

## El rumor de tu voz

Al evocar estas características del sonido, nos aproximamos a lo que se da en la interacción madre-bebé, en las alternancias de presencia y ausencia, de palabras y silencios. Es evidente que no podemos aislar solamente en el registro de la voz materna todo lo que está en cuestión en la complejidad del juego interactivo madre-bebé. Importa la armonización entre el sonido, el gesto y la expresión del rostro materno, como también importan el ritmo, la entonación, el conjunto entrecortado por los silencios maternos, esenciales para que se perciba el sonido, para que la música se instaure. La discontinuidad es fundamental para marcar la presencia materna para el bebé.

De esta manera, la discontinuidad surge como expresión de la acción de la pulsión de destrucción, de la parte de ella que, pudiendo integrarla el Eros materno, proporciona al bebé la experiencia de la pausa, del intervalo –intervalo en el que su pensamiento puede emerger–. La desligazón no es mortífera cuando se trata de la porción de pulsión de muerte que actúa integrada, contenida por la pulsión de vida. Y el silencio permite crear la expectativa, la anticipación, que es también condición para la manifestación de la creación del bebé, en su interacción con la madre. En la hipótesis de Golse y Desjardins (2005), hay una oscilación entre momentos de indiferenciación del bebé y momentos de ligazón con la madre, con el ambiente.

¿Es posible establecer una correspondencia entre esa alternancia en el bebé con las oscilaciones maternas, creadoras de silencios e intervalos, y la expresión de la ambivalencia inevitable de la madre? La complejidad del juego relacional es aquí extrema, pues es preciso tener en cuenta, por el lado del bebé, su estado variable de vigilancia –es decir, su disposición o no para el intercambio–, y por el lado de la madre, su estado, su grado de ligazón o desligazón bajo los efectos de la pulsión de vida o de la pulsión de muerte. La retirada del investimento materno da al bebé la chance de fantasear, de pensar, lo que escapa al control materno.

La imperfección gradual de la madre sería la consecuencia de la acción de la “buena” pulsión de muerte, que permite que aquella pueda introducir pausas en su lazo con el hijo, a través de interrupciones en la cadena interactiva, sonora, para dejar surgir, en ese espacio sonoro vacío, el lugar del sonido, del llamado, la palabra naciente del bebé. Es la ambivalencia manifiesta en la desligazón materna lo que permitirá al bebé, en la dinámica ligar/desligar, operar la internalización de ese otro en sí para la construcción de su propia subjetividad.

### Referencias

- Botella, C. y Botella, S. (1997). Pulsions, représentations, langage et travail du négatif. En M. Piñol-Douriez (comp.), *Pulsions, représentations, langage* (pp. 179-194). Delachaux et Niestlé.
- Boubli, M. (1997). Emergence du langage au cours d'une psychothérapie d'enfant. En M. Piñol-Douriez (comp.), *Pulsions, représentations, langage* (pp. 135-160). Delachaux et Niestlé.
- Golse, B. y Desjardins, S. (2005). Corpo, forma, movimento e ritmo como precursores da emergência da intersubjetividade e da palavra no bebê. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 8(1), 14-29.
- Green, A. (1997). Le sens, entre Eros et pulsions destructrices. En M. Piñol-Douriez (comp.), *Pulsions, représentations, langage* (235-248). Delachaux et Niestlé.
- Piñol-Douriez, M. (comp.) (1997). Discussion de l'exposé de M. Boubli. En M. Piñol-Douriez (comp.), *Pulsions, représentations, langage* (pp. 161-178). Delachaux et Niestlé.
- Wisnik, J. M. (2004). *O som e o sentido*. Companhia das Letras.

Traducción del portugués: Gastón Sironi

### Preludio

¿Dónde ubico la primera huella sonora que dejará su marca en la constitución del ser humano? ¿En el manto de la voz materna que arrulla con su canto los primeros sorbos del néctar de la vida del lactante? ¿O la huella proviene del *tum tum* del palpar del corazón materno que retumba vibrátilmente en el cuerpo fetal, en el interior de esa caja de resonancia que debe ser la concavidad del continente materno?

