

LOS PROCESOS SUBLIMATORIOS EN LA MÚSICA

Anel Sinahí Garza Hurtado

En el presente trabajo, se invita al lector a una revisión del ser humano desde el psiquismo en estrecha relación con el arte y sus entramados estéticos, ese arte que, a través de la historia, ha encarnado, no sólo el trazo de la evolución humana, sino el puntual detalle de las características emocionales. Los alcances intelectuales de los sujetos y la música no son la excepción.

Desde las primeras emisiones de una voz, aún sin estructura lingüística, hasta la interpretación de los sonidos de la naturaleza circundante a la humanidad en esos primeros momentos, vemos que, para nada, la música se ha apartado por instante alguno del desarrollo humano, y por eso surge la pregunta: ¿Qué importancia puede tener esta “herramienta”, de la cual los sujetos se han apropiado desde la remota historia? En la actualidad, ¿qué papel tiene la música para los sujetos como meta de impulsos sexuales y agresivos?

A luz de la teoría psicoanalítica, la fuerza de la sexualidad ha sido una de las potencias impulsoras y edificadoras de la cultura —y la música como parte de esta misma—, dado que la humanidad ha renunciado a la meta sexual de dichas pulsiones en buena parte, guiándolas a un fin completamente distinto, con el propósito de relacionarse socialmente, creando toda organización, estructura y lazo existente. Por otro lado, es también importante saber que existen otras metas para dichos impulsos sexuales y agresivos, ya que el paradigma de la sociedad presente dicta características particulares.

México, actualmente, presenta datos alarmantes de violencia. De acuerdo con el Centro de Investigación para el Desarrollo, A.C. (CIDAC), México se encuentra en el número 16 de 115 naciones con mayor índice de violencia y delincuencia a nivel mundial.¹ En cuanto a los índices de pobreza, de acuerdo con el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL), en 2010, el 46.3 % de la población total de la República Mexicana mostró algún tipo de pobreza,² lo que indudablemente tiene un impacto en la construcción psíquica de las personas, pues representa el contexto de aquellos sujetos que despliegan los procesos sublimatorios. Así pues, vendrían al caso las siguientes interrogantes: ¿Es la sublimación en la música una meta, dado el actual contexto de violencia y pobreza? ¿La sublimación representa una herramienta en los sujetos para transformar dicha investidura social?

*

En investigaciones como *La construcción narrativa grupal: Un modelo de narración de cuentos al grupo*, Julio Enrique Correa, en el 2002, describe una metodología secuencial de la narración y recreación grupal de cuentos para ser aplicada en el aprendizaje democrático continuo.³ La metodología de narración de cuentos mostraba varias etapas: 1) Narración gatilladora (historia dirigida); 2) Narraciones y comentarios; 3) Narración de una síntesis; 4) Dramatización grupal y 5) Narración del cuento grupal. Participaron doce personas.

¹ Cfr. CIDAC, *Índice de incidencia delictiva y violencia 2009*, CIDAC, México, 2009. Disponible en: <https://bit.ly/39ADl7n>.

² Cfr. CONEVAL, *Informe de pobreza en México 2010: El país, los estados y sus municipios*, CONEVAL, México, 2010. Disponible en: <https://bit.ly/3qsiCJO>.

³ Cfr. Julio Enrique Correa, “La construcción narrativa grupal: Un modelo de narración de cuentos al grupo”, *Revista de Ciencias Sociales*, Vol. IV, N° 98, Universidad de Costa Rica, San José, 2002.

La respuesta al cuento narrado se caracteriza por dos perfiles fundamentales: con y sin compromiso emocional en la respuesta narrativa del cuento. Los perfiles básicos de respuesta emocional fueron:

1. Angustia acorde al estímulo y búsqueda de una salida narrativa a la planteada por el cuento. Esta se presentó en la minoría de los participantes (25%);
2. Una respuesta sin adecuación emocional consonante con el estímulo, ofreciendo explicaciones elusivas de aceptación o de distancia y rechazo al relato. Esta se mostró en la mayoría de los participantes (75%).⁴

Por otro lado, Juan Carlos Rojas Fernández, en su investigación, *La literatura y el psicoanálisis*, intenta demostrar el encuentro de estos dos saberes, ampliando el campo de la interpretación del ser humano. Para ello, aplica un método de incursión de distintas fuentes: críticos literarios, escritores de novelas psicológicas, poetas y psicoanalistas que aplican sus conocimientos a la literatura. Como resultado, expresa que la literatura es la frontera entre la verdad del inconsciente y el saber literario.⁵ Sin embargo, se puede observar que existen pocas investigaciones en relación al arte y, en referencia específicamente a la música, no se ha encontrado ninguna.

