



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY



**Universidad de la República**  
**Facultad de Psicología**

**Trabajo Final de Grado**

**Perspectiva sobre el uso de la canción**  
**en las intervenciones psicológicas como espacio dialógico y de elaboración**  
**discursiva**

**(ensayo académico)**

Leonardo Sebastián Valiente Pereyra  
C.I.: 4.262.189-6

Tutora: Cecilia Blezio  
Revisora: Natalia Laino

Montevideo, octubre de 2022

# Perspectiva sobre el uso de la canción en las intervenciones psicológicas como espacio dialógico y de elaboración discursiva

## Índice

1) Consideraciones preliminares	2
2) Introducción	4
3) Psicoanálisis, literatura y música	7
A) Este <i>Dichter</i> de hoy	7
B) Somos la sonoridad de un pasado que está vivo	11
4) Canción “Un eco, un gesto, una señal”	16
5) Análisis de la canción “Un eco, un gesto, una señal”, de Gabo Ferro, y analogía con el mecanismo de desmentida (Freud, 1975)	17
6) Consideraciones finales	23
Referencias bibliográficas	26

## 1) Consideraciones preliminares

Elegir una temática para el trabajo final de grado no es tarea sencilla, en los diálogos previos a la escritura compartí ideas con mis compañeros de grado y en su mayoría coincidían en escribir sobre lo que más se sabe, lo que más se domina. Pero mis ideas andaban en torno al psicoanálisis y con la literatura y la música como posibles ensambles. Y siendo sincero, no es la temática que más domino, sino la temática para la cual quiero seguir indagando, aprendiendo y produciendo.

Tanto la literatura como la música fueron pilares en mi niñez para sortear diferencias sociales y también como medio vinculante con otras formas de relación con las distintas realidades que habitaba. Estas dos manifestaciones artísticas ayudan a discriminar y a significar los espacios, las personas y las emociones. Los lugares de expresión artística a los que hago referencia eran las clases de piano y los talleres de literatura para niños. Estos dos espacios de aprendizaje y expresión estaban ubicados en el centro de la ciudad y mi casa en un barrio obrero del interior del país. Asistir a clases implicaba atravesar la ciudad mientras me inventaba un nuevo mundo entre las realidades de los lugares que iba recorriendo e iba estrechando y relacionando a las tareas que realizaba en los espacios de expresión artística; en piano, la tarea de adquirir el lenguaje musical para jugar con los sonidos y en los talleres de literatura, la tarea de adquirir nuevas formas de jugar con el lenguaje. En ese entonces las calles se llenaban de sonidos y palabras, de tarareos de posibles melodías, de transeúntes vociferando rutinas en las esquinas, del silbido de los vendedores de maníes, de las noticias anunciadas por el vendedor de diarios, de rostros, de texturas, de todo lo que a un niño podía conmover en pleno tránsito de la ciudad. Cuando ya estaba en clases de piano, todos esos ritmos de pueblo pequeño se convertían en silencios y en algunas tímidas notas agudas que describían sensiblemente los momentos amenos de aquella niñez, y las notas más graves que anunciaban sobre las teclas del piano alguno de los temores del momento.

Cuando llegaba, luego de las clases de piano, a los talleres de literatura infantil, el uso del lenguaje contaba, en aquellas pocas palabras, los sitios que recorría con mi imaginación, maravillas que había construido en base a paisajes cotidianos, algunos semejantes a las notas más agudas del piano, otros semejantes a las notas graves, casi siempre semejantes a paisajes narrados en los "Cuentos de la selva", de Horacio Quiroga.

Un día me enseñaron la poesía y casi que al mismo tiempo estaba conociendo la tarea de narrar a través de la canción tras comenzar a escuchar atentamente a María Elena Walsh. Esta experiencia con la canción llevó a que estuviera atento al cancionero popular que sonaba en una vieja radio que mi padre encendía en las mañanas para escuchar tangos y milongas, que aún recuerdo. Y la experiencia en los talleres de literatura para

niños llevó a que pusiera las energías en crear lo que en la biblioteca municipal no había. Aún recuerdo aquellos libros que me parecían aburridos y que en nada se asemejaban a aquel mundo que edificaba casi que a mi antojo o, mejor es decir, casi con mis posibilidades. Y vuelvo a pensar en Horacio Quiroga, estoy seguro de que fueron sus “Cuentos de la selva” lo que marcó un antes y un después en mi niñez, y en la música María Elena Walsh, que acompañaba su poesía con músicas típicas, algunas de las cuales escuchaba en la radio de mi padre. También Walsh fue de gran referencia.

Estas fueron mis primeras experiencias con la literatura, la música y con la canción.

Luego de algunos años, precisamente en la adolescencia, la música con la canción y la literatura con la poesía me acompañaron en las identificaciones con algunos grupos de pertenencia. También me permitieron canalizar algunas conductas características de esa franja etaria, como las posturas opositoras desafiantes, y, al mismo tiempo, relacionarme más allá de mi condición socioeconómica, con adolescentes con el mismo interés por la música rock y la poesía en clave de respuesta al mundo en nuestro carácter de incomprendidos. Aunque también vale aclarar que mi relación con la música típica continuó y se ligó con ritmos como el candombe, la murga, la samba, el son, etcétera, todas músicas de fuerte arraigo popular y características de Latinoamérica, reconocidas por una base percusiva muy marcada.

Estas músicas me invitaron, en el plano de mi vinculación con otros actores de la sociedad, a integrar movimientos sociales que de algún modo mantenían en su centro consignas como estandartes que provenían del cancionero popular, o que en caso de no estar en sus consignas era fácil relacionarlos a lo que decían muchas de las canciones que acostumbrábamos a problematizar con amigos. Tal es el caso de canciones como “Juguetes perdidos”, de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, “Los Dinosaurios”, de Charly García, “Adagio a mi país”, de Alfredo Zitarrosa, “El arriero”, de Atahualpa Yupanqui, entre otras que se colaban en una temporalidad que no sabía de años pero sí de una conciencia que a muy temprana edad se estaba formando y que era cobijada por las músicas y las poesías que me acompañaban desde mi niñez y a las que les encontraba significado, adaptaba para darles sentido, o que ya tenían un sentido y que ahora de más grande podía resignificar. Esas canciones iban desde “El país de Nomeacuerdo” o “El reino del revés”, de María Elena Walsh, a tangos como “Cambalache”, de Enrique Santos Discépolo, que escuchaba en algunas mañanas sea por la radio o por el canto de mi padre (casi siempre a fin de mes en la década de los 90).

De adulto, los poemas y las canciones toman otra forma mediadas por el deseo, las pasiones, el amor, la soledad, las distintas conflictivas del psiquismo y la vida de obrero, de estudiante de psicología, de futuro psicólogo.

Las notas graves ya no son una línea directa a lo que temo, sino que se combinan con las notas agudas haciendo que la vida sea un camino de goces y de disgustos, así sea en el temor como en el amparo, en la incertidumbre como en la certeza.

Escribir un trabajo final de grado ha sido actualizar vivencias relacionadas a la literatura y a la música, desplegarlas en clave psi y concretarlas académicamente. En esa triangulación ocurrieron constantes cambios, por ejemplo, lo que inicialmente parecía ser lo más acertado, y hasta central en la redacción, en otro momento se desplazó a un lugar menos relevante. Incluso me vi en la difícil decisión de replantear algunas ideas para generar un cambio importante al desarrollo de la tarea de escribir para ser leído. Entonces esas ideas escritas anteriormente, se acercaron más a producir para re-producir (volver a pasar por las estructuras de la producción), con mucho énfasis sobre las exigencias del documento académico y en otros momentos al ensamble con la música y la literatura. Fue así que surgió la idea de trabajar la canción de Gabo Ferro “Un eco, un gesto, una señal” sin ánimo de tomarla como una viñeta clínica sino más bien con las precauciones debidas del trato a una pieza de arte del cancionero del cantautor argentino que cuenta su penar y que permite ir ensayando una interpretación desde el psicoanálisis.

## **2) Introducción**

El siguiente texto tiene el propósito de asociar el concepto de desmentida como modo de defensa propuesto por Sigmund Freud (1975), con la canción “Un eco, un gesto, una señal” del cantautor e historiador argentino Gabo Ferro (2013) como ejemplo de otra manera del ejercicio analítico.

