



Revista Affectio Societatis
Departamento de Psicoanálisis
Universidad de Antioquia
revistaffectiosocietatis@udea.edu.co
ISSN (versión electrónica): 0123-8884
Colombia

2022

Adriana María Escobar Cano & Andrés Felipe Palacio Pérez

Dos voces polifónicas: música y psicoanálisis

Revista Affectio Societatis, Vol. 19, N.º 37, julio-diciembre de 2022

Art. # 2 (pp. 1-26)

Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

ARTÍCULO DE REFLEXIÓN



DOS VOCES POLIFÓNICAS: MÚSICA Y PSICOANÁLISIS

Adriana María Escobar Cano¹
Universidad San Buenaventura, Sede Medellín, Colombia
amaria.escobar@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5450-7822>

Andrés Felipe Palacio Pérez²
Universidad San Buenaventura, Sede Medellín, Colombia
andrepalacio@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7031-107X>

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.affs.v19n37a02>

Resumen

Este artículo trata de música y psicoanálisis, en él se plantean confluencias entre ambas disciplinas, no para hacer un psicoanálisis de la actividad musical o de los músicos, sino para determinar y describir aquello que la música puede aportarle a la práctica psicoanalítica. Para ello, se establecieron relaciones entre conceptos propios a la teoría estética de la música con algunos planteamientos centrales para el psicoanálisis, para finalmente, mostrar las relacio-

nes entre la sublimación y la pulsión de muerte, y esto con el objetivo de destacar que la relación que el sujeto establece con la música no solo está sostenida sobre la pulsión de vida o el erotismo, sino también por lo tánático, es decir, por las determinaciones de los destinos pulsionales trazados por el deseo y el goce.

Palabras clave: arte, música, psicoanálisis, sublimación, pulsión, pulsión de muerte.

1 Maestra en Piano, Universidad de Antioquia. Psicóloga, Universidad de San Buenaventura. Candidata a Maestría en Psicología Clínica, Universidad de San Buenaventura.

2 Psicoanalista. Psicólogo, Universidad de San Buenaventura. Magíster en Investigación Psicoanalítica, Universidad de Antioquia. Magíster en Filosofía y Candidato a Doctor en Filosofía, Universidad Pontificia Bolivariana. Docente del Programa de Psicología y de la Maestría en Psicología Clínica de la Universidad de San Buenaventura. Miembro del Grupo de Investigación Estudios Clínicos y Sociales en Psicología, Universidad de San Buenaventura, Medellín.

TWO POLYPHONIC VOICES: MUSIC AND PSYCHOANALYSIS

Abstract

This paper is about music and psychoanalysis and proposes convergences between both disciplines, not to psychoanalyze the musical or musicians' activity, but to determine and describe what music can contribute to the psychoanalytic practice. To this end, it establishes relationships between some concepts proper to the aesthetic music theory and some central psychoanalytic notions to illustrate the relation-

ships between sublimation and the death drive. The aim is to highlight that the relationship that the subject establishes with music is not only supported on the life drive or eroticism but also on the thanatic, i. e. the determinations of the drive vicissitudes traced by desire and jouissance.

Keywords: art, music, psychoanalysis, sublimation, drive, death drive.

DEUX VOIX POLYPHONIQUES : MUSIQUE ET PSYCHANALYSE

Résumé

Cet article traite de la musique et de la psychanalyse. Nous y proposons des convergences entre les deux disciplines, non pas pour faire une psychanalyse de l'activité musicale ou des musiciens, mais pour déterminer et décrire ce que la musique peut apporter à la pratique psychanalytique. À cette fin, nous avons établi des liens entre des concepts propres à la théorie esthétique de la musique avec certaines approches centrales de la psychanalyse. Cela nous a mené à mon-

trer la relation entre la sublimation et la pulsion de mort, et ce dans le but de mettre en évidence que la relation que le sujet établit avec la musique ne repose pas seulement sur la pulsion de vie ou l'érotisme, mais aussi sur le thanatique, c'est-à-dire, sur les déterminations des destins pulsionnels tracés par le désir et la jouissance.

Mots-clés : art, musique, psychanalyse, sublimation, pulsion, pulsion de mort.

DUAS VOZES POLIFÔNICAS: MÚSICA E PSICANÁLISE

Resumo

No presente artigo são abordadas a música e a psicanálise. São apresentadas confluências entre as duas disciplinas, não para fazer uma psicanálise da atividade musical ou dos músicos, mas para determinar e descrever o que a música pode contribuir para a prática psicanalítica. Para isso, foram estabelecidas relações entre conceitos próprios da teoria estética da música com algumas abordagens centrais da psicanálise, para finalmente mostrar as relações

entre a sublimação e a pulsão de morte. Isto com o objetivo de ressaltar que a relação que o sujeito estabelece com a música não é sustentada apenas pela pulsão de vida ou o erotismo, mas também pelo tanático, ou seja, pelas determinações dos destinos pulsionais traçados pelo desejo e pelo gozo.

Palavras-chave: arte; música; psicanálise; sublimação; pulsão; pulsão de morte.

Recibido: 7/04/2021 • Aprobado: 16/09/2022

Introducción

Desde sus orígenes el arte siempre ha sido tema de interés para el psicoanálisis, autores como Freud, Fairbairn, Lacan y Winnicott abordaron la expresión artística dentro de sus teorías, ya sea como camino de aproximación a lo inconsciente, y/o como actividad sublimatoria (Zuleta, 2001). Así pues, la expresión pictórica, las artes escénicas y la creación literaria han sido, entre todas las artes, las más nombradas dentro de la teoría psicoanalítica, y se ha dejado a la música un poco al margen, al nivel de lo parcialmente comprensible y de lo difícilmente explicable (Freud, 1979b; 1979h; 2000).

Esta pesquisa partió de la pregunta por la música, no tanto por su forma como sí por su proceso y su contenido. Para ello, fue preciso indagar en el concepto de sublimación, en su relación con las pulsiones y en el papel que ha tenido en el proceso psicoanalítico, en la creación artística y en la cultura (Zuleta, 2001). Tales indagaciones indicaron que mucho se ha dicho desde la teoría psicoanalítica sobre las artes, y que, de todas ellas, ha sido la música la menos nombrada y, quizás, la más evitada.

El psicoanálisis es el arte de la cura por la palabra; por su parte, la música, es un arte que por lo general prescinde de las palabras. En la música no se habla de sentidos explícitos pues, dada la expresividad del sonido, no hay significativo que logre capturarlos; el psicoanálisis va en busca de los sentidos detrás de la cadena de significantes; la música puede ser expresividad sin sentido. Partiendo de estas premisas, ¿cómo establecer una relación entre música y psicoanálisis? ¿será preciso psicoanalizar la música? O ¿tendrá esta algo que aportar al psicoanálisis?

