

III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología
XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en
Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos
Aires, Buenos Aires, 2011.

Ritmo. El uso lúdico de la estructura.

Lizenberg, Lara.

Cita:

Lizenberg, Lara (2011). *Ritmo. El uso lúdico de la estructura. III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-052/795>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eRwr/A5U>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

RITMO. EL USO LÚDICO DE LA ESTRUCTURA

Lizenberg, Lara
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

El término "ritmo" ha sido conceptualizado por múltiples autores del campo del psicoanálisis, la lingüística, la semiología. Henri Meschonnic realiza un trabajo exhaustivo al respecto que permite delimitar estrictamente ciertas condiciones para la incorporación del lenguaje, aledañas a la pérdida de objeto, pero distintas de él. Así, este trabajo expone los matices de tal proceso intentando poner en suspenso el dualismo voz-significante para situar un aspecto específico de la constitución de la subjetividad: la oralidad.

Palabras clave

Ritmo Oralidad Discurso Subjetividad

ABSTRACT

RHYTHM. THE LUDIC USE OF STRUCTURE

The term "rhythm" has been conceptualized by several authors from the fields of psychoanalysis, linguistics, semiology. Henri Meschonnic performs an exhaustive work regarding this subject which allows a strict delimitation of certain conditions for language incorporation related to the object loss but different from it. Thus, the present work reveals the different degrees of such process, attempting to put on hold the dualism voice-significant in order to place a specific aspect to the subjectivity constitution: orality.

Key words

Rhythm Orality Discourse Subjectivity

El ritmo realza las ideas y las palabras elegidas y hace la diferencia entre la prosa y la poesía. No hay ninguna idea que sea provechosa al orador si no está expuesta de una forma armoniosa y acabada. Y no aparece el brillo en las palabras si no están cuidadosamente colocadas. Y una y otra cosa es realizada por el ritmo". Cicerón. "El Orador".[i]

El siguiente trabajo es efecto del recorrido teórico realizado en el proyecto de Investigación "Psicoanálisis: una escritura del sujeto", dentro del marco de UBACyT, dirigido por la Prof. Isabel Goldemberg, durante los años 2008 a 2010.

En ese espacio estamos pensando Meschonnic, lo cual implica por un lado, intentar aprehender sus conceptualizaciones, y por el otro, como condición necesaria, seguir su ritmo.

El ritmo se traduce en lo que resuena.

La noción de ritmo ha quedado demasiado ligada a la de "Música" en algunos autores como Mario Betteo Barberis u otros psicoanalistas que trabajaron el tema. En nosotros mismos, en la Investigación, permanentemente aparecía el ritmo como lo que el ritmo musical significa, con sus implicancias de tiempo y alternancia: combinatoria de sonidos y silencios. Demasiado cerca de la estructura simbólica como para reconocer en él sus particularidades. Sin embargo una cosa es indudable: el ritmo suena. Suena por medio del discurso efectivo, del habla. Por medio de. No "en". Tal vez sea tiempo de dar a la oralidad la importancia que tiene, descentrándonos del lenguaje como estructura, al menos si queremos dejarnos captar por lo que dice Meschonnic sin que las conocidas armonías a las que estamos acostumbrados hagan lo suyo en nuestro oído.

Ritmo que no es inmanente, se produce en la actividad misma del discurso, escapando a toda intención. No es fenomenología de las palabras. Históricamente ha sido pensado como materia fónica, alternancia de un tiempo débil y un tiempo fuerte. Si bien organización, el ritmo no es métrica.

Émile Benveniste hace un desarrollo exhaustivo acerca de la etiología de la palabra, del cual extraigo sólo algunas definiciones. En el siglo VII, para los griegos el ritmo era la forma particular y distintiva del carácter humano.