Como si se tratase de correr el telón para dar lugar a una obra, corro el telón para dar paso a la escena contada por la canción antes mencionada de Gabo Ferro.

En el desarrollo de este trabajo, los versos y estrofas de la canción, que entiendo que ayudan a pensar en su recorrido este modo defensivo de desmentida, también podrían tratar el olvido como producción inconsciente y síntomas que irán exponiéndose, alternadamente, para ejemplificar la sintomatología que caracteriza al mecanismo de defensa que podría manifestar el personaje haciendo un ejercicio de problematización en relación al propósito que busco en la realización de este trabajo. Por estos motivos propongo trazar un recorrido en el cual podamos suponer a esta canción en particular como posible de ser acompañada de una serie de lecturas a nivel psicológico con la aclaración de que es una de las tantas lecturas que pueden realizarse sobre ella dentro y fuera de los planos de las psicologías.

Pero quizás también sea tiempo de presentar al cantautor creador de esta pieza de arte.

El autor de la canción, el creador literario, se llama Gabriel Ferro, conocido artísticamente como “Gabo”. Nació en Buenos Aires el 6 de noviembre de 1965 y falleció el 8 de octubre de 2020. Fue cantautor, historiador, poeta y docente universitario. En lo que refiere a la poesía del artista Gabo Ferro, afirma Diana Bellesi en el prólogo del libro *Costurera carpintero*: “La poesía de Gabo Ferro es la poesía de un mago. Alguien que puede hacer de las palabras siempre algo imprevisto” (Ferro, 2014, p. 5). Gabo Ferro con ese nivel mágico de imprevisibilidad al tratar temas como el bien y el mal, el dolor, la muerte, el deseo, logra encarnar las angustias más universales en la singularidad de quien lo lee, lo escucha y lo siente. Crea un mundo capaz de ser interpretado y re-creado.

Tal es el caso de “Un eco, un gesto, una señal”, canción que será transcrita en su forma poética, extraída del libro *Costurera carpintero*, publicado en Buenos Aires en el año 2014. Hago esta descripción del material de donde extraigo la estructura del poema para la transcripción de la canción porque también es necesaria la atención en la poesía que ofrece el artista cuando presenta al personaje. Gabo Ferro elige un contexto sonoro con el que acompaña a la contradicción entre el estilo musical elegido y lo que expresa a través del canto el personaje.

En el disco *La primera noche del fantasma*, editado en el año 2013, se escucha a una persona desbordada, el artista que acostumbra a usar matices los direcciona a un juego entre la respiración agitada y el llanto, mientras que la música es llevada a niveles casi que festivos. El artista como tal ya nos da una aproximación a lo que luego el personaje expresa también, dentro del canto, con contradicciones.

El artista logra un personaje pasible de ser interpretado desde otras formas artísticas: además de la música y la literatura, también hay información desde lo visual pues el video de la canción tiene muchísimo para aportar a las posibles interpretaciones que se hagan de esta canción. Coincidiendo además con lo antes manifestado acerca de la lectura del poema en donde dije que es una de las tantas lecturas que puedan darse y de las interpretaciones a posteriori que pueden realizarse, cabe la misma regla para el uso de la canción. En este caso tomo como viñeta al poema (aunque con las diferencias de los aportes de la viñeta propiamente dicha para las interpretaciones clínicas) para una escucha analítica; una pieza de arte con la que considero posible realizar una analogía en base a conceptos tomados del psicoanálisis.

Comienza la canción y la situación es confusa: una música similar a un “fin de fiesta” precede a la reafirmación del desasosiego en la que se presenta el personaje. Podría tratarse de un personaje muy angustiado que, en una primera escucha, canta sus penas. Pero sucede que Gabo Ferro, como artista y autor de la canción, pareciera escribir desde un modo defensivo para decir, desde el protagonista, el recorrido sintomatológico por el que atraviesa. Entonces al momento de leer hay algo que me llama poderosamente la atención,

y es que en oportunidad de transcribir el poema noto la diferencia con la canción producto de la sonoridad que acompaña los versos. Los versos musicalizados adquieren otro sentido bajo el tríptico clásico de armonía, melodía y ritmo, pues se aproximan a expresiones cercanas a las emociones con otras maneras de comunicar lo que se escribe en el poema. Es entonces cuando me encuentro con la difícil tarea de elegir entre trabajar con la canción (con todo lo que acabo de anticipar) o el poema como campo de trabajo. Es conocida la relación que traban el psicoanálisis y la literatura. Gómez (1990) dice que los analistas tomaron “la literatura y su campo como un estímulo para la teorización analítica” (p. 319). Lo cierto es que hay un vasto y relevante trabajo volcado a la relación entre psicoanálisis y literatura, por lo que me parece apropiado abordar el tema desde la combinación entre ambas, la canción como estímulo, tomando en cuenta la estructura del poema como campo; a saber: no solo tomar al poema, en este caso particular, como un campo de limitaciones y condiciones estéticas, sino desde una posible ambivalencia, tomando en cuenta, al decir de José Enrique de los Santos Rodríguez (2005) reflexionando sobre el género en su forma escrita, que “La escritura misma parece que desencadena y fija de algún modo inexpresable, aunque lo Real siempre ponga límites a su expresividad” (p. 43).

La poesía permite observar procesos primarios cuando se da voz a la subjetividad más ínfima, dotando de nuevas significaciones la tarea de interpretación. Según de los Santos Rodríguez (2005), “Algo del proceso primario, del fantasma inconsciente, del sujeto deseante, de lo reprimido, atraviesan el yo, poniéndolo a trabajar poética e interpretativamente a través de los instrumentos formales del proceso secundario” (p. 43). Por ende, es también apropiado valorar en este aspecto al poema de la canción utilizando el esquema literario para dar cuenta del estado emocional del sujeto, sin hacer énfasis en figuras propias de la literatura.

Respecto de la situación del personaje y su modalidad defensiva, elijo para este acercamiento interpretativo la defensa de la desmentida de la realidad como mecanismo más apropiado a la posición en la que se encuentra. El mecanismo de defensa conocido como desmentida refiere al estado que caracteriza al sujeto ante una realidad traumatizante a la que no deja de reconocer como tal sino que la sustituye por otra realidad diferente.

Tomando una definición sobre el término alemán asociado a la desmentida conocido como “Verleugnung”, Laplanche y Pontalis (1981) definen lo siguiente: “Término utilizado por Freud en un sentido específico: modo de defensa consistente en que el sujeto rehúsa reconocer la realidad de una percepción traumatizante” (p. 363). Y es la definición que se tomará en este texto, además de otras coincidentes, para situar al protagonista de la canción de Ferro.

El personaje se refiere, además, al olvido para contrarrestar la condición penosa que lo tiene a maltraer. Este estado hará que el recuerdo como elaboración psíquica sea parte del olvido para evitar enfrentar la realidad y ligarlo a la defensa.

Gabo Ferro acompaña musicalmente con el estilo de un movimiento rápido propio de la polca, la sonoridad de la pieza de arte que entra en la trascendencia de temáticas tan universales como el dolor, el amor, la pérdida, temáticas siempre presentes en las canciones que tramitan lo más profundo del psiquismo, y universaliza así lo que el personaje de la canción siente y expresa, mediante el canto y su entonación. Esto permite que pueda entender lo que siente el protagonista al expresar estados emocionales que para quien lo escucha no le son para nada ajenos, de ahí es que pueda interpretar y adjudicar valoraciones a lo que enuncia de acuerdo con situaciones que narra como percibidas y que pueden ser analizables.

Pero antes de entrar en el análisis, estimo conveniente realizar un recorrido por algunos antecedentes que refieren a los encuentros entre la literatura y el psicoanálisis desde los inicios de las elaboraciones teóricas psicoanalíticas, en donde el mismísimo Sigmund Freud destaca como lector y autor de innumerables artículos, y en donde puede apreciarse la importancia de los recursos literarios en pos del desarrollo de la disciplina psicoanalítica. Seguido a ello expondré motivos donde el psicoanálisis encuentra en la música la posibilidad de identificar algunas situaciones que contribuyen a ejemplificar algunas de las concepciones de la propia teoría psicoanalítica.

