



*Artículos y Ensayos*

---

## LA MÚSICA Y SU CERCANÍA A LO REAL

FÉLIX MORALES MONTIEL

### RESUMEN

A pesar de que los estudiosos del psicoanálisis han teorizado sobre el arte en numerosas ocasiones, las referencias a la música en la teoría psicoanalítica lacaniana son escasas. Una posible concepción de ésta desde la teoría desarrollada por Jacques Lacan y continuada por autores de esta orientación sería que la música tiene una relación estrecha con lo real. Empleando el método hermenéutico-dialéctico, se sustentó la validez de dicha afirmación, para luego extraer algunas consideraciones para futuras investigaciones. Como resultado, se encontró una relación entre la música en su vertiente especialmente ligada a lo real, el cuerpo, el goce y el sin sentido, para luego comentar la posibilidad, y quizás necesidad, de realizar una interpretación subjetiva mediante la relación a un referente extramusical.

**Palabras claves:** Psicoanálisis lacaniano; música; lo real; el sentido.

### MUSIC AND ITS PROXIMITY TO THE REAL

#### ABSTRACT

Although those who study psychoanalysis have theorized about art in numerous occasions, references to music in Lacanian psychoanalytic theory are scarce. One way that could be extrapolated from Jacques Lacan's theory and that of the authors following this orientation to conceptualize this artistic manifestation would be music as having a close relation to the real. By employing the hermeneutic-dialectic method, this proposition was substantiated; after this, some considerations for future investigations were extracted. As a result, an articulation between music in its special relation to the real, the body, *jouissance* and nonsense was realized, followed by some comments about the possibility, and perhaps necessity, of making a subjective interpretation by relating it to a referent outside of the work of art itself.

**Key Words:** Lacanian psychoanalysis; music; the real; sense.



## Introducción

La música, a pesar de haberse presentado por milenios como parte de las culturas humanas, fue poco comentada por Sigmund Freud y Jacques Lacan en sus enseñanzas publicadas. Además de la problemática ya presente en el hablar, una de las razones por lo cual esto pudo haber sucedido es que la música, por sus cualidades, se puede conceptualizar de una manera especialmente ligada al registro de lo real. El presente artículo describirá la concepción de la música de una manera estrechamente relacionada a lo real y planteará algunas consideraciones para abordarla desde el psicoanálisis lacaniano.

## Lo simbólico y lo imaginario: parcialmente sustraídos de la música

La relación psicoanálisis-arte es un tema sobre el cual se ha disertado considerablemente. Freud y Lacan incluyeron consideraciones sobre el arte en sus publicaciones, tanto en general, como especificando obras y manifestaciones de ésta. Aunque, por formar parte del arte, la música poseería las cualidades e imbricaciones descritas en estos escritos y otros, investigaciones sobre la literatura, las artes plásticas y el cine, por ejemplo, se encuentran en mayor cantidad y más accesibles que aquellas versando sobre la música. “Son muy pocos los textos que abordan la cuestión de la música de lleno” (Idiart, 2011, p. 103).

“El origen de esta ausencia teórica puede rastrearse en el poco detenimiento que esta temática ha recibido por parte de Sigmund Freud, y también por Jacques Lacan” (Fridman, 2011, p. 11). Incluso, el mismo Jacques Lacan, en su Libro XX del Seminario, comenta que “[a]lguna vez —no sé si tendré tiempo algún día— habría que hablar de la



música, al margen” (Lacan, 2011/1972-1973, p. 140). ¿Por qué “al margen” y no directamente, en el centro del asunto? Esta visión lacaniana de la manera mediante la cual se pudiera hablar de la música, vislumbra la plena dificultad de hacerlo, llevando a que sean pocos los textos publicados respecto de la temática.

Se plantea que esto se debe a una sustracción parcial de lo simbólico y lo imaginario respecto de la música. Graciela Esperanza elucubra, con influencias hegelianas, que una de las razones por las cuales a los psicoanalistas se les dificulta pensar la música es “la dificultad intrínseca a un arte tan particular y tan alejado de toda idea de representación” (2010, p. 36).