Para Freud (1979b; 1979c; 2000), el artista le lleva la delantera no solo a la ciencia sino también al psicoanálisis. Pues bien, en la obra de arte el creador logra burlar la represión y dar salida a sus pulsiones, expresando su subjetividad y afirmando o negando algo de su contexto y de su cultura. Pareciera pues que, en el arte, de lo que se habla es de lo inconsciente, de una serie de rodeos o enigmas bajo los cuales se esconde algo del sujeto, esto es, de su verdad única y particular. Si

la música es un lenguaje que no solo prescinde de las palabras si no que, además, las antecede, podría afirmarse que escuchar, componer o interpretar una obra musical permite, al sujeto, evocar e invocar aquello que se escapa de lo consciente. Con esto, más que establecer un psicoanálisis de la música, podría proponerse una lectura del proceso analítico a la luz de la teoría estética de la música, una que posibilite una aproximación diferente, y desde lo sensible, a aquello pulsional, intrapsíquico y subjetivo del ser humano.

Para Schönberg (1979) el ser humano siente como vida aquello que ha creado como arte; así, lo que la expresión musical tiene para aportarle al psicoanálisis va más allá de las cuestiones sobre interpretación, los conceptos de sonido, ruido, ritmo, melodía y silencio, así como la posición del oyente o la vibración que tienen las asignaciones de sentido en la caja de resonancia que es el cuerpo, son algunas consideraciones que, siendo extrapoladas desde lo musical, permitirían matizar lo se ha dicho sobre la aplicación del psicoanálisis, así como ampliar los alcances en la forma de abordar el padecimiento y la posibilidad de la cura. El psicoanálisis debería escuchar al arte, pues este enuncia lo desconocido, lo no dicho, lo encubierto y, quizás, por tal razón, lo más complejo del sujeto.

Manteniendo con ahínco la idea de no querer hacer un psicoanálisis de la música, y siguiendo la afirmación de Freud (1979b; 1979c; 2000) de que el artista aventaja al psicoanalista, se propuso plantear un diálogo en el que la música hablara y el psicoanálisis escuchara, en otras palabras, se planteó una descripción del proceso psicoanalítico desde sus posibles relaciones con la teoría estética de la música. Para ello, se exponen los elementos más relevantes sobre las temáticas a abordar, para luego establecer confluencias entre conceptos propios a cada una de las teorías, manteniendo la idea de que, así como el psicoanálisis, la música es una forma de acceder a lo inconsciente, de bordear el vacío y de lograr hacer algo con los destinos pulsionales.

Ahora bien, dado que el objetivo último de la sublimación es la reducción de la tensión y la descarga de las pulsiones, bien podría plantearse la relación de la actividad musical con la pulsión de muerte; así, el acto creativo implica aspectos tanáticos y destructivos, pues

es la desintegración o la negación de lo existente lo que permite la creación de la obra artística (Zuleta, 2001).

La música pareciera llevar en sí misma su propia muerte, pues en toda obra musical existe el silencio, ya sea para irrumpirlo, para escucharlo o para evitar a toda costa que esta muera, ceda al vacío y sea atrapada completamente por la quietud y el silencio. Así, y partiendo de la idea de que toda *experiencia sublime* implica simultáneamente una sensación placentera con una displacentera, se propuso establecer las posibles relaciones entre sublimación y pulsión de muerte, esto a la luz del quehacer musical y de la relación que establece el sujeto con la música; dicha relación puede adquirir un matiz tanático o de pulsión de muerte, pues, o bien la actividad musical se sostiene desde el exceso y el goce desmedido, o la arremetida pulsional es tan grande que la pulsión de vida no logra capturar a la de muerte, lo que lleva al sujeto a ceder a ella e incluso a provocar su propia muerte. No siempre entregarse a la pulsión tanática es entregarse a la muerte, así pues, algunos artistas no atentan contra su vida y en contraposición logran expresar en sus obras lo más ruin, abyecto y ominoso de lo humano, descargando de esta manera esa fuerza pulsional que a algunos los conduce a la muerte.

Pues bien, si para Oscar Wilde (2002) el arte es “inútil”, como lo afirma al final del prefacio de *Dorian Gray*, entonces escribir sobre música y psicoanálisis pareciera ser una completa pérdida de tiempo, una empresa perdida, más cuando la música ha sido poco referenciada en la teoría psicoanalítica. Aun así, es innegable el hecho de que, entre todas las artes, quizás la música sea la más cercana a lo más pasional del ser humano, por prescindir de la palabra y desvanecerse con el tiempo; así, hacer lectura del proceso analítico desde conceptos y sensaciones propias al hacer musical permitiría nutrir de sensibilidad la práctica intelectual constituyente del psicoanálisis.

Arte, sublimación y psicoanálisis

El arte es objeto y proceso, representación y expresión, producción de belleza, acto político y transgresión. Mucho se ha dicho sobre el arte;

desde la filosofía, la estética y últimamente desde las ciencias sociales, se ha intentado delimitar y definir aquello que para Wilde es completamente inútil (2002), pero que, aun así, pareciera ser imprescindible en la vida humana. Y como lo señala Zuleta, aunque en gran medida Freud sigue a Kant en su concepción de lo sublime, “Kant difiere enormemente de Freud en su enfoque del arte” (2001, pág. 198), para Freud “el arte no es una posibilidad entre otras, sino un principio constitutivo del ser humano” (pág. 198).

Ahora, por largo tiempo el arte y la estética fueron conceptos equiparables a la noción de belleza; el orden, la armonía y la grandeza fueron atributos característicos de lo bello, de aquello que remite a una idea anterior y absoluta, a una búsqueda de lo supremo (Platón citado por Huisman, 2002). Esa concepción platónica del arte como “descubrimiento por reminiscencia” fue posteriormente sistematizada por Aristóteles (Huisman, 2002), quien invitó al reconocimiento de lo artístico como parte inmanente del espíritu humano, como posibilidad creadora desde la cual se da orden y grandeza a lo natural tratando de imitarlo.

El cambio copernicano del dogmatismo objetivo al criticismo relativo hizo efecto resonante en el ámbito estético; para abordarlo, se empezaron a incluir variables derivadas de la experiencia individual, como la percepción y el sentimiento, siendo lo subjetivo el punto central para que autores como Kant hablaran de lo estético como parte de un juicio o valoración (Zuleta, 2001). Según Huisman (2002) Kant en la *Crítica del juicio*, propone que el sentimiento estético se explica por “la armonía entre entendimiento e imaginación subjetiva” (pág. 19), armonía que se mantiene al margen de lo empírico e individual, pues parte del sentimiento de lo bello, a priori y universal. Para Kant existe una diferencia substancial entre lo bello y lo sublime, pues lo primero lleva implícita una finalidad, ya que actúa como objeto de satisfacción; mientras que lo segundo no atañe más que a las “ideas de la razón”, careciendo de finalidad y aludiendo a algo suprasensible difícilmente hallable en la naturaleza (Zuleta, 2001).