### **3) Psicoanálisis, literatura y música**

#### **A) Este *Dichter* de hoy**

La literatura acompaña al ser humano desde hace siglos, podríamos dar una aproximación temporal dando cuenta de los primeros hallazgos que consta de escritos tallados en piedra y que se adjudican a los sumerios. Pero quizás los hallazgos más claros corresponden a la Grecia clásica. Esos escritos literarios han sido fundamentales para entender el proceso de intelección mediante el uso ordenado de símbolos que dan sentido a lo que se transmite, mediante la expresión simbólica, lo que sucede y lo que se puede dar a entender.

Esta modalidad de expresión artística ha tenido a lo largo de la historia sus variaciones en lo que respecta a las formas de comunicar y de expresar, con cuidado estético, su contenido. Por esa razón es que la literatura ha sido reglada en algunas ocasiones con el fin de diferenciar el tipo de texto ante el que se está mediante las formas en las que se comunica, se expresa y se manifiesta.

La literatura es considerada por la Real Academia Española, en una de sus definiciones, como el “arte de la expresión verbal”; y agrego que además caracteriza una cultura y su producción en determinado tiempo histórico y que se expresa mediante el uso estético de la palabra. Esto permite diferenciar a la literatura de otros usos de la escritura o del uso del lenguaje, pues a diferencia de las demás formas de expresión, la literatura puede manifestarse mediante la composición y encuentro estético y rítmico, fantasioso e imaginativo, del uso de la palabra.

Pero yendo a lo que corresponde a este trabajo, cabe al menos interrogarse acerca de la posibilidad de establecer puntos que unen la literatura con el psicoanálisis. Es así que en el recorrido cronológico para encontrar uno de los posibles puntos de unión, lo hice dirigiéndome directamente a los orígenes de la teoría psicoanalítica con la cual ha sido posible ejemplarizar algunos fenómenos psíquicos dándoles formas con figuras, escenas y personajes de la literatura.

El encuentro entre la literatura y el psicoanálisis tiene como primera referencia al mismo padre del psicoanálisis Sigmund Freud.

Freud utilizó los clásicos de la literatura universal no solo para enriquecer su intelecto sino que, además, lo utilizó para volcar los conocimientos en la creación y formulación del psicoanálisis. La literatura contribuye al psicoanálisis de modo tal que no solo comparten un objeto de estudio común, como lo es la conflictiva humana, sino que su contribución fundamental al psicoanálisis tal vez sea en la construcción del discurso psicoanalítico: sin las tragedias de Sófocles no habría Complejo de Edipo.

Freud toma a personajes de obras clásicas de la literatura para ejemplificar su teoría con las características o circunstancias más sobresalientes de esos personajes. No es casualidad que elija a algunos personajes de la mitología griega, a diferencia de otros héroes ligados a otras culturas cuyas características más ejemplares sobrepasan lo humanamente posible. Las habilidades y defectos, con todo lo que eso implica, de los personajes tomados por Freud son parte de ese estudio minucioso de las grandes obras literarias y de las peripecias de sus personajes para explicar algunas de las razones que lo llevan a formar distintas teorizaciones acerca del psiquismo.

Se distinguen, entre las lecturas y escritores leídos por Freud “las Tragedias de Sófocles y la poesía de Virgilio, los grandes personajes creados por Shakespeare, Swift, Milton, Spencer, Geroge Eliot, Kipling, Kingsley, Haggard, Max Müller, Charles Dickens” (Motta, 2016. p. 13), así como los grandes referentes de la literatura francesa y los clásicos de la literatura rusa, y los grandes escritores alemanes del siglo XIX entre los que destaca Schiller y Goethe. Pero también está Freud como creador, que colocó sus estudios de grandes obras para interpelar al psicoanálisis y que luego hará valer para sostener la formulación de la teoría psicoanalítica. El padre del psicoanálisis es también un admirador,

no solo de las grandes obras, sino también, de las habilidades de los escritores para la creación literaria. La tarea de escribir no solo es una tarea que enfrenta al escritor con la hoja en blanco, sino que además destaca al escritor en el propio proceso de creación.

“*Dichter*” es la palabra en alemán para nombrar al “creador literario” o “poeta” (Gómez Mango y Pontalis, 2014, p. 11) y “*das Phantasieren*” para dar nombre a aquella “actividad de la fantasía o actividad de la imaginación” sugieren Gómez Mango y Pontalis (2014, p. 11) tomando en cuenta las últimas versiones francesas que más se acercan al significado de la traducción de la conferencia dada por Freud en 1907 y publicada a principios del año 1908 bajo el título de “*Der Dichter und das Phantasieren*”. En esa conferencia, a Freud (1992) se lo lee maravillado por el quehacer del poeta, se pregunta de qué lugar toma el poeta sus materiales con los que es capaz de conmover, provocar, excitar a sus lectores. Luego agrega: “Ahora bien, el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva” (Freud, 1992, p.128). Pero, ¿acaso no es lo mismo que lo que ejercita Freud en la creación de los fundamentos del psicoanálisis?

Quizás valga recordar que ya en sus primeras formulaciones Freud utiliza los mismos mecanismos que los que utiliza un creador literario al momento de componer su obra:

Quando Freud redacta el relato del sueño y sus asociaciones opera como un *Dichter*: su escritura capta las imágenes oníricas, la encarna en palabras, intenta reproducir su poder alucinatorio. Cuando descubre el trabajo del sueño, cuando teoriza y construye un modelo de funcionamiento del aparato psíquico, actúa como un investigador, un pensador que conmueve la noción misma de sujeto humano (Gómez Mango y Pontalis, 2014, p. 210).

Entonces es adecuado, en esta relación entre la literatura y el psicoanálisis, señalar uno de los estilos literarios que convoca a este trabajo: la poesía, con el fin de poder ubicarse en posición de investigador y de acudir, en este caso, a la poesía como un medio desde donde teorizar. Dice de los Santos Rodríguez (2005): “La poesía es un medio, un recurso que el sujeto emplea para describir su interioridad, para expresar sus vivencias, emociones y angustias; para comunicarse con los otros, para construir un mundo y para apoderarse del mundo” (p. 46). Esta definición se ajusta a lo que pretendo asociar en el presente trabajo, pues, además de construcción estética, la poesía es capaz de armar un mundo, el que a su vez es posible rearmar desde el psicoanálisis y darle nuevas interpretaciones. La poesía nos permite la construcción de nuevas realidades y nuevas

lecturas capaces de dinamizar el ejercicio del pensamiento analítico. No tiene como objetivo transformar la realidad sino de ejercerla mediante el placer estético como bien dice, diferenciando así la tarea de la poesía y el psicoanálisis, de los Santos Rodríguez (2005): “Si la poesía se propone como medio el placer estético, la sublimación y la expresión emocional, la interpretación se propone como medio para pensar y sentir una realidad, procurando darle una nueva significación” (p. 47).

Esta última referencia es la que, a mi entender, marca el roce que se da entre poesía y psicoanálisis, entre el Dichter y el analista-investigador, porque además de marcar un punto de encuentro, establece claramente las diferencias que existen. Es en este sentido, pues, de de los Santos Rodríguez (2005) y su postura sobre poesía y psicoanálisis, en el que el poema de la canción “Un eco, un gesto, una señal” será tratado en este trabajo.

Además, voy a incluir los aportes de otros autores que suman al trato de la lectura del texto poético. Lo que menciona Ema Ponce De León (2007) por ejemplo, cuando dice, ante la lectura de un texto de este estilo literario: “La lectura de un texto poético promueve un estado de penumbra asociativa, a medio camino entre los procesos conscientes e inconscientes” (p. 14), cuestión que podríamos leer como procesos oníricos, que bien se conoce como una de las vías regias de acceso al inconsciente. Como sostiene Daniel Gil (1995),

el recurso a una retórica narrativa de tipo literario en el campo del Psicoanálisis no es un artificio contingente, sino que se encuentra en la raíz misma de la posibilidad de transmitir una experiencia a través de un relato que al mismo tiempo es el que crea para Freud la posibilidad de una articulación metapsicológica (p. 25).

Por ende, la poesía, como recurso en este trabajo, se toma como se utiliza una viñeta, aclaro que sin romper las exigencias de las estructuras de la poesía en la transcripción, extrayendo de ella la situación por la que considero atraviesa su personaje y por la cual es posible aventurar una serie de interpretaciones. Cabe agregar que se trata de una de las tantas lecturas que se pueden hacer de este poema de Gabo Ferro. Además del poema, considero necesario prestar escucha a la sonoridad del ensamble entre la poesía y la música. Esto implica considerar cierta ventaja sobre la mera escritura para un posible acercamiento al malestar psíquico que manifiesta el personaje, sumándole el conjunto de sonidos, tiempos y ritmo que acompañan lo que dice él y cómo lo manifiesta.

