

ENSAYO

ESE RUIDO QUE SUENA POR DETRÁS DE LAS PALABRAS

(Rev GPU 2019; 15; 1: 90-99)

Andrés Correa M.¹

Ahora hormigas minuterías se adentran
dulzoradas, dormitadas, apenas dispuestas...

CÉSAR VALLEJO

En este artículo abordo el asunto del ruido al interior de la sesión analítica, específicamente lo que yo llamo el “ruido paraverbal”. Con este concepto pretendo agrupar todos esos sonidos difusos y aparentemente intrascendentes (tics, risitas, suspiros, jadeos, etc.) que, de tanto en tanto, paciente y/o analista emiten entremedio del dialógico analítico. Planteo que estos ruidos son, a veces, pequeños gestos que hablan de vivencias intersubjetivas que, encriptándose dentro de estos, tienden a desacoplarse de la trama narrativa con la que se construye este diálogo. Para poder prestarle a estos su debida atención sugiero que el analista intente, junto a su natural escucha simbólica, desarrollar una de tipo sensorial, es decir, una que también se detenga a escuchar el diálogo a través de su dimensión ‘musical’, especialmente mediante la gama de disonancias que a veces presenta esta, gama donde parece localizarse el fenómeno del ruido paraverbal. Finalmente, una vez definido este alternativo marco auditivo, propongo la “auscultación” como el tipo de escucha con la cual, creo, debiese abordarse analíticamente esa opacidad sonora que parece caracterizar a esta clase de ruidos.

INTRODUCCIÓN

La interacción entre paciente y analista es la que se basa fundamentalmente en el uso de la palabra. Dentro de esta relación el acto de escuchar parece jugar, al menos para el analista, un rol preponderante. Para facilitar el buen desarrollo de este acto se usa un

específico *setting* mobiliario; un diván para el paciente y un sillón detrás de este para el analista. Si bien este *setting* hace que la interacción analítica se desarrolle sin ese contacto cara a cara en el que comúnmente se da la experiencia del diálogo, pienso que esta omisión de lo visual es solo una omisión aparente, ya que, la palabra escuchada tiende, en la mente del analista, a

¹ Psicoanalista (APSAN), Jacorreamo@gmail.com

transformarse rápidamente en una representación visual. Esta última se expresa, por ejemplo, a través de paisajes, escenas, rostros, etc., que laxamente se encadenan entre sí para formar una visual secuencia narrativa. Creo que esta transformación es consecuencia de la hegemonía funcional que el órgano de la vista parece cumplir, desde los inicios de la alfabetización —entendida tanto ontogenética como filogenéticamente²—, dentro del proceso de la reflexión humana. Teniendo en cuenta esto, se puede plantear entonces que el fenómeno de la ‘re-sonancia’ que se desarrolla a través de la percepción auditiva tiende automáticamente a seguir un camino cuya dirección apunta hacia la imagen visual, la materia sobre la que la reflexión, en general, parece naturalmente apuntalar su condición de fiabilidad. Ahora bien, si esto efectivamente sucede así, ¿qué pasa entonces con el proceso de la resonancia cuando este desplazamiento que va de lo auditivo hacia lo visual no se produce?, ¿en esos casos los datos auditivos se “pierden de vista”? y, por tanto, ¿no provocan reflexión?

Uno de los campos que aborda el estudio de la comunicación humana es la Paralingüística, disciplina cuyo específico objeto de interés se forma a través de todas aquellas características de la sonoridad con la que generalmente se contextualiza la información emitida lingüísticamente, tales como el volumen, la velocidad y el tono de la voz. Se puede decir que la expresividad de estos elementos, dada su directa e íntima conexión con la vida emocional, tiene un grado de universalidad comunicacional que la expresividad propiamente lingüística, dado su origen arbitrariamente convencional, no tiene. Por ejemplo, si un chino dialoga con un español y ninguno de los dos entiende el idioma del otro, ambos sentirán que de la boca del otro salen solo ruidos y que, por tanto, si quieren entenderse algo, tendrán que prestarle atención a los elementos paralingüísticos con que se rodea el habla de cada uno de ellos. En este sentido, se podría suponer que cuando una persona sube bruscamente el volumen de su voz está enojada o que, cuando notoriamente lo baje está triste. Ahora bien, también es cierto que dentro del campo paralingüístico existen elementos que son altamente idiosincráticos y que, por tanto, son difíciles de comprender de forma

inmediata, a veces, incluso, por la misma persona que los emite. Pienso que estos específicos elementos son esos vagos mensajes que tienden a despedir los ligeros sonidos que, automática y esporádicamente, un sujeto, por entremedio, pareciera insípidamente emitir cuando habla; risitas, tics, bostezos, suspiros, exhalaciones, jadeos, chasquidos, carraspeos, etc. Creo que la sonoridad de estos elementos, a diferencia de esa sonoridad que, coincidiendo emocionalmente con el mensaje contenido en las palabras, refuerza la claridad de este, es una que, emitiéndose por detrás o por el lado de las palabras, parece comunicar una vivencia aislada y ajena al mensaje transmitido por ellas. Esta condición hace que su particular sonoridad se perciba, a través de una primera escucha, como una que interfiere o que, simplemente, no aporta nada a la comunicación. Dado, por un lado, el alto grado de imprecisión comunicativa y, por otro, la intertextualidad que, generalmente, dentro del relato, asume esta específica clase de sonidos, llamo a estos “ruidos paraverbales”. La cualidad inarticulada y confusa que aparece asociándose a esta clase de ruidos hace que estos sean difíciles de significar, ya que su resonancia tiene dificultades para desarrollarse a través de ese desplazamiento modal que va hacia lo visual, impidiendo, por tanto, que por medio de su escucha se abra fácilmente un proceso reflexivo en torno a ellos.

