



UNIVERSIDAD SALESIANA

ESCUELA DE PSICOLOGÍA

INCORPORADA A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO 3156-25

**“LA POSICIÓN ESTRUCTURAL DEL MÚSICO VIRTUOSO
CON RELACIÓN A LA ELECCIÓN DE SU INSTRUMENTO”**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

L I C E N C I A D A E N P S I C O L O G Í A

P R E S E N T A:

ROCÍO DE LAS NIEVES PEREA CANTERO

DIRECTORA DE TESIS: LICENCIADA MARÍA DE JESÚS ABREGO
GONZÁLEZ

MÉXICO D.F., DICIEMBRE, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicada:

A todos aquellos amantes del arte, principalmente músicos, así como a quienes hacen uso de la palabra para dar significado al lenguaje de quienes hablan sin palabras, sino a través de los sonidos musicales.

“El arte es sobre todo un estado del alma”.

Marc Chagall

Agradezco a todas aquellas personas que creyeron en mí, así como a las que no lo hicieron, porque ambas partes fueron movilización para la realización de mi trabajo.

Agradezco de corazón a:

Mi madre, Virginia Perea Cantero, que a lo largo de mi vida me ha proporcionado la fuerza que me caracteriza para seguir adelante ante cualquier obstáculo, su apoyo incondicional con cada meta que me propongo alcanzar, la fuerza para encontrarme y enfrentarme a mis fracasos y éxitos, por amarme, Te amo

A mi padre, al cual no conozco y en donde quiera que esté, su ausencia me permitió encontrarme y enfrentarme a la falta que significa en mi vida, por ser partícipe de mi existencia.

Mi tía y amiga, Cirenía Perea Cantero, por cada palabra de aliento ante el escepticismo y miedo de no poder llegar a la meta, por el infinito cariño y detalle que ha tenido conmigo, por todo el apoyo incondicional ante cualquier situación, por ser como una segunda madre, Te amo.

Mi tía, Lourdes Perea Cantero, por cada abrazo cariñoso y esa efusividad que te caracteriza, por los juegos en mi infancia, la confianza y apoyo emocional ante cualquier situación en mi vida, por abrir ese dulce corazón, Te adoro.

Luis Emmanuel Perea Cantero, hermano, confidente, amigo, por tu admiración, cariño y por valorarme, por las alianzas y peleas que nos hacen regresar a la misma sangre, siempre juntos, Te adoro.

A la familia Perea, que me ha visto con afecto y me dieron la fuerza para alcanzar mi meta.

A la maestra, María de Jesús Abrego González, por mi formación como psicóloga y de la vida, por cada palabra y falta de palabra que me permitió darme mis propias respuestas, por sus enseñanzas dentro y fuera del aula, por sus exigencias y muestras de aprecio, por creer en mi, con todo mi cariño gracias por este trabajo que sin ella no habría sido posible.

A todos mis profesores y profesoras que influyeron y fueron partícipes de mis aprendizajes, en particular aquellos que creyeron en mi, tanto en mi formación como Psicóloga así como mi formación como Músico.

Diego Cobos Guzmán, confidente, compañero de alegrías y tristezas, reflexiones ante la vida, por su apoyo incondicional, admiración, cariño pero sobre todo por haberme valorado y haberme mirado cuando me sentía invisible, Te amo hermano del alma.

Concepción Vázquez Olavarrieta, por creer en mi, por confiar en mi, por su apoyo incondicional ante los momentos de éxito y fracaso, por ser como mi hermana, te quiero muchísimo.

Patricio Santistevan, por cada momento de apoyo, por darme ánimo ante mis momentos de tristeza y por ese espíritu sincero que te caracteriza.

Fernanda Orozco Yáñez, por cada palabra de aliento, cada muestra de afecto, tantas risas y lágrimas compartidas, por esa confianza tan auténtica, amiga te quiero muchísimo.

Jaqueline Illingworth Tamer, por tu ternura, tus palabras de fuerza ante las dificultades y el entusiasmo hacia los logros en mi vida, por la confianza y por ser tan genuina, te quiero muchísimo.

Rosa María Ruíz Zezatti, por la confianza, por la credibilidad en mi capacidad y valor como mujer y ser humano, por esa calidez para recibir mis palabras y emociones, te quiero muchísimo.

Stephanie Gómez Moreno, por tu apoyo, palabras tan sinceras y de fortaleza para afrontar las adversidades, por esa confianza en mi persona y por haber vivido este proceso de la mano conmigo, te quiero muchísimo.

Luis Fernando Vega Arreola, por los años de aprecio que tenemos, por compartir lo bello y apasionante que es el arte en particular la música, por lo que sé queremos compartir, creer en mi pero sobre todo por verme con esa mirada de cariño y afecto, te quiero muchísimo.

ÍNDICE

RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN.....	4
CAPITULO 1	
El músico virtuoso, su relación con la familia y la institución.....	10
CAPITULO 2	
Neurosis y Perversión generalidades.....	24
2.1 Introducción del Narcisismo	
2.2 Estructura Psíquica	
2.3 La Neurosis Obsesiva	
2.4 La Neurosis Histórica	
2.5 Perversión	
2.5.1 Fetichismo	
CAPITULO 3	
El músico virtuoso, la posición neurótica y la posición perversa frente a la elección de su instrumento.....	66
3.1 El uso del objeto y la relación por medio de identificaciones	
3.2 La posición perversa frente a la elección de objeto	
3.2.1 Caso Gide	
3.2.2 Caso del tambor de hojalata	
3.2.3 Caso J. Paul de Sanquer	
3.3 La posición neurótica frente a la elección de objeto	

3.3.1 Caso Jaqueline Du Pré

3.3.2 Caso Gustav Mahler

3.3.3 Caso Hermilo Novelo

CAPITULO 4

El músico virtuoso frente al Psicoanálisis.....115

4.1 Caso "L"

CONCLUSIONES.....129

BIBLIOGRAFÍA.....141

ANEXOS

RESUMEN

El propósito central de este estudio estuvo centrado en hacer un recorrido estructural en un intento de comprender la relación del músico virtuoso con su instrumento musical cuya elección tiene antecedentes en la estructura psíquica del sujeto.

La presente investigación se sustentó desde la teoría psicoanalítica desarrollada por autores como: Freud, Lacan, Winnicott, y Granoff entre otros, ya que aportan un marco teórico acerca de la base estructural psíquica (neurótica–perversa) a partir de la relación del sujeto con el objeto. Lo que tendría que ver con el tipo de relación que el músico establece con su instrumento-musical, desprendiendo deducciones acerca de si el dominio del instrumento llámese virtuosidad, está relacionado con algún tipo de estructura psíquica en particular.

Se trata de un trabajo cuya metodología corresponde a la “investigación documental” incluyendo el análisis de casos de tipo descriptivo, a partir de recursos narrativos, con el fin de confirmar o desechar los presupuestos teóricos.

La importancia que puede representar para el psicoanálisis primero es disponer de un análisis teórico conceptual acerca de la relación músico-instrumento musical en cuanto a la posición psíquico estructural, en segundo lugar dejar propuesto que a través del proceso del proceso psicoanalítico es factible encontrar elementos que dentro de la producción artística del músico obstaculicen la producción de su propio deseo y en tercer lugar, que dentro del análisis el músico puede reconocer en el virtuosismo su propio deseo y no el deseo del Otro, al que quiso hacerse objeto.

El primer capítulo “El músico virtuoso, la familia y la institución” resalta la importancia del papel que juega la familia, la institución formadora de manera particular, el maestro de instrumento y por tanto las repercusiones significativas que tiene en el proceso psíquico del niño y en la elección del objeto musical-instrumento musical para el logro de su deseo, del virtuosismo, lo cual tiene consecuencias y retos que deberá enfrentar el futuro músico. Por lo que es muy importante tomar en cuenta, la dinámica que se establece entre padres/músico-instrumento musical/institución, en la búsqueda del deseo del virtuoso.

El segundo capítulo “Neurosis y perversión generalidades” contiene la revisión de conceptos claves desde la teoría psicoanalítica, aportó los elementos referenciales necesarios para precisar el marco teórico desde donde se abordó el análisis de los casos de músicos virtuosos, con la finalidad de poder establecer una relación entre el tipo de estructura psíquica del sujeto en particular y la relación que establece con su instrumento, lo cual se consideró como uno de los elementos determinantes en su proceso al logro de su deseo, que podría conducirlo al virtuosismo.

Se hizo referencia a la estructura psíquica, la diferencia fundamental entre síntoma y estructura, entre psicosis y neurosis abordando particularmente la neurosis obsesiva así como la histeria, como las dos formas de neurosis. Se aborda el narcisismo por su importancia en el desarrollo psicosexual del sujeto haciendo enlace con el autoerotismo y el amor de objeto que es una concepción relevante en la teoría psicoanalítica, el ideal del yo y el proceso de sublimación. Por otro lado se abordó el tema de la perversión y en particular del fetichismo ya que fue de especial relevancia para el presente trabajo.

El capítulo III “El músico virtuoso la posición perversa y la posición neurótica frente a la elección del instrumento”, está centrado en consideraciones teóricas del uso del objeto y la relación por medio de identificaciones aunado a la integración de los conceptos revisados en el capítulo anterior, con el fin de sustentar un análisis descriptivo de casos de músicos virtuosos desde el enfoque psicoanalítico partiendo de recursos narrativos como escritos, biografías y videos. De manera que aportaron los elementos de la estructura psíquica neurosis/perversión probable del sujeto y su relación con la elección de objeto-instrumento musical. Los casos considerados son: Jaquelin Du Pré, Gustav Mahler y Hermilo Novelo.

El capítulo IV “El músico virtuoso frente al psicoanálisis”, en donde se da a conocer: dado que el psicoanálisis es una praxis y una construcción teórica a partir de resultados clínicos, resultó de utilidad la aplicación de este enfoque para abordar el análisis de la relación músico virtuoso-instrumento musical en cuanto a la estructura psíquica subyacente en el sujeto y por otro lado a lo largo de este trabajo estuvo latente el cuestionamiento: ¿será pertinente que el músico virtuoso sufre y por ello

solicita ser escuchado, experimente un proceso psicoanalítico que lo lleve a confrontar su deseo?, la necesidad de una respuesta llevó a la construcción de este apartado.

Con el fin de incursionar en el proceso terapéutico y su impacto en un virtuoso, se eligió el caso analizado por E. Sanquer a pesar de no ser un caso de virtuosismo musical, pero sí de virtuosismo en cuanto al logro artístico. La descripción del proceso psicoanalítico de Jean por E. Sanquer posibilitó una aproximación a la estructura psíquica de un virtuoso y al desarrollo de su proceso psicoanalítico además de dar cuenta de una posible respuesta a la intervención analítica; por otro lado se analizó el caso de un violinista mexicano y la novela "el tambor de hojalata" que ilustran estructuras psíquicas como la neurosis y perversión dando pie a cuestionar que tan pertinente sería mediante el proceso psicoanalítico confrontar al virtuoso con su deseo.

La propuesta de un proceso psicoanalítico llevado en el caso de un virtuoso de la música y del arte en general sería apuntar a que el sufrimiento que lo acusa en el momento de la creación, tiene como causal el cumplimiento del deseo del Otro y no del propio deseo, pero es importante señalar que esto no quiere decir que el proceso analítico consista en dar a conocer al sujeto puesto que este hecho, pues sería irresponsable sino más bien que la propuesta de la cura debe dirigirse a posicionar al sujeto en el lugar de su deseo, desde la pregunta que Lacan señalará en su enseñanza: ¿has actuado conforme al deseo que te habita?, considerando que el sufrimiento del virtuoso podría estar en el cumplimiento del deseo del Otro que lo ha desviado del suyo.

INTRODUCCIÓN

Las instituciones formadoras de músicos profesionales y en particular de instrumentistas, se proponen de manera implícita como un organismo generador de alumnos con alto nivel de dominio de la técnica instrumental aunado a fundamentos musicales sólidos, sin embargo dada la complejidad y las altas expectativas a partir de estándares internacionales se puede observar una constante: en pocas ocasiones el músico instrumentista que se puede considerar virtuoso, termina sus estudios dentro de la institución de manera que esta avale bajo un reconocimiento formal la “virtuosidad prometida” que de manera implícita se pueden leer a partir de los objetivos planteados en sus planes y programas de estudio. Por alguna razón particularmente en México siempre el músico despunta fuera de la institución que lo formó de manera inicial o bien por circunstancias adversas abandona sus metas dentro de la música y por tanto su instrumento, a pesar de ser talentoso.

Pareciera ser que hay algo más que empuja al músico, a abandonar frecuentemente el academismo con el riesgo de renunciar al reconocimiento formal, para lograr otro tipo de encuentro con la música. Lo que es cierto que pase lo que pase él no va solo en esta aventura, algo lo acompaña en esa búsqueda de “hacer arte”: su instrumento, el medio de su expresión artística. Es el instrumento musical con el que establece una relación sui generis, cuya elección no parece ser azarosa, con posibles antecedentes en mecanismos psíquicos del orden de lo inconsciente, que pueden conducir al músico incluso a una especie de exclusión, aislamiento o reclusión con su instrumento, hasta llegar más allá de todo lo que reserva el dogma institucional, a un encuentro sublime a través de su instrumento, con la música, para alcanzar el virtuosismo visto como una forma de movilización del deseo.

El cuestionamiento que subyace en esta investigación es saber qué es lo que de la dinámica, músico-instrumento-musical moviliza hacia el virtuosismo. Se puede plantear que el móvil lo constituyen varios factores que se encuentran en juego como la presencia de talento, antecedentes y apoyo familiar, así como la pertinencia de lo que se le ofrezca durante su formación profesional; sin embargo estos elementos no bastan para dar cuenta de la estrecha y particular relación, del vínculo

del músico con su instrumento en soledad, requisito indispensable para lograr su meta. Pero entonces se abre la pregunta ¿cómo es esa relación con su instrumento musical, con este objeto sui generis, que lo hará allanar todo camino hacia lo sublime, hacia el virtuosismo?, ¿Depende el virtuosismo realmente de esta relación como un factor altamente significativo?, si es así ¿cómo se inicia y se concreta este vínculo que parece amoroso con el objeto musical?.

La propuesta del presente trabajo es tomar como marco de referencia una revisión documental de conceptos fundamentales que se desprenden de las teorías desarrolladas por algunos autores pertenecientes a la corriente psicoanalítica pasando por Freud, Lacan, Winnicott, Granoff entre otros, ya que se postula que la teoría psicoanalítica podría dar respuesta a cierta elección de instrumento por medio del objeto partiendo de la formación psíquica estructural del sujeto; es decir, si la relación amorosa del músico con el objeto instrumento es tal como la puede describir la teoría psicoanalítica vinculada a ciertas condiciones de la neurosis o la perversión, el cuestionamiento que se desprende es, ¿cuál sería su relación con el virtuosismo, es decir con la producción, con el deseo y de qué deseo se trata? ¿Cómo se da esta relación músico-instrumento musical, que en lugar de permanecer como un fantasma en la neurosis y como un fetiche en la perversión paralizando el deseo, puede encauzarse hacia la movilización del mismo, dando curso al virtuosismo?.

Estos cuestionamientos fueron los que llevaron a la presente investigación, a hacer un recorrido estructural en un intento de comprender cómo se instituye el virtuosismo del músico tomando en cuenta su particular relación con su instrumento.

Como ya se mencionó, fue pertinente sustentar el presente trabajo desde la teoría psicoanalítica ya que provee al trabajo de un marco teórico que apunta a un análisis detallado acerca de la base estructural psíquica (neurótica-perversa) a partir de la relación del sujeto con el objeto en el cual deposita su carga afectiva, es decir su libido. Lo que tendría que ver con del tipo de relación que el músico establece con su instrumento-musical, desprendiendo deducciones acerca de si el dominio del instrumento llámese virtuosidad, está relacionado con algún tipo de estructura psíquica en particular.

A fin de concretizar lo anteriormente expuesto se plantea bajo la línea de un análisis descriptivo de casos, el análisis de la historia personal de algunos músicos virtuosos destacados, tomando recursos narrativos que aporten datos relevantes en cuanto a la relación que guardan con el instrumento que han elegido para su producción musical, partiendo de los conceptos generales de la teoría psicoanalítica sobre las neurosis y perversión fetichista para poder discutir de manera particular las formas en las que cada uno de los casos se entraman y articulan dentro de cada estructura para deducir el lugar estructural donde se gesta el virtuosismo en relación con el instrumento musical.

Es importante puntualizar que se trata de un trabajo, que intenta dar respuesta a sus planteamientos, a partir de la metodología de la “investigación documental” incluyendo el análisis de casos de tipo descriptivo, particular, heurístico e inductivo, puesto que es útil para estudiar situaciones muy definidas, en este caso acorde a las peculiaridades de cada sujeto elegido para la presente investigación, a partir de recursos narrativos, lo cual servirá para comprender mejor cada uno de los casos descritos, profundizar en el tema y confirmar o desechar los presupuestos teóricos.

La importancia que puede representar el presente trabajo para el psicoanálisis resulta interesante primero para disponer de un análisis teórico conceptual acerca de uno de los elementos implicados en el virtuosismo musical, la relación músico-instrumento musical y segundo dejar propuesto que a pesar de poseer el músico este virtuosismo podría haber un sufrimiento psíquico derivado de un posible aislamiento aunado a circunstancias particulares al parecer necesarias, para la producción musical de alto nivel que a su vez pueden impedir el devenir de la misma. A través de este análisis fue factible encontrar elementos que obstaculicen en el camino a la producción artística, en vez de facilitar el paso al deseo del músico.

Este trabajo pretende aportar algunos hallazgos, que puedan dar respuesta a la comunidad musical en cuanto a la relación músico virtuoso-instrumento musical y por otro lado ofrecer elementos a los psicoanalistas en la conducción de la cura para dar una dirección a la cura en el tratamiento a lo largo de la carrera artística de los músicos, que prevea el abandono de su meta, en cuanto a su deseo propio, pues se

parte de que el músico virtuoso que ha triunfado, que ha logrado sus objetivos no tiene complicaciones, frustraciones a lo largo de su carrera, que su vida emocional puede dejarla de lado sin que afecte su carrera profesional, sus decisiones y sus logros.

Tanto el objetivo general como los objetivos particulares apuntarían a determinar bajo qué base estructural se encuentra el virtuosismo y si dicha estructura está en relación con la elección de instrumento. Lo encontrado pretendió ser una aportación a la investigación psicoanalítica que a su vez pueda conducir a la dirección de la cura e intervención en la clínica en relación a casos con estas características.

El primer capítulo “El músico virtuoso la familia y la institución” se menciona el papel de la institución formadora y en particular del docente “tutor”, maestro de instrumento, así como los conflictos más frecuentes y relevantes que impactan al músico en formación, por otra parte se aborda de manera especial la importancia que tienen los ideales paternos y sociales que han sido colocados en el niño desde el principio de su vida. Haciendo hincapié en que los músicos no nacen, se hacen, se forman a lo largo de mucho tiempo y por lo general desde edades muy tempranas lo cual tiene importantes consecuencias tanto en su desarrollo musical como en su estructura psíquica así como en la elección de instrumento, que tiene un porque y no es un hecho azaroso. Dejando sentadas las condiciones que rodean al músico virtuoso y planteando los posibles conflictos tanto del que llega a la meta como de aquel que deserta de su objetivo, es decir del virtuosismo musical a través de un instrumento en particular.

El segundo capítulo “Neurosis y perversión generalidades” estuvo dedicado a la revisión de los conceptos ejes que se manejan a lo largo del presente trabajo, iniciando con la revisión de conceptos como estructura psíquica, la diferencia fundamental entre síntoma y estructura, entre psicosis y neurosis, para continuar con el fundamento teórico de la neurosis obsesiva. Se desarrollaron los elementos de la histeria dado que Lacan y Freud la señalan como una de las dos formas de neurosis.

Se aborda el narcisismo por su relevancia en el desarrollo psicosexual del sujeto, su relación con el autoerotismo y el amor de objeto, es una concepción central en la teoría psicoanalítica, haciendo referencia al narcisismo primario y secundario, su enlace con el ideal del yo y la sublimación. Se incluye el tema de la perversión que tiene que ver en el cómo, el sujeto se enfrenta a la pulsión y como esta estructura es el modo inverso de la neurosis incluyendo el análisis del fetichismo que es de especial importancia para este trabajo ya que da los elementos teóricos para analizar el tipo de relación que establece el sujeto con el objeto dado que el fetichismo pertenece a la estructura perversa y no psicótica y deberá ser descifrado como un mensaje como dice Freud.

El capítulo III, “El músico virtuoso la posición perversa ante la elección de un instrumento”, a partir de consideraciones teóricas, el uso del objeto y la relación por medio de identificaciones aunado a los conceptos ya planteados en el marco teórico, se propone un análisis descriptivo de casos de músicos virtuosos famosos, desde el enfoque psicoanalítico a partir de recursos narrativos como escritos, biografías y videos que ofrecen datos relevantes desde los cuales podemos deducir elementos de la estructura psíquica que sustenta al sujeto, así como si el carácter virtuoso y la elección de instrumento en cuanto a su relación con este, depende indirectamente o directamente de las estructuras propuestas por el psicoanálisis a saber neurosis o perversión. Los casos seleccionados de músicos virtuosos son: Jaqueline Du Pré, Gustavo Mahler y Hermilo Novelo.

En el capítulo cuarto “El músico virtuoso frente al psicoanálisis”, partiendo de que el psicoanálisis es una praxis y a partir de esto se ha derivado el cuerpo teórico se plantean aquí dos casos el de Jean Paul analizado por el psicoanalista E. Sanquer y el violinista virtuoso mexicano “L” (con el fin de respetar su identidad), los cuales ilustraron claramente las estructuras psíquicas a saber neurótica y perversa, recordando que no hay estructuras puras puesto que se mezclan. Dando pie a cuestionar que tan prudente será mediante el proceso psicoanalítico conducir al virtuoso hacia su “deseo” de manera que a partir de los hallazgos respecto a su estructura psíquica se podrá intuir la dirección para una posible propuesta de

tratamiento psicoanalítico y hacia dónde dirigir al músico virtuoso tras su entramaje de significantes.

Finalmente la última parte estuvo dedicada a las conclusiones, donde se destacaron los elementos conceptuales relevantes encontrados que plantean una relación de lo teórico y el análisis descriptivo de casos, en cuanto a una estructura psíquica y el virtuosismo del sujeto-músico. Las implicaciones de la presente investigación, un balance del cumplimiento de los objetivos propuestos, así como propuestas a desarrollar en futuras investigaciones que aporten tanto al marco conceptual como a la praxis clínica.

CAPITULO 1

EL MÚSICO VIRTUOSO SU RELACIÓN CON LA FAMILIA Y LA INSTITUCIÓN

Antes de abordar el tema central que ocupa al presente estudio, “la posición estructural psíquica del músico virtuoso en relación a la elección de su instrumento” desde el enfoque psicoanalítico que lo sustenta, no se puede dejar de lado revisar dos temas obligados, el papel de la familia y el papel de la institución musical formadora, en relación a la elección de objeto, ya que estas dos instancias tienen una repercusión muy significativa en el proceso psíquico niño, puesto que son el contexto de sus primeras experiencias.

Es importante señalar que el hecho de la iniciación institucional a temprana edad del músico tiene fundamento desde las diversas disciplinas particularmente de la pedagogía, la psicología y el día de hoy la neuropsicología, debido a sus avances en el conocimiento del desarrollo psíquico del ser humano, por lo que no puede pasar desapercibido para el investigador interesado en estos temas, la necesidad que existe de una acción musical formadora desde la infancia para todo individuo. Con mayor razón para aquel niño que de alguna manera manifiesta especial gusto por una actividad artística como lo es la música y de poner atención al impacto de esta formación en su desarrollo psíquico.

Todas las escuelas dedicadas a la formación musical de niños han desarrollado metodologías psicopedagógicas especializadas como la de Suzuki, Kodaly, Tort en México, dándole un peso particular por un lado a la edad de iniciación musical incluyendo el contacto con el instrumento, al papel de la familia desde que descubre, busca, promueve el interés del niño(a) por las artes musicales, así como en la localización, elección de oportunidades y circunstancias en las que se iniciará el alumno en una institución formadora; considerando que esta cuenta de antemano con una visión y una línea ya establecida en cuanto a metodología pedagógica así como en política educativa a la cual el estudiante, el futuro músico se tiene que adaptar.

Así este primer apartado parece pertinente dedicarlo a un somero análisis de los conflictos y retos a los que se enfrenta el músico en relación a su contexto familiar, socioeducativo e institucional, no sin antes abordar el concepto de virtuosismo musical, ya que este trabajo está dedicado a la estructura psíquica del músico virtuoso, con el fin de delimitar su comprensión durante el desarrollo del mismo.

De acuerdo al concepto de la Real Academia de la Lengua Española (2007), el virtuosismo “es gran dominio de la técnica de un arte particularmente de la música, es decir para ejecutar un instrumento musical”. “El término virtuosismo en música implica habilidades y capacidades técnicas extraordinarias por parte del intérprete por medio de un instrumento.”

La personalidad del "virtuoso" se caracteriza desde la infancia o en un primer contacto con un instrumento musical, por una extrema y no común facilidad para ejecutar o tan solo interpretar la música a través del instrumento, muchas veces sin un bagaje teórico, en géneros asociados a una espontánea vena creativa.

En su uso italiano original, virtuoso, particularmente en los siglos XVI y XVII, era un término muy honorífico reservado a una persona que era distinguida en algún terreno intelectual o artístico. En música, un virtuoso podía ser un intérprete especialmente hábil, pero más frecuentemente era un compositor, un teórico o al menos, un maestro de capilla famoso.

A finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII, hubo un gran número de músicos italianos que fueron reconocidos como virtuosos, por razón de su raíz latina *virtu*. De esta manera se enfatizaba que el virtuoso de verdad era el músico que había hecho un entrenamiento y un aprendizaje excepcional.

Estas afirmaciones reúnen algunas de las definiciones y conceptos del término que se le ha dado a través de la historia al virtuosismo y parece pertinente su aplicación al presente trabajo.

Por otro lado los músicos no nacen, ni emergen espontáneamente de la sociedad, sino que se hacen es decir se forman a lo largo de mucho tiempo y por lo general desde muy temprana edad comienza a gestarse lo que podría ser un músico

virtuoso, idea que afirma Dalia (2008), en su apartado: “¿De dónde salen los músicos?”.

Las instituciones formadoras de músicos profesionales en México establecen un proceso, protocolos y parámetros a cumplir por el aspirante para lograr su ingreso. Entre estos requisitos está el plantear el instrumento que se ha de elegir para estudiar dentro de dicha escuela. En la mayor parte de las ocasiones este instrumento ya ha sido elegido por el aspirante, lo que habla de que esta elección ya viene cargada de los elementos ideales provenientes de la familia, la cual pone sobre el estudiante de música gran parte de sus expectativas, en tanto ideales paternos y sociales, que han sido colocados en el niño desde el principio de su vida, pues de alguna manera es de suponer que los padres y su familia son quienes alientan, promueven o al menos aceptan el que su hijo o hija se inicie en sus estudios musicales a temprana edad y desean que esta primera etapa culmine con la aceptación y el ingreso del menor a una escuela de música.

Se dice que cuando una persona es hijo de músicos, desde que nace está en contacto directo con la música, se habitúa a los sonidos y al mundo musical, lo que puede darle una ventaja frente a los demás alumnos que comenzarán a tener contacto con la música en otras etapas de su vida; sin embargo, lo que marca a estos sujetos que se preparan para llegar a una meta que a su vez surge de algo personal es el querer ser músicos virtuosos manifestado como ideal, esto en el orden aparentemente consciente.

Al revisarse biografías de grandes músicos virtuosos, aunque no sean suficientemente reconocidos; por lo general se encuentra que el músico proviene de familias con historia musical, de ahí que no es difícil suponer que uno de los elementos asociados a esta elección sea la identificación del niño con algún miembro de la familia por lo que desea no solo ser músico sino desarrollarse mediante un instrumento musical en específico.

Otro elemento hipotético sería que lo que moviliza la elección de desarrollarse mediante un instrumento musical pueda centrarse en la asociación de un juguete de la infancia, un instrumento ya familiar que se encuentre en casa o algún recuerdo

significativo del pasado. Tal vez por un proceso de identificación si el padre o la madre tocan algún instrumento o incluso por algún evento vivido y experimentado como traumático; es decir una escena displacentera, que permitió que el sujeto desviara su mirada hacia un instrumento musical y no a otro objeto.

Como es de notarse en un primer momento pareciera que los padres tienen un gran peso en esta elección ya que el menor aún no es capaz de tomar una decisión de manera autónoma al comienzo de su carrera profesional. Se ha de mencionar que no todos los padres esperan que sus hijos inicien sus estudios en música pensando que los tomen como una opción de salida profesional; sin embargo hay quienes sí lo plantean desde un principio como meta, generando como desenlace un posible fracaso con el instrumento.

Dentro de la “Estructura Curricular del Conservatorio Nacional de Música INBA México” se confirma lo ya señalado, cuando menciona que: Conviene tener presente que al ingresar a este nivel (técnico profesional), la mayoría de los alumnos con poca o ninguna preparación profesional, no pueden saber si la música será su futura profesión, la inmadurez inherente a su edad no se los permite; por otra parte, la propia institución y sus maestros tampoco lo saben, sin embargo la institución debe proporcionar a estos alumnos la atención y preparación adecuada para una carrera profesional, (p.1).

La educación de un músico profesional, empieza a muy temprana edad, ya que se pretende que comience a construirse en algo tan especial como el arte musical a partir de la ejecución de un instrumento.

Puede decirse que el músico es un sujeto que tiene que iniciar su carrera profesional de manera precoz en comparación con otras profesiones, el aspirante a músico requiere acudir a escuelas especializadas para su formación y no es como la mayoría de los procesos escolares que esta exigencia se presenta hasta llegar a la universidad, sino que el ser músico-instrumentista profesional requiere comenzar a formarse desde pequeño como ya se ha planteado.

Como toda elección tiene sus consecuencias, dependiendo el enfoque con el que se aborde este hecho, algunas de las ventajas de que el alumno a temprana edad se inicie en sus estudios musicales, es que promueve su desarrollo tanto emocional, intelectual y neurológico, permitiéndole una mayor plasticidad cerebral.

Las consecuencias que pudieran considerarse negativas o no deseables o quizá llamarse retos, derivadas de esta decisión, no surgen propiamente del proceso del estudio de la música como tal o de un efecto sobre el sujeto de dicha formación, sino que más bien apuntan hacia el proceder institucional-formativo y al ámbito familiar, dos elementos de gran importancia que se proponen como soporte a la formación de un menor que pretende ser músico profesional.

El principiante al ser aceptado como alumno de una escuela musical poco a poco pasa a formar parte de lo que se llama gremio; es decir un grupo específico de estudiosos e intérpretes musicales, quienes al llegar a altos niveles tendrán la misión de formar músicos. En consecuencia, es necesario que el alumno ponga en juego su talento y sus aptitudes en escena, como resultado de la convivencia constante con su instrumento, del inherente proceso de aprendizaje y de una estrecha relación con su maestro de instrumento, puesto que este funge como su tutor al ser una atención individualizada y a largo plazo. Con el tiempo, el alumno puede representar una competencia natural para sus formadores si estos no han logrado niveles de dominio musical y personal que les permitan responder a las necesidades del estudiante.

Muchas veces estos obstáculos no son meramente circunstanciales o personales, sino que a pesar de que el objetivo primordial inherente de la institución musical pareciera ser el de formar músicos profesionales y como ideal virtuosos, en muchas de las ocasiones cuando se detecta dicho talento (como ya se enunció) puede representar una amenaza para quienes son llamados “maestros” de la música en su instrumento, puesto que llegar a ese lugar no ha sido nada fácil y menos un proceso rápido; por lo tanto deberá costarle en algunos casos un gran esfuerzo al aprendiz, si se puede el doble de lo que a sus formadores.

En la realidad ¿solo sería cuestión de desarrollar y/o encaminar dicho talento para que el músico alcance cierto virtuosismo?, tal vez no hay una certeza o fórmula que

asegure el logro de cierto virtuosismo; esto dependerá del músico y a través de los medios que no precisamente le son dados; sino de acuerdo a su motivación, es que irá en búsqueda de ellos de acuerdo a su objetivo. Entonces, no es tan fácil como encaminar el talento para que se alcance cierto virtuosismo. En algunos casos hay maestros que prefieren opacar o rezagar al músico para que en la menor medida posible destaque ya que reconocer el talento, es reconocer que el otro tiene posibilidades de alcanzar el virtuosismo, el éxito; es decir, que puede lograr lo mismo y más que su formador; situación que puede despertar envidia y recelo. Podría pensarse que por eso no les es fácil a los maestros compartir sus conocimientos con los alumnos y menos reconocerlos como un talento.

En México pareciera que se experimenta una postura de rivalidad significativa de los profesionales hacia los jóvenes en formación. Un grado de envidia hacia aquellos que pudieran destacar como virtuosos. En muchas ocasiones la institución y quienes la integran dan la impresión de que cuando detectan un talento, prefieren no verlo o hacerlo ver como todo lo contrario, en consecuencia no permiten su desarrollo dentro de la misma. Lo que se puede aunar al hecho de que el maestro(a) que forma al músico, se coloca en un status de superioridad, (aunque este no haya alcanzado un alto nivel musical-instrumental) que lo coloque frente al alumno como un modelo al que puede aspirar y alcanzar en tanto ideal. La molestia docente radica entonces en que este ideal se invierte; es decir, al maestro le gustaría poseer el talento, oportunidades de su alumno y quién podría llegar a ser un virtuoso lo que salta a la vista; como respuesta, una reacción impotente que no satisface la demanda de estos jóvenes con un alto potencial musical. Así el conocimiento que posee el docente teme compartirlo abiertamente con su alumno en formación, dado que existe el temor de verse rebasado.

Otro reto de origen institucional que aqueja a los músicos, es el que Rodríguez (2010), señala que a pesar de que enfrentan “situaciones similares” a las de los deportistas de alto rendimiento, lamentablemente no reciben el mismo apoyo, salvo el de su maestro que en muchos casos se ve desbordado frente a las dificultades que exceden su área de conocimiento, provocándole una sensación de impotencia, al no

ser capaz de orientar a su aprendiz en aspectos medulares como la dosificación de la carga de trabajo, la crisis de estrés pre-competitivo, los cambios bruscos de usos horarios, el desarrollo del mecanismo de seguridad, la optimización de la jornada de estudio, el empleo de técnica para incrementar la memoria y la concentración y muchos más que rebasan el aspecto meramente musical.

Los quehaceres que los estudiantes de música llevan a cabo son excesivos, con horarios determinados, días planeados y precisados por sus padres para no desaprovechar ningún tiempo a lo largo del día, el objetivo perseguido es precisamente el de no perder tiempo; como si esto fuera posible puesto que el tiempo es algo intangible y no podemos palparlo como cualquier objeto que se pudiera perder (por ejemplo unas llaves que se pueden encontrar), el tiempo no se puede ni perder, ni recuperar y menos para esta labor de formación musical. Por lo tanto hay que tener resultados, cuantos más estudios y conocimiento se puedan acaparar mejor; ser niños(as) excelentes en el ámbito académico, preparación íntegra para estar preparados para un futuro, clases extracurriculares, etc. Es hasta que llega la etapa en que el alumno(a) finaliza su educación básica, que puede dedicarse de tiempo completo a la música, puesto que antes de que concluya dichos estudios se ve obligado a compaginar la escuela regular con la escuela de música. Dalia (2008), aborda en su libro precisamente este punto en su apartado: “El espacio que ocupa la música en nosotros”.

De alguna manera los primeros años son más accesibles que al paso de los años, puesto que antes en la escuela se tendía al juego a la par de la enseñanza musical. Cuando se avanza de nivel comienza a complicarse el alternar la formación escolar con la formación musical, las exigencias aumentan así como las demandas de la formación, de los recursos personales, el desarrollo psíquico de los alumnos(as) se pone en juego en relación a la resistencia de dichas exigencias. En esta presión también entra en juego el aspecto social de la vida del músico, que a medida en que avanza y crece requiere de más dedicación y tiempo que en ocasiones se ve muy limitado.

Todas estas actividades pueden generar síntomas paralelos que podrían afectar al alumno(a), la presión que muchos padecen en el proceso de ir alcanzando metas representa ansiedad, estrés, depresión, enojo, frustración, etcétera. Posiblemente un estudiante de música tenga una agenda parecida a esto: estudios del colegio, tareas del colegio, estudios en la escuela de música, estudios del instrumento y de las materias de la escuela de música, ensayos con la orquesta o acompañante, preparación para el concierto de fin de año, clases extracurriculares de música e inclusive una actividad extra, entre otras. Rodríguez (2010), aborda de manera muy amplia esta dinámica y sus consecuencias de romperse este equilibrio, en su apartado, así menciona la importancia del vínculo maestro, padres y escuela, puesto que son los tres factores que intervienen en la organización de la vida del niño.

Una circunstancia particular a considerar dentro del panorama formativo del músico, es otro cuestionamiento, de si realmente no existe cierto padecer en este proceso, ya que inclusive se podría poner en juego el estado físico del alumno quien en ocasiones sufre de diversos malestares concretos derivados de su técnica instrumental y de manifestaciones psicosomáticas, que desestabilizan su rendimiento musical. Se podría decir que entonces no es “tan bonito” como parece, ya que existe cierto padecimiento en el quehacer musical. Estas experiencias podrían ocasionar que muchos músicos no puedan sentirse plenamente satisfechos de su condición, siendo que además no pueden mostrar este padecer que experimentan en el proceso de estudio, en el escenario. De acuerdo con Rodríguez (2010), reafirma que existe un padecer musical que generalmente se debe a errores artísticos que generan diversos síntomas psicosomáticos, que si se tratan de resolver desde la esfera físico mecánica jamás se logra, puesto que la solución está desde el lenguaje artístico-psicológico.