Posterior a Kant, hubo gran cantidad de autores que complementaron u ofrecieron una concepción diferente a la que se había planteado

en *Crítica del juicio*. El período subsiguiente dio lugar a la diferenciación entre forma y contenido, a la relación entre la idea y lo sensible, y a plantear ideas tan decisivas como fue “la muerte del arte” para Hegel (citado por Huisman, 2002). Así también, con el positivismo y el antropocentrismo de la Edad Moderna se abrieron nuevas vías para concebir lo estético, pues esa construcción filosófica desde la cual se le asociaba a lo superior y metafísico entró en decadencia y dio lugar a una perspectiva inductiva regida por parámetros similares a los de la ciencia y otorgó gran importancia al método y a la experiencia.

Así pues, la pregunta por la naturaleza, el criterio y el valor del arte se complejizó con la entrada del creador, del contemplador y del intérprete; el arte dejó de ser problematizado únicamente desde su condición de objeto, para empezar a considerársele como parte de una relación con un sujeto; con la emergencia de las ciencias psi no solo se otorgó un lugar fundamental al sujeto, sino que se permitió concebir lo bello como algo más que una cualidad, esto es, como una actividad, actitud o reacción ante un objeto artístico (Basch, 2017).

De lo metafísico a lo humano, de la idea a la experiencia, del objeto al sujeto. Pareciera pues que lo que se entiende por arte ha cambiado simultáneamente con la perspectiva ontológica del momento y, de considerársele así, habría que dar un lugar al estudio de su finalidad social, política y contestataria; un arte que lleva en sí mismo el contexto, pues es “producto de las reacciones entre el individuo y la sociedad” (Huisman, 2002, pág. 47), generando contagio afectivo y mental entre quienes actúan como espectadores. Así, entonces, la obra de arte no es estática y carece de una delimitación definida; siempre se está produciendo a sí misma (Adorno, 2015) y establece una relación dialéctica entre pasado, presente y futuro, entre la particularidad del artista, la subjetividad de quien la contempla y eso otro que no es arte, pero de lo cual depende su propia existencia.

La obra de arte es algo más que técnica, estilo o tendencia, y más bien pareciera actuar como convergencia; expresar algo del artista, significar la mirada o el oído de quien lo contempla y manifestar algo del contexto, mientras lo deja –al mismo tiempo– suspendido o entre paréntesis.

Arte es expresión social y método para sostener la cultura. Para Freud (1979h), el ser humano tiene una única aspiración en su vida, esto es, la felicidad. Para ello se empeña incansablemente en dar satisfacción a sus necesidades y placeres, así como a evitar el sufrimiento proveniente del deterioro de su cuerpo, del mundo exterior y de las relaciones con los otros. Esa búsqueda de placer y felicidad se ve regulada y entorpecida por la cultura, misma que se edifica sobre el sacrificio de las pulsiones individuales y que tiene como finalidad última cohesionar e impulsar al trabajo y a la colaboración entre seres humanos; la cultura restringe y ordena mientras genera malestar al sujeto. Para resarcir tal malestar, la cultura ofrece al individuo ciertos lenitivos que, desde la sustitución, la intoxicación o la satisfacción, posibilitan el ingreso y la permanencia del sujeto en la cultura. El arte no solo depende de la cultura, sino que la retroalimenta, siendo el artista el lugar de su génesis, condensación y significación.

Pues bien, al sufrimiento del ser humano se le suma una cuarta causa: la complejidad de su psiquismo. El continuo jaloneo de las pulsiones de autoconservación, libido y agresión, así como las demandas del ello y el superyó, implican la utilización de mecanismos de defensa que, haciendo uso de la represión, mantienen al yo como intermediario, respondiendo -bien o mal- al conflicto que tiene lugar en su psique. Toda pulsión sexual será entonces coartada, reprimida o sustituida, con el fin de conservar la vida humana y con ella a la cultura.

La experiencia de lo sublime no es algo nuevo a la condición humana; aun presentando múltiples definiciones, el término ha sido transversal a la vivencia individual y al desarrollo de la cultura. De otro lado, la sublimación como proceso ha cobrado relevancia desde el psicoanálisis a partir del planteamiento freudiano (1979d; 1979f; 1979h) de que son las pulsiones las fuentes de motivación en el individuo, así como objeto de represión para la permanencia de la vida humana y de la cultura (Fairbairn, 1972).

¿Qué se sublima?, ¿cómo se sublima? y ¿quiénes logran sublimar a través del arte?, han sido algunas de las preguntas abordadas desde el psicoanálisis, preguntas que, además de ampliar las nociones asociadas a la enfermedad psíquica y su tratamiento, han permitido

hacer una aproximación a la comprensión de lo sublime, de aquello que subyace a la creación de la obra de arte y a la vida misma del artista (Palacio, 2019).

Podría afirmarse que el psicoanálisis ha encontrado en el arte una vía de aproximación a la complejidad humana pues, así como en la asociación libre, los lapsus y los sueños, las manifestaciones artísticas dicen algo del inconsciente y de la subjetividad de quien las crea (Freud, 1979b; 1979c; 1979f; 1979h; López, 2017; Palacio, 2019); el artista ha encontrado en su obra una forma de hacer con sus destinos pulsionales, eludiendo la represión y manteniéndose dentro de los límites de la cultura. No obstante, eso que tiene para decir el arte trasciende lo puramente individual y psicológico, puesto que con su obra el artista también se anticipa, interpreta e interpela su contexto, mientras vela algo de lo colectivo y enuncia, aunque no directamente, algo de la falta constitutiva de lo humano, de lo siniestro (Morandi, 2012).

Así, la subjetividad del artista y sus proyecciones son solo un factor de la obra creada pues, tal y como lo planteó Jung, la obra de arte es un mensaje que da cuenta de lo colectivo, es impersonal, genera empatía y permite, a quien contempla, una especie de sublimación y un proceso identificatorio (López, 2017). Si bien el arte tiene raíces en la vivencia individual, en el fantaseo y en la catarsis, a través de él también se enuncia algo de la sociedad a la que pertenece, manteniéndose así una dialéctica, no solo entre el artista y su contexto, sino también entre el pasado, el presente y el deseo del artista de construir un mundo diferente (Fairbairn, 1972; Zuleta, 2001).

Pulsión sexual y de autoconservación

Hablar de la sublimación implica remitirse al origen de la pulsión, así como diferenciar entre instinto y pulsión. Para Laplanche (2002), el instinto tiene que ver con aquello innato, atávico y endógeno que le permite al ser humano responder a un estímulo (interno o externo), adaptarse y actuar en pro de su supervivencia. Ante una tensión somática, el individuo pone en marcha una acción, escoge un

objeto adecuado para la satisfacción y logra así un alivio sostenido o apaciguamiento.

