, y los consensos acerca de la naturaleza de la misma no han ido más allá de sus componentes básicos. Y es que no han sido pocos los pensadores, que fieles a su naturaleza inquietante no se han conformado ni con su explicación en base a los elementos o en función de sus elementos físicos. Siempre emerge la cuestión acerca de qué podemos explicar de la música que vaya un paso más allá de lo establecido.

Con respecto a la psicología y la música, Willems en su libro acerca de las bases psicológicas de la educación musical nos señala, como a partir de Kant y su trabajo sobre la estética es que la misma comienza a abrir un camino a transitar. Willems (1961) :

Los primeros elementos de la psicología de la música se encuentran en los trabajos de la estética. La estética moderna hace su aparición con la Crítica del juicio, de Kant, en 1790, pero solo a partir de la publicación de la obra del austríaco Eduard Hanslick, *Musikalisch Schönen* [trad. Esp. De lo bello en la música], en 1854, muchos estudiosos de la estética musical se preocupan por el aspecto psicológico de la música y abren el camino a los futuros trabajos. (p.14)

Conceptos tales como el de lenguaje, inteligencia y cultura han sido puesto en juego numerosas veces, para así, poder brindar diversas respuestas acerca de la misma y su relación con el humano. Morán (2009), nos muestra como Howard Gardner, propone a la inteligencia como una capacidad de resolver problemas, o de crear productos, útiles para la cultura, siguiendo la línea de pensamiento piagetiana. Según Gardner, poseemos un conjunto de inteligencias múltiples dentro de las cuáles, una sería la Inteligencia Musical.

Por su parte el filósofo, Espinosa<sup>4</sup> (2017), nos trae al pensamiento, formado por una estructura lingüística. Para éste, la música sería un lenguaje, lo cuál no significa que la música sea una manera de expresar el pensamiento, sino que la música posee su propia estructura, en

---

<sup>4</sup>*Santiago Espinosa (Ciudad de México, 1978) es doctor en filosofía y traductor. Su trabajo se centra en la relación entre música, literatura y filosofía.*

palabras del propio autor, nos afirma:

El pensamiento está estructurado según una forma lingüística. Ahora bien, que la música sea un lenguaje, como lo hemos afirmado hasta aquí, no quiere decir que sea una forma de “pensamiento” que se expresa por medio de un lenguaje, sino que el pensamiento musical es el lenguaje musical, es decir, una organización particular de signos asimismo muy particulares, por cuanto están vacíos o son tautológicos, que llevan a cabo una función aún más particular: la de atraer la atención hacia sí mismos, y exclusivamente hacia ellos.(p.86)

Otros autores, han optado por definir a la música por su vínculo profundo con el lado emocional de las personas, tal es el caso de la filósofa y musicoterapeuta Poch.

La misma, ha trabajado el concepto de la música como un lenguaje universal, Poch (2001) nos trae a la música como un lenguaje simbólico, con un significado profundo, el cuál está dado por lo emocional y no tanto por lo intelectual.

Larrosa (2015), nos señala acerca de la autora anterior:

La música es un lenguaje simbólico, que permite la comunicación, expresión y comprensión de las emociones, la música puede sugerir o evocar emociones básicas, como tristeza, alegría, miedo.(...) Esta misma autora afirma que la “Música es el arte del tiempo”, toda música es toma de conciencia, ya que el tiempo es un elemento de la realidad, una categoría. (p.42)

Es así que de nuestra parte, en el presente trabajo consideraremos a la música como un lenguaje universal. Un lenguaje, que al igual que el mito, genera una “acto de decir”, y brinda una palabra para aquello de inefable que se haya en la subjetividad. Trataremos junto con ésta y basándonos en la teoría psicoanalítica, conseguir un aporte acerca de lo que ella puede aportar al sujeto concernido en el acto clínico.

## Música y Terapias

Son cada vez mayores los beneficios conocidos acerca de la música en los sujetos, en sus distintos modos de experimentación, ya sea escribiendo, bailando, o simplemente escuchándola. Por solo mencionar algunos de los beneficios recientes que han sido estudiados acerca de la música y las personas, Morán (2009), nos trae las consecuencias a nivel fisiológico de la misma en el cerebro de niños a los cuales se le ha enseñado música:

Las investigaciones de Laurel J. Trainor y colaboradores (2009), muestran que las respuestas del cerebro pueden evolucionar de manera diferente en el transcurso de un año, según los niños hayan sido formados o no en el conocimiento y la experiencia musical. Estos cambios tienen una relación directa con las mejores habilidades cognitivas constatadas en los niños que practican la música, lo que constituye una evidencia de que el aprendizaje musical tiene un efecto positivo sobre la memoria y la atención.(Morán, 2009, p.10)

A su vez, es aceptada a nivel internacional hoy la profesión de musicoterapia, siendo la misma la utilización de la música con el fin de obtener resultados terapéuticos.

Como nos señala Larrosa (2015):

La musicoterapia es el empleo de la música, para alcanzar objetivos terapéuticos: la recuperación, conservación y mejoría de la salud mental y física.(...) es la utilización de la música y/o de sus elementos (sonido, ritmo, melodía armonía), con el objeto, de lograr objetivos terapéuticos no musicales, para facilitar y promover la comunicación, las relaciones, el aprendizaje, el movimiento, la expresión, la organización y otros objetivos terapéuticos relevantes, para así satisfacer necesidades físicas, emocionales, mentales, sociales y cognitivas. (pp. 40-41)

Por su parte, en nuestro país, si se trata del abordaje de la música con objetivos terapéuticos, la aproximación más clara que encontramos, es la siguiente:

La Musicoterapia es una profesión del área de la salud, que utiliza la música y los fenómenos acústicos para trabajar desde la gestación hasta los últimos momentos de vida. Los musicoterapeutas son profesionales calificados cuyas intervenciones buscan promover, prevenir y rehabilitar aspectos como: la comunicación, la interrelación, el aprendizaje, la movilización, la expresión, la organización y otros objetivos terapéuticos relevantes, con el propósito de prevenir y atender necesidades físicas, emocionales, mentales, sociales y

cognitivas.(CEDIIAP<sup>5</sup>, 2021)

Desde mejoras cognitivas, hasta la improvisación de aspectos sociales, la utilización de la música como herramienta terapéutica es una realidad hoy en día, la cual a la luz de los hechos, continúa mostrando aspectos favorables para el abordaje tanto de las personas, como de su sufrimiento. Nadie niega a la música como beneficiosa para la salud, tomando la definición de salud de la Organización Mundial de la Salud (2021): “La salud es un estado de completo bienestar físico, mental y social, y no solamente la ausencia de afecciones o enfermedades”.

Pero, ¿que sucede, si nos referimos específicamente a la salud mental?

Como señala Techera (2013):

El problema se dispara cuando consideramos a la enfermedad mental desde un punto de vista histórico y cultural. Nos encontramos con que el concepto de “enfermedad mental” responde a prácticas sociales relativas al tratamiento de lo “diferente”, y en nuestras sociedades actuales, de lo que hace “ruido” o no puede articularse productivamente en la cadena de capital-trabajo. La concepción de salud mental hace referencia a las formas de identificar y tratar a la diferencia no adaptada a los estándares propuestos por el actual modelo capitalista y antiguamente por sus antecesores.(p.32)

Es aquí, que una nueva duda irrumpe en el curso de este pensamiento, cómo una nota desafinada, la cual lleva a replantear toda la obra y su armonía, y es que a pesar de todos estos avances acerca de la música, es que me pregunto, ¿que tenemos para decir acerca del abordaje de la salud mental?. Si consideramos como señala Techera un punto de vista histórico y cultural, ¿de que manera es que se podría abordar el sufrimiento subjetivo, valiendose de la “palabra” de la música, para así poder comprender de mejor manera, al sujeto concernido en ese sufrimiento?. En casos de sufrimientos extremos como lo son por ejemplo las psicosis, ¿qué aporte nos puede brindar la música así como el psicoanálisis para poder entender mejor estos padecimientos?