EL PROCESO DE SUBLIMACIÓN DE LAS PULSIONES. UNA APROXIMACIÓN PSICOANALÍTICA

En Freud, se aclara que las pulsiones provienen del interior del organismo y, al hacer una diferenciación con los estímulos orgánicos, especifica que la pulsión “no actúa como una *fuerza de choque momentánea*”,⁶ ya que procede como una fuerza constante, a la que es imposible evitar. Además, las pulsiones representan una “necesidad” cuya “satisfacción” sólo puede ser encontrada mediante una modificación apropiada a la meta, es decir, de la fuente de estímulo.

Para Freud, la pulsión está en íntima relación con los siguientes términos:

Esfuerzo {*Drang*}. - Es la propiedad universal de las pulsiones, entendido como “el factor motor, la suma de fuerza o la medida de exigencia de trabajo que ella representa [por lo que] Toda pulsión es un fragmento de actividad”.⁷

Meta {*Ziel*}. - Es, “en todos los casos la satisfacción que sólo puede alcanzarse cancelando el estado de estimulación en la fuente de la pulsión”,⁸ aunque los caminos hacia la meta son diversos; ya sea que estas metas sean lejanas o inmediatas, pueden combinarse entre sí. Entre estas metas, también se encuentran aquellas de carácter “inhibido”, donde se avanza un trecho en el proceso de satisfacción para después ser desviada a una satisfacción parcial.

Objeto {*Objekt*}. - Es “aquello en o por lo cual puede alcanzar su meta. Es lo más variable en la pulsión; no está enlazado originariamente con ella, sino que se le coordina sólo a consecuencia de su aptitud para posibilitar la satisfacción”.⁹

⁴ Cfr. *ibid.*

⁵ Cfr. Juan Carlos Rojas Fernández, “La literatura y el psicoanálisis”, *Revista Colombiana de Psiquiatría*, Vol. 35, No 2, Asociación Colombiana de Psiquiatría, 2006.

⁶ Sigmund Freud, *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915a), Obras Completas, Tomo XIV, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 114.

⁷ *Ibid.*, pp. 117-118.

⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁹ *Ibidem.*

Fuente {*Quelle*}.— Es “aquel proceso somático, interior a un órgano o a una parte del cuerpo, cuyo estímulo es representado {*repräsentiert*} en la vida anímica por la pulsión”.¹⁰

Desde el contexto de la teoría psicoanalítica, entendemos como sublimación aquel proceso que se identifica en actividades humanas que aparentemente no reflejan una relación con la sexualidad, pero que tiene como energía motora la pulsión sexual; así, la pulsión es sublimada cuando tiene como fin una actividad no sexual que es socialmente valorada. De esta manera, enfocamos como actividades esencialmente sublimatorias a “la actividad artística y la investigación intelectual”.¹¹

Los elementos sociales y culturales que encontramos en nuestra vida cotidiana pueden ser vistos desde múltiples visiones, sin embargo, la perspectiva a partir de la subjetividad trae consigo una eminente carga de atractivo. Y así, con un interés puntual, Freud evidencia la carga de la pulsión encontrada de fondo en cada constructo social, y en lo que atañe a este trabajo, en el arte específicamente.

Freud enfatiza que el sujeto cede una parte de sí, de su energía, procedente de inclinaciones sexuales y agresivas; gracias a este impulso es que se ha constituido la cultura que nos circunda, así como los bienes comunes, tanto materiales como ideales.¹² De igual forma, cataloga como actividades esencialmente sublimatorias a la práctica científica y la artística. Sin embargo, ¿cómo es que el sujeto llega a ceder esta energía a dicha actividad? El sujeto sólo puede disponerse a la renuncia de su energía pulsional —en tanto que es desviada hacia otro fin— gracias a los sentimientos procedentes del erotismo, pues, ya que estos se constituyen impetuosamente, sin una sofocación pertinente, el sujeto se enfrentaría al juicio social como “*outlaw*”, o sea, fuera de las leyes.¹³

Cuando la sublimación modifica la meta original del erotismo por otra más elevada, pone grandes cantidades de fuerza pulsional en el objeto, pero también de la totalidad de la energía pulsional, por lo que es necesaria cierta satisfacción directa, pues si esto no encontrara lugar, representaría un carácter nocivo funcionalmente y aparecería en forma de un displacer subjetivamente. Justamente, gracias a dichas especificaciones, podemos vislumbrar a la sublimación como un proceso que posibilita la realización de la pulsión, aunque en otra meta, escapando a los elementos perjudiciales de la represión; pero, para que la energía pulsional encuentre un objeto que le permita dicha realización, es necesario un proceso que viene desde momentos remotos en la historia del sujeto.

