

De la improvisación materna

About maternal improvisation

Jean-Michel Vivès

Correspondencia:
jeanmichelvives@gmail.com

Filiaciones Institucionales:
Universidad Côte d'Azur

Traducción de Sofía Payaro

RESUMEN: Este artículo, publicado por primera vez en francés en 2016 en la *Revista Cliniques méditerranéennes*, pone en evidencia el lugar y el rol de la improvisación materna en la relación madre/bebé, así como también la emergencia del sujeto en esa instancia. Propone distinguir tres tiempos que podrían asociarse a la improvisación materna: el primero estaría dominado por la suposición. La madre supone al bebé capacidades e intenciones desde mucho antes que éstas se hagan presentes en él. Se trata allí de un puro acto de creencia que no necesita ser expresado en vocalizaciones o en palabras. Otro tiempo se expresaría a partir de una colaboración esencial con el bebé: más que una diada, madre y bebé constituyen un verdadero dúo. Ambos son partenaires por partes iguales y co-construyen una obra de dimensiones musicales innegables, en las que el ritmo y la melodía juegan un rol esencial. Finalmente, un último tiempo vería a la madre dirigirse al bebé privilegiando el lenguaje con respecto a la vocalización. Esto lo hace preferentemente bajo la forma de preguntas, en las que un lugar por venir es indicado al niño. Este aún no puede hablar, pero el ambiente materno emite la hipótesis que este lugar que esboza será, un día, ocupado, y de él emergerá un “yo”.

PALABRAS CLAVE: Dúo, improvisación, lenguaje, sujeto, suposición, voz

Cómo citar:

Vivès, J. M. (2023) De la improvisación materna [Payaro, S. Trad]. En *Revista psicoanálisis en la universidad N°7*. Rosario, Argentina, UNR Editora. Páginas 181-194. Publicado originalmente en francés: Vivès, J.M. (2016) De l'improvisation maternelle en « *Cliniques méditerranéennes* », v. 1, n°93, pp. 29-42.

ISSN: 2683-9938 (en línea)



Licencia: Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Responsabilidad editorial:
Universidad Nacional de Rosario.
Argentina. Facultad de Psicología.

Recibido:
12 - 08 - 2022

Aceptado:
20 - 12 - 2022

Publicado:
25 - 05 - 2023

ABSTRACT: This article, first published in French in 2016 in the *Cliniques méditerranéennes Magazine*, emphasize the place and role of the maternal improvisation in the mother-baby relationship and in the subject's emergence as well. He proposes to distinguish three stages which would be associated to the maternal improvisation. The first stage is dominated by the supposition. The mother speculates abilities and intentions in her baby, long before they come out. It consists on a pure belief act which is not necessary expressed in vocalizations or words. Another stage would be characterised by an essential partnership with the baby: more than a dyad, the mother and the baby form an absolute duo. Both are equal and they co-construct an artwork with an undeniable musical dimension in which rhythm and melody play an important role. Finally, the last stage refers to the mother talking to her baby by favouring the language rather than the vocalization. She does all that into a questioning way in which a place is indicated to the child. He cannot speak yet, but the mother's environment hypothesizes that his place which he draws, one day will be occupied and an « I » will arise.

KEYWORDS: Duo, improvisation, language, subject, supposition, voice.

DE LA IMPROVISACIÓN MUSICAL...

“Improvisar” e “improvisación” son términos que, regularmente, se ven asociados a connotaciones negativas. Si consultamos la definición del término “improvisación” propuesta por Alain Rey en el *Diccionario cultural en lengua francesa* (2005), esto se ve confirmado:

-1642. Tomado del italiano *improvvisare*, derivado de *improvviso*, «lo que llega de manera imprevista». El término italiano fue tomado del latín *improvisus*, “imprevisto”, de *im-* et *provisus*, de *providere*, “prever”, de *pro-* et *videre*.

- 1) Componer en el acto y sin preparación.
- 2) Organizar en el acto, a toda prisa, de imprevisto.
- 3) Encontrar a último momento. *Improvisar una excusa*.

Al leer las proposiciones de A. Rey, inmediatamente se observa que improvisar está ligado a una cierta precipitación, incluso a una laxitud o a una falta de rigor. Si la etimología del término nos reenvía a la idea de sorpresa (“lo que llega de manera imprevista”), los ejemplos dados no retoman necesariamente esta dimensión e insisten, sobre todo, en la idea de solución provisional. Esto es aún peor cuando utilizamos la declinación pronominal del verbo intransitivo. Al “improvisarnos”, rozamos la impostura: ¡actor, cocinero o psicoanalista improvisado!