---

<sup>5</sup> Centro de Docencia, Investigación e Información del Aprendizaje

# Psicoanálisis y Música

*Forma parte del pasado, un momento  
Que no vuelve a aparecer  
Solo tengo aquí a mi lado, mi guitarra  
Y la promesa de ayer<sup>6</sup>*

Al hablar de psicoanálisis, la primera referencia ineludible es la de Sigmund Freud, padre del psicoanálisis que con sus ensayos revolucionó lo establecido hasta el momento creando este nuevo campo teórico. Junto a éste, una nueva concepción de sujeto nace, un sujeto del inconsciente como dirá lacan (Nasio, 1996)

Pero como señala De Freitas (2012) “Para Freud, sujeto no es un concepto construido explícitamente, mas algo que surge en las entrelíneas”(p.121).

Es así, que Hounie (2020), nos comenta:

La idea de sujeto a la que nos referimos, como puro intervalo, como lugar vacío, coincide con aquella proveniente de la noción de división subjetiva formulada por Lacan en donde el sujeto no es ninguna entidad sino puro efecto de abertura, y también, con la que puede encontrarse en la raíz mítica de la palabra “psyché”, en tanto ambas revelan la condición del sujeto de ser en el destello.(inédito)

Por su parte, Nasio (1996), al hablarnos acerca de como trabaja un analista también nos habla acerca de este vacío, y de como se enfrenta al mismo en la clínica:

El sujeto -el analizante- está confrontado, no sólo con la inaceptabilidad de la demanda de amor sino que está confrontado con la falta en ser. Es decir que su ser es una falta; que su verdadero ser en el análisis no es él, su yo: es lo que yace en el yo. Lo que yace en el centro del yo es una falta.(p.28)

Como es sabido los estudios de Freud no se limitaron simplemente al diván y los sujetos, sino

---

<sup>6</sup>*Chala Madre, No me dejes.*

que fue más allá, y abarco temáticas tales como la religión, y la cultura, pero ¿que sabemos acerca de Freud y la música?.

Sabemos que analizó varias obras de arte, desde obras literarias de Shakespeare hasta pinturas de Leonardo Da Vinci, en cuanto a su relación con el arte el mismo Freud (1970) nos comenta:

He de confesar, ante todo, que soy profano en cuestión de arte. El contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades formales y técnicas, a las que el artista concede, en cambio, máxima importancia. Para muchos medios y efectos del arte me falta, en realidad, la comprensión debida.(...)Pero las obras de arte ejercen sobre mí una poderosa acción, sobre todo las literarias y las escultóricas, y más rara vez, las pictóricas.(p.75)

Vemos así como en palabras del propio Freud, él mismo nos confiesa en cuanto a su interés acerca de una obra de arte, que más allá de sus aspectos técnicos, es su contenido, lo que la obra transmite, la expresividad si es que por un momento podemos permitirnos considerar que la obra expresa alguna otra cosa, como un vehículo que transporta, en donde reside el verdadero interés del mismo. Y es en la misma obra que algunos párrafos más abajo, Freud nos habla acerca de su relación con la música.

Y aquellas manifestaciones artísticas (la Música, por ejemplo) en que esta comprensión se me niega, no me producen placer alguno. Una disposición racionalista o acaso analítica se rebela en mí contra la posibilidad de emocionarme sin saber por qué lo estoy y qué es lo que me emociona. (Freud, 1970, pp.75-76)

Podemos apreciar como, en el mismo Freud, el placer con respecto al arte, estaría subyugado a la posibilidad de comprensión, a la racionalidad que habilite la posibilidad de análisis de la obra misma. Es así que surge la pregunta acerca de la relación de Freud con la música pero más allá de un análisis. ¿Existe acaso algún hecho que nos muestre una explicación acerca de esta afirmación, como si el mismísimo padre del psicoanálisis fuera puesto bajo la lupa del análisis, y se presentará en él una resistencia hacia la música?. Ernest Jones nos cuenta en la biografía de Freud un hecho peculiar sobre la música en su infancia, que a su vez fue relatado por su hermana.

Cuando ésta contaba ocho años, la madre, que tenía gran afición musical, le hacía practicar el piano, pero aún cuando el instrumento se hallaba bastante lejos del “gabinete”, el sonido perturbaba tanto al joven estudiante, que éste insistió en que lo retiraran. Y así se hizo. De este modo ningún miembro de la familia recibió educación musical alguna, cómo

tampoco la recibieron los hijos de Freud. (Jones, 1981, p.43)

Podemos observar así, por un lado, como la música parecería que efectivamente, lograra a través de su naturaleza, lograr conectar con lo más profundo de los sujetos, como si ésta habilitara una vía hacia la sensibilidad de la emoción. A su vez, podemos apreciar como en el propio Freud, algo de ésta le impide emocionarse, como si conflictos propios, no le permitieran disfrutar de la música, así como de las otras artes, quizás por su naturaleza fugaz la cuál choca contra su “disposición racionalista o analítica”.

Pero esta misma característica fugaz de la música, es la que nos servirá como un espacio de creación, como un terreno fértil. Podremos ver en la música así, una posibilidad emancipadora, a partir de la cual trataremos de poner en juego el deseo a merced del sujeto, valiendonos de su discurso, y sus infinitas posibilidades. Siguiendo el pensamiento de Hounie (2013):

Si descomponemos la música en sus elementos, lo que observamos es una escritura de elementos formales que se distinguen por la pura diferencia en la que tanto sonidos como silencios pueden conjugarse en infinitas posibilidades. Sin embargo, es en ese deslizarse de unos con otros en que adviene la música.(p.336)

Es así que nos posicionamos desde la postura en la cual un psicoanalista habilitará la emergencia de un discurso analítico. Hallaremos que un discurso, que proviene del sujeto del inconsciente, se encontrará en la raíz de un padecimiento, discurso que emerge entre palabras y silencios, discurso que el sujeto calla pero no por eso silencia.

Como bien expresan sus disímiles raíces latinas, “sileo” no es “taceo”. “Callar”, puede significar una plenitud de existencias. Como dirá Lacan en el seminario “El acto de callarse no libera al sujeto del lenguaje a pesar de que la esencia del sujeto culmine en este acto; si ejerce la sombra de su libertad, el callarse permanece cargado de un enigma que ha hecho pesar tanto tiempo la presencia del mundo animal”. (Hounie, 2013, p.303)

Como un silencio anotado en una partitura, su presencia es plena, marcando un tiempo al cual obedecer, pero esta palabra no solo no está siendo pronunciada por el sujeto sino que en una paradoja existencial la misma tampoco está siendo escuchada por el sujeto. El desconocimiento del sujeto es tanto como el de Edipo en cuanto a la identidad del asesino de Layo, es así que también comparten su asombro al reconocer esa palabra.

Por otro lado, si asumimos a la música como un lenguaje universal con su esencia fugaz, espontánea y su poder emancipador para la creación inmanente, es que buscaremos a través de la misma la habilitación de un sujeto del inconsciente, valiendonos de sus elementos como

del propio lenguaje musical para así transformar al sujeto en protagonista del discurso, hasta ahora inaudito. Es que como vimos la música nos habilita un espacio de creación, un lienzo blanco como punto de partida, pero ¿cómo el arte nos ayuda a bordear el inconsciente?.