La etimología echa raíces en el Latín de donde su concepción será la de "forma fija", al modo de un patrón, pattern. Para Benveniste se trata más bien de forma móvil, disposición, forma particular del fluir. Organización del movimiento.[ii]

Particularidad, disposición, carácter, pero no fijeza, sino fluidez. Es porque fluye que el ritmo no será del sujeto ni del otro, del escritor o del lector, del orador o del oyente. Sino de ambos y de ninguno. Es la actividad po-

tencial del discurso que se crea entre. Es lo que la obra de un escritor hace a la lengua, y no la lengua a la Obra. Contrario a la atención flotante, el ritmo es dicción flotante, lo que suena en lo que se dice. No lo que se oye. Sino lo que suena. Mejor. Resuena. Integra la prosodia de la enunciación: modulaciones, tonalidades, intenciones, disposiciones, carácter, matices, que no hablan sólo de la posición del sujeto frente a sus dichos, del decir que existe al dicho, sino además, de la trama desde la cual el sujeto se sostiene o no. La oralidad no es un decir. Es un hacer.

El ritmo es crítica del sentido. Lo sobrepasa, lo desborda. No agujerea, no se crea ex-nihilo, no es éxtimo. No ex-iste. No insiste.

Meschonnic dirá "(...) la prosodia pronuncia al sujeto. Y el sujeto es también, en el esquema del signo, lo ínfimo, lo incierto, lo desapercibido. Esta relación entre la prosodia y el sujeto, cuya poética es la escucha, supone inseparablemente una poética y una ética del sujeto. Justamente la de su fragilidad. Todo lo que le sucede al sujeto, a su lenguaje, (...) la escucha de esos acontecimientos impugna al signo, con todo el encadenamiento de sus paradigmas"[iii].

Esta relación entre la prosodia y el sujeto que implica la escucha enlazada a la poética, recupera lo que el acto de oír tiene para ofrecer por fuera de la lógica de la repetición. Se establecen de este modo dos acentos diferentes: "el acto de oír no es el mismo según si aspira a la coherencia de la cadena verbal, especialmente su sobreterminación a cada instante por el après- coup de su secuencia, como también la suspensión a cada instante de su valor en el advenimiento de un sentido siempre listo a devolución, o si se acomoda en la palabra a una modulación sonora, con el fin de análisis acústico, tonal o fonético, incluso de potencia musical".[iv]

¿Qué valor tendría para el psicoanálisis este segundo modo del acto de oír, en tanto ahí está la potencia musical del lenguaje?

El ritmo no es ritmo musical. No es síncopa. Lacan abusa del término, en el Seminario 11, tal vez en cierto fanatismo por situar la temporalidad. Habla del tiempo de apertura del inconciente como síncopa, de la pulsión, de la transferencia. La síncopa es la inclusión de un tiempo musical agregado, que traba el ritmo con el que la música venía siendo. Es un "contratiempo", un tiempo fuera de lo esperable. El ritmo no es música si la música es su escritura. La escritura musical establece notas, figuras, silencios, que alternan, se combinan. Tiene su nota azul y el resto de ellas que forman la melodía y la armonía. Didier Weill, interlocutor de Lacan en el seminario "L'insu...", se ha tomado el trabajo de armar semejante analogía, lo cual lo ha llevado a deslucir lo que la música tendría para aportar a nuestro campo.[v]

La constitución de la estructura se basa en un dualismo llevado hasta las últimas consecuencias: objeto-significante, voz-lenguaje, no ligado -ligado, dualismo que en su pronunciación contra el imperio del signo, Meschonnic supera.

En el seminario 10 Lacan dirá que: "Es en el vacío del Otro donde resuena la voz como distinta de las sonoridades, no modulada sino articulada. Esta voz se sitúa,

no respecto de la música, sino, de la palabra."[vi]

Esta es nuestra armonía: la voz se sitúa respecto de la palabra y la palabra respecto de la voz. La música es de otro orden. "(...) ¿es ciertamente música esa quinta elemental, esa alteración de quinta que lo caracteriza (al shofar)? ¿No es mas bien lo que le da su sentido a la posibilidad de que por un instante pueda sustituir a la palabra, arrancando poderosamente nuestro oído de todas las armonías acostumbradas?"[vii]

La adquisición del lenguaje debe conllevar una pérdida irreparable en el campo de la audición, de la cual el objeto voz será su recortado efecto. Así pues, una voz no se asimila, sino que se incorpora. "Esto es lo que puede darle una función para modelar nuestro vacío"[viii]. Esta incorporación podrá realizarse por la vía de la transmisión materna del Padre muerto y, a la vez, del conjunto del lenguaje. Ambas cosas son F.