Es precisamente en el período infantil que Freud expone que tiene lugar la investigación sexual de todo niño, y, con la eventual llegada del proceso de represión —gracias al juicio social—, se da paso a los destinos de la pulsión de investigar, apareciendo tres posibilidades, lo que, más tarde, propiciará el proceso sublimatorio.¹⁴ La primera de estas posibilidades es que la pulsión de investigar corra con la misma suerte que la sexual, es decir, que sea sofocada, inhibiendo el deseo de saber; la segunda es que este deseo de saber, dotado de cierta fuerza, sea capaz de resistir a la represión, y pueda, más tarde, con esta primera huella, retornar desde lo inconsciente en forma de obsesión de investigar, con un carácter sexualizado, lo suficientemente fuerte para acentuar las actividades intelectuales, dejando al sujeto con el placer y angustia propios de la sexualidad, convirtiendo la actividad de investigación en actividad sexual; la tercera —la más idónea de acuerdo con el autor— es donde la pulsión de investigar rehúye a la coerción del pensamiento en forma de obsesión intelectual,

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Jean Laplanche & Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1996, p. 415.

¹² Cfr. Sigmund Freud, *La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna* (1908), Obras Completas, Tomo IX, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 168.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. Sigmund Freud, *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci* (1910a), Obras Completas, Tomo XI, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 74.

y esquivando la represión, no se logra transferir a lo inconsciente una pulsión parcial del deseo sexual, dejando lugar a la sublimación desde un principio como ansia de saber, incrementando la pulsión de investigar.¹⁵

En el análisis del caso de Leonardo Da Vinci, Freud especifica que la vida anímica de un ser humano dotado de estructura no puede entenderse sin la participación de la libido —es decir, el ansia sexual en el más amplio de los sentidos—, ya que está siempre presente aunque aparezcan muy alejadas de su fin original o de toda realización práctica. Además, aunque años más tarde, señalará que el sujeto puede obtener cierta satisfacción a través de procesos internos, ilusiones provenientes de la imaginación que no ponen en discrepancia el vínculo con la realidad sino, por el contrario, permiten vivirlo de manera relajada y útil al trabajo artístico,¹⁶ de tal suerte que el objeto creado por el artista —llámese pintura, composición musical, acto escénico, etc.— tiene un lugar en la cultura, y la investigación psicoanalítica es de gran relevancia pues discierne, “en el ejercicio del arte una actividad que se propone el apaciguamiento de deseos no tramitados, y ello en primer término, desde luego, en el propio artista creador y, en segundo, en su lector o espectador”.¹⁷ Así, el otro, aquel que recibe el objeto artístico, tiene un significado fundamental, pero, más concretamente, Freud demuestra que la intención del artista impresiona de manera intelectual, pero también emocional, motivando en el espectador un acercamiento a la constelación psíquica del creador.

Por su parte, Rank explica que el artista busca obtener algo en su creación, y “en primer lugar es auto-liberación, y la aporta a otros que padecen de los mismos deseos retenidos”,¹⁸ por lo que, al ser comunicada la obra de arte, en el espectador se ven “como cumplidas sus más personales fantasías de deseo, pero ellas se convierten en obra de arte sólo mediante una refundición que mitigue lo chocante de esos deseos, oculte su origen personal y observe unas reglas de belleza”¹⁹ capaces de conquistar a los espectadores. De esta forma, Freud hace tangible el papel del arte para el sujeto:

Como una realidad objetiva convencionalmente admitida, en la cual, merced a la ilusión artística, unos símbolos y formaciones sustitutivas son capaces de provocar efectos reales y afectivos, el arte constituye el reino intermedio entre la realidad que deniega los deseos y el mundo de fantasía que lo cumple, un ámbito en el cual, por así decir, han permanecido en vigor los afanes de omnipotencia de la humanidad primitiva.²⁰

En distintos análisis sobre escultores, pintores, poetas, escritores, etc., Freud reconoce una capacidad de delinear la vida psíquica, haciendo parte de su obra la descripción de estados anímicos y patológicos del ser humano, convirtiéndola, dice el autor, en “ciencia del alma”. Así, en la indagación de la obra de W. Jensen, el autor reconoce cuán fácil es encontrar en todas partes aquello que llevamos en nosotros mismos, ya que, no sabiendo nada sobre el psicoanálisis, el poeta revela procesos psíquicos visibles en su producto artístico.²¹ Esto se debe a que el poeta dirige su atención a su propio inconsciente, espionando las posibilidades de desarrollo de sus elementos hasta el punto de poder llegar a expresarlo estéticamente, sin dar lugar a la represión por medio de una crítica del consciente.