Esta escasez pudiera deberse principalmente a la falta de texto en la música, lo cual sí tienen, por ejemplo, la literatura, y el cine; así, se excluye irremediablemente la palabra y, por lo tanto, cierta parte de lo simbólico y el significante, sustracciones que dificultan su pensamiento desde el psicoanálisis, y, por ello, su transmisión. Incluso, Idiart plantea que “[l]os pocos comentarios que se encuentran hacen hincapié en el texto de las letras sin abordar la música en sí misma” (2011, p. 103). Para decirlo de otra manera, se elude la problemática de la música en sí, trabajando, más bien, con la lírica superpuesta sobre la misma.

Es tal la importancia otorgada por Lacan a la palabra, que alega haber dedicado en su primera enseñanza todos sus esfuerzos a revalorizar “su instrumento” y volverle la dignidad ante los mismos analistas, ya que es inimaginable el “grado de desdén, o simplemente de desconocimiento para con” él “que pueden llegar a tener los analistas” (Lacan, 1997/1964, p. 26). Al faltarle la palabra a la música, se le dificulta al analista operar, ya que se escabulle de su instrumento.



El hecho de que una canción tenga letra puesta sobre, e implicada en, la música, es diferente a que la música tenga texto. Pensándolo artísticamente, sería, más bien, una apropiación, desde la literatura, de la música; quizás se esté frente a un campo completamente distinto. Siguiendo el lineamiento propuesto por Mercedes Iglesias, “[v]oy a entender la música en su versión de producción de sonido, de melodía, de ritmo y silencio” (2010, p. 45), la música en sí, como estará definida a lo largo del presente trabajo, no posee lírica ni puede.

Esto conlleva ciertas consecuencias. Primero, excluye al canto del campo musical, “puesto que éste añade otras dimensiones que no van a ser tomadas en este trabajo” (Iglesias, 2010, p. 45). Segundo, implica un elemento, ahora necesario, que es el instrumento musical. Existe la necesidad de incluir el objeto instrumento en la definición de música: algún objeto capaz de producir música mediante una acción del artista, acción que se denominará interpretación.

No se plantea que la música no se pueda escribir. “No hay música sin escritura, y esto es definitivo” (Esperanza, 2010, p. 43). Por ejemplo, clásicamente se ha utilizado un sistema de notación musical que representa gráficamente el tono que se debe tocar y su duración. También, se pueden incluir anotaciones respecto de la velocidad, el estilo, el volumen y otros matices a tomar en cuenta en la reproducción; sin embargo, éstas son completamente accesorias y no representan la esencia de esta representación. En la música, se trata de otro tipo de escritura donde la relación de un significante a otro no es esencial; pueden haber anotaciones —aquellas alusivas a la velocidad o al estilo que se debe interpretar la pieza, por ejemplo— que tomen una calidad de significante, pero éstas son completamente secundarias. “La escritura musical prescinde de sentido, en eso es



como el número, sin ninguna especie de sentido semántico” (Esperanza, 2010, p. 42). El no-sentido implicado en la música y en su escritura causa complicaciones al momento de pensarla desde el psicoanálisis, como se analizará luego en el presente escrito.

Sin embargo, la escritura particular a la música, no es música en sí, sino que requiere de un artista —músico— que la lleve a la vida, mediante la interpretación, la cual es “el tiempo en que el producto-objeto-obra musical, que se encuentra a la espera de ser interpretada, deviene obra de arte” [cursivas en original] (Esperanza, 2010, p. 43). Existe algo particular a la música en cuanto a su apreciación: se asiste a conciertos musicales para presenciar esta interpretación, mientras que pocas veces se observa a un escritor o un pintor realizando su producción. “La interpretación es el tiempo en el que la música deviene una experiencia” [cursivas en original] (Esperanza, 2010, p. 43). El proceso mismo de producción de la música posee valor. El intérprete, el producto artístico y la creación del segundo por el primero —interpretación— mediante el instrumento, son dignas de ser apreciadas y, más aún, en su conjunto: como si agente, acto, objeto y producto estuviesen fundamentalmente entrelazados.