## Arte y Sublimación

Y es que al hablarnos acerca del arte, Freud nos trae el concepto de sublimación y de como las pulsiones sexuales se desvían de su destino original, para así lograr su satisfacción a través de un nuevo objeto. En palabras de Freud (1901-05), “por «pulsión» podemos entender al comienzo nada más que la agencia representante {Repräsentanz} psíquica de una fuente de estímulos intrasomática en continuo fluir; ello a diferencia del «estímulo», que es producido por excitaciones singulares provenientes de fuera.”(p.153)

Segun De Freitas (2012), una pulsión:

Se define como un estímulo que desestabiliza la tendencia a la inercia presente en la vida psíquica, ejerciendo la función de un "vacío" que exige que un acto sea realizado para suprimir el desequilibrio tensional provocado por ella.(...)Ese “vacío” está situado en el cuerpo erógeno, que trasciende a la mera anatomía y se establece como una fuente de la pulsión, produciendo circulación ininterrumpida en el aparato psíquico. (pp.116-117)

Por su parte, Freud, en su Tomo 9, al respecto de la sublimación es que nos afirma:

Aportes esenciales a la «excitación sexual» prestan las excitaciones periféricas de ciertas partes privilegiadas del cuerpo (genitales, boca, ano, uretra), que merecen el nombre de «zonas erógenas». Ahora bien, las magnitudes de excitación que llegan de estos lugares no experimentan el mismo destino todas ellas, ni en todas las épocas de la vida. En términos generales, sólo una parte favorece a la vida sexual; otra es desviada de las metas sexuales y vuelta a metas diversas, proceso este que merece el nombre de «sublimación». (Freud, 1906-08, p.154)

Y es en la misma obra, pero un poco más adelante, que Freud introduce el componente cultural, como un componente fundamental de la sublimación. En palabras de Freud acerca

de las pulsiones sexuales:

Pone a disposición del trabajo cultural unos volúmenes de fuerza enormemente grandes, y esto sin ninguna duda se debe a la peculiaridad, que ella presenta con particular relieve, de poder desplazar su meta sin sufrir un menoscabo esencial en cuanto a intensidad. A esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le llama la facultad para la sublimación. (Freud, 1910, p.168)

Lacan, en su Seminario 7, también nos habla al respecto del concepto de sublimación y de cómo a través de este mecanismo, se logra una satisfacción directa de la pulsión, volcando la mencionada a un objeto, el cuál se podrá distinguir por ser un objeto del cual la utilidad pública y el carácter social lo denotan, en palabras del propio Lacan (1988):

Cuando Freud, al inicio de los modos de acentuación de su doctrina, comienza a articular lo tocante a la sublimación en su primera tópica, principalmente en los Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad, la sublimación se caracteriza por un cambio en los objetos o en la libido, que no se realiza por medio de un retorno de lo reprimido, que no se hace sintomáticamente, indirectamente, sino directamente, de una manera que satisface directamente. La libido llega a encontrar su satisfacción en objetos -¿cómo distinguirlos primero? Sencillamente, masivamente y, a decir verdad, no sin dejar de abrir un campo de infinita perplejidad, los distingue como objetos socialmente valorados, objetos que el grupo puede aprobar en la medida en que son objetos de utilidad pública. (p.117)

Ahora bien, ya hemos visto como la música es un objeto socialmente valorado por las distintas civilizaciones, y también hemos apreciado cómo la misma ha sido de utilidad pública tanto para comunicar cómo para expresar, entonces, porque no habríamos de valerlos de la misma con el fin de ayudarnos a liberar ese discurso del inconsciente. Al respecto de esta transformación del objeto mediante el proceso de sublimación, Lacan (1988), también nos comenta

El objeto es aquí elevado a la dignidad de la Cosa, tal cómo podemos definirla en nuestra topología freudiana, en la medida en que ella no se ha deslizado en, sino que es delimitada por la red de los Ziele. En la medida en que este nuevo objeto es promovido en cierta época a la función de la Cosa puede explicarse ese fenómeno que, sociológicamente, siempre se presentó a quienes lo abordaron cómo francamente paradójico. (p.139)

Incluso nos habla acerca de la felicidad de las sociedades, y cómo las mismas son alcanzadas a través de este mecanismo y el arte entre otras creaciones. “La sociedad encuentra alguna felicidad en los espejismo que le proveen moralistas, artistas, artesanos, hacedores de vestidos o sombreros, los creadores de las formas imaginarias”. (Lacan, 1988, p.123)

Es aquí que surgen nuevas dudas, conceptos cómo “la cosa” o *das ding*, traen a la composición nuevas cuestiones. ¿Se puede articular la Cosa?, y de ser afirmativa esta pregunta ¿De qué manera es articulable en el análisis?, ¿Cómo entra en armonía la cosa con las pulsiones, a través de la sublimación?, ¿Qué papel juega la música en todo esto?.

En el mismo Seminario, Lacan al hablarnos de objeto, nos llama a distinguir distintos tipos, así cómo su función:

Deben ustedes distinguir rigurosamente el sentido de lo que se llama un objeto en el análisis de lo que se llama un objeto cómo fundamento de una colección. En el análisis, el objeto es un punto de fijación imaginario que brinda, cualquiera sea el registro en juego, satisfacción a una pulsión. (Lacan, 1988, p.140)

Si los artistas, son creadores de formas imaginarias, formas aceptadas socialmente, y a su vez, en análisis un objeto como punto de fijación imaginaria, brinda una satisfacción a una pulsión, es que podemos creer que por algún modo, la música nos permitirá, habilitar ese discurso, recorrer esa pulsión que no lo ha podido lograr y que no ha de cesar en su insistencia de satisfacción hasta lograr su objetivo, colocando a la música como el objeto y asumiendo a la pulsión regida por el principio de placer. Y es que en cuanto a *la Cosa*, Lacan nos habla más tempranamente en el mismo seminario, acerca de que nos referimos a cuando hablamos a la misma, o intenta abordarla de la manera más posible, ya que la misma siempre escapa, por lo menos una parte por su naturaleza, así cómo la música

La Cosa es aquello que de lo real padece de esa relación fundamental, inicial, que compromete al hombre en las vías del significante, debido al hecho mismo de que está sometido a lo que Freud llama el principio de placer y, espero que sea claro en sus mentes, que no es otra cosa más que la dominancia del significante- digo, el verdadero principio del placer tal como actúa en Freud.(Lacan, 1988, p.166)

A su vez, nos articula la sublimación, mostrando cómo ese vacío característico de *la Cosa* es un elemento fundamental, para así lograr la sublimación.

Esta Cosa, todas cuyas formas creadas por el hombre son del registro de la sublimación, estará representada siempre por un vacío, precisamente en tanto que ella no puede ser representada por otra cosa – o con más exactitud ella sólo puede ser representada por otra cosa. Pero, en toda forma de sublimación el vacío será determinante. (Lacan, 1988, p.160)

Me recuerda las palabras de Huxley (2016) haciendo referencia al arte, en su famoso libro acerca de la percepción, “por expresivos que sean, los símbolos no pueden ser las cosas que representan”(p.33). Y es que por momentos, parecería que habláramos del arte, así como de la música y de *la Cosa* indistinguidamente, si a sus características nos referimos. Especialmente a su imposibilidad de captura, imposibilidad que siempre deja un espacio emancipador pronto para la creación o para la liberación libidinal. Pero ¿qué nos dicen otros autores acerca del arte, de la cultura, de la música, y que lugar se le otorga en cuanto al sujeto y su interrelacionamiento con sus pares?

Donald Winnicot, Psicoanalista inglés quien desarrolló vastos estudios acerca de la relación entre la madre, el niño y su futuro desarrollo, en su obra *Realidad y juego* (1993), nos trae un planteo interesante con respecto a su concepto de objeto transicional.