En muchos de los casos al llegar al grado universitario el músico intenta de manera simultánea comenzar otra carrera y al tomar una segunda carrera se ve nuevamente una elección altamente influenciada por la familia y sociedad. En respuesta a cuando alguien le pregunta a un músico en formación, ¿qué estudias?, el músico responde música y le preguntan, ¿y qué más?, como si no fuera suficiente la música y como si

no fuera lo bastante absorbente. La sociedad no lo ve realmente como algo significativo, sino como una actividad extra del individuo que deseaba hacer en su vida y para los pocos que se lo propongan a pesar de todo, socialmente es algo bonito y nada más. La parte que se contrapone es la de que muchos alumnos(as) le ocultan a sus profesores de música que compaginan los estudios musicales con otra carrera, ya que algunos no lo ven adecuado creyendo que hay que dedicarse en “cuerpo y alma a la música”; ya que la música no es cualquier oficio. Incluir otras ocupaciones como una carrera a la par, podría parecer un obstáculo que se le recrimina al alumno argumentando que no es positivo mezclar carreras.

En realidad, sí se necesita una gran dedicación a la música para ejecutar lo mejor posible un instrumento; pero han existido músicos que compaginan otros estudios que son accesibles y no precisamente entorpecen la formación musical, sino que por el contrario podrían beneficiar al músico. Sin embargo como se dice coloquialmente: “no hay que poner los huevos en una sola canasta”, no vaya a ser que no se alcance dicho objetivo dentro del ámbito musical o simplemente el músico se dé cuenta de que no era lo que deseaba ser en su vida.

Otro aspecto relevante a considerar en la descripción de esta dinámica, es que el músico, como actividad necesaria en su quehacer dentro de las instituciones musicales es la de presentarse en escena, pero lo preocupante es que en estas presentaciones es evaluado frecuentemente de manera subjetiva para poder ir avanzando de nivel, surgiendo así una presión que por lo general es exacerbada por él mismo, mediante ideas incesantes de llegar a ser cada vez más perfecto.

En esta labor permanente se encuentra en un estado narcisista y aunque los músicos también tocan con otros músicos es posible que muchos de ellos solo lo vean como un medio más para realizarse personalmente, más no comulgan con la idea de ser parte de un equipo, de una institución. Paradójicamente sin ellos ¿qué sería la institución o la misma orquesta?, este hecho en la vida diaria desgraciadamente queda opacado, pues frecuentemente se sienten componentes individuales que se juntan para lograr objetivos personales sin prestarle atención a su

labor como equipo, se ve al compañero a menos que represente una competencia que pueda amenazar el sobresalir virtuosamente.

Estas circunstancias generan que el músico podría sentirse en guardia permanente puesto que se le exige una respuesta para el arte, estando en una constante movilización de metas, en cuanto se alcanza una ya está pensando en la siguiente, como una forma detonante que provoca que recree cada vez música más complicada de ejecutar. Esta experiencia a la luz de su estudio se da simplemente con un atril, partituras y su compañero inseparable su instrumento, para llevar a cabo su interpretación, tras horas de soledad y pensando en la fecha de exhibición, el músico dedica gran parte de su vida a estudiar constantemente, incluso sin haber alcanzado un grado de virtuosismo.

Partiendo de que la institución se coloca como formadora de músicos, como un ideal virtuoso. Y en este caso hablando de instrumentistas, un cuestionamiento al que se enfrenta el estudiante es: ¿Cómo es que aquellos que logran ese virtuosismo no precisamente lo adquieren dentro de la institución?, ¿Qué interviene para que ese sector virtuoso logre sus propósitos frecuentemente fuera de las instituciones para concluir su formación?.

Todas las circunstancias y retos mencionados es probable que sean la razón para que los músicos una vez alcanzado cierto grado de estudios y de desarrollo musical dentro de la institución, al ser evaluados con criterios sesgados por situaciones ajenas a la evaluación musical y como resultado de ser desaprobados en muchas ocasiones de manera implícita o explícita, optan por abandonar sus aspiraciones o buscar alternativas para continuar su formación en otros países ya que esta decisión probablemente les permita lograr un desarrollo musical más ambicioso.

Las causas por las que los estudiantes abandonan sus estudios están ligadas al hecho de no haber podido superar las dificultades y retos ya comentados como:

-Un enfoque psicopedagógico deficiente que no toma en cuenta el desarrollo psicológico particularmente en edades tempranas del alumno, de parte del maestro de instrumento (tutor), generando rivalidades y/o dependencia.

-Subjetividad del proceso de evaluación en especial de las presentaciones públicas que obligan al alumno estar en permanente necesidad de cumplir con metas y altos niveles de exigencia.

-Falta de apoyo institucional para el alumno contando en el mejor de los casos solo con el apoyo de su maestro tutor, quien experimenta impotencia para resolver el reto de formar en soledad a un virtuoso, a un artista.

-Rompimiento del vínculo maestro/tutor–padres –institución, ya que son los tres factores que impactan el plan de vida del niño.

Todas estas circunstancias parecen dar cuenta de la deserción del músico sin embargo si se parte de la concepción de lo que es para muchos músicos la técnica musical, se puede deducir que los elementos de importancia para la deserción del alumno son que:

La gran técnica es aquella que desde su sencillez y naturalidad, permite la fusión armónica del hombre y su instrumento de modo que no se puede distinguir donde empieza uno y termina el otro. El instrumento visto de esta forma se vuelve parte de la propia anatomía del individuo, no es ajeno a él sino parte indivisible de sí mismo. Al respecto un reconocido intérprete Arturo Sandoval expresó de su instrumento, "la trompeta tiene que convertirse en extensión de tu cuerpo, (Rodríguez, 2010, p. 189).

Surge entonces un elemento que es necesario considerar, en el caso de ser desaprobado el alumno por el gremio que corresponde a su instrumento, seguramente tendrá un impacto en el tipo de relación que guarda con algo tan importante para él, su instrumento, ya que el mensaje es que no es capaz de dominar la técnica que lo lleve al virtuosismo y no solo eso sino que esa relación íntima con su instrumento se cuestiona. Si el instrumento lo ve como una extensión de su cuerpo, esta relación no da el resultado que esperaba, su reacción puede ser abandonar su meta, los ideales puestos por sus padres, por su maestro por su grupo social, (Dalia, 2008).

Aquellos músicos que optan por ir a instituciones de educación musical fuera del país buscan que los impulsen y que les den más de algo tan cotizado como lo es la técnica instrumental, precisamente para facilitar el alcance de una ejecución cada vez más perfecta y virtuosa.

Es importante en este punto cuestionarse desde el enfoque del presente trabajo, si el motivo real que impulsa al músico a buscar otras alternativas educativas no solo en cuanto a instituciones, sino a emigrar de su país no sería precisamente devenido de un deseo personal de desarrollo, sino de la necesidad de cumplir con el deseo de los padres y el de la institución, es decir de su núcleo social; en el caso de México la comunidad musical se considera a sí misma como parte de un país tercermundista y visualiza lo que le ofrece el mundo desarrollado como el cumplimiento de su ideal, lo deseable y que es una manera de cumplir sus expectativas a través del otro, de ese alumno talentoso.

Entonces lo que se menciona como una decisión meramente personal es cuestionable, pues en la primera oportunidad los padres inclusive los profesores lanzan al músico a dicha travesía y que cuando detectan un posible virtuoso intentan convencerlo que lo mejor es ir a buscar respuesta con maestros e instituciones extranjeras de prestigio.

Finalmente es importante plantear algunas premisas consecuentes en relación a la dinámica, músico, instrumento/musical-padres-institución, que da pie al desarrollo del tema de este estudio.

Detrás de esos horarios ajustados y llenos de actividades académicas, detrás de esas edades tempranas dedicadas a la actividad artística musical, pareciera que no es el hijo o la hija quien opta por elegir la música-instrumento sino que son los padres quienes lo colocan para el logro de ciertas expectativas. Ideales que son de los padres, que tal vez no pudieron alcanzar, es decir que el otro, el hijo(a) sea a toda costa lo que ellos no fueron pudiendo ser el tiempo un elemento que cerrara toda posibilidad de que nada le falte al padre o a la madre. De acuerdo con Freud (1914), la formación del ideal del yo se confunde a menudo, en detrimento de la comprensión, con la sublimación de la pulsión. Que alguien haya trocado su narcisismo por la veneración de un elevado ideal del yo, no implica que haya alcanzado la sublimación¹ de sus pulsiones libidinosas. La pregunta entonces sería

¹ “La sublimación es un término desarrollado por Freud. Se trata de un proceso psíquico mediante el cual áreas de la actividad humana que aparentemente no guardan relación con la sexualidad se transforma en

¿no hay deseo alguno al querer cumplir la expectativa de los padres?. Los hijos obedientes a las peticiones de los padres vendrían a ser colocados en el lugar del depositario del ideal del yo de los padres a manera de estigma.

La sociedad llega a crearse una imagen poco real del quehacer del músico, ubicándolo únicamente en los escenarios como artista cumpliendo el ideal colectivo ejecutando su instrumento en salas de concierto, siendo que detrás de solo algunos minutos de ejecución están horas y horas de trabajo en soledad con su instrumento a manera de relación mágica, la cual es prometedora para lograr las metas anheladas. La imagen que la sociedad tiene de un arte específicamente de la música es que una bella y sublime actividad, sin embargo puede llegar a ser el reflejo de una lucha continua por dominar el instrumento y alcanzar el virtuosismo. No es que sea algo tortuoso, sino que es un camino empedrado que lo vive en cierta soledad quien lo experimenta.

Hablando de los dilemas internos del músico, de sus vicisitudes emocionales y de sus relaciones afectivas, es frecuente que tienda a refugiarse en su instrumento, en su música como si existiera un lazo, una relación mágica músico-instrumento, que permitiera canalizar todo sufrimiento en su vida, situación que fortalece la experiencia de unión sujeto/músico-instrumento/musical. Pareciera que es su “pañó de lágrimas” más allá de ser un vehículo para buscar o enlazarse a su deseo.

Como se puede apreciar el músico virtuoso es una persona con ciertas características específicas, más no exclusivas, es decir es un ser humano “común y corriente” solo que en él se han creado algunas particularidades propias del artista que lo distinguen de los demás y que pueden devenir de la consolidación de cierta estructura psíquica.

El músico virtuoso en muchas ocasiones es concebido por la sociedad como un ser extraño dado su extremo aislamiento de su realidad social. Es por lo que habría que preguntarse sobre las razones del centramiento en su quehacer musical y sobre las consecuencias psíquicas del mismo.

depositarias de energía libidinal (pulsional). El proceso consiste en una desviación de la meta sexual hacia un nuevo fin.

La profesión musical en comparación con otras carreras tiene una mayor transcendencia en la vida personal del individuo, puesto que como hemos mencionado el quehacer musical se inicia a edades muy tempranas, por el tiempo de vida que se le dedica y por supuesto en conjunta relación con su instrumento, la música exige que desde niños los músicos tengan un estilo de vida sui generis.

Como se puede apreciar el músico además de experimentar situaciones positivas y placenteras, experimenta también presiones internas y externas, riesgos y devaluaciones que hacen peligrar una satisfacción plena. Pareciera que para compartir algo tanpreciado se tiene que pasar por frustraciones que implican un gran sufrimiento. Paradójicamente, sin embargo lo que hace que elementos externos al músico como son los padres y maestros lo motiven a ir en busca de oportunidades y conocimiento, a no quedarse esperando una respuesta de la institución, es precisamente la frustración más no la anulación del sujeto-músico.

El resultado puede ser altamente satisfactorio y se diría que valió la pena dicho padecer, para finalmente alcanzar una meta más y demostrarse lo valioso que es compartiendo sus logros artísticos en escena con el público espectador, sirviendo de emergente del inconsciente colectivo al comunicar un mensaje estético en un lenguaje universal.

Después de lo descrito, surgen cuestionamientos como: ¿el virtuosismo de la música tiene como antecedente un deseo propio o más bien parte de un deseo de la familia?, ¿será que el virtuoso en realidad no se forma en la institución sino que debe haber algo que lo determine psíquicamente, incluyendo el vínculo que establece con su instrumento que ha elegido para expresar la música, es decir algo de lo no decible?. Estas interrogantes y más, se intentan despejar a lo largo de este trabajo, partiendo del marco teórico psicoanalítico en relación a la estructura psíquica así como del análisis de casos de virtuosos.

CAPITULO 2

NEUROSIS Y PERVERSIÓN GENERALIDADES

2.1 Introducción del Narcisismo

Freud (1927) afirma que quien usó por primera vez el término “narcisismo” fue H. Ellis, sin embargo él mismo señaló en un artículo que el crédito era también de Nacke. Lo que es de destacar de este hecho es que existen diferencias significativas en cuanto a los conceptos que sustentan ambos autores para aplicar el término “narcisismo”.

Nacke (1899), introdujo el término “narcisismo” para describir un cuadro que implica una perversión sexual, en tanto que Havelock Ellis (1898), lo usó en relación a una descripción de una actitud psicológica. Finalmente Freud (1927), retoma esta propuesta de Ellis como punto de partida para elaborar su teoría sobre el narcisismo.

P. Nacke (1899), utiliza el término narcisismo para designar aquella conducta por la cual un individuo da a su propio cuerpo un trato parecido al que daría al cuerpo de un objeto sexual; vale decir, lo mira con complacencia sexual, lo acaricia, lo mimó, hasta que gracias a estos manejos alcanza la satisfacción plena (S. Freud, 1914, p.71).

Este autor desde su definición, ubica la condición narcisista como una perversión.

Otto Rank (1911), señala que bajo la mirada de la experiencia psicoanalítica se encontraron rasgos aislados de una condición narcisista en muchas personas con diferentes alteraciones psíquicas, lo cual fue sugiriendo que eran parte del desarrollo regular del hombre. Por tanto “El narcisismo, en este sentido, no sería una perversión, sino el complemento libidinoso del egoísmo inherente a la pulsión de auto-conservación, de la que justificadamente se atribuye una dosis a todo ser vivo” (Freud, 1914, p.72).

El concepto de narcisismo, Freud lo utilizó en 1910 (1914), señalando que se trataba de un estadio intermedio entre el autoerotismo y el amor de objeto. En muchos otros escritos abordó este concepto sin embargo fue hasta 1914, que escribe su artículo “Introducción del Narcisismo”, para describirlo de una forma más detallada expresa sus reflexiones acerca del narcisismo y el papel que juega en el desarrollo

psicosexual, y no solo eso sino que profundiza en el problema de las relaciones entre el yo y los objetos externos planteando la distinción entre la “libido yoica” y la “libido de objeto”. La introducción en el niño del narcisismo perfila la construcción del constructo “superyó” que después da pie a lo que él llamará “ideal del yo” como una formación consagrada del pasaje por la castración.

El narcisismo es base fundamental del yo en el niño; un aspecto que Freud aporta a las bases de este concepto, es el cuestionamiento referente al fundamento de las pulsiones sexuales y yoicas, puesto que sugiere que su origen es más psíquico que biológico concluyendo que “también podría ser que la energía sexual, la libido –en su fundamento último y su remoto origen-, no fuese sino producto de la diferenciación de la energía que actúa en toda la psique” (Freud, 1914, p.76).

A partir de la redefinición del concepto de narcisismo, este comienza a ser central dentro de la teoría psicoanalítica, Freud define el narcisismo como “la investidura de la libido en el yo y lo opone al amor objetal, en el cual la libido es investida en objetos” (Evans, 1997, p.135).

A esta etapa de la obra de Freud, Lacan le atribuye gran importancia pues inscribe al yo como un objeto de la economía libidinal y vincula el nacimiento del yo a la etapa narcisista del desarrollo, pero este narcisismo del que se habla es diferente al que corresponde a la etapa de autoerotismo puesto que esta etapa inicial no existe el yo como una unidad y por lo tanto este narcisismo solo puede aparecer cuando una nueva acción psíquica, da origen al yo (Evans, 1997, p.135).

Lacan dentro de esta línea trazada por Ellis y Freud, ilustra el concepto de narcisismo a partir del mito de narciso y por ello lo define como “la atracción erótica suscitada por la imagen, hecho especular; que tiene que ver con la identificación primaria que da forma al yo en el estadio de espejo.” (Evans, 1997, p.134). El narcisismo para él tiene dos aspectos: el erótico, que se refiere: “a que el sujeto se siente fuertemente atraído por la Gestalt de su imagen” (Evans, 1997, p.134) y “el agresivo en cuanto contrasta con la desunión no coordinada del cuerpo real del sujeto que parece amenazar con la desintegración” (Evans, 1997, p.135).

Por su parte Freud propone para sustentar dicho concepto que es un supuesto necesario que no esté presente desde el comienzo en el individuo una unidad comparable al yo, el yo tiene que ser desarrollado. Ahora bien, las pulsiones auto-eróticas son iniciales, primordiales por tanto, algo tiene que agregarse al autoerotismo, una nueva acción psíquica para que el narcisismo se construya (Freud, 1914, p.74).

Freud (1914) al continuar el análisis del narcisismo hace una propuesta respecto a la elección de objeto, menciona dos tipos de elección: elección por apuntalamiento y elección de tipo narcisista.

La elección por apuntalamiento se fundamenta en elegir un objeto externo para depositar la libido, a manera de idealización de este objeto, el sujeto esperará que le brinde satisfacción. En cambio la elección de tipo narcisista, refiere a una cuestión del depósito de la libido sobre el propio cuerpo del sujeto o incluso, algo que le remita directamente a la madre, a manera de célula narcisista, donde la madre y el hijo sean “uno mismo” puesto que la libido no ha salido del cuerpo, haciendo que el sujeto permanezca en una condición narcisista, siendo de gran dificultad eximir al goce y a la libido del cuerpo.

Para dar otra explicación del narcisismo, Freud (1914) plantea una vía de estudio desde la vida amorosa del ser humano: El ser humano desde sus primeros meses de vida experimenta satisfacciones sexuales llamadas auto-eróticas, son vivenciadas a partir de los reflejos y por la fragmentación que tiene respecto de su cuerpo, el bebé no se ubica como una unidad, sino que esos fragmentos de su pequeño cuerpo recibirán una satisfacción de manera aislada, puesto que la madre poco a poco irá hilvanando a través de las palabras la imagen de su cuerpo, así como de su reconocimiento personal y el del otro (el tú y el yo); a través del otro, el niño que había elegido como su primer objeto sexual a la madre ahora es un sustituto de ella, a esta forma de elección de objeto se le ha llamado de apuntalamiento, puesto que es un objeto externo a la persona. Existe otra variante, la de aquellos sujetos que experimentaron una perturbación en su desarrollo libidinal y no eligen posteriormente su modelo desde la madre sino desde la persona propia, en busca de sí mismos como objeto de amor, esto es una elección de objeto como ya se había mencionado propia del narcisismo.

Freud (1914), no plantea precisamente cómo se introduce el narcisismo en el niño, pero da paso a la construcción de este concepto, cuando propone que para que el yo sea desarrollado, una nueva acción psíquica debe emerger para que el narcisismo se constituya y precisamente aquí es el amor materno que presta su imago, sus

palabras y sus miradas para llenar al niño de la libido narcisista, así la madre es quien a través de su narcisismo secundario, es decir su ideal del yo, que construye un yo ideal en el niño siendo este lo que da soporte al narcisismo primario del mismo.

De acuerdo con Godino Cabas (1980), es claro en ese aspecto, cuando dice que la fórmula del narcisismo está compuesta del $\frac{deseo}{soporte}$.

Para esclarecer y ampliar el tema del narcisismo Freud (1914), analiza la cuestión de los primeros momentos, que se instauran en el sujeto como determinantes para conducirse a un tipo de elección de objeto y propone “la psicología de la represión”, la cual se refiere a todos aquellos momentos “traumáticos” o insoportables en la etapa de la infancia del sujeto, los cuales tapa con la manta de la represión y por medio de las mociones pulsionales libidinosas que sucumben al destino de la represión patógena cuando entran en conflicto con las representaciones culturales y éticas del sujeto.

Entonces las representaciones insoportables que se generan en la infancia y se manifiestan en la adultez son aquellas que se pasan al plano de lo que Freud (1914) llama represión, se han hecho parte del yo; se puede precisar: del respeto del yo por sí mismo, es decir es mejor cubrir y no exhibir aquello que es doloroso y no se puede hablar, es decir que no le puede poner palabras.

Si un sujeto lograra hacer consciente sus impulsos y mociones de deseo, siendo desaprobados por otro con indignación total o ahogados ya antes que devengan a ser conscientes, es porque que se pone en juego la represión, en términos de la teoría de la libido. En este caso el sujeto ha erigido en el interior de sí un ideal por el cual mide su yo actual, mientras que si el sujeto falta a esa formación de ideal, de parte del yo, la condición de la represión, sobre este yo ideal del cual habla Freud (1914), recae ahora el amor de sí mismo que en la infancia gozó el yo real, como yo ideal (*ich ideal*), (Lacan, 1954). El narcisismo aparece desplazado a este nuevo yo ideal que, como infante, se encuentra en posesión de todas las perfecciones valiosas; a quien en el ámbito de la libido, el hombre se ha mostrado incapaz de renunciar a la satisfacción de que gozó una vez.

Lacan habla alrededor de las identificaciones, retomando a Freud, acerca de la fase fálica, haciendo de lado la cuestión biológica, pero plantea que el falo tomado en una cierta función subjetiva, debe ejercer un determinado rol, al cual Lacan llama el rol del significante.

El significante surge a nivel simbólico, queda instaurado en el sujeto, siendo un significante hacia el cual converge la cadena de significantes que conforman al sujeto para dirigirse a su posible deseo.

Entonces se deduce que cada vez que el sujeto avanza se reencuentra con este falo, este reencuentro se daría al momento en el que pareciera que se va a alcanzar el deseo, la satisfacción es cuando se le escapa al sujeto y a pesar de reencontrarse con el falo no lo hace suyo, el sujeto puede ser afectado por la presencia de este falo y el falo paterno por lo que le representa.

¿Qué le representa al sujeto este falo paterno?, pareciera que se representa como aquel que tiene gran peso sobre el sujeto, puesto que la posición del padre implica la Ley; es decir, la parte normativa que se instituirá en el sujeto, así como el elevado poder del padre.

Por lo tanto queda claro que el falo ocupa una función de significante, así como una función simbólica.

Pero, ¿qué implica este falo?, Lacan (1954) cita a Freud y dice que en la salida del Edipo, se erige un sujeto nuevo, ¿provisto de qué?, y a esto responde: de “un ideal del yo”.

En el caso del obsesivo este ideal es muy elevado, puesto que el padre pareciera un obstáculo para llegar a la madre, se estará en constante competencia con éste, como si quisiera ganarle, ganar su lugar ante la madre, situación que entre más intenta ganarle más inalcanzable se torna.

Freud plantea una fórmula de identificación distinta de la identificación del yo, suponiendo que aquí hay cierto “rapport”/identificación por parte del sujeto con respecto a la imagen del semejante, identificando la estructura llamada “Yo”.

Lacan dice que el ideal del yo, sale de una identificación, identificación que surge de la relación edípica, una relación compleja, que se encuentra entremezclada de rivalidad, agresión y hostilidad.

Entonces el ideal del yo, tiene una función, que llega al mismo tiempo que la instancia del Superyó, la cual se refiere a lo meramente normativo, aquella instancia que inclusive en el ámbito social es reguladora en las relaciones hombre-mujer en el aspecto sexual.

Por tanto se infiltrarán para la formación del ideal del yo, los elementos significantes. Por ejemplo si una mujer dice: “yo también toso como mi padre”, como lo dice Lacan, aquí habría elementos significantes de los que provisoriamente se trata. (Lacan, 1958).

Lacan le da un término especial, porque no se tratan de significantes cualesquiera los que están dentro de la cadena de significantes, sino que él los llama “insignias del padre”. Por lo que este “yo toso como mi padre”, podría ser también “yo toco un instrumento como mi padre”, haciendo por tanto la elección del instrumento podría ser un elemento identificatorio, determinado por estas insignias del ideal del padre como ideal del yo.

Pareciera que el sujeto busca un reencuentro con aquel objeto perdido, que le causaba un inminente goce, ¿Será que el músico busca ese goce a través del instrumento musical?, y ¿de qué goce se trata? S. Freud conlleva a pensar en esa relación dual en el sujeto se encontraba con la madre en el ámbito de la libido; y le es difícil renunciar a ello, pero todo depende de la infancia por la cual atravesó el sujeto y la relación con la madre de la cual se hablará más adelante.

No quiere privarse de la perfección narcisista de la infancia y si no pudo mantenerla por estorbárselo las admoniciones que recibió en la época de su desarrollo y por el despertar de su juicio propio, procura recobrarla en la nueva forma de ideal del yo que proyecta frente así como su ideal, que es el sustituto del narcisismo perdido de su infancia, en la que él fue su propio ideal (Freud, 1914, p.91).

Entonces esta formación de ideal en la cual se ve involucrada la libido de objeto puede guardar relación con la sublimación, pero ¿qué es la sublimación?, S. Freud menciona que “la sublimación es un proceso que atañe a la libido de objeto y

consiste en que la pulsión se lanza a otra meta, distante de la satisfacción sexual, por tanto esa libido de la cual está cargada la pulsión, se desvía de lo sexual” (Freud, 1914, p.91). Ese objeto a la luz de la mirada, en el cual recae la libido, es idealizado, es engrandecido y elevado psíquicamente.

“la sublimación describe algo que sucede con la pulsión, y la idealización algo que sucede con el objeto” (Freud, 1914, p.91).

Si la sublimación es una sustitución, lo que sucedería con el músico y su instrumento, es que por vía de la sublimación y siendo el instrumento el medio de salida para la represión exigida por el yo, ante la formación del ideal del yo. Freud (1914) indica que puede ser posible la idealización que se menciona anteriormente, tanto en el campo de la libido yoica (hacia el sujeto mismo) como en el de la libido de objeto (del sujeto hacia el exterior).

La formación de un ideal del yo se confunde a menudo, en detrimento de la comprensión, con la sublimación de la pulsión. Que alguien haya trocado su narcisismo por la veneración de un elevado ideal del yo no implica que haya alcanzado la sublimación de sus pulsiones libidinosas (Freud, 1914, p.91).

La sublimación es un proceso que puede ser iniciado por el ideal del yo pero, este ideal no puede imponerse a las pulsiones libidinosas de manera forzada, es decir que no se puede sublimar algo bajo un acto de voluntad.

Después de esta explicación, se puede decir que la libido, que un ideal elevado pudiera reprimir, en el caso de la sublimación no sería reprimida esa libido, sino sublimada, siendo esa vía de escape que da cabida al cumplimiento de la exigencia del ideal haciendo de lado la represión. Porque el contenido sexual ha cambiado, se ha transformado por algo que no lo es (de forma).

Por lo que si se escapa, se excluye de la represión ejercida por el yo, entonces supone una explicación del virtuosismo, del cual ya se ha hablado en el capítulo anterior; debido a que habría una liberación del inconsciente en el Arte.

De acuerdo con Evans en su Diccionario (1997) refiere, que para Freud la sublimación es un proceso donde la libido es canalizada en actividades que al parecer no tienen contenido sexual, sin embargo si lo tienen, puesto que la

transformación no implica su anulación o aniquilamiento, sino que algo se pone en lugar de ello, entonces algo sexual (ello) lo que está debajo de ese velo, a manera de formas artísticas e intelectuales, es como una válvula de escape socialmente aceptable de la energía sexual, que de otro modo sería descargada en conductas perversas o síntomas neuróticos. Lacan retoma este concepto y añade el reconocimiento social como un elemento indispensable, de manera que, para afirmar que las pulsiones han sido sublimadas se requiere que sean desviadas hacia objetos socialmente valorados.

En la descripción de Freud la sublimación involucra la reorientación de la pulsión hacia un objeto diferente no sexual. Pero para Lacan lo que cambia no es el objeto sino su posición en la estructura del fantasma. En otras palabras la sublimación no significa dirigir la pulsión hacia un objeto diferente sino cambiar la naturaleza del objeto"; "la fórmula Lacaniana de la sublimación es entonces que eleva un objeto", "a la dignidad de la Cosa (Evans, 1997, p.183).

Lacan concuerda con Freud que existe una relación entre la sublimación, el arte y la creatividad. La cuestión ahora es determinar que estructura psíquica determina la posibilidad del acto de sublimar.

2.2 Estructura Psíquica

Epistemológicamente una estructura es ante todo un modelo abstracto, un conjunto de elementos y las leyes de composición internas aplicadas; De acuerdo con Dor (1995) da una descripción de lo que se comprende por estructura, a lo que llama una concepción estructural puede hacer percibir estas relaciones disimuladas entre los objetos o entre sus elementos solamente con esta condición, tales relaciones pueden surgir solo si existe una cierta coherencia al nivel de los objetos considerados.

Tras lo mencionado por Dor, se puede retomar cómo es que el sujeto denominado perverso, pareciera que no hace tan evidente su relación con sus objetos puesto que de alguna manera detrás de una apariencia común esconde un secreto, es decir que guarda una relación peculiar e íntima con sus objetos amorosos, la cual prefiere no hacerla evidente sino que quede en la intimidad a media luz, puesto que es una relación amorosa y prohibida ante los principios de la sociedad.

Por lo tanto a continuación, se plantean algunas ideas respecto del surgimiento del concepto de estructura.

A partir de la propuesta planteada por Freud, la cual modifica radicalmente el abordaje de la psicopatología, al introducir Freud el principio de causalidad psíquica en el campo de la psicopatología, propone una dinámica estructural, dado que la argumentación siempre se desarrolla en relación directa o indirecta con la metapsicología, de ahí la importancia de partir del principio de estructura para la comprensión del abordaje de su teoría al respecto.

El síntoma es por naturaleza puramente contingente y ciego, en otras palabras no hay una necesidad lógica entre su identidad y la expresión del deseo al que se encuentra alienado ese síntoma, las estrategias que sin saberlo utiliza el sujeto en la construcciones sintomáticas nunca son ciegas, sino que obedecen a su estructura psíquica, así el síntoma es tan solo un complemento del deseo.

La estructura psíquica es irreversiblemente determinada a partir de la relación que el sujeto mantiene con la función fálica, con su experiencia edípica, que induce tanto la organización así como al desorden psíquico.

En el orden de lo biológico podemos apuntar las siguientes premisas “Un organismo solo puede subsistir estructurado como tal si es alimentado con energía”, “requiere un cierto capital energético para mantener sus estructuras” (Dor, 1995, p.56), de acuerdo con Dor (1995) el organismo es sometido a una ley biológica de acrecentamiento del desorden, en el curso de la cual toda estructura ordenada es desorganizada etapa por etapa y esto hasta un estado de desorden máximo a lo que se llama muerte. Haciendo una analogía podemos decir que si el aparato psíquico no consume energía, su organización psíquica se degrada hasta la “muerte psíquica”, siendo el goce la medida del orden o del desorden psíquico, principio que se encuentra apoyado en las siguientes aseveraciones que hace Dor (1995): menciona que si el goce constituye el índice mismo de la permanencia de un acrecentamiento del desorden, eso equivale a considerar la castración como la que introduce la medida del orden en la economía de la estructuración por lo tanto el orden de la

estructuración es instituida por el orden fálico y entonces la única energía degradable es la del deseo del otro.

De acuerdo con Dor (1995), para todo sujeto, la estructuración de una organización psíquica se actualiza bajo la égida de los amores edípicos, es decir en el despliegue efervescente de la relación que el sujeto mantiene con la función fálica, con aquel inalcanzable que se bordea en todo momento.

Se revisan algunos rasgos diferenciales entre la neurosis y la psicosis, con la finalidad de puntualizar el concepto que nos conducirá hacia lo que es la neurosis. Por otro lado hablando de psicosis se pretende esclarecer que ocurre a diferencia de la neurosis hablando de deseo así como descartando que la posición estructural del músico virtuoso se trate de una estructura psicótica.

Desde la teoría freudiana en la neurosis el “Yo” bajo el dominio de la realidad ahoga la vida pulsional, existe alteración del nexo del sujeto con la realidad, se evita la realidad, mientras que en la psicosis el Yo estando al servicio del Ello, se retira de un fragmento de la realidad y pierde la objetividad. En el caso de la psicosis se compensa la pérdida de realidad reconstruyendo esa realidad, creando una realidad nueva, en la neurosis se compensa la pérdida de realidad limitando al Ello, no se desmiente la realidad pero se limita a no querer saber nada de ella. En la neurosis lo crucial está en los procesos que aportan un resarcimiento a los aspectos dañados por el Ello es decir, en reacción contra la represión y el fracaso mismo de esta represión.

La psicosis reemplaza la realidad del mundo exterior en cambio la neurosis en un mecanismo parecido a la actividad lúdica infantil se apoya en un fragmento de la realidad que no esté relacionado con aquello de lo que quiere defenderse y le asigna un significado particular, en un proceso simbólico.

De acuerdo con Dor (1995), Freud plantea una fórmula simple que quizá es la diferencia genética importante entre neurosis y psicosis, puesto que la neurosis es el resultado de un conflicto entre el Yo y su Ello, en tanto que la psicosis es el

desenlace análogo de una perturbación similar en los vínculos entre el Yo y el mundo exterior.

Continúa señalando que a partir de sus análisis “ las neurosis de transferencia se generan porque el Yo no quiere acoger ni dar trámite motor a una moción pulsional pujante en el Ello, o le impugna el objeto que tiene meta” (Dor, 1995, p. 156), así el Yo se defiende mediante el mecanismo de la represión, lo reprimido busca medios sobre los que el Yo no tiene poder y se impone al Yo por medio del síntoma y al encontrar que este menoscaba su unidad, lucha contra el síntoma de igual manera que lo hizo contra la moción pulsional y es lo que da origen al cuadro de la neurosis.

De esta manera el Yo se pone de parte de las exigencias del Superyó y de los influjos del mundo exterior real, teniendo más fuerza que las exigencias pulsionales del Ello, en otras palabras el yo es el poder que ejecuta la represión de aquel sector del ello, afirmándola mediante la resistencia. El yo entra en conflicto con el ello al servicio del superyó y de la realidad en todas las neurosis de transferencia.

El mecanismo de la psicosis está en la perturbación del nexo entre el yo y el mundo exterior.

El mundo exterior gobierna al ello por dos caminos: en primer lugar por las percepciones actuales, de las que siempre es posible obtener nuevas y segundo lugar por el tesoro mnémico de las percepciones anteriores que forman como “mundo interior” un patrimonio y componente del yo (Dor, 1995, p.156).

En el caso de la psicosis Dor menciona (1995), que el yo, se crea soberanamente un nuevo mundo exterior e interior y hay dos hechos indudables: que este nuevo mundo se edifica en el sentido de las mociones de deseo del ello y que el motivo de esta ruptura con el mundo exterior lo que es una grave frustración (denegación del deseo por parte de la realidad), una frustración que pareció insoportable.

Basándose en Dor (1995), pareciera que la etiología de una neurosis como la de una psicosis, tiene como elemento detonador la frustración externa, a diferencia de que en la neurosis por lo general ocurre un desplazamiento y en la psicosis no se percibe la diferencia entre el otro y el sujeto, puesto que se queda en un estado dual, en

donde no hay paso por la castración, así como el no cumplimiento de los deseos infantiles que tiene sus raíces en la organización filogenética.

El efecto patógeno depende de lo que haga el yo frente a esta tensión de conflicto, es decir si el Yo, procura someter al ello a favor de lo exigido por el mundo exterior, o si se deja avasallar por el ello y se deja arrancar de la realidad, lo cual se complica frente a la acción del superyó dado su enlace de influencia, tanto con el ello como con el mundo exterior, pues se forma “un arquetipo ideal de aquello que es la meta de todo querer: alcanzar del yo” (Dor, 1995, p. 157), que es la reconciliación entre sus múltiples dominios.

De esta manera Freud (1924), llega a hablar de que la neurosis de transferencia corresponde al conflicto entre el yo y el superyó y la psicosis entre el yo y el mundo exterior llegando a la afirmación de que la neurosis y la psicosis son generadas por los conflictos del yo con las diversas instancias que lo gobiernan y por tanto corresponden a un malogro en la función del yo, quien muestra empeño por reconciliar entre sí todas las diversas exigencias.

Para Lacan, la palabra “neurosis” siempre aparece en oposición a la psicosis y a la perversión y no se refiere a un conjunto de síntomas sino a una particular estructura clínica. Este uso del término para designar una estructura cuestiona la distinción de Freud entre neurosis y normalidad, sin embargo hay que considerar que Freud basa esta distinción sobre factores exclusivamente cuantitativos, puesto que para él no se trata de una distinción estructural.

Por lo tanto en términos estructurales “no hay ninguna distinción entre sujeto normal y el neurótico” (Evans, 1997, p.137).

Evans (1997), menciona que en la nosología Lacaniana se identifican tres estructuras clínicas la neurosis, la psicosis y la perversión, no hay ninguna posición de “salud mental”, que pueda denominarse normal” (p.137). La estructura normal en el sentido de lo que se encuentra en la mayoría estadística de la población, es la neurosis por lo que la “salud mental” constituye un ilusorio de totalidad, que no puede alcanzarse nunca, porque el sujeto esta esencialmente escindido, es decir está en

falta. Evans (1997), señala que mientras que Freud ve la neurosis como una enfermedad que se puede curar, para Lacan es una estructura de modificaciones imposibles, por ello “la meta del tratamiento psicoanalítico no es la erradicación de la neurosis sino la modificación de la posición del sujeto ante la neurosis” (p.137).

En lo que corresponde al abordaje de la Neurosis, se pretende que al revisar estas estructuras se llegue a una respuesta alrededor de la estructura con respecto a elección de objeto por parte del sujeto y la relación que guarda con éste.

De acuerdo con Evans (1997), para Lacan, la estructura de una neurosis es esencialmente una pregunta que el ser le formula al sujeto. Las dos formas de neurosis abordadas (la histeria y la obsesión), se distinguen por el contenido de la pregunta, puesto que la pregunta de la histeria sería: ¿soy hombre o soy mujer?, siendo que se relaciona con el sexo mientras que la pregunta del obsesivo se torna al dilema de Hamlet: ¿ser o no ser? Tiene que ver con la contingencia de la propia existencia (la pregunta histérica sobre la identidad sexual y la pregunta obsesiva sobre vida y la muerte), da la casualidad que son las dos preguntas finales que precisamente no tienen solución significativa, “esto es lo que le da al sujeto neurótico su valor existencial” (Evans, 1997, p.137).

