



AIBR
**Revista de Antropología
Iberoamericana**
www.aibr.org
Volumen 18
Número 2
Enero - Abril 2023
Pp. 335 - 358

Madrid: Antropólogos
Iberoamericanos en Red.
ISSN: 1695-9752
E-ISSN: 1578-9705

El placer en el susurro. Los afectos sonoros del cuerpo

Inma Hurtado-García
Universidad de Alicante
inma.hurtado@ua.es

Recibido: 10.06.2020
Aceptado: 09.05.2021
DOI: 10.11156/aibr.180207

RESUMEN

En este trabajo propongo un marco antropológico de análisis de los vínculos socioculturales entre placer y susurro. Para ello, me centro en la práctica cultural de escucha de vídeos *online* llamados ASMR (*Autonomous Sensory Meridian Response*) como sensibilidad asistida cuyo fin es obtener sensaciones placenteras a través de susurros y otras sonoridades leves. Aunque el placer en el susurro remite a una experiencia individual, la atención a las distintas prácticas sensoriales y sensuales basadas en el susurro nos desvelan las implicaciones de las sonoridades en el *sensorium* cultural contemporáneo, sus mediaciones tecnológicas y cómo estas modulan identidades, relaciones y política. El análisis fenomenológico, sensorial y vocal de las prácticas sociales a través de esta sonoridad nos da cuenta del placer como disposición sensorial donde intimidad y memoria se manifiestan como afectos sonoros y procesos vibratorios situados.

PALABRAS CLAVE

Susurro, escucha, placer, intimidad, ASMR.

THE PLEASURE IN A WHISPER. SOUND AFFECTIONS OF THE BODY

ABSTRACT

In this paper I propose an anthropological framework for the analysis of sociocultural bounds between pleasure and whispering. To do so, I focus on the cultural practice of listening to online videos called ASMR (*Autonomous Sensory Meridian Response*) as an assisted sensibility that aims to elicit pleasurable sensations through whispering and other light sounds. Although the pleasure in whispering refers to an individual experience, the attention to different sensory and sensual practices based on whispering reveals the implications of sonorities in contemporary cultural sensorium, their technological mediations and how they modulate identities, relationships and politics. The phenomenological, sensorial and vocal analysis of social practices through this sonority gives us an account of pleasure as a sensorial disposition where intimacy and memory manifest themselves as sonorous affects and situated vibratory processes.

KEY WORDS

Whisper, listening, pleasure, intimacy, ASMR.

1. Introducción

K... R... —dijo la niñera, y Septimus la oyó decir «Ka erre» junto a su oído, con su voz profunda, suave, como un órgano armonioso pero con una aspereza como de saltamontes que le raspó deliciosamente la espina dorsal y mandó a su cerebro oleadas de sonido que, al chocar, rompieron. Un maravilloso descubrimiento, sin duda: la voz humana, en determinadas condiciones atmosféricas (porque hay que ser científico, por encima de todo, científico), ¡puede dar vida a los árboles!

(Virginia Woolf. *La señora Dalloway*)

A Jimena le cuesta conciliar el sueño. En su ritual previo a dormir están los somníferos, pero desde hace dos años ha introducido un elemento nuevo que le permite disminuir la dosis. Una vez en la cama con la luz apagada, conecta los auriculares al móvil y escucha esos vídeos de Internet en los que se susurra y se hacen sonar texturas amables. Afirma que al escucharlos siente placer y el placer la ayuda a dormir. Persuadida en la escucha, se desliza a una atmósfera sonora con la que conjura los desvelos que le asaltan de noche. Esta escucha es una práctica compartida que adquiere sentido en aquellos contextos culturales que han otorgado a determinadas sonoridades suaves, como el susurro, el lugar social y afectivo de la interioridad, la intimidad y la memoria.

Conocido como ASMR (*Autonomous Sensory Meridian Response*), refiere a un fenómeno cultural contemporáneo de carácter eminentemente sonoro, cuyo principal cometido es desencadenar una respuesta sensorial de placer característica. Es una práctica mediada por la tecnología digital en la que se producen, comparten y consumen vídeos centrados en hacer sonar y en escuchar texturas leves y sustanciales. De entre todos los estímulos sonoros sutiles que lo componen, el susurro es una de sus sonoridades clave (Andersen, 2015).

Con el presente artículo trato de indagar en el vínculo entre susurro y placer partiendo de la experiencia de quienes escuchan ASMR. Adentrarnos en este nexos particular pasa por conocer la razón fenomenológica y los marcos culturales que han convertido la vibración sorda, propia de esta vocalidad, en una experiencia sensorial placentera. El susurro, en tanto que sonoridad, es una entidad sutil, volátil y efímera que contrasta con su densidad significativa como registro cultural a explorar en su doble dimensión. Al igual que el cuerpo y la voz, la vida social del

1. Respuesta Sensorial Meridiana Autónoma.

susurro se manifiesta, por un lado, como evocación metafórica y, por otro, como práctica vocal encarnada, asociada a determinadas identidades, a disposiciones sensoriales, estrategias sociales y políticas sonoras.

Entender la escucha, el sonido y el susurro pasa también por entenderlos desde la escucha, el sonido y el susurro. Ana María Ochoa (2014) afirma que lo sonoro es simultáneamente una fuerza que constituye el mundo y un medio para construir conocimiento sobre el mismo. Por ello, el marco teórico con el que he construido la propuesta de análisis se nutre de tres vertientes: epistemológica, temática y contextual. Para la fundamentación del cómo conocer y conocernos en el susurro, he utilizado aquellos desarrollos teórico-metodológicos que ponen el foco en los sentidos corporales y en los objetos culturales de naturaleza intangible. Entre ellos, la antropología sensorial, del cuerpo, del sonido y de la voz, así como otras aportaciones disciplinarias que han centrado su análisis en los sonidos y la escucha. Para ahondar en las características distintivas del ASMR, he empleado aquellos trabajos críticos y situados que, tomando como referencia esta práctica colectiva, han analizado el proceso de reformulación cultural de las intimidades y del placer. Estos planteamientos escapan a la pléthora de trabajos que desde la neurologización tienden a capitalizar el modelo explicativo de fenómenos somáticos como el ASMR. Por último, las aportaciones sobre el marco biopolítico que se ha desplegado en la sociedad-Red nos orientan hacia una mejor comprensión de los factores que intervienen en el repliegue contemporáneo a una sonoridad íntima.