La poesía es tomada en este trabajo como registro escrito de una situación probable de ser analizada sin que esta pierda su calidad de manifestación artística.

## **B) Somos la sonoridad de un pasado que está vivo**

La música es la manifestación artística que ha acompañado al ser humano desde los primeros tiempos de vida de este sobre la tierra. Le ha permitido al humano establecer criterios para ordenar los sonidos de la naturaleza en los primeros tiempos, pudiendo luego caracterizar los sonidos mediante instrumentos. El uso de las primeras tecnologías capaces de emitir y transmitir sonidos o una descripción sonora del medio en el cual ese humano desarrolla sus expresiones se encuentra en las primeras habilidades humanas de percudir y establecer un ritmo capaz de convocar al grupo de pertenencia desde tiempos inmemoriales.

El humano ha logrado, con la música, contextualizar en tiempo y espacio, referencias que lo sitúan en determinadas épocas. A través de la música, el humano, ha conseguido animar en la sonoridad, los usos y costumbres de una cultura determinada, o de una sociedad ubicada en un tiempo histórico. Así es que las sociedades enseñan sus avatares utilizando la música como un medio por el cual expresar las circunstancias por las que atraviesa un pueblo o un individuo, en un tiempo histórico significativo para esa cultura o para ese individuo.

La música es, según la Real Academia Española, “Melodía, ritmo y armonía, combinados”, a lo que además agrega otra definición quizás más ajustada a lo que este trabajo pretende: “Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente”. Es preferible tomar esta definición puesto que parte del desarrollo de esta tarea consiste en destacar los aspectos musicales por los que el personaje de la canción, puesta a consideración para ser analizada desde el psicoanálisis, expresa su malestar psíquico.

Por tanto, la música es también la facultad de expresar la compleja organización y relación de sonidos y silencios capaces de exteriorizar sentimientos y también, como sucede en otras manifestaciones artísticas, expresar emociones comprendidas en determinado tiempo y en determinadas culturas a lo largo y ancho del planisferio. También expresa un tipo de lenguaje y la adquisición de nuevas modalidades de representación mediante el desarrollo lógico y matemático de su escritura y manejo del tiempo que la rige.

Pensemos desde cuándo acompaña la música al ser humano y realicemos un recorrido desde el momento de la vida intrauterina, allí donde se dan los primeros encuentros con el ritmo del corazón materno que se distingue de los ruidos causados por aquellos sonidos que irrumpen y tensan el espacio que se comparte. Los primeros sonidos son parte de la constitución psíquica del sujeto pues se adhieren a los niveles simbólicos e imaginarios con los que se estructura el psiquismo. Esos sonidos que también van a ser

distinguidos conjuntamente con la voz materna y que configuran “la integración combinada del sonido y del silencio, realizada por los códigos verbal y musical, constituyen una protección, una envoltura sonora musical verbal que puede ser eficaz frente a dimensiones traumáticas” (Altmann de Litvan et al., 1993. p. 43).

Los primeros sonidos apaciguantes para el recién nacido se encuentran en sentir el ritmo que comparte con su madre y que se accionan ante una experiencia traumática o acogedora.

Una de las experiencias por las que atraviesa el ser humano es el momento del parto donde la situación de indefensión tiende a ser compensada con una vuelta a una sonoridad que es bien conocida. Es la sonoridad del vínculo entre el niño recién nacido, su madre y la mediación compuesta de ritmos y voces como mitigante de lo que inquieta al niño y lo angustia.

En los primeros momentos de la vida del ser humano donde, según nos relata Víctor Guerra (2020), suceden situaciones rítmicas y armónicas que van desde la succión, al ritmo establecido por el abrir y cerrar de manos, en definitiva, la utilización rítmica de los cuerpos. Dice Guerra al respecto: “Madre-bebé, padre-bebé poco a poco forman un ritmo en común, como una música necesaria y fundante de la danza de la subjetivación” (2020, p. 78).

A medida que pasa el tiempo en la vida del niño, esa composición sonora, esa sonoridad, irá adquiriendo otras formas de expresión para satisfacer las necesidades propias y/o de las circunstancias de la realidad que comparte. Las canciones de cuna, por ejemplo, implicarían otro lugar en la relación del niño/a con el otro o los otros.

Carlos Kachinovsky (2005) sostiene que la música acompaña desde los primeros momentos de la vida al ser humano y las canciones de cuna son un ejemplo del establecimiento de las primeras relaciones que el humano tiene con otro: “acerca de la canción de cuna, queda clara la raíz primaria de la música, la vinculación con las primeras experiencias del sujeto, de encuentro con el otro en ese establecimiento de ritmos” (p. 401). En las canciones de cuna la música vincula, desde las primeras vociferaciones y melodías tarareadas, al sujeto con el ambiente, con lo agradable, acogedor, conmovedor, apaciguante, y con un otro capaz de irrumpir en ese escenario semejante al juego, al fort-da: aparecer y desaparecer de escena; es como las ausencias y presencias de la madre: el ritmo fundante marcado por su cuerpo y su voz.

El fort-da es una formulación que surge a raíz de las observaciones que realiza Sigmund Freud a su nieto de 18 meses cuando este arrojaba un carretel y pronunciaba la palabra en alemán “fort” (lejos) y cuando tiraba del hilo del carretel para recogerlo el niño pronunciaba la palabra “da” (acá). En la siguiente definición de este concepto fundamental del psicoanálisis se encuentra lo que, haciendo una analogía, podría considerarse semejante a musicalizar los momentos de la vida del humano en su constitución psíquica: el

fort-da “es constituir un espacio, fundarlo, y es un gran logro cultural que supone tolerar la espera, y renunciar a la satisfacción pulsional inmediata, soportar la ausencia, simbolizar, hacer activo lo pasivo en el jugar” (Pernicone, 1999, s/p). Pareciera que ese espacio de fort-da estuviera también estructurado por un lenguaje musical, a modo comparativo, pues suceden las mismas dinámicas en la música y en fort-da: la música es capaz de estructurar la espera, simbolizar los silencios que marcan las ausencias de las notas y nuevamente su aparición; además de ligar para prolongar y expresar consecuciones, o de figurar con puntillo la prolongación de los tiempos en los que se sostiene el sonido. En este sentido podría guardar semejanza en la operación subjetiva parecida al niño que juega con el carretel.

Como venía diciendo líneas arriba sobre una de las músicas fundantes, la canción de cuna, precisamente, tiene las características de conexionar al humano de los primeros momentos de vida con su madre en el entrecruce de palabras, melodías y cantos. La canción de cuna une la díada madre-hijo de maneras rítmicas y sonoras como si tratasen de propias del vínculo:

Definimos a la canción de cuna como un fenómeno vincular, una zona de encuentro entre la madre y el bebé, íntima, secreta, serena, donde se abre un tiempo de espera y esperanza que pone en juego las sincronías y ritmos entre estos (Altmann de Litvan et al., 1993, p. 41).

Esa zona de encuentro posibilita la aproximación de la madre con su hijo/a, que se comunican mediante la sonoridad característica de las canciones de cuna. Este tipo de canción, por lo general, tiende a susurrar para calmar, a decir palabras que parecen salidas de un cuento donde incluso se define el lugar que ocupa cada uno en esa relación tan íntima. Por lo general el niño/a siempre es colocado en el lugar de recibir cobijo y protección que ofrece la madre mediante el canto creativo y en tono suave, al tiempo de que marca un ritmo con el que lo mece o lo acaricia. La madre es quien invita al bebé a esa zona, a esa morada apacible de mutuo reconocimiento. Esa musicalidad que se produce en el encuentro es tal vez lo que se define a continuación:

Rosolato se refiere a la música como "casa susurrante", "matriz sonora" que presenta la posibilidad del encuentro de una armonía “brevemente alcanzada por algún rasgo sonoro, un timbre, una altura, una melodía, que pueden convertirse en la imagen de la fusión del niño con la madre... verdadero hechizo, cuya huella encontramos en el encantamiento de la música (Kachinovsky, C., 2005, p. 401).

