Musicalidad: melodía, inscripción, escucha

— Fernando Lapuente García —

Allegretto: introducción

La musicalidad forma parte de toda constitución subjetiva, entendida como un elemento íntimo de continuidad desde la gestación, el llanto del nacimiento, la voz de la madre que inscribe en un mundo de representaciones, la irrupción de los primeros balbuceos, la calma que proporciona la constancia de la presencia que cuida, los silencios que componen las resonancias de un mundo interno y el lenguaje a través del cual se da sentido al mundo. Estos elementos sonoros también tienen presencia dentro de la clínica psicoanalítica, la cual, desde la escucha, proporciona la pauta para acceder a esa vitalidad sonora, una articulación de los elementos subjetivos y las distintas maneras de resignificarlos. Esto da pauta para reconocer el espacio analítico como un entorno donde se practica a través de la libre asociación en el analizante y la escucha flotante por parte del analista.

Andante: dirección

La musicalidad abarca toda una experiencia que se desarrolla en el individuo y su relación con el tiempo. Para comprender esta experiencia en su interior, podemos recurrir a una concepción propuesta por el filósofo Étienne Klein. Él describe el primer tipo de tiempo como el tiempo psíquico, el cual se subdivide en dos categorías: el tiempo objetivo, que es mensurable, y el tiempo biológico, vinculado al ritmo de la vitalidad. El segundo tipo de tiempo es el subjetivo, que surge de la percepción del individuo y está estrechamente relacionado con la experiencia emocional dotada de significado.[1]

La experiencia de la musicalidad en el tiempo mismo, revela un sentido de unidad y continuidad, influenciada por estímulos que surgen de la relación del individuo consigo mismo, con los demás, su entorno y su historia, que moldea su manera de habitar el mundo. En este mismo contexto temporal, se observa la referencia a la estructura psíquica y su desarrollo a lo largo de la vida. Esta estructura se forma desde los primeros momentos de la existencia, donde diversos movimientos y relaciones la van moldeando, nutrida por los sentidos, el cuerpo y la sexualidad.

La temporalidad sería la estructura de la musicalidad, ya que se atribuye la secuencia de la percepción al individuo debido a su conexión directa con el cuerpo, la musicalidad no solo es la expresión, sino la manera en la que se hace palpable la recepción, representación y elaboración, reconociendo que el cuerpo individual está compuesto por el entorno social, lo que da a entender que nuestras formas de experimentar sensaciones sonoras están impregnadas de la cultura en la que se habita.

---

[1] Klein, E. *Les tactiques de Chronos.* Paris, France: Flammarion. 2004. p. 23.

Las diversas formas de interpretar la musicalidad permiten identificar una relación entre valores sensoriales y formas de interacción social que pueden favorecer la cercanía o la distancia. Estas discrepancias se manifiestan como contrastes sensoriales que influyen en las diferentes maneras, tanto compartidas como diversas, en que escuchamos, respondemos a la potencia sonora, interpretamos la cercanía de manera positiva o negativa.

Allegro: de la sensibilidad

En la constitución subjetiva, toda musicalidad tiene su origen desde el primer contacto del infante con el mundo externo. En este momento, la voz materna se convierte en el vehículo a través del cual el infante experimenta los estímulos a los que está expuesto. Con el tiempo, esta voz materna contribuirá a establecer una separación entre el infante y su madre, así como entre él mismo y el mundo externo.

El psicoanalista Didier Anzieu, en su texto "Las envolturas psíquicas", se refiere a esto como "la envoltura sonora del yo", destacando cómo la voz materna se convierte en la primera mediación para el infante. Esta voz acompaña los movimientos del cuerpo al cargarlo y arrullarlo, mientras presta atención a sus reacciones, desde los balbuceos hasta las respuestas del cuerpo en su totalidad. En este proceso, lo sonoro se convierte en el primer espacio de seguridad para el infante.[2]

Esta envoltura sonora surge como la pauta para la experiencia del yo corporal, que empieza con la manera en que el infante respira, brindando una sensación de plenitud y vacío que luego la madre interpreta, otorgándole al infante la capacidad de percibir las resonancias en las personas que lo rodean.