Asimismo, la aportación de Lacan a la sublimación pasa por distintos lugares, y uno de ellos es la comprensión a fondo de la naturaleza del *Trieb*, la pulsión. Para dilucidarlo, retoma a Freud, resaltando las

¹⁵ Cfr. *ibid.*, pp. 74-75.

¹⁶ Cfr. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura* (1930 [1929]), Obras Completas, Tomo XXI, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, pp. 95-96.

¹⁷ Sigmund Freud, “F. El interés para la ciencia del arte”, en *El interés por el psicoanálisis* (1913), Obras Completas, Tomo XIII, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 189.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibid.*, p. 190.

²¹ Cfr. Sigmund Freud, *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen* (1907 [1906]), Obras Completas, Tomo IX, Amorrortu Buenos Aires, 1992, p. 8.

características plásticas de las mociones sexuales y señalando que, si una satisfacción es negada por la realidad, otra satisfacción puede brindar “*una indemnización completa*”.²² Ahora bien, es muy importante recordar que, para Freud, las pulsiones se “*comportan las unas respecto a las otras como una red*”,²³ a lo que más tarde Lacan añadirá: una red que cae bajo la primacía genital.²⁴ Son los impulsos los que destinan la libido a los sujetos, permitiendo que se deslicen al mundo de los signos, y esta posibilidad de la libido de deslizarse entre signos se considera como una plasticidad de las pulsiones.²⁵ Dicha plasticidad es vital para entender la sublimación. Así, desde un comienzo, Lacan aseverará que “en el individuo no toda sublimación es posible”,²⁶ pues en el individuo hay límites, lo que el autor continúa explicando: “Algo no puede ser sublimado, existe una exigencia libidinal, la exigencia de determinada dosis, de determinada tasa de satisfacción directa, en cuya ausencia se producen perjuicios, perturbaciones graves”.²⁷

En la medida en que Lacan avanza en el análisis del proceso sublimatorio, introduce el concepto de *das Ding*, esto, “en la medida en que el hombre, para seguir el camino de su placer, debe literalmente contornearla”.²⁸ Esto se encuentra en estrecha relación con la noción de objeto, ya que ésta última emerge en una relación narcisista, en la medida en que es “perpetuamente intercambiable con el amor que tiene el sujeto por su propia imagen”.²⁹ Así, Lacan nos recuerda que Freud introdujo la diferencia entre el *yo ideal* y el *Ideal del yo*, “entre el espejismo del yo y la formación de un ideal”.³⁰ Entonces, en la visión del objeto como espejismo y *das Ding* hay una diferencia, y es en ese espacio que “se sitúa para nosotros el problema de la sublimación”.³¹ Pero, ¿a qué se refiere Lacan con *das Ding*? “Se trata de ese interior excluido [...] excluido en el interior [de] lo real último de la organización psíquica”.³² Así, el sujeto se embarca en la comprensión de la ligazón con ese objeto fundamental, el más arcaico, que es el *das Ding*.³³

“A nivel de la sublimación, el objeto es inseparable de las elaboraciones imaginarias y muy especialmente de las culturales”;³⁴ es por eso que la aceptación social es nodal, y no sólo porque tales producciones de la sublimación sean útiles, sino porque encuentra en ese objeto el campo de distinción gracias al cual puede “engañarse sobre *das Ding*, colonizar con sus formaciones imaginarias el campo de *das Ding*”.³⁵ Más adelante, Lacan explica que la sublimación, a pesar de estar en relación con el objeto, también se encuentra en estrecha relación con la meta. Así, en la sublimación, está en juego cierta satisfacción de las pulsiones, aunque la pulsión se encuentre desviada de su *Ziel*, su meta.

La sublimación es representada como diferente de esa economía de sustitución en que se satisface habitualmente la pulsión en la medida en que está reprimida. El síntoma es el retorno, vía sustitución significativa, de lo que está en el extremo de la pulsión como su meta [...] Es una paradoja —la pulsión puede encontrar su meta en algo diferente a su meta, sin que se trate allí de la sustitución significativa que constituye la estructura sobredeterminada, la ambigüedad, la doble causalidad, de lo que se llama el compromiso sintomático.³⁶

²² Jacques Lacan, “Clase del 13 de enero de 1960”, en *La ética del psicoanálisis*, El Seminario (1959-1960), Libro 7, Paidós, Buenos Aires, 1988, p. 114.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Cfr. ibid.*, p. 117.

²⁵ *Cfr. ibid.*, p. 118.

²⁶ *Ibid.*, p. 114.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibid.*, p. 119.

²⁹ *Ibid.*, p. 121.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibid.*, p. 122.

³² Jacques Lacan, “Clase del 20 de enero de 1960”, en *ibid.*, p. 126.

³³ *Cfr. ibid.*, p. 132.