Dicho esto, planteo, entonces, que en el contexto de la práctica analítica este lugar subyacente o adyacente que en relación al diálogo ocupan los ruidos paraverbales, hace que estos muchas veces queden fuera del área que tiende naturalmente a captar el radar reflexivo del analista. Inspirado en esa extraña frase de Lacan (1968) que dice “la esencia de la teoría psicoanalítica es un discurso sin palabras” (p. 14), pienso que esta clase de ruidos forman en conjunto una especie de ‘relato débil’ que debiese también ser analíticamente considerado. Para que ello sea posible creo necesario que, por momentos, el analista, abandonando esa natural concepción simbólica del lenguaje que hace que las palabras sean percibidas únicamente como vehículos de significado, intente escucharlas a través de su cualidad puramente sensorial, es decir, mediante su textura, intensidad, velocidad, etc. Esta clase de escucha hace que la sonoridad de la palabra emerja por sobre su significado para que, con ello, el diálogo analítico se experimente fundamentalmente a través de su musicalidad, es decir, por su forma melódica, rítmica y armónica³. Su forma melódica la da la

² Los primeros signos de escritura se basaban en pictogramas, el primer recurso representativo que se utilizó en los primeros estadios de la escritura. Si bien esta cualidad visualmente concreta del lenguaje pictográfico derivaría más tarde en signos lingüísticos abstractos, creo que esta modalidad expresiva sigue estando, al menos, implícitamente presente en la raíz del símbolo alfabetizado.

³ Entiéndase por armonía la idea musical de “acorde” y no la de “consonancia”.

temática del diálogo, su forma rítmica la acentuación y puntuación con la que este se entona, y su forma armónica, el juego entre las consonancias (combinación de sonidos que producen agrado) y las disonancias (combinación de sonidos que producen desagrado) que presenta su desarrollo. Ahora bien, dada la estrecha cercanía simbólica que la forma melódica del diálogo –por su habitual consonancia emocional con el uso de las palabras– tiene con la representación visual, ella tiende a capturar con facilidad la atención del analista, haciendo que la difusa pero valiosa información que transmiten las otras dos formas musicales tienda a pasar desapercibida. Pienso que para poder captar la información contenida en estas otras dos formas es necesario desarrollar, dentro de la misma escucha musical, un subtipo de escucha. Una de tipo interlineal que se aplique a escuchar atentamente las vibraciones que se manifiestan a través de estas dos dimensiones sonoras, especialmente esas sutiles vibraciones que, por su disonancia con la melodía, hacen que algunos sonidos paraverbales se constituyan, para el analista, en ruidos que su oído fácilmente tiende a soslayar. Esta condición disarmónica, más el hecho de que el ruido paraverbal es un signo comunicacional que se instala por fuera del campo alfabetizado, provoca una desorientación en la actitud comprensiva del analista, que lleva a que este inmediatamente lo perciba como una sonoridad carente de significado cuya atención solo empañaría la transparencia del mensaje recibido.

Contrariando esta sensación de aparente insignificancia, planteo que los ruidos paraverbales deben ser entendidos como minúsculos filamentos expresivos de una vivencia intersubjetiva que, escurridizamente, anuncia su presencia desarticulada al interior de la línea temática (la línea melódica) que explícitamente se desarrolla a través del diálogo analítico. Su dificultad para ensamblarse cómodamente dentro de esta hace que su sonoridad exija un tipo de escucha cuya resonancia no trabaja con las abundantes posibilidades figurativas que ofrece el mundo de lo visual –el mundo por el que se desliza la resonancia que genera la línea melódica del diálogo– sino que solo con las precarias posibilidades figurativas que, por sí mismo, ofrece el mundo de lo sonoro –el mundo ‘invisible’ en el que parece quedar irresolublemente girando su dispersa materialidad. Pienso que el interés por desarrollar este particular tipo de escucha nace de ese extraño campo de ideas que lentamente se traza a partir del giro hacia lo acústico que provoca, por un lado, la emergencia de un pensamiento filosófico que paulatinamente en la primera mitad del siglo XIX comienza a elaborarse en torno al fenómeno de la música y, por otro, la llamada

“emancipación de la disonancia” que a fines del siglo XIX surge dentro del campo de la música. Con el desarrollo de estos dos movimientos, que se cruzan y nutren entre sí, se abre un espacio para que la reflexión que genera la escucha intente trabajar a través de un pensamiento predominantemente auditivo.

En lo que sigue intento destacar el valor que creo tiene el fenómeno de la disonancia al interior del diálogo analítico, especialmente la que generan los ruidos paraverbales si es que se los atiende cuidadosamente. Para desarrollar esta idea hago primero una breve referencia a ese tipo de pensamiento filosófico que coloca al fenómeno del sonido en el centro de su análisis epistemológico, mencionando en paralelo algunos hitos que, dentro de la historia de la música, abrieron el camino para que el ruido –una de las categorías de lo disonante– se instale en ese lugar de interés estético que emerge a inicios del siglo XX. Luego, con el objeto de darle una materialidad sonoramente ilustrativa a lo expuesto, presento un fragmento de la película “Blue Velvet” de David Lynch (1986). Sobre esta base retomo, después, el análisis del ruido paraverbal a través del concepto de “auscultación”, concepto que alude a un tipo específico de escucha cuyo análisis, creo, puede ser de utilidad para repensar el fenómeno de la escucha al interior del tratamiento psicoanalítico.

LA OREJA Y NO EL OJO

Después de la desdeñosa relación que, históricamente desde Platón hacia delante, la filosofía occidental de la luz y la vista ha tenido con la realidad del oído, esta realidad se constituye, recién a fines del siglo XIX, en un asunto de interés filosófico (Sloterdijk, 1993). Con ello la teoría del conocimiento basada en la “ontología ocular” que Platón construye a partir del mito de la caverna se abre, desde la segunda mitad de este siglo, hacia una construcción epistemológica alternativa que se desarrolla a partir de la incipiente noción de “ontología auditiva”. Se podría decir que, en ese momento las específicas propiedades acústicas que se pueden desprender de la imagen de “la caverna platónica” –que hacen de esta, más que un espacio de sombras y siluetas, uno de resonancia o de amplificación auditiva– llevan a que el oído se constituya, por sí mismo, en un posible canal de reflexión epistemológica. Pienso que este giro ontológico recibe de la filosofía de Schopenhauer (1819) su primer empuje y de la de Nietzsche (1872) el sólido fundamento sobre el que se levantará un pensamiento filosófico que, en relación con este punto, desarrollarán en el siglo XX otros pensadores tales como; J. Cage, T. Adorno, J.L. Nancy, P. Sloterdijk y P. Zsenedy.