Debemos quedarnos con la definición musical de la improvisación para abandonar el ámbito de la aproximación que el término acarrea en el lenguaje corriente. De hecho, nada se improvisa (en el sentido corriente del término) en la improvisación musical. En la definición que propone del

verbo en la *Enciclopedia Universalis*, el inspirado Pierre-Paul Lacas nos permite comprenderlo perfectamente:

«Improvisar es prevenir, rechazar la casualidad, organizar por adelantado, enfrentarse al imprevisto (*improvisus*), descartar lo que ocurre de repente; ello porque improvisar es retomar, repetir. (...) El auditor, para quien ciertamente hay algo de imprevisto, de inédito, lo acepta únicamente si sabe y si siente que no lo es para el artista. Dicho de otro modo, este imprevisto no imprevisto de la improvisación obedece a las reglas generales del lenguaje y de la comunicación» (*Enciclopedia Universalis*, 1992, volumen 11, p. 1031).¹

Es posible advertir aquí cómo el autor de la definición se entretiene yendo a contracorriente de las definiciones habituales hasta llegar a proponer el feliz hallazgo: el oxímoron “imprevisto no imprevisto”. Improvisar sería sacar a la luz un imprevisto cuya dimensión de imprevisibilidad no tendría nada de imprevisto... Intentemos recordar esto.

El autor continúa:

“El improvisador, músico que recuerda, habla la música de la misma manera que otros hablan su lengua materna (...) Improvisar, es hablar la música. Un locutor no crea la lengua de sus pensamientos, incluso si forja ciertos neologismos para precisarla y formular un descubrimiento. La improvisación *stricto sensu*, retórica del discurso musical, no es una creación sino una configuración inédita de vocablos sonoros previamente conocidos” (1992, p. 1031-1032).

Esta parte de la definición retuvo particularmente nuestra atención ya que, al

utilizar la imagen de la lengua materna, el autor introduce la idea esencial de que no improvisamos de la nada, *ex nihilo* (Causse, 2014), sino más bien a partir de algo que nos fue transmitido. La improvisación no sería en absoluto un alegre surgimiento que vendría de improviso a llenar un vacío, sino una construcción *articulada* (“improvisar es hablar musicalmente”) que se construye sobre *elementos memorizados* (“el improvisador, músico que recuerda”), a quien le será solicitado *imprimir su estilo* (“agenciamiento inédito de vocablos sonoros previamente conocidos”, “forjar ciertos neologismos para precisarla (la lengua de sus pensamientos) y formular un descubrimiento”).

La improvisación se desvela entonces como un saber y un poder hacer con este idioma (musical o lingüístico) que nos fue transmitido, que asimilamos y sobre el cual nos es posible (incluso esencial) imprimir, entre contingencia y necesidad, la marca de nuestra subjetividad.

... A LA IMPROVISACIÓN MATERNA

La tesis² que sostenemos aquí es la siguiente: para ofrecer una interpretación y poder responder de una manera “suficientemente buena” a las manifestaciones a menudo enigmáticas del *infans*, la madre³ debe improvisar, en el sentido musical del término que le otorgamos más arriba. Es decir, la respuesta propuesta por el entorno materno no releva del imprevisto, sino que se basa en la relación que éste mantiene con el lenguaje y la ley, así como en la música el improvisador ejecuta en función de reglas musicales interiorizadas. Solo un entorno capaz de improvisar, es decir de reinventar⁴ con⁵ y por el *infans* el don de la palabra puede introducir al niño al or-

den simbólico, a las leyes del lenguaje, sin que esta ley sea una ley loca.⁶ Esto supone que el entorno del niño no solamente sea apto para escuchar un grito e interpretarlo como demanda, sino que pueda aportarle una respuesta singular en la que se podrán leer asombro y placer.⁷

Al improvisar su “sonata materna” (Quignard, 1998) (lo que implica que prelude e improvise teniendo en cuenta los “solos” del niño), la madre introduce la ley que, a través de la vocalización, conduce al pre-sujeto a la palabra. Es importante determinar, en este punto, que lo que está en juego aquí es la vocalización. Si nos permitimos una imagen un tanto arriesgada, diremos que el interés del niño por el timbre materno, por la textura de su voz, es lo que lo conduce a alienarse al lenguaje. Así como el pececillo atraído por la carnada (aquí, la vocalización materna), ¡el niño muerde el anzuelo del lenguaje y ahí se engancha!⁸

LA IMPROVISACIÓN MATERNA ABORDADA A TRAVÉS DE LOS DISPOSITIVOS EXPERIMENTALES

Esta dimensión de puesta en acción mutua, este “dúo” madre/niño fue demostrada perfectamente por los trabajos experimentales de Colwyn Trevarthen, que muestran cómo “el bebé se mueve y responde de forma rítmica y musical a la rica melodía de la voz materna, que comparte las características del arte musical” (Trevarthen C., Gratier M., 2005, p. 105). El recién nacido, aunque no comprende las palabras pronunciadas por su entorno, parece entrar en resonancia con las vocalizaciones de los adultos, por las que desarrolla muy rápidamente una aptencia particular. Un dispositivo experimental

(Murray L., Trevarthen C., 1985) hizo hincapié en la dimensión de colaboración y de acuerdo casi inmediato que existe en el “dúo” madre/niño que sostiene el movimiento de improvisación. En este dispositivo, el niño y la madre se encuentran en dos piezas separadas e interactúan frente a frente a través de un sistema video y sonoro. Si la interacción se ve artificialmente desfasada por medio segundo, el bebé se muestra desamparado y la madre describe de qué forma se ve invadida por un sentimiento de malestar. Esta experiencia indica claramente que hay una interacción muy precisa entre la madre y el niño, y que la mínima disritmia pone a prueba no sólo el funcionamiento del dúo¹⁰ sino también a cada uno de los participantes de forma individual.