³⁴ Jacques Lacan, “Clase del 13 de enero de 1960”, en *ibid.*, p. 123.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Jacques Lacan, “Clase del 20 de enero de 1960”, en *ibid.*, pp. 136-137.

De tal manera, la sublimación aportada a la pulsión es una satisfacción diferente a su meta, su meta natural, ya que la propia naturaleza de la pulsión no es puramente el instinto sino en la medida en que está relacionada con *das Ding*, con la Cosa en tanto que diferenciada del objeto, pero ese objeto que conocemos —aquel

que especifica las direcciones, los puntos de atracción del hombre en su apertura, en su mundo [...] en la medida en que él es más o menos su imagen, su reflejo— ese objeto, precisamente, no es la Cosa, en la medida en que ella está en el núcleo de la economía libidinal.³⁷

Es a partir de lo anterior que Lacan dice que la sublimación “eleva un objeto [...] a la dignidad de la Cosa”,³⁸ a lo que luego agregará que esto es posible “en la medida en que ella no se ha deslizado en, sino que es delimitada por la red de los *Ziele*”.³⁹ Es, pues, necesario, que se invente un objeto, y tal tarea es una función especial que la sociedad puede estimar, valorar y aprobar.

Lo que permite la sublimación, entonces, es que un objeto pueda, “bajo la forma, *Erscheinung*, en la que estaba propuesta su multiplicidad verdaderamente imponente, convertirse en Cosa”.⁴⁰ Ahora bien, continúa Lacan, el mal puede

estar en la Cosa en tanto que ella no es el significante que guía la obra, en tanto que ella tampoco es la materia de la obra, sino en tanto que, en el núcleo del mito de la creación [...] ella mantiene la presencia de lo humano. Se trata en efecto de la Cosa en tanto que ella es definida por el hecho de que define lo humano —aunque justamente, lo humano nos escape.

En este punto, lo que llamamos lo humano sólo puede ser definido [como] aquello que de lo real padece del significante.⁴¹

Esta Cosa, pues, está y siempre estará representada por un vacío en tanto que ella sólo puede ser representada por otra cosa. Por eso el vacío es determinante en la sublimación.⁴² En “el arte hay una *Verdrängung*, una represión de la Cosa”.⁴³ Es en este entendido que todo “arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío”.⁴⁴

Al desarrollar la sublimación en relación con el arte, Lacan explica que el artista

invierte completamente la utilización de [una] ilusión del espacio y se esfuerza por hacerla entrar en el objetivo primitivo, a saber, hacer de la misma como tal el soporte de esa realidad en tanto que oculta —en la medida en que, de cierto modo, se trata siempre en una obra de arte de cercar a la Cosa.⁴⁵

Pero, ¿el arte es imitar? En relación con esto, Lacan explica:

Ciertamente, las obras de arte imitan los objetos que ellas representan. Dando la imitación del objeto hacen del objeto otra cosa. De este modo sólo fingen imitar. El objeto está instaurado en cierta relación con la Cosa destinada a la vez a delimitarla, presentificarla y ausentificarla.⁴⁶

³⁷ *Ibid.*, p. 138.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 141.

⁴¹ Jacques Lacan, “Clase del 27 de enero de 1960”, en *ibid.*, p. 154.

⁴² *Cfr.* Jacques Lacan, “Clase del 3 de febrero de 1960”, en *ibid.*, p. 160.

⁴³ *Ibid.*, p. 162.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁵ Jacques Lacan, “Clase del 10 de febrero de 1960”, en *ibid.*, p. 173.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 174.

Es con el arte que la relación con lo real se renueva en la medida que el objeto se purifica, lo “que constituye una renovación de su dignidad, a través de la cual [...] son *datadas* de una manera nueva esas inserciones imaginarias”.⁴⁷ Más adelante, Lacan agregará un factor importante con respecto al arte al afirmar que su función es “operar nuevamente su milagro siempre a contracorriente, contra las normas reinantes, normas políticas por ejemplo, esquemas de pensamiento inclusive”.⁴⁸ Es una forma de verlo como algo que rompe y supera.

Por otra parte, Lacan insta a que se plantee el problema de la sublimación precozmente, pues afirma que, si hay poetas, es porque

el compromiso poético puede proponérsele muy temprano a un joven ser humano [...] El problema de la sublimación se plantea mucho antes del momento en que se vuelve clara, patente, accesible a nivel de la conciencia la división entre las metas de la libido y las metas del yo.⁴⁹

Es entonces, en la articulación con la Cosa, ella misma la que no puede ser alcanzada, lo que no significa que un objeto no pueda acercarse a ella y rodearla.