La metodología de investigación utilizada se ha basado en la observación participante en contextos *online* a lo largo de 2009; en tres entrevistas en profundidad a personas que escuchan habitualmente ASMR; y en la compilación de referencias culturales asociadas al susurro. Como afirma Adolfo Estalella (2018), los mundos digitales que forman parte de nuestros mundos contemporáneos y de su cotidianeidad, a su vez se nos presentan como síntesis, reflejo, extensión o respuesta a las sociedades que los han visto florecer (Estalella, 2018). El análisis de una cibercultura supone un desafío metodológico en tanto que implica un reconocimiento etnográfico de las interacciones sociales en una comunidad *online*. Al desafío de las consideraciones materiales y analógicas de la noción de *campo* y de *observación participante*, se suma su singularidad sonora como colectividad de emisores/escuchantes que demanda una «percepción participante» (Pink, 2009), esto es, una implicación sensorial como parte de la inmersión etnográfica en sus estímulos sónicos en el mismo campo virtual en el que las informantes buscan las sensaciones placenteras. De entre las distintas plataformas que existen, he participado fundamentalmente en las más populares en el contexto español: *Youtube* y *Reddit*.

Las entrevistas en profundidad se realizaron en la fase final del trabajo de campo para un conocimiento más denso y situado del contexto de quienes escuchan, de sus motivaciones, pero sobre todo, de las apelaciones sensoriales de su experiencia sensorial vivida (Ingold, 2002). Las tres entrevistas realizadas a Jimena, Mireia y Rocío, residentes en la provincia de Alicante (España), se consiguieron mediante la técnica de *bola de nieve*. El hecho de que fueran tres mujeres las que reconocieran que escuchaban habitualmente ASMR y accedieran a ser entrevistadas, nos lleva a cuestionar si se trata de un mayor involucración de las mujeres o una menor resistencia en el reconocimiento de sus prácticas de escucha. Con ellas, no solo se concertaron las entrevistas, sino que se mantuvo una relación de intercambio de vídeos de ASMR.

Por último, la búsqueda de referencias culturales sobre el susurro en la cultura popular y medios de expresión artística (literatura y música) —en la línea del trabajo de Le Breton (2006) sobre el silencio—, han proporcionado el marco de análisis sociocultural de los usos y sentidos del susurro en la cultura occidental. Con todo ello, he tratado de poner bajo escrutinio una sonoridad cuyo potencial evocativo y explicativo no ha sido suficientemente explorado desde la disciplina antropológica.

2. Epistemologías y metodologías para el sentir

Desde las últimas décadas del siglo XX, la disciplina antropológica avanza haciendo giros, modulando aparatos conceptuales y calibrando herramientas etnográficas para la comprensión de cada recodo moldeado culturalmente. En estos devenires yace un cuestionamiento de raíz sobre nuestro modo de conocer, nuestros objetos de estudio y nuestras metodologías. *Sensorium*, sonoridades y voces son los epígrafes que enmarcan la propuesta teórica que propongo para el análisis y, a su vez, trazan la progresión en la incorporación antropológica de nuevas cuestiones para aprehender la sensualidad.

2.1. *Sensorium*

La sensorialidad y la corporalidad son dos ejes fundamentales con los que el pensamiento antropológico de las últimas décadas ha sido replanteado. Su incorporación ha supuesto un nuevo enfoque eminentemente corporal: del mirar las culturas a sentir las culturas. En los ochenta, la antropología de los sentidos inauguró el giro hacia la sensorialidad humana como objeto de estudio. Esta aproximación implicaba la consideración de la percepción

como un acto cultural y no meramente natural (Classen, 1997). Para David Howes (1991), uno de sus principales referentes, es de la organización jerárquica de los sentidos de donde se deriva un orden social concreto. La tarea antropológica consistía pues, en identificar el «perfil sensorial» privilegiado en cada área cultural. En el contexto occidental, concretamente, se va a consolidar la crítica al estatus dominante de la visión, conocido como *oculocentrismo* o *visualismo* (Stoller, 1989). Este planteamiento, de amplio arraigo en distintas disciplinas y autores, ha recibido críticas por sus deficiencias para expresar nuestra experiencia sensorial. Por un lado, refuerza una dicotomía visual/auditiva (Rice, 2015) y, por otro, soslaya el carácter multisensorial de nuestra percepción (Pink, 2009). Frente a una consideración de los sentidos como esquemas socialmente impuestos, Tim Ingold (2002) aboga por un mayor acercamiento a la experiencia sensorial vivida y las maneras en las que el sentido es generado por cada persona.

El visualismo, sin embargo, sí ha sido reconocido en su impronta en la ciencia y en sus proceder como epítome de la adquisición del conocimiento que supuso el menosprecio de otros modos de conocer las realidades sociales y culturales (Le Breton, 1995). En la disciplina antropológica se sometió a crítica el «verbocentrismo» y el «textualismo» dominante en la producción teórica que, con su énfasis en las culturas «como textos» (Clifford y Marcus, 1986), distrajo la atención de otras modalidades sensoriales o *epistemologías sensibles*, tales como el oído etnográfico (Erlmann, 2004; Pink, 2009).

En los años noventa, la antropología de los sentidos deriva hacia un planteamiento etnográfico más amplio que pasa a denominarse *antropología sensorial*. Para Sarah Pink (2009), las cuestiones centrales ya no eran los sentidos y sus modelos sino la propia percepción sensorial. Con la «percepción participante» frente a la observación participante propone una nueva forma de aproximación sensible y reflexiva a la cultura. Una producción de saberes académicos que implique tanto a los sujetos de estudio como a quienes llevan a cabo la etnografía. La voluntad de trascender las limitaciones epistemológicas se traduce en la eclosión de una producción etnográfica de sensualidades no visuales que colaboran en conformar este giro reflexivo y corporal en la teoría y en la práctica antropológica hacia aquello que se siente como lector explicativo de la vida social.