En otra etapa de la vida humana, más precisamente en la adolescencia, la música actúa sobre los procesos identitarios tornándose de suma importancia. En la adolescencia, el modo de relacionarse con la música tiene como característica principal las identificaciones que realiza el/la adolescente con la música de su preferencia. Pero además pareciera guardar relación con las definiciones anteriores en cuanto a las primeras músicas sentidas desde los primeros momentos de vida: esa relación implica que la música sigue funcionando como un espacio por el cual se canaliza la relación del bebé y del adolescente con otros ritmos de vida y con énfasis a sus demandas. La diferencia es que ya no solo alcanza con el apacible modo de percibir una canción, sino que cobra fuerza mediante la vinculación con ciertas propuestas estéticas y musicales que varían según los nuevos requerimientos de la propia adolescencia y que conducen a:

[la] Adscripción a propuestas identitarias, que interpelan al joven y a las cuales responderá presencial o simbólicamente, asumiendo sus prácticas, sus discursos, sus estéticas. (...) en todos los casos se trata de un fuerte trabajo de simbolización, que apunta al proceso de constitución de subjetividad y no una mera actuación vacía de sentido (Kachinovsky, C., 2005, p. 394).

En el sujeto adulto pueden observarse algunas respuestas de las primeras vivencias y encuentros con la música, pues implica para el sujeto adulto resguardarse en una envoltura musical, lo mismo que el lactante en sus primeros momentos vinculantes con el mundo exterior, donde establece un ritmo que le permite la subsistencia. El adulto, muchas veces, dará respuestas a sus conflictivas con ejemplos asociados simbólicamente a los primeros momentos de vida, con estímulos rítmicos y sonoros ocurridos en los primeros momentos de vida.

Es conveniente en este momento establecer el criterio de sonoridad que va a caracterizar a la pieza musical a ser puesta en consideración para su analogía.

En este trabajo, por sonoridad entiendo la contemplación de la intensidad de los sonidos con la que escuchamos e interpretamos de manera estructurada, en este caso, una pieza de arte, en un orden establecido de manera rítmica, armónica y melódica. En esta situación particular, son sonidos producidos por los instrumentos musicales –incluyendo a la voz como instrumento–.

La canción posee esa cualidad, la sonoridad de la canción hace que en el orden, en la intensidad y en el ensamble de su condición poética y sonora ocurran procesos subjetivos e intersubjetivos mediados por el ritmo y amparados por el equilibrio que caracteriza a la armonía para generar tensiones o relajación, sensaciones de alegría o de tristeza, según sea su tonalidad, según su composición.

En el caso de la polca, estilo musical usado por la canción a la que hago referencia en este trabajo, se trata de un estilo rápido y alegre que podría generar desencuentros respecto entre el contenido del discurso ofrecido por el canto y la música como vehículo para poder expresar rítmicamente el contenido poético de la pieza artística en cuestión. Quiero decir que se trata de una discordancia en la relación entre lo que se dice en el poema y la música que lo acompaña puesto que la polca es considerada un ritmo alegre lo que contrasta con lo dicho por el poema de la canción.

En una aproximación factible a la música de la primera infancia, la rapidez rítmica con la que pueden darse determinados procesos en la niñez en aras de la apropiación yoica traerá como consecuencia, nuevamente tomando a Guerra (2020) que “A un ritmo demasiado rápido, el niño se sentirá desposeído, licuado, inconsistente, enfrentado a una angustia de vaciamiento, de evacuación, podría entonces trastornarla desde sí en una defensa paradójica, en lugar de reflexionarla” (p. 77), tal como veremos en “Un eco, un gesto, una señal” en una eventual analogía con las condiciones del personaje envuelto en el ritmo de la polca. El ritmo sobre el cual el personaje expresa poéticamente lo que entiendo como angustia es similar a las condiciones ofrecidas por la madre-padre del niño, y que análogamente podría ser el tipo de música elegido para esta pieza y que Guerra (2020) trata como “disritmia” (p. 84). Básicamente, el personaje de la canción, como un niño/bebé, no consigue adaptar las posibilidades rítmicas ofrecidas por esa “casa susurrante” (Kachinovsky, C, 2005, p. 401), al ritmo psíquico con el que puede dar respuestas a lo que le aqueja. Siguiendo esta línea de pensamiento, en relación a la canción pareciera estar ante un marcado contratiempo musical-emocional; quiero decir: por un lado el pulso y la característica alegre de la polca como estilo musical elegido y, por otro, el ritmo de la vida psíquica del sujeto de la canción cuya intensidad manifiesta una supuesta dolencia que parecería generar el carácter paradójico de la pieza musical en su totalidad.

Para finalizar el apartado, solo queda agregar una aclaración, que si bien está desarrollada en las conceptualizaciones anteriores y que refieren a la escritura (poesía) y a la música, es conveniente remarcar. En ese sentido, ambos desarrollos conceptuales son parte del ensamble que ocurre en la canción: la poesía con sus estructuras y estética, y la música con su sonoridad, direccionan a este trabajo final de grado en elegir a la canción como expresión por donde el personaje se manifiesta y que reúne las condiciones que generan la posibilidad de escucha clínica, tomando en cuenta la amplitud de lo que el sujeto pone en consideración. Tal vez pueda este ejercicio ser utilizado en otras instancias, sea como mediador terapéutico o, también, como un modo de explicar las distintas teorías que hacen a la labor del psicólogo y que invitan a crear, a reflexionar y animarse a encontrar otras modalidades para explicar el funcionamiento de la psiquis en nuestro tiempo.

#### 4) Canción “Un eco, un gesto, una señal”

A continuación la transcripción tomada del libro publicado en 2014 de la canción puesta al público un año antes, en el 2013.

##### ***Un eco, un gesto, una señal***

*¿Qué es el otoño? ¿Dónde sucederá? ¿En el color?  
¿En el aire? ¿En la hoja? ¿En la caída?  
Hoy nada puedo recordar, apenas puedo caminar  
¿Era un pie detrás del otro o era encima?  
Una canción, un eco, un gesto, una señal  
Ya no sé qué fue cierto o qué mentira.  
Algo pasó que lo olvidé, que veo al recuerdo y que lo siento  
como a un resucitado entre los muertos*

*No sé por qué ya lo olvidé  
No importa qué olvidé, solo lo olvido  
Siempre luché por recordar  
pero hoy qué buen regalo es olvidar  
Un sobre abierto, un escalón,  
hay cosas que prefiero no ligar,  
como una cuerda y un puñal.  
Hoy siento que me protege el olvidar*

*Duermo diez horas, duermo diez más y al despertar  
qué importa si es de noche o es de día  
Las cosas tienen tanta paz que me olvido de respirar  
y este ahogo trae algo familiar  
No voy a hundirme, no quiero entrar, no voy averiguar  
si algo ha pasado, pasa o pasará  
En el recuerdo se guarda una canción que es en plural  
pero el olvido la canta en singular.*

## 5) Análisis de la canción “Un eco, un gesto, una señal”, de Gabo Ferro, y analogía con el mecanismo de desmentida (Freud, 1975)

Primeramente, luego de la lectura del poema, corresponde dar algunas definiciones de lo que puede entenderse en la canción, pero además dejar en claro que cada lector construye una lectura, cada uno escucha y ve desde su singularidad lo que el creador de la canción escribió. Por tanto, lo que a continuación se podrá apreciar es una interpretación dentro del psicoanálisis de las muchas interpretaciones y utilidades que puedan darse desde la misma teoría o desde otras.

En este caso en particular lo que puedo apreciar como emergente es la desmentida como mecanismo de defensa. Pero, ¿podría el personaje de la canción de Gabo Ferro ser utilizado en aras de poder explicar este mecanismo de defensa?

El personaje describe la confusión de lo que se supone aprendido, de aquello que nos contacta con la temporalidad de una realidad, entonces pone en duda lo que reconoce y lo que lo angustia, por lo que va a preferir el olvido ante una realidad que habita y que lo desanima:

*¿Qué es el otoño? ¿Dónde sucederá? ¿En el color?  
¿En el aire? ¿En la hoja? ¿En la caída?  
Hoy nada puedo recordar, apenas puedo caminar  
¿Era un pie detrás del otro o era encima?*

La estrofa que sigue a continuación no se posiciona desde la pregunta como en la estrofa anterior, más bien se recurre a colocar la duda sobre distintas experiencias. Entonces, ¿podría indicarnos la imagen del objeto ausente, de lo que reclama como aquello que recuerda y que al mismo tiempo olvida, de aquello que puede devolver una imagen de lo que se olvidó y contra lo que lucha para no recordar?