Colwyn Trevarthen mostró igualmente, a partir del estudio de interacciones precoces madre/bebé en diferentes contextos culturales (Francia, India, Estados Unidos), cómo “la madre y el bebé sincronizan a cada instante sus expresiones vocales de una manera casi musical, o con una cierta musicalidad, siguiendo una estructura temporal coherente y universal” (Trevarthen C., Gratier M., 2005, p. 112). Más allá de la necesaria modulación [*accordage*]¹¹ afectiva, descrita por Daniel Stern (1991), entre la madre y su bebé, se desvela aquí una musicalización de las interacciones precoces que implican una cadencia específica, juegos de respuestas y de ecos, así como una atención particular puesta en la melodía¹² que caracteriza los enunciados maternos. Esta dimensión melódica fue estudiada por los investigadores que se interesaron en el *mamanais* [lenguaje de bebé]¹³, que es el lenguaje no estándar que producen los adultos al hablar a los niños pequeños, caracterizado

por un tono más alto y una prosodia en la que se reconocen acentuaciones exageradas.

Una vez más, la dimensión del *partenaire* es extremadamente importante. Así, Anne Fernald (citada por Marie Christine Laznik, 2005, p. 172) demostró que una madre es incapaz de producir correctamente esta melodía si su bebé no se encuentra directamente frente a ella. Incluso si ella sabe que el mensaje que ella graba será oído por el bebé, la melodía característica del “lenguaje de bebé” [*parentais*] no puede ser reproducida. El bebé es, entonces, un verdadero *partenaire* en el sentido musical del término. Aquí, el llamado es esencial para la madre, y las reacciones del bebé relanzan y amplifican las producciones maternas. Nos vemos, entonces, confrontados a una co-construcción en la que la improvisación materna se apoya sobre la respuesta del niño, y en la cual las vocalizaciones del bebé estimulan a las de la madre.¹⁴

Otra característica de la intervención materna es que esta última habla de manera espontánea a su hijo poniéndose en su lugar y atribuyéndole un discurso. Podríamos decir que le ofrece “las palabras para el decir”, palabras que aún no se encuentran a su disposición, pero a propósito de las cuales ella supone que un día las poseerá. Marie-Christine Laznik, al analizar una interacción madre/bebé, determina hasta qué punto esta dimensión es importante. La autora concluye que, si una madre reproduce en eco algunas de las vocalizaciones del bebé, pero sin hablar en su lugar, sin ofrecerle enunciados que ella estructura como viniendo de él y dirigiéndose a ella, el acceso al lenguaje resulta problemático (Laznik, 2007, p. 208).

DE LA SUPOSICIÓN, ANTE TODO

Para decirlo de otro modo, podríamos afirmar que, en esta situación precisa, si bien la madre goza de las vocalizaciones que establecen entre el niño y ella, ella no parece suponer que de estos juegos vocales pueda emerger un “yo” que tomaría la palabra. Aquí se evidencia una dimensión importante de lo que elegimos denominar la improvisación materna: ésta implica la suposición de algo que aún no existe. Suposición que se revela una condición *sine qua non*, ya que las situaciones a las que se refiere Marie-Christine Laznik muestran claramente que la mera vocalización no es suficiente, y que debe basarse en esta suposición que, al igual que el “bajo cifrado”¹⁵ de la música barroca o la “rejilla armónica”¹⁶ en el jazz, orienta la producción musical sin reducirla a ellos. La suposición (como el bajo cifrado o la rejilla armónica) es el pre-texto indispensable, pero cobrará sentido únicamente en el acto de interpretación.

Esta suposición indispensable parecería haber sido corroborada, en parte, por las investigaciones de Monique Robin (1981, p. 117), al mostrar que hasta los tres meses de vida la mayoría de los enunciados dirigidos al niño por los padres son preguntas como: “¿Qué pasa?”, “¿Qué mirás?”, “¿Qué querés?”... Preguntas que podríamos reducir a una sola: “¿Qué querés que te quiera?”, en la que la madre toma el riesgo de prestar su deseo al bebé.