2.2. Sonoridades

La sonoridad, que incluye sonido y escucha, es una de las dimensiones recuperada de los espacios de ignorancia sensorial. Procedente de la musicología y la etnomusicología, el giro sonoro en antropología tiene su

propia hoja de ruta. En la década de los setenta, la antropología pasa de considerar el sonido como objeto y representación, a ampliar su escucha hacia sonoridades no musicales. Steven Feld (1990) fue pionero en investigar las formas en las que el sonido contribuye a la constitución de la cultura y cómo determinadas orientaciones y criterios estéticos inciden en la estructuración de la esfera sonora.

Con este giro sonoro (*aural turn, sonic turn*), surgen distintas propuestas interdisciplinares que confluyen en reconocer la necesidad de una contextualización cultural e histórica de la percepción auditiva y la propuesta de un nuevo modelo de aprehender la realidad y de teorizarla (Erlmann, 2004). Se intenta habilitar un «pensamiento sónico» (Sterne, 2012: 3), un conocimiento más acorde con nuestro mundo sensible y una disposición corporal con la que recuperar la sonoridad de los procesos socioculturales. La sensibilidad auditiva convoca, como recoge Rice (2013), estudios del sonido (*sound studies*), estudios de ambientes sonoros (*soundscape studies*), estudios sobre comunicación (*communication studies*), o estudios sobre cine sonoro (*film sound studies*). Otros campos de conocimiento provenientes de la filosofía, composición y economía elaboran sus propios relatos sobre la escucha y el sonido (Szendy, 2015).

Los cambios en la cultura global fruto del desarrollo tecnológico también juegan un papel relevante en la reflexión sónica. Las prácticas de escucha no vienen determinadas tecnológicamente; se han ido moldeando a partir de las tecnologías auditivas y de reproducción disponibles en cada momento. Una de sus principales características es que han extendido la accesibilidad de la escucha y han multiplicado sus posibilidades de elección (Rice, 2015). Jonathan Sterne (2003) afirma que las tecnologías no han sido las únicas responsables de cambiar nuestras prácticas de escucha, sino que es precisamente el interés renovado en la escucha el que da vuelo a las reproducciones tecnológicas del sonido. Las propias tecnologías, con sus propias prioridades, posibilidades y predisposiciones sensoriales, también han modificado nuestra escucha impactando en nuestra subjetividad y creando nuevos públicos y formas de autoridad. Así lo han mostrado diversos autores en el análisis de las implicaciones socioculturales que tuvieron en su contexto de emergencia el teléfono, el gramófono, la radio, el *walkman* o el *ipod* (Bull, 2015; Sterne, 2003).

2.3. Voces

La atención etnográfica a la voz, entendida como una categoría discursiva producida en un tiempo y espacio concreto, es relativamente reciente. Al

igual que ocurre con las sonoridades, la voz ha formado parte del interés de distintas ramas del saber, como la (etno)musicología y la antropología lingüística en tanto que significante cultural, parte de las prácticas sociales y medio de expresión estética y comunicativa (Schäfers, 2017). Los desarrollos en las dos últimas décadas se han desplazado hacia otros espacios de reflexión no explorados anteriormente como las ideologías sobre la voz, su materialidad y su dimensión performativa.

La voz no es un objeto natural con un sentido universal; sobre ella se ciernen ideologías surgidas en las sociedades occidentales que Amanda Weidman (2014) se ha encargado de señalar. La manera en la que entendemos y damos sentido al fenómeno vocal, tanto como objeto sonoro como figura metafórica, está construida histórica y socialmente; por lo tanto, es variable. Weidman (2014) acuñó el término «ideología de la voz» precisamente para destacar que la voz es un hecho cultural y que su abordaje situado es ineludible. Al identificar qué voces son reconocidas socialmente y cómo, damos cuenta de dónde y cómo situamos la subjetividad, la agencia y la acción política. Uno de los implícitos occidentales sobre la voz alude a que esta es garantía de verdad y presencia; por tanto, sinónimo de autenticidad, interioridad e identidad. Otra de las asunciones que impregna el discurso, incluido el antropológico, es la consideración de la voz como vehículo del empoderamiento. Desde esta idea, la agencia y el poder político equivalen a tener voz. En cuanto a su representación y comunicación, pervive la noción de que solo tenemos una voz y que esta es fruto de una producción colectiva. Como señala la autora, estos supuestos han podido soslayar otras formas de concebir el valor y la eficacia de las prácticas vocales.

Dichas ideologías se han asentado en la medida en la que el contenido ha prevalecido frente a la forma vocal. La voz se imagina como un canal transparente con el que se transmite el mensaje pero que no forma parte de este (Schäfers, 2017). Como soporte sonoro del significado, se entiende separada y supeditada al texto; da acceso a la interioridad, pero carece de significado en sí misma. En el rescate de su materialidad, diferentes autores han abundado en la capacidad de la voz para exceder el lenguaje y su semántica (Dolar, 2006; Karpf, 2011; Weidman, 2014). En este sentido, el término de «prácticas vocales» (Weidman, 2014) evidencia su materialidad porque empuja a considerar qué está haciendo el cuerpo —también el espacio y la tecnología— para producir la voz. Aunque pudiera parecer un producto físico y precultural, la manera en la que empleamos nuestras cuerdas vocales y recibimos las ondas sonoras producidas por otros es un hecho absolutamente cultural (Harkness, 2013). Las prácticas vocales implican un conocimiento y entrenamiento corporal

para producir sonido. Son fruto de una «coreografía interna» que da la forma precisa al tracto vocal en cada momento en el que una persona habla o canta (Eidsheim, 2008). Como entidad material y sonora, no solo identifica categorías sociopolíticas como *género*, *clase*, *raza* o *geografía*, sino que contribuye a hacerlas (Schäfers, 2017). Sin embargo, diferentes autoras han señalado la escasa teorización y aprovechamiento de la dimensión vocal del género y la raza en la teorización sobre el cuerpo y sus desarrollos sobre la performatividad (Karpf, 2011; Schlichter, 2011).

3. Una sonoridad propia (conectada)

Jimena, Mireia y Rocío tienen claras sus preferencias sonoras, su espacio y su momento. Las tres siguen el mismo proceder, activan sus dispositivos portátiles, se colocan los auriculares y teclean en YouTube el término clave: ASMR. La búsqueda les devuelve miles de vídeos por categorías según fuentes sonoras y escenografías en las que han ido descubriendo sus pre-disposiciones sensoriales de entre todas las texturas sonoras disponibles en sus pantallas. Las sonoridades disponibles incluyen, además del susurro, vocalidades suaves tales como soplos, sorbos o acentos. Otros registros sensoriales pasan por acariciar, rascar o tallar objetos; tamborilear los dedos sobre distintas superficies o deslizar brochas por el micrófono binaural². Este *collage* sónico (Smith y Snider, 2019) se suele representar en un gradiente audiovisual que va desde la austeridad de un primer plano de boca y manos con sus sonoridades posibles a composiciones escénicas donde se performan y sonorizan distintas actividades de atención personal y servicios como peluquería, maquillaje, masaje o atención clínica.