El pensamiento filosófico del siglo XIX se desarrolla entremedio de la tensión teórica que se produce entre el positivismo comteano y el romanticismo (Concha, 2011). Por un lado está el avance expansivo de la racional tecnologización del conocimiento y, por otro, la fuerza emocional del conocimiento romántico, conocimiento que, como diría Thomas Mann, Freud intenta transformar en ciencia a través del psicoanálisis⁴. La imagen, al estar estrechamente vinculada al órgano visual –el órgano sobre el cual tradicionalmente se funda la verdad como producto de la razón– se adecua mejor que el sonido a la necesidad del “dato testificante” que exige la epistemología positivista, epistemología que busca la presencia de ‘lo visible’, es decir, la presencia de eso que está etimológicamente inserto en la palabra ‘e(videncia)’, palabra tan preciada dentro de esta concepción. De este modo, desde la perspectiva de la verdad positivista, el sonido, al no ser un dato suficientemente testificador, hace que su “blanda” cualidad evidencial tenga que necesariamente apuntarse en la “sólida” cualidad evidencial que posee la imagen⁵. En este sentido, la imagen visible, ante la necesidad de la inteligibilidad, es el referente al que automáticamente apunta la función remisiva que tiene el sonido. Parafraseando a Nancy (2002), se puede decir que, ante esta necesidad, el oído –“el sentido sensible”–, mantiene una relación de dependencia con el ojo –“el sentido sensato”.

Pienso que Nietzsche (1872) fue el primer filósofo en invertir esta relación de subordinación que el sonido tiene hacia lo visual, especialmente en lo que en relación al mundo de la afectividad estos órganos, por sí mismo, refieren. A través de su análisis de la mitología griega Nietzsche (1872) intenta rescatar la existencia de un supuesto mundo primitivo, anterior al proceso histórico de la alfabetización, donde el oído, según él, parece haber sido el órgano cognoscente alrededor del cual se organizaba el resto de los órganos

de los sentidos. Influenciado por el pensamiento de Schopenhauer y por el de R. Wagner (Magee B, 2000) quienes sostuvieron que la música es el género artístico por excelencia, Nietzsche (1872) afirma que en la tragedia griega es el coro y no el parlamento (la imagen narrada) el que juega el rol decisivamente estético dentro de su estructura, ya que es en este donde se expresa el indescriptible poder afectivo que, en sí mismo, encarna la fuerza dionisiaca. Dionisio es el dios lunar que hace que la música –la musa a la cual su fuerza está estrechamente asociada–, se conciba como el arte de la penumbra y de la noche. En este sentido, la propiedad de la luz es para la sensibilidad del oído menos necesaria de lo que es para la sensibilidad del ojo. Esta condición hace que el sonido y, por añadidura, la música, esté mayormente familiarizado con el pensamiento romántico, pensamiento donde la cualidad de lo nocturno y lo oscuro tiene mayor preponderancia valorativa que la de lo solar y luminoso (Béguin A, 1939). La noche, al no contar con el referente luminoso, induce a tener que abandonar la vía de lo visual –sustento de lo racional– para entrar en la de la música –sustento de lo emocional–. Según S. Langer (1953), el estrecho vínculo que existe entre el movimiento de la música y el movimiento de la vida emotiva tiene su asidero semántico en la noción de “tonalidad”, noción cuyo origen se sitúa dentro de la esfera de significados con la que se configura el asunto del sonido. Esta noción hace que la palabra “persona” se reencuentre con su latino sentido etimológico, es decir, con “personare” que significa “sonar a través de”. La germana tradición romántica exagera este específico sentido etimológico a través del uso del concepto “stimmung” que significa “tono fundamental”. A través de este concepto, según señala T. Lipps (1903), el idioma alemán hace referencia a ese tono basal sobre el que se monta el desarrollo de la vida psíquica del sujeto, ese particular tono anímico que, precediendo y determinando la cualidad de los contenidos representacionales, se conoce como ‘ánimo’ (en Barale F. y Minazzi V, 2008). Curiosamente Freud, quien nace y crece dentro de esta tradición idiomática⁶, pasa por alto esta íntima relación conceptual cuando construye su teoría de la práctica psicoanalítica. Al desarrollar una escucha que coloca su énfasis en la dimensión representativamente visual de la palabra, Freud tiende a promover en el psicoanalista una actitud auditiva que bloquea el uso de esa vía cuya información prescinde de la necesidad de la imagen, es

⁴ E. Roudinesco (2014) refiere que Thomas Mann diría, contra la opinión de Freud, que con la invención del Psicoanálisis estamos frente a “un romanticismo hecho ciencia” (p. 97).

⁵ Zsedy (2015) hace una interesante observación en relación con este punto al comparar la película “Blow up” (1966) de Michelangelo Antonioni con “Blow out” (1981) de Brian de Palma. Comenta que, si bien en ambas películas se desarrolla la idea del indicio o huella detectiva, en la primera esta se trabaja únicamente desde el lado de la imagen, mientras que en la segunda se lo hace desde la necesidad que el sonido tiene, para efectos constatativos, de la imagen.

⁶ Al menos dentro de lo que se conoce como el romanticismo tardío.

decir, de esa vía que hace que la palabra se experimente exclusivamente a través de su dimensión fonética⁷. Al privarse de esta el psicoanalista pierde la posibilidad de captar y desarrollar esa rica sensibilidad informativamente emocional que se desprende a partir de la percepción tonal de la palabra, esa que, al igual que en la música, solo se puede describir a través del concepto de entonación, concepto que, junto con otros, se usa para describir la forma estilística que asume el sonido musical. Por ejemplo, en el campo de la música, cuando se habla de estilo *vibrato* se habla de una entonación temblorosa, de estilo *glissando* de una arrastrada, etc. Sostengo que, en el contexto de la práctica analítica, atender y analizar la cualidad estilística que asume la entonación del relato del paciente puede ser más importante que atender y analizar el contenido de este, sobre todo cuando esta cualidad se escucha en disonancia con respecto al contenido del relato.