La primera señal de la existencia de mis hijos fue el sonido de un palpante fluido, un latir borboteante de vida, el *crescendo* galopante de un corazón en conformación. El sonido de ese brote palpante que me daba indicios de la existencia fetal duró algunos segundos, pero para el ser destinado a heredar la trama familiar y a portar un nombre determinado por la patrilinealidad, ese sonido sería incesante durante varios meses. En ese momento pensaba que los hijos heredaban los conflictos generacionales bajo el ritmo y el tono del *tumtum* del corazón materno.

¿Cómo se oirá el mundo por primera vez, al salir de la matriz acuosa? ¿Será como ese vibrato ruidoso que se oye al traspasar el umbral del espacio interno para transitar hacia la densidad del espacio urbano? Y en medio de esa turbulencia sonora, ¿cómo opera la voz materna?

“Muchas veces me calma su voz, no recuerdo lo que me dice, pero me queda el tono de

cómo me habla”, dice alguien recostado en el diván.

La voz materna es una melodía en la que gradualmente vamos discriminando sus componentes verbales. Antes de que la palabra exista en nuestras vidas, le antecede un gesto, el sonido gutural, el llanto, el grito, la garganta sería el primer instrumento sonoro. Poco a poco aparece el balbuceo vocal desde el tracto sonoro. Los sonidos vocales empiezan a consonar, al menos eso designa la palabra consonante, una letra que hace sonar a otra, consonar; toda vocal con una consonante diversa cambia su dicción.

El sonido es el manto de la palabra, una especie de piel, de sombra, de envoltorio, de vestuario, imposible pensar la palabra sin un registro de sonoridad, excepto en la palabra escrita, pero no la palabra del habla, la de la vida cotidiana, la de las conferencias y las terapias, las del aula y el cortejo amoroso, las del diálogo y la disputa. Conversar y consonar, el interjuego de lo vocal y la audición.

*Infancia* es una palabra que refiere, en principio, al niño que no habla, etimológicamente es *in-fari*, “sin habla”. Cuando aparece la palabra, ingresamos en otro funcionamiento, al universo signifiante que juegan con apalabrar las cosas ausentes, a un mundo sonoro donde la tesitura soprana es la significancia primordial. Luego llegará la adolescencia y con ella el cambio de voz, diferencia más evidente en el caso de los XY que en el caso de las XX. La metamorfosis de la masculinidad estaría signada por la mutación de la voz, de la sopranidad a la tenoridad.

\* Sociedad Colombiana de Psicoanálisis.

## Sonoridades

Algún otólogo, fonoaudiólogo o musicólogo ya debió construir categorías para agrupar los diversos matices del universo sonoro. Hay sujetos cognoscentes que no pueden relacionarse con el mundo sin clasificarlo y diferenciar sus matices, por ellos sabemos que en el campo sonoro hay una vasta denominación de tiempos musicales, que oscilan entre el *larghissimo* (extremadamente lento, menos de 20 ppm) al *allegro prestissimo con fuoco* (más de 240 ppm).

Ese forzoso oficio de la categorización me lleva a pensar en una simple y primaria comprensión psicoanalítica sobre las diversas escuchas que tenemos los humanos.

Primero estaría la escucha psicótica, la cual tiene como ejemplo al esquizoide que oye voces que lo acosan desde el exterior, aunque en realidad estas voces serían solo el reflejo de su voz interna. Una variación mitológica de esta escucha estaría en el relato del mito de Narciso, hay una versión en la cual la ninfa Eco se enamora de Narciso. ¿Podría este relato alejarnos un poco de ese culto visual de la imagen y permitirnos adentrarnos en la relación con la sonoridad del otro y el amor que puede suscitarlos su voz?