3.1. Placer de dormir

A Jimena le gusta ver vídeos de oficios antiguos en los que personas mayores narran y ponen en práctica quehaceres ya extintos. Recuerda su descubrimiento de los vídeos ASMR a partir de una sensación que, a su vez, la condujo a una búsqueda:

Resulta que estaba viendo vídeos de oficios antiguos, entonces salían señores y señoras y me di cuenta que en uno de los vídeos, la voz y el sonido que hacía el hombre al explicar las cosas me producía cosquilleo, me quedé como en

2. Los micrófonos binaurales tienen un diseño y tecnología específica para generar una escucha en tres dimensiones y lograr la recepción de un sonido envolvente.

Babia, me producía mucha paz, me llevaba al sueño. Y entonces pensé: tiene que haber algo de esto [...] Busqué en *Youtube* «sonidos placenteros», y ahí se abrió la caja de Pandora. Apareció ASMR, que entonces yo no tenía ni idea lo que era, y empecé a ver vídeos. El primer chico que me salió, que se ve que era el que mejor posicionado estaba, me gustó pero tampoco me mató y, entonces, ya empecé a buscar, a salirme gente, sonidos...

Su intuición de que lo sentido era colectivo, y por ende, podía ser un producto, comenzó a explorar la oferta de vídeos ASMR, a verlos de manera habitual perfilando sus elecciones bien por gente, sonidos o actividades. Lo primero fueron voces —preferiblemente de hombre— y luego se dio cuenta de que la voz mezclada con otros sonidos le daba más placer. En particular, recuerda la de un colombiano y los sonidos que hacía al abrir las bolsas, al comer, al explicar lo que estaba comiendo. Eso la dejaba, en sus palabras, «KO».

Tiene cincuenta y dos años y actualmente trabaja de celadora en un servicio de urgencias hospitalarias. El grueso de su experiencia laboral había sido en hostelería, en entornos ruidosos y con turnos hasta bien entrada la noche. Ahora, además de las dificultades para conciliar el sueño, no tolera el ruido:

Me molesta el ruido del tráfico y la gente. Meterme en un bar me crispa bastante, me produce ansiedad. Yo he sido urbanita. Estaba acoplada a vivir en el centro. A partir de los cuarenta empecé a necesitar más calma. Creo que fue viviendo en Zaragoza que por dinero me tuve que ir a las afueras a vivir. Entonces te das cuenta de la paz que tienes. La urbe la tienes ahí pero no quiero vivir en el centro de la ciudad, esto es de locos.

Hay días que llega muy cansada, pero aun así, le cuesta dormirse. Lo que más le inquieta de la noche, es *«cuando coges la cama por la noche y empiezas a repasar el día, o los meses, o toda tu vida. Empieza la angustia y la ansiedad. Yo lo llamo oscuridad»*. De hecho, el principal atractivo de la escucha es que le permite no pensar: *«me concentro en el sonido y en la imagen. Y ya no hay más pensamientos [...] Para mí es dormir, y caer profundamente dormida es un placer porque me permite desconectar por completo de todo, es quedarte en una nube, es como quedarte colgada viendo algo en bucle. Es como tomarte dos orfidales³»*, contesta con rotundidad.

3. El Orfidal es la marca comercial del lorazepam. Este medicamento se utiliza como tranquilizante-ansiolítico para evitar el nerviosismo y la ansiedad.

3.2. Sonido de fondo

Hará cerca de un año, la curiosidad por saber qué sonidos tenían a su hermana menor recluida en la habitación hizo que Mireia se iniciara en este mundo. Habituales entre los compañeros de instituto de la hermana, para Mireia eran novedad. No había oído hablar de ellos ni entre sus compañeros de clase de la universidad. El primero que vio junto a su hermana fue uno de comida. Le llamó poderosamente la atención poder escuchar cómo masticaban y tragaban los envoltorios de la comida y las burbujas del refresco.

Aunque sigue compartiendo vídeos con su hermana antes de la siesta, ha ido componiendo su propia burbuja sonora de apelaciones sensuales. Cuando escucha los de comida, sus preferidos, saliva. Ese ir y venir del sonido susurrado en balanceo de un oído a otro, aventado suavemente por los soplos y las plumas que utilizan en los vídeos, le produce escalofríos. Siente placer porque le produce mucha relajación. A veces comienza solo escuchando, pero inevitablemente, termina mirando. A Mireia también le cuesta conciliar el sueño y necesita poner la atención en otro sonido para arrullar sus voces interiores:

Me cuesta dormir. Cuando voy a descansar o a dormir, no me gusta no escuchar nada. No soy capaz de dormirme si está todo en silencio porque empiezo a pensar en mis cosas, a tener conversaciones conmigo misma, y no paro y no paro, entonces ahí no me duermo. Entonces tengo que estar atenta como a otro sonido, a otra cosa, tener un sonido de fondo para poder descansar. Me gusta tener un sonido siempre de fondo, ya sea la tele o escuchar actividad en mi casa. Por ejemplo, para mí estar en la playa relajada es más bien escuchar también a la gente hablar o el mar de fondo cuando hay poca gente. Es como un sonido de fondo que hace que piense en ese sonido de fondo y no esté en silencio completamente, eso es lo que hace que me relaje porque a mí, lo que me provoca el silencio, es el pensar.

3.3. Viscosidad sonora

Hace medio año que Rocío conoció este género curioseando en la red social Instagram. El ASMR le apareció como sugerencia y, concediéndole la oportunidad al algoritmo, llegó al vídeo de un chico asiático comiendo espagueti. Le asombró ver como sorbía, pegado al micrófono, cada porción que se llevaba a la boca. No fue una experiencia agradable, pero le pareció tan peculiar que comenzó a indagar sobre el tema. Escuchando otras posibilidades encontró su propio vehículo de placer: los materiales

de manualidades y el *slime*⁴. Le gustan, especialmente, el sonido de la cola en las manualidades y el de los materiales viscosos. Le tranquiliza escucharlo y verlo. Le recuerda a cómo le calmaba coger un papel y arrugarlo cuando estaba «alterada».