La pregunta no espera, evidentemente, una respuesta, pero supone que esta respuesta puede llegar, y es esta misma suposición la que permitirá que un día la respuesta llegue. Esta hipótesis no se aleja mucho de aquella formulada por Graciella Cabassu-Crespin cuando afirma que “la madre emite habitualmente

la hipótesis de que habría un saber en su hijo. Todo sucede como si la madre *leyera* en su hijo algo que estuviera escrito allí¹⁷, y de esta lectura que ella hace, el niño *puede identificarse a lo que ella le dice*. Esta atribución subjetiva, reforzada por la apropiación hecha por el niño, se traducirá en el lactante normal como la inscripción de este punto de anclaje, este punto de amarre que, a mi parecer, es fundador del *Sujeto*” (2007, p. 167). Si bien suscribimos en su mayor parte a las proposiciones de la autora, preferimos sustituir, al saber supuesto por la madre en el niño, un poder supuesto. La madre sostiene la hipótesis de que hay un sujeto en potencia. A partir de allí, podemos decir que, si el niño es considerado por la madre, en la lectura que realizamos del trabajo de Graciella Cabassu-Crespin, como un “sujeto supuesto saber”, la madre, en el proceso de improvisación, no puede ser sino un “sujeto supuesto saber que hay (*habrá*) un sujeto”.¹⁸

LOS TRES TIEMPOS DE LA IMPROVISACIÓN MATERNA

A partir de ahí podemos establecer tres tiempos que consideramos más lógicos que cronológicos, y que estarían asociados a la improvisación materna.

- Un tiempo que estaría dominado por la suposición. La madre supone al bebé capacidades, intenciones, mucho antes de que éstas se hagan presentes en él. Estas capacidades e intenciones, incluso si no están aún presentes, son potencializadas al ser supuestas. Se trata allí, podríamos decir, de un acto de pura convicción que no necesita ser expresado en vocalizaciones o en palabras. La suposición es un acto de

fe. No utilizamos aquí el término fe en su acepción religiosa, sino en la de confianza, de firme certeza al esperar algo.

- Otro tiempo se expresaría como una colaboración esencial con el bebé: más que una díada, madre y bebé constituyen un dúo. Bebé y madre son *partenaires* a partes iguales y co-construyen una obra de dimensiones musicales innegables, en las que el ritmo y la melodía juegan un papel esencial. Este es el tiempo de la obra conjunta.

- Finalmente, un último tiempo vería a la madre dirigirse al bebé privilegiando el lenguaje por sobre la vocalización. Lo que ésta hace preferentemente bajo la forma de preguntas, por medio de las cuales se indica al niño un lugar por venir. Este no puede hablar aún, pero el entorno materno emite la hipótesis que este lugar que traza, del que emergerá un “yo”, será ocupado algún día.

Estos tres tiempos, que aquí separamos artificialmente, trabajan en concierto y no en una sucesión. La suposición se mantiene activa durante todo el proceso de desarrollo del bebé, y los enunciados bajo la forma de preguntas existen desde que el recién nacido viene al mundo.

Estos tres tiempos son trabajados por dos tipos de silencio que conviene intentar diferenciar a continuación. La suposición se desarrolla fuera del lenguaje. Acto de fe, ésta no necesita obligatoriamente de la palabra para expresarse. El silencio le es consubstancial. No se trata de un silencio ligado a la actividad del lenguaje, sino de uno que la hace posible.¹⁹

En los dos tiempos que ponen en juego las vocalizaciones o los enunciados

interrogantes, encontramos momentos de silencio integrados a las producciones sonoras²⁰, donde el bebé es invitado a ocupar un lugar. Se trata allí de silencios directamente articulados a la actividad lingüística, que la interrumpen y la estructuran. De este modo, la vocalización desarrollada por la madre y el bebé sigue un estricto esquema que implica cortes bien definidos entre dos fragmentos sonoros, y Marie-Christine Laznik afirma que estos cortes son esenciales en el *parentais* [lenguaje de bebé] (2007, p. 200). De hecho, todo sucede como si los silencios introducidos en los juegos vocales esbozaran ya de forma indirecta, y ello desde el nacimiento, este lugar a ser ocupado. Del mismo modo, las preguntas directas que la madre dirige al bebé son seguidas de tiempos de silencio, provocando al recién nacido, en el sentido etimológico²¹ del término, para que tome la palabra.

Estos tres tiempos -suposición, dúo y llamado- conformarían lo que propusimos llamar improvisación materna y serían necesarios para que el bebé elija inscribirse en el lenguaje.

Inicialmente, pura suposición del entorno materno, el bebé se vería engañado [*leurré*], en un primer momento, por el goce vocal ligado a la co-construcción musical del dúo madre/niño, y luego, presionado para posicionarse ante las preguntas de la madre que le indican un lugar a ser ocupado, el bebé inviste lo sonoro y, si todo sale bien, el lenguaje.

LA AUTORIZACIÓN MATERNA: ENTRE PLACER Y SORPRESA

Sólo una madre capaz de improvisar un diálogo íntimo con su bebé (22), revelán-

dose de este modo como artista, puede dar la posibilidad al *infans* -si éste también lo decide- de entrar en el orden simbólico e inscribirse en el campo de la palabra y del lenguaje. Sin embargo, la madre tiene que poder “autorizarse” (que se puede entender como el hecho de “autorizarse a”) a interpretar, en el placer y el asombro, las manifestaciones del bebé. Esta doble dimensión del asombro y del placer es, desde luego, esencial para que la necesaria “violencia de la interpretación” descrita por Piera Aulagnier (2007) no pierda su dimensión interpretativa, conservando únicamente la dimensión violenta. El asombro y el placer hacen que la interpretación que la madre da a las manifestaciones del bebé conserve siempre una dimensión de apertura (las múltiples preguntas dan testimonio de ello), lo que permite al niño abandonar la posición de objeto para ocupar la de sujeto supuesto tomar la palabra y su lugar en el concierto de las voces del mundo.