En este caso se enfocará la atención del presente trabajo, en dos tipos de Neurosis, la Neurosis obsesiva y la neurosis histérica, ya que la Neurosis de tipo fóbica no es de nuestro interés para una posible respuesta ante la estructura del músico virtuoso en relación con su instrumento.

Mientras que para Freud la neurosis es una categoría diagnóstica y de manera muy justa mencionó que la neurosis era una “dialecto”, en el sentido de que:

Lo expuesto por Menassa (2009), para Freud, la neurosis obsesiva es un dialecto de la histeria pero también es un caso más ejemplar de neurosis, que la histeria, en tanto el “soma” no queda afectado, no hay extensión de lo psíquico a lo somático, característico de la histeria, sino que nos describe a los enfermos de neurosis obsesiva como sujetos que experimentan impulsos extraños a su personalidad.

Lo que para Lacan, la neurosis se puede sintetizar en una pregunta que el ser hace al sujeto y de aquí se desprenden las dos formas de neurosis que reconoce, la de histeria y la obsesión, que se distinguen por el contenido de lo que se cuestiona y se debate en el sujeto: Histeria ¿soy hombre o mujer? y el obsesivo ¿ser o no ser?.

2.3 La Neurosis Obsesiva

Partiendo de Lacan (1958), para Freud la neurosis obsesiva es una categoría diagnóstica específica a partir de la agrupación de una serie de síntomas, entre los cuales estaban las ideas recurrentes, acciones repetidas compulsivamente y los rituales. Sin embargo Lacan aporta una nueva visión pues señala que si bien el término engloba una serie de síntomas para él es una estructura subyacente que puede o no manifestar los síntomas asociados a esta por lo que es posible que el sujeto no presente sintomatología sin embargo estructuralmente es un obsesivo y nos hace una reflexión en relación a su pensamiento cuando una idea se instaura a nivel de palabra en el obsesivo, se puede instaurar como una fijación; es decir, como un trauma que permanecerá resguardado en el inconsciente.

Evans (1997) cita, que para Lacan una de las principales formas de neurosis es la obsesiva, en 1956 propone que la neurosis se sintetiza en una pregunta, ya mencionada anteriormente que el ser hace al sujeto mismo, la pregunta de la neurosis obsesiva tiene que ver con la contingencia de la propia existencia; es la pregunta sobre la muerte, así que lo que lo distingue es su necesidad de justificar su existencia, otros rasgos del neurótico obsesivo que son relevantes para Lacan son el sentimiento de culpa y la vinculación con el erotismo anal.

Dor (2006), define al obsesivo como aquel sujeto que centra su existencia en el controlar y dominar “todo”, puesto que él tiene que ser todo para el otro, de manera que él no puede perder ya que esto para el obsesivo, es una posición psíquica intolerable y que de manera total todos los niveles de su vida cotidiana. El obsesivo se aferra a sus objetos preciados puesto que no concibe la idea de perder y como consecuencia aparecerá el elemento de la postergación de su propio deseo, puesto que su deseo está puesto en el otro extraviando su propio deseo (Lacan, 1958).

A todo esto, el obsesivo será quien reincida en la repetición del significante que lo ha marcado de forma radical para denominar dicha estructura.

Dor (2006), “La pérdida de algo, del objeto en efecto, no puede sino remitirlo a la castración es decir para el obsesivo, a un desfallecimiento de su imagen narcisista” (p.141). Puesto que lo remite directamente a la castración, proceso por el cual se instituye la falta, abriendo paso al deseo, por lo tanto ese objeto se colocaría como aquel que obtura la falta del otro en sujeto obsesivo, la pérdida vendría a abrir la existencia de la falta y por tanto podría denunciar su propia castración.

Por el contrario, Dor menciona (2006), que superar la castración es siempre intentar conquistar y mantener un estatuto fálico junto a la madre y más en general, junto a toda mujer. No obstante la ley del padre permanece omnipresente en el horizonte del deseo obsesivo, la culpabilidad es irremediable, ya que buscará siempre superar al padre ante la madre, definiéndose así su posición frente a la Ley (Ley del padre).

Otro rasgo del obsesivo en consecuencia de esta omnipresencia de la imago paterna es la rivalidad y la competencia a la que se ven arrastrados en su intento de desplazar al padre o toda figura que lo represente. Desde la visión psicoanalítica tiene empuje de eliminarlo simbólicamente para poder estar en su lugar frente a la madre, que se traduce en el deseo aparente de ocupar el sitio del otro, en consecuencia si el padre representa la ley, es evadir esta ley de alguna manera.

Estos pensamientos que surgen desde la infancia del sujeto obsesivo, lo acompañarán constantemente en su problemática cotidiana con la misma modalidad: tener el sitio del otro investido inconscientemente como una representante de la referencia simbólica paterna. Esta dinámica lo lleva de manera constante a luchas por el prestigio, sean grandiosas o dolorosas, el sufrimiento que surge por atender o atinar el deseo del Otro, a través del cual, “el obsesivo jamás deja de asegurarse de la existencia salvadora de la castración” (Dor, 2006, p.142).

Otra característica del obsesivo respecto al imago del padre, es una actitud de desafío frente a la autoridad, pero no como el histérico que elabora estrategias para destituir a quien detenta la autoridad y que se detallará más adelante; para el

obsesivo la autoridad debe seguir siendo hasta el final autoridad. Porque para él, es ilegítimo suplantar la figura del padre. El padre como representante de la ley le sigue “metafóricamente, prohibiendo y condenando la erotización incestuosa de la relación con la madre, en la cual ha quedado prisionero el obsesivo” (Dor, 2006, p.142).

Dor menciona (2006), puesto que el lema del obsesivo, es control y dominio de todo, la ley no escapa a ello, por tanto la norma debe ser controlada y dominada por él, en contraposición de lo que significa para él la ley del padre que a pesar de todo la respeta, el obsesivo se encuentra en lucha permanente entre el deber ser y su propia la ley. De aquí su permanente esfuerzo que se lleva sobre múltiples objetos de investidura, los cuales podrían ser aquellos que el obsesivo libidinice.

El motivo intrínseco que mueve al obsesivo para alcanzar el dominio, es el goce de obtener el lugar del padre de ahí la perseverancia y la obstinación, como dos vehículos de las investiduras obsesivas. Pero aunque el obsesivo tenga esa ansia de conquista, para lograr el dominio, nunca nada le es suficiente, siempre querrá más de una manera insaciable. Cuando el obsesivo no bien ha alcanzado un objetivo, ya está luchando por otro, lo que conquistó ya no tiene interés para él y siempre luchará para lograr el ascenso al goce absoluto.

Todo lo anterior apunta hacia que “los obsesivos son virtuosos de la escalada: cuanto más austeras y complicadas son las sendas que se deben abrir, tanto más el recorrido justifica el rodeo” (Dor, 2006, p.143), que funciona como aquel fruto codiciado que se anhela alcanzar y que pareciera está al alcance del obsesivo pero que nunca se obtiene por completo. “El obsesivo se adhiere fundamentalmente a un fantasma persistente: un goce sin falta, al cual es preciso poder acceder, cueste lo que cueste” (Dor, 2006, p.143).

Como menciona Lacan (1958), el obsesivo tiene una gran deuda con el padre que le impulsa a resarcirse por medio de la culpa puesto que hubo una falla en lo moral, además siguiendo a Dor el huir de sentirse culpable frente a sus impulsos libidinales inconscientes ponen al obsesivo en un dilema frente a la Ley del Padre, su necesidad del control omnipresente del goce del objeto lo confronta con la

transgresión, por lo que entonces se trata de justificar sin saber que lo hace por medio de la culpa.

El obsesivo tiene un perfil tan controlado, que su actitud consiste, en toda circunstancia permanecer dueños de sí. La ponderación aparente de los obsesivos no tiene otra consistencia que ese control permanente ejercido sobre un fondo de aislamiento, este aislamiento parte “de la operación de disociar los afectos de una representación ligada a ciertos materiales reprimidos” (Dor, 2006, p.145), en esto se basa su mecanismo de racionalización antes de sentirse deleznable expresando sus emociones.

De acuerdo con Dor (2006), otra defensa del obsesivo (contra los afectos), es la anulación retroactiva; ya que a través de este mecanismo recusa pensamientos o actos e intenta hacer como si no hubieran acaecido. Pareciera que el obsesivo no quisiera ser descubierto en sus más íntimos pensamientos así como en sus actos. ¿De qué se esconde el obsesivo?, tal vez de la Ley o de todo aquello que represente esta Ley (el gran Otro), es ahí donde se encuentra el afán constante de minimización y exigencia interna que carga el sujeto obsesivo.

La anulación retroactiva es un proceso compulsivo de gran eficacia, que consiste en instalar o actuar un comportamiento directamente opuesto a aquel que el sujeto acaba de afirmar. Aquí el obsesivo encuentra toda una serie de beneficios secundarios por el lado del control y del dominio (Dor, 2006, p.146).

Dor señala (2006), que Freud dice: la anulación retroactiva pone de manifiesto uno de los elementos conflictivos permanentes en el que se debate el obsesivo: Es decir, la oposición arcaica entre el amor y el odio frente al objeto de investidura.

Evans (1997), El cual representa ese objeto causa del deseo, objeto *a* como lo expone J. Lacan y que se explicará más adelante, el obsesivo desea escapar de su deseo y anularlo como sea posible, cada vez que se encuentra auténticamente comprometido.

¿El todo o la nada?, un cuestionamiento del obsesivo y la estrategia que tiene respecto de este cuestionamiento es el siguiente: Cuando el obsesivo opta por el

todo, puede sacrificarse y dar lo mejor de sí para no preguntarse nada alrededor de la castración, es decir acerca de la pérdida y la falta.

Como el obsesivo no acepta perder, amar es perder algo en el orden de la castración, hablando precisamente de la falta y el hecho de perder el objeto de amor es decir, el amor de la madre y a la madre como objeto, daría la posibilidad de ser deseante a lo que refiere ser un sujeto en falta.

Por tanto pareciera que estas posturas del obsesivo del todo o nada son totalmente opuestas, pero no se trata de dos disposiciones incompatibles, sino que de esta manera logra estabilizarse toda la estrategia deseante del obsesivo, como si fuera una constante ida y vuelta hacia polos que parecieran opuestos, pero se complementan.

Dor (2006), menciona que esta estrategia gira esencialmente en torno a la cuestión del goce del otro frente al cual conviene controlar todo, es decir neutralizar todos los signos exteriores. Por ello para que nada se mueva, nada debe gozar, el deseo debe estar muerto, muerto en el otro.

Entonces “si la problemática de la pérdida es tan central en la lógica obsesiva es porque remite directamente a la falta” (Dor, 2006, p.149).

Pareciera que el obsesivo en este intento por no perder nada, es decir evitar enfrentarse a la cuestión de la falta, neutraliza el deseo ya que este es continuamente realizado por la falta como tal. De manera que el deseo, así amordazado, no se someterá ya a la articulación de la menor demanda. Ante la neutralización, el objeto deseado se inviste y es asignado a tomar el lugar del muerto.

Si el otro está “muerto”, muerto en el deseo es decir no desea; así, el obsesivo está tranquilo en la medida en que el deseo es siempre deseo del deseo del otro. Por ello siempre cuida de que su objeto amoroso este aparentemente satisfecho y así no pedirle nada. Dor (2006), por tanto de una manera general, menciona que la estrategia obsesiva consiste en apropiarse de un objeto vivo para transformarlo en

muerto y cuidar que lo siga siendo. Las más de las veces, sólo de este modo puede mantener algún comercio amoroso con él. En esta aseveración Lacan (1958), la ratifica señalando que la estrategia del obsesivo es no romper el lazo con el otro a pesar de que este muerto, puesto que es su propiedad, cualquier acción hacia el deseo se reprime.

Aunque no todos los obsesivos adoptan la forma de hacer indeseable a su objeto amoroso, ya que algunos son muy sensibles a la erotización del cuerpo del otro. Pero esta erotización solo es tolerable si el otro es rebajado al rango de objeto, sin embargo el objeto debe estar totalmente apagado, o sea, radicalmente muerto. Solo con esta condición puede existir eróticamente.

Lacan (1958), menciona que el deseo del obsesivo, es decir el deseo que dice ser propio es el deseo materno, deseo de mantener muerto el deseo sobre su madre, es decir, en el obsesivo se confunde el deseo propio, para así hacer que nada se mueva tendrá entonces que permanecer estático.

El obsesivo es aquel que intenta complacer a madre, deseando en el plano imaginario la muerte del padre, ya que es un obstáculo para llegar a la madre, así que deberá ser eliminado. Pero no sin antes retractarse deviniendo la culpa ante este deseo de matar al padre.

Así como nada es más tranquilizador y amable que un muerto femenino, de igual modo nada es más inquietante y odiable que una mujer viva, es decir, que puede gozar. El obsesivo puede padecerlo todo, sin cálculo ni retaceos, excepto una sola cosa: que el otro goce sin él, sin que él tenga o haya podido tener algo que ver con ese goce. El otro no puede gozar sin su consentimiento, sin su autorización. Lo que es radicalmente intolerable es que una mujer se atreva a impugnar, pareciera que es el mundo al revés.

El obsesivo busca por todos los medios tener el control de la situación, está dispuesto a sacrificarlo todo para que las cosas vuelvan a entrar en el orden de la muerte del deseo, convirtiendo al otro de nuevo en su objeto, un muerto que ya no

goza, y para ello el obsesivo “emprende los proyectos más inesperados para reconquistar el objeto que, al escapársele, lo remite a la pérdida” (Dor, 2006, p.153).

En el caso de la histeria materna, hablando de aquellas madres que voltean a mirar a sus hijos de manera parcial, tienden a hacer hijos obsesivos, es decir que son madres con ciertas fuerza ausentes, aquellas que concentran su narcisismo en sí mismas, que no lo dejan salir al no proveer al hijo(a) de afecto y mirada, el hijo(a) por tanto va a intentar a toda costa buscar la mirada de la madre por medio de logros que aparentemente la complazcan y su atención vaya hacia el hijo(a), para obtener de ella esa mirada que de él ha estado extraviada. Sin embargo, dada la característica estructuralmente histérica, la madre solo mirará de forma indiferente ese logro, lo que asegurará la instancia obsesiva.

2.4 La Neurosis Histérica

El término histeria, fue de gran relevancia en la psiquiatría del siglo XIX gracias a la obra de Charcot con quién Freud estudió, pero ya desde la medicina griega se concibió como una enfermedad propia de la mujer, (hysteron significa útero). Fue precisamente en el curso del tratamiento de mujeres histéricas que Freud empezó a desarrollar su famoso método de asociación libre desde donde empieza a construir los principales conceptos de la teoría psicoanalítica. En su famoso caso “Dora” donde describe su tratamiento fue el primer historial psicoanalítico.

Según diversos autores las características más destacadas de la histeria se centran en lo físico, parálisis, dolores y anestias que no cuentan con un sustento de tipo orgánico, donde una estructura real del sistema nervioso no corresponde a la anatomía imaginaria que crea el sujeto.

Evans (1997), menciona que Lacan aunque establece una relación entre de la histeria con la imago del cuerpo fragmentado, no define la histeria como un conjunto de síntomas sino como una estructura, por lo que desde el punto de vista lacaniano el sujeto puede o no presentar síntomas asociados a la histeria y sin embargo tener una estructura que corresponde a la neurosis de histeria.

De acuerdo con Evans (1997), Lacan al igual que Freud plantea que es una de las formas de neurosis junto con la neurosis obsesiva. Y desarrolla una tesis que le da un giro importante al abordaje de la histeria. Para él la neurosis tiene la estructura de una pregunta, de manera que la naturaleza de la pregunta central tiene que ver con la caracterización de cada una de ellas, la obsesiva y la histérica, la obsesiva tiene que ver con la existencia del sujeto y la pregunta del histérico tiene que ver con su posición sexual es decir “¿soy un hombre o soy una mujer?” o, más precisamente “¿qué es una mujer?” (Evans, 1997, p.106), lo cual es aplicable a ambos sexos. Así el mismo Lacan hace válida la tesis de que existe una relación entre la histeria y la feminidad.

Uno de los aspectos que caracterizan al histérico en relación a otras estructuras clínicas es “la estructura del deseo, como el deseo del Otro” (Evans, 1997, p.106), apropiándose de él, siempre y cuando el sujeto no sea el objeto de ese deseo. Hay una relación directa entre la estructura del deseo y la estructura de la histeria, para Lacan es tan importante, que él después habla de “histerizar” al sujeto durante el tratamiento psicoanalítico, (Evans, 1997).

La histeria de acuerdo con Nasio (1998), es una neurosis que se caracteriza por estar latente en el sujeto y se presenta frecuentemente en etapas críticas de su vida como la adolescencia, tomando como pretexto acontecimientos relevantes. Se manifiesta con diversos síntomas somáticos, tanto en lo motor, en la sensibilidad, como alteraciones sensoriales, insomnio, desmayos benignos, alteraciones de conciencia, de la memoria y de la inteligencia hasta con pseudocomas, estas manifestaciones son generalmente transitorias y no existe causa orgánica que las sustente.

Desde el psicoanálisis, Nasio (1998), menciona que el histérico como cualquier sujeto neurótico, es aquel que sin saberlo, impone al lazo afectivo con el otro la lógica enferma de su fantasma inconsciente, un fantasma en el que el encarna el papel de víctima desdichada y constantemente insatisfecha”. Es decir para él solo existe el goce insatisfecho y alimenta su descontento creando ideas a manera de fantasmas en donde pareciera que “el otro” siempre lo decepciona.

La neurosis para Nasio (1998), es una mala manera del sujeto de estar en contra del “del goce inconsciente y peligroso” de ahí que el plantea que las tres neurosis clásicas se distinguen por la manera en que el yo tiene de defenderse del “goce absoluto”. La histeria es un modo de sufrir conscientemente en el cuerpo, es decir cambiar el goce inconsciente e intolerable en sufrimiento corporal, en trastornos somáticos. Ocupa toda la vida psíquica del histérico el negarse a gozar. Esta se encuentra llena de pesadillas, obstáculos y conflictos.

El sujeto histérico transforma la realidad, sus objetos internos y los objetos externos en fantasmas. Histeriza el mundo, Nasio (1998), señala que histerizar es erotizar una expresión humana la que fuere aun cuando por sí misma en lo íntimo, no sea de naturaleza sexual, esto es lo que hace el histérico con la máxima inocencia, sin saber sexualiza lo que no es sexual y de lo que no necesariamente tiene consciencia. Por otro lado, “sufre de una gran tristeza y depresión,” “la tristeza del yo histérico responde al vacío y a la incertidumbre de la identidad sexuada” (Nasio, 1998, p.22).

Para Nasio (1998), Freud aclara que algo importante son los modos de defensa utilizados por el yo, así la neurosis se refiere al cómo se defiende el yo y no es por tanto un asunto del objeto contra el que actúa la defensa.

Nasio (1998), menciona que en las primeras teorías de Freud alrededor de la neurosis histérica afirma que es provocada por la acción patógena de una representación psíquica, de una idea parasita no consciente y fuertemente cargada de afecto, “una enfermedad por representación” (Nasio, 1998, p.25). Freud posteriormente alrededor de la idea parasita, considera que es una idea de contenido esencialmente sexual, al referirse al contenido sexual no necesariamente se refiere al sexo como tal, sino que está cargada de afecto sexual.

Por otra parte Nasio (1998), menciona que Freud al principio de su obra alrededor del estudio de la histeria, está convencido de que la causa de la histeria está centrada en la experiencia de un trauma durante su infancia, es decir al parecer fue una víctima impotente frente a la seducción sexual de un adulto, entendiendo como “trauma” al resultado instaurado en el sujeto frente a la seducción por parte de un

adulto o bien a la fantasía creada de haber sido seducido por un adulto, dejando una marca, herida a nivel psíquico en el sujeto, creándose un trauma porque la angustia que debió haber surgido se quedó encriptada en el sujeto.

Sin embargo más adelante hace la observación de que lo importante en todo caso no se refiere precisamente al hecho de la agresión exterior (de la seducción) que sufre el niño (a), sino la representación psíquica, la huella psíquica que deja en el yo, sobre investida de afecto, sobrecargada de energía sexual y fuente de un dolor intolerable para él, fuente del síntoma histérico y de cualquier tipo de neurosis.

De estos elementos surge una de las más importantes tesis freudianas en cuanto a la etiología de la histeria: la dificultad del yo para neutralizar la representación sexual intolerable, tratando de reprimirla, que en términos de Freud se refiere más bien, a una conversión en el cuerpo (síntoma), de las representaciones organizadas de la vida psíquica y esto es lo que hace que en el seno del yo se conserve una actividad patógena.

Nasio (1998), no se olvide que para Freud la represión es el fundamento de todas las neurosis, de ahí que el tipo de neurosis se va a definir a partir de que inviste “la representación intolerable”. En el caso de la neurosis obsesiva al pensamiento; al mundo exterior en el caso de la neurosis fóbica y al cuerpo en el caso de neurosis histérica. Es decir son tres maneras de represión o tres malas soluciones pues todas dan lugar al síntoma neurótico que le causa gran sufrimiento al sujeto.

De acuerdo con Nasio (1998), es de gran importancia para Freud el papel que juega en la histeria la represión como mecanismo de defensa del yo, donde el yo por librarse de esta represión desplaza la energía de un estado primero (sobrecarga de una representación intolerable) a un estado de carga en el sufrimiento corporal. Más adelante el mismo Freud lo llama histeria de conversión dado que hay una transformación de un exceso de energía que pasa del estado psíquico al estado somático, al parecer los síntomas de conversión son equivalentes corporales a las satisfacciones sexuales infantiles del sujeto, en otras palabras es un fracaso por

conversión de la sobrecarga en el síntoma somático, este es el mecanismo específico de la histeria.

En 1900 Freud propuso una modificación a su teoría respecto al origen de la histeria, y afirma que no es una sobrecarga de la representación, sino un fantasma inconsciente que se convierte en una angustia fantasmática. Dado que para explicar la aparición de un síntoma de conversión no es necesario que el sujeto haya experimentado un hecho traumático real como una seducción sexual de un adulto, puesto que “a lo largo de su maduración sexual, el yo infantil mismo, sin tener que padecer una experiencia traumática real desencadenada por un agente exterior, es el asiento natural de la eclosión espontánea y violenta de una tensión excesiva llamada deseo” (Nasio, 1998, p. 40).

Para Nasio (1998), las experiencias vividas por el niño a nivel de las zonas erógenas (boca, ano, músculos, piel, ojos) pueden tener el valor de un trauma. La sexualidad infantil es un aspecto inconsciente que puede generar sufrimiento al sujeto dado que la tensión libidinal es siempre desmesurada en relación a los recursos físicos y psíquicos del niño, para su yo.

Es importante anotar que aquí Freud le da un giro al concepto de trauma, el cual ya no se va referir solo a un acontecimiento exterior sino esencialmente a un “acontecimiento psíquico cargado de afecto, verdadero microtrauma local, centrado en una región erógena del cuerpo y consistente en la ficción de una escena traumática que el psicoanalista llama fantasma” (Nasio, 1998, p.41); de esta manera los traumas sean reales o psíquicos se plasman en la vida psíquica del niño, son parte de sus fantasmas. Estas afirmaciones no solo aportan la necesidad de un cambio importante a la propuesta primera de este autor acerca del origen de la histeria, que existe siempre como antecedente una acción perversa de un adulto sobre el niño, sino que el origen puede ser, el hecho psíquico que produce el propio cuerpo erógeno del niño; asiento del deseo y de la idea de que algún día puede obtener el goce ilimitado y absoluto, goce que es insoportable para el sujeto porque si lo viviera pondría en peligro la integridad de su ser y por eso para manejarlo desarrolla la creación de fábulas, escenas y fantasmas protectores.

Nasio (1998), menciona que la angustia es el nombre que adoptan el deseo y el goce una vez inscritos en el marco del fantasma, finalmente se le llama angustia fantasmática. Como ya se dijo anteriormente, Freud propone como causa de la histeria en su primera teoría, un exceso de energía como resultante de un choque traumático y en la segunda teoría, una angustia fantasmática como consecuencia del despertar espontáneo y prematuro de la sexualidad infantil (nueva teoría del fantasma). En conclusión la causa de la histeria está fundamentada en la actividad inconsciente de una representación investida al cuerpo.

Un rasgo relevante a mencionar es el desajuste de la sexualidad en el histérico, que se traduce en una conversión somática inmediata que domina el fantasma de la histeria. Desde la teoría reestructurada de la histeria de Freud, existen dos clases de conversiones una conversión global que transforma la angustia en un estado general del cuerpo y una local que transforma la angustia en un trastorno somático limitado a una parte del cuerpo, (Nasio, 1998). Así como en la histeria en términos de fantasma inconsciente en lugar de una representación o imagen corporal, en términos de angustia y no de exceso de energía. Nasio (1998), afirma que la angustia del fantasma se transforma en una perturbación de la vida sexual del histérico, en un estado de sufrimiento causado por una erotización general del cuerpo, refiriéndose a que cualquier parte del cuerpo puede ser erotizada, erotización que se acompaña, paradójicamente de una inhibición concentrada en el nivel de la zona genital.

La insatisfacción permanente es un estado característico del histérico, su insatisfacción no solo se centra en lo sexual sino que extiende a toda su vida, existiendo un hecho paradójico, se empeña por todos los medios en ser un sujeto insatisfecho; tanto que hace de ello su deseo, deseo de estar insatisfecho, entre más insatisfecho se siente más a salvo está de un goce que el ve como como una posibilidad de desintegración y de locura. Lacan dice el “histérico desea estar insatisfecho porque la insatisfacción le garantiza la inviolabilidad fundamental de su ser” (Nasio, 1998, p.49).

La naturaleza de la angustia en la neurosis histérica tiene su fundamento en la angustia de castración, Nasio menciona que para ser estrictos deberíamos llamar

“angustia frente a la amenaza de castración” porque se refiere más bien a una angustia frente a la amenaza de sufrir la castración visualmente percibida, por ello en el fantasma del histérico la figura de la madre es la realmente castrada y por tanto siempre la castración es del Otro. “Así pues la angustia vivida y consciente llamada miedo, es la expresión de la defensa del yo (represión) contra esa otra angustia no vivida, fantasmática e inconsciente que denominamos angustia de castración” (Nasio, 1998, p.53).

No hay que olvidar que es importante lo que Nasio (1998), menciona que la cosa inconsciente que se convierte es, desde el punto de vista de la teoría del trauma, la sobrecarga energética; y desde el punto de vista de la teoría del fantasma, la angustia de castración. “Una cosa es el miedo y la repulsa de un goce ilimitado que amenaza la integridad de todo el ser; y otra la angustia ante la amenaza de una castración dirigida a una parte limitada del cuerpo: el falo” (Nasio, 1998, p.54).

De acuerdo con Nasio (1998), el sujeto histérico sería, aquel niño que, no habiendo podido remontar psíquicamente esta fase, quedaría coagulado en ella, es decir en la fase fálica porque se centra en esta falta de la madre del pene, pero a los ojos del niño es más bien el “ídolo del pene”. La ficción de un pene potente cargado de extrema tensión libidinal, que en psicoanálisis se conceptúa como falo. Como el niño en un principio vive en la creencia de que todos poseen el falo vive no sabiendo si es hombre o es mujer y es precisamente de esta incertidumbre sexual que sufre el histérico.

En el caso de la niña no hay angustia como en el caso del varón sino desde la teoría freudiana sino el odio y el resentimiento hacia la madre pues para ella no existe el peligro de castración, ya lo está. En el fantasma de la niña el falo le ha sido robado; para ella la vagina no es una cavidad positiva sino la falta de un falo. Aquí hace una anotación Nasio (1998); para él mientras que el niño considera su pene como algo que no puede perder, la niña toma sus órganos genitales como un falo y por tanto hay que cuidarlos de cualquier agresión. El cuerpo de la madre es para ella un falo inquietante e invasor es una madre-falo, no es una madre fálica, porque no es

poseedora de un falo sino es identificada como como un "falo insuperable"; es decir, un cuerpo desmesurado y peligroso. De aquí se desprende una visión interesante que propone Nasio (1998), que el niño es más sensible a la percepción de las formas exteriores y la niña a la percepción de sus sensaciones internas.

Entonces el fantasma de la castración, núcleo del fantasma para la conversión histérica, se puede centrar en que el niño cree que como todos posee un falo, pero al darse cuenta de que la madre no lo tiene, concluye que hay quien lo tiene y quien no lo tiene, percibe el mundo como algo angustiante porque puede ser amenazador, puede perder su falo en el caso del niño y en la niña el falo le ha sido robado y guarda resentimiento y rencor a la madre por esta pérdida y de acuerdo con Nasio (1998), puede pensarse en que la niña al tomar como falo sus órganos internos los tiene que cuidar de la agresión. El histérico transfiere "la angustia de castración" sobre el cuerpo global y anestesia el cuerpo genital; en otras palabras, la "angustia de castración" se convierte en un cuerpo que sufre de un narcisismo, de una erotización excesiva y de inhibición sexual.

Por último Nasio (1998), comenta que no hay que perder de vista que si bien "la angustia de castración" "el fantasma de castración" es causa del sufrimiento del histérico también tiene la función de protegerlo, es una defensa contra el goce máximo, contra el gozar, pues teme frente a esto desintegrarse y caer en la locura. Pero si bien lo rescata, también altera su manera de percibir a los seres que ama u odia, deforma su percepción de ellos a partir de su fuerza o debilidad fálica. Y sus relaciones se convierten necesariamente en el que toma el lugar del que domina y el dominado.

2.5 Perversión

El perverso se toma un trabajo loco, considerable, agotador, hasta fracasar (encontrarse con su límite) en su fin para realizar (Gerber, 2008).

En la posición perversa se pretende pueda dar luz alrededor de una relación de objeto respecto a la relación que el músico tiene con su instrumento.

El falo, como significante que representa la falta o aquello que se propone para tapar la falta así como suplir al Otro, en tanto el Otro es constituido por esto, en la medida que para el sujeto hay en alguna parte un significante faltante.

En el perverso este significante se propone como el tapón que al parecer obtura toda falta, la falta no figura en el perverso, para estar en goce: sujeto-objeto.

Como si en vez de bordear al objeto, que es el caso del obsesivo, el perverso accediera directamente al objeto llegando a formar parte del sujeto.

Pero más que un significante, el falo es un símbolo representa aquel máximo a alcanzar pero que siempre se le escapa, es decir algo falta, puesto que no le es posible alcanzar. En el campo de la Neurosis, el sujeto se encuentra en constante falta, siempre quiere ir por más, porque simplemente no le satisfacen los logros y “éxitos” que tiene, en cambio el sujeto perverso se propondrá como el poseedor del falo. Pero entonces ¿por qué más que un significante, el falo es un símbolo, signo como lo dice Gerber (2008)?, puesto que no es puesto en la literalidad, sino que toma la función de símbolo-clave de la subordinación de lo viviente al significante; es decir lo viviente a nivel factible toma un segundo plano y se personaliza al sujeto, a manera de significante, parte del sujeto o deviene idéntico al sujeto mismo.

El sujeto es marcado por un significante, el cual lo marca y no es que no sepa por qué lo marca, sino que resguarda ese saber a nivel inconsciente, convirtiéndolo en sujeto inconsciente.

El significante falo como garante del goce, es lo que el sujeto perverso pretende alcanzar, el sujeto perverso se propone a sí mismo como falo, el cual se encuentra en una posición de goce, no así como en el obsesivo donde la dialéctica del deseo se exige movilizar. Nada es completamente satisfactorio, como para quedarse con lo obtenido, se va por más para pretender alcanzar el goce, es decir aquel significante que lo complete.

En la neurosis el falo marca al sujeto en falta, lo tacha, para hacerlo lo hace colocarse en el campo del deseo. Puesto que el sujeto va en búsqueda de cumplir tal

deseo, el cual promete acercarlo al goce y a cubrir esa falta, éste estará en la constante búsqueda de aquello extraviado pero nunca alcanzado, dicho desde Lacan de acuerdo con Evans (1997), la fórmula lacaniana del deseo: el deseo puede ser articulado pero no articulable. Es decir, que en toda neurosis el deseo puede ser puesto en el campo del lenguaje, por eso puede ser articulado puesto que se habla, pero por más que éste hable sobre su deseo nunca podrá articularlo, quedando ese significante como falto.

Entonces en la neurosis pareciera que para acceder a la búsqueda del falo tiene que haber un sacrificio, la castración. El sujeto en falta, va en busca del goce por medio del falo, que nunca será suyo, estará por momentos aparentemente en el goce pero es siempre la falta, a la que se enfrenta después; es decir no puede alcanzarlo ni quedarse en el goce. En el caso del perverso, sí se pretende un alcance del goce en la postura de no estar en falta, en su goce es éste, el goce que se propone como falo.

Gerber (2008), menciona que hay un significante que designa eso que es impronunciable: el falo, que deviene así para el sujeto el significante de su falta-*en*-ser, es decir que de esta manera, no hay sujeto del goce, el falo no es en sí el sujeto, no lo representa, sino que representa al goce, el cual se ubica fuera del sistema simbólico.

En la neurosis el sistema simbólico está lleno de lenguaje y para esta condición del sujeto, entre más se hable más se aleja de dicho goce, no hay relación directa con el objeto, esto se refiere a que hace puente con la cosa por medio de la palabra que entre más se hable, más se articule, más se aleja de gozar.

Esto es que el falo no remite a otro significante, se postula como único, aquel significante que representa este estatuto; por esta razón, no puede ser pronunciado.

Entonces podría decirse que ¿el perverso en el campo imaginario es dónde logra alcanzar el goce?, puesto que como lo dice Lacan en la neurosis: si el principio de este sacrificio de ser que es la castración, es inscripto simbólicamente por el Falo (Φ , *Fhi*, el imposible puesto que sería la completud), su puesta en juego y su efectución

no puede realizarse sino en el campo imaginario, por medio de la formulación del fantasma, en el momento en que se encuentra el falo a nivel imaginario, da consistencia, cimiento, mientras que en lo simbólico, corta, separa y desprende al sujeto de una posible completud (Φ), es un sujeto en falta, representado ahora siempre por un $-\varphi$ (*fhi, falo*), que indica su escansión o escisión simbólica, ese $-\varphi$ se enmarca por medio de ese fantasma que intente reconquistar el goce perdido (por su acceso al lenguaje), (Gerber, 2008).

De modo que Φ da la razón lógica del deseo, ir en búsqueda del goce que promete, pero solo el falo imaginario $-\varphi$, puede darle cuerpo y consistencia para el sujeto, ya que $-\varphi$ se instaura como marca de la castración en lo imaginario.

Con relación al sujeto, el Otro dice Lacan, está siempre en posición de anterioridad lógica, por tanto el sujeto recibe de él su determinación significativa, marca al sujeto presentándose como el todo a su vez como aquel que marcará la falta en el sujeto. Por este motivo es que el sujeto hombre o mujer puede tener acceso al significativo falo a nivel simbólico.

El sujeto perverso va a encontrarse con que este Otro simbólico es a-sexuado, Gerber (2008), menciona que el Otro no se presenta para el sujeto, sino bajo una forma a-sexuada, todo lo que ha sido el soporte, el soporte-sustituto, el sustituto del Otro bajo la forma del objeto de deseo, es a-sexuado.

Entonces de acuerdo con Gerber (2008), si este Otro es a-sexuado no tiene la posibilidad de responderle al sujeto, puesto que, el sujeto sexuado es. Lacan lo formula así: "la ausencia designa el sexo". El sujeto marcado entonces en tanto falta, el Otro por tanto también es ese agujero, un agujero que lo especifica como estructuralmente inconsciente, ese Otro es aquel que no le responde al sujeto, este Otro del cual nos habla Lacan llega a pensarse que va más allá del plano simbólico, ya que se podría ubicar en el campo de lo real, aquello que no ha sido nombrado, aquello que se busca poner en palabras pero que simplemente no se ha nombrado.

Para el psicoanálisis las explicaciones alrededor de las perversiones que da el lado de la psiquiatría, son amalgamas teóricas y clínicas, puesto que encuadran y se

reducen a ciertas características que para su diagnóstico deben cumplirse al pie de la letra de lo contrario sale de la clasificación y se pasaría a otro diagnóstico, (Dor, 1995, p.63), es por esto que el aporte del psicoanálisis es tan fecundo en la comprensión del lugar estructural donde se organiza y se despliega el proceso perverso.

Dor (1995), primeramente hace la distinción, entre perversidad y perversión puesto que perversidad lo refiere a un tipo de “malignidad actuante”, en el sujeto, “en algunos de sus actos y de sus conductas”. Poniendo en esta situación la difícil distinción entre perversión y perversidad, dando lugar al cuestionamiento de las apreciaciones morales del comportamiento.

Siendo que por lo tanto se trabajará con el término perversión como lo menciona Dor (1995), pero tienen una relación estrecha con la perversidad puesto que como menciona Henri Ely “la perversidad se trataría de una elección inmoral en las reglas normativas del comportamiento”, (Dor, 1995, p.64).

Se plantean algunas perspectivas desde las cuales se puede ver a la perversidad, un ejemplo “sería el caso de ciertos actos de crueldad física y/o moral, cometidos bajo el imperio de las pasiones (celos, odio, exaltación política o mística)”. (pág. 64)

Pero desde una visión más “técnica”, Dor (1995), señala que Henri Ey en sus “Etudes psychiatriques”, se centra directamente en el problema de la perversidad respecto de la libertad puesto que lo direcciona hacia una cuestión de intencionalidad deliberada o no del acto perverso, como algo premeditado o no de hacer daño a alguien.

Dor (1995), propone que desde una visión más “técnica” la cuestión del acto perverso que se plantea es que si este proviene o no de un deterioro patológico de la personalidad, retomando así el aspecto patológico, se aleja de manera insidiosa (maldad) del terreno de la perversidad para dar paso al abordaje que da paso a la perversión.