Con el tiempo, esto permite que el juego sostenga los afectos y, con ellos, las representaciones psíquicas. Esto lleva a percibir la sensación como una guía y una medida de distancia, al mismo tiempo que proporciona una referencia temporal, convirtiendo los estímulos en una serie de significantes, es decir, lugares preestablecidos para dar sentido, donde las sensaciones auditivas preceden a las formas del yo.[3]

De acuerdo con el ritmo de la relación entre la madre y el mundo, la envoltura sonora evoluciona en dos etapas distintas. La primera se enfoca en lo verbal, mientras que la segunda se orienta hacia lo musical. Metafóricamente, desde la perspectiva de la musicalidad, las palabras y los silencios están acompañados por experiencias de ritmo, melodía y compás. Esto conduce a un momento en el que la vitalidad de la experiencia corporal del infante se convierte en el principal medio para transmitir la regularidad de los estímulos externos y para internalizar aquellos que proporcionan placer, facilitando así una progresiva adaptación al mundo que lo rodea. Esto otorga una estructura gramatical a la tentativa de delinear la experiencia.[4]

La experiencia del infante está sustentada desde sus balbuceos, la manera en que emite sonidos, sus intentos de articular palabras y su sentido afectivo. Con el tiempo, esto desarrollará en su cuerpo una matriz acústica, a través de la cual la madre cubrirá al hijo de afecto, colocándolo en una posición que le permita mentalizar esas primeras experiencias, lograr replegarse narcisísticamente y dar unidad a su percepción.[5]

---

[2] Anzieu D. *Les enveloppes psychiques.* Paris, Dunod. 1987. p. 172.
[3] Ibid. p. 174.
[4] Ibid. p. 178.
[5] Ibid. p. 179.

Para esto hay que destacar una función primordial, haciendo referencia al movimiento del infans en los brazos de la madre, el cual con el tiempo se convertirá en la creación de un espacio potencial, concepto postulado por el psicoanalista Donald Winnicott como sostén, haciendo referencia a una de las funciones primarias de la madre, entre las cuales también están la manipulación y la mostración de objetos; de esta manera la madre al mecer, al acariciar, interpretará las respuestas del infans, le cantará, acompañando el sonido con la melodía, lo cual conforme al tiempo creará un espacio donde el infans tendrá la capacidad de interiorizar los estímulos, desde la experiencia sonora para hacer una transición a los significados.[6]

Moderato: el ritmo de la musicalidad

El ritmo y la melodía de la musicalidad se convierten en referente para la paulatina conciencia de unidad dentro de la representación de si-mismo. Para la psicoanalista francesa Piera Aulagnier, en su libro Violencia de la Interpretación, la primera relación con la madre es donde se formará el sentido de la representación, describiendo como desde la imagen de cosa se da el fantasmeo del cuerpo, proceso dividido en tres tiempos, en el originario, el primario y el secundario. Ella describe cómo las experiencias corporales se agrupan en la sensibilidad y como conforme la progresiva vivencia de sí tiene lugar lo que ella denomina el pictograma, refiriéndose a la imagen de cosa corporal, dejando entender que la primera pauta para la representación será la experiencia sensitiva del cuerpo.[7]

En la presencia de la musicalidad tendría lugar la unión entre el cuerpo y el Otro, una línea directriz entre la sensibilidad corporal del infans y el registro de los sentidos, que desarrollará la forma más elemental del discurso, logrando así seguir una secuencia de sonidos encerrados en el orden del lenguaje y dotar de cuerpo a las primeras representaciones. Estableciendo como parte del proceso originario una relación entre tomar en uno mismo y también rechazar fuera uno mismo, dando un lugar para distinguir, entre la musicalidad de lo interno y lo ajeno de la exterioridad.[8]

Dentro de estos cambios tendrá lugar el proceso primario, el cual parte de una distinción entre placer y displacer, en el cual se hará frente a la ausencia del placer con la interiorización de la experiencia que más cercana esté de la tranquilidad, denotando base para la fantasía. La capacidad de disminución del sufrimiento provocado por la distancia con esa fuente nutricia que tiene lugar en la madre, donde la mirada y el placer se colocan en ese otro lugar, un tanto más íntimo, lo que hace que el niño evoque al fantasear el objeto de deseo. Consiguiendo una apropiación de los espacios, provocando una sensación de temporalidad propia, en el sentido del cuerpo hacia la reproducción de la experiencia frente a la falta, una apropiación momentánea.[9]