Pienso que una escucha donde se debilita el uso referencial de la imagen hace que el sonido, al menos por un momento, pierda su habitual remisión visual para concentrarse en su pura cualidad tonal. Creo que este debilitamiento abre un modo de pensar el sonido que ya no apunta a ese 'algo' con el que el sonido "re-suena" en una imagen, sino que, a ese 'algo' que permanece inmerso en su propia "sonancia". A través de esta sonancia, la escucha deviene en un proceso de des-imaginación de la palabra, es decir, como dice Nancy (2002), en un proceso donde la oreja tiende hacia esos datos sensoriales del diálogo que apenas interpelan al mundo de la imagen visual; "el acento, el tono, el timbre..." (pp. 13-14). El mundo imaginario, al encontrarse construido casi exclusivamente dentro del campo de lo visual, no está preparado para mantener su experiencia pensante dentro de esa "zona limítrofe" en la que, según E. Trías (2010), se mueven estos específicos datos sensoriales. En este sentido, la escucha basada en la imagen no está capacitada para detenerse en esta zona, ya que dentro de esta el sonido, como diría Nancy (2002), no es más que un "borde" inasible, cuya comprensibilidad se presume que se encontrará en el campo de las resonancias visuales que se extienden más allá de este.

⁷ F. Barale y V. Minazzi (2008) comentan que, si bien en los comienzos de su desarrollo teórico Freud estuvo estudiando muy interesadamente el pensamiento de Theodor Lipps, específicamente el pensamiento que este autor desarrolla en torno a los aspectos musicales que, según él, se encuentran en los fundamentos de la vida psíquica, al poco tiempo, sintiéndose aparentemente incompetente dentro de este campo, interrumpe este estudio.

UN HORMIGUEO EN EL OÍDO

Tulipanes junto a un cerco blanco, un capitán de bomberos que desde la pisadera de su carro en movimiento pasa saludando amablemente a la gente, un grupo de niños cruzando ordenadamente la calle, un hombre regando el césped de su casa... Esta es la secuencia de imágenes con la que se abre la película "Blue Velvet" de David Lynch (1986) que se desarrolla en el apacible pueblo de Lumberton. El título de esta película es también el título de la plácida melodía con la que se acompaña esta inicial secuencia de imágenes, placidez que rápidamente se altera por la emergencia de una extraña sonoridad cuya intensidad empieza lentamente a escalar por entremedio de esta melodía hasta el punto de relevarla. Esta emergente sonoridad parte con el ruido que provoca la presión del agua escapándose por entremedio del grifo que se conecta a la manguera con la que el hombre riega el césped, sigue con el que, en el pasto, genera el soplo rasante del viento y finaliza con el denso y crujiente murmullo que, amplificándose, provoca el ajetreo voraz de los insectos que se mueven por debajo del césped⁸. A través de la inserción de esta insólita sonoridad, la película anuncia la existencia del mundo soterrado y sombrío por el cual, contrastando drásticamente con el mundo sosegado del que habla la dulce melodía "Blue velvet", correrá su trama. La ambigua resonancia visual que parece producir este sonido se conecta, un par de escenas más adelante, con la oreja desmembrada y llena de hormigas que Jeffrey –el protagonista de esta cinta–, sorpresivamente encuentra tirada en medio de un terreno abandonado. Dada la extravagante sonoridad inicial, la imagen de esta oreja pasará inmediatamente a concebirse como "la caverna" por la cual el espectador entrará a tomar contacto con el oscuro mundo que se entreabrirá a través de esta película.

Pienso que la imagen de las hormigas caminando por entremedio de la oreja grafica una de las maneras de cómo las desarticuladas partes de la vivencia intersubjetiva pueden expresarse inicialmente dentro de la relación analítica, es decir, como un leve "hormigueo" que, por detrás o por el lado de lo que melódicamente se escucha, se siente en el oído. En este sentido, pienso que esta específica versión de "Blue velvet", que Angelo Badalamendi⁹ compone para esta primera secuencia

⁸ Esta imagen se puede ver pinchando el siguiente link <https://www.youtube.com/watch?v=Twuzl8Y0uW0>

⁹ Angelo Badalamendi (1937), es un músico y compositor estadounidense de origen italiano que ha compuesto para varias películas de David Lynch.

de imágenes de la película de Lynch (1986), sirve para representar un modo de escucha con el que el analista, mientras atiende el relato del paciente, hace que eso que suena sutilmente en su oído se encarama por sobre la superficie sonora de este. En otras palabras, digo que esta versión es una manera de mostrar cómo el analista escucharía los ruidos intertextuales, tales como el de los cambios rítmicos de la respiración, el de los dientes rozándose entre sí, el de la saliva entrando y saliendo del tubo digestivo, el de los jugos agitándose en el interior del estómago, etc., si es que este pudiese amplificar la intensidad sonora de ellos.

LA CAVERNA ESPONJADA

Tradicionalmente, desde *La República* de Platón, la música ha sido entendida como una disciplina que se encarga de organizar los sonidos para producir, en el auditor, un estado sensiblemente agradable. En este sentido, la música, al interior de esta concepción, cumple una función cosmética¹⁰, es decir, una función que ordena el comportamiento perceptivo de la ciudadanía en pos de una convivencia social equilibrada (Celedón, 2016). Esta es la función con la que se forma el marco ideológico dentro del cual, durante varios siglos, se define el encuadre en el que se crea y desarrolla la experiencia musical. La melodía original de "Blue velvet" se desarrolla indiscutiblemente dentro de este encuadre. Si bien es cierto que a fines del siglo XIX este encuadre se amplía para incluir dentro de sus límites la sonoridad disarmónica, pienso que la necesidad de suprimir toda clase de sonoridad que interfiera con la sensación de equilibrio –por lo demás, otra función que cumple el oído– sigue siendo la necesidad principal a la que naturalmente tiende la oreja humana. Esto hace que ese áspero ruido con el que la película de Lynch (1986) al principio anuncia esa imagen de los insectos agolpándose bajo el césped, se perciba moleestamente.