Al realizar esta distinción tiende a encaminar las perversiones al campo de “aptitudes patológicas permanentes del ser”, es decir a una desviación, puesto que las perversiones si bien se consideran como una desviación para llegar al goce, alejándose de “las tendencias normales”.

El proceso perverso, como aparición dentro de la personalidad, se da con la presencia de indiscutibles signos precursores, Dor (1995), menciona tales como son: la malignidad, la crueldad, la violencia de carácter, la indisciplina, la disimulación y la mentira, situación que ni la familia misma podrá delimitar o inclusive manejar; algunas de estas características son similares en la neurosis. Siendo que a diferencia de la perversión en la neurosis el sujeto a travesado por la castración en cambio en la perversión el sujeto a pesar de haber pasado por la castración, no reconoce ese proceso, es decir lo niega.*

2.5.1 Fetichismo

De acuerdo con Dor (1995), el perverso regula su conducta sobre la realización de sus deseos, sus apetitos, sin consideración por lo que podrían aparecer elementos reguladores que llaman al sentimiento de la dignidad individual y el respeto del otro, de los cuales carecerá el perverso para intentar una aparente regulación del cumplimiento de sus deseos y sus más ocultos apetitos, puesto que para el perverso el sentido moral no existirá, como tal. El sujeto perverso se encuentra con la situación de adaptarse a la sociedad, y se logra adaptar más o menos a la vida social, logrando ser un tanto apto para conocer las restricciones que le impone, ya que infringir la ley para el perverso será su mayor debilidad para lograr su cometido.

Dor (1995), distingue entre las perversiones instintivas y las perversiones sexuales, puesto que les ha separado históricamente las perversiones instintivas ya anteriormente mencionadas y las perversiones sexuales definidas como: “toda tendencia a buscar la satisfacción sexual fuera del acoplamiento fisiológico con un sujeto de la misma especie y de sexo opuesto” (Dor, 1995, p.67).

Dor (1995), cita que de acuerdo con el alienista francés Ball en su obra: “La folie érotique”, las perversiones sexuales se dividen en dos géneros:

1) Las perversiones con respecto a su objeto: homosexualidad, pedofilia, necrofilia y bestialismo.

2) Las perversiones con respecto a su medio: fetichismo, sadismo, masoquismo.

Y otra categoría dentro de la perversión está constituida por sujetos que obtienen su satisfacción sexual “completa” con los actos preliminares del acoplamiento, en la que se encuentran los: voyeuristas, los exhibicionistas y los manoseadores.

Más recientemente, el psicoanálisis estudió por su parte el proceso de desarrollo por el que atraviesa el sujeto respecto a una perversión, ya que en la etapa adolescente, es cuando el sujeto se encuentra en una activación pulsional instintiva sexual, por lo que puede desviarse por recuerdos o eventos significativos que hayan marcado su infancia y que por tanto se ven directamente relacionados a una emoción que va ligada a la sexualidad, que como lo menciona Dor (1995), es hasta entonces polimorfa, incierta e inconsciente.

Pareciera entonces aquí el origen de donde surge una perversión. Así las perversiones sexuales se encuentran rodeadas por ideologías que se alejan del carácter de causalidad psíquica a nivel inconsciente del proceso perverso.

El perverso por su parte se las ingeniará para satisfacer su perversidad de tal manera que intentará mediar con las situaciones de la ley y las reglas morales, para evitar ser juzgado por estas y por tanto que le sean aplicadas; es por esto que en muchas ocasiones la perversión es vivida por el sujeto como un sufrimiento, una “obsesión”, que podría causar una condición de repetición incesante, (Dor, 1995, p.68).

Retomando a Lacan desde Evans (1997), donde señala que para Freud (1905), la perversión es toda forma de conducta sexual, que se desviaba de la norma de cópula genital heterosexual, aunque esta definición la cuestiona dentro de la misma posición que Freud desarrolla en relación a la perversión de la sexualidad humana que se presenta de diferentes maneras.

Lacan rebasa esta propuesta de Freud al definir la perversión no como una forma de conducta sino como una estructura clínica. Así para Lacan la perversión no significa solo la alteración de las costumbres impuestas por los criterios sociales.

Para Evans (1997), la distinción que hace Lacan entre actos perversos y estructura perversa, permite plantear que puede haber actos perversos no ligados con estructuras perversas y a su vez que estos actos sean llevados a cabo por sujetos no perversos y que un sujeto perverso puede nunca realizar un acto perverso en la realidad. También esta concepción permite aplicar el criterio de estructura perversa al margen de los criterios sociales y toma como referencia más bien el hecho de que el sujeto pase por alto los requerimientos del complejo de Edipo.

La perversión se caracteriza a diferencia de las otras estructuras clínicas por la presencia de la operación de la renegación. Básicamente el perverso reniega la castración, se da cuenta que a la madre le falta el falo así como el mismo sujeto también se encuentra en falta, pero se niega a aceptar la realidad, de esta percepción traumática, se establece una relación problemática con el falo. Y es que el problema central de la perversión que retoma Evans (1997), consiste en el modo que el niño, en relación con la madre, se identifica con el objeto imaginario del deseo de ella es decir el falo. Por esto el triángulo imaginario edípico que propone Lacan es determinante en la estructura perversa, en esta estructura el falo solo puede estar presente de manera oculta.

La perversión tiene que ver también con la manera en que el sujeto se encuentra frente a la pulsión, en esta estructura el sujeto se pone como objeto de la pulsión, solo como un medio para que goce el Otro. “El perverso asume la posición del objeto-instrumento de una voluntad de un goce que no es suya propia sino del gran Otro” (Evans, 1997, p.150), se dice que el perverso es el sujeto que va más allá del principio del placer.

De acuerdo con Evans (1997), la perversión está estructurada de un modo inverso al de la neurosis pero está igualmente estructurada, ya que mientras la neurosis se caracteriza por una pregunta, la característica de la perversión es la falta de

pregunta; el perverso no duda de que sus actos puesto que sirven para el goce del Otro.

Lo que incumbe a este estudio será la parte fetichista de la perversión, ya que la relación que se guarda con el objeto fetichista, podrá dar una posible respuesta a la relación que guarda el músico con su instrumento.

Para hablar de Fetichismo se retoma a S. Freud (1927), quien refiere que el término “fetiche” fue utilizado dentro del estudio de las religiones primitivas para designar a un objeto inanimado de culto. A fines del siglo XIX, Krafftbing por primera vez lo aplicó a la conducta sexual, definiendo el fetichismo como una perversión sexual, donde la excitación sexual depende totalmente de la presencia de un objeto concreto “fetiche”, que puede ser desde un zapato, una prenda de vestir o cualquier otra cosa como un simple brillo en la nariz, tal como lo describe Freud en el artículo del Fetichismo (1927). Este es el sentido del fetiche que Freud y los demás estudiosos de la sexualidad tomaron.

Para Freud (1927), el fetichismo es casi exclusivamente masculino y tiene fundamento en el horror del niño frente a la castración femenina. Como lo retoma Evans (1997), confrontado con la falta de pene de la madre, el fetichista reniega esta falta y encuentra un objeto “fetiche” como sustituto simbólico del pene faltante. Para Freud el asunto del fetichismo se encuentra en la etapa fálica, (edípica) dado que la madre no permite castración alguna (Abrego, 2001, p.75).

Freud (1927), en su artículo del “fetichismo” comenta que de ese impacto que lleva al niño a desmentir la falta de pene en la mujer, el sujeto crea un sustituto que obture la falta. La creación del fetiche para el sujeto vendrá a obturar la falta del y a protegerlo de su propia castración, por esto el fetiche es una defensa contra su propia castración.

Así de acuerdo a la teoría de S. Freud, el fetiche es un sustituto del pene, pero no sin antes agregar que no es el sustituto de uno cualquiera, sino de un pene determinado, muy particular, que ha tenido un gran significado en la primera infancia, pero que

aparentemente se perdió más tarde, se espera que debiera ser resignado, pero justamente el fetiche está destinado a preservarlo de su sepultamiento.

Freud (1927), menciona claramente que el fetiche ocupa el lugar del pene que no posee la mujer. La elección de este fetiche refiere a la represión que se tuvo ante un evento que se eliminó en el sujeto, puesto que no soporta dicho evento y aparece como sustitución de aquella representación de objeto, que de manera pulsional hace una constante aparición en el pensamiento del sujeto. Entonces el fetiche se instala como el signo del triunfo sobre la amenaza de castración y de la protección contra ella, evitando así al fetichista una posición homosexual, en tanto presta a la mujer aquel carácter por el cual se vuelve soportable como objeto sexual.

En la vida posterior, el fetichista cree gozar todavía de otra ventaja de su sustituto genital, es accesible con facilidad, y resulta cómodo obtener la satisfacción ligada con él. Lo que otros varones requieren y deben empeñarse en conseguir, para el fetichista no implica trabajo alguno.

Freud (1927), supuso la existencia de una posible “bi-escisión” en el sentido de que el fetiche era depositario de ternura pero también de hostilidad por parte del niño, lo que habla de una muestra de negación de la falta y por otro lado de una débil muestra de la castración.

En su descripción del fetichismo, Freud manifiesta que ciertamente hay numerosas e importantes pruebas de la actitud bi-escindida del fetichista frente al problema de la castración de la mujer. En casos muy refinados, es en la construcción del fetiche mismo donde se ha encontrado la comprobación de esta postura del fetichista, el desmentir y el aceptar a su vez la castración, precisamente la bi-escisión permite distinguir lo que el fetichista hace en la realidad o bien en la fantasía con ese fetiche.

Por lo tanto la teoría apunta hacia que el fetichista, se encuentra en una necesidad de escenificar la castración que él desconoce. Así la acción reúne en sí las dos aseveraciones recíprocamente inconciliables: la mujer ha conservado su pene y el padre ha castrado a la mujer, (Freud, 1927).

De acuerdo con Freud (1927), su visión del fetichista consta en que no sería exhaustivo pensar que el fetichista venera el fetiche, en muchos casos lo trata de una manera equivalente a una figuración de la castración. Esto acontece en particular cuando se ha desarrollado una fuerte identificación con el padre a quien el niño había atribuido la castración de la mujer. La ternura y la hostilidad en el tratamiento del fetiche que corren en igual sentido que la desmentida y la admisión de la castración se mezclan en diferentes casos, en proporciones desiguales de suerte que una y otra vez se dan a conocer a mayor nitidez.

En la elección del fetiche se manifiesta la influencia persistente de una impresión sexual recibida casi siempre en la primera infancia. Esta elección del fetiche, se vive como un objeto cotidiano que elige el sujeto de manera inconsciente, ya que el sujeto se encuentra satisfecho por las facilidades que este le brinda en su vida amorosa.

Es de esperar que en sustitución del falo femenino que se echó de menos, se escojan aquellos órganos u objetos que aluden al pene en calidad de símbolos. Lo que conduce a señalar que el modelo frecuente del fetiche es un pene del varón o el clítoris de la mujer como pequeño pene real, así el fetiche se ve como contención de aquella representación ominosa que el sujeto adopta para tener una satisfacción.

Lacan como lo menciona Evans (1997), más tarde cuando hace la distinción entre pene y falo, subraya que el fetiche sustituye al falo no al pene y describe el mecanismo de renegación subrayando que es la operación constitutiva de la perversión en general y no solo de la perversión fetichista. Lacan en 1956, hace una diferencia entre lo que es el objeto fetichista y el objeto fóbico, mientras que el fetiche es un objeto que sustituye el falo faltante de la madre el objeto fóbico es un sustituto imaginario de la castración simbólica.

Como todas las perversiones el fetichismo tiene su fundamento en el triángulo preedípico madre-hijo-falo sin embargo hay una distinción en el fetichismo, que involucra al mismo tiempo la identificación con la madre y con el falo imaginario, en el fetichismo el sujeto se encuentra entre ambas opciones continuamente, (Evans, 1997).

Lacan está de acuerdo con Freud en que el fetichismo se presenta de manera predominante en el hombre sin embargo en 1958, menciona una posición un tanto diferente, cuando hace referencia acerca del fetichismo de la mujer y menciona que el pene adquiere un valor de fetiche para las mujeres heterosexuales, y plantea algunas premisas importantes que invierten la concepción de fetiche dada por Freud, porque Lacan propone que en lugar de que el fetiche sea un sustituto simbólico, del pene real, el pene real se puede convertir en fetiche al sustituir el falo simbólico ausente de la mujer, pero esto contradice que sea predominantemente masculino porque esta segunda interpretación se aplicaría a las mujeres heterosexuales, (Evans, 1997).

Un abordaje diferente del fetichismo muestra Winnicott, ya que para él, “el objeto fetiche es generado por una malformación del objeto transicional y el objeto que originariamente debería fungir como una barrera que separa lo exterior de lo interior” (Abrego, 2001, p.63). A partir de sus observaciones clínicas Abrego (2001), deduce que el objeto fetiche suele cambiar, pero siempre tendrá el mismo sentido que es cerrar todo intento de separación con la madre. Para Winnicott “el objeto fetiche es un sustituto real de la madre que niega y cierra toda posible separación, convirtiéndose en “consolador” o “protector””, (Abrego, 2001, p.63).

Señala Abrego (2001), que si bien el concepto de fetiche para Winnicott está relacionado con la perversión, ya que lo plantea como una malformación del objeto transicional, este es el resultado de un medio no suficientemente nutricional, puesto que está relacionado con el contacto con el pecho materno y los cuidados de la madre. El sujeto por tanto establece una liga directa con el objeto transicional y por consiguiente no puede superar el proceso de separación hijo-madre.

Esta postura de Winnicott está lejos de la postura psicoanalítica freudiana y lacaniana que explica el fetichismo desde que se toma un objeto para negar la falta del pene de la madre, es decir la castración de la madre. Si se aplica de manera estricta que el concepto fetichismo exige la renegación de la castración, lo que plantea Winnicott se puede entender que el objeto fetiche cierra toda posibilidad de castración o de frustración y que para que se constituyera el objeto fetiche también

debe estar ligado a la vivencia de un medio no gratificante. Estas propuestas conducen a una visión compleja porque Winnicott plantea que el niño toma un objeto fetiche ante la falta de un medio suficientemente bueno; es decir, a la falta de una ilusión provista de una madre suficientemente buena. Abrego (2001), menciona que cierra toda la posibilidad de separación tomando como sustituto de la madre a un objeto inanimado llamado objeto fetiche y que viene a constituir una deformación del objeto transicional, es importante porque este autor lo ubica como una patología propia de la perversión.

Tustin le llama al objeto fetiche “objeto autístico” y Winnicott “objeto fetiche”, en ambas concepciones el objeto para el niño tiene el mismo objetivo. Tustin dice que la función del “objeto autístico” es cerrar un vacío que a diferencia del objeto transicional que se presenta como algo separado del cuerpo, éste es tomado como una extensión del propio niño, (Abrego, 2001, p.72), es decir cuando pasa a ser una extensión del propio cuerpo el objeto pasa a ser fetiche.

Para Lacan menciona Abrego (2001), que el asunto del fetichismo se encuentra en que la madre se coloca al nivel del falo incastrable y coloca al hijo en la misma posición, el nacimiento del objeto como fetiche se encuentra en lo más característico de la relación de objeto preedipica. Así tanto para Freud como para Lacan, el problema del fetichismo se encuentra en los umbrales del complejo de Edipo y por supuesto de la castración. Para que el fetichista pueda renegar de la castración debió haber algún indicio de la presencia de esta.

Entonces Freud, Lacan y Winnicott coinciden en la idea acerca del objeto fetiche como aquel que “cubre toda ausencia, es decir señala en acto con el fetiche la no separación”, (Abrego, 2001, p.75). Mientras que para Winnicott y para Malher el objeto fetiche y el fetiche psicótico respectivamente, aunque aparecen como una forma de cerrar toda separación e individuación al nivel del “tener”, lo ubican como una consecuencia de las malas experiencias devenidas de fallas en lo que debería ser el “medio suficientemente bueno” o de la etapa simbiótica o autística; es decir dentro del desarrollo del ser, (Abrego, 2001).

Una posición interesante en relación a la función del fetiche. Siguiendo los estudios de Freud, Abrego (2001), cita a Lacan quien menciona que el fetiche cumple una función de protección contra la angustia. La angustia de castración está vinculada con la percepción de ausencia de un órgano fálico en el cuerpo femenino y con la negación de esta ausencia. El objeto funciona como complemento con respecto a algo que se presenta como agujero, como un abismo en la realidad.

De acuerdo con Abrego (2001), esta propuesta es complementada con la siguiente afirmación de Granoff: en el fetichismo hay un temor a la castración que obliga al sujeto a mantenerse en el estado fronterizo entre la angustia y la culpa, obturando la falta con un objeto pero que al mismo tiempo sirve para marcarla. El movimiento del sujeto se ve precisado a un vaivén entre estas dos fronteras, donde no está en una pero tampoco en la otra. La elección fetichista cumple el objetivo primordial de negar y por otro lado confirmar la castración; el fetiche pasará a ser el vehículo para a la vez negar y afirmar la castración.

Se puede decir finalmente que en el fetichismo el objeto encierra una significación y que tiene que ver con la vacilación entre la relación dual y la relación triangular.

Desde el psicoanálisis freudo-laciano el objeto fetiche no guarda ninguna relación con la psicosis puesto que se reconoce en la estructura de la perversión ya que el objeto fetichista tiene que ver con obturar la falta y en la psicosis no hay falta que obturar puesto que él sirve de objeto, (Abrego, 2001).

En el caso del fetichista se puede poner en juego una sobrevaloración del objeto, como podría ser en el caso del músico y su instrumento, por supuesto en una condición neurótica pero en el caso del psicótico lo que se pone en juego es más bien la des afectividad del objeto que impide elegirlo como sustituto y cargarlo libidinalmente, (Abrego, 2001).

Lacan desde su propuesta puede aclarar esta posición, así como ayudar a comprender mejor el por qué el fetichismo pertenece a la estructura perversa y no a la psicótica. Para Lacan el ser, a final de cuentas tiene su ubicación dentro del registro de lo simbólico, esto tiene que ver con el lenguaje, como señala Abrego

(2001), el lenguaje constituye al sujeto a partir del otro es decir a partir de que el otro me dice quién (soy) y que lugar ocupo (estar) en lo simbólico. Así el ser está en el orden de lo simbólico puesto depende de la relación con el otro y esta relación está marcada por la falta del otro y el sujeto está constituido por esta falta de ser (no estoy completo) que da origen por tanto a desear ser, es decir el deseo se centra en “un deseo de ser”.

Esto está ligado a la triada fálica donde el niño en un principio es (en el sentido del ser) el objeto de deseo de la madre. El niño es quien completa a la madre y la madre al hijo, pero la Ley del padre es quien pone distancia, porque la madre mira hacia otro que no es el hijo y por tanto el hijo resigna a la madre como objeto de su deseo y pasa a la relación triangular desde donde se puede comenzar a desear.

Dejar de ser para ser, dejar de ser el objeto de la madre para pasar a ser el hablante, es decir un ser deseante: el sujeto está constituido por la falta de ser que implica una resignación del objeto de deseo, para dejar de ser el objeto y dar origen al deseo, anhelar ser, que significa buscar volver a ser, así se ve comprometido en la búsqueda permanente e inconsciente del objeto que lo complete y que desde luego nunca se encuentra.

De acuerdo con Abrego (2001), en el caso de la psicosis los niños no pueden acceder al plano del Edipo porque se han constituido en una falta de ser. En cambio en el caso de la perversión los niños han tomado un objeto que tapa todo señalamiento de castración en la madre.

Abrego señala que a pesar de que existen diferencias en las posturas planteadas frente a la estructura psicótica por Freud, como Winnicott, Malher y Lacan, coinciden en que en la psicosis está presente un problema en el desarrollo del ser y en cambio en la perversión el problema se manifiesta en el paso al tener, tener el falo.

“En la perversión el fetiche es un objeto que ha petrificado una significación y que tiene que ver con la castración y la triangulación edípica, significación que puede ser descifrada mientras el niño esté en el lenguaje”, (Abrego, 2001, p.127).

Por lo que Abrego (2001), señala que el objeto fetiche no pertenece ni es característico de la psicosis, sino de la estructura de la perversión, en tanto sustituye al Falo, mismo que le servirá para señalarle la Ley, la falta y al mismo tiempo para taparla, el niño sabe que está inscrito en la ley pero la reniega. Al ser incastrable la madre, él también lo es, (no le falta nada no quiere saber nada de la falta aunque ya paso por la castración) y lo demuestra apropiándose de un fetiche. El fetichista necesita saber de la castración para poder renegarla, necesita saber de la ley para poder para transgredirla. Así el fetiche se convierte en un instrumento que confirma y niega la falta. La renegación es el soporte de la estructura perversa.

El fetichismo si bien no tendría que ver entonces con afectos reprimidos (esto sería en parte lo que separaría la neurosis), es el hecho de la renegación de una idea que evoca a un desplazamiento que por supuesto debe tener una significación. Esto supone que la estructura fetichista sí es atravesada por lo simbólico pero que es tapado obnubilado por la renegación de la castración. Es decir, que lo simbólico sí surtió su debido efecto pero sufrió un desplazamiento a nivel de lo imaginario, (Abrego, 2001).

Freud afirma que el fetiche debe ser descifrado y descifrado como un síntoma o como un mensaje. Granoff rectifica esta postura señalando que “el fetiche que sirve para obturar la falta tendría entonces una significación que al nivel del análisis debería ser descifrado”, (Abrego, 2001, p.90).

Manoni menciona que “el fetichismo no es parte de la estructura neurótica, ni psicótica, sino responde al llamado de la perversión”. (Abrego, 2001, p.104). Es por ello que es de gran importancia la exposición de este capítulo puesto que se pretende encaminar a una explicación alrededor del sujeto-músico y su instrumento, ya que se cree que la relación que guarda con éste pareciera la ubica como una extensión de su propio cuerpo pero a su vez pareciera que no se trata únicamente de una perversión sino que hay características meramente neuróticas. Por lo que se ilustra en el siguiente capítulo con el análisis de casos de músicos virtuosos.

CAPITULO 3

EL MÚSICO VIRTUOSO, LA POSICIÓN NEURÓTICA Y LA POSICIÓN PERVERSA FRENTE A LA ELECCIÓN DE SU INSTRUMENTO

3.1 El uso del objeto y la relación por medio de identificaciones

Para cada estructura que se planteó en el capítulo anterior, existe una forma para relacionarse con el objeto; específicamente en la relación que guarda el músico con su instrumento, inclusive con la misma música, puesto que a través de esa relación: músico-instrumento, será un elemento que dé luz a la posible estructura a la cual pertenece el músico virtuoso.

Esta relación que lleva el músico con su instrumento como se mencionó anteriormente, entra a formar parte de un proceso, el cual corresponde a una elección de objeto.

El sujeto desde que nace, está rodeado por objetos que conforme vaya avanzando su vida le significarán de manera muy específica, para formar parte de su conformación como sujeto en el mundo simbólico, es decir que el sujeto hará suyos algunos objetos y otros simplemente aparecerán de manera transicional.

Winnicott (1971), menciona la diferencia que hay entre la relación de objeto y el uso del objeto. En la primera el sujeto permite que produzcan ciertas alteraciones en la persona, del tipo que nos llevó a inventar el término catexia; por catexia se entiende al hecho de depositar la energía libidinal en un objeto, es decir la energía pulsional del sujeto es colocada sobre un objeto o una representación.

A partir de la experiencia de la catetización, el objeto ya no le resulta indiferente al sujeto, sino que tendrá un toque especial para el mismo, de manera particular, al sujeto le resulta atractivo el objeto lo hace "suyo". Entonces el objeto se ha vuelto significativo para el sujeto. Han actuado mecanismos de proyección e identificación y el sujeto se ve vaciado en la medida en que parte de él se encuentra en el objeto, aunque enriquecida por el sentimiento.

La relación de objeto es una experiencia del sujeto en la cual pareciera que no tiene relación directa con el objeto, puesto que no es parte directa del sujeto, por así decirlo está aislado del objeto, (Winnicott, 1971), sin embargo existe una relación entre sujeto-objeto. Pero al hablarse del uso de un objeto se podría dar por sentada la relación de objeto, agregando nuevos rasgos que abarcan la naturaleza y conducta del objeto.

Un ejemplo que podría ilustrar la teoría de Winnicott es el uso que un músico le da a su instrumento, totalmente sublime con la producción que se puede efectuar mediante la relación con su instrumento, es forzoso que el objeto, su instrumento sea simbólico en el sentido de formar parte de la realidad compartida, (Winnicott, 1971), y no un manojito de proyecciones. Al parecer esto es lo que podría constituir el mundo de diferencias que hay entre la relación y el uso del objeto.

Pareciera que el uso es mucho más sencillo que la relación que se tiene con el objeto, pero a nivel analítico cuando se examina el uso no hay escapatoria, ya que Winnicott tiene en cuenta la naturaleza del objeto, no como proyección sino como una cosa en sí misma.

Por tanto el relacionarse (sujeto-objeto), es describible en términos del sujeto, y que no es posible describir el uso por la aceptación de la existencia independiente del objeto, de su propiedad de encontrarse presente todo el tiempo; esto a nivel simbólico y en la aprehensión que el sujeto tiene de dicho objeto.

Para Winnicott (1971), cuando un bebé, comienza a crear el objeto, objeto que pertenecerá a los fenómenos transicionales, como lo es el pecho materno puesto que en un primer momento lo hará su objeto pero posteriormente tendrá que pasar por una “maduración” y una separación del mismo para ir al encuentro de objetos externos, siempre y cuando la madre sepa conducir al bebé a una relación del uso del objeto. Pareciera una paradoja y la aceptación de esta: cuando se menciona que el bebé crea el objeto, pero éste ya estaba ahí, esperando que se lo crease y que se denominara objeto cargado; es decir que sea un objeto cargado de energía libidinal que le significará en la vida del bebé.

Por tanto el bebé que no puede responder a la cuestión: ¿creaste tú eso o lo encontraste?, se puede pensar que solo estaba y que en un punto le significó, lo tomó, lo hizo suyo para colocarle su energía libidinal y tal vez desviar su atención de la escena primaria o evento traumático. En esta hipótesis no se puede asegurar que el bebé se quede con ese objeto o tan solo sea un escape de manera transicional para pasar a una conformación como sujeto.

Pero para usar un objeto es preciso que el bebé haya desarrollado una capacidad que le permita usarlos. Esto forma parte del paso al principio de realidad. No es posible decir que tal capacidad sea innata, ni dar por sentado su desarrollo en un bebé. El desarrollo de la aptitud para usar un objeto es otro ejemplo del proceso de maduración como algo que depende de un ambiente facilitador.

En la secuencia se puede decir que primero viene la relación de objeto y al final el uso; pero la parte intermedia es quizá la más difícil del desarrollo humano, o el más molesto de los primeros fracasos que acuden en busca de cura. Lo que existe entre la relación y el uso es la ubicación del objeto, por el bebé, fuera de la zona de su control omnipotente, es decir, su percepción, concepción del objeto como un fenómeno exterior, no como una entidad proyectiva y en rigor su reconocimiento como una entidad por derecho propio.

Tal vez aquí la respuesta que el bebé no se puede responder en un primer momento pero si posteriormente, ya que está estructurado; puesto que se crea una idea respecto del objeto, posiblemente un ideal que se relaciona directamente con el mismo y que convierte a ese objeto en medio para tratar de alcanzarlo. Pero que a su vez se encuentra, lo encuentra el objeto, mira al bebé para que el bebé lo mire y lo haga suyo.

La visión de Winnicott (1971), respecto a la concepción del uso y la relación con el objeto es una propuesta que da sustento para poder comprender el cómo y el porqué, el significado que el objeto tiene para el bebé más allá de su uso y en cuanto a su relación con ellos.

Partiendo del concepto “objeto”, se retoma desde Freud en su experiencia clínica con pacientes histéricas, quienes pedían no ser tocadas, es decir que la causa de sus sufrimientos provenía de un lugar externo a su propio cuerpo, puesto que no reconocían que su propio padecer, como si el “objeto” es cuestión, es decir aquello que las aquejaba estuviera fuera, perdido, totalmente perdido, estando en otra escena que en realidad se encuentra en la escena del inconsciente, Lacan (1956), hace mención de esta escena inconsciente, que es la dimensión topológica donde debería ser buscado dicho objeto perdido.

El concepto de objeto en psicoanálisis es fundamental para el entendimiento de la definición de sujeto, puesto que en la teoría freudiana, la conceptualización respecto de la sexualidad infantil y el complejo de Edipo, son de gran relevancia, autores como M. Klein y Lacan, mencionan otros conceptos alrededor del concepto sujeto, dándole un giro a la dirección del trabajo psicoanalítico con niños, (Winnicott, 1971).

Por su parte Lacan retoma a Freud respecto de su concepción de objeto, criticando la noción pos-freudiana respecto de la relación de objeto, (Winnicott, 1971).

Lacan (1956), retoma el caso del pequeño Hans, en donde enfatiza la noción del significante, partiendo del significante primario: “falo”, (concepto abordado en el capítulo 2).

Lacan (1956), critica el enfoque evolucionista que hasta ese momento había planteado Freud, haciendo una diferencia entre el objeto de la necesidad, ligado directamente al instinto, es decir a la cuestión biológica y el objeto del deseo, dependiente del deseo del Otro. A partir del planteamiento de la relación de objeto, es donde Lacan realiza “su mayor” aportación a la teoría psicoanalítica, que es el objeto *a* partiendo del retorno a Freud.

Lacan en ese retorno a Freud, parte del concepto de objeto perdido haciendo distinción entre pérdida de objeto que plantea Freud y falta de objeto, propuesta por Lacan (1956). Para Freud la pérdida de objeto solo remite directamente a una cuestión de instinto, necesidad que pretende cubrir el sujeto. Para Lacan (1956), la manera en que el sujeto pretende un reencuentro con ese objeto que hace la “falta”,

puesto que el objeto no obtura al sujeto, es decir no está completo, es un sujeto tocado por la palabra el cual se representa con una: $\$$ (sujeto barrado).

Lacan rompe con el marco teórico evolucionista de los estadios de la libido y propone un análisis estructural de esos estadios introduciendo en la etapa pre-genital la significación fálica aportando un nuevo abordaje del complejo de Edipo, así para Lacan es falta de objeto, mientras que para Freud es el objeto perdido, apuntando a que hay una diferencia entre pérdida y falta del objeto.

Lacan hace una diferencia entre el objeto perdido de la especie humana (cosa) y el objeto perdido de la historia de cada sujeto (objeto de causa de deseo, objeto a), que puede reencontrarlo en otros objetos sustitutos.

Lacan (1956), retoma la noción freudiana de objeto perdido, aportando la significación fálica y define su falta de objeto o ausencia de objeto, en tres niveles, lo real, lo simbólico y lo imaginario, donde hay tres componentes, sujeto objeto y el Otro, así como tres operaciones respecto al objeto: frustración privación y castración.

Para Lacan (1956), “no es por lo tanto, por referencia a la condición biológica que el sujeto se constituye”. La referencia al Otro, como lenguaje estructurante, es fundamental puesto que el sujeto estará siempre marcado por la relación con el Otro” (p.4). Puesto que es una realidad la incapacidad del niño para sustentarse y para buscar sus satisfactores dependiendo totalmente del adulto que lo cuida pero lo importante es su dependencia de señales de como orientarse respecto al mundo externo y de su primera percepción de la realidad, de donde aprende a reconocerse.

Lacan hace una diferencia entre el objeto perdido de la especie humana (cosa) y el objeto perdido de la historia de cada sujeto (objeto de causa de deseo, objeto a), que puede reencontrarlo en otros objetos sustitutos, que da manera parcial para no encontrarse directamente con la falta.

Para Lacan (1956), el primer exterior del sujeto lo ocupa precisamente el objeto a , que lo lleva a su camino del deseo. El objeto a que corresponde al Otro absoluto,

quien es aquel que el sujeto trata de reencontrar como significante primario, pero por su propia naturaleza está perdido y jamás lo puede encontrar.

De acuerdo con Lacan (1956), esta relación instaaura al niño en el dominio de la ausencia. El psicoanálisis nos enseña que no hay “Bien Supremo” o sea, que la complejidad es del orden del imaginario, que el sujeto es marcado por la ausencia “óptica”, quiere decir que su complemento está originariamente perdido en el Otro una vez que no hay significante que represente el complemento total (la plenitud) del Otro. Tal complemento perdido nunca estuvo presente y esta es condición necesaria del deseo. Ello significa que el objeto que podría completar el sujeto dándole la satisfacción total del deseo es siempre un objeto perdido. Cuando el sujeto se proyecta en búsqueda de ese objeto solo se repara con un agujero, designando la cosa freudiana, *das Ding*. Este *das Ding* (la cosa), es el núcleo del plano de lo real, y es el origen de cómo se constituye el psiquismo.

Precisamente la transformación que Freud le da a la ley moral está ligado a ese objeto *Das Ding*, el “Bien Supremo” no existe. “Por lo tanto, es alrededor de ese vacío en el centro del Real de la Cosa, *das Ding* que se articula el tramo significante”. (Lacan, 1956, p.4). “Así lo que Lacan nos enseña es que el sujeto es determinado por un tramo discursivo cuya fuente el desconoce, pero de donde debe advenir para rescatar su verdad y encontrar su lugar”, (Lacan, 1956, p.5).

El cuestionamiento que surge después de la explicación de esta relación que el sujeto puede guardar con el objeto respecto a la elección sería: ¿Y los músicos virtuosos con las estructuras sugeridas en el capítulo anterior, cómo pueden llegar a relacionarse con el objeto-instrumento-música, la significación fálica que le puede dar al instrumento como se desenvuelve en esta relación y la elección realizada?

Los diversos instrumentos que pueden ser elegidos por un músico, tienen características similares, aparte de sus especificaciones particulares, puesto que desde la visión psicoanalítica respecto del objeto, esta elección procedería de un origen recóndito y misterioso, tal vez encaminado desde la infancia, evocando un evento precario o identificación primera que conduce hacia algún instrumento en

particular, pero ya antes desarrollado en este proceso y relación que el sujeto comienza con un objeto.

Entonces se podría suponer que no es una elección cómo lo dice Winnicott, en tanto un instrumento-objeto real fuera de una representación sino más bien en una representación evocada de la falta que se constituye a partir del objeto perdido en la historia del sujeto, tal como lo menciona Lacan (1956).

Por ejemplo los instrumentos de aliento con sus formas tubulares y alargadas, por medio de orificios entrará y saldrá el aire emitido por el músico serán cautivadores para el sujeto que elija algún instrumento con estas características, por otro lado los instrumentos de cuerdas frotadas por el arco que delicadamente y a su vez enérgicamente desliza el músico serán objetos elegantes y apasionantes para él; instrumentos de cuerdas pulsadas y percutidas, como lo es el piano serán sus delgadas fibras las que tendrán el contacto directo con las puntas de los dedos del músico y finalmente las percusiones que por medio de las diversas baquetas, es que el músico logrará tener contacto con su instrumento, cada instrumento tocado con cierta pasión podría no llegar precisamente a la virtuosidad.

Nótese lo delicado y sublime que pareciera entrar en contacto con algún instrumento musical así como la misma creación musical. Para el músico virtuoso será una hazaña llena de empedrados y situaciones determinantes este contacto especial que guarda el músico con su instrumento.

Entonces, ¿se podrá esclarecer que hay detrás de esa relación entre algunos músicos virtuosos y su instrumento?.

3.2 La posición perversa frente a la elección de objeto

Para tener un panorama más amplio alrededor de la virtuosidad del músico, quizá sea necesario establecer semejanzas con la virtuosidad en otras artes, por ejemplo Lacan (2013), retoma el caso de virtuosidad en la composición literaria. Desde su posible estructura se podría ilustrar la cuestión del virtuosismo del músico con respecto a su instrumento.

3.2.1 Caso Guide

El caso de Gide, presentado por Jean Delayen, describe la concepción que se tiene sobre la composición literaria en el sentido de componer algo, así como lo dice Gide “reparar algo extraviado” y es precisamente el hecho de que bajo el régimen estricto de su madre quien es rígida y apegada a reglas muy severas en el principio de la religión católica aprisiona a su hijo, el sexo fue prohibido, así como la ausencia afectiva de la madre en contraste con una presencia de Ley en donde no se permite salir de una relación estrecha con la madre de acuerdo a sus normas, las cuales como consecuencia se alienan los fantasmas en la imaginación del hijo, pensándose que son los mismos fantasmas de la madre, puesto que se apunta hacia que la infancia de la madre fue similar a la de su hijo. (Lacan, 2013).

Dentro de la pesadilla de Gide, se encuentra un abismo, el cual parece mostrar la figura de una mujer que, caído su velo, no deja ver más que un agujero negro, o bien se sustrae a su brazo como un flujo de arena. En donde el agujero negro pareciera el todo pero a su vez el gran vacío en el que se encuentra Gide demandando una mirada amorosa de la madre, a quien se intenta suplir con el gesto “afectivo” de la sirvienta quien le da sus brazos y de su tía por quien se ve seducido. Esta seducción nunca vivida con su madre lo hace retornar a esta vivencia amorosa infantil, tan soñada y se fija a un goce primario que lo conduce a los principios del narcisismo (narcisismo primario). Gide se estaciona en la imagen seductora, amorosa y anhelada, abandonándose a ella en un fantasma que se perfila como completud de goce.

La identificación que probablemente hubiera logrado Gide está nublada por el Otro, quien como menciona Lacan en el estadio del espejo, en donde es el otro quien hace diferencia entre él y el niño(a) y donde a través de los ideales colocados sobre el hijo por parte de la madre, quien logra corroborar la imagen del hijo a través del espejo lo irá constituyendo en una unidad para lograr identificar entre el otro y el sujeto en construcción para que finalmente mediante el hilvanaje lleno de significantes se constituya el ideal del yo sobre el hijo. Lo que parece que faltó en Gide fue esa

mirada que lo significara, para así lograr identificarse y a su vez diferenciarse del y a partir del otro y reconocerse finalmente.