Desde el nacimiento, el bebé es puesto por la madre en posición de sujeto supuesto hablante. Como lo han demostrado las curas llevadas a cabo con niños autistas, esta suposición es esencial²³ aquí más que en ninguna otra parte. Cuando esto se vuelve imposible por diversas razones, la interpretación unilateral o la ausencia de interpretación conducen al bebé a desinvertir poco a poco el entorno. La madre, al emitir vocalizaciones y preguntas de las que no espera ninguna respuesta en lo inmediato, improvisa –a su ritmo y teniendo en cuenta el del bebé– una comunicación que, si bien obedece, como lo vimos a partir de los trabajos experimentales, a reglas precisas, implica de manera no menos esencial, que pueda acoger las manifestaciones de la subjetividad materna.

La improvisación se sitúa, a partir de allí, entre limitación y franqueamiento. Franqueamiento que puede reconocerse en el placer y el asombro renovados sin cesar que le están ligados.

La cuestión del asombro es importante y condiciona en gran medida el placer que la madre va a experimentar durante las interacciones con su bebé. De hecho, como lo señala Alain Didier-Weill: «el afecto que el asombro introduce en mí es, de todos los afectos, el único que soy capaz de experimentar como si se diera por primera vez, incluso si se repite, no lo recibo como una repetición» (1997, p. 17). ¿Qué le otorga al asombro esta capacidad de escapar al aburrimiento? ¿Por qué la relación de la madre con el bebé y del bebé con la madre no puede ser sino un dechado de asombro?

Es aquí donde encontramos la etimología del término improvisación: lo que llega de manera imprevista. El encuentro entre la madre y el bebé se efectúa en la necesaria recepción de este imprevisto²⁴. Todo sucede como si el bebé que se desvela frente a la madre fuera siempre nuevo y la madre que se ofrece al bebé fuera “ni del todo la misma, ni del todo otra”²⁵. Aquí, la etimología del término “encuentro” [*rencontre*] recupera toda su nitidez. Hasta el siglo XVII, este término tomó el sentido de combate, pero también el de respuesta. En este sentido, el encuentro [*rencontre*] madre/bebé es, a la vez, impacto y provocación de una respuesta... tanto para uno como para el otro. Detrás de la madre se perfila la Cosa y, pre-visto en lo real que impone el recién nacido, se pre-figura el niño en camino. Aquí están en juego dos movimientos que implican un ocultamiento/desvelamiento de lo real:

–la madre supone que de este trozo de

carne sanguinolento que sale de ella misma²⁶ va a surgir un sujeto, y así vela lo real.

– el bebé, más allá de la madre, contacta la Cosa y por su parte la desvela constituyendo un lugar por fuera de toda representación.

In fine, podríamos decir que la improvisación es el proceso que conduce a la madre a pronunciar las palabras siguientes: “Devení”. Palabras que implican suponer en el bebé la existencia de un sujeto, con la posibilidad de responder positivamente a este mandato. Proceso que irá acompañado, por parte del bebé, de un: “Regresá”. Esta demanda implica que el niño pueda mantener la hipótesis de un otro no sordo susceptible de acoger su voz.

NOTAS AMPLIATORIAS

(1) Conviene observar que la parte inicial de la cita consagrada a la improvisación musical fue confiada a un... ¡psicoanalista! Pierre-Paul Lacas es uno de los psicoanalistas franceses que defendió la obra de Gisela Pankow y se interesó muy de cerca a la música. Así, escribió, para la célebre enciclopedia, los artículos: Abreacción, *Acting-out*, Asociación libre, Negación, Mecanismo de defensa, Pulsión parcial, Retorno de lo reprimido, Sobre determinación... pero también Barcarola, Barroco, Becuadro, Bolero, Contralto, Soprano...

(2) Caroline Audemar y yo defendemos, desde 2003, la hipótesis de una improvisación materna, que definimos como la interpretación que hace la madre y que permite transformar el grito *puro* [en fran-

cés *pur*] del niño en grito *para* [en francés *pour*, homofónico de *pur*]. Nuestra clínica nos condujo a reorientar la representación que teníamos entonces, acentuando la dinámica interactiva que entra en juego en esta improvisación.

(3) La madre es aquí el representante del mundo que rodea al niño. Es evidente que no reducimos el *Nebemensch*, el prójimo que asiste al niño del que habla Freud en 1897 en *Proyecto de una psicología para neurólogos*, a la madre. Los trabajos de M.-C. Laznik (1995, 2005, 2007) muestran de manera suficiente que toda persona puede encontrarse en posición de improvisador para el niño: el padre, el tío... el psicoanalista. Se trata más de una función que de una persona. Como existe una función paterna, defendemos la hipótesis de que existe una *función improvisadora* que es co-construida y activada por el bebé y el adulto.