Pienso que esta necesidad de 'lo armonioso' constituye el centro alrededor del cual se organiza el modelo aséptico en el que, dentro del contexto de la comunicación, se inspira el funcionamiento de la escucha. Dentro de este contexto la percepción auditiva busca comúnmente separar el sonido del ruido, ya que el ruido representa para esta una interferencia o contaminación que enturbia la esencia del mensaje comunicado. El concepto de ruido arrastra consigo una línea de significación ominosa, ya que su significado viene

del latín *rugitus* que significa rugido, bramido. El rugido o el bramido es el sonido que sugiere la presencia amenazante de algo supuestamente salvaje o indómito que se encuentra en un lugar oscuro que el ojo no alcanza a vislumbrar. En este sentido, la imagen que tiende a configurarse a través de las resonancias visuales que nacen a partir de la emisión del ruido es una de perfil indefinido que, por lo mismo, tiende a despertar cierto grado de intranquilidad dentro de la experiencia de quien lo escucha. Pienso que, dentro del contexto de la práctica psicoanalítica, este elemento de intranquilidad que parece despertar el ruido paraverbal es por sí mismo un elemento que justifica la necesidad de prestarle atención a la extraña sonoridad con la que se constituye la naturaleza de este fenómeno. Es en esta dimensión donde, creo, la función exploratoria de la escucha analítica debiese también focalizarse.

En lo referente a la materialidad del sonido de la palabra, creo que la escucha tiende a ser funcional¹¹ más que exploratoria, es decir, es una que tiende a utilizar el sonido de esta no para focalizarse en su materia sino para hacer de esta la pantalla sobre la que se irá dibujando su flotante resonancia visual. Planteo que es en esta dimensión del diálogo, es decir, en la concreción sonora de este, donde la oreja analítica no se diferencia del funcionamiento de la oreja no analítica. El sonido, en la oreja humana, es una vibración que inmediatamente se prolonga en una resonancia. En el contexto receptivo del dato óptico, a esta prolongación se la llama originariamente 're-flexión', concepto que, dada la concepción del ojo como el supremo órgano de lo racional, asume con el tiempo una carga de remisiones cognitivas que finalmente lleva a que a este, a diferencia del concepto de resonancia, se lo comprenda, comúnmente en la actualidad, desde una perspectiva racional más que desde una sensible. Pienso que este viraje semántico que, dentro de la definición de reflexión, se produjo desde lo sensible hacia lo racional hizo que este concepto se instalase definitivamente como el puente conceptual por el cual los datos sensibles del resto de los sentidos tienen que obligatoriamente pasar cuando se intenta pensar sobre ellos. Es así, entonces, como la experiencia pensante que surge a partir de los datos sonoros que se prolongan en una resonancia, inmediatamente se hunden dentro de los códigos visuales en que, original y naturalmente,

¹⁰ La palabra cosmética viene de la palabra griega *cosmos* que significa orden.

¹¹ Este concepto lo hago derivar del concepto "música funcional" que Sloterdijk (1993) utiliza para describir la música de soporte que, por ejemplo, se utiliza en los *lobbies*, en las salas de operación, de relajación, etc.

se codifica el proceso de la reflexión sensible. En este sentido, pienso que la escucha psicoanalítica, al igual que la común, tiende a pensar el sonido a través del eco visualmente evocativo que, mediante la participación de lo re-flexivo, genera el movimiento de su onda. Planteo, entonces, que el contenido que se abre a través de esta clase de escucha es un contenido que se configura predominantemente de acuerdo con las propiedades reflexivas que ofrece la materia de lo visual, la materia de la que fundamentalmente parece nutrirse el particular proceso de “ensoñación meditativa” (Correa, A., 2016) que en psicoanálisis se conoce como *reverie*. Ahora bien, el ruido paraverbal, dada la imprecisión visual que provoca su singular disonancia, no puede resonar fluidamente a través de esta clase de escucha, condición que hace que el analista tienda a desatenderlo o a expulsarlo prematuramente de su órbita atencional. Dicho esto, planteo que, para que esta clase de ruido pueda resonar dentro de un espacio de meditación analítica, el analista tendrá que intentar otro tipo de atención auditiva, una que, si se sigue hablando dentro del espectro semántico por el que se mueve el concepto de reflexión, debiese apuntar hacia el movimiento de lo ‘in-flexivo’ más que hacia el de lo ‘re-flexivo’. Desde una perspectiva sensible, el significado del concepto de inflexión, a diferencia del de reflexión, tiene como punto de partida el fenómeno de lo sonoro, específicamente el de la voz. Literalmente la ‘inflexión’ es un cambio, un torcimiento o una curvatura en el tono de la voz que parece indicar una particularidad afectiva que ligeramente se asoma a través del relato del sujeto. Esta originaria condición semántica en la que se apoya el significado de lo inflexivo hace que una escucha que se basa en sus específicas propiedades pueda desarrollarse sin la necesidad de que los datos sonoros tengan que inmediatamente apuntarse en el mundo de lo visual para poder pensar en ellos. Creo que un modelo de escucha que puede ajustarse mejor a la naturaleza de esta clase de fenómeno se puede desprender a partir del análisis de “lo an-ecoico”, es decir, a partir de un análisis del sonido donde este, sin esa estela de resonancias visuales que deja su recepción, es examinado de acuerdo con su naturaleza propiamente sonora.