De otro lado estaría la escucha neurótica, la cual conllevaría a que un sujeto solo pudiera hacer sonoridad de la voz paterna, la sombra del padre cae sobre el yo, la sombra del padre cae sobre Hamlet y lo incita a la venganza, Adán oyó la voz del Dios padre y sintió vergüenza. Un analista oye en silencio, en ocasiones, a sus pacientes; otros, sus teorías; otros no oyen porque se duermen y acusan a sus pacientes de arrullarlos con la melodía de su voz.

¿Qué oímos del otro? Haydée Faimberg (2010) hizo eco de esta acción cuando nos invitó a interrogarnos sobre la escucha del paciente cuando le habla ese ser que fue designado para escucharlo, esa escucha (del

paciente) de quien le escucha (el analista) es el método que ella propone de revisión de las sesiones. Entre otras, ¿no sería más exacto hablar de superaudición que de supervisión?

“Mi clítoris queda en la entrada de mi oído”, me dice una mujer introvertida.

El compositor americano John Cage hizo una pieza musical llamada 4.33<sup>1</sup>. Cage se sentó frente al piano, abrió la tapa que cubría el teclado y no ejecutó ninguna acción, solo cerraba la tapa y la abría para marcar los tres movimientos que componían su obra silenciosa. Durante el tiempo de ejecución silente, los ruidos del público asistente empezaban a hacerse audibles.

## Escuchas

En la Antigüedad había un arte llamado cleonismancia, una especie de técnica de adivinación a partir de los sonidos o de las palabras, asociada a los oráculos, quienes referían buenos o malos presagios. Quien adivinaba malos presagios en dichos sonidos era un blasfemo.

A los oráculos de la Antigüedad se les obedecía y acataba, los dioses hablaban a través de ellos. En su origen, la palabra *obedecer* significaba “saber escuchar”.

Durante algunos siglos la confesión católica acontecía en el espacio público, hasta que dicha acción cedió su lugar, hacia el siglo VII. En dicho momento, la confesión de las penas privadas e íntimas reclamó un espacio similar al de las públicas, y construyó la figura del confesorio privado. Esta acción podría pensarse como el precursor de las prácticas terapéuticas que vinieron a inscribirse dentro de este ámbito de confesiones en el marco de una relación bipersonal.

Hay una escucha que busca una verdad, que intenta oponerse al secreto silenciado;

en esa línea está el inquisidor, el analista, el investigador; el primero oye para castigar, el segundo para sanar, el tercero para develar. El morbo del confesor es saber sobre los vicios privados que en el ámbito de lo público se ocultan, hay una pasión morbosa por develar verdades ocultas. Ejemplo de ello sería Freud (1909/1981a) incitando al Hombre de las Ratas a no callarse, a decirlo todo.

Mientras el paciente es obligado a cumplir la regla fundamental, Freud (1912/1981b) propone a los analistas oír libremente por entre las palabras del dicente para entramar los signos de otra forma, para que floten entre palabras que asemejarían nubes, para que rearmen con sus consonancias y disonancias otra partitura, aún inaudible o ilegible para el emisor. Cuán extraña es nuestra voz cuando oímos su timbre en algún reproductor.

Paradójicamente, el inventor del psicoanálisis, el que oía en diagonales los lineales discursos alienados, sufría de amusia, una dificultad para discriminar sonidos musicales.

“Tu voz se adentró en mi ser y la tengo presa” (Cabrera, 1952), cantaba mi amada Celia.

## Referencias

- Cabrera, R. (1952). *Tu voz* [canción].
- Faimberg, H. (2010). Método “la escucha de la escucha”. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 44(3), 33-41.
- Freud, S. (1981a). Análisis de un caso de neurosis obsesiva: Caso El hombre de las Ratas. En L. López Ballesteros (trad.), *Obras completas* (vol. 2, pp. 1441-1485). Biblioteca Nueva. (Trabajo original publicado en 1909).
- Freud, S. (1981b). Consejos al médico en el tratamiento psicoanalítico. En L. López Ballesteros (trad.), *Obras completas* (vol. 2, pp. 1654-1660). Biblioteca Nueva. (Trabajo original publicado en 1912).

1. 29 de agosto de 1952, en Woodstock.