Rocío no lo utiliza para dormir sino para organizarse mentalmente. Se define como una persona que necesita tener todo su mundo material y temporal ordenado. Por las mañanas va a clase a la universidad y por las tardes se queda trabajando en la biblioteca. Reconoce que se siente «*can-sada y liadísima. Mil ideas y mil cosas. Pienso muchísimas cosas*». Habitualmente, antes de ponerse a las tareas académicas, ve unos cuantos vídeos de ASMR para relajarse de las clases y de sus ecos: «*cuando me pongo eso, dejo la mente en blanco y poco a poco van apareciendo las cosas que ya he hecho, las que tengo que hacer y las que voy a hacer. Entonces me ayuda a estructurarme todo lo que tengo que hacer aquí todo el día*». Otras veces, lo escucha en casa por puro gusto: «*Si estoy en casa me gusta tumbarme en la cama y ponerme el móvil apoyado en el cabe-cero y el altavoz en la oreja, bajito pero que se oiga bien. [...] Sin darte cuenta de todo el día de tanta presión y tanta información como que te vas encogiendo y te vas agarrotando y te quedas como en tensión. Cuando escucho esas cosas esa tensión se va relajando y la sensación es como que estás flotando*». Mientras lo cuenta esboza media sonrisa regocijándose en el placer que le produce ese cronotopo sonoro propio.

3.4. Ecuilización sensual

Ingold (2019) afirma que, al igual que el sonido vuela, el pensamiento no es cognitivo sino atmosférico. Del ensamblaje entre un entorno agobiante y un cuerpo alienado surgen pensamientos que les abotargan, que no les dejan dormir. Pensamientos que son voces interiorizadas. Precisamente, David Le Breton define la *interioridad del individuo* como «*ese mundo caótico y silencioso que nunca se calla, rebosante de imágenes, deseos, temores, pequeñas y grandes emociones*» (2006: 8). Estamos habitadas por esas voces que, en su caso, regulan con otras voces y sonidos con los que realizan un ajuste sensorial funcional y atmosférico. Si desde el senti-do fenomenológico la escucha de una resonancia es la conciencia del ser en el mundo, el placer de la escucha susurrada en Jimena, Mireia y Rocío les permite con-centrarse para re-encontrarse, tomar conciencia del sentirse en el mundo.

4. *Slime* es el nombre que recibe un juguete de material elástico y viscoso.

El medio tecnológico en el que sucede no funciona solo como recurso o canal. Remedios Zafra (2010) plantea cuán crucial es para nuestras sociedades actuales la Red. En particular, alude a las posibilidades que los espacios de intimidad conectados a Internet ofrecen de «(auto)gestión del yo» como nuevos «escenarios biopolíticos»⁵. Permiten el descanso de las cosas y de su trascendencia, el respiro de la vida *offline* —también abigarrada de palabras, actividades, memorias y angustias—, y la fidelidad a los tiempos propios. Del mismo modo, Jimena, Mireia y Rocío buscan en el ASMR sus espacios y tiempos, a menudo expropiados, a partir de la equalización sensual de las voces propias y ajenas. De su dispositivo móvil hacia sus disposiciones corporales buscando la sonoridad (a)propia(da).

Rocío cuenta entre risas sus gustos. Le produce extrañeza verbalizarlos y se excusa en repetidas ocasiones por la rareza de sus placeres. Sabe que para algunas personas resultan vídeos aburridos, desagradables e incluso exasperantes. La existencia de una colectividad *online* que lo escucha modula su vergüenza sin exponerla. Esta sociabilidad sensual de «colectividades ligeras» permite una movilización de agrupamientos efímeros y sin compromisos (Zafra, 2010: 74).

4. Sensibilidad asistida

La experiencia de susurros y sonidos en bajas frecuencias ha articulado una comunidad *online* también conocida como *Whisper Community*. Se ha convertido en un fenómeno digital en virtud de sus suscriptores, reproducciones y participación. Los primeros relatos en prensa lo describieron como «orgasmos cerebrales» (Waldron, 2017), una vinculación inicial con el ámbito sexual y erótico que explica los esfuerzos posteriores en construir otros lindes del relato experiencial (Andersen, 2015; Waldron, 2017).

Plataformas y personas involucradas en popularizar el ASMR están tratando de uniformar un discurso para que la carga sensual de la experiencia auditiva no se asimile al mismo placer de las prácticas eróticas. Dotarle de un acrónimo técnico fue, precisamente, una de las estrategias para escindirlo del marco de comprensión sexual. Creado en 2009 por Jennifer Allen, ASMR refiere de manera vaga a la vivencia personal de una sensación física, si bien en su enunciación biosocial se advierte un intento de legitimación social y científica.

5. Con este término Zafra (2010) refiere a cómo el escenario *online* enmarca cada vez más las relaciones laborales y afectivas, así como la gestión del tiempo y la producción creativa.

Los sitios web dedicados a su difusión⁶ remiten a procesos neurológicos, a endorfinas, oxitocina, dopamina y serotonina, ilustrando con imágenes de escáneres las áreas del cerebro que se activan. Sus efectos se describen en términos terapéuticos de bienestar, relajación y reducción del estrés, la ansiedad y el dolor. Es un relato público de sonoridades desencadenantes, activaciones cerebrales y respuestas saludables en las fronteras de la neurociencia y la terapia (Barratt y Davis, 2015). La sensualidad en el ASMR se legitima en la medida en la que viene expresada como discurso terapéutico perpetuando, entre otras cuestiones, que el placer sexual y la terapia son modelos excluyentes (Waldron, 2017).

Lo que no se recoge en los discursos anteriores son las hegemonías que enfatizan las puestas en escena sonoras y visuales. Las mujeres que susurran son las que tienen más popularidad. Suelen ser blancas, jóvenes y responden a un canon corporal y de feminidad normativo. En las representaciones se suelen reproducir modelos sexistas y heterocentros asociados a las mujeres con actividades de cuidado y servicio y cuestionando la heterosexualidad de algunos hombres que susurran (Andersen, 2015). Pero también posibilita fugas de los modelos de placer a través de los sonidos disponibles (Pettman, 2017: 20-21), o emergencias de resistencia y mutualidad, donde la «agencia sonora de lo débil» (LaBelle, 2018) habilita un marco alternativo a un mundo hipersónico que desde los albores de la era industrial se ha vuelto más cacofónico (Li, 2011).