EL OÍDO QUE TRABAJA EN LO TENSAMENTE COMPRIMIDO

La cámara anecoica es una sala revestida de superficies esponjadas y puntiagudas para hacer que la frecuencia vibratoria del sonido se corte inmediatamente, impidiendo, de este modo, que este se prolongue en una resonancia. Si la resonancia es también la repetición

decreciente que hace que el sonido se apague gradualmente en el silencio, entonces su cancelación hace que el sonido caiga abruptamente dentro de este, cerrándose instantánea y secamente en sí mismo. Este peculiar desarrollo hace que el sonido se sienta simple y llanamente como una superficie compacta y eriza que no puede inmediatamente usarse como si fuese un campo de cultivo en el que se siembra una imagen para que, luego, su hermética superficie se abra plásticamente en diversas resonancias de significado. En este sentido, el espacio de silencio que viene tras su escucha es un espacio visualmente vacío que conmina al oyente a tener que someterse al ejercicio de una escucha “auscultativa” –el tipo de escucha con el que generalmente se aborda el silencio–, si es que este desea orientarse en torno a su materia.

La práctica de “la auscultación” es una práctica médica que, según señala P. Zsendy (2015), se desarrolla y sistematiza a partir del uso del estetoscopio, prótesis auditiva que el médico francés René Laënnec crea en 1819 para identificar una enfermedad a partir de sus signos sonoros¹². El proceso de escucha que genera la experiencia de la cámara anecoica evoca el proceso de auscultación que genera este aparato médico, ya que, al igual que este, provoca una especie de escucha excesivamente focalizada en cada uno de los datos que, entrecortadamente, se presentan ante el oído¹³. A través de esta excesiva focalización a la que obliga la escucha auscultativa el sujeto intenta sobreponerse ante la dificultad que tienen estos sonidos para formar entre sí una fluida secuencia narrativa con la cual pueda, el analista, visualmente orientar su escucha. Esta dificultad se puede sentir claramente, sin recurrir al uso de la imagen de la película, si se escucha la segunda parte de la melodía “Blue velvet” que aparece al inicio de la cinta de Lynch (1986)¹⁴. Pienso que esta modalidad es la forma de escucha que el analista tendría que adoptar para abordar ese vago y disonante material auditivo

¹² A propósito de la hegemonía que para el conocimiento parece tener el órgano visual, creo interesante citar una nota que, en relación con este aparato, hace Zsendy (2013) que dice: “Estetoscopio es una palabra... que permanece ligada a la vista (*skopos*) del que observa, esto es, a la acción de espiar (*skopia*) el pecho (*stethós*) como sede del aliento, la voz, el corazón” (p. 83).

¹³ Esta idea está en sintonía con la de “excavación arqueológica” que A. Muñoz (2017), haciendo referencia a este mismo concepto, rescata de P. Zsendy (2013).

¹⁴ Pinchar el link <https://www.youtube.com/watch?v=Twuzl8Y0uW0>

con el que, para él, se configura eso que siente como ruido paraverbal.

Dicho esto, diría, entonces, que la escucha analítica es una actividad que debiese alternar entre dos formas de escucha, entre una que, siguiendo la lógica del desplazamiento tienda a des-centrarse, y otra que, siguiendo la de la condensación, tienda a con-centrarse. La primera lógica se la encuentra literalmente expresada en el prefijo latino 're' de (re)flexión que significa "repetición"; mientras que la segunda en el prefijo 'in' de (in)flexión que significa "hacia dentro". Es, desde este "dentro" de donde parece venir la sonoridad de lo inflexivo, sonoridad a la que apunta la sensibilidad de la auscultación. En este sentido, se puede pensar que las inflexiones son esas porosidades del relato por donde emerge no solo la sonoridad que emocionalmente consueña con este, sino también la que disuena de este –el tipo de inflexiones que yo concibo a través del concepto de ruido paraverbal–. En términos sonoros, diría que la escucha del analista debiese, entonces, flotar por medio del diálogo analítico moviéndose sueltamente desde 'la sonoridad fuerte' (lo alfabetizado) hacia 'la sonoridad débil' (lo no alfabetizado) y viceversa, atribuyéndole a ambas sonoridades del diálogo la misma importancia comunicacional. La primera consideración de la sonoridad débil se logra por medio de este particular movimiento estratégico que, en sí mismo, implica la escucha descentrada. La segunda, mediante el movimiento concéntrico que la aguzada escucha de la auscultación genera en torno a su 'microparticulada' sonoridad. Ahora bien, en el caso de la sonoridad inflexivamente disonante y balbuceante que caracteriza a los ruidos paraverbales, este segundo movimiento no solo requiere de la escucha extremadamente concentrada que produce la auscultación sino, también, de la capacidad de esta para tolerar la tensión que implica atender su fragmentaria expresión. Dentro del campo de la música esta específica clase de escucha nace con el tipo de estructuras disonantes que se elaboran dentro del sistema atonal que surge con la invención del dodecafonismo.

CUANDO CADA SONIDO ES UN CENTRO

El sistema tonal es el sistema tradicional que se utiliza dentro del ámbito de la música. Este sistema implica una organización jerárquica de las diferentes tonalidades en torno a un centro tonal (tónica) que aparece constituido por una nota que tiene un determinado acorde. Este centro tonal constituye la consonancia sonora sobre la cual reposan las disonancias que intermitente y brevemente se producen a lo largo de la

obra tonal. Las disonancias, dentro de esta estructura, se entienden como leves sonidos que producen tensión para hacer más gratificante el efecto de distensión que genera la escucha de la consonancia. En este sentido, la displacentera resonancia que, dentro de este esquema, parece provocar la disonancia, rápidamente se disuelve con el arribo de la consonancia. Su presencia solo parece cumplir la función de anunciar la inmediata llegada del sonido consonante. Dada así, la disonancia no alcanza a configurarse explícita y sostenidamente dentro de la conciencia del auditor, condición necesaria si es que se quiere que este desarrolle una experiencia meditativa en torno al estado emocional que esta sonoridad provoca en él. Esta estructura se mantuvo hegemónicamente como el único sistema de composición posible desde el siglo XVI hasta fines del siglo XIX, que es cuando aparece la atonalidad, el sistema musical con el que se empiezan a desafiar las leyes de la tonalidad.