En el caso del músico pareciera que al igual que en el caso Gide, en donde ante la falta de mirada tendrá que componer ahora a través de la composición literaria. Esto en una representación imaginaria y simbólica en lo que se resarce una imagen a través de la composición literaria, la identificación con el otro, el músico puede ser ese otro que toca música y por el cual ha desviado su madre la mirada, la elección de un instrumento puede estar vehiculizado por el deseo inhibido y ahora depositado en un instrumento que en adelante representará ese deseo prohibido e inhibido por las leyes del incesto.

La elección de un instrumento como aquello que suple en la perversión, al padre en Freud, el falo en Lacan, o en el caso de la neurosis a la representación gozosa, devenida por la represión ahora insoportable, no es un momento cualquiera, pero puede ser en cualquier momento no previsto por un acto de voluntad. El instrumento suple ya sea en la perversión o en la neurosis, en todo caso aquello intolerable.

En relación con el caso del músico virtuoso, es esa mirada lo que se ha perdido, y que por tanto ¿habrá de componer?, ahora en una composición musical, tal como Gide en su composición literaria, para reparar aquella ruptura de la cual no recuerda el sujeto. Esto en una representación imaginaria y simbólica en lo que se resarce una imagen a través de la composición literaria o musical, la identificación con el otro; el músico puede ser ese otro que toca música y por el cual ha desviado su madre la mirada, la elección de un instrumento puede estar vehiculizado por el deseo inhibido y ahora depositado en un instrumento que en adelante representará ese deseo prohibido e inhibido por las leyes del incesto.

Se toca el instrumento y al tocarse se produce música como indica en el desplazamiento por el cual ha de componer en esa virtuosidad musical, ese vínculo con la madre. Es quizá la virtuosidad, el encuentro más sublime y reparador del deseo hacia su madre.

Encuentro perverso si, por la desviación producida, en esta otra versión del padre, tal como lo indica Lacan en la transformación lingüística que hace del término “perversión”. La perversión es una “père-versión” otra versión del padre, en el sentido de la Ley. Sin embargo esa “père-versión” también es incómodamente vista en la neurosis. La obsesión en esa lucha incansable con el Otro, se ve una desviación de la Ley, que va hacia otro punto, lo inalcanzable, la virtuosidad puede ser vista como eso, lucha incansable e inalcanzable donde el Otro, el Padre, siempre sale triunfante como Amo, es decir que nunca permitirá que cumpla su deseo. Por otro lado el obsesivo, busca cubrir todo deseo del Otro.

Por lo que podría pensarse que en el caso del músico en el sujeto desde su infancia ya comienzan a gestarse las expectativas a partir de una identificación con el otro, respecto a llegar a ser un músico.

Y con respecto a elección de un instrumento como aquello que suple en la perversión, al padre en Freud, el falo en Lacan, o en el caso de la neurosis a la representación gozosa, devenida por la represión ahora insoportable, no es un momento cualquiera, pero puede ser en cualquier momento no previsto por un acto de voluntad. El instrumento suple ya sea en la perversión o en la neurosis, en todo caso aquello intolerable.

Pero lo que interesa mencionar es que pareciera que el niño Gide presenta una regresión hacia ese estado de posible goce, entre la muerte y el erotismo masturbatorio, del amor no tiene más que la palabra que protege y la que prohíbe, (la palabra como fantasma); la muerte se ha llevado, con su padre, la que humaniza el deseo. Por eso el deseo está confinado, para él, a la clandestinidad, envuelto en una seducción que proviene del exterior.

Hablando de ese momento que marca la vida del sujeto y que marcó la dirección de Gide para que comenzara a escribir su composición literaria, a manera de refugio y protección del sujeto ante ese momento traumático que a toda costa se trata de

tapar, ya que esta podría causar angustia en el sujeto y es algo que no pretende evocar.

Entonces, ¿dónde se coloca o dónde se encuentra el lugar del deseo?, en este caso pareciera que el deseo no desemboca en una acaudalada satisfacción, sino que se ronda el objeto de deseo sin tenerlo, a menos que se renuncie a dicho deseo.

Tal vez Gide quería ser el falo de su madre y lo encuentra en ese desplazamiento, condensación del falo-escritura con el goce. Puesto que la mirada amorosa no le fue dada por ella, sino por su padre quien muere cuando Gide era un niño y queda solo con su madre quien es rígida y que a toda costa lo quiere alejar de la sexualidad, por lo que Gide desvía lo sexual hacia la imagen de la metamorfosis de un niño en el río que se vuelve ramita en esa ambivalencia abandono-goce, es decir la transformación en algo que pareciera que no evoca a lo sexual y será solo así que logre el orgasmo, una razón perversa dado que sufre una fijación por una desviación de índole sexual y que sin embargo, además puede ser un rébus jeroglífico, es decir que puede tener carácter de descifrable, por tanto bien pudo haberse tratado de una obsesión infantil, (Lacan, 2013).

Eso extraviado, es precisamente la exclusión de toda relación con el semejante, que es su madre ya que fue mirado por ella de manera parcial, es decir, que no fue deseado. El niño Gide tenía una presencia materna que aunque en lo simbólico no prestó su imagen, para construir ese yo ideal en Gide, por tanto difícilmente figuró dentro del ideal del yo de la madre.

Gide ante esta negación hacia lo sexual que le presenta su madre, busca el amor que no experimentó en su infancia, en una forma “amorosa” con la tía, quien al darle sus brazos, Gide se ve fascinado en esa imagen que lo cautiva, regresando así a la condición infantil.

Posteriormente pareciera que Gide por medio de la escritura de esta forma de composición literaria en el sentido de componer algo, como reparar algo no dado, ya

mencionado anteriormente dentro de ese régimen estricto de la madre. Puesto que el sexo fue prohibido, la desviación se dirige hacia algo que bien pudiera parecer perverso. Dentro de su composición expone su vida, dando a conocer su propio sufrimiento que se testimonia en su composición/reparación, en donde la “letra” toma el lugar de donde se ha retirado el deseo.

Por lo tanto la libido es desviada hacia objetos no sexuales, pero que provocan excitación; para Gide el significante prohibido desde la madre por lo sexual, permite que el significante “componer” en relación con la madre, sea desplazado en lo que se compone o se repara de su vida en la inspiración literaria.

En el caso del músico se supone que si su instrumento fuera un falo-representante del goce, es decir un fetiche entonces le representaría la ambivalencia de ser un objeto que se toca, que es tocable pero que lo que hay detrás de ese tocar hay algo que le causa dolor; es decir que hay algo que no se puede tocar y por eso se toca en calidad de sustitución. De ahí pudiera surgir la relación amor-odio, de falo-goce en calidad de objeto de sustitución significativa, lo cual lo pondría en posición de la neurosis obsesiva en relación con el instrumento, puesto que le denota al sujeto/músico la falta de la cual no quiere saber, por lo que el instrumento estaría tomando el lugar de tapón ante la inminente falta de la cual no se quiere saber nada.

Por lo tanto como no se quiere saber nada de la falta, el sujeto/músico idealiza el objeto/instrumento el cual pareciera que de manera sublime es intocable, es decir que no se puede estar en una posición de goce con el cuerpo de madre, pero que al mismo tiempo pareciera tocable por medio de la vía del claudillaje, en donde pareciera que se acerca al goce, pero que nunca va a poder concretarse; es decir de la perversión.

Pareciera que el sujeto/músico estuviera reencontrándose con el objeto de amor, en esta relación con su instrumento musical en donde pareciera que se quiere recuperar aquello que ha fallado a nivel imaginario pero que nunca se tuvo de la madre.

En una "composición" musical, parece también como Gide, algo se compone, algo se repara en función a esa imagen precaria-relación imaginaria, ajena a lo sexual pero cuya pasión lo conduzca a toda realización sexual, sin que sea sexual. Entonces, aun en esto sublime sí hay sufrimiento, puesto que hay sufrimiento se apunta a que pertenece al campo de la neurosis. Dado que no hay realización sexual, en el sentido de gozar del sexo, (Lacan, 2013).

3.2.2 Caso del tambor de hojalata

El caso del tambor de hojalata, está basado en la novela de Günter Grass. Oscarito es un niño de 3 años de edad, que decide no crecer más, tomando como representante de la madre un tambor de hojalata, que cada vez que se rompe, el objeto se reemplaza por uno nuevo ya que no tiene significado simplemente es un objeto con el que se encuentra placer y encuentro que da más de lo mismo. Podría parecer una posible suplencia, puesto que el objeto se coloca en el lugar que representa a la madre, puede ser posible de descifrar el significante encriptado, a pesar de tratarse de un caso de perversión, puesto que lo que producía Oscarito era un golpeteo constante y sin sentido, más no una expresión artística sublimada, este tambor que es sustituido por otro cada vez que se rompe, es un objeto que al parecer se encuentra en la literalidad, puesto que no existe una expresión artística sublimada, podría ser un encuentro que está muy cercano a la psicosis, ya que ese tocar del tambor no tiene un resultado artístico, sino que es un resultado pulsional. En la Psicosis no hay afecto, ya que no hay salida de la libido por el objeto y en el caso de la neurosis si se presenta un afecto hacia el instrumento. Puesto que debe haber algún momento en que el niño se pueda ligar a un elemento que la madre mira, momento preciso y precioso que ante la ausencia, desvíe su mirada la cual pueda representar una relación de afecto por ejemplo con el instrumento musical se cree una ligadura con el sujeto.

El pequeño Oscarito, permanece como niño a pesar de que pasan los años, puesto que recibe toda la atención de la madre, se queda con la madre en una relación en la

que el tambor toma su lugar provocando un goce al momento del golpeteo que aparentemente sin sentido es posible descifrar ese significante encriptado.

Posteriormente, Oscarito, separa el grito que acompañaba el golpeteo del tambor, este grito estruendoso que rompía los vidrios a su paso, comenzó a emplearlo como un grito “virtuoso”, realizando cortes artísticos con objetos de cristal. Entonces lo que parecía un fetiche como tal el tambor, podría desplazarse en este corte artístico del cristal.

Finalmente en la novela, se menciona que Oscarito se libera del tambor en el momento que lo entierra.

3.2.3 Caso Sanquer

Caso analizado por Sanquer (1997), a pesar de que no ser un caso de virtuosidad en la música, sí se puede hablar de una virtuosidad en otro ámbito, que ilustra y acerca hacia la posible estructura del músico virtuoso.

Este es el caso de Jean Paul, el cual Sanquer (1997), relata la historia de un sujeto con una actividad que pareciera un tanto retorcida y extraña, pero logra concretarla en una expresión artística. La descripción del proceso analítico de J. Paul, da la posibilidad de abordar elementos que hablan de la estructura psíquica de este sujeto, así como del desarrollo de la dinámica de su proceso psicoanalítico como tal. En este caso lleno de síntomas, en un principio Sanquer lo plantea como la mezcla de dos estructuras la psicótica y la perversa; sin embargo, se cuestiona en primer lugar el concepto de psicosis y más adelante retoma la postura de Freud y de Lacan, desde donde intenta dar respuesta.

Se trata de un joven de 26 años Paul Jean que se viste con fantasía, que sufre de fuertes depresiones y crisis de ansiedad que lo dejan exhausto, vive solo jamás ha establecido un vínculo verdadero. No tiene un deseo sexual a pesar de estar en contacto con mujeres semidesnudas (esto ligado a su oficio pero no tiene inclinaciones homosexuales). Su demanda está centrada en la preocupación por sus

depresiones las cuales iniciaron en su adolescencia. Él quiere comprender lo que le sucede a través de emprender un análisis personal.

Hijo único de una mujer soltera que lo crió sola, cálida y funcional aparentemente; sin embargo, dadas su circunstancias de no contar con padre conocido y el rechazo social de su época, es probable que se tratara más de una madre que ve y no ve al mismo tiempo, lo educa con la participación de abuelos rígidos. Jean pronto se da cuenta que tiene una gran habilidad para crear peinados artísticos con un cepillo y un peine, convirtiéndose en uno de los más cotizados peluqueros de París pero esto no lo hace feliz.

Desde un inicio se orienta al aprendizaje de la peluquería que en esa época era un oficio femenino, se relaciona con sus compañeras sin problemas pero no desea hacer el amor con ellas, se masturba sin culpabilidad, sin objetos, sin fantasmas, lee mucho en especial historia.

Al desarrollar su oficio descubre su don artístico, su famoso "toque de peine en seco" y se lanza entonces a concursos nacionales e internacionales que gana con facilidad y se precipita entonces en la carrera desesperada de la fama. La fama que él define como una revancha sobre la vida. Cada logro de éxitos aporta su dosis de dinero, de satisfacción y de angustia, que lo obliga a ir más adelante; sin embargo, soporta más la competencia que lo cotidiano y presenta entonces crisis de celos furiosos cuando una de sus clientes elige a otro peluquero.

Comenta Sanquer (1997), que, un año después de iniciado su análisis, en una ocasión al inicio de la sesión, Jean llevó un objeto dorado parecido a una escultura piramidal un poco informal. Al hablar de ello comenta que peina a todas las mujeres ricas y bellas, pero aquellas que no quieren o no pueden pagar, les propone como intercambio hacer una escultura de su vagina un moldeado de su vagina, no se interesa por la mujer. No tiene realmente placer, ningún goce solo se trata de un moldeado hueco Él está contento y satisfecho únicamente con este trabajo de artista. Contempla con veneración varias horas por la noche, sus obras las coloca en una vitrina en la entrada de su apartamento no los muestra a nadie.

Para Jean P. en lugar de posarse en el órgano sexual como parte de la mujer, esa mirada se concentra en el órgano obturado y pareciera que de manera aislada al cuerpo de la mujer, es decir solo retoma esa impresión de la vagina, en donde tiene una descarga de goce y es lo que se lleva para admirar; probablemente intenta tapar por medio del paso al acto, todo aquello que le manifieste falta es decir todo alrededor de la castración. El contacto que tiene P. Jean con las mujeres, al parecer tan indirecto y a su vez muy íntimo, podría ser una desviación del encuentro con lo sexual, desviación que se convierte en algo artístico. Sanquer citando a Freud, dice que los síntomas mórbidos no se desarrollan a costa de la función sexual normal sino que representan una conversión de las pulsiones sexuales que deberían ser llamadas perversas, toda perversión es acompañada por la perversión pasiva.

La repetición en Jean de sus esculturas, sólo le generan encantamiento y las ve con ternura, es parte de su realización como un artista original, un poco loco, nunca le cuenta a nadie el modo real de la producción de estas piezas. Cuando logra una nueva pieza, la acaricia con amor, como un objeto único, que le proporciona goce y se apropia de ella a manera de colección que pone en su vitrina, es un insaciable coleccionista, esto puede sugerir que cada escultura que pasaba a formar parte de su colección se propone como una extensión de sí mismo.

La satisfacción de la realización dura poco tiempo, antes de que aparezca la necesidad compulsiva de repetirla, esto lo lleva a un verdadero coleccionismo de objetos sexuales, lo que sugiere que se está hablando de una perversión por el elemento de desviación, para tener el encuentro con el objeto lo hace suyo como si fuera una extensión de su propio cuerpo. No le da uso al objeto, se encuentra en un constante ir y venir, deja que se introduzca la Ley cuando él quiere no cuando el otro quiere, lo cual pertenece a la perversión.

La visión de Jean puede ser sacar de las sombras un objeto oculto la vagina, el hecho de realizar un molde dorado que se ve y que a su vez se esconde parece negar la castración. Ver un órgano que no se ve habitualmente y sacralizarlo parecer ser una tentativa de crear la omnipotencia de la mujer. Entonces en este caso el

fetichismo de P. Jean es el síntoma como extensión corporal de la Histeria. Sustituto literal de a la madre no le falta nada.

Aquí surge el cuestionamiento de si al llevar al psicoanalista su obra ante todo buscaba una respuesta a su práctica excéntrica a su vez artística, como si las esculturas a las que les llamaba su obra, como si su creación fueran el medio de descatectizar del objeto, una fijación de tipo sexual y llevada al acto como una expresión sublime podía llegar a ser arte; es decir, taponar algo que no se puede poner en palabras, dado que es posible que exista una desviación de la libido.

Lo significativo es que Jean después de este hecho, entrecortó su análisis por fugas y tensiones. Una cierta vergüenza apareció cuando retomaba el tema de su obra. Pensaba que el analista lo veía mal que lo tachaba de loco y perverso, su vestimenta y comportamiento era negligente. El analista observa que su analizado andaba cada vez peor físicamente, bebía fumaba gachís adelgazaba a ojo de vista, tenía un rostro cada vez más atormentado, un silencio doloroso aparecía a veces puesto que la asociaciones se le hacían difíciles y tortuosas.

Cuatro años después un día llegó a la sesión y le expuso a Sanquer una treintena de esculturas piramidales más o menos idénticas en hoja de oro, diciéndole que dejaba en préstamo su obra para la próxima sesión, el analista no supo que responder y trató de ver su demanda la significación de este préstamo, en la recogió con gran delicadeza y orden. Al presentarle su obra al analista, todas las esculturas, espera que este le ponga palabras; al no recibir esta respuesta, le genera angustia. Al recibir la negativa del analista, para él era una forma de minimizar la importancia que daba a sus esculturas a su obra, a él mismo.

El analista refiere que no pudo dar una respuesta ante hecho tan particular, tan lleno de símbolos. Trató de etiquetar, de encontrar un significado satisfactorio dándose cuenta que esto era un error que solo desde el enfoque analítico iba a encontrar una respuesta. Seguía buscando una respuesta al rechazo de la obra de Jean al no quedarse con ella y no haberla valorado como esperaba, sin embargo esto permitió un cierto avance en la modificación de la transferencia como un retorno a la realidad

y mejoró su calidad de vida de Jean. Pero ¿se trataba de un fetichismo?, o ¿era algo más complicado?.

Jean no habló más de su obra pero la continuaba. Se volvió más discreto en el vestir, dejó de beber y de fumar, sus depresiones eran menores, no lo ponían fuera de sus actividades, viajaba constantemente por el extranjero y cuando iba a París asistía a análisis. Al quinto año le comentó a Sanquer que viajaría a América del sur en busca de los orígenes de su padre pues pensaba que no era americano sino alemán nazi, de ahí no se supo de él, por lo que fue un análisis inconcluso.

La satisfacción de la realización le dura un cierto tiempo a Jean, antes de que reaparezca la compulsión de repetición, pero esta compulsión no es incoercible, toma su tiempo para realizarse, hay que tener la ocasión y tomarlo. Esta repetición lo lleva a un verdadero coleccionismo de objetos sexuales, lo que hace parecer por un lado que se está hablando de una perversión por el elemento de desviación, para tener un encuentro con el objeto, lo hace suyo, como si fuera una extensión de su propio cuerpo.

El perverso no le da uso al objeto, por lo tanto P. Jean no le puede dar uso al objeto, se encuentra en un constante ir y venir, deja que se introduzca la ley cuando él quiere no cuando el otro quiere.

Es de señalar que se encuentran también elementos como el querer controlar todas las situaciones incluyendo su relación con el analista, le molesta no recibir la respuesta esperada, además de que se aferra a sus objetos preciados, no acepta perder y como consecuencia aparece la postergación de su propio deseo. La pérdida de sus esculturas al no ser valoradas y aprobadas por el otro le moviliza, porque a pesar de todo respeta la ley, esto no puede sino remitirlo a la castración y para un obsesivo esto habla del decaimiento de su imagen narcisista. Su perseverancia y obstinación en busca del dominio de algo, habla de la búsqueda del goce de obtener el lugar del padre y por eso lucha por obtener lo absoluto.

Además que el estatuto de la ley del padre presente siempre en el deseo obsesivo, lo lleva a tener sentimientos de culpabilidad pues su deseo es estar al lado de la madre

o sea la necesidad de ocupar el sitio del otro. En este caso se ve claramente al observar como lucha por mantener su prestigio a toda costa en todo lo que hace, asegurándose así de la existencia salvadora de la castración. La noción de la visión de Jean ocupa también un lugar importante, sacando de la sombra un objeto oculto, la vagina, el hecho de realizar un molde dorado que se ve y que se esconde, parece negar la castración. Ver un órgano que no se ve habitualmente y sacralizado constituye parece una tentativa de crear la omnipotencia de la mujer. El caso de Jean habla de cómo el objeto único se cierra con un todo llena en su totalidad, el deseo del obsesivo la demanda no es satisfecha pero si se propone como el falo de mama, esta obra de Sanquer (1997), apunta a como el falo a como ser a-precoup es decir el todo.

Lo relevante de este caso es dar cuenta de que al parecer se trata de una estructura obsesiva. El obsesivo trata siempre de recuperar el estado simbiótico con la madre es decir que ocurre una desviación del significado hacia el elemento objeto que representa a la madre en el caso de lograr una expresión artística como en este caso, el objeto de arte en cada ocasión es un nuevo objeto a reinvestir y este será el permanente empuje insaciable a su acción creativa como una forma de dominio del objeto, de formación reactiva. Se plantea además con rasgos perversos, responde como dice Gerber (2008), al hecho de que el perverso se toma un trabajo agotador hasta encontrar su límite, en lugar de bordear el objeto accede directamente a este, no solo es poseedor del órgano femenino a través de su escultura, sino que forma parte de él, de su obra. Es de considerar que en el caso del perverso, si pretende un alcance del goce en la postura de no le falta al sujeto, ya que él mismo se propone como falo pero el falo no es en si el sujeto sino que representa el goce, como símbolo clave.

Es un caso que no concluyó su análisis pero muestra el hecho de que se da un proceso muy complejo durante el análisis y que repercute en la manera como el sujeto retoma su quehacer artístico, en cuanto se identifica con los elementos insoportables que pasan a ser sublimados. Muestra la manera en que va respondiendo en cada etapa al análisis, sus intervalos de ausencias y la adecuación

de su conducta de manera gradual, hasta culminar con la búsqueda del paradero de su padre como efecto del análisis parando este empuje de la creación fálica.

A pesar de que el paciente J. Paul no concluye su análisis, llega a un punto en el que pareciera que el análisis y tras tratar de nombrar esa obra que había creado, es lo que lo empuja a movilizarse hacia otra cosa, en busca de su padre ausente, es aquí donde en “Insignias del ideal”, en donde Lacan (1958), presenta la propuesta de Helene Dutch, cita Freud respecto de la fase fálica, para lograr darse cuenta de la vicisitud alrededor de la mujer fálica, aquella que busca ser el falo, en esta posición de goce, asegurada en esta misma privación que le impuesta del goce clitoridiano, (p. 306), menciona que el sujeto neurótico, en específico se habla de la histeria, en donde la mujer fálica se encuentra en una condición imaginaria, llena de éxitos y peldaños que no precisamente se han alcanzado bajo sus propios méritos sino a través del otro, es decir que el otro trabaje por ella, que le llenen el vacío, la falta, siendo que en el caso del obsesivo, el sujeto es el que se propone como el que tiene que llenarle su falta al otro, es decir su deseo.

3.3 La posición neurótica frente a la elección de objeto

Si bien la composición musical podría discutirse al igual que la composición literaria como una composición, reparación de aquel espacio íntimo, dual de la relación imaginaria que debió haber tenido con la madre y que conduce a hacer una reflexión sobre la posición del músico virtuoso en relación con la perversión y la neurosis. En este apartado habrá que ver casos de músicos virtuosos, en donde el virtuosismo parece entramarse con la neurosis de tipo obsesiva y habrá que ver un caso donde el virtuosismo parece entramarse también con la histeria.

3.3.1 Caso Jaqueline Du Pré

Tal es el caso de la virtuosa, una de las mejores del chelo en el siglo XX “Jaqueline Du Pré”, recordando lo que dice Lacan acerca de que existe una diferencia entre una serie de síntomas y una estructura clínica, primeramente es importante señalar que al parecer no se trata de una estructura psíquica psicótica puesto que

básicamente no hay una ruptura con la realidad, en este caso sí existe una alteración del nexo del sujeto con la realidad, así como también existe como antecedente un no cumplimiento de sus deseos infantiles, expresada en una gran necesidad de obtener la atención por parte de la madre sobre ella, ser reconocida y lograr que la mirada que en un principio se colocó sobre su hermana, fuera conducida hacia ella, ya que su hermana despunta en el arte antes que ella, por lo que hay una clara competencia entre las hermanas respecto al amor de mamá, un evento que marca a las hermanas, es cuando ambas eran parte de la orquesta que dirigía su madre, mientras que Hilary despuntaba en el papel de principal con la flauta, Jackie tenía la parte del tambor, quien tomaba su papel a la ligera jugando y riéndose, mientras que Hilary resaltaba.

A partir de ese momento cuando entran a un concurso ambas hermanas, es cuando Jackie comienza a ver a Hilary como un obstáculo para llegar a tener la atención de mamá y comienza a luchar por alcanzar un nivel sino superior al de Hilary y así lograr tener la atención de mamá, siendo este un rasgo perteneciente de la estructura histórica. Pareciera que esa mirada excesiva, sobreamorosa por parte de mamá hacia ambas al principio no era tan relevante, hasta que Hilary ganó su primer premio, esto hizo la diferencia, ya que no solo la atendía la madre sino que se centraba más en su triunfo cuando un cumulo de aplausos sobrevino hacia su hija. Pero después, comienza a tornarse en una mirada dirigida a Jackie por completo cuando comienza a destacar más y más, es así también que la diferencia se plantea como angustiante cuando Hilary comienza a tener sus primeros logros, luego Jackie por los celos que le despierta la hermana, como lo menciona Lacan alrededor del complejo de intrusión, el cual consta en que un tercero, Hilary la hermana de Jackie, es quien le roba la mirada amorosa de la madre y es por eso que Jackie compite por esa mirada, colocando a Hilary en el lugar de la intrusa en su relación dual con la madre. Si ambas mantenían una relación dual con la madre es porque, ambas estaban indiferenciadas. Pero los logros de Hilary le abrieron los ojos: Ella no era Hilary por tanto tendría que esforzarse más, practicar más para ganarle a Hilary, ¿qué?, el amor de la madre. Y lo obtiene Jackie, prosperando así cada día más con el chelo, ganando cada vez el terreno ganado por Hilary, ahora era mucho más que

ella, puesto que su madre dedicó cuerpo y alma de forma obsesiva a los logros y estudios de su hija. La favorita, la virtuosa. Amada, extremadamente amada, Jackie pasaba horas enteras en la práctica del chelo, instrumento curiosamente fálico y que se propone como una forma narcisísticamente histérica; ya que sí la pregunta fundamental de la histérica según Lacan y Freud es ¿Qué soy hombre o mujer?, es porque de alguna forma el instrumento que sale de entre sus piernas es un “falo”. Mostrando que ante su presencia (instrumento) no falla y ante su ausencia es mujer. La histeria, aunque bien podría mostrar un fuerte acercamiento a la perversión, en tanto muestra el lado quizá fetichista, mostrando que no le falta y que no le falta. Además que parece que como en el caso de Gide, desea volver a ese estatuto infantil donde es el amor de su madre. Esto no es así, la estructura psíquica de Jackie eso piensa, es esencialmente histérica (esencialmente porque bien puede conservar rasgos perversos y psicóticos, ya que no hay estructuras puras), ya que Jackie siendo totalmente consentida, sin embargo constantemente amenazada por Hilary, por arrebatarle el amor de su madre se erige como una mujer que puede poseerlo todo, (Lacan, 1958). El chelo tapa irónicamente la castración y la virtuosidad, la constante amenaza a la que se ve sometida por la presencia de su hermana. Pareciera una perversión porque que ama y rechaza a su instrumento, pero es en la histeria donde parece que al rechazarlo, se hace falta. Lacan (1958), explica que aún una mujer histérica que al parecer no le hace falta nada, busca la manera de hacerse falta, incluso siendo maltratada.

De esta manera este odio al objeto-instrumento denota una forma de hacerse falta. Es una forma de hacerse desear. Ya el Otro ha deseado lo suficiente por ella.

En la neurosis no se desmiente la realidad pero se limita al no querer saber nada de ella, puesto que se pone en juego la cuestión de la falta, causando sufrimiento en el sujeto. La neurosis, en particular la histeria tiene como elemento detonador la frustración externa el no cumplimiento de los deseos infantiles que tiene su origen en la organización filogenética.

Los logros la hacen sentir dichosa, pero, insatisfecha, presentándose goce e insatisfacción a la vez, o ¿será que el goce está realmente en la insatisfacción?, ¿cuál es su deseo entonces?. Como no puede responder a ello, ante ese rechazo y protesta contra el instrumento, mismos que le generan la falta, el primer síntoma no se hace esperar ya que no puede erigirse nada por medio de la palabra, así es como comienzan una serie de síntomas que hacen hablar al cuerpo, incontinencia urinaria después una artritis articular que le impide “tocar” el chelo. Luego la declaración de esclerosis múltiple que paraliza sus piernas y finalmente los movimientos de manos y brazos.

Una forma dramática y exacerbada de hacerse maltrato para mostrar su falta, su carencia ante la castración. Ahí se efectúa la renuncia a la posesión del falo a través del síntoma, síntoma que sin lugar a dudas muestra el nuevo lugar de goce. Si el instrumento es un fantasma que tapaba la castración, el síntoma también. Solo el falo cambió de lugar ante la imposibilidad de hablar de su deseo.

Por otra parte la relación que establece con su esposo quien es también músico dedicado a ser director de orquesta. Vivían en las nubes, puesto que se hablaba de dos grandes músicos reconocidos de su época, ambos sobresalían a tal grado que la fama y el éxito respectivo hacían que no se soportaran, ya que tanto uno como el otro estaban inmersos en sí mismos, es decir eran altamente narcisistas, tal vez se llegaron a mirar como espejos regresando a sí mismos de manera individual puesto que en vez de ser complemento se convirtieron en competencia uno del otro en cuanto a reconocimiento de la audiencia, el valor como persona para ambos radicaba exclusivamente en su talento y en su fama, como consecuencia su matrimonio se fue deteriorando.

Esta situación conduce a que la elección que Jackie tuvo de su instrumento, “chelo”, se dio a manera de una elección de objeto de tipo narcisista, que se refiere a una cuestión del depósito de la libido sobre el cuerpo del sujeto o sobre algo que lo remita directamente a la madre, a manera de regresión hacia la célula narcisista donde la madre y el hijo son “uno mismo”, esta condición ocurre cuando el sujeto

regresa al narcisismo primario, puesto que la libido no ha salido del cuerpo, siendo de gran dificultad para el sujeto eximir al goce y a la libido de su cuerpo. Se puede plantear que en este caso ella pudo experimentar una perturbación de su desarrollo libidinal y no eligió su modelo desde la madre sino desde su persona, en busca de sí misma como objeto de amor así es una elección de objeto como se menciona propia de un sujeto con características narcisistas.

Por otro lado quizá se podría también hablar de la existencia de un mecanismo de represión, que se plantea como un “respeto del yo por sí mismo” es decir es mejor cubrir y no exhibir aquello que pudo haber sido doloroso en la etapa de la infancia del sujeto y que no se puede hablar. Aquello que aqueja al sujeto a tal grado que se toma de ese objeto que encubra el recuerdo doloroso pasando a ser reprimido. En este caso se construyó en su interior un ideal por el cual se estará midiendo su yo actual, un yo exigente; de manera permanente y este yo ideal del cual habla Freud (1914), recae ahora en el amor a sí misma, para recuperar el goce del que el yo gozó en la infancia, ya que es incapaz de renunciar a la satisfacción de la cual gozó una vez, así es que Jackie busca ese goce perdido a través del virtuosismo con su instrumento, por medio de llevar a tal grado su virtuosismo y a su fama, en donde ella puede convertirse en su propio ideal.

Lacan (1958), menciona que “el complejo de masculinidad en la mujer nos indica ya una conexión del elemento fálico”, (p. 299).

El falo implica esa existencia imaginaria. En diversas fases del desarrollo de esta relación, el sujeto femenino no puede, contra viento y marea, sostener que lo posee aun sabiendo bien que no lo posee. Lo posee simplemente en cuanto imagen ya sea porque lo ha tenido, ya sea porque deba tenerlo. Se trata de un pene real captado en cuanto real y esperado a ese título. ¿Será entonces que el chelo es la suplencia en lo que se espera de ese pene en cuanto real?, es decir ¿hace real la imagen?.

A partir del abordaje Freudiano la neurosis obsesiva está ligada a una serie de síntomas, sin embargo desde Lacan quien aporta una visión diferente, el habla de una estructura subyacente que puede o no manifestarse en síntomas asociados , así

es posible que el sujeto no presente sintomatología pero su estructura psicológica pertenece a un obsesivo, es decir como en el caso de Jackie que nos ocupa si una idea se instaura a nivel de palabra como una fijación, como un trauma que se oculta en el inconsciente, en este caso podría ser la idea fundamental de conseguir la mirada de mamá e igualar a su hermana a partir de los concursos, donde se abre el deseo de ser la mejor tocando el violonchelo y practicar con tal asiduidad que garantice su cometido, que es tener sobre ella la mirada de mamá.

Lacan (1958), propone que existe una pregunta fundamental que se hace el obsesivo ¿ser o no ser?, la pregunta que se hace Hamlet "Ser o no ser" es la primera línea del soliloquio "Hamlet" de Shakespeare. ¿Estoy vivo o muerto?, por lo que existe una gran necesidad en el obsesivo de destacar, ser importante y en este caso, Jackie es claro que tiene esta la manera de justificar su existencia a partir de sobresalir en su quehacer artístico, esto se realiza no sin estar presentes sentimientos de culpa.

Por otro lado, la existencia del obsesivo está centrada en controlar y dominar todo porque tiene que ser todo para el Otro, ella no puede perder, porque se está ante una posición psíquica intolerable que afecta todos los niveles de su vida cotidiana. El obsesivo se aferra a sus objetos preciados puesto que no concibe perder y postergar su propio deseo, todos estos elementos se encuentran de manera consistente en la vida de Jackie.

El obsesivo de alguna manera lucha por tener el lugar del otro en cuanto a su referencia simbólica paterna, lo que lo lleva a la lucha por su "prestigio", sean grandiosas o dolorosas, su goce está en lograr un lugar, el lugar del padre de ahí su perseverancia y su obstinación. En el caso de Jackie es claro su deseo de conquistar el dominio del instrumento y nunca le es suficiente, cuando ya alcanzo una meta, ya está luchando por la siguiente, pierde interés por lo logrado cuando es aclamada, no vendría de más una expresión como: "fue cualquier cosa"; lucha por lograr el goce absoluto, aunque los medios sean difíciles, se empeña en alcanzar el falo, estar sin falta, al cual debe acceder cueste lo que cueste, (Dor, 2006).

Freud menciona que uno de los elementos presentes en la estructura obsesiva, que conflictúa al sujeto de manera permanente, es la oposición entre el amor y odio frente al objeto de investidura, en el caso de Jackie esto se refleja en la relación tan especial que tenía con su instrumento en cual no solo era valioso en lo material sino ella lo veía como parte de ella por lo cual se desarrolla una relación de amor-odio, porque cuando tenía éxito le agradecía su logro, pero en otras etapas le era un estorbo y le significaba dificultades, o tenía enojo con ella entonces lo olvidaba y lo descuidaba, (Dor, 2006).

Como ya se ha mencionado Lacan completa la propuesta de Freud respecto a la definición de perversión, no como una forma de conducta sino como una estructura psíquica y no solo como una alteración de las costumbres impuestas por el criterio social, de manera tal que un sujeto con una estructura perversa puede no haber realizado un acto perverso, más bien la referencia es que el sujeto pase por alto los requerimientos del complejo de Edipo, su característica es como ya se señaló por la operación de la renegación es decir se niega a aceptar la realidad de esta situación traumática, estableciendo una relación problemática con el falo .recordemos que el problema central de la perversión es la manera en que el niño se relaciona con la madre se identifica con el deseo imaginario de ella es decir el falo. Así el falo solo, puede estar presente de manera oculta.

En la perversión no existe cuestionamiento, puesto que el perverso no duda de que sus hechos sirven para su goce y por lo tanto estaría asegurado el otro, a partir de estos postulados, desde este marco surge la pregunta si Jackie pertenece a esta estructura psíquica o solo se trata de rasgos dado su consistencia en los síntomas que presenta.

Como señala Ball, citado por Dor (1995), que las perversiones sexuales se dividen con respecto a su objeto y con respecto a su medio entre las que está el fetichismo, puesto que se retomará este tipo de perversión.

De acuerdo con Freud y Lacan, el fetiche es un sustituto del “pene”, pero como ya se dijo no entendido de manera literal, sino como aquel que tiene un significado desde

la infancia, es decir desde el plano simbólico, lo que representa el falo, es decir el acercarse constantemente al goce; el falo perdido aparentemente desde la infancia y que no fue resignado sino solo ocultado, tiene que ver también con la represión es decir con un evento que no se acepta y aparece sustituido de manera pulsional hace una permanente aparición a nivel de pensamiento en el sujeto y por lo tanto el fetichista lo asume como un triunfo en relación a la amenaza de castración y de protección.

La elección del fetiche está relacionada con una impresión sexual recibida en la infancia, a partir de lo cual el sujeto lo elige como un objeto cotidiano de manera inconsciente y por las facilidades que le ofrece para su vida amorosa.

El fetichismo para Freud y Lacan tiene que ver con el triángulo preedipico: madre-hijo-falo. Hay una distinción en el caso de los fetichistas y hay una identificación al mismo tiempo con la madre y con el falo imaginario.

Para Winnicott (1971), el objeto fetiche viene a ser una malversación del objeto transicional para que sea un apoyo para separar lo interior de lo exterior, en el caso del fetiche su función es cerrar toda separación entre la madre y el hijo, es decir tapar toda falta. Para este autor es un sustituto literal de la madre que niega toda posible separación convirtiéndose en consolador y protector. También es el resultado de una variable el hecho de que el medio en que se desarrolló el niño no fue suficientemente nutricional desde lo afectivo y no pudo superar el proceso de separación de la madre, inanimado por lo que toma un objeto inanimado, algo característico es que el niño lo toma como una extensión de su propio cuerpo y es donde este objeto pasa a ser fetiche.

Un aspecto que ha de tomarse en cuenta en particular en este caso se aplica lo que Lacan señala que este objeto cumple con una función esencial para el sujeto protección contra la angustia de castración, de su vaivén entre dos fronteras percepción de la ausencia y negación de la misma.