Ahora bien, lo pulsional entendido como “*deriva*” –a partir de la palabra *drive*– no refiere a un aspecto hereditario o adaptativo a favor de una descarga, sino que mantiene una búsqueda sin fin por la excitación, desconociendo el apaciguamiento. Tanto la satisfacción de un instinto como la de una pulsión generan placer al sujeto, asociado aquel o bien al logro de homeostasis o bien a la descarga o retorno al estado cero luego de una excitación.

Pues bien, Freud (1979a; 1979c; 1979g) diferenció claramente dos tipos de pulsión: las sexuales y las de autoconservación. En principio, el ser humano tiene la necesidad de vincularse, esto para satisfacer las necesidades vitales asociadas fundamentalmente a la alimentación. Esos comportamientos de autoconservación que implican la presencia de un otro van generando una nueva necesidad; la necesidad de relacionarse. De esta manera, el adulto y el niño establecen una relación recíproca de apego, en la que el vínculo instintual de autoconservación se complejiza con la ternura, dando lugar a una pulsión sexual infantil que, con un carácter intersubjetivo, se posiciona como anterior al instinto, anterior a la función (Laplanche, 2002). La autoconservación se ve entonces recubierta y disimulada, tanto por los fenómenos sexuales provenientes del adulto como por la reciprocidad narcisista del bebé.

Las pulsiones sexuales y de autoconservación establecen una relación de apuntalamiento en tanto aparecen en una misma actividad, apoyándose y al mismo tiempo diferenciándose. En principio, la alimentación busca establecer un equilibrio mediante la saciedad y un objeto real que en este caso es el alimento; no obstante, en la medida en que la succión se va haciendo una actividad rítmica repetitiva aparece el chupeteo o, como lo llama Freud, los labios que se besan a sí mismos. En este punto aparece, entonces, un placer añadido a la alimentación, placer que no es el de la saciedad ni el del apaciguamiento sino uno suplementario, nacido al margen de los labios y que remiten a la idea del autoerotismo. Para que este fenómeno tenga lugar, es preciso entonces que exista una interiorización del objeto en forma de

fantasma; el individuo lo simboliza, lo incorpora, quiere apropiarse de él e incluso destruirlo (Laplanche, 2002).

Así pues, podría afirmarse que, como producto del apuntalamiento, la simbolización permite el pasaje de una actividad no sexual a una sexual, simbolización metonímica en cuanto al objeto y metafórica en cuanto a la meta (Laplanche, 2002).

La pulsión hace referencia, así, a ese empuje primero, soportado por el ello y manipulado por el yo, empuje que precisa de un objeto (ofrecido por el yo) y de un fin, el cual será siempre la satisfacción que se busca con el acto mismo. En sus inicios, la pulsión no es erótica ni tanática, sino que sirve a la autoconservación y será la vía que asuma para satisfacerse lo que la determinará como una u otra.

La pulsión de muerte

El concepto de pulsión ha sido destinado para dar cuenta de la búsqueda de satisfacción del sujeto y de sus formas de relacionarse con el objeto. Luego de que Freud planteara el narcisismo como una forma de investir libidinalmente al yo y a sus funciones, la distinción entre pulsiones sexuales y de autoconservación dejó de ser necesaria, y así, tanto el objeto como el yo empezaron a ser ubicados dentro del mismo plano, sobre todo en lo concerniente a las pulsiones (Vanderersch y Chemama, 2004). Así, el binomio de pulsión de autoconservación y pulsión sexual mutó a pulsión de vida y pulsión de muerte, allí la primera corresponde al Eros, a la creación y al movimiento, y la segunda y antagónica, Tánatos, alude a la tendencia a reducir toda tensión a cero, a regresar al sujeto al estado de lo inorgánico e inanimado (Corsi, 2002).

Aun cuando Freud (1979e; 1979g) planteó las pulsiones desde la oposición: pulsiones de autoconservación / pulsiones del yo, y pulsiones de vida / pulsiones de muerte, los límites entre ellas parecieran responder más a un movimiento dinámico que a una diferenciación rígida y delimitada. Así pues, aunque las pulsiones sexuales agrupan

las pulsiones del yo y las de autoconservación, una parte de ellas o bien pone en peligro al individuo por permitir la supervivencia de la especie o, en el caso contrario, amenaza la vida de la especie por privilegiar la satisfacción del individuo. En ambos casos se plantea la destrucción de lo contrario –bien sea el sujeto, bien sea la sociedad a la que pertenece–, lo que da cuenta de que la pulsión sexual mantiene una cara oculta que, antes que funcionar a favor de la vida, responde muchas veces a la pulsión de muerte (Vandermersch y Chemama, 2004).

De esta manera se consolidó el principio del funcionamiento psíquico, en el que el aparato psíquico tiende a reducir toda tensión por obra de la pulsión de muerte, misma que responde a una necesidad de retorno a un reposo absoluto y que se satisface mediante la desintegración, la destrucción y la disolución de lo vivo (Corsi, 2002). Para Freud, los procesos anímicos se explican por un continuo juego de tensiones que parten de una tensión displacentera y que, únicamente a partir de su aminoración, generan placer al sujeto (1979d; 1979e; 1979g).

Sobre la sublimación

Aun cuando el concepto de sublimación aparece de forma transversal a los planteamientos de Freud, este no fue muy profundizado en su teoría, dejando lagunas y quedando más claro lo que no es sublimación que lo que el concepto mismo convoca. Ante el aparente vacío conceptual, autores posfreudianos han abordado la sublimación desde diferentes perspectivas, lo cual ha permitido generar polémicas, pero también ampliar sus implicaciones y alcances dentro del espacio analítico. Este concepto cobra gran relevancia en la aproximación a la complejidad psíquica del ser humano, dado que es a través de la sublimación que se hace posible la satisfacción de la pulsión, mientras se respetan las posibilidades y los límites determinados por la cultura (Palacio, 2019).

Para Freud (1979b; 1979c; 1979e; 1979g; 1979h), el arte, la ciencia, el trabajo y el humor son actividades humanas derivadas de un proceso sublimatorio, proceso en el cual se cede al principio de placer

y se hace posible una descarga, sin que esta tenga una connotación completamente sexual o agresiva.

Si la sublimación implica –o no– una neutralización de las pulsiones, ha sido una pregunta que ha representado controversias dentro del psicoanálisis; lo claro es que en todo proceso sublimatorio hay una desviación de tales pulsiones que no implica simplemente una sustitución del objeto, sino también un cambio en el destino, la meta o el objetivo de la pulsión. Pareciera, entonces, que a través de la sublimación se diera salida y parte de cumplimiento a lo conflictivo que deviene de lo inconsciente del sujeto; así pues, el hacer del artista, condensado en la composición o la interpretación de obras musicales, en la pintura o en la creación poética y narrativa (solo por nombrar algunas de sus formas), ha sido asumido como algo más que objeto de contemplación estética, y se ha concebido como expresión de la subjetividad del creador, de sus satisfacciones, frustraciones y –a lo mejor– de su manera particular de sostenerse frente la demanda de su deseo y de la cultura (Zuleta, 2001).