Se dice que fue Wagner (1859), con su famoso "acorde del Tristán"¹⁵, el primero en romper con esta ley que obliga a que la disonancia se resuelva inmediatamente en una consonancia. Este acorde es el primer antecedente del trabajo dodecafónico de Arnold Schönberg¹⁶, trabajo con el que, definitivamente, la disonancia se emancipa de su rol de exclusiva secundariedad ante la consonancia. A diferencia de la música tonal que se configura en torno a un tono que hace de único centro, en el dodecafonismo de Schönberg cada uno de los doce tonos que se pueden producir dentro de una octava son, en sí mismos, un centro. Entre ellos no hay una diferencia jerárquica que los organice en torno a una tonalidad principal –fundamentalmente consonante– a la que siempre tengan que converger. En este sentido, se puede decir que el centro tonal, en esta clase de configuración musical, es algo que no existe o, simplemente, es algo que está en todas partes¹⁷. Esta

¹⁵ Para escuchar el preludio de Tristán e Isolda, pinchar el link <https://www.youtube.com/watch?v=1JEYnjKxf4A>. Este link corresponde a un extracto de la película "Melancolía" (2011) de Lars von Triers.

¹⁶ Arnold Schönberg (1874-1951) fue un compositor, teórico musical y pintor austriaco de origen judío.

¹⁷ El musicólogo italiano Enrico Fubini (1971) plantea que la "emancipación de la disonancia significó eliminar la base misma de la armonía que se sustentaba precisamente en el hecho de que el oído estaba habituado a advertir ciertos acordes como disonantes y a pretender la resolución de los mismos con una consonancia. Consonancia y disonancia son, pues, conceptos históricos, percederos, producidos por cierta práctica y costumbre musical que el desenvolvimiento de la armonía de los últimos cien

estructura musical hace que, dentro de la conciencia del auditor los sonidos disonantes se configuren también como centros, como centros que eslabonándose entre sí llevan a este a tener que experimentar una secuencia de estados tensionales que no desembocan nunca en uno de distensión¹⁸. Pienso que, en el contexto de la práctica analítica, focalizarse auscultativamente en los ruidos paraverbales exige moverse por medio de este tipo de secuencia vivencial, tolerando el estado de impotencia resolutiva al que obliga la ausencia de un centro consonante que caracteriza a estas específicas configuraciones musicales.

Esta condición estructural, que hace que cada sonido sea percibido en sí mismo como un centro, se exagera a través del trabajo compositivo de John Cage¹⁹. Cage, uno de los discípulos más dotados de A. Schönberg, intenta establecer, a través de sus composiciones, una relación de continuidad entre el sonido y el ruido, no tanto por su correspondencia con la cualidad de consonancia –en el caso del sonido– y de disonancia –en el caso del ruido–, sino que más bien por su correspondencia con la condición de significancia e insignificancia que respectivamente estas sonoridades asumen ante el oyente. De esta manera, Cage, rompiendo con la dicotomía que tradicionalmente nuestra lógica dualista establece entre estas dos sonoridades, propone un modo de escucha que, cuya consideración, creo, enriquece el modelo de la escucha analíticamente auscultativa. A través de este ejercicio Cage hace que los sonidos que emite el uso de un instrumento musical –lo supuestamente significativo– se escuchen dentro de la misma frecuencia de sonoridad por la que corren los ruidos –lo supuestamente no significativo– que inadvertidamente forman parte del entorno cotidiano en el que se desenvuelve la vida de un ser humano común. Pienso que esta es la manera de percibir estructuralmente el diálogo analítico, donde el ruido –la sonoridad, por su aparente sin sentido, débil del diálogo– pasa a ser percibido en igualdad de importancia que la palabra –la sonoridad que, por su claro sentido

años ha transformado radicalmente. El oído, habituado a un número de disonancias cada vez mayor, había perdido el temor de su efecto incoherente” (pp. 240-241)

¹⁸ Toda la música principalmente disonante exige esta clase de escucha, no sólo para poder comprenderla, sino también, para poder apreciarla. Desde el dodecafonismo de la segunda escuela de Viena, pasando por “la Música concreta” de P. Schafer, los “collages sonoros” de J. Cage hasta el “Free jazz” de la década del 60.

¹⁹ John Cage (1912-1992), fue un compositor, filósofo, teórico musical, poeta y pintor norteamericano.

simbólico, tiende a percibirse como la parte fuerte del diálogo²⁰. “Water walk” es un tema de él en donde se puede apreciar el uso de esta peculiar configuración²¹. A través de esta pieza Cage hace que el auditor escuche, dentro de un mismo rango jerárquico, una secuencia sonora donde sucesivamente se eslabona el sonido que genera un piano con el del agua hirviendo en una tetera, unos hielos cayendo dentro de un vaso, una regadera vertiéndose sobre una tina de baño, etc. Esta relación de continuidad entre el sonido y el ruido se articula siguiendo, única y exclusivamente, un principio de contigüidad, es decir, un principio de articulación que no establece una relación de significado que vaya más allá de la mera cercanía temporal que se puede dar entre estas dos frecuencias sonoras.

El exclusivo uso de este principio asociativo hace que la secuencia sonora de esta composición choque con la tradicional expectativa de fluidez con la que el auditor común y corriente espera encontrarse al escuchar una composición musical. En este sentido, esta composición de Cage funciona como una suerte de “collage sonoro”, es decir, como un conjunto de sonidos que se aglutinan entre sí sin que haya una línea de coherencia narrativa que ordene su escucha. Esta modalidad hace que los sonidos se presenten al oído de manera opaca, para que el auditor, separándolos entre sí, los escuche y examine individualmente sin el recubrimiento del significado *gestáltico* que probablemente se generaría entre ellos si es que estos apareciesen organizados dentro de una composición tonal. Esta opacidad despierta en el oyente un sentimiento de extrañeza, el sentimiento con el que, creo, tiende a encenderse la actitud exploradora ante el sonido.