La musicalidad de la experiencia ahora se vería reflejada en el principio de realidad, donde ocurre el proceso secundario, una relación entre un sistema interno, sus ritmos y melodías, con el conjunto de eventos externos, donde hay un sentido de separación y a la par de cercanía, ir del mundo interno hacia un conjunto de acontecimientos, que van en orden de lo social, hacia una

---

[6] Winnicott, D. *Realidad y Juego.* Gedisa. Barcelona, España.1971. p. 147.
[7] Aulagnier, P. *La violencia de la interpretación.* Del pictograma al enunciado. Buenos Aires: Amorrortu. 1997. p. 16.
[8] Ibid. p. 73.
[9] Ibid. p. 106.

compañía con la musicalidad de los otros, una aproximación en la cual se va tejiendo la pertenencia y al mismo tiempo un posicionamiento frente a su propia historia.[10]

La experiencia de escucha partirá siempre en relación con ese primer contexto de inscripción, ligado directamente a la musicalidad externada por la madre, por tanto, un requisito para la representación, en palabras de Aulagnier:

> "Este término define la función reservada al discurso de la madre en la estructuración de la psique: portavoz en el sentido literal del término, puesto que desde su llegada al mundo el infans, a través de su voz, es llevado por un discurso que, en forma sucesiva, comenta, predice, acuna al conjunto de sus manifestaciones, portavoz también, en el sentido de delegado, de representante de un orden exterior cuyas leyes y exigencias ese discurso enuncia"[11]

Con estos puntos se puede evidenciar la función de la voz de la madre, la identificación con el placer y el displacer, la creación de un mundo interno, acompañado de la certeza de la presencia del otro, la petición dirigida al otro, el mundo de las representaciones en la que tiene presencia la experiencia de sí.

> "Es posible decir, pues, que la psique «toma en sí» un objeto marcado por el principio de realidad y lo metaboliza en un objeto modelado exclusivamente por el principio de placer, pero que en esta operación se manifiesta una diferencia (p. ej., la que separa la satisfacción alucinada de la satisfacción real), un resto (el que induce a la psique a reconocerla presencia de un otro lugar-mismo lugar (ailleurs-même), que se inscribirá en su espacio a través de un signo.[12]

Adagio: lo sonoro desde la espera

La musicalidad producida en la constitución subjetiva también tiene una relación con la práctica de la clínica psicoanalítica, específicamente en la función de la escucha, dentro de la relación entre analizando y analista; el factor en común es la función estructurante de la escucha, es justamente en esta experiencia en la cual se busca a ese alguien por quien se sabe escuchado que se puede dar una pauta para explorar el mundo, en el sentido de saberse dentro de un discurso, el cual se apropia, para decirse, tejer, saberse, para lo que el silencio de la espera se vuelve algo vital, no hay palabra plena si no hay presencia que pueda constatarla, una musicalidad que parte de la inscripción por el Otro.

Centrando ahora la musicalidad en el ejercicio analítico, la disposición con la que se escucha por parte del analista se vuelve la pauta principal de un movimiento, el cual está apuntalado a poner en juego la sonoridad de si-mismo de parte del analizando, como lo menciona el filósofo François Jullien en su libro Cinco conceptos propuestos al psicoanálisis *"la transformación así, lo dice con frecuencia, no puede ser concertada; exige tiempo para desarrollarse; se realiza sin marcas ostensibles a la vez que entabla una mutación global, donde se ve implicada toda la vida del paciente"*[13]

En su texto Jullien propone el concepto de transformación silenciosa, el cual se da en la tarea de los partenaires, a través de la escucha, dando el lugar a un desplazamiento subterráneo, un

---

[10] Ibid. p. 110.
[11] Ibid. p. 113.
[12] Ibid. p. 115.
[13] Jullien, F. *Cinco conceptos propuestos al psicoanálisis.* El cuenco de plata. Buenos Aires. 2013. p. 118.

movimiento de Sí-mismo, donde al poner en palabra el discurso más íntimo del analizando pueda permitir una distinción, un cuestionamiento al lenguaje con el que se describe la experiencia, una alteridad con la que se llegará a apropiar de las representaciones con las que ha articulado su cuerpo, el afecto y el lenguaje.[14]