Pues bien, si se entiende la sublimación como proceso subyacente a la creación, la relación de esta con la pulsión sexual se hace bastante evidente, pues es allí donde ese empuje, que en principio sirve a la autoconservación, elude la represión y se orienta a actividades que crean y sostienen la cultura, siendo, a su vez, aceptadas o validadas por la misma (Palacio, 2019). De otro lado, la relación de los procesos sublimatorios con la pulsión tanática o de muerte pareciera no ser tan clara; para Freud (1979d; 1979e; 1979g) , mientras que la pulsión erótica tiende a la cohesión y a la permanencia, la pulsión tanática se satisface en la fragmentación y la descomposición; la pulsión de vida captura a la de muerte, poniéndola a su servicio y evitando (en la mayoría de los casos) que esta última ejerza la dirección de la vida humana, llevándola a su fin.

Para Nasio (1996) la sublimación permite tramitar y convertir las pulsiones sexuales en una fuerza positiva y creadora de cultura; bien sea como “defensa contra la descarga directa y total de la pulsión o como expresión positiva, más elaborada y socializada de la misma” (pág. 104), la sublimación se opone a la formación del síntoma, logra

poner un fin no sexual a la sexualidad misma y supone un trabajo creativo que permite transformar la naturaleza de forma no instintiva. Así, la sublimación se diferencia de los mecanismos de defensa en dos sentidos: primero, en que no activa la represión, y segundo, en que satisface la sexualidad de forma atenuada y desde una cualidad diferente (Laplanche, 2002).

Este proceso puede presentarse coartando el fin, o el objeto y el fin; sin embargo, lo sexual no desaparece, sino que se mantiene subyacente, como motor a la actividad misma (Laplanche, 2002). La satisfacción coartada en su fin es una forma parcial de sublimación; en ella, una parte de la pulsión se mantiene reprimida y la otra se transforma, disminuyendo el deseo y modificando su contenido. La transferencia que tiene lugar en el análisis da cuenta de esta forma de sublimar, dado que supone una vinculación desde una excitación sexual o un deseo incestuoso preedípico sobre el cual se plasma un afecto (Fairbairn, 1972). De otro lado, un cambio en el fin y en el objeto hace referencia a una sublimación propiamente dicha; una actividad que no incluye la sexualidad directa y que se dirige hacia objetos no sexuales funcionales en la cultura tales como la religión, el arte y el deporte (Palacio, 2019).

Si la sublimación se entiende como forma modificada del deseo que permite eludir la represión, evitar la repetición y dar lugar a la creación (Laplanche, 2002), entonces habría de esperarse que, así como el deseo depende de lo particular y subjetivo, la forma de sublimar variara con el caso, con los datos históricos y la individualidad de quien sublima. El fracaso o el logro de la sublimación, así como la presencia o ausencia de la angustia, dependerán por tanto de la renuncia frente al incesto, como de la resolución asociada al complejo de castración. Para sustentar lo mencionado, Freud (1979a) planteó tres vías que puede asumir el devenir de la curiosidad sexual infantil:

1. Reprimiendo la sexualidad e inhibiendo el apetito del saber
2. Dotando de placer y angustia la investigación y la curiosidad
3. Sublimando el apetito del saber; dando un destino diferente a la libido y evadiendo la represión (Laplanche, 2002)

Esa sexualización, desexualización y/o sublimación de la libido permite explicar, además, expresiones artísticas como la música, las artes visuales o escénicas, formas que permiten tramitar el conflicto intrapsíquico del individuo mientras sostienen la cultura, dan cuenta de ella y se someten a censura o valoración por parte de la misma.

Para concluir

Dos voces polifónicas: música y psicoanálisis

El psicoanálisis es un arte, arte de la expresión y de la transformación, arte subversivo. En él, aquello que “ya fue” se hace legítimo en lo que se ha llegado a ser, en lo que se quiere y en lo que, quizás, pueda en algún momento ser (Adorno, 2015). Arte que juega con lo incomprensible, con lo imposible, con las pasiones, el goce y el deseo.

Puede que quien haya escuchado el sexteto de cuerdas la *Noche transfigurada* compuesto por Schönberg (2006/1899) haya tenido, de repente, una sensación de extrañeza o incomodidad; puede que, aún en medio del lirismo y la musicalidad, esas disonancias y cromatismos hayan obligado al oyente a suspender la audición. Quizás esas mismas disonancias hayan proporcionado una experiencia sublime, un “dolor benéfico” (Burke, 2017/1756) que atraviesa el cuerpo, que lo paraliza y lo envuelve en lo disonante, mientras lo mantiene a la espera de un anhelado final o de una posible resolución.

Pues bien, el psicoanálisis pareciera ser un concierto para orquesta, uno de esos que, por ser transgresores y contestatarios, han llevado la música hacia adelante, mientras interpelan las nociones de lo estético y expresan algo del presente y del pasado. Imaginemos el momento protagónico de la orquesta. Los músicos calentando, el público esperando; el concertino da el *La*, la orquesta afina; un par de susurros y comentarios, tres golpes en el podio y el director levanta la batuta. Justo en ese momento, antes de ese “dar la entrada”, el protagonismo lo asume el vacío y el silencio; el público vive la tensión, los músicos la expectativa, y basta con una respiración y un movimiento

para que la primera nota se encadene con una y con otra, así sucesivamente, para que el sonido rodee el vacío y asigne sentido al silencio.

No necesariamente en el espacio analítico lo primero que se vive es el silencio. Quien llega a análisis lo hace porque lleva consigo un sufrimiento, un síntoma que se repite, que hace ruido y que orienta el análisis hacia el recuerdo. Es el paciente el que da la entrada y con ella comienza a desplegarse un tiempo subjetivo, una intencionalidad o un deseo de hacer algo con el hoy, de vivir un presente diferente.

Frente al analizante, haciendo uso de la interpretación y manteniendo la atención flotante, se ubica la figura del analista que, desde la posición de oyente escucha el discurso del paciente. El psicoanálisis pareciera ser no solo un territorio conversado, sino también un escenario musicalizado; uno en el que se trabaja con sonidos y silencios, bajo el tempo del paciente, la repetición del síntoma y la presencia e interpretación del analista.

Lo que dice el analizante puede escucharse como ruido desde el lugar del analista. Así también, las devoluciones de este último pueden carecer de sentido para el paciente, sobre todo si no son dichas en el tiempo preciso. El compás lo marca el paciente, quien también ofrece el material sonoro, y es al analista a quien corresponde el silencio. Pero el paciente también escucha y en él resuenan los señalamientos que preparan para la interpretación, para la posibilidad de hacer consciente lo que no armoniza, lo que permanece reprimido en el inconsciente.