LA HERIDA EN LA OREJA

Esta sensación de extrañeza, como dije anteriormente, se siente inicialmente como un hormigueo en el oído, es decir, como una pequeña vibración que levemente hurguea dentro de la oscuridad de este. Si el analista presta atención a ello podrá sentir el suave pinchazo que, por así decirlo, este hormigueo provoca, de tanto

²⁰ Cabe destacar la escucha silábica que, a través de sus poemas sonoros, realiza a inicios del siglo XX el poeta dadaísta Hugo Ball. En estos poemas, donde se hace un híbrido entre la música y la literatura, la palabra, dejando de ser un mero vehículo de significado, pasa a exhibirse únicamente como un fonema.

²¹ Este tema se puede encontrar en https://www.youtube.com/watch?v=IQQnZ_1tobk

en tanto, cuando muere. Este pinchazo es, usando una concepción de R. Barthes (1980), el *punctum* dentro del *studium*. El *studium* es un término que Barthes (1980) utiliza para conceptualizar ese interés que un tema particular, por la familiaridad que posee con el saber y cultura del sujeto, despierta en él. En este contexto, el tema es escuchado con dedicación, pero no necesariamente con agudeza. Este segundo elemento lo brinda el *punctum*. Con este segundo término Barthes (1980) intenta conceptualizar ese momento perceptual que hace que ‘algo’ despunte en el *studium* –en el tema que le es familiar al sujeto–, provocando un corte en él. Este corte se abre en el sujeto como una extraña mancha que lo ciega, lastimando o, para decirlo en otro sentido del concepto de inflexión, infligiendo su capacidad de comprensión. Desde una perspectiva psicoanalítica, se puede decir que el *punctum* es algo que hiere la atención del analista porque es algo que no encuentra una resonancia que consuene con algún elemento que forme parte del específico marco de conocimiento que posee él. Expresado en un sentido sonoro, el *punctum* es, entonces, algo que ‘hace ruido’ dentro del marco teórico del analista.

Pienso que la auscultación es una modalidad de escucha que permite circunscribir este *punctum* que, dentro de la sonoridad del diálogo analítico, se instituye como ruido. Al ser esta una escucha que dobla y amplifica una primera, es una que permite que lo que está suciamente sonando por detrás o por el lado de lo inmediatamente escuchado salte por sobre la superficie temática, fraccionándola en pequeñas retículas sonoras. En este sentido, propongo concebir la auscultación psicoanalítica como una escucha interlineal de tipo ‘puntillista’, ya que es una que va punto por punto²², tratando cada uno de los ruidos paraverbales como si fuesen en sí mismos complejos sonidos que merecen ser explorados por separado. Jugando con la idea de Laënnec (1819), de que una enfermedad puede ser identificada a partir de sus signos sonoros, planteo que, dentro del tratamiento psicoanalítico, los ruidos paraverbales pueden ser concebidos como los signos sonoros a través de los cuales esas vivencias de la relación analítica, que se encuentran difusamente comprimidas, débilmente puntúan su presencia sobre la superficie del diálogo. Mediante esta concepción, estas

puntuaciones pasan a ser percibidas como señales de recónditas hebras vivenciales que, para desplegarse, deben ser jaladas a través de sus diminutas puntas sonoras. Tal como sucede con esos extraños ruidos que empiezan lentamente a subir por entremedio de la melodía “Blue velvet”, diría, concluyendo, que cuando estas puntas se jalan se amplifica en el oído una sonoridad que parece hablar de una remota presencia que, desperdigada en misteriosas partículas emocionales, flota en medio de la interacción analítica.

REFERENCIAS

1. Barale F, Minazzi V (2008). “Off the beaten track: Freud, sound and music. Statement of a problema and some histórico-critical notes” en *International Journal of Psychoanalysis* Vol. 89, Nº 5, pp. 937-957
2. Barthes R (1980). “La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía”. Ed. Paidós, Buenos Aires
3. Béguin A (1939). “El alma romántica y el sueño”. Ed. Fondo de Cultura Económica, México
4. Concha JP (2011). “La desmaterialización fotográfica”. Ed. Metales Pesados, Chile
5. Correa A (2016). “Abordar al ‘otro’ desde un proceso asociativo analíticamente aletargado”, en *Gaceta de Psiquiatría Universitaria* Vol. 12, Nº 1, pp. 77-88
6. Celedón G (2016). “Sonidos y acontecimientos”. Ed. Metales Pesados, Chile
7. Fubini E (1971). “La Estética musical del siglo XVIII, a nuestros días”. Ed. Barral, Barcelona
8. Lacan J (1968). “De la Plusvalía al plus del gozar” en Seminario de 16 “De otro al otro”, Paidós, Buenos Aires
9. Langer S (1953). “Feeling and form; A Theory of Art”. Ed. Charles Scribner’s sons, Estados Unidos
10. Magee B (2000). “Wagner y la Filosofía”. Ed. Fondo de Cultura Económica, México
11. Muñoz A (2017). “Ética y tragedia en la melancolía”, en *Gaceta de Psiquiatría Universitaria* Vol. 13, Nº 1, pp. 67-74
12. Nancy JL (2002). “A la escucha”, Ed. Amorrortu, Buenos Aires
13. Nietzsche F (1872). “El origen de la tragedia griega”. Ed. Alianza, España
14. Roudinesco E (2014). “Freud en su tiempo y en el nuestro”. Ed. Penguin Random House, España
15. Schopenhauer A (1819). “El mundo como voluntad y representación”. Ed. Alianza, España
16. Sloterdijk P (1993). “Extrañamiento del mundo”. Ed. Pre-Textos, España
17. Trías E (2010). “La imaginación sonora, argumentos musicales”. Ed. Galaxia Gutemberg, Barcelona
18. Zsendy P (2013). “A fuerza de puntos, la experiencia como puntuación”. Ed. Metales Pesados, Chile
19. ——— (2015). “En lo profundo del oído, una estética de la escucha”. Ed. Metales Pesados, Chile

²² El puntillismo es una técnica artística que consiste en hacer una obra pictórica a través de puros puntos. Aparece por primera vez en 1884 liderada por el pintor francés neopresionista George Seurat.