(4) Esta noción de reinención se encuentra al final de la obra de Lacan: “Tal como llego a pensarlo ahora, el psicoanálisis es intransmisible. Esto es bien fastidioso. Es fastidioso que cada psicoanalista sea forzado - ya que hace falta que sea forzado - a reinventar el psicoanálisis.” (2003) La proposición lacaniana nos conduce a emitir la hipótesis de que el psicoanalista tomaría, al verse confrontado a este necesario acto de reinención, una posición cercana a la del entorno materno que es llevado a transmitir, en una improvisación, lo que recibió. No se trata, en ninguno de los dos casos, de la transmisión de un saber, de la rememoración de un corpus aprendido, sino de la conmemoración de este instante fuera del tiempo en el que la madre habría sido llamada a constituirse como tal, y el analizante se habría convertido en análisis

ta luego de haber hecho la experiencia del “misterio mas lejano que el inconsciente”.

(5) Insistimos sobre este “con”. De hecho, la clínica nos enseña que esta oferta sólo puede funcionar si es aceptada y “relanzada” por el niño.

(6) A este respecto, ver nuestros trabajos sobre las relaciones entre Ley y Voz en nuestra obra *La voz en el diván* (2022).

(7) Es Marie-Christine Laznik quien ha descubierto esta dimensión doble y necesaria del asombro y el placer en el seno de la intervención materna, pero también presente en el clínico que trabaja con bebés. La autora vincula esta dinámica a la que aparece a partir de los trabajos de Freud sobre el chiste, tal como los teorizó en 1905. (Cacciali P., Froissart J., 2006. Laznik M.-C. 1995).

(8) Jean-Claude Maleval (2011) en su obra *El autista y su voz* interroga de manera extraordinaria la relación del autista con su propia voz. El autista sería aquel que, tal como el pez que chupa la carnada sin morder el anzuelo, no se separó de la voz como objeto y continúa gozando de ella, y a partir de ello no se aliena al lenguaje. Un enfoque más experimental produjo resultados similares. Filippo Muratori, Sandra Maestro et Marie-Christine Laznik mostraron, a partir del estudio de películas caseras de niños susceptibles de convertirse en autistas, cómo ciertos niños pueden interesarse en la música con letra, pero no en el lenguaje verbal expresado por el adulto, como si se tratara de dos cosas que no tienen relación entre sí. « Pareciera entonces que, para estos niños, el pasaje de la musicalidad de las palabras al reconocimiento de las palabras como algo independiente de su musicalidad es

un pasaje particularmente difícil que hace pensar en una enorme brecha entre los aspectos prosódicos y aquellos verbalizados, entre música y lenguaje » (Muratori P. y col. 2005, p. 187).

(9) El dúo madre/hijo es tan importante como la famosa diada madre/hijo de Winnicott. De hecho, es el establecimiento de un “dúo”, en el sentido musical del término, e implicando dos subjetividades, lo que permitirá al *infans* acceder a la dimensión de la terceridad. Son tanto el dúo como la función de improvisación ligada a éste que abren la diada a la terceridad.

(10) Para continuar con la metáfora musical, podríamos decir que esta dinámica de improvisación en el dúo madre/hijo está organizada como una hoja de música, y ello prácticamente desde el nacimiento.

(11) El acorde es, en sí mismo, un término musical. El acorde de un instrumento es lo que le permite sonar y resonar.

(12) Una melodía es una serie de notas musicales articulada a partir de ritmos y alturas.

(13) Marie Christine Laznik (2005, p. 176) señala que éste “lenguaje de bebé” [*mamanais*] (*motherese* en inglés) podría ser llamado, de forma más pertinente “lenguaje de bebé” [*parentais*], ya que esta modalidad expresiva no pertenece únicamente a la madre.

(14) No insistiremos sobre los múltiples testimonios de músicos que nos transmiten hasta qué punto el compromiso de o de los *partenaires* es fundamental para sostener el suyo propio.

(15) Durante la época barroca, cifrar un bajo consistía en indicar, por medio de cifras, los intervalos entre cada sonido de este bajo y las notas que constituirían el

acorde que este puede soportar. Son los intérpretes quienes tienen la responsabilidad de reconstituir estos acordes, con el margen de interpretación que ello implica. Todo continuista [término específico de la música barroca que alude a la función de aquellos que completan la armonía] (clavicembalista, organista, laudista, arpista...) encargado de realizar estos acordes durante los siglos XVII y XVIII, era experimentado en este ejercicio de semi improvisación.

(16) Una rejilla armónica es una sucesión de acordes sobre la cual se construye una pieza. En general, ésta sirve de trama a la improvisación. A propósito de esto, no puedo más que enviar al lector a los trabajos de Frédéric Vinot sobre el jazz (2011, 2013).

(17) No pensamos que pueda decirse que algo estaría escrito desde tiempos inmemoriales en el niño. Sería más justo pensar esta situación, según creemos, en los siguientes términos: la madre lee en el niño algo que no está escrito en él, pero gracias a este acto mismo de lectura, permite que ello se inscriba.