La diferencia entre ruido y sonido es la articulación o desarticulación que se genera entre ellos. Así, todo sonido ha adquirido su cualidad porque está en relación con otros sonidos, una relación de jerarquía o dependencia que genera un texto entre un contexto, que sugiere un gesto y expresa aquello que escapa a toda verbalización, a toda palabra. El sonido implica una intención que parte del compositor, que resuena y se convierte en sentido para el oyente.

Dentro del sistema musical occidental, las notas adquieren su función a partir de su relación con un núcleo tonal y un ritmo armónico.

De forma similar, un significante sólo es significativo para otros significantes, es decir, que su existencia dependerá de la relación que establezcan entre ellos y de su articulación dentro de un marco de sentidos.

Casi tan abstractos como la notación musical son los significantes y sentidos ofrecidos por el paciente en análisis. Figuras rítmicas, notas, y símbolos de articulación y dinámica son elementos que forman parte de ese lenguaje común que es la música, lenguaje a través del cual se expresa un compositor, su época, el intérprete y, por qué no, también quien escucha y contempla. Pero la música no solo es notación, duración y altura, pues existe algo no expresado en los símbolos, esto es una intención que elude la escritura y que se encuentra –si es que así sucede–, cuando se prescinde de la partitura y se da lugar únicamente a la interpretación, la improvisación y la escucha.

Podría decirse que en el espacio analítico la partitura es la palabra, pues todo lo dicho, pero también todo lo silenciado, toda expresión y acto, funcionan como materia prima en análisis, como aquello que permite leer, señalar y comprender la experiencia subjetiva del paciente. No obstante, sería erróneo usar esta analogía para concluir que lo que se hace en análisis es un desciframiento, una lectura rítmica o una especie de solfeo, pues si hay algo que tienen en común la música y el psicoanálisis es que ninguno de ellos habla de absolutos o leyes universalizables. Así, el hacer del analista es similar a la del director de orquesta, pues aun entendiendo el idioma, este tiene la única labor de prescindir de los símbolos para abandonarse a la escucha, para asir en el discurso esa necesidad dicha o no dicha por el paciente.

La asociación libre es el encadenamiento de significantes sin intención o articulación aparente; una idea lleva a la otra y, así, de forma rítmica, sucesiva y casi improvisada, el paciente va ofreciendo material sonoro al analista, quien escucha los significantes, los aprehende como sonidos e identifica aquellos que se presentan como ruidosos, disruptivos o poco articulados.

Tanto en la música como en el espacio analítico se genera un movimiento. Así como cada obra transcurre con métrica y tempo, los pacientes llegan a análisis con un ritmo instaurado que depende no

solo de la repetición de un síntoma, sino también de su complejo de Edipo, de sus relaciones objetales, de su organización psíquica y de relación que este ha establecido con la vida y con la muerte. Para Marie-Helene Brousse (2020), el análisis se vive en tres tiempos: el tiempo uno corresponde al silencio del analista y las palabras del analizante, el analista escucha significantes y el paciente asocia libremente expresando un sin-sentido que lleva implícito un sentido; bajo un segundo tiempo, el analista escuchará significantes y articulará los sonidos para que, como parte del tercer tiempo, se abra vía a la interpretación, al señalamiento de ese sonido equívoco o disruptivo que reaparece “a la inversa” de lo que se escuchó en el tiempo uno.

Esos tres tiempos no aparecen de forma sucesiva en el contexto analítico (Lacan, 1999). Como se ha dicho, ante el tiempo que trae el analizante se posiciona el silencio del analista, pero también hay un momento en el que aquel escucha y este interviene, planteando un gesto y sugiriendo otro movimiento al paciente. Así, los tres tiempos convergen, coexisten y se yuxtaponen respondiendo tanto a la subjetividad del paciente como al vínculo transferencial establecido en el análisis.

Ahora bien, la temporalidad en psicoanálisis cobra un matiz diferente cuando de lo que se habla es de lo histórico y biográfico del paciente. Así como sucede en el fantaseo, pasado, presente y futuro aparecen encadenados o anudados (Freud, 1979b; 1979c; 1979e; 1979g) en la sesión analítica. El síntoma expresa una fijación, algo reprimido u olvidado que se hace sufrimiento en el presente, el síntoma se repite y su obstinada presencia pareciera ser más fuerte que quien lo sufre; así, el deseo aprovecha una ocasión del presente y siguiendo un modelo del pasado, se proyecta en el futuro de la vida del paciente (Freud, 1979d; 1979e; 1979f). El análisis se orienta no solo a develar el contenido inconsciente, sino que moviliza y propone un ritmo diferente al paciente en relación con la construcción de su subjetividad.

Al desplazamiento de un acento desde un tiempo débil hasta uno fuerte dentro del compás se le reconoce como *síncopa*. Cuando existe tal desplazamiento, se genera una alteración en la métrica del compás y un cambio en el foco de percepción; se produce –tanto en el interés

prete como en el auditor- cierta inestabilidad, inquietud y falta de reposo, una sensación de ‘pérdida del compás’. La síncopa incomoda, irrumpe y desestabiliza, pero también da protagonismo a aquello que, por estar ubicado en un tiempo débil pareciera no hacer parte de la estructura y, con ello, ser poco relevante.

Si se traslada el concepto de síncopa al espacio analítico, bien podría decirse que, en este último, todo es desplazamiento, acentuación y rítmica. El analizante, con su yo fragmentado y/o dividido, vive el conflicto con ritmos subjetivos en los que aparece la represión, la repetición, la angustia, los síntomas y el intento por satisfacer las pulsiones. Así, el síntoma es la expresión de un movimiento pulsional reprimido que, al no ser satisfecho, genera angustia y entorpece las funciones yoicas. El síntoma acentúa e irrumpe, pero también forma parte de una organización y de una estructura semejante a la agrupación de tiempos fuertes y débiles dentro de la métrica de un compás.

Una vez integrado en la organización psíquica del individuo, el síntoma actúa como ‘amarre a tierra’, como intento por no ceder a la angustia que genera el conflicto intrapsíquico en el sujeto. Tal y como lo planteó Lacan, en psicoanálisis se busca el desfallecimiento del ritmo instaurado por el significante (1989; 2012); así, se introduce la síncopa para que el sujeto pierda ese amarre a la tierra y produzca, desde allí, una nueva disposición en los tiempos, nuevas asignaciones de sentido y relaciones alternativas entre significantes.

Esa movilización como objetivo del análisis puede ser asociada no solo a lo rítmico, sino también a lo melódico y expresivo en la música. Alain Didier Weill (1999) habló alguna vez de la *nota azul* como un punto en que el músico, vulnerando las reglas de la armonía, produce un sonido nunca antes oído y que va más allá de lo posiblemente explicable. El espacio vivencial que abre la nota azul genera en el oyente un estado de ánimo donde parecen converger dos sensaciones: “una de bienestar, con una de nostalgia” (Pessoa, 2002). En el espacio analítico se emprende, pues, un intento de recordar lo olvidado, una nota azul perdida y, quizás, nunca antes interpretada ni escuchada por el sujeto.