Así, el intérprete, la interpretación, el instrumento y la música poseen un estatuto diferente respecto al resto de las artes, donde, en la mayoría, se aprecia sólo el producto artístico —a veces pasando por el significante del artista—; por ejemplo, sería más fácil haber convencido a alguien de presenciar a Salvador Dalí pintar, o a William Shakespeare escribir, que a alguien sin el renombre que ellos alcanzaron. Se plantea que esto se debería a que, en mayor grado, ya que se asistiría con la finalidad de presenciar a Dalí o a Shakespeare obrar, que al propio proceso de producción artística.



Del lado de lo imaginario, es más fácil analizar la imagen en las obras cinematográficas, las artes plásticas, etc. Pero, la música en sí prescinde de ésta; está más del lado de lo intangible. Quizás una causa de la asistencia a conciertos, sea la posibilidad de poder anudar algo del registro imaginario a la música mediante la vista del intérprete, el instrumento y la interpretación —sin mencionar el mismo espectáculo que supone el teatro, la sala de concierto, la multitud, etc.—, los cuales poseen elementos que incluyen imagen; sin embargo, es una añadidura artificiosa.

“¿Cuánto de imaginario hay en la música? Que se escuche no le impide producir imagen, pero de un modo donde la imagen no está prefigurada (la música es el arte no figurativo por antonomasia), donde la construcción del sujeto es inevitable”. (Fridman, 2011, p. 25)

Es decir, es necesario que una construcción del sujeto se realice: por ejemplo, creando una imagen evocada por la música. Esta necesidad muestra, por un lado, que una imagen se puede construir a partir de la música; por otro lado, implica cierta imposibilidad de mantener alejado aquello que produce la música en la persona.

Además, ésta es una construcción particular, forzosamente forjada por el sujeto. La obra artística no le otorga imágenes determinadas, como pudiera hacer, por ejemplo, la literatura, que a partir de palabras pudiera describir una imagen aproximada. La obra musical le presenta tonos al sujeto y es tal la disyunción entre las imágenes y los tonos, que una tal asociación directa entre nota y color se considera una condición neurológica anormal cenestésica por la ciencia moderna. Incluso, entre personas que presentan esta cenestesia de sonido a color, suele haber diferencias particulares en el apareamiento de colores y notas, aunque los mismos suelen ser consistentes a través del tiempo en una misma persona.



El planteamiento no es que lo imaginario y lo simbólico estén excluidos en la música; más bien, se delinea cierta sustracción parcial de estos registros, al compararlo con otras artes, como una explicación posible a la falta de investigaciones articulando psicoanálisis y música.

### **La música tiene una relación estrecha con lo real**

Otra manera de plantear el argumento anterior sería: la música tiene una relación especialmente estrecha con lo real. Esta afirmación no ha de entenderse como que la música es puro real; esto tuviera poco sentido y se pudiera refutar fácilmente, por ejemplo, al recordar lo necesario que es la actuación de la sublimación para que una sonoridad se vuelva arte. Más bien, esta aseveración apunta a algo que Esperanza describe: “la música agujerea el duro mutismo de lo simbólico, y al sobrepasar esa frontera cosquillea al cuerpo en su acto de transmisión”. (2010, p. 43)

No se pretende que ésta sea una aseveración fácil; sin embargo, por lo pronto, se plantearán dos evidencias a manera de testimonio de dos grandes escritores.

Las obras de arte, empero, ejercen sobre mí poderoso influjo, en particular las creaciones poéticas y escultóricas, más raramente las pinturas. Ello me ha movido a permanecer ante ellas durante horas cuando tuve oportunidad, y siempre quise aprehender a mi manera, o sea, reduciendo a conceptos, aquello a través de lo cual obraban sobre mí de ese modo. Cuando no puedo hacer esto — como me ocurre con la música, por ejemplo—, soy casi incapaz de obtener goce alguno. Una disposición racionalista o quizás analítica se revuelve en mí para no



dejarme conmover sin saber por qué lo estoy, y qué me conmueve. (Freud, 1914/1991, p. 217)