A partir de esta espera se dará cuenta de los fenómenos sonoros del analizando y su constitución, dicha apertura expectante es directamente proporcional a la posibilidad de articular las pautas de una misma historia, un contexto en el que el deseo puede llegar a ser más palpable, donde podrá darse la posibilidad de desvelarse las implicaciones en las que el sujeto ha encontrado consistencia, un evento súbito. Esta disponibilidad es justamente la dirección de la cura, en palabras de Jullien, *"Disponibilidad expresa la posición sin posición que le permite al psicoanalista captar el habla del analizante conservando abiertas todas las posibilidades, sin proyección ni prevención, de modo de no desatender lo que puede ser significativo"*.[15]

Ahora, es en esta apertura donde se desplegará la realización del sujeto, más allá de los dualismos cartesianos con los que pueda percibirse a Sí-Mismo, logrando así la creación de un intermedio, donde los repliegues y los desplazamientos muestren la musicalidad de fondo, una serie de representaciones ligadas a lo sonoro puesta en movimiento, una donde se producirá la experiencia de sí como acto creativo.

Largo: de lo vital y sus pausas

La musicalidad en si conlleva también tiempos extensos, espacios sonoros en la que experiencia vital del sujeto a encontrado sentido y consistencia, una manera en la que ha entrado en la composición de la imagen de sí, inscrito en el mundo de representaciones. Es en la rutina en la que se encuentra el sujeto, donde encuentra las melodías y las palabras más suyas. En este espacio se da cuenta de la función del sonido, no solo como algo estereotipado, si no como algo con sentido desde la vitalidad.

Dentro de la clínica psicoanalítica se da cuenta de la musicalidad y también de su estructura, es decir un pentagrama subjetivo en el cual se pueden ordenar las notas, silencios, la clave, el compás con el que se interpreta, los tiempos y el carácter. Dentro de esta temporalidad surgen a su propio ritmo posibilidades de transformar las notas en una melodía, proceso que tiene el analizado en medio de la escucha analítica, es decir, una finalidad en la que se pueda transformar la experiencia al ser expuesta y compartida.

La musicalidad conllevaría también el factor del performance, puesto en palabras de Nicholas Cook en su texto Between Process and Product: Music and/as Performance *"mientras que pensar en un cuarteto de Mozart como un texto es interpretarlo como un objeto mitad sonoro, mitad ideal reproducido en una performance, pensar en ello como un guión es verlo como una coreografía de una serie de interacciones sociales en tiempo real entre jugadores: una serie de actos mutuos de escucha y gestos comunitarios que representan una visión particular de la sociedad"*[16]

Por un lado, lo que tiene lugar en la clínica analítica es una posibilidad de articulación, la cual está puesta a priorizar la experiencia antes que la métrica, en el sentido de poder dar espacio a otras formas de percibir cierta emoción, cierto pensamiento, cierto performance, que hasta el momento no había tenido presencia, es en función de la diversidad que representa la musicalidad.

---

[14] Ibid. p. 120

[15] Ibid. p. 128

[16] Cook, N. *Between Process and Product: Music and/as Performance.* Music Theory Online, 7(2) 2001. p. 9. https://mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.php

En la medida que puede innovar el repertorio que se interpreta. Posibilitando para el analizando bordear su experiencia y recobrar el sentido de interpretación a partir de la resignificación.

Andante: de la escucha a lo social

Dicha musicalidad al ser compartida dentro del espacio analítico tiene lugar en una zona intermedia , es decir un espacio en el que se puede compartir el discurso y los procesos de subjetivación entre analista y analizando. Al participar en la invención de un espacio intermedio particular, se conduce a una nueva temporalidad. La creación de un tiempo suspendido, entre dos realidades, una desde una discursividad personal y otra en el orden del discurso social.