Hay que tomar en cuenta que como subraya Freud y lo refuerza Granoff: el fetiche debe ser descifrado.

Estas características pueden ser detectadas en el caso de Jackie al observar su relación tanto con la madre como con su instrumento: el chelo, el cual lo ve por un lado como una extensión de su cuerpo con el cual entabla una relación de amor y odio lo que la induce a apreciarlo, quererlo acariciarlo, castigarlo, entonces de esta manera pareciera que se convierte en su fetiche, en su falo, que no solo es un objeto externo para Jackie sino que lo hace parte de sí misma, que además al ser parte de ella con respecto a su labor musical como solista, el quehacer artístico no para su propio placer solamente sino para complacer a ese otro, que es la madre. Siendo que tenía que cargar y llevar a todos lados su instrumento, causándole tanto alegría como enojo.

Como dice Winnicott (1972), es claro que su objeto-instrumento le da la posibilidad de cerrar la opción de separarse de la madre para así poder ser amada.

Por otra parte sus comportamientos inclinados hacia la Histeria son sumamente evidentes, desde el sonido de “trompetilla” que hacía Jackie cuando algo no le parecía o le parecía frustrante, este elemento permaneció en ella hasta que fue adulta.

El hecho de que Jackie se quisiera colocar en el lugar del falo de mamá, promotor del goce, la constante pulsionalidad respecto de la relación con los hombres.

Esta posición de ser el falo, en relación a su posición sexual como lo menciona Lacan, hace que el sujeto se cuestione: ¿Qué soy hombre o mujer?, por lo que pareciera que se presenta una lucha de poder, el poder del falo, que en el caso de Jackie, era su chelo el que le daba ese “poder fálico”, puesto que indistintamente del sexo biológico que el sujeto histérico tenga, siempre estará en constante competencia por el falo de manera imaginaria, este poder no es un deseo propio en realidad es que el sujeto histérico cumple el deseo del otro es decir de aquel otro que no pudo cumplir ese deseo en este caso la madre de Jackie pareciera que no logro

tal virtuosismo, por lo que su hija toma ese lugar de cumplimiento del deseo de la madre.

Jackie aparentemente era una mujer que no tenía compromiso respecto de las relaciones que tenía con los hombres, puesto que cuando su hermana le anuncia su compromiso, ella le dice que no tiene que casarse para tener una relación íntima con un hombre, puesto que ella llevaba una vida relajada respecto del compromiso, pero al momento que su hermana se compromete se siente abandonada por ella, pero en realidad y estaba identificada con ella, no solo tomar su lugar en cuanto a la virtuosidad, sino, su madre y su familia. Entonces busca una pareja que le representó competencia indiscutiblemente, otro virtuoso de la música.

Du Pré lleva su sufrimiento directamente al cuerpo, desde el plano emocional entre en crisis puesto que no ha sido tocada por el otro, ella no es tocada en lo sexual por lo que desea sentirse querida es decir tocada, así como cuando ella abandona y maltrata a su instrumento musical.

Otra situación que se hace presente en el caso de Jackie, es una constante insatisfacción con la que se le aprecia, ante las situaciones que vivía, como si algo le faltara, por su parte Lacan dice que “el histérico desea estar insatisfecho porque la insatisfacción le garantiza la inviolabilidad fundamental de su ser”, es decir que no se alcance el goce, lo que prometería la completud, la satisfacción total.

Freud dice que el padecimiento físico está cargado de emociones las cuales no pueden salir por medio de la palabra y salen por medio del cuerpo, más adelante se muestran estos síntomas cuando presenta la enfermedad, (esclerosis múltiple) que poco a poco la deteriora e impide seguir tocando hasta conducirla a una trágica muerte. (Véase anexo 1)

3.3.2 Caso Gustav Mahler

Otro virtuoso de la música fue Gustav Mahler se inicia con una breve síntesis de su biografía, para contextualizarlo, dado que este análisis se fundamenta en un film

“Confesiones en el Diván”, ya que no existen suficientes datos que ilustren con más detalle su biografía, el punto central que se rescata es un encuentro para una sesión analítica que al parecer pudo haber sucedido en realidad históricamente, entre Freud y Mahler, la cual fue una petición del músico, aparentemente solicitó esta cita con Freud, por los serios conflictos por los que atravesaba su matrimonio. Por lo que Freud induce a Mahler al retorno de esos recuerdos que tanto le aquejaban. Un detalle significativo es que él quiere cancelar la cita con Freud a pesar de que este hace un espacio especial para atender su demanda durante su viaje aunque al final lo acepta.

Un músico nacido en República Checa (1860) y que murió en Viena (1911), compositor y director de orquesta, así como de la ópera. Uno de los más talentosos de principios del siglo XX.

Gracias a su capacidad creadora y de innovación, como compositor y director logró el reconocimiento de los grandes directores de su época, llegando hasta New York como director de la Orquesta Filarmónica de New York. Él decía que hacer una sinfonía era construir un mundo con todos los medios posibles.

La familia Mahler provenía del este de Bohemia, contaban con pocos recursos económicos, era de la minoría germano parlante, bohemia y judía. Estos antecedentes lo marcaron con un sentimiento de exilio y desubicación, sintiéndose siempre un intruso, nunca bien recibido. Su padre con su trabajo logró salir de esta situación.

Uno de los acontecimientos importantes en su vida fue el descubrimiento de un piano en la casa de su abuelo cuando tenía cuatro años, el cual comenzó a tocar de inmediato, desarrollando tal habilidad que se le considera niño prodigio, a los diez años debutó en el teatro principal de su ciudad, su padre lo motivó para que su talento se desarrollara y lo envió al Conservatorio de Viena, sin embargo más tarde abandonó el conservatorio solo con un diploma, sin lograr sus anhelos de graduarse. Se dedicó a ser profesor de piano, sin embargo él insistió en seguir concursando y componiendo, aunque no era comprendido ni aceptado.

Llegó a tener un hogar en Viena, siendo su alumna conoce la compositora Alma Schindler. Al principio ella no mostro interés por él, pero un día después de una discusión se vieron y esta cita dio lugar a breve noviazgo. Posteriormente se casaron, su esposa tenía 19 años menos que Mahler, se embarazo pronto de su primera hija y después tuvieron una más.

Una característica del obsesivo es querer mantener bajo control lo que respecta a sus relaciones afectivas, por lo que Mahler obligó a su esposa a dejar sus estudios musicales a pesar de que ella mostraba tener talento como pianista y compositora. Al parecer Mahler no soportaba que su esposa pudiera alcanzarlo o incluso rebasarlo a nivel de logros, por lo que ejercía presión sobre su esposa para que todo girará en torno a sus actividades artísticas, provocando que Alma se alejará de él, puesto que no quería ese estilo de vida.

La relación se caracterizó por etapas de pasión, pero también de altercados significativos puesto que Mahler quería tener el control de la situación y no soportaba las rebeldías de Alma. Sin embargo él le juraba amor incondicional, “darse por completo”.

La relación amorosa que sostuvo con Alma, se postulaba como aquel que cuidaría de aquella mujer joven y como figura la cual ella podía admirar, más no igualar a nivel musical.

La circunstancia de su matrimonio se realizó de manera privada, dejando ver que Mahler tal vez, no reconocía verdaderamente a su esposa como aquella mujer con la cual se estaba casando, sino mantenerla bajo la sombra de él y su talento musical que lo colocaban por encima de una mujer joven que tan solo era su alumna.

Se muestra como Mahler era un sujeto poco sociable en comparación de su esposa quien disfrutaba de las relaciones sociales y de sus aventuras amorosas.

En muchos momentos Malher gozaba de compartir con ella su actividades musicales y para ella era importante la composición, sin embargo llega un momento en que ella

se siente defraudada por él, porque ya no reconocía sus composiciones como buenas, incluso las llegó a prohibir, las cuales en el principio de su relación le hizo creer que para él era valiosas. Aquí se deja ver un elemento de la obsesión, puesto que el obsesivo como lo menciona Dor (2006), es un sujeto que va aniquilando a sus objetos amorosos, ya que bajo su sombra, vivirá ese objeto amoroso, es decir bien muerto.

Alma se deprime, al ver que Mahler estaba solamente dedicado a sus intereses, los cuales no incluían dedicarle tiempo a ella, puesto que la ignoraba. Sin embargo él menciona que ella era su todo: su amante, su amiga y su compañera pero para ella esto no era así, ya que percibe que él solo quiere que sea una esposa devota pero no una colega y se queja ella de que la ve como un sujeto de segunda clase, puesto que el obsesivo se caracteriza por rebajar al objeto de amor, (Dor, 2006).

Al modo de ver de Mahler solo él podía ser el genio, un solo genio en casa. Él estaba casado con su trabajo luchando por eternizarse, algo que se menciona alrededor del obsesivo es esta continua lucha por “llegar” hacia una meta que cada vez que se intenta llegar se aleja más, es decir que cada peldaño que va alcanzando el obsesivo no es suficiente, siempre necesita más y más, por lo que busca superar a ese Otro que a nivel imaginario lo comanda para seguir intentado.

La etapa dramática de su matrimonio se da cuando ella empieza a tratar a un joven arquitecto del cual se hace su amante, con el cual se divierte, ella quiere salir del calabozo donde se siente puesta por el esposo, de su infierno emocional. El amante le pide conocer a Mahler y más tarde es descubierta por el esposo a través de sus cartas, la escena es dramática ya que él le reclama y pide que el amante se presente y que sea ella quien decida, así lo hacen sin embargo ella le pide a su amante frente al esposo que tengan un hijo y seguirse tratando pero que no dejara a su esposo, el amante quiere que lo deje pero ella se aferra a Mahler a esta situación a la que no quiere renunciar. Entonces aquí se deja ver que al momento de Alma le pone a Mahler frente a su amante, ella pretende que se genere de nuevo deseo para ser

mirada por Mahler, colocarse como objeto de deseo y que la volteé a ver a través de ese amorío que sostiene con otro hombre.

Otro rasgo muy característico de Mahler, es la sistematización con la que vive, reflejándose en sus costumbres y sus rutinas cotidianas en todas sus actividades, desde sus horas de comer, de siesta de trabajo y demás, siendo la madre de Alma quien lo atendía y los apoyaba en el hogar. Lo cual deja ver que para Mahler la figura materna, la figura femenina representa a quien debe proveerlo de atenciones y dedicación hacia él.

De particular manera Alma, quiere llamar la atención del marido a tal grado que llega a expresar que solo que estuviera deformada por la viruela la voltearía a ver, abriendo la brecha del deseo, de ser mirada. Su analista, le dice de manera especial: creo que ella hubiera inventado el adulterio con el fin de que la volteara a ver su marido.

Ella termina diciendo que era su dios, que la llevo a su mundo, que está en su música y que seguirá en ella, que ama su fuerza, que ella es la débil, es decir que ella se ofrenda como aquel objeto muerto a Mahler quien pareciera un sujeto obsesivo.

Sin embargo finalmente se separa de Mahler y se casa con su amante en Viena, Malher a pesar de todo, es cuando están separados que le dedica su octava sinfonía a Alma, quien fue el su punto central de su vida su "Alma". El objeto perdido representa para él su máximo a alcanzar, a reconquistar mediante esta forma de suplencia, es decir "componiendo".

Se puede decir que el caso de este músico ase aplican de manera relevante las aseveraciones: el camino y las sendas tortuosas por las que pasa el obsesivo, tanto más el recorrido justifica el rodeo; es decir no se permite llegar al goce absoluto pero lo está bordeando constantemente sin alcanzarlo. Podría pensarse como un músico obsesivo difícilmente está satisfecho con su "logro" por lo que siempre es insuficiente y se pretende ir por más y más sin lograr un goce pleno, es por esto que en la

estructura obsesiva solo se bordea el goce más no se alcanza. De hecho su objetivo es no alcanzarlo nunca, para ello la postergación es su aliada. Pero entre más posterga más se obstina por eso que no alcanza.

Entonces el “fantasma” que se adhiere de manera persistente ante esta apuesta por alcanzar el goce, es el fantasma de un goce sin falta, por tanto no puede haber pérdida. Lo que Mahler vive de manera casi literal al querer de un nivel fantasioso a su esposa y su relación con el objeto musical, es decir a nivel de pensamiento e idea guarda el afecto que le tiene a su esposa pero no lo lleva a cabo en el plano simbólico.

Freud señaló que el obsesivo es un mercenario impenitente comprometido en una lucha interminable para asegurarse el control omnipotente del objeto; es decir que a pesar de que el obsesivo se percate de que los medios para intentar llegar al objetivo, no sean los más adecuados. El obsesivo se obstina por tener el control. Esto hace que precisamente, él pierda a su alumna y esposa por querer mantener ese control sobre de ella, a tal grado que le niega el desarrollarse como artista como músico a pesar de su talento.

Es interesante cómo el mecanismo obsesivo se observa en el caso de Mahler, la pérdida es tan central porque le remite a la falta, y por lo que amordaza el deseo de manera que ya no le demanda nada; así el objeto deseado lo inviste y le asigna el lugar del que no es. Esto es precisamente lo que caracteriza los conflictos del músico con su esposa. Su objeto amoroso debe estar muerto de esta manera no desea, y así está tranquilo ya que el deseo, es siempre el deseo del otro. Como dice Lacan (1958), su necesidad es no romper con el otro aunque esté muerto, puesto que es de su propiedad.

Como señala Dor (2006), la Ley de padre define al obsesivo como aquel sujeto que centra su existencia en controlar y dominar todo porque él tiene que ser todo para el otro. En este caso es muy claro en la relación con su esposa ya que él no puede perder. Es una posición intolerable psíquicamente para él, retiene sus objetos más preciados a toda costa postergando su propio deseo. Lo que es claro cuando le pide

cuentas a su esposa en relación a su amante pero prefiere retenerla. En este caso es de subrayar que la pérdida del objeto, no puede sino remitirlo a la castración es decir a la anulación de una imagen narcisista que le ha costado retener por las ausencias maternas.

Esta característica lleva al sujeto a una lucha permanente por el prestigio, la fama aunque sean dolorosas, lo cual se cumple casi a la letra en el caso de Malher pues lucha en contra del antisemitismo logrando triunfar no solo en su vida como artista sino también casándose con una muchacha de buen nivel social.

Otra característica notable del obsesivo es a nivel de la transgresión. Puesto que se encuentra tironeado en este terreno, en virtud de su ambivalencia ante la Ley del Padre. Este control omnipresente que pretende tener el obsesivo sobre el goce del objeto, en efecto, no puede sino confrontarlo con la transgresión. Esto se refleja en su necesidad de controlar las normas de su casa y de su orquesta y participantes en la ópera por lo cual tiene problemas, así se encuentra Malher siempre entre su propia ley y el deber ser.

Por lo tanto al estar instaurada la Ley en el obsesivo, surge la necesidad de remitirse a ella cuando pretende escapar de su culpabilidad de los impulsos libidinales inconscientes, lleva al obsesivo a una situación de conflicto.

Sería excepcional que transgreda algo en la realidad, ya que uno de los únicos registros donde la transgresión real puede ganar de mano al fantasma. El fantasma del cual ya se ha hablado anteriormente, haciendo referencia al “goce sin falta”; es el terreno sexual y en las relaciones amorosas, donde se realiza entonces principalmente en el modo del acting-out (se lleva al acto), algo que está por lo pronto fuera de la simbolización, se pone en escena, algo fuera del campo de lo simbolización.

La figura de la transgresión en el obsesivo por lo general, se realiza bajo el aspecto de su contrario; es decir, toda es apariencia de un enorme rigor moral que presume el obsesivo, lo revierte dentro de la transgresión cuando lo lleva al acto en el terreno

sexual y en las relaciones amorosas o inclusive cuando únicamente lo lleva a nivel de pensamiento acompañado en seguida por la culpa. Por lo que de buena gana se hace defensor de las virtudes y la legitimidad de las normas establecidas, así como su afán escrupuloso de honestidad en todos los planos. Demuestra también la conmovedora necesidad que lo distingue en ciertas circunstancias.

Mahler gran músico y compositor, no resistía perder ni en lo más mínimo, cuando su esposa lo engaña y su amante habla con él acerca de la relación amorosa y adúltera que lleva con él, donde le pide que la libere de su compromiso matrimonial, él se niega ya que alude a los buenos momentos que ha pasado a su lado y no le es posible imaginarse sin ella y sin su música que asegura que es lo que los une, no se resignaba a aceptar sus fallas y así descubrir su falta, pues lo único que desea es apoderarse del objeto y en esa posesión aniquilarlo, entonces los obsesivos parecieran los más pobres moralistas desde este ángulo y los devotos más ciegos en esta misma cuestión.

Por otro lado, es en esta ocasión donde se pueden apreciar las manifestaciones de defensa más características de los obsesivos. Por ejemplo: el aislamiento, puesto que se sentía incomprendido y aquello que le aquejaba no lo podía poner en palabras era cuando comenzaba a componer como en el caso de Gide la composición vendría a ser esa manera de arreglar, resarcir todo aquello que se pretendía recuperar y cuya misión esencial es desconectar un pensamiento, una actitud, un comportamiento de una serie lógica en la que se inscriben, ya que los pensamientos en el obsesivo son recurrentes y el elemento psíquico. Así, aislado de su contexto es al mismo tiempo neutralizado afectivamente, como si hubiera un intento de separar la emoción del pensamiento. En efecto, el objetivo de la operación es disociar los afectos de una representación ligada a ciertos materiales reprimidos. Esto es claro en el desde su decisión de no avisar a sus amigos la hora de la boda, como aislarse de manera permanente en su casa de campo.

En este proceso de los momentos de composición y aislamiento, se localiza sobre todo a través de las pausas y rituales estereotipados. Lo cual es de llamar la

atención, subrayan la necesidad de Mahler acerca de las rutinas estrictas en su vida cotidiana. Es un arma de defensa radical puesto que el obsesivo busca al control en esa continua actitud en permanecer dueños de sí; de ese decir que se escapa entre un dentro y un fuera, es decir que la necesidad de controlar su decir, es una manera de defensa para evitar que surjan sus verdaderos afectos, refugiándose en la racionalización.

Todas las acciones de Malher se encuentran significativamente relacionadas con la pregunta central del obsesivo como nos dice Lacan (1958), en relación a su propia existencia y su muerte, ¿ser o no ser?, ¿estoy vivo o estoy muerto?, ¿por qué existo?. A lo que se tiene que responder continuamente a través de la producción artística de sus logros justificando su existencia. Lo que se vive en el sujeto al momento de preguntarse ¿ser o no ser?, se refiere a ser o no ser el falo de la madre.

Uno de los rasgos de este músico es que en él es manifiesto el que ha erigido en el interior de sí un ideal por el cual mide su yo actual, y ese amor recae sobre sí mismo. Este rasgo se encuentra de manera persistente a lo largo de su vida, quizá es lo que hace que a pesar de sus múltiples dificultades desea para él mismo mantener esa imago de sí mismo a través de su realización como artista. Aquí, en este punto se puede cuestionar, si esta libido de objeto que está involucrada en la formación de ideal puede o no guardar relación con la sublimación, ya que como dice Freud significa que la pulsión se lanza a otra meta lejos de lo sexual y este objeto a la luz de otra mirada en la cual recae la libido, es idealizado enaltecido y elevado psíquicamente y entonces sí se podría hablar de una sustitución por el músico de su parte narcisista-ideal del yo. Lo que sucedería en este caso del músico y su relación con su música y su instrumento. (Véase anexo 1)

3.3.3 Caso Hermilo Novelo

Hermilo Novelo Torres fue un músico mexicano del siglo XX, nació en la ciudad de Veracruz (1930). Su madre, Rosario Torres Cid, pianista lírica heredó a su hijo el amor por la música. Su padre, Hermilo Novelo Vela marinerero quien falleció

trágicamente cuando Hermilo era pequeño, su madre al verse sin recursos económicos emigró a la ciudad de México con sus tres hijos.

Hermilo inició sus estudios de violín en la academia Giadams en Tampico, posteriormente ya en la ciudad de México su madre lo inscribió en la Escuela Nacional de Música, de la UNAM, donde estudió con el maestro Saloma quien lo presentó por primera vez en el palacio de Bellas Artes como solista de la orquesta de la Escuela Nacional de Música en octubre de 1944 con el concierto en mi menor de Mozart, perfilándose como un niño prodigio, también estudio en Conservatorio Nacional de Música, siendo becado para la famosa institución musical Juilliard School of Music de New York.

Falleció prematuramente a la edad de 53 años en un trágico accidente automovilístico junto con la pianista búlgara Violina Stoyánova, quien fuera su pianista acompañante teniendo un papel importante en su vida como músico, cuando se dirigían a la ciudad de San Miguel Allende, para presentar un concierto.

Hermilo Novelo, se casó con Marcela del Río, fue poeta, narradora, autora dramática, historiadora, pianista, profesora e investigadora inédita, quien era muy reconocida en el medio artístico literario. Con quien compartió su vida durante 23 años, ella menciona: “siendo únicos” estos años con mi “esposo y amoroso amigo”, en donde deja ver que el objeto se ofrenda como muerto. Se dice que Hermilo y Marcela son un ejemplo de pareja creadora y armónica rota por un accidente fatal que se llevó a Hermilo y a su Stradivarius.

Es significativo referir datos de su esposa Marcela del Río, ya que ella tuvo un importante lugar en su vida sentimental y como artista, siendo escritora de profesión, escribe la puesta en escena “De camino al Concierto” monólogo en un acto, que desarrollo como un tributo a la memoria del músico, así como la publicación de su único libro dedicado a él. Escribió poesía inspirada en él, durante los veintidós años que duro su matrimonio, obra que llamó “Tiempo en Palabras”.

El siguiente verso, perteneciente a “De camino al concierto”, se considera importante puesto que retrata los sentimientos de Marcela por Hermilo:

En la sencilla tarde

Mientras tocas tu violín

Y escribo mis poemas

Un soplo de ternura

Ilumina las cosas que nos rodean

Prestadas y tan nuestras

Estar juntos

Es el milagro del duende

Que ha soñado ser hombre

Y se despierta siéndolo.” (Del Rio, 1984).

Verso en el cual, refleja la aspiración a ser mirada por Hermilo, puesto que escribió poesía ofrendada a él, ya que al parecer no lo tenía, es decir, pareciera que estaba distanciado de ella.

Como se comentó, su esposa siendo escritora, después de su muerte quiso hacerle un homenaje póstumo y escribió para él, un famoso monólogo en un acto que llamó “De camino al concierto”. Esta obra se seleccionó para el presente trabajo, ya que se considera un testimonio de lo que le acaeció a Hermilo durante su estancia en el hospital después del accidente, el trato indiferente que le dieron la policía y los servicios públicos, puesto que le colocaron un letrero arriba de su cama que decía: “desconocido”, pero ante todo porque es un testimonio del pensamiento de este gran músico, de su visión, de sus vivencias como artista, de su vida. Es un monólogo escrito por la mujer que lo conoció de cerca, que estuvo a su lado hasta su muerte, es un documento artístico pero que también revela la estructura psíquica del artista de una manera clara, pues es de deducir que ella retomo sus últimas palabras, conocía sus pensamientos. Este monólogo nos dice Octavio R. Costa, en su periódico: “La Opinión”, recorre toda la vida de Hermilo desde que tocaba la

armónica hasta su culmen como violinista, recoge todas sus preocupaciones, angustias, triunfos, luchas y demás.

Esta obra es una biografía, para dar testimonio de los hechos de una manera que sólo ella sabía hacerlo, artística, pero no por ello menos realista.

La obra inicia con un agradecimiento especial a todos los organismos y personas que ayudaron a localizar al maestro y a su pianista acompañante búlgara, ya que de no haber intervenido hubiera terminado su cuerpo en la fosa común.

Para la musicalización de la obra, se utilizaron las grabaciones del músico con las diferentes orquestas del mundo y con su pianista acompañante Violina Stoyanova. El actor principal es el propio Hermilo, quien en el monólogo habla de diferentes temas desde sus recuerdos primeros, el accidente, hasta su último momento, su muerte. Es como una historia personal con sus luces y sus sombras.

Lo primero que llama la atención del montaje en escena, es que él se encuentra en una sala de terapia intensiva de un hospital de Seguro Social en la ciudad de México, un día de 1983, en una cama, el cuerpo más muerto que vivo, donde cuelga un letrero que dice: "Desconocido", (Del Río, 1984).

Se inicia el monólogo donde el maestro expresa su confusión al ver su cuerpo maltratado, abierto y cosido, donde él, solo se siente poesía y pensamiento, conciencia y anhelo de ser, para él, solo lo que se hace con pasión vale la pena, estos pensamientos lo retratan. Hay expresiones muy interesantes que las reitera durante toda la obra y que lo caracterizan. "Tengo que ir al concierto Nena", "dónde está mi Frac", "dónde está mi pianista", la que a propósito, se llama violina.

En uno de los diálogos expresa una de sus experiencias, el ser un desconocido para el público, ya que el público lo conoce como algo acabado pero detrás de una gran ejecución hay un parto así lo llama él, "saben del parto que significa llegar al momento del concierto" ¿de las horas, de los años de estudio que hay detrás de cada nota?, "bajo la tortura de la duda, ¿serviré?, ¿no serviré?, ¿trunfaré?, ¿no

triunfare?. Y si fracaso.” La vida para él es una eterna lucha, para conseguir a la amada, contra la pereza, para ser alguien, cuanto sacrificio implica luchar por el ser, su permanente preocupación, ser.

Más adelante expresa su preocupación por los esfuerzos de su madre por conseguirle una beca, mientras él lucha por dominar sus dedos, la cuerda, el arco por la técnica perfecta, pero vuelven las dudas, ¿le gustara o no al maestro?, su preocupación por lograr su aprobación, su lucha por ser el mejor y por lograr el triunfo, sabiendo que este depende de muchos factores que él como sujeto no puede controlar. Para él es difícil ser feliz pero también infeliz. Recuerda a su padre y su sentimiento de infelicidad al no ser aprobado por él, por su deseo de ser violinista, pero más adelante su felicidad porque al fin su padre se siente orgulloso de él frente a sus amigos.

Otra escena muy reveladora es cuando en el monólogo expresa ya sin miedo a perder, a su amada Marcela, que aunque le ha sido infiel algunas veces, dice: “Te amo más que el primer día”, “Si hoy el violín es un brazo mío, tu eres el otro y no podría vivir sin ninguno de los mis dos brazos” (Del Río, 1984).

Nuevamente continua el monólogo donde se cuestiona: “¿Quién soy?, el que se presenta frente a la orquesta con la imagen de dominarlo todo incluso mis impulsos, mis instintos y mis nervios, o aquel que está en permanente lucha con sus necesidades de vida que se niega a controlarse. El día del concierto sintiéndose obligado a ser lo que los demás esperan de él y para qué, para no ser reconocido”. Termina diciendo, esto es el gran sacrificio que significa ser artista.

Continua su reflexión, hacia sí vale la pena todo cuando el artista hace cita con el “genio” para que esté listo para darse por entero en el momento del concierto, momento donde se tiene que conjugar, la inspiración, la fortaleza física, la perfección técnica, la entrega, la pasión y el delirio, donde se le exige todo al cuerpo.

Hace mención a su esfuerzo al enfrentarse a los colegas europeos que ven menos al tercer mundo. Estos sujetos que su mundo lo ha hecho más guerreros que artistas.

Su violín es un arco y el arco es su espada y relata su experiencia cuando lo invitan a tocar pero le piden que sea con otro instrumento se supone que mejor que el suyo.

Claramente expresa la dificultad para tocar ese otro instrumento que no es de él, de manera peculiar subraya que es porque no le da tiempo de casarse con él, puesto que el “violín y la mano son parte del mismo brazo” expresión que una y otra vez de diversas maneras se reitera en este monólogo.

Habla de la afinidad espiritual que puede existir entre dos personas que comparten la música:

Obra milagros, hemos conseguido entre su piano y mi violín una comunión espiritual que pocas veces se da.... y ¿sabes porque?, porque tocamos juntos no por compromiso, sino por necesidad de darnos...., hacer música es como hacer el amor hay que saber entregar más que el corazón, la sangre...., (Del Río, 1984, p.23).

La interrelación con su público lo expresa como una experiencia casi mística, un algo que va público y regresa al artista, esto crece y crece.

Hasta producirse el milagro, esa comunión entre el público y yo.....en ese momento es el público mismo el que está tocando por mis manos, y yo escuchando por sus oídos y me aplauden porque se ve retratado en mí.....! Esos momentos no los cambiaría ni por todo el oro del mundo!,(Del Río, 1984, p. 24).

Más adelante como dice el periodista R. Costa: es el tenso y agónico conflicto de un artista mexicano que tiene que enfrentar en su país y fuera de él, las mayores resistencias y dudas. El reacciona rebeldemente a muchos hechos injustos y perversos de nuestros tiempos pero en especial de nuestro país, lanza los más justos cargos contra los responsables, rebela la hipocresía y mentira que existe en sociedad mexicana corrupta.

En las últimas escenas se enciende el letrero “Desconocido”. El acepta su destino la muerte, que todo acabó, que no hay más conciertos que ofrecer, que su preocupación el público se quedará esperando, porque la pianista no llego.

Han enmudecido su piano y mi violín..... se acabó nuestro futuro.....lo vivido se ira conmigo y quedara contigo solo en tu memoria.....vuelvo a estar solo como el día en que nací..... ¿a quién culpar?. Quizá solo a mí mismo por no haber podido protegernos de la imprudencia ajena....,¡que caro pagó ella su satisfacción de tocar conmigo por el mundo!, (Del Río, 1984, 27).

Continúa haciendo reflexiones sobre la muerte y sobre la conducta detestable de la policía.

No les bastó con robar mi violín, que es como cortarme las manos”, “a mi pianista que murió en el cumplimiento de su deber de artista, a mí y hasta a el coche, a los tres nos robaron la identidad y todo para que ni mi madre ni tu pudieran encontrarnos y reclamar lo robado.....aquí me tienes nena privado hasta de mi nombre, suspendido en el no tiempo, en la cama no.10 de un hospital de beneficencia pública....., (Del Río, 1984, p.28).

En este verso, se deja ver como Hermilo, guardaba una relación estrecha con su instrumento y no sólo eso sino que era parte de él, a manera de fetiche pero sin ser perverso se coloca su instrumento, que le es arrebatado, pareciera que el sujeto obsesivo no puede perder, ni se resigna a perder, por lo que la perdida se vive como un suceso doloroso.

Vivimos en un país enfermo que es capaz de robar su identidad a los muertos, su dignidad a los vivos, que es capaz de castrar a sus artistas y corromperse por un puñado de pesos.....Nena ¿crees que voy a soportar la muerte de mi pianista sobre mi consciencia?, ¿Una vida con mis dedos callados, con las cuerdas de mi violín mudo?. Si yo soy mi violín, si yo soy uno solo con la música,Adiós Nena, llora mi muerte a solas, porque a solas estaremos tú y yo, cuidate , trata de sobrevivir y dile al mundoque sigo de Camino al Concierto, (Del Río, 1984, p.29).

La culpa aqueja a Hermilo, quien se hace responsable de la muerte de su pianista acompañante, así como es que coloca al instrumento para hablar en su lugar, es decir aquello que no logra expresar con palabras, las cuales le coloca su esposa en el monólogo, él las expresa a través de su instrumento.

No es tarea fácil después de leer algunas de las frases que parecieran relevantes para este trabajo plantear hipótesis acerca de la posible estructura psíquica de este músico mexicano. Los pensamientos reiterativos, la permanente preocupación que manifiesta por temas como lo sus conciertos, su pianista acompañante Violina, su violín, sus expresiones y su lucha permanente por lograr sus objetivos, remiten a algunos rasgos específicos de la estructura obsesiva que Freud definió como “carácter anal”; así la obstinación y la perseverancia son dos vehículos importantes de las investiduras obsesivas.

El origen de la obstinación y de la perseverancia está en la energía que compromete el obsesivo para alcanzar el dominio del goce (el lugar del padre) de aquí que el obsesivo es un conquistador para alcanzar ese dominio fantasmático. Para ellos en este caso para Hermilo, al parecer nunca nada es suficiente, ya que apenas alcanza

un objetivo ya está programando el siguiente, apenas tienen bajo su dominio algo, lo aparta para lograr ese otro más, al parecer estos rasgos retratan de manera significativa la permanente lucha de Hermilo por lograr la perfección musical.

No se puede dejar de lado que el obsesivo siempre está realizando la experiencia de la castración, sin embargo en un fantasma que siempre oculta el verdadero deseo. Que es justamente el retorno al límite muestra poco interés por lo que ya conquistó. Por lo que nada vale tanto como lo todavía no conquistado en ascenso hacia el control del goce absoluto. El obsesivo se apegaba al goce sin falta el cual es preciso obtener cueste lo que cueste, sin alcanzarlo nunca. Especialmente esto pareciera ser cierto en la vida profesional de este músico.

En cuanto a su vida emocional, se transluce en el monólogo elementos como su ambivalencia frente específicamente a la Ley del Padre, el control omnipresente del goce del objeto que lo confronta con la trasgresión de la ley. Como su lema es el dominio de todo, la ley no escapa a ello debe ser dominada por él, pues él la respeta ante todo, es decir no la puede ni tocar, puesto que la tiene engrandecida e intocable como una figura materna a la cual no se le toca. Así se encuentra permanentemente en la lucha del deber ser y su propia ley. Esto es manifiesto cuando confiesa a su esposa que aunque le ha sido infiel a veces, la ama como el primer día; como también cuando señala la íntima relación entre él y su pianista acompañante Violina, la cual todo apunta a que era su amante y que por el nombre le significaba a Hermilo un desplazamiento del nombre del instrumento que “toca”, el violín, el cual es permitido tocar como así podría tocar a Violina.

Hay una gran necesidad de remitirse a la ley para escapar de los impulsos libidinales inconscientes y que necesariamente lo llevan al conflicto. A su permanente lucha entre sus necesidades de vida que se niega a controlar como él dice, el día del concierto, sintiéndose obligado a ser lo que los demás esperan de él, pero lo considera un sacrificio necesario del ser artista.

Al parecer como todo obsesivo es excepcional que transgreda la ley, porque todo lo desarrolla a nivel de la fantasía pero en uno de los aspectos que puede ser que sea

real la transgresión es en el terreno amoroso como un acting-out, aunque esto no es explícito en el caso de este virtuoso sin embargo su confesión parece afirmarlo.

El obsesivo tiene a bien demostrar que él es estricto en cuanto a lo moral, en relación al respeto por las leyes y las reglas, defensor de las virtudes y de la legitimidad de la norma establecida. Es un escrupuloso en cuanto a honestidad: aunque desde lo psicoanalítico puede tener un trasfondo incómodo de quererlo sobrepasar. Esto es muy claro en el caso de Hermilo, pues realmente uno de sus problemas más importantes por los que pierde su puesto en la orquesta y como docente en la universidad, es por no aceptar los ofrecimientos poco honestos de las autoridades y se queja constantemente de esto, de la corrupción y de la deshonestidad a todos niveles en su patria. También se manifiesta en su lucha permanente por obtener el reconocimiento realmente por sus méritos y no por medios dudosos.

Para Lacan (1958), la neurosis obsesiva se sintetiza en una pregunta que el ser hace al sujeto y tiene que ver con la contingencia de la propia existencia; es la pregunta sobre la existencia y la muerte,....” ¿ser o no ser?”, “¿Estoy muerto o vivo?, o bien ¿Por qué existo?. Así que lo que lo distingue es su necesidad de justificar su existencia, así como el sentimiento de culpa.

El monólogo confirma de manera permanente la preocupación del artista precisamente por contestarse estas preguntas, no solo en el momento crítico de su muerte, sino se deduce que durante toda su vida desde que inicia su carrera le asaltan las dudas ¿podré ser? o ¿no podré ser, el falo de la madre?, por otro lado hasta el último momento se culpa de muchas cosas pero una de ellas, es de manera muy dolorosa de la muerte de su pianista acompañante Violina.

Un aspecto interesante de la estructura psíquica de este músico es la reiteración durante el monólogo de afirmaciones donde deja ver su concepción del instrumento que para él es, como una extensión de su cuerpo, al que considera su brazo, para él, el violín y la mano son parte de su brazo, también el músico lo compara con las manos al decir que robárselo es como si le cortaran sus manos, “yo soy mi violín”. Lo cual pudiera remitir a las características del fetichismo, Tustin dice claramente que a

diferencia del objeto transicional que se presenta como separado del cuerpo, un objeto inanimado es tomado como una extensión del propio niño, es decir que ya paso a ser una extensión del propio cuerpo y es cuando pasa a ser fetiche, ¿pudo ser esto para el maestro Hermilo su violín?.

Como todas las perversiones el fetichismo tiene su fundamento en el triángulo preedípico; es decir la relación madre-hijo-falo, que implica la identificación con la madre y el falo imaginario encontrándose continuamente entre ambas posiciones. Tanto para Freud como para Lacan, el nacimiento del objeto como fetiche se encuentra en la relación de objeto preedípica.

Freud, Lacan y Winnicott nos dicen que cubre toda ausencia, es decir señala en acto el sujeto con el fetiche la no separación de la madre.

Esta percepción particular de Hermilo de su instrumento, podría ser interpretada desde Winnicott como una malformación del objeto transicional en la infancia, que en lugar de haber jugado el papel de una barrera entre lo exterior y lo interior, más bien fungió como un intento de cerrar toda posibilidad de separación con la madre, para él el objeto fetiche es un sustituto real de la madre y es precisamente cuando el objeto inanimado es llamado objeto fetiche. En este caso sería el violín, por el que niega toda separación convirtiéndose en consolador y protector, pues al niño le es insoportable separarse de la madre.

Para Lacan el objeto fetiche tiene el objetivo de proteger al sujeto contra la angustia, la angustia de castración. Pues el objeto funciona como complemento con respecto a algo que se presenta como agujero, como un abismo en la realidad. Para Granoff en el sujeto fetichista hay un temor a la castración que lo obliga a mantenerse en el estado fronterizo entre la angustia y la culpa, obturando la falta con un objeto pero que al mismo tiempo sirve para marcarla. Se puede decir finalmente que en el fetichismo el objeto encierra una significación y que tiene que ver con la vacilación entre la relación dual (madre-hijo) y la relación triangular (madre-hijo-falo).