Según el autor, mediante este objeto se posibilita un espacio de interrelación entre lo interno del sujeto y lo externo del mundo. Es a través de este vacío formado por límites difusos y fértil para la creación, que desde niños vamos de a poco adaptando y en el cual la cultura se instala en etapas posteriores. Pero no solo eso sino que también es en este inter-espacio difuso que se produce la pérdida de significación, característica no menor, cómo recién vimos que Lacan nos muestra respecto a lo Real y la Cosa.

Pierde significación, y ello porque los fenómenos transicionales se han vuelto difusos, se han extendido a todo el territorio intermedio entre la “realidad psíquica interna” y “el mundo exterior tal como lo perciben dos personas en común”, es decir, a todo el campo cultural.(Winnicot,1993, p.22)

Luego nos cuenta como este territorio intermedio se ha conservado a lo largo de la vida, y pasan las experiencias relacionadas a las artes a participar de esta zona.

La zona intermedia de experiencia, no discutida respecto de su pertenencia a una realidad interna o exterior(compartida), constituye la mayor parte de la experiencia del bebé, y se conserva a lo largo de la vida en las intensas experiencias que corresponden a las artes

y la religión, a la vida imaginativa y a la labor científica creadora.(Winnicott, 1993, p.32)

Hasta el momento pudimos rastrear como a través del arte, pero en nuestro interés específico, a través de la música es que podíamos encontrar un marco en el cual las pulsiones libidinales logran una satisfacción, directa incluso dirá Lacan, a través de la sublimación. Luego de esto pudimos apreciar cómo *La Cosa* aparece a la merced de esta pulsión para satisfacerla, la cual se valió del mecanismo, pero no solo eso, sino que también pudimos apreciar como se está bajo la dominancia del principio de placer y cómo este, se encuentra en interrelación con el efecto del significante. Por último Winnicott nos muestra como ese espacio emancipador, difuso, entre lo interno del sujeto y lo externo, en el cual la cultura se despliega nos otorga una función elemental, la de pérdida de significación.

Y, ¿por qué elemental?, permítaseme de manera anecdótica por un instante, traer una idea. Cuando Freud nos mencionaba las fijaciones, nos las mencionaba como un monumento que permanece erguido, recordando acerca de un pasado lejano, al que el sujeto se mantiene adherido descuidando el presente.

Ahora bien, si logramos que ese monumento en un acto pierda su significación, simplemente no invoque en el sujeto toda la historia que conlleva sino que éste pase a ubicarse en una posición distinta, en donde se diluye la pena que conlleva para pasar a ser un mero ornamento, algo del sufrimiento del sujeto hemos podido atender. Murillo (2015), nos comenta acerca del concepto de acto en la teoría de Lacan. Nos dice que mas allá de si el mismo se refiere a un acto analítico o a un acto del sujeto, el cual involucra la relación del sujeto con el Otro, sin distinguir al acto al cuál nos referimos hay algo que se comparte en el concepto de acto. “El concepto de acto supone lo que Lacan llama una “mutación del sujeto”, un “cambio de estructura”, un “cambio de superficie” Lo que en el Seminario 15 llama “acontecimientos” que “impliquen consecuencias”.” (Murillo, 2015, p.4)

Recordemos que desde el lugar del analista, trataremos de habilitar en el sujeto una posibilidad de otra relación al goce, en donde antes no era posible, poder hacer que el sujeto esté advertido de su deseo para que luego oriente su vida de acuerdo a ello.

Como médico, es preciso ser sobre todo tolerante con las debilidades del enfermo, darse por contento si, aún no siendo él del todo valioso, ha recuperado un poco de la capacidad de producir y de gozar. La ambición pedagógica es tan inadecuada como la terapéutica.(Freud,1911-1913,p.118)

Así cómo el encuentro de Orfeo con su amada, aunque sea por un instante, en algo de la

posibilidad de creación de la música han coincidido la pulsión y su objeto, los tiempos cronológicos han cedido, ante el sometimiento de los ritmos, los cuales marcan un transcurrir del presente que sólo cesan cuando la misma música ha de silenciar.

Ahora bien, notamos cómo la música nos permite a través de su propias características liberar una conflictiva al inconsciente a través de su esencia misma, pero también notamos que esta esencia misma es tan versátil como fugaz, entonces, ¿qué de la música nos ayuda a liberar esa pulsión?. ¿Son acaso sus componentes rítmicos los que nos permiten la tarea?, o ¿será debido a sus melodías, el interjuego entre notas y silencios, lo que nos permite un espacio fértil en el cual desarrollarnos?, quizás haya algo de la armonía que establezca una especie de relación en la cual lo que se dice y lo que no queda entramado todo dentro de un universal, el cual corresponde tanto lo que suena bien cómo lo que no, sancionando tanto lo permitido cómo lo prohibido, dándole un contexto al discurso musical. O tal vez no sea ninguno de estos componentes por sí solos, sino que la sinergia de las distintas partes habilitando la música como tal, lo que logre esto.

## Acerca de los Ritmos

! : , .  
, , , .  
, ; !  
,<sup>6</sup>

Cómo afirma Willems (1961), “El verdadero ritmo es innato y, de hecho, se encuentra en todo ser humano normal. El andar, la respiración, las pulsaciones, los movimientos más sutiles provocados por reacciones emotivas, por pensamientos”(p.34). Y es que incluso previo a que nazcamos éste nos envuelve a través del latido materno y nos acompañan a través de la vida en infinitas variedades.“Se encuentra desde el inicio de la vida, en lo más primario de nosotros. El ritmo del cuerpo tiende a sincronizarse con el de los demás desde el sonido del corazón en el vientre materno.”(Parrabera, 2002, p.10),

---

<sup>6</sup> Hemingway, Blank verse

Siguiendo el pensamiento de Willems (1961), es que nos dice:

Si hubiera que adoptar una definición, diríamos gustosamente como San Agustín: “el ritmo es un bello movimiento”. Es una definición artística y la música es, ante todo, un arte. Desde el punto de vista pedagógico preferimos sin embargo esta: “El ritmo es el movimiento ordenado”. (p.34)

Y es que el ritmo, establece una manera de ordenar dentro de la categoría del tiempo, un punto de referencia para guiarnos, una modalidad temporal a partir de la cual la presencia y la ausencia se pueden ubicar.

Según Levitin (2011) “La relación entre la longitud de una nota y la otra es lo que llamamos ritmo, y es una parte crucial de lo que convierte el sonido en música”(p.67). Y es en la misma obra que el autor nos menciona luego, “cuando organizamos ritmos en cadenas de notas, de longitudes y de acentos variables, desarrollamos compás y establecemos tempo.

“Tempo” es la velocidad a la que se desarrolla una pieza musical: lo rápida o lenta que va.”(Levitin, 2011, p.67)

Podemos apreciar cómo en base al propio ritmo, y a partir de la propia ordenación, es que se discriminan y diferencian dos categorías distintas, cómo si fuera un corolario, categorías las cuales están íntimamente relacionadas, y que se alimentan mutuamente. Estas categorías de las cuales estamos hablando son tanto el ritmo como el tiempo.