Freud, si bien menciona que algo no lo permite conmoverse, escribe que esta incapacidad de gozar —entendido bajo su acepción clásica, más que la propia del giro lacaniano— es producida por no poder reducir a conceptos los poderosos influjos que le provoca la música. En otras palabras, la música sí le proporciona poderosos influjos, sin embargo, estos son de una naturaleza tal que le es imposible conceptualizarlos; no los reconoce como influjos. Esperanza, apoyando la tesis de que la sensación que genera la música dificulta su teorización desde el psicoanálisis, escribe: “Muchas veces acorralados entre el máximo gozo que produce escuchar una obra maestra y la definición freudiana del arte como función narcotizante, los psicoanalistas nos encontramos, justificadamente o no, paralizados frente a la posibilidad de decir algo sobre la música que la saque de ese injusto papel hipnótico” (2010, p. 35-36)

Por otro lado, en “Oda a un ruiseñor”, al escuchar el canto de un pájaro, John Keats “sintió su propia mortalidad” (Borges, 1989, p. 95). El poema comienza con la descripción de una sensación física de dolor en el corazón y adormecimiento, expresa el deseo de irse del mundo sin ser visto hasta llegar a demandarle al ave:

Vete lejos, disuélvete, y olvida

Aquello que nunca has sabido entre las hojas,

El desgaste, la fiebre y la preocupación,

Acá, donde hombres se sientan y se escuchan agonizar;

Donde parálisis bate unos pocos, viejos, últimos cabellos grises,





Donde la juventud se vuelve pálida y flaca como un espectro, y  
muere;

Donde el mero hecho de pensar es estar lleno de tristeza

Y desesperos con ojos como plomo;

Donde la belleza no puede mantener sus ojos brillantes,

O Amor nuevo desearlos más allá de mañana. (Keats, 2003/1819, p. 280)

El encuentro con la música coloca a Keats en relación directa con algo horroroso, que expresa mediante un poema, mientras que Freud intenta deslocalizar sus efectos. Incluso, el mismo poema expresa que el narrador del mismo va a volar hasta el ruiseñor en “*alas invisibles de Poesía*” (Keats, 2003/1819, p. 280); es decir, que escapa del encuentro con su mortalidad mediante ella, volviéndose inmortal como el ave. Al contrario, al no encontrar los medios desde el saber de encarar esto que le produce la música, Freud elige desestimarlos.

Éste no logra encontrar los medios de conceptualizar la música; ésta se le presenta como imposible de significar desde la razón. Esto puede deberse a que “la música no connota un proceso de simbolización, detiene el sentido y lo deja en suspenso, produce un efecto de no-representación” (Fridman, 2011, p. 21-22). Como se comentó anteriormente, los tonos musicales son representables más por números que por significantes, lo que dificulta la producción de significado, de suma importancia al momento de analizar mediante la reducción a conceptos, como pretendía hacer Freud.

La música es intraducible. Si bien se pueden realizar traducciones de lenguas humanas —cambiando nightingale por ruiseñor, por ejemplo—, es imposible traducir la música. La



nota A-flat se puede traducir por la bemol, pero, el tono sigue siendo el mismo; la música, en sí, no puede ser traducida, pero su escritura, en tanto nota, sí. En este caso, nightingale “reenvía a un significado traducible, mientras que la bemol no reenvía a un significado sino a un puro real” (Didier-Weill, 1997, p. 241), lo cual el autor asemejó con el Nombre primero.

Somos conducidos así a sostener la hipótesis de que ese símbolo cero de un significante sin significado puede comprenderse como un « Nombre primero » cuyo poder es el de crear ex nihilo un real primordial que puede consistir sin ser tomado a cargo por el poder nombrante del lenguaje: si « luz » puede consistir sin que, no obstante, un nombre nombrable (« día ») le sea dado, es que « luz » reenvía indisolublemente a una intersección simbólico-real: intersección de un Nombre primero creando y de un puro real creado. (Didier-Weill, 1997, p. 240).

Si se plantearía la música como un significante suelto, sin conexión a un  $S_2$  por esta imposibilidad de traducción, ésta tomaría estatuto de real. De esto es lo que da cuenta Freud al no saber por qué está conmovido frente a la música y qué lo conmueve de ella, ya que no puede asociar un  $S_2$  a esto; se encuentra incapaz de traducir la música, de encontrarle un sentido.