5. Qué habita un susurro

El susurro es un registro cultural de carácter vocal asociado a la interioridad y la intimidad. En su sonoridad se delimitan espacios relacionales y se incorporan identidades sociopolíticas. Como voz, tiene vida en dos registros. Por un lado, la vertiente metafórica y, por otro, la material y encarnada (Weidman, 2014). En la primera aparecen numerosas referencias culturales, especialmente en la textualidad literaria, poética y científica, que recojo en este apartado. Entre las recopiladas, susurran el bosque, los campos de trigo, el césped, el mar, las olas, la historia, la lucha de las mujeres, dios, el demonio. Susurran las sirenas, las brujas, los espíritus, los vampiros, los muertos vivientes, pero también las ondas gravitacionales del Big Bang, el relato forense de los huesos, el avance del cáncer, el crecimiento de los dientes, la venida de la muerte, entre otros. Todas estas referencias metafóricas remiten a la sonoridad figurada de aquello que,

6. Uno de los sitios web más implicados en ofrecer información es el llamado «ASMR University. The Art & Science of Autonomous Sensory Meridian Response».

por su naturaleza (in)material, temporal o colectiva, no tiene voz. El susurro se asimila metafóricamente a la esencia de la materia, a la voz interior, a los estados liminales y a los procesos en gestación. Transmite la idea de que, tras lo material y visible, permanece una voz queda que comunica el sentido verdadero. Esto permite entender la connivencia de voces y objetos en el ASMR como texturas que remiten a la misma lógica sensible del susurro en su capacidad evocativa de desvelar la interioridad.

En ámbitos como el culto, la meditación, la performance, la música o poesía, constituye un repertorio vocal sustancial. En tanto que estrategia, permite escapar del régimen sonoro impuesto, sea del ruido o del silencio. Entendida como el registro para acceder al otro, humano o no, se utiliza en distintas terapias para sanar y restaurar el equilibrio bien a personas, a caballos, perros o árboles. La vida que comienza y la que se apaga es arrullada con susurros. Pero su ambigüedad semántica y sus limitaciones sonoras hacen que su sentido social sea ambivalente y dependiente del contexto: sirve tanto para mostrar respeto como para faltar al mismo, para extender un mensaje como para de-limitarlo, para restablecer un orden o para imponerlo. Por ejemplo, en el caso de los caballos y perros, el susurro no deja de ser una práctica de doma y domesticación. A su vez, puede ser lúdico o intimidante, intensamente erótico o altamente frustrante si es producto de una laringitis.

El susurro es la sonoridad de la opresión en la imposición de la ley del silencio, pero también es la disidencia y la memoria colectiva en los contextos hostiles. Cuando la dictadura aplasta a la palabra, se habilita una estrategia colectiva sonora de supervivencia. Orlando Figes (2009) muestra esta ambivalencia en su novela histórica *Los que susurran* al narrar cómo durante la tiranía de Stalin, donde hablar era un riesgo, la sociedad se acostumbró a comunicarse en susurros, unas veces para proteger a familiares y amigos y, en otras, para traicionarlos. Margaret Atwood, en *El cuento de la criada*, escribe: «Aprendimos a susurrar casi sin hacer ruido. [...] Aprendimos a leer el movimiento de los labios: con la cabeza pegada a la cama, tendidas de costado, nos observábamos mutuamente. Así, de una cama a otra, nos comunicábamos nuestros nombres» (2017: 24-25).

Aunque usado habitualmente en el dominio privado, en su dimensión pública y política representa la sonoridad de la gestación, la antesala al estallido público. Entendido desde una política de la intensidad, el susurro es el proceso en el que el mensaje se teje entre voces, mientras que la manifestación son las voces ya tejidas que se articulan en una voz plural y amplificadas. El secreto, el cotilleo, la conspiración, la trama, son prácticas individuales con efectos en las colectividades y en el devenir político. Su

dinámica social no es sumatoria, sino sucesiva; por ello, como voz colectiva, es la voz tramada, no la fusionada. Pero el susurro no remite únicamente a la intensidad. Otra de sus características fundamentales es la textura. Y es precisamente en esa textura liminal que suena el placer y se vibra en el placer.

5.1. Resonar

En su sentido material, el susurro es una coreografía interna de vocalización sorda, es decir, sin la vibración de las cuerdas vocales. Corporalmente es nuestra presencia sonora en el umbral. Su mera vocalización activa atmósferas afectivas, jerarquiza relaciones sociales —en tanto que integra y divide— y reestructura la experiencia del espacio según los campos audibles. Su práctica conforma espacios, situaciones y relaciones. En el ámbito público, el susurro posibilita la privacidad; en el ámbito privado, propicia la intimidad; y en la intimidad, da acceso a la interioridad. El habla susurrada es puramente sonido, ya que la comprensión textual queda fragmenta dejando un halo de ambigüedad. Lo más relevante de su enunciación es su materialidad: la textura sonora. El susurro en el placer no pretende informar de un mensaje, sino que el mensaje es su forma. Del mismo modo, el ASMR no son instrucciones para relajarse. El propio sonido como fetiche es la fuente de bienestar. Para Tim Ingold, el sonido no es objeto, sino medio de nuestra percepción; por tanto, no es que experimentemos el sonido corporalmente, sino que el cuerpo es lanzado en el sonido (2011: 139).

Jimena, Mireia y Rocío vacilan al poner en palabras cómo son los sonidos que las atraen. Los silencios preceden sus respuestas. Utilizan comparaciones, onomatopeyas o directamente remiten a las fuentes de donde se origina el sonido. El mundo de las sensaciones sonoras se muestra inefable, falto de recursos para decir la cualidad, la calidad y la calidez del sonido. Para Dolar (2006: 13), no es que nuestro vocabulario se muestre insuficiente, sino que, de cara a la voz, las palabras fracasan estructuralmente. Cuando cuentan cómo sienten los sonidos, lo describen como un hormigueo, un estremecimiento, un escalofrío que desde los hombros o el cuello les sube hacia la cabeza. Rocío, además, siente un cosquilleo en las piernas. Las tres lo explican acompañando con sus manos las zonas de placer y su corriente, como tratando de activar la memoria corporal del sonido en la piel.