Es así como a través del ritmo, la categoría ordenatoria del tiempo, cobra sentido, categoría esencial para el ordenamiento del habitar en el mundo y de como relacionarlo en cuanto a lo que sucede en este, como menciona Hounie (2013)

En palabras de Heidegger: “El tiempo es aquello en lo que se producen acontecimientos. Esto ya lo vio Aristóteles en relación con el modo fundamental de ser de las cosas naturales: el cambio, el cambio de posición, el movimiento: Puesto que el tiempo no es un movimiento, tendrá que ser algo relacionado con el movimiento. (p.197)

En cuanto a la obra de Freud, el ritmo no ocupa un rol menor. En *Más allá del principio de placer* nos muestra cómo su nieto se vale del juego de Fort-da, pero sobre todo, de una repetición rítmica, una manera métrica para lidiar con la ausencia de su objeto amado, en este caso la madre

El niño tenía un carretel de madera atado con un piolín. No se le ocurrió, por ejemplo, arrastrarlo tras sí por el piso para jugar al carrito, sino que con gran destreza arrojaba el carretel, al que sostenía por el piolín, tras la baranda de su cunita con mosquitero; el carretel desaparecía ahí dentro, el niño pronunciaba su significativo «o-o-o-o», y después, tirando del piolín, volvía a sacar el carretel de la cuna, saludando ahora su aparición con un amistoso «Da» {acá está}. Ese era, pues, el juego completo, el de desaparecer y volver).(Freud, 1920-1922, p.15)

Al igual que Orfeo, el niño se vale de un ritmo para ordenar esa ausencia sobre su objeto amado, a adoptado un rol protagonista en la situación angustiante por medio del piolín del carretel como el personaje mítico por medio de sus cuerdas, pero a diferencia de Orfeo el niño ha ido un paso más, y es que ha podido dominar y repetir una y otra vez de manera personal la catábasis, permitiendo subir y bajar, colocando ese objeto a una distancia lejana pero tolerable, creando así un goce posible, no mortífero. Es que si Orfeo no partiera desde el mundo de los vivos, si la ausencia de su amada no se concretara por una primera presencia plena a la cual continuará su mortal ausencia, el reencuentro placentero ni siquiera tendría lugar, sin la ilusión de la unión al salir del inframundo la travesía no tendría valor, es por eso que algo de la muerte de Euridice, habilita un lugar a satisfacer, pero para nada placentero, en la insatisfacción primaria de ese encuentro, en la distancia entre ambos un placer se crea irónicamente en función de la tensión y un goce nace justificando así el viaje.

En el ritmo una cadencia se ha creado, y en su devenir la ausencia marcará un tiempo al cual lo podrá continuar una ausencia mayor o un encuentro placentero que el mismo ritmo había creado como simple ordenamiento.

Lacan en su seminario 5, también toca el tema de la periodicidad, de la alternancia producto de este ordenamiento, y no solo lo menciona sino que marca su cualidad de esencial para el sujeto, el cual sin este ordenamiento sería gravemente perjudicado.

Como se puede apreciar, la recreación del objeto, la presencia y ausencia alternada, introductora del valor temporal de la periodicidad, es del orden de lo necesario. Sin ella queda impedida toda progresión temporal, el sujeto no puede pasar de un tiempo a otro. (Lacan, 1988, p.41)

Vemos la importancia de los ritmos, de la periodicidad y de su poder de ordenación para la vida íntegra del sujeto, y es que si, como afirmamos anteriormente consideramos a la música como un lenguaje, en la raíz de un conflicto inconsciente una arritmia se ha producido. Sabemos que los tiempos del inconsciente no son los mismos que los tiempos cronológicos

del sujeto y su vida diaria. Algo de ese discurso ha entrado en conflicto y no logra entrar en ritmo al tempo del sujeto. Esa ausencia creadora de la cadencia en el discurso, incitadora de tensión, será tan necesaria que cuando no hace presencia será fulminadora. Y es que para que un ritmo entre en juego y permita el movimiento, de todos modos debe de responder a un tiempo que estructure su orden sino el sinsentido reinará, al igual que la psicosis con su discurso cerrado, sin su ausencia emancipadora y creadora de nuevo sentido. En la película *Shine* (1996), se narra la historia de David Helfgott, un niño prodigio que toca el piano, sumergido en una tortuosa relación con su padre autoritario. Si bien este logra entrar a la prestigiosa escuela de música londinense Royal College of Music, vemos como la relación con su padre, y las presiones exteriores, hicieron sucumbir a David en un colapso mental, luego de interpretar el Concierto n° 3 para Piano y Orquesta de Rachmaninoff. Parrabera (2002) nos comenta acerca de este concierto particular:

En el concierto se puede escuchar cómo el autor, desde un tema principal melancólico y otros secundarios también en tono triste, desarrolla todo un nudo de tensiones que luego deshace en la vuelta a lo depresivo, pero ya calmado. Con esta música provoca y desborda de emociones al oyente y luego lo devuelve tranquilizándolo porque es insoportable mantenerse en ese nudo. Parecido al desarrollo de una ola que rompe finalmente en la playa. (pp.56-57)

Nos resulta de particular interés la relación entre este personaje y la música, y sobre como esta modula con respecto a su salud mental. Tomando como ejemplo a este personaje es que Hounie (2013) nos señala:

Así entonces, si en la neurosis se trata de lidiar con esa modulación continua para que no invada, para la psicosis, no hay oportunidad de cortar esa articulación que organiza nuestras acciones como acciones habladas. Por el contrario, en una suerte de funcionar perpetuo, ese discurso opera a flor de piel, a cielo abierto y nos presenta un testimonio de este "mártir del inconsciente", como lo llamó Lacan, es decir, fijo, "inmovilizado en una posición que lo deja incapacitado para restaurar auténticamente el sentido de aquello de lo que da fe, y de compartirlo en el deseo con los otros". (p.312)

Por su parte Parrabera (2002), nos afirma acerca de la psicosis y el arte:

En un psicótico está todo por hacer, tiene que generar capacidad simbólica para ligar la pulsión y construirse como sujeto transformándola en deseo. Si no tramita la pulsión entonces queda como pulsión de muerte. Sin embargo, aún como sujeto siempre hay un resto que no se puede simbolizar y al que la palabra no tiene acceso. Este resto de lo real

no simbolizado es el motor de la obra de arte, un vacío para el que no existe objeto que colme su lugar.( p.57)

Como bien vimos, a través de la música se habilita un espacio transicional en el cual tanto realidad interna como externa se vuelven difusas, se mezclan y danzan en una zona en la cual no solo un otro se logra acercar a lo real sino que algo de la significación se pierde en ese trayecto. Como en una banda que realiza una performance, los distintos instrumentos pueden y seguramente estén con sus propios ritmos, pero incluso en esa polirritmia, un tiempo ordenador por encima rige la acción, denotando un espacio exterior, cultural, en donde el encuentro es posible, y una verdad puede ser sometida a la duda. Por último vimos como el resto incapturable de lo real, puede llegar a ser el motor de la propia obra de arte. “La obra de arte se crea a partir de este agujero y se convierte en el objeto que representa la existencia de este vacío.” (Parrabera, 2002, p.57)

Vacío insoportable de habitar, devastador, como la melodía del concierto, pero tan necesario, para así poder instaurar un corte y una cadencia. Como comenta Hounie (2013)

Esta posibilidad de cuestionamiento, de suspensión, de corte, es propiamente la que resulta liberadora. En términos de Lacan “hay leyes de intervalo, de suspensión, de resolución propiamente simbólica, hay suspensiones, escansiones que marcan la estructura de todo cálculo, que hacen precisamente que esa frase, digamos interior, no se inscriba de modo continuo”.(p.313)

## Acerca de los Sonidos

Vimos cómo el ritmo nos ordena, como a partir del mismo se crea una estructuración de la cual se visibiliza un movimiento, y es que el propio sonido es movimiento puro, movimiento de ondas, con sus diferentes frecuencias, viajando por el medio en que se encuentran, para ser transducidas por nosotros, pero no por eso dependientes de nuestros oídos, Espinosa (2017) comenta:

El sonido, según las definiciones en las que concuerdan los tratados de acústica, es producido por las vibraciones de cuerpos elásticos, vibraciones que se transmiten en el medio ambiente, el aire en general y se propagan gracias a aumentos de la densidad de las

moléculas producidas por la presión acústica, las cuales son seguidas por disminuciones, en un movimiento ondulatorio cuya frecuencia es la de la fuente sonora. Así pues, las vibraciones de las que se compone un sonido existirían si son percibidas o no por una conciencia. (p.20)

Y son estos movimientos, estos sonidos, los que nos acompañan al igual que los ritmos incluso previo a nuestro nacimiento, cómo menciona Ferrer (2016):

Desde el quinto mes de embarazo, el feto puede oír el pulso, los sonidos intestinales y corporales y la voz de la madre. Al nacer el bebé muestra que reconoce y prefiere la voz de la madre, con su timbre, entonación, melodía y ritmo. Es la voz materna la que contribuirá a formar una envoltura de sensaciones análoga a la experiencia de la piel descrita por Bick y Anzieu (Mancia, M., 2006). (p.8)

Sensaciones que no pararan en ese momento sino que continúan, sonidos que generan placer, incluso previo a generar un significado. “Ferrer (2016), menciona la existencia de estudios que muestran que el bebé tiene reacciones placenteras hacia las palabras de la madre previo a que representen un significado semántico”(Roldán, 2019, p.21).