El intercambio de esta experiencia analítica conlleva una respuesta danzante en el sentido más profundo de la musicalidad, ya que es el punto de encuentro en tanto relación, permitiendo la irrupción de una composición particular, influida por el discurso del analizando y la escucha por un lado del analista, esta dimensión musical que es se puede representar como el área de juego creativo, es decir, una inclusión desde lo corporal, una manera de representar los sentidos y a la par una relación con el entorno, exploración ya propuesta por Winnicott en el sentido de comienzo de una relación entre el mundo y sus representaciones.[17]

La psicoanalista francesa Edith Lecourt describe la musicalidad en el concepto de el "sonido transmisor" como aquel que adquiere significado en la relación. El juego del canto, que ya no se relaciona ni con la realidad psíquica interna ni con la realidad externa, al estar situado en un terreno común, es decir un área compartida de la música, genera la relación de un sujeto con otro y establece la posibilidad de un movimiento de separación, en un sentido de despliegue de la transferencia y de análisis del discurso, en medio de la capacidad de sostener el contenido con el que se dice y se nombra el propio sujeto.[18]

Dentro de este espacio, el intercambio de experiencias ilusorias aparece sin peligro y sin daño, este juego con objetos vocales tiene lugar sin colusión con el dominio de la realidad. En esta escena sonora se expresa perfectamente el placer de la creación, en el sentido de novedad, de resignificación, que anima a dos psiques que trabajan juntas. En última instancia, la narración de esta musicalidad compartida se convierte en el fundamento de la transmisión intersubjetiva, una metáfora del pensamiento reflexivo.

El proceso de constitución subjetiva exige un dar espacio, en medio de la relación de la musicalidad del mundo y la experiencia que se introyecta, es decir, una ruptura con la continuidad, una donde las contradicciones se pueden apreciar, aquello que se siente, piensa o experimenta, en relación con la cultura, el lenguaje, el vínculo social, es decir, poner escucha también a la manera en la que se van tejiendo los significantes [19]

El paralelo de la musicalidad con la práctica psicoanalítica es justamente la importancia de la escucha, de esa otra presencia, ya que al dar espacio a una cierta apertura, en la que se pueda comprender la manera en la que la persona se narra, para descubrir esos espacios que no son del todo puestos en palabras, que implican, metáforas, métricas para entender la experiencia y el afecto que hay en ella. [20]

La relación entre la expresión sonora del niño y su imitación por parte del adulto constituye una relación que también compone la musicalidad como objeto de creación. A través de la repetición en el tiempo, aporta al deseo una primera forma, una forma aprehendida y reconocida

---

[17] Winnicott, D. *Vivir creativamente. El hogar, nuestro punto de partida. Ensayos de un psicoanalista*, Paidos, Barcelona. 1930. p. 50

[18] Ibid. 53

[19] Lecourt, E. *Du sonore à la musique dans l'espace psychique des adolescents.* L'adolescent et sa musique, d'une violence l'autre (V.Cornalba Ed.) Paris. p. 65.

[20] Ibid. p. 70.

por el otro, una forma reproducible y liberada de la inmediatez del cuerpo a cuerpo. El efecto de irrupción surge de la interacción entre los elementos de la díada que implica el descubrimiento de una experiencia novedosa y una nueva relación con el mundo y con uno mismo, que hasta entonces no habían sido exploradas completamente.

Esto mismo pasa en el contexto analítico, la participación del analista es fundamental para llevar a cabo la transformación profunda. La clave reside en comprender el impacto que el analista, como reflejo, resonancia, presencia, tiene sobre el analizando, esto permite encontrar el espacio desde el cual la musicalidad puede surgir de manera auténtica. Es así como se engendra la posibilidad de una melodía con tiempos distintos.

Referencias

Anzieu D. *Les enveloppes psychiques.* Paris, Dunod. 1987. P. 172-179

Aulagnier, P. *La violencia de la interpretación.* Del pictograma al enunciado. Buenos Aires: Amorrortu. 1997. P. 16, 73, 106, 110, 113, 115

Cook, N. *Between Process and Product: Music and/as Performance.* Music Theory Online, 7 (2) 2001. P. 9. https://mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.php

Jullien, F. *Cinco conceptos propuestos al psicoanálisis.* El cuenco de plata. Buenos Aires. 2013. p. 118, 120, 128.

Klein, E. *Les tactiques de Chronos.* Paris, France : Flammarion. 2004. P. 23

Lecourt, E. *Du sonore à la musique dans l'espace psychique des adolescents.* L'adolescent et sa musique, d'une violence l'autre (V.Cornalba Ed.) Paris. pp.65.

Winnicott, D. *Realidad y Juego.* Gedisa. Barcelona, España.1971. P. 147

Winnicott, D. *Vivir creativamente. El hogar, nuestro punto de partida. Ensayos de un psicoanalista,* Paidos, Barcelona. 1930. p. 50, 53.