Tanto Freud como Granoff, señalan que el objeto fetiche muy bien puede ser descifrado y descifrado como un síntoma, como un mensaje del sujeto, a nivel del

análisis. En este caso particular se puede intuir que el significado de la relación del maestro con su violín está vinculado a la relación particular que tuvo con su madre, quien desde un principio fue su modelo, su iniciadora y su apoyo real y moral de toda su carrera artística y posiblemente este papel muchas veces lo retoma su esposa en esa mismo sentido.

Otro aspecto relevante de la estructura psíquica de este músico es posible y que esté relacionada con rasgos que tienen que ver con el narcisismo pero desde la conformación del yo ideal, es decir donde el narcisismo aparece desplazado a este nuevo yo ideal, que como niño es toda perfección, y que desde el ámbito de la libido el sujeto no quiere renunciar a esta satisfacción de verse valioso y busca este reencuentro con el objeto perdido y en este caso es posible que este virtuoso buscó en su instrumento musical, en actuación musical ese goce, que tiene que ver según Freud con esa relación dual con la madre.

La formación de ideal en la cual se ve involucrada la libido de objeto puede guardar relación con la sublimación por lo que cabe la pregunta en el caso de este artista, del maestro Novelo ¿podemos pensar en un proceso de sublimación?. Esto a partir de su interrelación con su público que lo expresa como una experiencia casi mística, como un algo que va público y regresa al artista, esto que crece y crece, hasta producirse el milagro, esa comunión entre el público y yo.....en ese momento es el público mismo el que está tocando por mis manos y yo escuchando por sus oídos y me aplauden porque se ven retratados en mí.....! Esos momentos no los cambiaría ni por todo el oro del mundo!, por lo que se piensa que ese público es quién representa un encuentro con la madre, es ovacionado por la madre, es reconocido y amado, (Del Río, 1984).

Se ha de recordar que Freud (1914), apuntaba que la sublimación es un proceso que atañe a la libido de objeto y consiste en que la pulsión se lanza a otra meta, distante de la satisfacción sexual, por tanto esa libido de la cual está cargada la pulsión, se desvía de lo sexual, (p.91) .

Habrá que acotar que la estructura que más se acerca a la sublimación es la neurosis obsesiva y a que en cada logro parece ajustarse al cumplimiento del deseo, sin embargo, como dice Dor (2006), esto no es así es tan solo un acercamiento un

fantasma, una forma de suplencia, ya que el obsesivo solo bordea el goce pero no lo alcanza. Por eso es tan confuso con la sublimación ya que la misma es la puesta en acto del deseo que a su vez siempre será y deberá ser un acto fallido. Esto es para seguir adelante con otra cosa. J. Albusch dice que la verdadera salud mental es pasar siempre a otra cosa. Esto es el deseo también.

Ese objeto a la luz de la mirada, en el cual recae la libido, es idealizado, es engrandecido y elevado psíquicamente. Así la sublimación nos indica lo que sucede con la pulsión y la idealización lo que acontece al objeto.

¿La sublimación como sustitución de la parte narcisista-ideal del yo?, lo que sucedería con el músico y su instrumento, es que por vía de la sublimación y siendo el instrumento el medio de la escapatoria de la represión exigida por el yo, ante la formación del ideal.

Freud indica que puede ser posible la idealización que se menciona anteriormente, tanto en el campo de la libido yoica (hacia el sujeto mismo) como en el de la libido de objeto (del sujeto hacia el exterior. Por lo que si se escapa de la represión ejercida por el yo, entonces supone una explicación del virtuosismo, debido a que habría una liberación del inconsciente en el arte.

Se podría decir que Novelo estaba en el deseo en tanto buscaba la perfección sublime, es decir la ¿perfección narcisista?. Parece que no, ya que a lo que alude el mecanismo obsesivo, es fijarse una meta alcanzarla pero sin alcanzarla nunca, ya que esta se verá fijada en otra meta distinta pero que guarde el mismo eje medular, la de la composición en este caso musical, es decir que en el mismo caso de la composición literaria Gide, se intenta “recomponer” en el sentido de arreglar de reparar algo.

El obsesivo dice Dor (2006), “desconoce regularmente que está haciendo la experiencia de la castración”, (p.143).

En el caso de este artista de acuerdo a Freud, la sublimación se da a partir de un proceso donde la libido es canalizada en específico a una actividad musical virtuosa, que es como una válvula de escape socialmente aceptable de la energía sexual, que de otro modo sería descargada en conductas perversas o síntomas neuróticos. Lacan le suma el reconocimiento social como un elemento indispensable, para afirmar que las pulsiones han sido sublimadas se requiere que sean desviadas hacia objetos socialmente valorados, todos estos elementos parecen estar presentes en el maestro Hermilo.

Para Lacan la sublimación no significa solo dirigir la pulsión hacia un objeto diferente, sino cambiar la naturaleza del objeto, elevar el objeto a la dignidad de cosa, resignificarlo y entonces es posible hablar de una relación existente entre la sublimación, el arte y la creatividad. Es por tanto posible considerar estas características como parte de la estructura psíquica de este virtuoso mexicano. (Véase anexo 1).

CAPITULO 4

EL MÚSICO VIRTUOSO FRENTE AL PSICOANÁLISIS

Es importante señalar que de acuerdo con Sampson (2001), el psicoanálisis por encima de todo es una praxis, es decir un procedimiento terapéutico sui generis y secundariamente es una vasta construcción teórica que ha sido elaborada en estrecha interacción con los resultados clínicos para dar cuenta de los mecanismos psicológicos en juego en el proceso de la cura. “Sin el trabajo clínico inicial la teoría psicoanalítica habría sido imposible, porque no es el fruto de una introspección, ni de la experimentación”, (p.22). La teoría psicoanalítica ofrece una explicación post facto del acto creativo; es decir que desde esta postura es posible hablar retrospectivamente de la fantasía infantil como clave para la comprensión de cómo los componentes pulsionales infantiles que influyen determinadamente en la vida adulta, pero es importante tener presente que ciertamente no pretende dar cuenta del misterio de la creatividad o de la producción creativa. De esta manera los elementos que el psicoanálisis puede aportar pueden resultar muy valiosos para la comprensión de la relación: estructura psíquica del virtuoso-objeto instrumento musical.

Tomando en cuenta lo anterior, ¿qué tan prudente sería mediante el proceso analítico confrontar al virtuoso con su “deseo”?, es decir, que desmitifique el significante visto como representación insoportable, que sublimada o no, implica un estatuto de goce gozoso o sufriente; es decir, si la sublimación en comparación del síntoma, no sería también una forma de buscar la completud del Otro; es decir, que si en esa búsqueda sublimada, en esa producción constante de la virtuosidad no se va en pro del goce del Otro, en lugar de atender al deseo de sí mismo, tal como lo concibiera Freud como una salida de la neurosis o como lo concibiera Lacan, en lo que le concierne al sujeto, como sujeto de la falta. De su propia falta y no la del Otro. En este sentido, que el análisis pueda desentramar que el deseo por la continua y excesiva producción no sea para sí mismo, sino para complacer al Otro. El trabajo psicoanalítico por tanto sería que esta situación que parece entre una especie de pasaje a lo simbólico y una estatización en algo que pareciese imaginario, lograra hacer un pase a un plano simbólico que convoque a un deseo y que es el propio. Es

decir, que su producción que en este caso es musical, pase a una producción que denote su relación con el Otro en tanto que éste desea el encuentro del sujeto con su propio deseo (para que el músico se haga responsable de sí mismo, de su deseo) y no una relación con el Otro en un lugar en el que el carácter obsesivo se coloca en el lugar del saber, en otras palabras en el lugar de (A). Esta tesis sostiene que posiblemente el proceso de análisis podría llevarlo a que la producción musical decaiga al momento que se haga consciente, que se ponga en palabras aquello que no las tiene; es decir, que se haga un puente con la Cosa y que en este caso sería el instrumento. Esta sería la reflexión que se propone como guía durante el desarrollo de este apartado, apoyándose en la tesis de Freud de que si ante la representación insoportable el sujeto busca una suplencia en el síntoma, de igual manera en la sublimación como polo opuesto pudiera fungir como tal, alejando al sujeto completamente de su deseo de forma benigna, tal como el síntoma lo haría en su forma maligna.

Hay elementos muy importantes que se deducen del capítulo anterior al análisis de cada uno de los casos expuestos: En ocasiones el músico virtuoso se acerca a la cosa más no la toca, es decir la bordea todo el tiempo.

El ser virtuoso parece ser que supone la función de una suplencia para bordear el objeto pero no el alcanzarlo ya que siempre hay una insatisfacción.

El análisis pretende desmitificar aquella cadena de significantes que parasitan ya sea en un síntoma o bien como en el caso del obsesivo proponen una salida aparentemente benigna en el sentido de la sublimación de aquello sufriente, pero sigue siendo sufriente en la medida que es una lucha insaciable con el Otro, al cual espera superar, pero del cual espera no le permita ganar la batalla nunca, ya que necesita al Otro en su lugar omnipotente, en el lugar de (A). Y ahí está el sufrimiento en el que el psicoanálisis espera operar, porque en esa sublimación que aparentemente enlaza éxito tras éxito no es el suyo precisamente, sino del Otro. Es el Otro quien ha ganado la batalla. La pretensión del análisis radica en hacer caer el fantasma que encubre su propio deseo, que se enuncie la falta, su propia falta, ya que cuando el obsesivo hace presente la Ley del Otro así, a secas sobre él, lava su

culpa y tapa su falta. Es hacer caer al Otro en el lugar de onnisapiente (A) y de hacerlo advenir en su lugar de Otro (A barrada) que enuncia la falta del sujeto y provocar así la producción del mismo. El análisis el cual exige ante todo una demanda del sujeto diluye el fantasma para pasarlo al plano de lo simbólico, para darle palabra a lo que no la tiene. El obsesivo tiene como meta servir al gran Otro, se estatiza porque de manera permanente tiene que servirle desde su quehacer artístico, ¿Qué es lo que sucedería entonces, durante un proceso psicoanalítico?

Detrás de los casos de músicos virtuosos, se pretende encontrar respecto a su estructura psíquica, la dirección para una posible propuesta de un tratamiento psicoanalítico y hacia dónde dirigiría esta al músico virtuoso tras su entramaje de significantes de su propia historia.

Ante esta situación y tras haber analizado algunos casos de músicos virtuosos y de haber estudiado cuidadosamente que el psicoanálisis nunca hablará de estructuras puras, se apunta a que detrás de la producción virtuosa, se encuentra una estructura obsesiva con tintes de perversión ya que la primera cuestión, fue si por este amor al instrumento no se trataría de una perversión; sin embargo y a pesar de que aún en la perversión se ha pasado por la castración, a lo largo de este trabajo se pudo observar que al menos teóricamente es complicado que un perverso pudiera producir ya que su contacto es prácticamente directo con el objeto de la satisfacción, digamos que su dirección es netamente pulsional. No obstante, esto no quiere decir que no haya perversos en análisis y en cuyo proceso no hayan de producir. Lo que se vio a través del caso del Dr. Sanquer E. fue que la producción de Jean era una producción sin sentido. Parecía un caso de perversión, por este impulso inexplicable de extraer de la vagina femenina ese falo-pene faltante, parece que no apunta sino a una obsesión. La cuestión entonces queda en manos de lo que dice la experiencia analítica sobre la obsesión y la perversión. Para esto, fue preciso obtener la opinión de un psicoanalista miembro fundador de la Escuela Lacaniana de París, con una vasta experiencia con este tipo de casos: el Dr. Alberto Sladogna quien al cuestionarle a través de su blog si era posible que un perverso lograra ser virtuoso de la música respondió de forma escrita:

“si sacaras a los perversos de la música, y de otras artes, se acabarían las artes, el sujeto con la estructura de la perversión, tiene un límite ante la posibilidad de ser virtuoso”.

Desde luego que la respuesta del Dr. Sladogna no permite quedarse con eso, necesariamente abre a otra interrogante y es que si esa perversión está vinculada con el arte es precisamente por todo lo que implica la desviación de ese significante primordial y que es la Ley Nombre-del-Padre y considerando que la perversión es una estructura que ha pasado por la castración, no podría mostrar una intensa ligadura con la neurosis obsesiva la cual implica primero que ha pasado por la castración; segunda, si el pasaje por la castración necesariamente somete al sujeto a una represión de la representación insoportable y si de ello depende el surgimiento del pensamiento obsesivo como una forma de suplencia, por tanto se trataría de una forma de desviación de dicha representación insoportable. Sin embargo, la presencia del significante primordial que es la Ley Nombre-del-Padre, es necesaria e indispensable en la perversión, sí, pero también en la obsesión. En el obsesivo esa Ley le es indispensable. Pero el obsesivo se percibe en ese deseo de que dicha Ley se suprima y se ensalce. Si se suprime, no sabe qué hacer con ese triunfo, porque sería el encuentro con su deseo y eso le parece insoportable, es por eso que necesita que en esa lucha siempre triunfe para que de esa manera se ejerza la Ley. En el caso de la perversión esa ley del Padre se mantiene ausente en la medida que sostenida por la presencia de un objeto fetiche o en su caso por los objetos que cierran o taponan con dicha presencia la ausencia del falo materno.

Si bien con el caso de Sanquer se puede ver que la creación artística de Jean se acerca a la virtuosidad no solo en la creación de peinados virtuosos sino de la creación de esculturas únicas de esas vaginas que prometen siempre una representación fálica al momento de extraerlas de las mismas y que el complejo estructural se puede basar en la perversión, el proceso de análisis de Jean muestra que debajo de todo esto se encuentra un deseo y que corresponde a esa búsqueda del padre; es decir a ese encuentro con la Ley. En la creación buscaba alejarse por

completo y buscaba al mismo tiempo ese encuentro en el sentido del ejercicio de la Ley del Padre.

Por tanto, si la virtuosidad puede estar vinculada con la perversión, lo es por el hecho que se trata de una desviación, desviación que también se muestra en la obsesión que por tanto la hace ligarse a la perversión. Y es por esa desviación que se muestra en la obsesión que también puede considerarse como perversa, tal como lo muestra Lacan en ese juego de la palabra en francés *pere-versión*, es decir, otra versión del Padre. Y es que en los dos casos tanto en la neurosis obsesiva como en la perversión es tan confuso este devenir de lo que se apunta como *otra versión*, otra forma de tener que vérselas con la Ley del Padre, pero al mismo tiempo es esta otra forma de quedarse con la madre.

Y es que en este sentido, así como Jean, también Gide se ve inmerso en estas dos estructuras, cuando Gide en esa desviación perversa de gozar sexualmente con la imagen de una ramita perdida en un río como una forma de retorno a esa relación imaginaria casi inexistente por parte de su madre, también en una condición obsesiva se ve comprometido a “componer” en los dos sentidos que acusa. El primero, en el hecho de componer una relación maltrecha con su madre bajo el segundo “componer” literario que parece intentar cerrar o taponar dicha relación. Es por eso que no se podría calificar literalmente perverso, ya que no es absolutamente pulsional, no es el Oscarito de Grass quien con solo el ruido del tambor, voz que se concreta de forma pulsional en ese ruido insoportable con el que intenta lograr tapar la ausencia del falo materno, sino que Gide prosigue hasta la forma más exquisita de composición, lo cual lo propone dentro de la virtuosidad, que lo colocaría dentro del plano obsesivo; aunque tampoco lo hace literalmente obsesivo por los sesgos tan marcados de una desviación en la que se propone no saber nada de la castración; nada en tanto no se reconstituya aquella relación extraviada con la madre. La composición musical, no es ajena a esto, sino que se agrega como algo más dentro de la producción artística hasta la virtuosidad.

La historia del caso “L”, permite seriamente considerar lo anterior. La historia de su infancia, los escasos vínculos con su madre, la única identificación que tiene con su

padre, su relación con el violín y los encuentros más excelsos que este joven tiene con la música a través de su instrumento proporcionan las claves para argumentar que la virtuosidad tiene una relación más con una base estructural obsesiva que siendo una desviación, en tanto busca no encontrarse con la castración, también podría considerarse como perversa.

4.1 Caso “L”

El caso del violinista al que se hará referencia y que en adelante se llamará “L” (con la finalidad de guardar su identidad), es un joven mexicano que nace en el año de 1990, hijo de un inolvidable violinista con quien no convivió. Su madre, quien era la alumna de violín de su padre era notablemente más joven que él. Durante ese tiempo en el que el padre se relaciona con ella nada prospera y se separa de ella al saber que estaba embarazada. La madre no pasaba tiempo con su hijo y puesto que era muy joven, su hijo al parecer representaba una limitante para su vida. Su madre parece ser una persona lejana y aislada de las realidades sociales así como del mismo “L”, y cuya trata -refieren-, es a la fecha extraña. Se dice altamente orgullosa de ser la madre de un virtuoso, sin embargo establece una gran distancia afectiva con su hijo, como si no pudiera compartir los logros de este gran virtuoso mexicano.

“L”, es un joven que desde muy temprana edad presentó excepcional interés por el violín y la música académica, siendo capaz de abordar obras de gran dificultad desde los seis años. Estudió un tiempo en la escuela de música de su estado natal con un gran maestro mexicano. Dado su talento y la capacidad del menor para presentarse con las mejores orquestas de México y del extranjero, su maestro no tardó en sugerirle que saliera en busca de mejor preparación al extranjero.

La aparición de “L” en el escenario, condujo a la imagen del niño precoz que se lanzaba, temerario, al abordaje de un concierto con alto nivel de dificultad. Con una memoria prodigiosa e interpretación sublime se convirtió en un virtuoso del violín. Siendo adolescente estudió en Nueva York con grandes maestros a nivel internacional obteniendo primer lugar en concursos. Se cree que tanto la seducción del medio como la presión a la cual estaba siendo sometido por sus múltiples

compromisos de conciertos públicos a nivel internacional lo hayan llevado a las adicciones como el alcohol y la marihuana, mismas que posiblemente lo conllevaron a estar desaparecido por un año aproximadamente. Posteriormente su familia lo rescata y lo regresa a México donde logran rehabilitarlo, integrándose a la orquesta de Bellas Artes donde desarrolla su carrera hasta la fecha.

Actualmente es considerado por el gremio musical como uno de los mejores violinistas de México. Quienes están cerca de él, refieren que come poco y mal. A pesar de ya haber alcanzado un alto grado de virtuosismo no deja de dedicarse al estudio de la música. Casi todo su tiempo lo dedica a estudiar con disciplina además de ser compositor.

A pesar de haber alcanzado un nivel de perfección, su aspecto refleja todo lo contrario, desaliñado y sin forma. Una especie de ambivalencia que emana del violinista "L", ya que parece no importar la relevancia de estos logros para su persona propia. Más bien su apariencia parece el reflejo de un gran desgaste físico, de un gran sufrimiento, de algo que se exige de sí mismo al grado de dejarlo exhausto, como un desecho, gastado de ofrendarse a otro con todo lo mejor de sí mismo. Y al dar todo lo mejor de sí mismo, él parece haberse quedado sin nada. Recuerda a Freud en "Duelo y melancolía", cuando expresa que la libido depositada en el objeto de amor se ha ido en el mismo objeto cuando se ha perdido. En ese encuentro con el violín y con la música hay algo, o más bien dos, dos conjunciones una, que implica que él y el violín fueran uno mismo y ese "tocarlo" con sutileza y amor, recordara al más sublime de los enamoramientos (amor materno) y por otro lado, ese choque culpígeno por haberse atrevido a "tocarlo", que pareciera evocar al "tocar lo prohibido" y por prohibido tiene que librar más no ganar una lucha con el otro que prohíbe dicho atrevimiento. ¿Cómo libra dicha batalla? Buscando las maneras de tocar lo más excelso posible. Con eso parece sostenerse, pero no es suficiente, ya que una vez alcanzado ese logro, la meta tal como lo refiere Dor (2006), tiene forzosamente que ser más alta, y la siguiente más alta, porque así demuestra que gana, que gana al quedarse con el objeto; pero al mismo tiempo, al fijarse otra meta más alta, muestra el poderío de ese Otro como ese Otro (A)

incastrable e insaciable; por tanto, su más reciente logro, será convertido en su más reciente fracaso, fijándose otra meta para librar la siguiente batalla que ahora se mostrará más difícil. Ese Otro (A), será ese que le señalará que no puede quedarse con el objeto amado, es por eso que libraré batallas continuas y cada vez más complejas.

¿Esto no recuerda a la maniobra obsesiva? Ciertamente, “L” cada vez demuestra, no para sí mismo sino para el Otro que puede ejecutar piezas largas y más complejas. Pero no apenas acaba una presentación ya se está preparando otra mejor a la anterior. La anterior es poca cosa ahora, no significa nada y va al paso siguiente. Pero “ojo”, no hay que confundirlo con esa fórmula del deseo de Lacan, que es siempre pasar a otra cosa, ya que en este sentido se estaría atendiendo al deseo propio y en el caso del obsesivo no es así, ya que ese deseo al cual realmente se está atendiendo es el acallamiento del deseo del Otro (A) justamente para cerrar toda demanda de éste respecto a lo que le atañe a él mismo y que es que él mismo deseé. Con la interpretación de cada pieza musical, le demuestra al Otro que él (“L”) es grande y puede quedarse con el objeto de amor, pero como el obsesivo no puede eludir la presencia del Padre, como ese Otro (A barrada) puesto que ha pasado por la castración, lo necesita ahí, precisamente librando esa batalla de la cual aunque termine triunfante es un fracaso, ya que él mismo coloca al Otro en el lugar de Amo, necesita al Otro más arriba de él. Si lo derriba, entonces dará por sentado que él se puede quedar con el objeto de amor y eso no se lo puede permitir, necesita al Otro en el lugar de A, incastrable e insaciable, en ese lugar de Amo, exigiéndole cada vez más. Por eso “L” en una condición obsesiva está en un lugar sufriente, en ese lugar que casi puede tacharse de melancólico por ese abrojo de desaliño.

Es aquí en el caso “L” donde claramente se puede observar el complejo Edípico, determinado por los celos que siente “L” por el lugar del padre, puesto que él supone que el padre tiene a la madre, por lo menos en su pensamiento ya que la madre ha alejado la mirada sobre él. Y precisamente remite a la pregunta infantil y que provoca la demanda y el deseo ¿a dónde mira mi madre puesto que no es a mí a quien mira? Pero en el caso “L” esta pregunta se formula dentro de un escenario donde la

relación imaginaria es demasiado deplorable. Esta mujer que decepcionada y abandonada por el hombre le sigue brindando su atención, dejando a un lado la mirada primordial hacia su hijo, dejando ahí el hueco del amparo primordial. El hijo pues en cuanto toma a fuerza la palabra en tanto demanda, se esfuerza por desear de forma prematura el lugar del padre, parecerse en lo posible en una identificación imperiosa ya que es la única manera de acceder a la madre en esa condición imaginaria que al parecer fue bastante precaria. Desde la conceptualización psicoanalítica todo parece apuntar a que la única manera de acceder a ese lugar del padre, era por medio de una identificación: la del violín. Instrumento con el cual el padre se hiciera virtuoso, pero ahora el reto de "L" para lograr la mirada de la madre sería lograr ser aún más virtuoso que su padre. Superar al padre. Claro, esta identificación como se ha dicho no proviene de un tiempo o momento cualquiera, ni hacia un objeto cualquiera, eso no se sabe, nada puede dar cuenta de ello más que lo que se analiza en el diván. Sin embargo, en el caso de "L", puede suponerse que hubo un momento, un tiempo en la historia de "L" que diera cabida a este tipo de identificación con el padre.

Se deduce que aparentemente "L" no tuvo contacto con su padre, puesto que abandona a su madre en el momento en que ésta queda embarazada; sin embargo la mirada que debió de haber sido posicionada al nacimiento de "L" parece haber quedado atrapada en el hombre ausente; mirada ausente de la madre que debió haber previsto en "L" niño, algo, que algo la estaba alejando de su lado, o más bien algo la hacía ausente de su lado. El complejo de intrusión se hace evidente aún ante la ausencia de su padre, ya que al percibir la mirada ausente de su madre, "L" pudo haber supuesto que se trataba del padre. Esto bien pudo haber sucedido en el momento en que la madre era cuestionada sobre el amor hacia él y la respuesta parca de ésta o bien directa sobre que amaba mucho a su padre le propiciaron el odio hacia ese tercero que aún sin conocerlo, ni estar presente le arrebatava el amor de su madre. Un fantasma alrededor de la figura del padre se extiende, es decir que por medio de la imaginación el niño fantasea que su madre tiene a otro, aquel que se piensa, en que piensa mamá o a quien mira mamá y que por ello él no es mirado por ella. Se trata quizá de una madre con estructura histérica, la cual está centrada en sí

misma o bien centra su mirada en quien no tiene, no teniendo más mirada para su hijo. El desamparo sufrido por "L" por la ausencia amorosa de su madre y la entrada quizá abrupta de la Ley del Padre en su vida; en esa casi ausencia de relación necesariamente imaginaria -en tanto relación dual indispensable para que un niño sea primero en el otro y luego se asuma en la diferencia de este otro y de la ausencia del padre- en esa desviación de la mirada de su madre, provocó quizá la inserción precipitada de lo simbólico en la vida de "L"; de una entrada de la Ley anticipada con una precaria relación imaginaria. La demanda del Otro de identificaciones en "L" se vio dificultada porque la primera y primordial y que era la relación imaginaria, relación dual indispensable (primer tiempo del Edipo), pareció deficitaria. Por otro lado, el deseo de la muerte del padre (segundo tiempo del Edipo), no se hace esperar ya que si el padre desaparece en el deseo de la madre posiblemente le podría haber mirado y por ende querer. Entonces la segunda identificación que debió de haberse gestado (como tercer tiempo del Edipo), es decir con el padre, se vio precipitada en lo único que para "L" constituía la desviación de la mirada sobre sí mismo: el padre que toca violín. Luego se produce una desviación con una fijación sólo en el violín, dado que "L" no puede ser el padre, sin embargo, para "L" es lo único que lo representa y el único vínculo posible con su madre. El violín es pues identificación con su padre, pero también con su madre (a falta de este vínculo primordial).

Esto permite pensar en el supuesto de una fijación de tipo regresiva desde el narcisismo secundario, ahí precisamente donde debió haber salida al deseo. Este tipo de regresión le exige a "L" un retorno en una especie de "composición" al estadio del narcisismo primario, en el sentido de "componer" aquello que en su momento debió haberse gestado en una relación imaginaria; es decir, si la madre lo hubiera colocado en el lugar de falo dentro de esta relación dual primordial. Este lugar que necesariamente propone al hijo en el lugar del falo en Lacan, es el lugar del yo ideal en el ideal del yo de la madre en Freud. Esto es muy interesante en virtud de que existe un video en la red en donde "L" a la edad de 6 años concede una entrevista después de una participación de él en un concierto. En esta entrevista donde le preguntan ¿cómo es que se puede llegar a ser un gran músico?, él en un lenguaje semejante al de un niño de 4 años expresa lo siguiente:

“Los adultos deben aprender desde niños el arte musical pues de lo contrario no tendrían el tiempo para hacerlo, ellos necesitan volver a ser niños para lograrlo. Solo para ser “gente” (pareciera que se refiere al ser adulto) yo tengo un experimento, para ser otra vez bebé” Si, porque si no se te da tiempo de tocar, haz de cuenta si estas chiquito, te da tiempo de tocar los conciertos de grandes compositores”.

La gran invención del pequeño virtuoso para ser otra vez bebé, parece ser que es la de retornar al narcisismo primario, lugar donde se propone ser desde luego el falo de su madre, lugar y posición llevados muy a medias por la misma. Se nota con claridad en el video el lenguaje regresivo de un nene de 4 años a lo mucho, cuando “L” ya cuenta con 6 años.

Desde lo aparente de su respuesta “tengo un experimento para ser otra vez bebé”, se asume de manera lógica “lo que hay que componer” y es esa relación maltrecha con su madre. Claro, en el video lo que la entrevistadora interpreta es lo que en la lógica musical debe ser comprendido y que es que entre más joven se comiencen los estudios musicales, más éxito se asegura.

En esta maravillosa y clarísima respuesta donde “L” presenta estos rasgos de un niño de menor edad con dificultades de dicción, en esa literalidad infantil el experimento del que “L” niño habla, pareciera que ya es efectuado: él ya era un bebé. Esto recordará mucho a Oscarito cuando a la edad de 3 años decidió no crecer más. Sin embargo, para la madre de Oscarito él era su falo y él el falo de su madre; es decir, él era todo para ella, pero para siempre. Eso debía permanecer inamovible. Lo que intentaba Oscarito en esa decisión era preservarse como el falo de la madre para siempre. Era una forma de “cuidar su puesto”, a pesar de lo que fuera y fuera lo que fuera y en ese sentido lo primero en quedar fuera se ve que es el padre en tanto Ley. En esta regresión y fijación de “L” sin ser consciente de ello por supuesto, estaría remitiendo al intento de quedarse en un plano meramente primario; es decir, el intento de regresar a la madre a un estado simbiótico; a una madre ausente la cual no lo libidinizó lo suficiente, no lo miró lo suficiente para cargarlo de libido narcisista. Y no lo miró en razón de que siempre miró a otro, a decir el padre, quien además fue un violinista ausente. Entonces, si posiblemente “L” se vinculó al violín fue como una forma de identificarse con ese padre al cual supone mira la madre en lugar de él mismo.

El caso “L” muestra que la virtuosidad mantiene más una relación con la obsesión como base estructural que con la perversión como base estructural, y que si se acerca a una perversión es por la desviación que implica como tal, al quedarse en la posición infantil, presupone ya una desviación como lo indica toda perversión.

El obsesivo logra una producción virtuosa y el perverso en la repetición no produce ya que la intención es mantener un acercamiento permanente con el goce. La perversión no puede presumir de sublimación, en tanto tiene un encuentro con lo pulsional; en cambio, el obsesivo al no lograr la satisfacción total intenta lograr el siguiente peldaño, peldaño que apunta a la sublimación, aunque por lo pronto no se trate de su deseo sino del deseo del Otro.

Sí, en el caso de “L” se trata de un acto sublimado para todos quienes lo escuchan tocar, es un acto sublimado fuera del campo del deseo de “L”, por lo tanto más que gozarlo lo sufre y lo sufre porque eso que ha ejecutado no es, porque no pertenece al campo de su deseo sino que está dentro del campo del campo del deseo del Otro a quien desea teparle el agujero, la falta en cada interpretación musical, ¿Para qué?, para que el Otro no le exija la premisa principal ¿cuál?, poner al sujeto en posición de desear. Eso es lo que busca el obsesivo, que ese Otro no lo enfrente con su propio deseo, por eso intentará dar en esa interpretación musical todo lo que él (el obsesivo) cree que necesita para que no le exija a él nada en el orden del deseo.

Se apuesta pues a que en el caso “L” se trata de una base estructural obsesiva con un rasgo fuertemente perverso en tanto desviación, por lo que sí hay una producción artística que involucra el proceso de sublimación.

Y es perverso, porque en esta desviación que implica en el fondo desear recuperar el estado primordial con la madre, en esa desviación del significante hacia un elemento objeto que represente a la madre: “el violín”. En el caso del arte musical es el instrumento por medio del cual puede el músico llegar a sublimar.

Entonces retomando el planteamiento que hace Helene Dutch, sobre no analizar demasiado porque se correría el riesgo de parar la producción, se propondría el planteamiento de ¿Hasta dónde, en el caso de una demanda podrá llegar el proceso

análisis de un virtuoso para que no deje de producir?, Lacan propone que hay que llevar el análisis hasta sus últimas consecuencias, es decir, de llevar al analizante al significante irreductible que no significa nada.

En el caso analizado por Sanquer, J. Paul, pareciera que tras ser analizado decae el síntoma del sujeto; es decir, la producción de su técnica de “peinado en seco” y de sus esculturas, que a falta de una significación le producía sufrimiento. Ahí en ese desciframiento de lo no dicho, detiene su producción y el análisis y va en busca del paradero de su padre, que por cierto toda su vida había permanecido ausente. Sanquer, en este caso se cuestiona y percibe hasta dónde el proceso de análisis puede ser pertinente o no, sobre todo en el caso de artistas como este ex paciente. El desenlace de su análisis sobre Jean también lo condujo a cuestionarse sobre si la búsqueda de su padre fue un buen desenlace visto como una producción de su propio deseo.

La propuesta del psicoanálisis en caso de una demanda por parte de un virtuoso no solo de la música sino del arte en general es precisamente apuntar a que el sufrimiento que acusa en el momento de la creación de lo sublime, tiene su puesta en acto en el cumplimiento del deseo del Otro y no de su propio deseo. Esto no quiere decir de ninguna manera que el acto analítico consista en dar a conocer al paciente sobre este hecho que lo atormenta esto sería una irresponsabilidad dentro de la clínica psicoanalítica, sino más bien que la dirección de la cura debe apuntar siempre a considerar que en el caso del arte y de un sujeto que sufre y porque sufre demanda un análisis, el lugar del sufrimiento podría estar en el cumplimiento del deseo del Otro y que no es lo mismo que el deseo propio que lo atañe. Si sufre es porque el deseo está mal posicionado, porque él sabe aunque no lo sepa que el deseo al que él responde no le responde ni le corresponde, lo ha desviado del suyo. Por lo que hay que posicionarlo en el análisis en lo que Lacan ha apuntado en su enseñanza “¿han actuado conforme al deseo que te habita?”.

Pero en el caso del virtuoso tendría que existir un límite en el análisis si es que no quiere dejar de producir, puesto que la propuesta que hace Lacan ante el análisis del sujeto, el músico virtuoso respecto de su deseo estaría ganando, al ser empujado

hacia su propio deseo, pero el arte estaría perdiendo un virtuoso, un productor de arte.

Quizá la propuesta de análisis ante un virtuoso que lo solicita se pondere en relación a que pueda tomar cuenta de ese lugar sufriente al que se somete en virtud de que coloca al Otro en el lugar de (A), de Amo y no en el que le corresponde que es el de provocar el deseo del sujeto, es decir en el lugar de Otro (A barrada). Que esa producción musical que antes ofrendaba al Otro (A) en una competencia exhaustiva, desgastante, sufriente, sea ofrendado al deseo del Otro (A barrada) que en todo caso es que él desee. Esto no quiere decir que el encuentro con la falta al que lo enfrenta este Otro (A barrada) sea gozosa, pero tampoco sufriente. Esto tampoco significa que no haya dolor, porque el encuentro con la falta necesariamente produce un dolor, pero es un dolor que provoca un deseo y en ese deseo pasar siempre a otra cosa, pero nunca más en el sentido en que operaba bajo una neurosis obsesiva. Tampoco significa que el propósito del análisis sea la anulación de la neurosis obsesiva, así como de sus rasgos perversos, de hecho ambos persisten, sino que se busca quizá una forma de atemperamiento de este tipo de goce, sustrayendo al sujeto del mismo. No se trata de una obsesión del analista y que lo conduzca bajo métodos sugestivos a este encuentro, se trata pues de que el sujeto encuentre en el análisis los motivos que antes lo empujaban a ese virtuosismo y que al analizarlos reelabore un nuevo reposicionamiento, una nueva redireccionalidad que permita asumirse en ese deseo artístico como suyo y no como el deseo del Otro en el lugar de Amo.

CONCLUSIONES

Ya que este estudio estuvo dedicado a la relación que guarda la estructura psíquica del músico virtuoso con su instrumento musical, fue pertinente resaltar a partir del contenido desarrollado se logró llegar a diversas deducciones.

Se resalta la importancia de la función que juega la familia en primer término y después el aparente objetivo que tiene la institución musical formadora, la cual se propone como aquella que pretende formar músicos virtuosos pero que en realidad solo se queda en pretensión puesto que la institución musical parece que no es la que produce músicos virtuosos. La institución le proporciona al músico las herramientas académicas más no como tal el virtuosismo. Si bien es cierto que necesita de esas herramientas para lograrlo, sólo serán su medio más no el fin. Principalmente es la familia, particularmente la relación con papá y mamá lo cual tiene un gran impacto en la decisión del sujeto de estudiar un arte, música en este caso así como en la elección del instrumento musical puesto que ese instrumento será elegido con toda una causalidad y no por casualidad, seguramente una elección que no es consciente o parcialmente consciente.

No solo la decisión de ingresar a una institución musical sino la elección del instrumento está cargada de elementos ideales provenientes de la familia, la cual pone en el estudiante de música sus expectativas en tanto ideales paternos. La importancia que tiene el que los ideales de los padres o inclusive de los maestros de instrumento sean puestos en el sujeto y asumidos por él, es que la meta implícita que hace suya el sujeto, sea el logro de un nivel de virtuosismo.

Uno de los elementos asociados a la elección del instrumento es la identificación del niño con algún miembro de la familia que haya sido músico o bien su elección se conduce a partir de alguna asociación a un objeto familiar o incluso a un evento traumático, pueden existir varias razones por las cuales el niño con iniciación musical se fija en un instrumento y la variantes existen en tanto historias de músicos virtuosos pueden existir. Las razones pueden ser muchas, pero lo que sí se puede saber con claridad es que cualquiera que sea el motivo por el cual el músico elija su instrumento, se da sin duda una desviación de la mirada del depósito pulsional

original, que se transforma en una cuestión creativa. Ante la falta de mirada, en el vacío el cual permite que surja un deseo y que por medio de un impulso creativo, el instrumento musical se convierte en el vehículo que conduce al sujeto a recrear y crear composiciones, a través de las cuales el sujeto imprime un sentido personal, una interpretación excepcional acompañada de una serie de significantes que pertenecen al músico virtuoso, para producir la expresión artística.