La primera dependerá de la posición de la madre en relación a la castración. La segunda, de su posibilidad de ser sostén de cierta praxis.

Por ende, que la madre pueda transmitir ese lenguaje que no sea compacto, que sea agujereado, será efecto de que pueda ofrecer al niño su voz, de modo diferencial, haciendo resonar en ella su falta. De este modo, tomando como referente de su mensaje a la falta, evitará transmitir sólo consignas de crianza. ¿En qué consiste el modo diferencial? En que su transmisión no sólo permitirá al niño tragar esa falta- no toda- sino que además en ese mismo acto de ponerlo en las vías de lo real, lo sostendrá para que lo traumático no sea horroroso, por medio de una primera vivencia placentera. Si el ritmo es ese continuo que se construye entre uno y otro, y que en la misma producción los construye, si está en relación a la oralidad, como actividad potencialmente creadora de discurso, si el ritmo sostiene, es porque acompaña al borde de hilo que enmarca al agujero. Amplía a partir del borde un campo, el primer juego "transicional", que permitirá la consistencia del primer incorporal. "A la adquisición de una textura tal que, basada en el agujero, permita olvidarlo como para sentirse sostenido por una buena trama, Lacan lo llamará "consistencia"."[ix]

La oralidad es una praxis que consiste en un ida y vuelta de emisión y reemisión. Se trata del primado del ritmo en el discurso, que, echo de hilachas del decir sonorizado de modo particularísimo, tiene fuerza suficiente para sostener la falta de objeto.

Praxis por la cual el niño podrá finalmente recuperar algunos de los fonemas, los de su lengua materna, respecto del universo fonemático del que dispuso, y que ha perdido. Ese recupero no se vehiculiza por la imitación ni por la repetición sino porque en cada ejercicio el niño vivencia las diferencias de sí mismo consigo mismo. Emisión-reemisión.

En el Seminario 1, en la presentación que Lacan hace del esquema óptico sitúa el valor de la caja de resonancia para la constitución subjetiva: "En mi lugar, pongan pues aquí un formidable caldero- que podría acaso sustituirme ventajosamente como caja de resonancia- un caldero lo mas parecido a una media esfera, muy pulido por dentro, en suma, un espejo esférico"[x]. Elemento que permite que haya eco defor-

mante, variado, múltiple, futuro lugar del córtex que permitirá la producción de la imagen real, el espero esférico, siendo caja de resonancia, propone la diferencia entre lo emitido y lo oído, haciendo las veces de separador entre la voz y la oreja.

No sólo de fonemas el niño se alimenta. En esa praxis que la oralidad es, toma y deja los matices de la lengua y con eso juega.

F será también el significante de la fonación. Significante que como otros, tendrá que hacer su operatoria en acto. Ese acto es la oralidad. Ella no es un decir, sino un hacer.

La imposibilidad de escuchar nuestra propia voz abrirá la posibilidad de oír y la extracción del rasgo unario del campo del Otro, que el lenguaje se edifique como estructura. Pero que se pueda hacer uso operatorio de lo hasta allí establecido, eso dependerá de la posibilidad de esta praxis, que hace de lo hasta allí inscripto, apropiación.

Lo que en tiempos de la constitución fundante se inscribe para el advenimiento del sujeto, en tiempos de la transferencia, se lee. Lo que allí resuena, aquí, consona.

Cito a Lacan en "L'insu...": "Hay algo que da el sentimiento de que ellos (habla de los poetas chinos) no están reducidos a eso (a escribir); es que ellos canturrean, es que ellos modulan, es que hay eso que François Cheng ha enunciado frente a mí, a saber un contrapunto tónico, una modulación que hace que eso se cante, ya que de la tonalidad a la modulación, hay un deslizamiento. Que ustedes sean inspirados eventualmente por alguna cosa del orden de la poesía para intervenir, esto es hacia lo cual es necesario volverlos.[xi]

De la tonalidad a la modulación, hay un deslizamiento: el que hay de la estructura al uso lúdico. La tonalidad es la estructura musical compuesta por determinadas notas específicas, sobre las cuales una línea melódica se construye. Combinatoria.