LA SUBLIMACIÓN EN LA ACTUALIDAD

Los embates de la vida social, aunque con ciertas diferencias con respecto al contexto que dio luz al concepto de sublimación, siguen teniendo efecto en los sujetos, determinando su constitución. Con esto en mente, Pérez señala que la actualidad del concepto de sublimación sigue el tono de llevar las metas de las pulsiones infantiles a metas más elevadas que las sexuales, es decir, a un objeto cultural valorado, pues, de lo contrario, se estaría dando paso a una sofocación de dichas pulsiones.⁵⁰ Por su parte, Miller afirma que la sublimación “es una puerta que Freud abre a la satisfacción de la pulsión [que] no aparece como tal en oposición dicotómica con la cultura”.⁵¹ A este respecto, Ardila señala que

la sublimación afecta a las pulsiones parciales, sobre todo a aquéllas que no logran la aceptación del propio individuo; de ahí que, aunque el planteamiento inicial de la sublimación implicase sólo los impulsos de tipo sexual o libidinal, más tarde Freud hubo de ampliarlo también respecto a las pulsiones agresivas [...] De esta forma la sublimación permite la satisfacción de los deseos inconscientes, por una parte, y, por otra, una conciliación con el yo y el superyó favoreciendo, pues, una mejor adaptación del individuo.⁵²

Es, entonces, un proceso individual —aún con los elementos generales que construyen el proceso sublimatorio— que depende de la propia historia del sujeto. A este respecto, Lourdes Palacios recalca que la pulsión no es la misma en todas las personas, por lo que, citando a Freud, señala que es muy importante tener en cuenta la influencia de la vida y el influjo intelectual del propio sujeto, pues considera son aspectos determinantes en la porción de energía destinada a la sublimación.⁵³ En este entendido, se puede dar razón de la variedad de obras artísticas y científicas que existen. Ahora bien, en tanto que procedimiento particular,

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ Jacques Lacan, “Clase del 2 de marzo de 1960”, en *ibid.*, p. 193.

⁵⁰ *Cfr.* Ernesto Pérez, “Creación por el arte, sublimación y acto analítico”, *Antroposmoderno*, Buenos Aires, 2010. Disponible en: <http://bit.ly/2Xxecow>.

⁵¹ Jacques-Alain Miller, “La ética del psicoanálisis” (1988), en *Introducción a la clínica lacaniana. Conferencias en España*, Gredos, Madrid, 2006, p. 158.

⁵² Carmen Loza Ardila, “Psicoanálisis, arte e interpretación”, *Anuario de Psicología Clínica y de la Salud*, N° 2, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, p. 60.

⁵³ *Cfr.* Lourdes Palacios, “Sublimación, arte y educación en la obra de Freud”, *Revista Intercontinental del Psicología y Educación*, Vol. 9, N° 2, Universidad Intercontinental, México, 2007, p. 18.

la sublimación no puede forzarse, pues no responde a nuestra voluntad, por lo que Catherine Millot nos dice: “No se puede programar, no se puede dirigir”.⁵⁴

Desde la perspectiva de los procesos terapéuticos con el arte, Pérez indica que

la creación ex-nihilo de un Significante [queda] justo en el agujero de la simbolización [...] Llamamos por lo tanto sublimación al proceso de creación de un significante nuevo, un significante nuevo alumbrado, en relación a lo real del goce y lo corta [...] La creación artística supone una operación de sublimación, es decir uno de los cuatro destinos de la pulsión, que [...] es una forma del acto analítico, con la diferencia que la subjetivación de la castración como incurable de cada uno está dada a través de la obra. La obra representa la marca como S_1 producido, de que no hay relación sexual. El sujeto creador es un efecto de su creación fuera del Otro, pero que a partir de su obra se hace representar en el Otro.

La obra coincide con un estilo de vida, el artista es “eso” que produce.⁵⁵

Así, se puede pensar que la sublimación viene a ser una “transformación, una vuelta, que produce satisfacción de la pulsión sin represión”,⁵⁶ por lo que el artista recupera el objeto pulsional con la práctica de su arte.⁵⁷

LA MÚSICA COMO ARTE SUBLIMATORIO

Se puede reconocer al arte musical como acompañante de la humanidad, y así como los sujetos cambiaron también la música, hay algo que permanece, esa cualidad indiscutible de la música por decir lo que las palabras, en muchas ocasiones, no pueden expresar, por comunicar y construir la escultura social que nos desborda actualmente.