Sabemos que en los antiguos ejércitos tenía un rol fundamental tanto los cánticos de guerra, como los distintos tambores en su marcha hacia el enfrentamiento (Moreno, 2012). Y es que en este marchar eufórico, la presencia de la muerte, al igual que la muerte simbólica de la madre para el niño, quizás se vuelve tolerable, se crea un estado compartido en el cual los soldados encontraban una distancia para tolerar la angustia de un destino fatal, y no sólo tolerar, sino que como el niño y su repetición, estos cánticos repitiendo y entonando, generaban un goce compartido.

Es así que podemos ver, como ante una angustia creciente, ante un momento de dolor del sujeto, un sonido puede brindar placer, como si fuera un calmante, al igual que el bebé que llora para denotar su demanda y ante la cual la madre lo acuna, mientras le canta, calmando esa angustia. “Al levantar ella suavemente la voz, el bebé responde con una serie de conductas: relajación de todo el cuerpo, ablandamiento de los rasgos faciales, intensas miradas a la madre y luego un suave ‘arrullo’”(Ferrer, 2016, p.9).

También sabemos que deportistas de alto rendimiento, deciden acudir a la música ante situaciones de gran estrés para así calmarse y poder enfrentar la situación de mejor manera. Los sonidos nos invaden, no hay manera de escaparse de los mismos ya que no poseemos la habilidad de simplemente apagar y prender de manera voluntaria nuestra audición, ni poseemos un esfínter a partir del cual podemos filtrar el canal auditivo, sólo nos valemos de nuestra propia conciencia para denotar a que le prestamos atención y que no, tal es así que incluso podemos estar oyendo pero no por eso significa que estamos escuchando, y es que

al escuchar como veíamos nuestra conciencia percibe estos estímulos. Como afirma Roldán (2019), “la música es foránea e invasiva, pero también proveniente de lo más íntimo de nuestro ser, siendo el cuerpo, origen y destino de la música simultáneamente”(p.18).

Pero si en la sonoridad de las palabras, en la musicalidad misma, en la entonación se puede encontrar placer, nos cabe preguntarnos que sucede con respecto al silencio, ya que como señalamos anteriormente, existe una presencia plena del mismo en el discurso musical, aunque este opte por callar. Si este silencio es pleno de nuestra conciencia en medio del discurso musical, ¿qué nos está diciendo?

Miles Davis hizo una descripción famosa de su técnica de improvisación paralela a la descripción que hizo Picasso de cómo utilizaba él un lienzo: el aspecto más decisivo del trabajo, decían ambos artistas, no eran los objetos en sí, sino el espacio entre los objetos. Miles, en concreto, describió la parte más importante de sus solos como el espacio vacío entre notas, el “aire” que introducía entre una nota y la siguiente. (Levitin, 2011, p.27)

¿Acaso, podemos encontrar un placer también en ese silencio que se presenta?, es un silencio ¿un límite que hemos alcanzado donde la palabra no ha podido surcar los obstáculos para llegar a ser?, o quizás como el niño con su carretel, nos está permitiendo tolerar la distancia de la misma, pronunciándose con total ímpetu.

Hounie (2013), nos llama a cuestionarnos acerca de los silencios y de su función de la clínica, de la siguiente manera:

Donde lo simbólico fracasa, donde se encuentra la opacidad en el lugar del gran Otro, en el agotamiento de la demanda se pone la propia opacidad del ser del sujeto, en lugar de continuar hablando, se vuelve al origen mismo, al tiempo de la ausencia radical. Esta operación es la separación. Se— parere. Separarse es engendrarse. Ahora bien, si la clínica psicoanalítica es convite a surcar ese espacio, si la ética que la orienta consiste habilitar la condición deseante. Si ello implica la producción de esa separación a la que nos hemos referido, cabe entonces preguntarse por la función y ejercicio del silencio. (p.328)

Debemos preguntarnos sobre estos silencios, en la medida en que permiten ritmos sobre cómo pueden los mismos, ayudarnos y ayudar al sujeto para así beneficiarse de su condición deseante.

No se tratará de interpretar estos silencios, para así poder sacar conclusiones insensatas acerca de lo que ese silencio quiere decir, sino de permitir hacer consciente esos silencios que forman parte del discurso, un discurso musical. Como bien nos indica la misma autora, más adelante, “en otras palabras, si no pasa por allí una “aplanadora” -si se me permite la

metáfora-, el analista entonces habilitará, vía ese silencio de respuesta a la demanda en sí, a la producción de un agujero.” (Hounie, 2013, p.328). Agujero fundamental cómo bien vimos por su poder creativo, donde escribir nuestro discurso musical, “El pasaje del decir a la escritura, no es lineal. La letra es una traza que materializa lo real en forma pujante.” (Hounie, 2013, p.332)

Es por eso, que afirmamos desde un comienzo, a la música cómo un lenguaje, porque el silencio no será puesto a prueba para dudar e interpretar del mismo, como una psicología adaptativa del yo, sino que como dijimos desde un principio, se tratará de dar rienda a ese discurso proveniente del inconsciente que no está logrando ni ser escuchado, ni pronunciado por el propio sujeto, valiéndonos de la música y su lenguaje, de su poder emancipador y creativo, habilitador del deseo. Cómo nos indica, Espinosa (2017) en su libro:

La “comprensión” no es un desciframiento de un sentido escondido entre las notas, sino del sentido histórico de la obra, sentido que supone simplemente que una partitura de música barroca sea leída de otra manera( y no que “signifique otra cosa) que una partitura de música clásica. (p.79)

Al igual, que un síntoma en la clínica, el cual posee un sentido histórico, trataremos junto al sujeto de obtener una nueva lectura valiéndonos de la música, siempre con el objetivo de tratar de habilitar la condición deseante del sujeto, y junto con este poder aliviar algo de su padecimiento, buscaremos junto al mismo lograr una nueva perspectiva de una situación, a la cual para la mirada del sujeto se encontraba completamente encuadrada sin posibilidad de apertura. Citando nuevamente a Hounie (2019):

Al producirse una traslación de sentido algo nos envuelve en destellos de placer pues hemos ganado en el giro de significación: en la fuerza del instante la verdad concierne al puro deseo de libertad, se nos ha hecho posible escapar de cárceles y ajenas. (p.9)

## Sonidos Armónicos

Al igual que Orfeo, nuestros sonidos o ritmos estarán acompañados de una afectividad. Así

cómo en el personaje mitológico el cual a través de su melodía y de su sonido conmovía a los dioses por el dolor de haber perdido a su amada, tanto los sonidos, cómo los ritmos que nos conmueven transportan como una metáfora un afecto. Términos cómo expresividad, alegre, triste, brillo, oscuridad, son utilizados ampliamente en la música. Y es que la propia armonía occidental, se ha construido para tratar de elaborar un sistema, una manera de entender y explicar estos sonidos, y su correlación con la afectividad.