El sonido se nos presenta perturbadoramente indescifrable comparado con lo que podemos ver, tocar y sostener (Toop, 2013). Sin embargo, todo el cuerpo escucha y nos podemos sentir tocadas/os aun sin que nada

aparentemente nos toque. La cualidad vibrátil de las ondas sonoras y su rango de frecuencia confieren a la escucha una materialidad próxima al tacto, una «corporalidad visceral» de la que carecen las sensaciones vinculadas a la vista (Gilbert y Pearson, 2003). Este efecto se produce gracias a los resonadores que hay en todo nuestro cuerpo; por ellos viaja el sonido y permiten a nuestros cuerpos resonar en otros (Dolar, 2006). No en vano, en algunas hablas y lenguas, las palabras *oír* y *sentir* son sinónimas. Por ello, la asociación del ASMR con la sinestesia (Barratt y Davis, 2015), más que identificarlo como fenómeno extraordinario, da cuenta de nuestras limitaciones para definir la multidimensionalidad en la interacción sensorial con el mundo que nos rodea.

5.2. Placer de sentir

El susurro dispara la evocación sensorial, estrecha el vínculo social y le otorga intimidad. El susurro es sonoridad propia de los vínculos de afecto, de las lógicas amorosas y amantes por su capacidad de generar exclusividad, de delimitar el espacio sensorial a compartir. Su intensificación afectiva se relaciona con la proximidad implícita, el poder vinculante del sonido y la cualidad del susurro para tejer interioridades. El susurro es a la voz lo que la penumbra a la luz, un deslizamiento a la interioridad propia y ajena. Mireia y Rocío coinciden en señalar cuánto les fascina la posibilidad de escuchar sonidos ordinarios de los cuales desconocemos su impronta sonora. Es el deleite de oír la materia, de poder sumergirse en su esencia sónica. Rocío cuenta que le atraen los sonidos de lo cotidianamente insondable: el sonido al aplastar la mina de un lápiz o el de bolas de corcho mezcladas con *slime*: «*Son sonidos que en el día a día no apreciamos, pero que ahora con un micrófono y las nuevas tecnologías lo tenemos muy a mano*». Les posibilita acceder al mundo interior de las cosas y, a través de él, encontrar su propia interioridad.

Para Le Breton, «*el oído es el sentido de la interioridad, lleva el mundo al corazón de uno, cuando la vista lo lleva hacia fuera del mismo*» (2007: 367). En el susurro de-limitamos el espacio en virtud del ser, estamos en otros y otros en nosotros posibilitando el encuentro a partir del sonido en ese espacio que habitan nuestros límites corporales. Implica desplegarse para ampliar el pliegue del *somos*, de una interioridad a otra. Como afirma Peter Szendy, «*lo audible como tal es frágil y puntual como una burbuja, y es justamente por eso que el oído es siempre el teatro de un 'querer-tener', de un deseo notablemente intenso e insistente de guardia, posesión o dominio*» (2015: 59).

El placer es percibido individualmente, pero está profundamente enraizado en la cultura, depende de marcos sociales y discursos hegemónicos que permiten unas expresiones frente a otras. Esto permite explicar el atisbo de pudor que asoma en Mireia y Rocío cuando cuentan su placer en el ASMR a sabiendas que —aunque es una experiencia compartida— un placer sonoro, solitario, con personas desconocidas y frente a una pantalla, no responde al modelo normativo. Además, el sentido social del susurro en el placer se relaciona con lo erótico y, si se da entre desconocidos, con los servicios sexuales. No en vano, en el caso de las *hotlines*, susurrar es toda una competencia profesional.

La tendencia a asociar el susurro con la sexualidad muestra el reduccionismo en la comprensión del placer y del susurro, pero también las tensiones individuales que genera este lugar común. Esta paradoja aparece en Jimena. Desvincula su experiencia sensorial del placer sexual al tiempo que comparte la extrañeza de sentirse más atraída por las voces de hombres que las de mujeres, hacia quienes tiene orientado su deseo, tratando de explicarlo introduciendo variables como la edad:

No tengo ni idea de por qué me gustan más las voces de hombres, porque me gustan más las chicas. Yo empecé escuchando lo que salía y me di cuenta que las voces de hombre me producían más placer que las de las mujeres, me gustaban más. Quizás me llegan menos al cerebro. O a lo mejor es que son chicas jóvenes. Porque la señora esta que hace el jabón tiene una voz de lo más normal pero a mí me encanta. Y es una señora mayor. Pero tampoco he buscado «señoras mayores haciendo ASMR», aunque si las busco seguro que hay. Pero las chicas que salen, que supongo que son las que están bien posicionadas, no me producen lo mismo.

Esta asociación erótico-sexual también explica que haya contextos en los que el susurro no se considera procedente, como sucede en espacios educativos y académicos. A pesar de la «atmósfera saturada de tensiones cordiales» (Steiner, 2004: 34) presentes en estos espacios, el eros del habla se orilla para que la intimidad y el placer no resulten problemáticos en unos escenarios y relaciones en que no está del todo resuelto cómo es el saber estar o el estar para saber.

Tampoco el placer ni el susurro son encarnados ni percibidos de la misma manera según las expectativas sociales sobre los cuerpos. La adscripción de la voz a un significado cultural sucede a menudo cuando varias cualidades sonoras devienen ensambladas en tipos de voces y a su vez se asocian con identidades sociopolíticas (Schäfers, 2017). En nuestra encarnación del género, ajustamos las características de la voz como el timbre, color, registro y modulación a los cuerpos según los esquemas culturales

esperados, reinscribiendo la diferencia también en las voces (Eidsheim, 2008; Karpf, 2011). Así, siguiendo el esquema sonoro de la seducción, se distinguen las voces que interpelan y las voces disponibles del intercambio heterosexual. El susurro está más incorporado en la identidad sonora de las mujeres, vinculado a atmósferas de intimidad y a los registros cotidianos. Tanto como emisoras como escuchadoras, la interacción en el susurro implica escuchar a otros y sonar para otros. La norma sexuada de los sonidos suaves es más restrictiva con la masculinidad. Por ello, el susurro de hombre a hombre en privado guarda resonancias homoeróticas, mientras que entre mujeres se vincula al cuidado y la atención.