Maris Molina considera al arte como una producción de letra que es capaz de atravesar “la barrera del inconsciente, además de producir sentido circulando culturalmente”.⁵⁸ Además, agrega que es una

respuesta creativa de los sujetos al malestar en la cultura del mundo contemporáneo [...] Las hipótesis que aventuramos a partir de nuestra experiencia personal como alternancia entre el displacer y el placer constructivo de la alteridad, y como respuesta del sujeto ante el malestar [...] se verifican en gran medida a pesar de las dificultades [...] que se oponen a su realización empírica. No se trata de persistencia sino de la insistencia del deseo del sujeto deseante concretado en el acto performativo, tal como lo entiende el psicoanálisis como articulación del decir con el hacer.⁵⁹

El arte constituye, así, “respuestas alternativas y constructivas de una alteridad de convivencia y organización a nivel internacional en un mundo donde prolifera la violencia”.⁶⁰

Al ser la música un lenguaje distinto, el sujeto musical, de acuerdo con Mariana Islas, es capaz de gozar “del acto mismo donde se pone en juego su propio pensamiento; el que toca música, toca su instrumento y

⁵⁴ Catherine Millot, *Freud anti-pedagogo*, Paidós, Buenos Aires, 1990, p. 34.

⁵⁵ Ernesto Pérez, “Creación por el arte, sublimación y acto analítico”, *op. cit.*

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ Cfr. Jacques Lacan, “Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol v. Stein” (1965), en *Otros Escritos*, Paidós, Buenos Aires, 2012, p. 214.

⁵⁸ Stella Maris Molina, “La mediación de la palabra, la imagen en movimiento y la música”, *Cuestión*, Vol. 1, N° 22, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, 2009, s/p. Disponible en: <https://bit.ly/39OEh83>.

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

se toca a sí mismo. El oyente, por su parte, goza en el momento en que se identifica con otro”.⁶¹ Por lo que la importancia de la música recae en “dar lugar y cuenta de la palabra”,⁶² reflejando aspectos íntimos de la persona y creándose “un vínculo especial entre el sujeto y la creación de más significantes que tratan dar cuenta de algo. De la falta”,⁶³ de la castración, lo que nos permite “recordar que hay leyes, límites, cortes, pero siempre con la opción de averiguar”.⁶⁴ Como lenguaje, también nos permite *ser-abí*, propiciando la comprensión del sujeto sobre sí mismo y el darse a comprender.⁶⁵

La música, entonces, puede verse desde diferentes perspectivas, pues no es lo mismo verla como profesión que verla como un complemento eventual. En este mismo tenor, Stella Maris explica que, en esta diferencia, entra en juego cierta

intuición perceptiva externa o interna en la inspiración; luego la idea es pensada y expresada con el auxilio de la reflexión, y finalmente la obra es producto del trabajo artesanal y el proceso empírico del creador que desecha bosquejos para llegar [a] materializar, sobre el soporte elegido, aquel que más se acerca a la idea en mente y el producto lleva la marca de su estilo.⁶⁶

Por su parte, Islas dice que los músicos poseen un *plus de gozar* “con el crear y generar sonidos por el hecho de sentirlos tan cerca y con la opción de tocarla y acariciarla imaginariamente a través de un simple instrumento”.⁶⁷ Así, el intérprete funciona como aquel intermediario que transmite lo creado por el compositor, personaje capaz de ciertas libertades en el uso de su función recreadora, capaz de lograr resultados notoriamente distintos. Los instrumentistas son, pues, recreadores en un momento y espacio distintos, dando un destino distinto a la obra.⁶⁸

Conjugando la expresión netamente musical con lo que sucede con el sujeto que hace arte, Islas refiere que los músicos expresan un vínculo único y personal con la música, pues cada sujeto

es portador de sus propias angustias, miedos, experiencias, sentimientos y emociones que buscan ser expresados y apalabrados y que probablemente se identificarán con ciertos ritmos musicales y melodías que fungirán justo como lazo social con el portador de la angustia [...] como modo de anudar lo que estaba fracturado y no se podía decir.⁶⁹

Es, pues, a partir de la música, que

se genera un discurso único en cada persona, que se verá marcado por su propia historia. Con la producción de este discurso otro sujeto con una posición de analizante tratará de escuchar y visualizar lo que el sujeto productor de la música quiere decir.⁷⁰

Pero la música no sólo expresa lo más íntimo del sujeto, dice Maris, sino que lo transforma en letra capaz de atravesar “la barrera del inconsciente, o en producto artístico como forma de sublimación que circula

⁶¹ Mariana Islas Acevedo, *La música: Otra forma de gozar*, proyecto de Tesis para optar por el grado de Licenciada en Psicología, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 2012, p. 6.

⁶² *Ibid.*, p. 19.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁵ *Cfr. ibid.*, p. 6.

⁶⁶ Stella Maris Molina, “La mediación de la palabra, la imagen en movimiento y la música”, *op. cit.*

⁶⁷ Mariana Islas Acevedo, *La música: Otra forma de gozar*, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁸ *Cfr.* Jacinto Torres Mulas, Luis Álvarez & Antonio Gallego, *Música y sociedad*, Real Musical, Madrid, 1976.