Escalas denominadas tanto mayores o alegres, menores o tristes, relativas, modales; terminos cómo lo puede ser adagio, allegro, crescendo, largo buscan visibilizar un movimiento o hasta incluso distancias de intervalos, tensiones, centros tonales, reposo entre otros conceptos, han sido creado y aplicados para poder referenciar a esta correlación entre los fenómenos. Al igual que el personaje mítico, cuando un sonido toma presencia del dolor, de una ausencia, este sonido queda a la vez marcado por un trazo, una armonía a la cuál responder muchas veces, o cómo ya vimos un ritmo al cual pertenecer. Cuando una sensación tan profunda pero extraña a la vez, como lo es un ataque de pánico invade al sujeto, algo como un ejercicio de respiración puede ser de extrema ayuda, marcando este, ritmos en los cuales tanto el sujeto con su angustia invasiva interna así como el mundo exterior, pueden coincidir en un tempo al cual los ritmos conviven, y un otro aparece para que esa invasión no sea completa y fulminante. Cuando un dolor desgarrador encuentra en un sonido, su vasija en la cual vertirse, ese sonido queda marcado por una huella, una nota a la cual aferrarse, un do al cual aliarse si nos permitimos valer de la armonía musical cómo un código a utilizar para el lenguaje de la música. Y aunque cada vez que haya un do y el dolor desgarrador reencarne en su presencia, una diferencia por simple movimiento traerá otra nota, otro sonido en el cual algo de ese dolor se haya movido, y es que en esta nueva nota, en esta distancia artificial, discursiva de la música, habrá un desplazamiento, una cadencia como vimos, se creará tensión y al igual que Orfeo, si partimos del dolor de la ausencia y su sonido conmovedor, en el trayecto, en la distancia, otras notas compondrán la melodía, otros sonidos crearán el camino, y habrá algo que no es do, que no es ese dolor inicial, un goce se instaura en ese trayecto, una tensión se crea y se aumenta, tanto cómo sea posible soportar, hasta que el propio placer pida regir, y la tensión sea intolerable. Y es que en las distancias musicales, también tensiones y resoluciones suceden y nos afectan a la par todo el tiempo. Como señala Ferrer (2016):

Uno de los fundadores del laboratorio de investigación Brain, Music and Sound en Canadá, ha descubierto que se producen “disparos” de dopamina: uno durante la tensión de un acorde musical y el segundo a su resolución. Algo parecido a lo que describió Freud cuando trataba de explicar el funcionamiento del principio de placer: acumulación de tensión y liberación de esta tensión. (pp.5-6)

Y es que si nos pudiéramos valer de este código, de esta armonía cómo manera de poder guiarnos para este sonido, al igual que el niño podríamos quizás repetir, acercándonos y alejándonos tanto cómo podamos por puro placer. De la misma forma que Orfeo, nos valdremos de una escala, quizás menor, o de un sonido triste para realizar la *catábasis*, y poder bajar al infierno, pero también tendremos su relativa mayor o no triste, la cuál quizás nos sirva para realizar la *anábasis* correspondiente. Pero no solamente eso, sino que también el mundo interno y externo se encuentran aunque sea momentáneamente en este código cultural, que permite el lenguaje musical. Ese dolor, y ese sonido desgarrador es a su vez sancionado en una ley, en esa armonía a la cual el otro puede recurrir también y compartir, aunque no sienta lo mismo, se crea un puente a través del trazo musical, en el cual el encuentro es posible.

## Reflexiones Finales

Al comenzar este trabajo nos preguntamos acerca del sufrimiento subjetivo. Nos preguntábamos por que la teoría psicoanalítica, no podría utilizar a la música para buscar respuestas acerca del mismo, y, en segunda instancia qué tenía para decirnos acerca de la cuestión. Fue así que descubrimos que en la esencia de la música misma, residía una imposibilidad de captura, como si un resto siempre se resistiera. También dimos con la sensibilidad como un elemento fundamental, el cuál exige de la musica algo.

Pudimos apreciar como la música protagonizo una parte fundamental del desarrollo de la humanidad y las distintas civilizaciones, acompañando a las mismas en su transcurso, más allá de la región o la época en la que nos situáramos. Pero no solo eso, sino que la misma ha colaborado, como bien vimos, junto con el mito, para que se pudiera simbolizar algo de lo universal, se pudieran construir verdades subjetivas y que algo de lo inefable sea puesto en palabra. Vimos que a través del arte, permitio hacer visible y en un “acto de decir” la misma supo estar a disposición de los distintos artistas, para expresar mejor sus sentimientos. Así como Orfeo, que mediante la misma logro transmitir y hacer visible su dolor, hasta conmovier a los dioses y permitirle al mismo trasladarse hasta el inframundo en el que su amada se encontraba, para poder brindarle un canto más, una palabra antes de tener que despedirse.

Pero también pudimos observar como a través de la misma, se establece un lenguaje, simbólico que posee una vía poderosa hacia lo emocional. Y es que como dice Willems (1961), “El corazón puede alcanzar grandes realidades objetivas; el hecho de que ellas sean del orden irracional y que resulte difícil poder demostrar su existencia, no disminuye su valor. (p.30)

Fue así, que vimos que estas realidades, pueden construir grandes sufrimientos subjetivos, y que si se trata de la salud mental las condiciones históricas y culturales, no son indiferentes, y condicionan dependiendo de las prácticas sociales. Pero, también pudimos apreciar como la sublimación, permite a través del arte una posibilidad emancipadora para la inserción del sujeto en la cultura.

Un encuentro se vuelve posible, en un espacio con bordes difusos donde lo exterior y lo interior se desmarcan, a través de la música y su palabra, en donde los distintos ritmos sucumben ante un tiempo en el cual una cadencia surge como un movimiento de pura diferenciación, al igual que dos intervalos musicales, donde un goce fulminador puede ver la posibilidad de transformarse en un goce otro.

En donde un silencio, se puede ubicar, no como barrera para la palabra, sino como espacio emancipador, como habilitador de ritmos por donde pasa aquello que no podemos capturar, pero que nos motiva a componer.

También vimos que a través de la palabra de la música, podríamos trazar en una nota o un sonido, un centro tonal, punto del cual alejarse o acercarse cuantos intervalos musicales toleremos. Permittiéndonos descender cuanto sea posible al igual que Orfeo, hasta que la tensión sea abrumadora y emerger por placer, sea necesario.

Vemos así como, en abordajes de sufrimiento subjetivo extremos, como lo puede ser por ejemplo una psicosis, al igual que David Helfgott, en la música se podría buscar un lugar de encuentro para así poder comprenderlo mejor, y es que a pesar de que han pasado varios compases en los tiempos de la ciencia, lamentablemente prácticas de salud mental siguen ejerciéndose para castigar el sufrimiento, en lugar de tratar de comprenderlo.