(18) Esta fórmula fue propuesta por Alain Didier-Weill (1997) para precisar la posición que toma el psicoanalista en la transferencia.

(19) Si queremos continuar con la metáfora musical, podríamos decir que este silencio es el mismo que encontramos en el momento en que el director de orquesta levanta su vara al inicio de un concierto, justo antes de que la orquesta empiece a tocar, o incluso el momento en que los músicos de un pequeño grupo se miran y respiran al mismo tiempo antes de tocar la primera nota de la obra. Aunque aún

no suene, la música ya se hace esperar en ese momento de suspensión que nos hace experimentar este “admirable temblor del tiempo”, caro a Gaétan Picon (1970). En 2010, Alain Didier-Weill propuso un sorprendente abordaje de este silencio inicial en *Un mystère plus lointain que l'inconscient* [Un misterio más lejano que el inconsciente].

(20) Este tipo de silencio es el que estructura la palabra al permitir la articulación. Los músicos del barroco nombraron, justamente, los silencios que separan ciertas notas o grupos de notas, como silencios de articulación. Podríamos también referirnos a los trabajos de Michel Poizat (1986, p. 123-127).

(21) Provocar fue tomado del latín *provocare*, de *pro* -“por delante”- y *vocare* -“llamar”-. Entonces, “llamar [a alguien] al exterior”, “hacer venir”, “hacer que algo nazca”.

(22) Los trabajos de Marie-Christine Laznik han mostrado adecuadamente que esta “capacidad” de la madre desaparece si el niño no “juega el juego”, si no cumple con su parte en el dúo. De este modo, frecuentemente hemos podido confundir la consecuencia con la causa: la madre estaría deprimida y ya no podría interactuar correctamente con su bebé porque éste no entra en la dinámica de “hacerse” (cuidar, llamar...), y no al contrario.

(23) La situación del encuentro [*rencontre*] de Marie-Christine Laznik (2006) con “Marine”, narrada durante su entrevista con el *Periódico francés de psiquiatría*, es un ejemplo de ello. Podríamos, de igual modo, encontrarlo en los relatos de curas divulgados por Rosine y Robert Lefort (1983). Es esta misma suposición la que

encontramos en el corazón de los procesos analíticos con todos los pacientes, suposición que conduce al analista, sesión tras sesión, a emitir la hipótesis de que, más allá de las inhibiciones, síntomas y angustias, puede haber un sujeto.

(24) Los padres dan testimonio de ello cuando dicen que las cosas se dieron de manera diversa con cada uno de sus hijos. Desde luego, podemos invocar el lugar del niño en la hermandad, las cuestiones de identificación y proyección que son propias a cada uno... Pero también podemos pensar que la acogida necesaria de la dimensión de lo imprevisto, que abre a la dimensión de real allí donde las explicaciones precedentes exploraban la dimensión imaginario-simbólica, hace que las cosas no sean nunca *realmente* iguales.

(25) Ver *Mi sueño familiar* de Verlaine (1921), que nos parece una ilustración esclarecedora de este momento de encuentro [*rencontre*] entre el *infans* y la madre. Una vez que leemos de este modo el poema de Verlaine, es difícil no ver en esta mujer desconocida una imaginización del primer objeto de amor. *Mi sueño familiar*: Tengo a menudo el sueño raro y emocionante /de una maravillosa mujer desconocida/que no es siempre la misma ni es otra en cada instante /y me ama y se penetra del dolor de mi vida. Porque ella me comprende y mi alma transparente /para ella solo no es un problema insondable /y la fiebre tenaz de mi pálida frente / ella sabe calmarla con su llanto inefable. / ¿Es morena o es rubia o es roja? Yo lo ignoro./ ¿Su nombre? Solo sé que es tan dulce y sonoro / como el de las amantes del mundo desterradas. / Sus pupilas de estatua miran sin expresión / y su voz dulce y grave recuerda la inflexión / de las voces queridas ya por siempre caldadas.

(26) Esta dimensión real puede revelarse, en ciertas circunstancias, tan insuperable que la madre puede quedarse estupefacta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Audemar, C. Vives, J.-M. 2003. « Le petit garçon qui parlait avec une voix sourde. De l'improvisation maternelle à la naissance du sujet », dans *Dialogue*, 159, Toulouse, Eres, 106-118.
- Aulagnier, P. 2007. *La violencia de la interpretación*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Cabassu-Crespin, G. 2007. « L'histoire de Bob... ou l'émergence du sujet dans son arrimage au discours de l'Autre », dans *Langage, voix et parole dans l'autisme*, Touati B., Joly, F. et Laznik, M.-C. (sous la direction de). Paris, P.U.F., 167-180.
- Cacciali, P. Froissart, J. 2006. « Interview de Marie-Christine Laznik », dans *Journal français de psychiatrie*, 2, n° 25, Toulouse, Eres, 49-55.
- Causse, J.-D. 2014. « Le concept de création ex-nihilo et ses enjeux cliniques », dans *Les médiations thérapeutiques par l'art. Le Réel en jeu*. Vinot, F. Vives, J.-M. (sous la direction de) Toulouse, Eres, 179-198.
- Didier-Weill, A. 1997. *Los tres tiempos de la ley*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones.
- Didier-Weill, A. 2010. *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Paris, Aubier.