*Una canción, un eco, un gesto, una señal  
Ya no sé qué fue cierto o qué mentira  
Algo pasó que lo olvidé, que veo al recuerdo y que lo siento  
como a un resucitado entre los muertos.*

En un acercamiento escueto a la definición de desmentida como mecanismo de defensa, Freud (1975) sostiene: “Por un lado, rechaza la realidad objetiva con ayuda de ciertos mecanismos, y no se deja prohibir nada; por el otro, y a renglón seguido, reconoce el

peligro de la realidad objetiva, asume la angustia ante él como un síntoma de padecer y luego busca defenderse de él” (p. 275).

La desmentida que afecta al pensamiento se va a ver con más claridad en medio del desamparo que en este caso el personaje describe mediante la confusión en sus actos como muestra de ello. El desamparo lo entiendo como el desvalimiento del sujeto ante determinadas circunstancias de las cuales él no puede defenderse por sí solo y desde donde surge el abandono que impide avanzar, a la persona afectada, hacia una instancia psíquica reparadora.

En este caso, podemos plantearnos el siguiente escenario: el desamparo pudo ser originado por un evento traumático resultante de un posible corte con lo otro que ampara, de lo cual no da cuenta explícitamente en el relato pero que al oír lo que el personaje expresa, el estado emocional que lo atraviesa, podría deducirse que el canto está dirigido a la ausencia como representación de quien funcionó como un otro: “La desmentida siempre es desmentida de una ausencia que cobra forma como desmentida de la ausencia del otro” (Casas de Pereda, 1999, p. 183).

Posiblemente, en ese escenario, sea el fantasma al que reconoce como al recuerdo siendo “un resucitado entre los muertos”, la predominancia del imaginario que sostiene la ausencia de ese otro que lo angustia y que en los actos trata como una interrupción psíquica de la cual dice a través de la confusión. Aunque esto no implica una anulación en la producción psíquica sino una pausa de la que luego retoma la actividad bajo las circunstancias de la desmentida como mecanismo de defensa.

La desmentida o “verleugnung” consiste en un mecanismo por el cual se consigue un equilibrio en los montos de energía psíquica luego de que la persona haya sido desbordada por un monto de excitación psíquica la cual genera un desequilibrio,

se podría decir que, la vivencia traumática produce afectos dolorosos e insoportables en el sujeto, como el sentimiento de intensa angustia por ejemplo. Esto desataría un conflicto psíquico, donde el Yo, si no logra conciliarse con la representación, debería de poner en funcionamiento algún mecanismo defensivo capaz de equilibrar los montos de energía. En este caso, el Yo puede poner en marcha la verleugnung para que se equilibren nuevamente las energías psíquicas (Areán Mederos, 2015, p. 6).

Esa producción psíquica que le atribuyo al personaje es coincidente con la descripción que hace Myrta Casas de Pereda cuando explica lo que sucede en la constitución subjetiva en el mecanismo de desmentida: “No se trata de fases ni de una complejización sucesiva, sino de diversas perspectivas que confluyen hacia o desde un

sujeto y su división, en niveles simbólicos e imaginarios, anudando un real que se pierde cada vez más consistentemente” (Casas de Pereda, 1999, p. 152).

El evento que produce el desamparo y que conduce a la desmentida como mecanismo no está directamente mencionado en la canción pero, como está referido en las definiciones anteriores, pudo haber existido un evento traumático que haya provocado la angustia del personaje. Aprovecho para clarificar, nuevamente, que se trata, este trabajo, de una de las posibles interpretaciones de este poema en particular en el entendido de que es posible tematizar la desmentida como mecanismo de defensa.

Continuando con la tarea, estimo que es conveniente definir lo que en este texto se entiende como trauma. Según la definición del Diccionario de Psicoanálisis: “Trauma, traumatismo (psíquico): Acontecimiento en la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica” (Laplanche y Pontalis, 1981. p. 447). El trauma está relacionado con la interacción del sujeto con el exterior, aquello que de algún modo lesiona al sujeto y que proviene de una violencia externa que le provoca una ruptura, en este caso en la organización psíquica. Algo detiene la continuidad en la elaboración psíquica del sujeto que es la que establecen las conexiones asociativas para contrarrestar la lesión producida por el trauma a nivel psíquico y “la liquidación progresiva del trauma”, parafraseando a Laplanche y Pontalis (1981), en la definición de elaboración psíquica.

Sin dudas no es ese el tiempo por el cual está atravesando el personaje en cuestión en el marco de esta analogía; más bien es la etapa previa a la posibilidad de encontrar cura, y en el propósito de hallar alivio encuentra refugio en el olvido. Es aquí donde el olvido como elaboración inconsciente se ubica por encima del recuerdo. ¿Qué implicaría recordar para el personaje? Quizás implicaría la reelaboración que liberaría al sujeto de la experiencia traumatizante que interrumpe la cadena significativa. Recordar, a cambio de olvidar, genera otros escenarios posibles que ubican la trama, más allá de lo empírico de los eventos ocurridos, en posibles imaginarios, permitiendo que el trauma no quede como acontecimiento aislado sino que lo aloja en una nueva cadena de significantes para que sea integrado. Propongo pensar que el personaje no elige conscientemente pero acepta sin embargo los hechos ocurridos, sabe que algo sucedió, que irrumpió en su tránsito psíquico y a modo de autoconservación prefiere, mediante la desmentida, en su ejercicio del olvido, evitar el malestar psíquico:

*No sé por qué ya lo olvidé*

*No importa qué olvidé, solo lo olvido*

*Siempre luché por recordar*

*pero hoy qué buen regalo es olvidar*

Inmediatamente, al encontrar un posible amparo en el olvido, el sujeto va a nombrar algunas de las imágenes a las que asocia a su estado de malestar y de las cuales se remite a decir que prefiere no ligar. Esto podría asociarse a lo que Freud escribe sobre un caso en el que el mecanismo de desmentida opera en el sujeto:

Y entonces debe decidirse: reconocer el peligro real, inclinarse ante él y renunciar a la satisfacción pulsional, o desmentir la realidad objetiva, instalarse la creencia de que no hay razón alguna para tener miedo, a fin de perseverar así en la satisfacción (Freud, 1975, p. 275).

Y, como sucede en el texto de Freud, sugiero que aquí el personaje también recurre a la simultaneidad en la decisión, que quizás reconoce que allí hay un peligro, que puede tener consecuencias graves, que puede atentar contra su propia existencia, pero que sin ese reconocimiento tampoco habría algo de lo que defenderse por ende no habría realidad a la cual desmentir:

*Un sobre abierto, un escalón,  
hay cosas que prefiero no ligar,  
como una cuerda y un puñal.  
Hoy siento que me protege el olvidar*

Y es en este preciso momento donde cabe entablar la diferencia entre la escisión del Yo en la desmentida, que implicaría cortar con la realidad compartida; y la desmentida como mecanismo de defensa en la neurosis que sugiero para el personaje en cuestión, donde la realidad compartida juega un rol importante para la autoconservación del sujeto.

Por ejemplo y por si acaso: ¿qué consecuencias traería desmentir la realidad sin renunciar a la satisfacción pulsional? Primeramente tomaré la definición de pulsión que se hace en el diccionario psicoanalítico. La pulsión, definen J. Laplanche y J.B. Pontalis (1981) “Proceso dinámico consistente en un empuje (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su fuente en una excitación corporal (estado de tensión); su fin es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin” (p. 324). Si no se renunciara a la satisfacción pulsional ni se desmintiera la realidad, esto atentaría contra la organización psíquica del sujeto, el empuje quedaría librado a una estructura de tipo psicótico sin poder conectarse a las exigencias de la realidad compartida, lo que lo llevaría a

poder “ligar una cuerda y un puñal”. Por tanto el fin más conforme sería alcanzable por una producción del deseo y observable por la formación de síntomas más que a la concreción de posibles actos que atenten contra la vida del sujeto.