⁶⁹ Mariana Islas Acevedo, *La música: Otra forma de gozar*, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 63.

por el contexto socio-cultural, entre sujeto emisor y destinatario o receptor”,⁷¹ una conexión entre la persona que interpreta y su parte inconsciente “que se está escapando de una manera sutil y expresiva que busca ser vista y escuchada”.⁷² Así, la interpretación del otro se convierte en una conexión surgida por el disfrute.

Stella Maris agrega un factor determinante en la relación entre intérprete y espectador:

La mirada y la escucha del espectador es el punto de llegada o recepción que completa el proceso de la comunicación en dicho arte. Y ese proceso no es sin *après-coup* o *a posteriori* pues cada espectador se lleva resonancias en su corazón y en su mente de lo recibido y sus sentidos posibles.⁷³

Por otro lado, Ospina hace referencia a la importancia del análisis de aquello que une el contenido musical y las configuraciones emotivas —esquema cultural que obra como red de conexiones poniendo en relación ciertos pensamientos y sentimientos— “que hace eficaces a determinadas expresiones en el terreno de lo identitario, [donde] la música se presenta como trasfondo, como sostén y como articulación de un lenguaje común”⁷⁴ a los espectadores. De esta forma, la propuesta de Islas es ver en la música una herramienta de transmisión del lazo social, como “la revelación del inconsciente del Otro que busca ser captado”.⁷⁵

Por su parte, Aline Duffau expresa que la música representa “un papel importante en el aprendizaje y la cultura”⁷⁶ que, por ser un medio de expresión, es formadora de identidad y de vínculo social. Además, asegura que puede ser un medio

de inclusión y contención para el desarrollo social [pues] La sociedad genera la música como su producto cultural [...] A su vez, ese producto modifica a la sociedad misma, genera grupos de pertenencia, produce alienación, implanta valores, ideales, los difunde, genera modelos e ídolos, inserta nuevos actores sociales y se generan nuevas creencias, formándose un ciclo de constante resignificación.⁷⁷

Sin embargo, las artes y, en este caso, la música, no sólo son un medio de expresión, son también herramientas para lograr un cambio social, como lo menciona Andrea Merenzon, integrante de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, quien creó la Fundación para el Desarrollo, la Cultura y el Arte (FUNDECUA) donde, dice, se aprecia una disminución de la violencia verbal y física, así como modificaciones en valores y acciones al promover la música.⁷⁸ En el mismo sentido, McQuail revela que la música no debe tomarse como algo que pueda condicionar la vida de los sujetos, sino como una actividad que nutra las enseñanzas y valores, en vez de observar a niños y adolescentes “en la calle aprendiendo formas de violencia física y psicológica, que más tarde repercutirán de mala forma en su relación con las personas”.⁷⁹ Luego, Duffau sintetiza: “Diferente es proporcionarle un instrumento a quien jamás ha tenido acceso a uno y observar cómo toda la energía perdida se canaliza de manera sublime, expresando los sentimientos más ocultos de la persona, de forma libre e independiente”.⁸⁰

⁷¹ Stella Maris Molina, “La mediación de la palabra, la imagen en movimiento y la música”, *op. cit.*

⁷² Mariana Islas Acevedo, *La música: Otra forma de gozar*, *op. cit.*, pp. 53-54.

⁷³ Stella Maris Molina, “La mediación de la palabra, la imagen en movimiento y la música”, *op. cit.*

⁷⁴ María Angélica Ospina Martínez, “Ágapes urbanos. Una mirada sobre el vínculo entre música electrónica y *communitas* en la ciudad de Bogotá”, *Tábula Rasa*, N° 2, Bogotá, 2004, p. 195.

⁷⁵ Mariana Islas Acevedo, *La música: Otra forma de gozar*, *op. cit.*, p. 66.

⁷⁶ Aline Duffau, “La música para estimular e incluir niños y jóvenes”, *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, Año VII, Vol. 38, Universidad de Palermo, Buenos Aires, 2011, p. 63.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ *Cfr. ibidem.*

⁷⁹ *Cfr.* Denis McQuail, citado en *ibid.*, p. 64.

⁸⁰ *Ibidem.*

Así, podemos ver cómo la música desempeña distintos papeles en la vida de un sujeto, pero en todas esas diferencias se encuentran algunas similitudes, tal vez las más significativas, y es que la música permite verbalizar con otro lenguaje algo sentido y sabido por el sujeto, permitiéndole encontrar una forma distinta de acontecer, significando su mundo de nuevos modos, transgrediendo lo socialmente dado para provocar una cultura distinta.