Ahora bien, es importante señalar que para que se logre la cura es necesario que exista algo más que sonido y silencio. Así como para hacer música es menester temperar o afinar los instrumentos, en el espacio analítico se plantea el concepto de transferencia como aquello que permite que la devolución o el señalamiento del analista genere resonancia en el analizante, impacte en su rítmica, desplace sus acentos y le posibilite nuevas asignaciones de sentido. La voz del analizante y la intervención del analista resuenan de forma polifónica y contrapuntística, manteniendo el bajo continuo del vínculo o la relación transferencial como motor de la cura.

Puede hacerse una lectura diferente de la resonancia en el psicoanálisis. Para que algo resuene hace falta un movimiento, un pulsar, percutir o soplar que llene un vacío. Si se tiene en cuenta que todo sujeto se construye desde una falta-en-ser, todo sentido sugerido por parte del analista vibrará en la caja de resonancia que es el analizante. Así, será entonces el vacío el que creará la resonancia y no al revés; en todo caso, podría pensarse a la resonancia como un efecto que da cuenta de la existencia del vacío y de la falta-en-ser que aloja en potencia un movimiento y que, como todo efecto, se reconocerá posteriormente (Brousse, 2020).

Así como en la música se juega y se bordea el silencio, en el análisis se introduce al sujeto en el vacío y en la falta-en-ser, habilitándole la posibilidad de la resonancia, movilizándolo la seguridad del síntoma y permitiendo así el desfallecimiento del ritmo instaurado por el significante (Brousse, 2020; Lacan, 1989; 2012). Es la interpretación y la movilización que logra la transferencia lo que induce a la falta de reposo y lo que da lugar a la emergencia del sujeto.

Pues bien, así como las cadencias y finales en la música, en el análisis también se viven rupturas y cierres. Así como cada paciente instaaura un tiempo subjetivo, la duración del análisis responde a las particularidades del caso. Las suspensiones, la resistencia o, en el mejor de los casos, la cura, no las determina un tiempo simbólico expresado en número de sesiones, meses o años; el tiempo se erotiza y también apremia, y sin lugar a dudas es la necesidad y la subjetividad del analizante las que anticiparán la posibilidad de un cierre. Hacer consciente lo inconsciente y entender el sentido de los síntomas

no significa haber llegado al fin del análisis, quizás no haya un final absoluto pues, a lo mejor, sea momento de inicio, de ir hacia adelante y de empezar a crearse.

La sublimación y la pulsión de muerte

Si la sublimación ha sido el proceso para explicar la creación artística, su relación con el Eros se hace bastante explícita puesto que, en el proceso creativo, el sujeto logra que la pulsión de vida capture a la de muerte, mientras integra, cohesiona y plasma aspectos de su subjetividad y de su cultura. Para Winnicott (1993), el sujeto es al mismo tiempo creador y creación de su propia obra, pues en ella representa, imita o transforma algo de sus pasiones, de su fantasma y de su conflicto intrapsíquico; así, el arte no solo satisface las demandas pulsionales del ello, sino que abre un camino de retorno a la fantasía y aproxima al sujeto al origen de su goce y de su deseo.

Cuando el sujeto crea lo hace tanto desde su falta como desde su exceso, pues, tal y como lo afirmó Fernando Pessoa (2002), el artista expresa en su obra o bien lo que no tiene y solo consigue a través de sueños, o bien aquello que le ha sobrado, que ha sentido como insoportable y que, por tal razón, le ha desbordado. En efecto, el músico no solo crea, sino que también se crea, se anuda a la vida y se sostiene en su deseo.

Pero si el arte responde a la pulsión de vida, ¿cómo se explican casos como los de los músicos del “club de los 27”³, que terminaron cayendo en excesos y provocando su propia muerte?, ¿no ha sido la música suficiente para capturar la fuerza de la pulsión tanática? Pues bien,

3 “El club de los 27” es la forma en la que se ha dado en nombrar a una serie, sobre todo de músicos, pero también a todos los artistas que han muerto a esta edad o durante este periodo, ya que han sido muchos quienes coinciden en este mismo insuceso; algunos murieron por suicidio, otros por algún tipo de accidente o por sobredosis de drogas. Tal vez los más famosos sean: Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Jean-Michel Basquiat, Kurt Cobain y Amy Winehouse, y podríamos incluir para Colombia al escritor caleño Andrés Caicedo.

desde Freud ha quedado claro que el problema de la sublimación es que no logra satisfacer, en algunos casos ni completamente, las demandas de la pulsión, dando lugar a que el sujeto sucumba al síntoma, a la compulsión y a la repetición; así, el goce desmedido genera estragos en el sujeto, conllevando, quizás, al fracaso mismo de la sublimación.

La presencia de un superyó tiránico y desmedido se hace, pues, evidente en algunos procesos sublimatorios. El ideal del virtuosismo o el intento de dirigir la música hasta el límite de lo imposible llevan al sujeto a anudarse, no tanto al deseo como al exceso del goce; así, el hacer musical adquiere un matiz tanático, pues subsume al músico en una búsqueda insaciable y lo captura, quizás, en lógicas repetitivas y compulsivas que podrían expresarse a manera de síntoma (el club de los 27). No quiere decir esto que la presencia superyoica en la actividad musical elimine toda posibilidad de sublimar, pues si bien en algunos casos el goce desmedido lleva al sujeto a ceder a la pulsión de muerte, el superyó, con sus demandas, permite no solo que este se mantenga dentro de los ideales de la cultura, sino que se sostenga en su intención de expresar, cada vez mejor, esa pasión que lo desborda y que elude toda captura por la palabra, pero que convierte a la creación musical en un proceso signifiante.

Ahora bien, si se tiene en cuenta que en la experiencia de lo sublime coexiste tanto el placer como el sufrimiento (Burke, 2017/1756), bien podría señalarse nuevamente y desde esta perspectiva la presencia de lo erótico y también de lo tanático. Un estado nuevo es creado en los procesos sublimatorios, así, eso que emerge y se eleva desde abajo –quizás desde la pasión, quizás desde los afectos, desde lo inconsciente–, muta, se transforma y asume cualidades diferentes. Pero toda manifestación artística implica una desintegración de lo existente, una negación de lo originario y una transgresión de su propio pasado; en otras palabras, toda obra de arte cumple una función tanática en tanto deforma para dar forma, en tanto niega aquello que constituye la realidad empírica y, sin embargo, lo mantiene oculto e implícito en su propia sustancia y esencia (Adorno, 2015).