¿Entonces el sujeto-protagonista de la canción y en este caso de esta construcción discursiva, no se encuentra escindido de la realidad que comparte, estaría dentro de los parámetros que conducen a la neurosis?

En la escisión del Yo se reniega de la realidad y se la sustituye, coincidentemente con lo que sucede en la desmentida, pero quizás la diferencia es que en la desmentida, en la neurosis, en el Yo están ligadas las dos actitudes psíquicas (tiene en cuenta la realidad al tiempo que la desmiente) que, además, se influyen la una con la otra.

La escisión, como fenómeno estudiado por Freud, tiene la particularidad de “la coexistencia, dentro del Yo, de dos actitudes psíquicas respecto de la realidad exterior”, estas dos actitudes a nivel psíquico “coexisten sin influenciarse recíprocamente” van a definir Laplanche y Pontalis (1981, pp. 125-127). Las dos actitudes se mantienen desligadas “sin que se establezca entre ellas una relación dialéctica”, no habiendo lugar para sustraer de la realidad exterior el compromiso necesario para responder correctamente a las demandas en las cuales lo consciente e inconsciente deberían estar diferenciados.

En el caso en el cual ubico al sujeto protagonista de la canción de Gabo Ferro el sujeto desmiente la realidad exterior a él, que le resulta agobiante, reconoce en ella los factores que inciden en sus acciones y apunta a la angustia que puede poner en palabras aunque describiendo los actos por sobre el carácter simbólico de lo que sucede, como lo dice en los últimos versos citados.

Casas de Pereda sostiene: “En la desmentida estructural no habría un verdadera escisión del Yo, sino que la dupla saber-no saber (de la castración), forma parte de la división estructural, quedando el primero en lo inconsciente, y el segundo en el Yo” (p. 185). El personaje no parte de un relato de lo absolutamente conocido-desconocido, sino que en la sonoridad de lo que expresa se puede entender lo que en actos confusos describe, aquello que no dice directamente sino que lo expresa mediante asociaciones de recuerdos e imágenes que entiendo lo perjudican y lo encaminan al malestar psíquico que ya no quiere sentir. No está escindido de la realidad que lo maltrae, aunque inconscientemente la desmentida sea un camino factible para tramitar la angustia. Pues no saber desde una mirada de los mecanismos narcisistas que acompañan a la desmentida traen consigo “trastornos en la simbolización, dificultades en la elaboración de los duelos (...) derivando hacia un quedar pendiente (dependiente) del otro” (Casas de Pereda, 1999, p. 185).

Luego, en la siguiente estrofa, el personaje va vociferar:

*Duermo diez horas, duermo diez más y al despertar*

*qué importa si es de noche o es de día  
Las cosas tienen tanta paz que me olvido de respirar  
y este ahogo trae algo familiar  
No voy a hundirme, no quiero entrar, no voy a averiguar  
si algo ha pasado, pasa o pasará*

¿Puede ser esta última estrofa una descripción sintomatológica narrada por el propio sujeto? Si fuese esta una descripción de los síntomas daría cuenta del grado de angustia a la cual responde con “dejarse estar”, como se dice coloquialmente, que lo lleva a restar importancia sobre el momento de la jornada en la cual despierta y a encontrar un momento de paz donde puede sentir alivio a su malestar psíquico. Pero al momento en que opera la defensa por intermedio del olvido, hasta ese hueco de paz que logra atesorar como alivio, se convierte en un ahogo, más que el olvido, es el recuerdo que lo mantiene rumiante ante la realidad que desmiente.

Queda pensar para esta analogía de la canción “Un eco, un gesto, una señal” cuál es la mejor salida del malestar psíquico por el que atraviesa el sujeto. ¿Cómo se consigue salir de la angustia, si acaso el camino a seguir es mediante la posibilidad de que el mismo sujeto consiga resignificar su historia con un objeto real o con uno proveniente de la fantasía? Encontrar una nueva manera de construir discurso, de poner en palabras, de hallar claridad y de evitar el peligro que podría significar el hecho de que el malestar por el que atraviesa lo acorrale, de proponer un ritmo a la arritmia que imponen los momentos desesperantes, tal vez podría estar dentro de lo posible de hacer. Y que pueda prender de la realidad exterior al sujeto y sostener al mismo tiempo las fantasías que le permiten transitar el proceso es, en primera instancia, un camino factible, entendiendo que la desmentida es una de las respuestas defensivas del psiquismo más inmediata para resolver aquello que desampara al sujeto y lo conduce a la indefensión. También vale decir que la desmentida obstaculiza en algún punto la represión necesaria para que los efectos no sean encaminados como consecuencia a la escisión del Yo, en este caso afectando al personaje de esta canción.

Y para cerrar este recorrido valen los dos últimos versos y un profundo silencio:

*En el recuerdo se guarda una canción que es en plural  
pero el olvido la canta en singular.*

## 6) Consideraciones finales

Este trabajo, que es una lectura de las tantas que pueden ofrecer las canciones como las expresiones artísticas en general, no pretende agotar las posibilidades de otras lecturas que puedan realizarse sobre esta canción de Gabo Ferro dentro y fuera del plano psicoanalítico. Es apenas un acercamiento a la posibilidad de crear y recrear que ofrecen las expresiones artísticas poniendo en juego el lenguaje y sus niveles de manifestación, en este caso la experiencia de otros modos de utilizar la palabra, como por ejemplo, por intermedio de la canción.

Tal vez el haber elegido la canción como manifestación artística para intervenir en distintas modalidades de psicoterapia fue lo que más dificultad causó al momento de recurrir y reunir materiales académicos que asociaran el psicoanálisis con la música cantada. Por lo tanto, la tarea consistió, en un segundo momento, en descomponer la canción para volverla a ensamblar desde el punto de vista del psicoanálisis y en relación a sus dos componentes principales: la música y la poesía. Quizás esto esté relacionado a situaciones asociadas al conocimiento que me permite el grado, o quizás también esté ante un amplio campo de conocimiento a explorar desde la visión elegida para componer este trabajo.

Pero lo cierto es que requirió, además de reforzar conceptos, trabajar las ideas previas sobre la tríada música, poesía y psicoanálisis. Luego, negué la posibilidad de ese posible encuentro y dejé las asociaciones libradas al estudio por separado de psicoanálisis-literatura, psicoanálisis-música, como se ve reflejado en este trabajo. Y, por último, intenté en la medida de mis posibilidades, el ejercicio analógico en vinculación directa con la canción como resultado de la composición musical y literaria capaz de ser analizada.

Esa canción, que es la única pieza en todo este lío que tenía resuelta, contaba con la benevolencia del artista que publicó la pieza en tres de las dos maneras elegidas para este trabajo. Pues también es una pieza de arte audiovisual muy potente en cuanto a contenido, pero eso ya es harina de otro costal. Entonces, tenía dos posibilidades de tratar la pieza: una desde la manera tal cual la conocí, que es la forma musical, y, la otra, a través de su publicación en forma literaria, contenida en un libro de poemas del cantautor argentino.

De algún modo esta particularidad de la canción de Gabo Ferro, que trasciende distintos tipos de manifestaciones artísticas, permitió elaborar otras ideas y otros diálogos en torno al acercamiento de lo que estaba buscando poner en consideración. ¿Por qué no tomar la canción como material clínico, como una suerte de viñeta sonora en la que se pueden verificar o reproducir distintas concepciones que se desprenden de las psicologías o desde el psicoanálisis, como es este caso desde donde intento el abordaje para esta canción de Gabo Ferro y que por supuesto puede emplearse en otras canciones más desde

donde pueda explicarse el funcionamiento del psiquismo o desde donde se puedan detectar sus padecimientos?

La canción permite encarnar los estados de ánimo que en ella se cuentan, permite que lo que se cuenta no solo sea por intermedio de las palabras, sino también por una producción sonora que acompaña al canto, generando un clima de alegría o de tristeza. Por eso puede ser utilizada para mediar entre la realidad de un sujeto y aquello que inconscientemente pueda estar manifestando, si fuera el caso de la canción como posible mediadora en el terreno terapéutico a modo de expresión del lenguaje.

La canción permitiría darle sentido a aquello que un analizando no puede transmitir con sus propias palabras y que sin embargo podría utilizar como medio para construir un relato de lo que estaría atravesando (el analizando) y que sea más amigable con él mismo.