El músico “no nace, se hace” a lo largo de mucho tiempo; en donde ciertamente la institución juega un papel importante pero no fundamental para el logro del virtuosismo musical, puesto que la formación escueta que la institución puede ofrecer muchas veces es factor de deserción en los estudiantes de música, ¿entonces cómo es que algunos músicos llegan a ser virtuosos?, no es como tal la institución formadora quien llena y nutre al sujeto para alcanzar su objetivo, es el músico que va en búsqueda de respuesta y que con los pocos o muchos elementos dados por la institución, con clases complementarias, buscando al mejor maestro que pueda encontrar para mejorar su técnica instrumental, que por cierto dosificará sus secretos técnicos, ya que no es cualquier cosa darle al músico todo el conocimiento que el maestro posee, puede que después represente una competencia más adelante y ante esta situación que no se hace explícita el músico en formación tendrá que sufrir para obtener el conocimiento refinado y preciso para alcanzar tal virtuosismo, con estos elementos y tras horas de práctica, lucha por lograr metas cada vez más altas y así ir logrando cierto grado de virtuosismo sin ser el fin del sujeto.

Se sabe que el virtuosismo es el “dominio” de la técnica de un arte, en este caso del instrumento musical elegido para interpretar las grandes obras musicales, que tiene que ver con una no común facilidad de ejecutar e interpretar a través de un instrumento la escritura musical. Pero en sí no es el fin último del sujeto-músico, puesto que todo comienza con una formación musical tradicional, a través de la cual y al pasar de los años el músico tal vez ni siquiera sabrá hasta donde ha llegado o podrá llegar, pero tras haber logrado una meta ya estará pensando en la que sigue para poco a poco convertirse un virtuoso de la música.

En la vida del músico existen altas demandas de perfección sin importar que este sea un pequeño niño, la cuestión es que por pequeño que sea tendrá que ejecutar limpiamente la obra que se le presente, entonces de alguna manera se torna en un camino sufriente para alcanzar aquello bello y sublime, el hecho de estar expuesto a la mirada y la escucha al momento de estar en el escenario, pone al músico al descubierto, para ser mirado y apreciado por el espectador el cual representará una serie de ideales que le signifiquen de manera particular al sujeto.

El instrumento musical se convierte en parte de la vida del músico virtuoso, lo acompaña a todas partes, no se puede separar de su instrumento, hay una fusión con su instrumento se vuelve parte de sí mismo partiendo de su anatomía. No puede perder ni un solo día con el instrumento entre sus manos, se convierte en su refugio, se da una relación mágica músico-instrumento en el cual deposita afecto siendo algo más que un vehículo para alcanzar el virtuosismo. Sin embargo, el deseo de tocar algo sublime, con un instrumento privilegiado, no responde a la pregunta sobre la virtuosidad, va más allá, implica un análisis estructural de ese músico que ha elegido un instrumento para encaminarlo hacia la virtuosidad o hacia el arte musical.

Por tanto si el virtuosismo tiene como base el deseo de los padres y si no se forma precisamente en la institución, hay algo más que lo determina, que es al parecer el vínculo que establece con su instrumento que ha elegido no de manera azarosa, para expresar lo no decible, en la música interpretada de manera virtuosa.

De acuerdo con Freud la elección de objeto en este caso el instrumento musical vendría a ser una elección de objeto por apuntalamiento, es decir la elección de un objeto exterior para depositar la libido a manera de idealización del objeto o la elección de tipo narcisista que se refiere a depositar la libido en propio cuerpo, que no salga de este para que no se coloque en algún objeto. Freud también plantea la “psicología de la represión”, que se refiere a los momentos “traumáticos” insoportables en la infancia del sujeto que tapa con la represión cuando las mociones pulsionales libidinosas entran en conflicto con la represión cultural y ética del sujeto. En el caso de la elección por apuntalamiento si hay represión tanto que en la elección de tipo narcisista no hay represión. Es por esto que pareciera que algo

queda encriptado en la vida del sujeto-músico virtuoso y que llega a sublimarse al momento de la ejecución musical, al momento de quedar expuesto ante un público busca la mirada, no cualquier mirada, aquella mirada extraviada y parcial que se le dio en la infancia, busca tenerla y esa mirada es la mirada de la madre puesto que busca su reconocimiento, su aprobación y su satisfacción al momento de su bella ejecución musical. Aquello bello y sublime viene a suplantar las representaciones insoportables que provienen de la infancia, las cuales como Freud lo menciona son parte del Yo en la adultez pero se reprimen por respeto al Yo mismo, de esta manera el sujeto erige un Yo Ideal por el cual mide su Yo y así es como recurre al amor a sí mismo del cual gozó un día en su infancia. El narcisismo aparece así desplazado por el nuevo Yo Ideal poseedor de todo lo valioso. Estos principios pueden guardar relación con la sublimación pues Freud menciona que la sublimación es un proceso que atañe a la libido de objeto y consiste en que la pulsión se lanza a otra meta distante de la satisfacción sexual. El objeto donde recae la libido es idealizado, engrandecido y elevado psíquicamente; la sublimación está relacionada con la pulsión y la idealización del yo con el objeto. Lacan agrega que no solo es dirigir la pulsión hacia un objeto diferente, sino cambiar la naturaleza del objeto, es elevar el objeto a la “dignidad de la Cosa”, es tan poco específica la dirección de la pulsión, que como lo menciona Freud, las perversiones le enseñaron que sin escapar del campo de la sexualidad se pueden plantear desviaciones respecto al objeto y al fin considerados normales. Puesto que son aceptables, son un tanto comunes pero finalmente son desviaciones para llegar al objetivo, que sean sublimes y artísticas no quiere decir que no sean desviaciones, formas de alcanzar cierto goce, pero este goce no es total, sino parcial puesto que vendrá acompañado de un sufrimiento, es decir un goce sufriente. En este intento por lograrlo una y otra vez, mediante la repetición incesante al momento de practicar, puesto que este logro no se trata precisamente de un deseo propio, sino del otro, este otro que coloca el ideal en el sujeto, el cual se esforzará por cumplir expectativas que le representan exigencia y esfuerzo por llegar cada vez más alto pero que nunca es suficiente, si así fuera, no alcanzaría dicho virtuosismo. La forma con la que se conduce ante el deseo, está acompañada del síntoma ciego y contingente, las estrategias que utiliza el sujeto en

las construcciones obedecen a su estructura psíquica. Puesto que el síntoma acalla con la armoniosa y melódica producción, pareciera que una producción tan sublime lo que evidentemente causaría sería satisfacción pero en realidad cada vez aleja más al sujeto de una posible satisfacción, porque con cada intento de cubrir esa falta va en busca de más, es decir no termina su producción en tanto logre cierto nivel de virtuosismo.

Si la estructura psíquica es determinada por la relación que el sujeto mantiene con la función fálica a través de su experiencia edípica, entonces se habla de que el sujeto-músico virtuoso, en su infancia seguramente no recibió una mirada amorosa por parte de la madre, más que una mirada parcial y exigente, una mirada histérica que la madre desvía y dirige hacia el padre o hacia otro objeto que no fue su hijo, esta mirada extraviada es la que el sujeto busca a través y con cada recreación musical, con aquello que resulta endulzante al oído, lejos de una realidad concreta, pero sin que el sujeto se deje de apoyar de cierta manera en su realidad para lograr satisfacer de alguna manera a la madre y ser así mirado por ella.

De acuerdo con estas características que distinguen al músico virtuoso, todo apunta hacia la neurosis obsesiva la cual se distingue por las ideas recurrentes, las acciones repetidas, los rituales, elementos necesarios en músico virtuoso así como la pregunta que plantea Lacan entre este ser o no ser del pensamiento obsesivo de Hamlet, ser o no ser el falo de la madre, ser el todo de la madre y este virtuosismo que se propone como el todo, como el tocar la perfección a su vez presenta un desliz hacia la perversión en el que a través de la desviación para llegar a la meta, el objeto preciado que se elige se convierte en vehículo de goce así como parte del sujeto.

El sujeto obsesivo al querer obtener el lugar del padre, se convierte en su rival y constante competencia, pero no podrá superarlo puesto que perdería ese lugar en el pedestal que lo coloca el obsesivo. Así se convierte en especialista de la escalada, entre más complicado el camino más se justifica. Para él, el falo paterno es la ley, el poder del padre así después de la salida del Edipo, del rechazo del deseo edípico, sale provisto de “un ideal del Yo” que en el obsesivo es muy alto, él está en competencia con el padre, ganar su lugar ante la madre. Por esto, es posible que

músico al elegir su instrumento, su elección esté sujeta a las insignias del padre, es decir las marcas del padre que es todo aquello que representa la Ley del padre.

Por otro lado la desviación que se presenta en el músico virtuoso, correspondiente a la perversión para la Lacan se caracteriza por la falta de pregunta, así como en la neurosis existe una duda, un cuestionamiento, en la perversión no lo hay, la perversión no duda que sus actos sirven para el goce del otro.

El instrumento que elige el músico virtuoso se presenta como la sustitución del falo, es decir es un fetiche para el sujeto, puesto que se convierte en parte de sí mismo. El fetiche es un sustituto simbólico del pene real, el pene real, puede ser un fetiche al sustituir el falo simbólico ausente en la mujer. La elección del fetiche se encuentra ligado a una impresión sexual recibida en la primera infancia, se vive como un objeto cotidiano que el sujeto elige de manera inconsciente, encontrándose satisfecho por las ganancias que le brinda en su vida amorosa pero que en el caso del músico se logra sublimar por medio de este objeto que bien pareciera perverso pero no lo es, lejos de ser repulsivo es grato y artístico a pesar de tratarse de una desviación para obtener satisfacción.

Freud y Lacan coinciden en decir que el objeto fetiche cubre toda ausencia, es decir que el sujeto señala con el objeto fetiche la no separación de la madre. Entonces el músico con cada encuentro que tiene con su instrumento, revive esta unión que pretende resarcir con la madre, es decir no recuperar su mirada.

El objeto fetiche no tiene que ver con la neurosis porque no tiene explicación desde la represión, sino de la estructura perversa puesto que sustituye al falo, el cual le indica la ley, la falta y a su vez la obtura, que lo simbólico sí tuvo su presencia pero que se desplazó a nivel de lo imaginario. Pero como se menciona, la estructura obsesiva parece que sufre un desliz hacia la estructura perversa, este “fetichismo” presentado como un síntoma, no como estructura base del músico virtuoso.

De acuerdo con Evans (1997), la definición de pulsión basada en el concepto freudiano, es un rasgo distintivo de la sexualidad humana, ya que las pulsiones difieren de las necesidades biológicas en cuanto a que nunca pueden ser

satisfechas, y no apuntan a un objeto sino que más bien giran perpetuamente en torno a él.

Dicho lo anterior y basado en la teoría freudiana (1997), se retoma que la sexualidad está compuesta por algunas pulsiones parciales, en un principio estas pulsiones aparecen con independencia, por la condición de la perversión polimorfa de los niños. Por su parte Lacan asegura que las pulsiones parciales no llegan a organizarse en la pubertad como Freud lo menciona, sosteniendo que la primacía de la zona genital, si acaso se logra será sumamente precaria. Lacan menciona que las pulsiones son parciales, no en el sentido de que sean partes de un todo “pulsión genital”, sino porque sólo representan parcialmente una parte la sexualidad, es decir, no se refiere directamente a la pulsión reproductiva de la sexualidad sino a la dimensión del goce.

Tabla de las pulsiones parciales:

	Pulsión parcial	Zona erógena	Objeto parcial	Verbo
D	Pulsión oral	Labios	Pecho	Chupar
D	Pulsión anal	Ano	Heces	Cagar
d	Pulsión escópica	Ojos	Mirada	Ver
d	Pulsión invocante	Oídos	Voz	Oír

Entonces pareciera que en el caso de la música, al oír la melodía, es trastocado el inconsciente del sujeto, a través de una pulsión invocante, que seguramente remite a la voz, esa voz única y significativa que escuchó en sus primeros años de vida. De alguna manera se queda fijada aquella melodía que en el momento precioso y exacto el sujeto la toma para hacerla parte de su vida significativa.

En el ámbito de la música, lo que exhibe el músico virtuoso es sublime, sutil, efímero, esa seducción auditiva que al espectador atrae. En cambio, con el caso del Dr. Sanquer, el horror, lo aberrante y lo bizarro de sus obras, pareciera que también

contiene un factor de seducción al momento en que lo convierte en una colección de impresiones vaginales, puesto que sus clientas accedían a dicha situación.

Sin embargo bajo la línea de la obsesión (en búsqueda del padre), se provoca una desviación hacia la perversión, para crear a través de esta desviación lo que podría producir algo sublime o tan aberrante. Dándose una identificación de lo que el otro no puede hacer. Cuestión complementaria de lo que el sujeto no es, es decir no es su deseo pero se lo apropia, lo hace suyo.

El sujeto no es consciente de aquella probable cuestión ominosa que lo remite a la fijación, eso que se une de lo extraño/no familiar a lo familiar, o mejor dicho de lo familiar a lo ajeno, eso que fue algún día pero ya no más, encriptado por la represión. Esto bien entonces se da en un estado entre la neurosis y la perversión. Puesto que se da una desviación del objeto con respecto a la pulsión y a su vez se da un desplazamiento de esa fijación por una cuestión ominosa. Por ejemplo en el caso Jean viendo la virtuosidad como perversa en tanto por el horror que pueda producir a través de sus creaciones, como por lo bello, por ejemplo, es en el caso de la música en la fascinación auditiva y la fascinación de la mirada se ve la captación imaginaria de lo pulsional en cambio, en el caso de Jean por sus esculturas vaginales.

Siendo que el perverso reniega su falta, en el plano neurótico, visto desde el músico virtuoso, se sabe en falta pero aparece el fantasma que encubre su deseo, lo que se intentaría sería enunciar y reconocer su falta.

Por lo tanto no se trataría de una perversión, a secas, en tanto puro ya que el perverso no produce puesto que su relación con el objeto de la satisfacción es directa, es decir totalmente pulsional.

Desde los principios dionisiacos pertenecientes a los excesos y placeres en contra parte con los principios apolíneos pertenecientes a la cuestión del pensamiento, de la razón, lo que Freud menciona acerca del principio del placer pareciera que pertenece a los placeres dionisiacos, pero en realidad es que existe una negociación entre lo que proviene del principio del placer y el principio de realidad siendo atribuido a una cuestión apolínea.

Freud menciona que el principio del placer es buscado por el sujeto, pero no se logra encontrar en un goce total, puesto que se pone en juego la ganancia y la pérdida, situaciones que no son evidentes. La ganancia puede ser obtenida de una situación que no precisamente represente goce para el sujeto, es decir que aunque haya un sufrimiento a través del mismo se genera una ganancia lo que parecería un goce en tanto ganancia pero que a su vez es sufriente puesto que implica sufrimiento. Freud menciona que el principio del placer, es una especie de guardián de la vida ya que ante la búsqueda de satisfacción el sujeto busca prevalecer, es decir se encuentra ante la pulsión de vida que pone en movimiento a la libido pero por otro lado está el principio del placer, determinado por la pulsión de muerte.

En tanto el sujeto está en movimiento, su libido se va colocando en diferentes objetos, se asume que se mueve por la pulsión de vida pero en tanto aparece la pulsión de muerte cuando al moverse el sujeto corre el riesgo de terminar su existencia, entonces las dos pulsiones están acompañadas, en tanto una implica una ganancia para la otra, es decir que el sujeto se encuentra en un goce sufriente. Ya que si lograra alcanzar total placer estaría en un estado que se denomina nirvana, es decir el máximo placer desembocando en la muerte, se estaría alcanzando un estado de total satisfacción, porque se el sujeto se acaba y con él la búsqueda del placer.

El placer y displacer, no pueden ser referidos al aumento o la disminución de una cantidad de tensión de estímulo, puesto que va más allá de una cuestión meramente corpórea, ya que las pulsiones son las que conducen al sujeto hacia su actuar, aquellas representantes de todas las fuerzas eficaces que provienen del interior del cuerpo y se transfieren al aparato anímico, para investir al inconsciente.

En la presente investigación se logró apreciar cómo es que las pulsiones que se presentan en el músico virtuoso, seguramente provenían de un proceso primario del sujeto, en el cual ocurre una ligazón que provoca una perturbación análoga en la condición neurótica, puesto que la cuestión repetitiva a través del objeto instrumento deja ver cómo se instaura el trauma, un evento traumático que trae consigo el recuerdo que evoca al pasado para recrearlo en el momento de la interpretación musical.

Para que el sujeto regrese el camino de vuelta, realice un retorno a lo no familiar, tendrá que pasar a través de lo que no lo es; todo aquello que lo remita en el camino hacia lo familiar lo irá acercando cada vez más al camino de regreso. En todo caso es la pulsión de muerte la que mueve al sujeto hacia el encuentro con su deseo y no la de vida.

Para esto, para que se dé este reconocimiento del sujeto, volteando hacia la condición del análisis encaminado más allá del principio del placer, el sujeto en análisis, tratará de llegar a poner palabras a esas huellas mnémicas reprimidas, tendría ese sufrimiento de concluir en ese intento incesante por satisfacer, complacer al otro (situación inalcanzable) y que en ese reconocimiento de lo que antecede el sufrimiento pueda resignificarlo producción propia para el otro sí y sobre todo para sí mismo, voltear la mirada y lograr complacer el deseo propio.

Porque si el propósito del análisis fuera conducir en la cura a la anulación del Otro, entonces el análisis fracasaría porque lo habría vuelto totalmente perverso. Generando una producción realmente pulsional, es decir rayando en la locura. Entonces se estaría no entre la neurosis y la perversión, sino entre la perversión y la psicosis.

El otro que el sujeto se constituye como ideal, intentará mediante el análisis reconstituirse en su realidad imaginaria, para no tomar el lugar de ese Otro, sino su propio lugar, sin que el objeto que representa la figura de ese Otro sea el tapón que obture la falta es decir la posibilidad de que el sujeto desee.

Por lo tanto en esa fascinación imaginaria se crea un estadio del espejo, por ejemplo como lo menciona Lacan (1964), en el momento en que la mirada es el objeto *a* en el campo de lo visible, este es el caso de una obra pictórica, un cuadro, que causa una relación simbólica que se entrelaza con elementos de su propia historia, interpreta y reinterpreta aquella obra, a través de la mirada que se posa fijamente sobre la pintura, la cual se convierte en el sujeto mismo o el sujeto la hace suya. Como lo señala Lacan, en el campo escópico, la mirada está afuera, soy mirado, es decir, soy cuadro. El sujeto se coloca en el lugar de quien mira y por tanto es mirado.

Por lo tanto se estaría hablando de representaciones, las cuales en lo visible, la mirada que está afuera, determinará intrínsecamente aquello que es mirado.

La luz que refleja de la cual habla Lacan (1964), se refiere a la luz de mirada que atraviesa al sujeto que a su vez ese sujeto mira para ser significado por medio de la palabra, es decir interpretado por aquellas palabras que lo hacen trascender a lo largo de su historia.

No es la fascinación que se tiene por las alas de las mariposas, son los ocelos que parecen ojos. Sino por esos ojos que parecen ocelos, por lo que se capta la mirada.

La propuesta del enfoque de un análisis en el caso de un virtuoso de la música y del arte en general es apuntar a que el sufrimiento que lo acusa en el momento de la creación tiene su origen en el cumplimiento del deseo del otro y no del propio deseo, por ejemplo la obra de Serge Mouille, que evoca a la forma del pecho femenino, el pecho materno, esa forma sublime de presentar la sexualidad, en este sentido el instrumento musical como un elemento que de forma cuasi perversa transforma esa aparición sensual con la madre en algo bello y sublime.

Todos esos músicos que ilustran el trabajo se dirigieron a evocar esa manera sublime de presentar la sexualidad con respecto a la madre, puesto que ese retorno a lo familiar, es retornar a todo aquello que al parecer no tenía palabras y se convierte en una recreación artística, pero esto no quiere decir que el proceso analítico consiste en dar a conocer al sujeto este hecho, pues sería irresponsable más bien que la línea de la cura debe dirigirse considerando que el sufrimiento del virtuoso podría estar en el cumplimiento del deseo del Otro que lo ha desviado del suyo y no del deseo propio; hay que posicionarlo como dice Lacan desde la pregunta, ¿has actuado conforme al deseo que te habita?.

Finalmente la sublimación es una forma de alejarse de la pulsión sexual pero al mismo tiempo es enteramente y ocultamente sexual es la sublimación en la medida que se aproxima al arte, esta desviación que aleja y aproxima a la vez es la tan llamada sublimación.

Si el arte es perverso es en la medida que se aproxima al objeto *a* de una forma secreta, oculta pero altamente pulsional hacia lo bello, es gozoso y sufriente a la vez. Ya que mientras más se acerca es gozoso y mientras más se acerca es sufriente dado que de eso no puede saber nada debido a que ha pasado por los senderos de la castración.

El arte es bello por lo erótico que oculta, es la puesta en escena del inconsciente mismo, aunque el sujeto no lo sepa y si lo sabe se pierde. Es por eso que aguanta el suplicio de no saber lo que sabe, de no aproximarse más que bordeando el objeto.

Bibliografía

-Abrego González M. J. (2001). El objeto fetiche como objeto transicional en el emerguimiento del yo en el niño. (Tesis de licenciatura UNAM)

-Augé, M., David-Ménard, M., Granoff W., Lang, J.-L. y Mannoni, O. (1987). El objeto en Psicoanálisis. Barcelona: Gedisa.

-Castañon, A. (2009). Una dama encrucijada: Marcela del Río, http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/20_iv_jun_2009/casa_del_tiempo_eIV_numero20_41_43.pdf [Consulta 16 de Octubre, 2014].

-Dalia, G. (2008). Cómo ser feliz si eres músico o tienes uno cerca. Madrid: Mundimúsica Ediciones.

-Del Río, M. (1984). De Camino al concierto, Monólogo, http://seminariodeculturamexicanacuernavaca.org/integrantes/m_rios/11.pdf [Consulta 14 octubre, 2014].

-Dor, J. (1995). Estructura y perversiones. Barcelona: Gedisa.

-Dor, J. (2006). Estructuras clínicas y psicoanálisis. Buenos Aires: Amorrortu.

-Evans, D. (1997). Diccionario Introductorio de Psicoanálisis Lacaniano. Buenos Aires: Paidós.

-Freud, S. (1894). Las neuropsicosis de defensa, Tomo III Obras completas. Argentina: Amorrortu.

-Freud, S. (1914). Introducción del narcisismo, Tomo XIV Obras completas. Argentina: Amorrortu.

-Freud, S. (1924). La pérdida de la realidad en la neurosis y psicosis; Neurosis y Psicosis, Tomo XIX Obras completas. Argentina: Amorrortu.

-Freud, S. (1927). El fetichismo, Tomo XXI Obras completas. Argentina: Amorrortu.

-Gerber, D. (2008). De la erótica a la clínica. Buenos Aires: Lazos.

-Grass, G. (2009). El tambor de Hojalata. México: Alfaguara.

-Godino, A. (1980). La función del falo en la locura. Buenos Aires: Trieb

-Lacan, J. (1954). Seminario 1, Clase IX Sobre el Narcisismo. Argentina: Paidós.

-Lacan, J. (1954). Seminario 1, Clase X Los dos Narcisismos. Argentina: Paidós.

-Lacan, J. (1954). Seminario 1, Clase XI Ideal del yo y yo ideal. Argentina: Paidós.

-Lacan, J. (1956). Seminario 4. Argentina: Paidós.

-Lacan, J. (1958). Seminario 5. Argentina: Paidós.

-Lacan, J. (2013). Escritos 2. Madrid: Siglo XXI.

-Menassa, M. (2009). La represión y el retorno de lo reprimido en la histeria y en la neurosis obsesiva,
<http://www.grupocero.org/escuelapsicoanalisis/conferencias/laberintos/conferencia12.htm> [Consulta 6 octubre, 2014].

-Nasio, J.-D. (1998). El dolor de la Histeria. Buenos Aires: Paidós.

-Rodríguez, A. (2010). El Gran reto de la escena y la vida. México: Musical Iberoamericana.

-Sampson A., (2001), Psicoanálisis y Arte, p.18-27
<http://psicologiacultural.org/Pdfs/Sampson/Pdf%20Sampson%20articulos/Psicoanalisis%20y%20arte.pdf> [Consulta 16 octubre, 2014].

-Sanquer, E. (1997). III Foro Psicoanalítico de Psicosis: Entre la perversión y la psicosis.

-Winnicott, D.-W. (1971). Realidad y juego. Barcelona: Gedisa.

ANEXO 1

Biografías

-Jaqueline Du Pré

Jacqueline Mary du Pré, nació en Oxford (Londres), el 26 de enero de 1945; proveniente de una familia inglesa en la cual la práctica musical de su madre era parte de su vida diaria; Jackie fue la hija menor de tres hijos: un niño y dos niñas, a la edad de 4 años fue la primera ocasión en la que escucho un violonchelo a través de la radio, las referencias indican que el sonido cautivador del instrumento que Jackie aparentemente no había prestado el suficiente interés, se convertiría en el medio para lograr desarrollar un alto grado de virtuosismo, probablemente algún elemento proveniente de su madre enlaza a Jackie emocionalmente con la música. Su hermana por su parte aunque no se menciona porque razón llega a tocar la flauta transversa, su madre es quien les inculca la formación musical, convirtiéndose en su primera maestra de música, puesto que ella tocaba el piano; les tocaba a sus pequeñas y les cantaba canciones de cuna.

Aparentemente su madre le prestaba más atención a su hermana Hilary, quien también comenzó a despuntar a temprana edad, antes que Jackie, la dinámica que tenían las hermanas era de complementariedad. Cuando Hilary despuntaba siendo niña, Jackie ocupaba un lugar en relación a Hilary menos significativo en la orquesta infantil, la cual dirigía su madre, siendo la orquesta "de la madre", este lugar que ocupaba Jackie era en jerarquía equivalente a la relación con mamá, hasta que un día cuando su hermana gana un concurso ella se interesa por destacar para que mamá por fin la voltee a ver, este voltearla a ver se refiere a una mirada amorosa, la cual estaba dirigida hacia su hermana, generando celos por parte de Jackie, al momento en que se esfuerza Jackie por conseguir la atención de mamá e iguala a su hermana en un concurso, es cuando pareciera que se abre un deseo de ser la mejor tocando el violonchelo como ofrenda para mamá, la relación tan estrecha que pareciera vislumbrar al momento de practicar con tal empeño con el instrumento para alcanzar su meta y no solo quedarse ahí sino ir por más y más, ya que cada que

alcanzaba un objetivo comenzaba a pensar en el siguiente, la encaminaba al reconocimiento por parte de su madre y a un lazo cada vez más cercano con su hermana así como con su madre.

Fue entonces que al pasar de los años Jacqueline destacó cada vez más, hasta convertirse en una verdadera virtuosa del violonchelo.

Jackie llevaba una relación muy estrecha con su hermana Hilary y al momento de que Jackie comienza a tener invitaciones a giras en el extranjero, cuando se da esta separación, Hilary comienza a salir con un joven y al regresar Jackie, se siente sola, siempre tan unida a su hermana y trata de convencerla de que lo deje y vivan juntas sin tener compromiso con ningún hombre, como hasta ese momento había entregado totalmente su vida al instrumento Jackie no imagina su vida a lado de un joven, pero Hilary decide quedarse con el joven cuando este le hace una propuesta matrimonial, Jackie le dice que se quedará sola, que no la deje, pero Hilary le responde que ella ya casi no está en casa a causa de la giras, que no saben hacer “nada” más que tocar sus respectivos instrumentos, que son unas “bebés”, la decisión que toma Hilary no le agrada a Jackie, quien para igualar a su hermana accede a tener una relación más estable, esto claro en un plano inconsciente puesto que entre las hermanas, desde pequeñas se había dado esta fuerte identificación en donde “todo lo que fuera de una era de ambas”.

Cuando finalmente se casa Jackie con un famoso director de orquesta y pianista virtuoso de origen judío, destacan aún más juntos en el ámbito musical puesto que eran una pareja de virtuosos, inclusive comparados con el famoso matrimonio de Clara y Robert Schumman.

La relación que Jackie llevaba con su instrumento era particular, se encontraba ante una postura de amor y odio, amor cuando le agradecía sus logros y éxitos y odio cuando le implicaba un estorbo, dificultades o incluso cuando estaba enojada con ella misma, descuida a su preciado instrumento que fue un auténtico y especial presente, puesto que era de los mejores chelos que puede haber en el mundo, ni más ni menos que un “Davidov”, Stradivarius. Cuando Jackie interpretaba alguna pieza u

obra en concierto se podía apreciar sus excesivos movimientos corporales a los cuales les imprimía tal energía que acababa bañada en sudor, a manera de un encuentro sublime y apasionado al momento de tocar que se ve envuelto en un éxtasis del cuerpo en conjunto con el instrumento, en donde pareciera que ella y el instrumento son uno mismo, logrando así las magníficas y diversas presentaciones que la llevaron a la fama.

Cuando Jackie se separa de su esposo, va a refugiarse a casa de su hermana quien vive con sus hijos y esposo en el campo, Jackie le recuerda a su hermana que todo lo que es de una es de ambas, y como la relación con su esposo estaba deteriorada, le pide a su hermana le “preste” a su marido para tener relaciones. La dinámica de compartir amorosamente al esposo de Hilary, no pudo soportarla durante mucho tiempo y terminó sacando de su hogar a Jackie, algunas controversias dicen que quien en realidad sedujo al otro fue el esposo de Hilary a Jackie, pero en la versión que escribió Hilary acerca de la vida de Jackie, indica que era una relación bajo su consentimiento y Jackie fue quien en un estado de tristeza le pidió el favor a su hermana.

En una de sus últimas presentaciones Jackie comenzó a presentar temblores inexplicables, así como falta de tono muscular, a tal grado que en una de sus presentaciones tuvo un accidente al orinarse encima.

Su esposo quien seguía dedicándose a sus labores como director de orquesta, parte a París, Jackie pasa sus últimos días muy sola y cada día más deteriorada. Hasta sus últimos días intento volver a tocar su instrumento, situación verdaderamente dolorosa para ella puesto que la enfermedad no se lo permitió, por más que quería volver a hacer música, siendo que esta le daba el sentido a su vida.

Jacqueline Du Pré falleció a la edad de 42 años, el 19 de octubre de 1987, aparentemente al final fue diagnosticada con esclerosis múltiple. Su instrumento (chelo) fue altamente valorado, como si la misma Jacqueline Du Pré hubiera dejado una parte de sí en el instrumento.

-Gustav Mahler

Gustav Malher nació en Bohemia actualmente republica Checa el 7 de julio de 1860 y murió en Viena el 18 de Mayo de 1911, compositor y director de orquesta y opera es de los más talentosos de principios del siglo XX, su obra es considerada como una de las más importantes del posromanticismo.

Después de graduarse en el Conservatorio de Viena en 1878 llegó hasta la opera de la Corte de Viena, era judío converso al catolicismo, sufrió gran oposición y hostilidad de la prensa antisemita, gracias a su capacidad creadora y de innovación, como compositor y director logro el reconocimiento de los grandes directores de su época, llegando hasta New York como director de la Orquesta Filarmónica de New York Él decía que hacer una sinfonía era construir un mundo con todos los medios posibles.

La familia Mahler provenía del este de Bohemia, contaban con pocos recursos económicos, era de la minoría germano parlante, bohemia y judía. Estos antecedentes lo marcaron con un sentimiento de exilio y desubicación, sintiéndose siempre un intruso, nunca bien recibido. Su padre con su trabajo logró salir de esta situación. Mahler tuvo 12 hermanos de los cuales vivieron solo seis, él se inspiró en la música popular.

Después de muchos esfuerzos logro adquirir un gran departamento en Viena y una casa de verano. En 1901 siendo su alumna conoce la compositora Alma Schindler, al principio ella no mostro interés por él, pero un día después de una discusión se vieron y esta cita dio lugar a breve noviazgo, se casan en una ceremonia privada en 1902 Alma tenía 19 años menos que el músico, se embarazo pronto de su primera hija y después de una más.

El círculo de amigos comentaban lo poco idóneos que era el compositor y su esposa, no lo aceptaban le decía judío degenerado y que no era digna de una muchacha de buena familia y la familia de él, consideraba a Alma coqueta y poco fiable porque le llamaban la atención los hombres jóvenes Malher era temperamental y autoritario Alma se sintió pronto desentendida con su marido por haberla obligado a dejar sus estudios musicales a pesar de que ella se desempeñaba bien como

pianista y compositora, ella decía en su diario “ que duro es ser tan privada de lo que es más cercano a tu corazón “ la presión de Malher sobre su esposa para que todo girara en torno a sus actividades artísticas provoco que la esposa se alejara de él rebelándose a seguir ese estilo de vida.

La relación se caracterizó por etapas de pasión pero también de altercados significativos Malher siempre estuvo enamorado de ella.

Malher se cansó del hostigamiento que sufría en Viena y llevo a su familia a su casa de campo donde murió una de sus hijas de escarlatina, esto fue devastador para Malher pues tenía una especial relación con su hija y se entera de que el sufre males cardiacos y esto le causa una gran depresión.

La muerte de su hija marca un parte aguas en su matrimonio él se cuestiona de manera angustiada si en realidad culpa a su esposa de la muerte de su hija con quien llevaba una estrecha relación que servía de vínculo entre los dos.

A pesar de todos su sufrimientos emocionales siguió componiendo y dirigiendo, regreso a New York con su esposa e inicio una gran importante gira de conciertos enfermado de la garganta y sufriendo temperaturas pero insistió en cumplir sus compromisos y en este estado tomo interés por las composiciones de su esposa y la dio a conocer al público, Regreso a Europa y murió en Viena, Alma sobrevivió a su marido por cincuenta años murió en 1964, se casó con su amante Gropius , se divorció cinco años más tarde y se casó con el escritor Werfel. Escribió y publico una obra sobre Malher ;” sus recuerdos y cartas” fue criticada porque era una obra selectiva en cuanto a hechos y distorsiona de la figura de Malher Se creó una sociedad después para dar a conocer al compositor en todos los aspectos de su vida en Viena en 1955.

-Hermilo Novelo

Hermilo Novelo Torres fue un músico mexicano del siglo XX, nació en la ciudad de Veracruz el 5 de octubre de 1930. Su madre, Rosario Torres Cid, pianista lírica heredó a su hijo el amor por la música. Su padre, Hermilo Novelo Vela marinero quien falleció trágicamente cuando Hermilo era pequeño, su madre al verse sin recursos económicos emigro a la ciudad de México con sus tres hijos.

Hermilo inició sus estudios de violín en la academia Giadams en Tampico, posteriormente ya en la ciudad de México su madre lo inscribió en la Escuela Nacional de Música, de la UNAM, donde estudio con el maestro Saloma quien lo presentó por primera vez en el palacio de Bellas Artes como solista de la orquesta de la Escuela Nacional de Música en octubre de 1944 con el concierto en mi menor de Mozart, perfilándose como un niño prodigio, también estudio en Conservatorio Nacional de Música, siendo becado para la famosa institución musical Juilliard School of Music de New York donde fue discípulo de grandes músicos como Ivan Galamian y otros, más adelante participó en los más importantes festivales internacionales además de formarse como director de orquesta, realizó grabaciones para muchos países europeos y giras internacionales, fue solista de todas las orquestas de la República Mexicana, falleció prematuramente a la edad de 53 años en un trágico accidente automovilístico junto con la pianista búlgara Violina Stoyánova, quien fuera su pianista acompañante teniendo un papel importante en su vida como músico, cuando se dirigían a la ciudad de San Miguel Allende Gto. A un concierto, este era parte de una gira por la República Mexicana, sus restos descansan en el panteón Jardín de la Ciudad de México.

Es significativo referir datos de su esposa Marcela del Río, ya que ella tuvo un importante lugar en su vida sentimental y como artista, siendo escritora de profesión, escribe la puesta en escena "De camino al Concierto" monologo en un acto, que desarrollo como un tributo a la memoria del músico, así como la publicación de su único libro dedicado a él. La escritora escribió poesía inspirada en él, durante los veintidós años que duro su matrimonio, obra que llamó "Tiempo en Palabras"

Marcela del Río esposa de Hermilo Novelo, nació en México en 1932 fue poeta, narradora, autora dramática, historiadora, pianista, profesora e investigadora inédita, su madre Aurelia Reyes ejerció una gran influencia en ella era literata, hija mayor del hermano del famoso escritor mexicano Alfonso Reyes. Marcela era muy reconocida en el medio artístico literario además de ser la esposa del afamado violinista mexicano Hermilo Novelo, con quien se casó en los años 70, y con quien compartió su vida durante 23 años, ella nos dice “siendo únicos” estos años con mi “esposo y amoroso amigo”, Se dice que Hermilo y Marcela son un ejemplo de pareja creadora y armónica rota por un accidente fatal que se llevó a Hermilo y a su Stradivarius.

“Marcela y su amorosa relación, enamorada y admirada con el virtuoso en todos los sentidos de la palabra”. De 1972 a 1977 Marcela fue segundo agregado cultural en Praga Checoslovaquia y en Bruselas Bélgica donde ella compartió con Hermilo felices años europeos, siendo el feliz por ser amigo y discípulo de Henry Szering. En 1968 ella recibe el premio Olímpico de Poesía. El medio literario decía que Marcela practico un dialogo permanente con todas las musas, haciéndose ella una obra de arte, siempre acompañada por el amor, la vivacidad, la alegría, el encanto, también por la pesadumbre y la nostalgia por sus seres amados.

Después de su muerte quiso hacerle un homenaje póstumo y escribió para él, un famoso monólogo en un acto que llamó “De camino al concierto”. Esta obra se seleccionó para el presente trabajo, ya que se considera un testimonio de lo que le acaeció a Hermilo durante su estancia en el hospital después del accidente, el trato que le dieron la policía y los servicios públicos, pero ante todo porque es un testimonio del pensamiento de este gran músico, de su visión, de sus vivencias como artista, de su vida. Es un monologo escrito por la mujer que lo conoció de cerca, que estuvo a su lado hasta su muerte, es un documento artístico pero que también revela la estructura psíquica del artista de una manera clara, pues es de deducir que ella retomo sus últimas palabras, conocía sus pensamientos. Este monologo nos dice Octavio R. Costa en su periódico La Opinión recorre toda la vida

de Hermilo desde que tocaba la armónica hasta su culmen como violinista, recoge todas sus preocupaciones, angustias, triunfos, luchas y demás.