- Lacan, J. (2003) « Intervención sobre la transmisión », Trad. de Michel Sauval, en *Acheronta*. Revista de Psicoanálisis y cultura, N° 17, julio.
- Lacas, P.-P. 1992. Improvisation musicale », dans *Encyclopédie Universalis*.
- Laznik, M.-C. 1995. *Hacia el habla. Tres niños autistas en psicoanálisis*, Editor digital: Titivillus.
- Laznik, M.-C. et coll. 2005. « Les interactions sonores entre les bébés devenus autistes et leurs parents », dans *Au commencement était la voix*, Castarède, M.-F. et Konopczynski, G. (sous la direction de), Toulouse, Eres, 171-181.
- Laznik, M.-C. 2007. « La prosodie avec les bébés à risque d'autisme : clinique et recherche », dans *Langage, voix et parole dans l'autisme*, Touati, B. Joly, F. et Laznik, M.-C. (sous la direction de), Paris, P.U.F. 181-215.
- Lefort, R et R., 1983. *Nacimiento del Otro*, Buenos Aires, Paidós.
- Maleval, J.-C., 2011. *El autista y su voz*, Madrid, Editorial Gredos.
- Muratori, P. et coll. 2005. « Les interactions sonores dans le contexte de la recherche sur l'autisme à partir de films familiaux » dans *Au commencement était la voix*. Castarède, M.-F. et Konopczynski, G. (sous la direction de) Toulouse, Eres, 183-189.
- Murray, L. Trevarthen, C 1985. « Regulation of interactions between two-month-olds and their mothers », dans *Social Perception in Infants* Field, T. Fox, N. (sous la direction de), Ablex, Norwood, NJ, 177-197.
- Ouaknin, M.-A. 1998. *C'est pour cela qu'on aime les libellules*, Paris, Calmann-Lévy.
- Picon, G. 1970. *Admirable tremblement du temps*, Paris, Skira.
- Poizat, M. 1986. *L'opéra ou le cri de l'ange*, Paris, A.M. Métailié.
- Quignard, P. 1998. *El odio a la musica*, Santiago de Chile, Editorial Andres Bello.
- Rey, A. (sous la direction de) 2005. *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert.
- Robin, M. Josse, D. 1981. « « Qu'est-ce que tu dis à maman ? » ou le langage des parents adressé à l'enfant de la naissance à 10 mois », dans *Enfance*, vol. 34, n° 34-3, 109-132.
- Stern, D. 1991. *El mundo interpersonal del Infante*, Buenos Aires, Paidós.
- Trevarthen, C. Gratier, M. 2005. « Voix et musicalité : nature, émotion, relation et culture » dans *Au commencement était la voix*, Castarède, M.-F. et Konopczynski G. (sous la direction de), Toulouse, Eres, 105-116.
- Vinot, F. 2011. « L'improvisation entre franchissement et affranchissement : d'un enseignement du jazz pour la pratique analytique », dans *Insistance*, 6. Toulouse, Eres, 159-172.
- Vinot, F. 2013. « Ce qui sort du champ de la mesure, ou Joyce le jazzman », dans *Marx, Lacan : l'acte révolutionnaire et l'acte analytique*, Lippi, S. et Landman, P. (sous la direction de) Toulouse, Eres, 389-404.
- Vivès, J.-M. 2022. *La voz en el divan. Musica sacra, ópera, tecno*. Mexico, Herder.

JEAN-MICHEL VIVES

Profesor de psicología clínica y psicopatología de la Universidad Côte d'Azur en Niza, Francia, y psicoanalista en Toulon, Francia. Corresponsable del Máster en Psicología Clínica y Mediaciones Terapéuticas a través del Arte. Dramaturgo y director de escena de ópera. Sus trabajos de investigación se centran en la dimensión pulsional de la voz y la gestión social del goce vinculado a la misma, que abordó a partir de prácticas artísticas (opera, música tecno), religiosas (música sacra), terapéuticas (dispositivos de mediación terapéutica a través del arte) y psicopatológicas (relación del sujeto autista a la voz). Autor del libro *La voz en el diván*, publicado en español en 2022.

SOFIA PAYARO

Integrante del Centro de Estudios perifera Epistemológica (CEPE). Estudiante del Máster en Psicología Clínica y Mediaciones Terapéuticas a través del Arte de la Universidad Côte d'Azur con sede en Niza, Francia. Licenciada en Psicología en la Universidad de Estrasburgo, Francia. Estudiante de intercambio en Kewas-kum High School durante el último año de bachillerato. Trabajó como profesora particular de inglés y francés. Dio clases de apoyo escolar a niños y adolescentes en Estrasburgo y Niza.