### **Un cuerpo, la música y el sentido**

Termini plantea una afirmación —a la cual le da una calidad de “hipótesis”, no menos—:

Escabroso es el poder de la música cuando el sonido vibra en el cuerpo, vibrando se hace cuerpo y toca, se acerca, toca, pide —son tan sólo expresiones



aproximadas- el goce íntimo; scabroso es el poder de las notas cuando danzan en el fondo de un goce fuera de sentido, haciendo de su enjambre indistinto para los oídos. (2011, p. 136)

La música sería nombre primero en tanto nombra el mismo puro real que crea, según Didier-Weill, a lo cual Termini agrega que es un real que tiene efectos sobre un cuerpo, los cuales tienen relación con un “goce fuera de sentido”. Este no-sentido sentido en un cuerpo, causado por la música permite alojar las infinitas interpretaciones que se pueden realizar para hablar sobre una obra musical.

Pablo Fridman encara el goce producido por la música realizando la próxima aseveración:

El goce de la música es un goce marcado por la castración (lo que no revela ninguna adscripción de estructura subjetiva), se trata de una experiencia que implica una intersección entre lo más propio y lo más ajeno, es éxtima al sujeto. (2011, p. 20)

Es preciso e importante recalcar que la música —ya que “sólo dice lo real en tanto que lo lleva a la existencia” (Didier-Weill, 1997, p. 247)— obra de tal manera que produce un goce sin sentido en un cuerpo, que luego puede ser interpretado por una subjetividad.

La concepción de la música como separada de toda subjetividad conlleva a que la música se encuentre en un lugar donde no se pueda decir algo de ella propiamente. La música, en sí, no dice nada, no se interpreta a sí misma; se necesita de una subjetividad que logre realizar una interpretación para que se pueda hablar sobre la música. No se puede decir nada sobre la música, pero, al mismo tiempo, este vacío de sentido que crea la música



permite que se pueda decir algo sobre ella. Por otro lado, el goce fuera de sentido que produce la música sobre el cuerpo del oyente conduce directamente a que éste lo trate de alguna manera: hablando sobre ella, llorando, sonriendo, bailando, etc.

Entonces, ¿cómo hablar sobre la música?

“Es el sujeto el que le dará a esa dimensión enigmática, interpretante, un sentido particular, que no está desligado del lugar en que se posiciona para el Otro” (Fridman, 2011, p. 25).

Recordando el comentario de Lacan que se citó anteriormente, esto pudiera ser una interpretación posible de lo que escribe Esperanza, “La música está al margen y no se puede sino hablar de ella también en los márgenes, así como en el margen de ella misma, la música no es evocativa, la música no habla” (2010, p. 42).

Por ejemplo, al poner cierta música en relación con su contexto social, histórico, su autor, otras obras musicales, etc., se puede realizar una interpretación sobre la música, actuando estos factores como referentes. “La representación siempre llegará luego de la sonoridad, sin palabras. La música rechaza la interpretación. [...] Adjuntar a cierta música una ideología o posición política o religiosa siempre ha connotado un forzamiento de lo simbólico” (Fridman, 2011, p. 21). Decir que una cierta obra musical es nazi o que representa la muerte de un familiar del autor en ese momento, todas son referencias extramusicales que se utilizan para poder realizar una interpretación sobre la música.

“Hay que admitir que la ley que comanda un modo de escuchar no está por fuera de determinaciones históricas, políticas, sociales, hasta técnicas, que exceden el campo puramente musical” (Esperanza, 2010, p. 39). El significado que se le pueda colocar a



una obra dada se logra por la relación que encuentra una subjetividad entre dicha obra y un referente externo a la música. “La interpretación designa una sola secuencia de significantes” (Lacan, 1996/1964, p. 216). Es decir, que la interpretación se encuentra al momento de encadenar dos significantes: la música con su referente; el referente es imprescindible.

Sin embargo, éste no necesariamente es diferente de la subjetividad; ésta puede actuar como referente, sirviendo de apoyo para que la misma subjetividad pueda realizar una interpretación. Esto no quiere decir que al realizar una interpretación con un referente que no sea la subjetividad esta interpretación no vaya a ser una interpretación subjetiva.

Empero, Lacan, en el Libro XI del Seminario plantea tajantemente que “[l]a interpretación no puede plegarse a cualquier sentido” (1996/1964, p. 216). Se plantea que aquellas interpretaciones donde haya un referente que no sea la subjetividad, el referente funciona como un delimitador que pone un freno a las infinitas significaciones que diferentes subjetividades pudieran realizar sobre algo, reduciéndolas.