Pero la modulación es de otro orden. Permite los matices, hace que eso fluya. La modulación dice que hay allí colores. Flexibiliza la tonalidad, la hace maleable. Permite ir y venir dentro de ella. Ir y extenderla, doblarla, resquebrajarla no partirla, desbordarla.

Sólo se edifica lo escuchable si la oralidad está en juego, si el juego de la oralidad se produce como primado del ritmo en el discurso.

Así, el ritmo hace cuerpo y no el cuerpo al ritmo.

NOTAS

[i] Viñas Piquer, D. (2007). *Historia de la crítica literaria*. España: Ariel. p. 98

[ii] Benveniste, È. (1971). La noción de "ritmo" en su expresión lingüística, en D

Céspedes, (Trad) , *Problemas de linguistique generale* .Inédito.

[iii] Meschonnic, H. (2007). La apuesta de la teoría del ritmo, en H. Savino (Trad), *La poética como crítica del sentido*. p79. Buenos Aires: Mármol -Izquierdo.

[iv] Lacan, J. De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis. *Escritos 2*. Argentina: Siglo XXI p. 533

[v] Didier Weill, A. (1997) El tiempo del Otro: la música. *Los tres tiempos de la ley* . p235-263. Argentina: Homo Sapiens

[vi] Lacan, J. (2006). El Seminario. Libro 10. *La angustia*. Lección XX. Argentina. p. 298.

[vii] *Ibíd.* p. 299

[viii] *Ibíd.* p.299

[ix] Amigo, S.(2007) *Clinicas del cuerpo*. Argentina: Homo Sapiens. p.70

[x] Lacan, J. (1983).El seminario. Libro 1. *Los escritos técnicos de Freud*. Clase 24/2/54.Barcelona: Paidós.p.125

[xi] Lacan, J. El Seminario. Libro 24. *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Clase 7 . p 42-43. Versión Integra. Texto establecido por J. A. Miller en Ornicar núm. 12 al 18. Susana Sherar y Ricardo E. Rodríguez Ponte(Trad.) Inédito.

BIBLIOGRAFÍA

Amigo, S. (2006). *Clínicas del cuerpo*. Argentina: Homo Sapiens.

Benveniste, È. (1971). *Problemas de linguistique generale*. París:Gallimard

Betteo Barberis, M. (2010). *El soportable horror de la música*. Buenos Aires: Letra Viva.

Freud, S. (1976). *Lo inconciente*, en Libro XIV. Argentina: Amorrortu.

Freud, S. (1976). *El yo y el ello*, en Libro XIX. Argentina: Amorrortu.

Heller-Roazen, D. (2008). *Ecolalias, sobre el olvido de las lenguas*. España:Katz.

Humboldt, W. V. (1997).*Escritos de la filosofía de la historia*. Madrid: Tecnos.

Humboldt, W. V. (1991). *Escritos sobre el lenguaje*. Barcelona: Península.

Jacobson, R. (1974). *Lenguaje infantil, afasia y leyes generales de la estructura fónica*. Madrid: Hayuso.

Lacan, J. (1981). *El Seminario. Libro 20. Aún*. Barcelona:Paidós.

Lacan, J. (1999). De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis. *Escritos 2*. Argentina: Siglo XXI.

Lacan, J. (1999) *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Argentina: Paidós.

Lacan, J. (2006) *El Seminario. Libro 10. La angustia*. Argentina: Paidós.

Lacan, J. *El Seminario. Libro 24. L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Inédito.

Lacan, J. *El Seminario. Libro 22. R.S.I*. Inédito

Meschonnic, H. (2007) *La poética como crítica del sentido*.

Savino, H. (Trad). Argentina: Mármol-Izquierdo.

Meschonnic, H. (2009) *Ética y política del traducir*. Savino, H (Trad). Argentina: Leviatan.

Samson, F. (2008). *Pulsión y ficción*. Buenos Aires: Marmol-Izquierdo.

Saussure, F. de (2004). *Escritos sobre lingüística general*. Gedisa. Barcelona.