Cuando en el título hablo de espacio, lo hago pensando en el lugar donde se expresan algunas de las tensiones a modo de transferencia y que además puede alojar a una alteridad que dialoga con los presentes en la intervención mediante el uso de la canción.

El sentido dialógico en este trabajo es utilizar la canción como si fuera un tercero que propicia el intercambio, propone un ritmo, despierta a la imaginación, da lugar a otro sentido de las palabras y los sonidos, invita a expresar conflictos, afectos y mecanismos defensivos. La canción convoca no solo a apreciar una pieza de arte a través de lo sonoro sino que además puede alentar a nuevas elaboraciones discursivas en el sentido creador como lo teoriza Héctor Juan Fiorini en su libro *El psiquismo creador* aludiendo a que

los procesos creadores conduce[n] a experimentar ciertos efectos modificadores en ese psiquismo (...). Esos procesos abren desarrollos que impactan en sí-mismo, en las representaciones y actitudes de ese sujeto que va siendo paradoja en tránsito, aprendiz de navegante en aguas siempre extrañas (Fiorini, 1995, p. 63).

Y a modo de complemento de esto último y para entrelazar con el espacio dialógico se puede articular que:

La hipótesis de la representación también permite abordar el tema de la imaginación, ya que en tanto restituye lo que existe aunque no esté presente, es apta para remitir a lo que no existe y ha sido inventado. Remitir a lo que no existe en este hábitat teórico, atañe a la representación del objeto de la fantasía, es decir a un objeto creado (Green, 1995) (Kachinovsky, A., 2016).

Por lo tanto en esta perspectiva sobre el uso de la canción en las intervenciones psicológicas como un espacio dialógico y de elaboraciones discursivas debe ser una necesidad propia de esta articulación, no solo la observación sintomatológica sino que también consiste en dar lugar a la creación si lo que se pretende es encontrar un modo de tramitar la conflictividad psíquica de quien participa del encuentro.

El ejercicio de uso de la canción como experiencia dentro de la clínica sea quizás el próximo paso para retomar estas ideas que acabo de expresar. Sin dudas que el desafío a futuro es la puesta en práctica de lo que acabo de teorizar, al mismo tiempo que comenzar a razonar sus propias limitaciones en el terreno de la clínica psicoanalítica que llevaría a ajustar las posibilidades y ensamblar la práctica con otras maneras de utilizar las expresiones artísticas como mediadoras en la práctica de la clínica psicoanalítica. Con esto hago referencia a la posibilidad de hacer con la canción lo que efectivamente han hecho los psicoanalistas de nuestro país que reúnen en un libro las distintas experiencias clínicas resultantes del trabajo con expresiones artísticas como mediadoras y que se titula *Mediaciones y mediadores terapéuticos para una clínica de fronteras* (Kachinovsky, A., Dibarboure y Camparo, 2021).

Para finalizar, quiero destacar el aporte musical y poético del artista Gabo Ferro a lo largo y ancho de su obra, que no solo describe en versos y músicas una situación particular, sino también que me permitió este ejercicio de valorizar y revalorizar las distintas situaciones por las que puede estar atravesando cualquier persona en cualquier parte. Creo que Gabo Ferro en esta canción, como en otras, pone en movimiento la condición humana en sus distintos estados emocionales y, en esa medida, la canción puede ser leída en otras esferas teóricas, como he intentado hacer en este trabajo con el acercamiento del psicoanálisis a lo que también lo humano no le es ajeno en absoluto.

## Referencias bibliográficas

- Altmann de Litvan, M., Arcos, M. T., Espinal de Carbajal, F., González de Píriz, M. del C., Nogueira, G., Próspero, S., Sapriza, M. M., Silva, E., Viera, M., Weissenbeerg de Perkal, A., & Wolf, E. (1993). El valor de la canción de cuna; entre la organización psicósomática de la madre y la organización psicósomática del bebé; primera comunicación. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, (77), 39-56. Recuperado de <http://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/1216>.
- Areán Mederos, A. (2015). Verleugnung y abuso sexual. El accionar de la defensa a partir de la vivencia traumática. *Trabajo final de grado (Monografía)*. Recuperado de [https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/7553/1/tfg\\_andreana\\_arean\\_mayo\\_2015\\_1.pdf](https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/7553/1/tfg_andreana_arean_mayo_2015_1.pdf).
- Bellessi, D. (2014). Prólogo / El mago. *Costurera carpintero* (p. 105). Buenos Aires: La marca.
- Casas de Pereda, M. (1999). *En el camino de la simbolización. Producción del sujeto psíquico* (pp. 147-164, 183, 185). Buenos Aires: Paidós.
- de los Santos, J. E. (2005). Botella al mar; sobre poesía y psicoanálisis. *Revista Uruguaya De Psicoanálisis*, (101), 41–48. Recuperado a partir de <http://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/1560>
- Ferro, G. (2013). Un eco, un gesto, una señal [canción]. *La primera noche del fantasma*. Recuperado de [https://open.spotify.com/track/1QgMZysBASXnQuPLuOZoTv?si=CKc3g69\\_SZW4AnJbmtP\\_XYw&utm\\_source=copy-link&dl\\_branch=1](https://open.spotify.com/track/1QgMZysBASXnQuPLuOZoTv?si=CKc3g69_SZW4AnJbmtP_XYw&utm_source=copy-link&dl_branch=1).
- Ferro, G. (2014). Un eco, un gesto, una señal. *Costurera carpintero* (p. 105). Buenos Aires: La marca.
- Fiorini, H. J. (1995) *El psiquismo creador*. Buenos Aires: Paidós
- Freud, S. (1975). La escisión del Yo en el proceso defensivo. *Moisés y la religión monoteísta. Esquema del psicoanálisis y otras obras*, tomo XXIII (pp. 271-288). Buenos Aires: Amorrortu. Recuperado de <http://bibliopsi.org/docs/freud/23%20-%20Tomo%20XXIII.pdf>.
- Freud, S. (1992). El creador literario y el fantaseo. *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen y otras obras (1906-1908)*, tomo IX (pp. 127-128). Buenos Aires: Amorrortu. Recuperado de [https://www.academia.edu/39705709/Volumen\\_IX\\_El\\_delirio\\_y\\_los\\_sue%C3%B1os\\_en\\_la\\_Gradiva\\_de\\_W\\_Jensen\\_y\\_otras\\_obras\\_1906\\_1908](https://www.academia.edu/39705709/Volumen_IX_El_delirio_y_los_sue%C3%B1os_en_la_Gradiva_de_W_Jensen_y_otras_obras_1906_1908) .
- Guerra, V. (2020). *Vida psíquica del bebé. La parentalidad y los procesos de subjetivación*. Montevideo: Mastergraf.

- Gil, D. (1995). Poesía y verdad en psicoanálisis. *Revista Uruguaya De Psicoanálisis*, (82), 25-34. Recuperado de <http://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/1374>.
- Gómez Mango, E. y Pontalis, J. B. (2014). *Freud con los escritores*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Green, A. (1995). El trabajo de lo negativo. Buenos Aires: Amorrortu
- Kachinovsky, A. (2016). *El cuento infantil como objeto intermediario para el psiquismo*. EN: Investigaciones en Psicología, 21 (1), 35-44. Recuperado de <https://hdl.handle.net/20.500.12008/21689>.
- Kachinovsky, A. Dibarboure, M. y Camparo Ávila, D. (2021). *Mediaciones y mediadores terapéuticos para una clínica de fronteras*. Buenos Aires: Entreideas.
- Kachinovsky, C. (2005). Importancia de la música en el proceso identitario adolescente. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, (100), 393-411. Recuperado de <http://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/1548>.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. B. (1981). *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Labor.
- Motta, C. G. (2016). *Freud y la literatura*. Buenos Aires: Paidós.
- Pernicone, A. (1999). Fort Da. *Revista de psicoanálisis con niños*. Recuperado de <https://www.fort-da.org/presentacion.htm>.
- Ponce de León, E. y Suárez, J. (2007). El relato en psicoanálisis y en la ficción literaria. Trazas y ficciones. *Literatura y psicoanálisis* (volumen VII) (pp.12-16). Montevideo: APU.
- Real Academia Española (RAE) (2014). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: RAE. Recuperado de <https://www.rae.es/>.
- Rosolato, G. (1978). *La relación de desconocido*. Barcelona: Petrel.