De todas las artes, quizás sea la música una de las más cercana a la pulsión de muerte, pues si se le concibe como organización de sonidos

y silencios, no sería muy atrevido afirmar que es el sonido el que llena o destruye el silencio, el que lo irrumpe y le pone un término, como si ninguno de ellos pudiera existir ante la presencia de su aparente opuesto. Con esto, se podría afirmar que la relación entre sonido y silencio es, quizás, de contigüidad y complemento. Así, antes de que suene la primera nota de una obra hay silencio, en medio de ella pueden, o no, escucharse silencios y al finalizarla, indiscutiblemente, reaparecerá el silencio. Lo que difícilmente se percibe es que, tal y como lo afirmó Barenboim (2008): “el silencio es para el sonido como la ley de gravedad”, pues ambos coexisten, se jalonean y se persiguen, exigiendo al intérprete dar continuidad al diálogo entre ellos, bordeando el vacío con su música y evitando que decaiga la intención antes de tiempo.

Así como la creación pictórica pareciera emerger en medio de lo erótico y lo tanático, puesto que implica la destrucción del lienzo blanco y vacío al que se enfrenta el artista, algo similar podría decirse sobre la actividad musical. La música plantea una disputa entre lo que podría asociarse a la vida –el sonido– y lo que daría cuenta de la muerte –la pasividad y el silencio–, de ahí que cada motivo rítmico, armónico y melódico, además de llevar implícito el silencio, dé cuenta de un movimiento hacia adelante, de una intención de postergar el apaciguamiento del sonido y, por qué no, de evitar su inmovilidad y su muerte. El músico se mueve entre el goce y el deseo, llevando la música al límite de lo imposible mientras mantiene la intención de elevarla, cada vez más, hacia lo sublime.

En suma, así como después de todo *crescendo* se espera un clímax y un sucesivo *decrecendo*, toda excitación pulsional amerita una descarga, una reducción de la tensión o un retorno al estado cero; así pues, es en ese movimiento continuo, bien sea desde la música, bien sea desde la pulsión, que emerge el sujeto y se sostiene en su deseo.

Referencias

- Adorno, T. W. (2015). *Teoría estética. Obra completa*, 7. Ediciones Akal.
- Barenboim, D. (2008). *El sonido es vida: El poder de la música*. Grupo Editorial Norma.

- Basch, V. (2017). *Essai critique sur l'esthétique de Kant*. Forgotten Books.
- Brousse, M-H. (1 de junio de 2020). ¿Qué le enseña la música a los psicoanalistas? [Conferencia]. *Ateneo de investigación: El psicoanálisis con la música*. Instituto Clínico de Buenos Aires.
- Burke, E. (2017/1756). *A Philosophy Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Princeton.
- Corsi, P. (2002). Aproximación preliminar al concepto de pulsión de muerte en Freud. *Revista Chilena de Neuro-psiquiatría*, 40(4), 361-370. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-92272002000400008&lng=pt&nrm=iso&tlng=es
- Didier-Weill, A. (1999). *Invocaciones. Dionisos, Moisés, San Pablo y Freud*. Nueva Visión.
- Fairbairn, W. (1972). *Psicología del artista. Los fundamentos de la experiencia estética*. Rodolfo Alonso Editores.
- Freud, S. (1979a). Tres ensayos de teoría sexual. En J. Strachey (Ed.) y J.L. Etcheverry y L. Wolfson (Trads.). *Obras completas* (Vol. VII, págs. 109-224). Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1979b). El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen. En J. Strachey (Ed.) y J.L. Etcheverry y L. Wolfson (Trads.). *Obras completas* (Vol. IX, págs. 1-80). Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1979c). El creador literario y el fantaseo. En J. Strachey (Ed.) y J.L. Etcheverry y L. Wolfson (Trads.). *Obras completas* (Vol. IX, págs. 123-136). Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1979d). Recordar, repetir y relaborar. En J. Strachey (Ed.) y J.L. Etcheverry y L. Wolfson (Trads.). *Obras completas* (Vol. XII, págs. 145-157). Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1979e). Pulsiones y destinos de pulsión. En J. Strachey (Ed.) y J.L. Etcheverry y L. Wolfson (Trads.). *Obras completas* (Vol. XIV, págs. 105-134). Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1979f). Conferencias de introducción al psicoanálisis: Conferencia 6. Premisas y técnica de la interpretación. En J. Strachey (Ed.) y J.L. Etcheverry y L. Wolfson (Trads.). *Obras completas* (Vol. XVI, págs. 91-102). Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1979g). Más allá del principio de placer. En J. Strachey (Ed.) y J.L. Etcheverry y L. Wolfson (Trads.). *Obras completas* (Vol. XVIII, págs. 1-62). Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1979h). El malestar en la cultura. En J. Strachey (Ed.) y J.L. Etcheverry y L. Wolfson (Trads.). *Obras completas* (Vol. XXI, págs. 57-140). Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2000). *Psicoanálisis del arte*. Alianza Editorial.
- Huisman, D. (2002). *La estética* (Vol. 75). Editorial Montesinos.

- Lacan, J. (1989). *El seminario de Jacques Lacan, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós.
- Lacan, J. (1999). El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma. *Escritos I* (págs. 187-203). Siglo Veintiuno Editores.
- Lacan, J. (2012). Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein. En *Otros escritos*, (págs. 209-216). Paidós.
- Laplanche, J. (2002). *La sublimación: Problemáticas III*. Amorrortu Editores.
- López, A. F. L. (2017). Apuntes sobre la obra de arte en el psicoanálisis: entre Freud y Jung. *Itinere*, 6(1), 110-115. <https://core.ac.uk/download/pdf/229723865.pdf>
- Morandi, T. (2012). Confluencias: arte, psicoanálisis. *Intercambios, papeles de psicoanálisis/Intercanvis, papers de psicoanàlisi*, (28), 43-47. <https://raco.cat/index.php/Intercanvis/article/view/354036/445930>
- Nasio, J. D. (1996). *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis*. Editorial Gedisa.
- Palacio, A.; Uribe, N y Martínez, J. (2019). *Escritos de teoría y clínica psicoanalítica. suicidio, violencia y psicosis*. Editorial Bonaventuriana.
- Pessoa, F. (2002). *Libro del desasosiego* (P. E. Cuadrado (Trad.). Acantilado.
- Vandermersch, B. y Chemama, B. (2004). *Diccionario del psicoanálisis*. Amorrortu Editores.
- Schöenberg, A. (1979). *Tratado de armonía*. Real Musical Editores.
- Schöenberg, A. (2006/1899). *Noche trasfigurada Op. 4*. [Sexteto de cuerdas]. Charles A Johnson (Dir.). Clear Lake Symphony.
- Wilde, O. (2002). *El retrato de Dorian Gray*. Casa Editorial El Tiempo.
- Winnicott, D. (1993). *Realidad y juego*. Paidós.
- Zuleta, E. (2001). *Arte y filosofía*. Colombia, Hombre Nuevo Editores.