La posibilidad de que la música signifique diferentes cosas según existan diferentes subjetividades y referentes disímiles a partir de los cuales realizar la interpretación, implica cierta posibilidad y necesidad de considerar la música, hasta cierto punto, como un significante y relacionarlo con otros, lo cual es imprescindible mantener en cuenta en todo momento que se realiza una investigación.

### **Consideraciones finales**

Una manera de conceptualizar la música según la teoría psicoanalítica lacaniana es plantear que tiene una relación estrecha con lo real, y que lo simbólico y lo imaginario



están parcialmente sustraídos de ella. Aunque la música no habla, puede tocar un cuerpo de manera que se experimente un goce sin sentido y que el sujeto vea necesario realizar algo para tratarlo; la posibilidad de este tratamiento se crea en el mismo encuentro sin sentido de la música con el cuerpo. Las interpretaciones sobre la música requieren de un referente extramusical para realizarlas y dependen de la subjetividad.



## Referencias

- Borges, J. (1989). "El ruiseñor de Keats". Obras completas (Vol. II, p. 95). Buenos Aires: Emcé Editores, 1989. (Trabajo original publicado en 1952).
- Esperanza, G. (2010). "La música al margen". En: J. L. García F. (Ed.), Polifonías en Psicoanálisis. Compilado por: Johnny Gavlovski y Raquel Cors Ulloa. Caracas, Venezuela: Editorial Pomaire, pp. 35-44.
- Didier-Weill, A. (1997). Los tres tiempos de la ley: El mandato siderante, la inyucción del superyó y la invocación musical. Rosario, Argentina: Homo Sapiens Ediciones.
- Freud, S. (1991). "El Moisés de Miguel Angel". En: Obras Completas (Vol. XIII, p. 213). Buenos Aires: Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1914).
- Fridman, P. (2011). "Psicoanálisis y Música". En: Esto lo estoy tocando mañana: Música y Psicoanálisis. Compilado por: Pablo Fridman. Buenos Aires, Argentina: Grama Ediciones, pp. 11-28.
- Idiart, G. "La música como discurso sin palabras y sus consecuencias en la clínica de las psicosis". En: Esto lo estoy tocando mañana: Música y Psicoanálisis. Compilado por: Pablo Fridman. Buenos Aires, Argentina: Grama Ediciones, pp. 103-140.
- Iglesias, M. (2010). "Música y psicoanálisis: Encuentros y desencuentros con el objeto a". En: J. L. García F. (Ed.), Polifonías en Psicoanálisis. Compilado por: Johnny Gavlovski y Raquel Cors Ulloa. Caracas, Venezuela: Editorial Pomaire, pp. 45-62.



Keats, J. (2003). "Ode to a Nightingale". En: Jack Stillinger (Ed.), Complete Poems [Poemas completos]. (Trabajo original publicado en 1819.) Cambridge, United States of America: Harvard University Press, pp. 279-281. "Fade far away, dissolve, and quite forget / What thou among the leaves hast never known, / The weariness, the fever, and the fret / Here, where men sit and hear each other groan; / Where palsy shakes a few, sad, last gray hairs, / Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies; / Where but to think is to be full of sorrow / And leaden-eyed despairs, / Where Beauty cannot keep her lustrous eyes, / Or new Love pine at them beyond to-morrow". "But on the viewless wings of Poesy,". Traducción mía.

Lacan, J. (1997). El seminario de Jacques Lacan, Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, 1964. (Dictado originalmente en 1964.) Texto establecido por: Jacques-Alain Miller. Traductor: Miquel Bassols. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

Lacan, J. (2011). El seminario, Aun, 20. (Dictado originalmente en 1972-1973.) Texto establecido por: Jacques-Alain Miller. Traductor: Diana S. Rabinovich. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

Termini, M. (2010). "Sobre el poder escarabroso de la música: Seis consideraciones, más una". En: J. L. García F. (Ed.), Polifonías en Psicoanálisis. Compilado por: Johnny Gavlovski y Raquel Cors Ulloa. Caracas, Venezuela: Editorial Pomaire, pp. 129-137.