Tratamientos psicofarmacológicos excesivos y terapias de electroshock, al día de hoy siguen viéndose como formas de abordar estos sufrimientos sin justificación alguna de su empleo, es por eso que si de salud mental se trata, como se menciona en una revista “entendemos que a esta altura de las circunstancias ningún hecho educativo o ejercicio profesional puede ser ajeno a una ideología que lo sustente y justifique. En materia psicológica es una razón ideológica la que conduce a un profesional a desarrollar su actividad en un sentido individual o social.”(A.U.P.P.E, 1970,p.5)

Es así que prácticas psicosociales exigen actualizarse de manera urgente, como señala Techera (2013):

Se considera impostergable la implementación de modelos de atención que no estén

únicamente basados en tratamiento psicofarmacológico, sino que también hagan énfasis en los tratamientos psicoterapéuticos y fundamentalmente en los psicosociales atendiendo las dificultades asociadas a la enfermedad mental: desocupación, estigmatización, problemas de vivienda y alimentación, etc. (p.29)

Como nos alienta el psicoanalista Nasio (1996), en su libro acerca de como trabaja un analista:

¡Partan a la búsqueda del sujeto del inconsciente! Partan a la búsqueda de todos los actos sintomáticos en los cuales el sujeto está superado por su acto. Hasta si tienen que hacer frente a pacientes que no esperan nada de nadie, queda una posibilidad que, de ser sostenida, puede suscitar una sorpresa. En suma: hacer trabajar la demanda del sufriente, es decir proceder a la rectificación de su posición subjetiva a la vista de su demanda, consiste en una puesta en palabras de los momentos y las experiencias en las cuales el sujeto es superado por su acto. (pp.213-214)

Como nos menciona Saidon, “el análisis es para lanzar el deseo, la crítica es siempre a la organización, nunca al deseo, repetía Guattari.” (Saídon, 2012, p.3)

Es entonces que me pregunto, si pensamos a la clínica como un espacio en el cual habitar el deseo, ¿cómo es que la posicionamos en las sociedades de hoy en día capitalistas?, con los modelos neoliberalistas y sus modos de vida. ¿Qué hacemos con respecto a los sufrimientos que estos modos generan?.

## **Agradecimientos**

A mi familia y a mi tutora, por haberme acompañado en este proceso. A mis amigos y compañeros de la facultad, por haber compartido junto a mi este viaje, y haber hecho de él algo hermoso, y los profesores que me oficiaron de guías.

## Referencias Bibliográficas

- Asociación Uruguaya de Psicología y Psicopatología de la Expresión. (1970). *Psicología de la expresión. p.5*
- Cerati, G. (2007). *Adiós*. En Ahí vamos. [Streaming]. Argentina: Sony Music.
- Cruz, C. (1998). *La vida es un carnaval*. En Mi vida es cantar. [disco compacto].

Cuba: Isidro Infante.

- De Freitas, A. (agosto – septiembre de 2012). Sobre la concepción de sujeto en Freud y Lacan. *Alternativas en Psicología*. 16(27), pp. 115-123. Recuperado de [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-339X2012000200010#28a](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-339X2012000200010#28a)
- Escouba, É. (2009) "Mythos, logos, epos son la palabra" (Heidegger). *Areté Revista de Filosofía*. Vol. XXI, N° 2, pp. 401-409. Recuperado de: <http://www.scielo.org.pe/pdf/arete/v21n2/a08v21n2.pdf>
- Espinosa, S. (2017). *Lo inexpresivo musical*. Madrid, España: Arena libros
- Fleitas, A. (2020). *La potencia del mito para referir a lo indecible*. (Tesis de pregrado). Facultad de Psicología, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.
- Ferrer, R. (2016, julio). Psicoanálisis y Música. Una sinfonía inacabada. *Temas de Psicoanálisis*, (12). Recuperado de <https://www.temasdepsicoanalisis.org/hemeroteca/numero-12-julio-2016/>
- Freire, H. (2009, julio). Mitos en el cine. *Topía*. Recuperado de <https://www.topia.com.ar/articulos/mitos-en-el-cine>
- Freud, S. (1901-05). *Obras completas. Volumen 7. Fragmento de análisis de un caso de histeria. Tres ensayos de teoría sexual y otras obras*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1906 - 08). *Obras completas. Volumen 9. El delirio y los sueños en la «Gravida» de W. Jensen y otras obras*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1910). *Obras completas. Volumen 11. Cinco conferencias sobre psicoanálisis. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.

- Freud, S. (1911-1913). *Obras completas. Volumen 12. Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente” (caso Schreber), Trabajos sobre la técnica psicoanalítica y otras obras.* Buenos Aires: Amorrortu Editores
- Freud, S. (1920-1922). *Obras completas. Volumen 18. Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras.* Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1970). *Psicoanálisis del arte.* Madrid, España: Alianza Editorial.
- Hounie, A. (2013). *La construcción de saber en clínica* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Hounie, A. (2019). Metáfora y Concepto en tensión creadora: transportando notas para un saber en acción. En G. Frigerio. (Ed), *Las Instituciones: saberes en acción. Aportes para un pensamiento clínico. Los oficios del lazo (Vol.3).* Cap. 12. Buenos Aires, Argentina: Noveduc
- Hounie, A. (2020). Un montaje potencial: lo político, lo estético y lo clínico. Inédito
- Huxley, A. (2016). *Las puertas de la percepción.* Buenos Aires, Argentina: Debolsillo
- Jones, E. (1981). *Vida y obra de Sigmund Freud.* Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Lacan, J. (1998). *Seminario 5: Las Formaciones del Inconsciente.* Buenos Aires, Ed. Paidós
- Lacan, J. (1988). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis 1959 - 1960 .* Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Larrosa, D. (2015). *El uso de recursos musicales en la comunicación de niños con trastorno del espectro autista* (Tesis de maestría). Facultad de Psicología, Universidad de la República. Montevideo, Uruguay
- Levitin, D. J. (2015). *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana.* Barcelona, España: RBA Libros.

- Llinares, J. (1999). La música y los mitos. *Eufonía: Didáctica de la música*. (16), pp. 23 - 36. Recuperado de <https://roderic.uv.es/handle/10550/36162>
- Morán, M. (2009). Psicología y Música: Inteligencia musical y desarrollo estético. *Revista Digital Universitaria* 10(11). Recuperado de <http://www.revista.unam.mx/vol.10/num11/art73/int73.htm>
- Murillo, M. (2015). ¿Qué es el acto analítico?. *Anuario de Investigaciones*, vol. XXII, no. , 2015, pp.165-172. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oaid=369147944057>
- Nasio. J. (1996). *Como trabaja un psicoanalista*. Buenos Aires, Argentina: Paidòs
- Organización Mundial de la Salud (2021). *Preguntas más frecuentes*. Recuperado de <https://www.who.int/es/about/who-we-are/frequently-asked-questions>
- Orozco, M. (2016). *Psicología y música: estudio empírico sobre la relación entre música, variables psicológicas y hábitos de escucha* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Parrabera, S. (2002). Música y psicoanálisis. *Trama y fondo*. N°:12, pp. 53-62.
- Poch, S. (2001, diciembre). Importancia de la musicoterapia en el área emocional del ser humano. *Revista Interuniversitaria de formación del profesorado*, (42), 91-113. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/274/27404208.pdf>
- Roldán, M. (2019). *La música cómo respuesta a lo Real frente al decaimiento del Gran Otro*. (Tesis de pregrado). Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.
- Real Academia Española. (2021). *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. Madrid, España. Recuperado de <https://dle.rae.es/m%C3%BAtico#Q9MHI5m>
- Saidon, O. (2012). La clínica de Guattari y los post-guattarianos. En: Berti, G. Felix

Guattari. Los ecos del pensar entre filosofía, arte y clínica.(pp.210-233)  
Barcelona, España: HakaBooks

- Scott, J.(productor), Hicks, S. (director). (1996). *Shine* [cinta cinematográfica].  
Australia: Australian Film Finance Corporation (AFFC), Film Victoria.
- Techera. A, y Apud. I. (2013). Políticas de Salud Mental en Uruguay. En N. De león.  
(Ed), *Salud Mental en debate. Pasado, Presente y Futuro de las políticas en  
Salud Mental*.(pp. 25-35). Montevideo, Uruguay: Psicolibros Waslala
- Valencia, G. (2015, julio). El legado de Edgar Willems, *Ricerca* (4). pp. 46-52. doi:  
10.17230/ricerca.2015.4.5
- Willems, E. (1961). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires,  
Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires
- Winnicot, D. W. (1993). *Realidad y juego*. Barcelona, España: Gedisa, S.A.