Los micrófonos, en su amplificación matizada, contribuyeron a desafiarse la sonoridad masculina hegemónica. Permitieron que el susurro de un cantante fuera escuchado en la radio por millones de personas. Jacob Smith (2008) recoge el caso de los *crooner*, nombre que refiere a aquellos hombres que cantaban un género de música ligera y romántica de gran éxito para la audiencia femenina en los albores del siglo XX en los Estados Unidos. En los comienzos del género, Rudy Vallee, considerado el primer galán musical, recibió fuertes críticas por parte de otros *crooners* que consideraban su cantar susurrado poco edificado físicamente y, por ende, poco masculino. Aunque el éxito entre las mujeres se debió precisamente al sentido de intimidad y vulnerabilidad que Vallee transmitía al cantar, para otros *crooners* desvirtuaba la que debía ser la voz de un cantante masculino, así como la interacción romántica.

Las categorías identitarias normativas persiguen las concordancias entre imagen y voz. Sin embargo, en la fonación del susurro se hace más difícil distinguir no solo el contenido de lo susurrado o el idioma, sino el sexo de la persona hablante (Smith, 2016). Una ambigüedad que permite el quiebre de dualismos y correspondencias en el aspecto sonoro.

5.3. Intimidades

En la intimidad activada desde la escucha y mediada por la tecnología que manifiestan las informantes, se identifican elementos distintivos como la búsqueda de un cronotopo propio, la disposición a ser afectadas y la capacidad de inmersión en el espacio evocativo de la memoria, como veremos a continuación. Para Jimena, Mireia y Rocío, la escucha implica un tiempo y un espacio propio, supone una conexión con sus propias resonancias de placer con unos auriculares que individualizan su escucha. Jimena lo reivindica como su espacio de intimidad distinto y complementario al que comparte con su pareja: *«Este espacio es mío. Es cuando ya hemos hablado lo que tenemos que hablar. Es lo último. Te despidas, se*

apaga la luz y yo me pongo eso». Como ya apuntaron Bull (2015) y Sterne (2003) del impacto en la subjetividad de otras tecnologías, en el ASMR se manifiestan los cambios que Internet y sus dispositivos de acceso han producido en la gestión y noción de la intimidad. El hecho de que la escucha sea *online* añade posibilidades de negociación diferentes entre lo privado y lo público. En las nuevas formas de intimidad en la Red (Zafra, 2010), no es necesario el contacto, puedes prescindir de ser visto, hay mayor tolerancia a los acuerdos temporales para ser y para dejar de ser. Las personas que intervienen no se conocen ni necesitan formalizar un encuentro. Se transforma en una suerte de intimidad sonora sin presencia física que permite a quienes lo escuchan, relajarse en el sonido ofrecido sin tener en cuenta las interacciones sociales (Smith y Snider, 2019; Waldron, 2017).

La intimidad sin presencia física contribuye a un sosiego que tiene implicaciones de género significativas. En una entrevista, la protagonista del canal de YouTube *Gentle Whispering* justificaba la mayor presencia de mujeres en el ASMR afirmando que *«no hay muchas cosas que los hombres puedan susurrar sin asustar»* (Cheadle, 2012). Y es que, en la voz, lo afectivo puede virar del placer al miedo según el sexo, el contexto, el deseo; según sus emisiones se interpreten como invitadas o como intrusas dentro de nuestro campo de escucha (Domínguez, 2015). Escuchar un sonido explicita el espacio en el que ocurre. El susurro sin tecnología implica cercanía, una posibilidad de fusión; pero si esa distancia no es deseada, pasa de ser una promesa de seguridad a una amenaza (Domínguez, 2015). En estos casos, la intensidad asociada al susurro no resulta en intimidad sino intimidación, una irrupción en el «otro/a», una sonoridad conflictiva hacia la que no hay una disposición de escucha.

Joceline Andersen (2015) considera la experiencia del ASMR como una intimidad no estándar. En primer lugar, porque transgrede los contornos de la intimidad normativa, cuyo referente cultural está definido por la privacidad, el amor romántico heterosexual y la cama del dormitorio. En segundo lugar, porque es una intimidad a distancia, sin necesidad de presencia física, compartida públicamente y que muestra el potencial de las comunidades digitales para hacernos sentir. La intimidad a distancia habilita un espacio de seguridad en el que, particularmente para las mujeres, es menos comprometido disponerse y exponerse a ser afectadas y con-movidas.

La intimidad sonora también alude a la capacidad que tiene el sonido para evocar nostalgias y recuperar otros tiempos y lugares. Hay autoras que apuntan que la carga afectiva del susurro se deriva de la recreación de la intimidad maternal (Andersen, 2015; Li, 2011), otros lo consideran

sintomático de la crisis de cuidados en el capitalismo tardío como variable explicativa de su reclamo (Bjelic, 2016). En las entrevistas asomaban memorias sonoras de voces y ambientes conectados con sus prácticas sensoriales actuales. Las tres recuerdan sus espacios domésticos como lugares tranquilos. El hilo continuo del sonido de la radio trenzando los tiempos de lo cotidiano en casa de Jimena. El arrullo valenciano de la abuela de Mireia meciendo su sueño con los versos melismáticos del *Misteri*⁷ acompañados por el quejido de los muelles. Resuenan las voces de quienes les cuidaron —fueran abuelas, madres, padres, tíos, según el caso—, que juegan un papel fundamental en sus recuerdos y que comparan con aquellas que ahora les atraen. Al explicar sus preferencias sonoras, Rocío cuenta: *«no me gustan los sonidos que llamen mucho la atención, me gustan así como lineales, tranquilitos, como el sonido de mi casa»*. Son voces que las acompañan como un halo, otras veces como un espectro. Estos referentes sonoros las habitan y han construido su identidad y sus afectos sonoros. Al hablar de su madre, ya fallecida, Jimena afirma conteniendo la emoción: *«Esa voz ya no la he vuelto a encontrar pero yo la sigo escuchando. Yo tengo el recuerdo. Tengo más recuerdo de su voz y de lo que decía que de su físico. A veces tengo que mirar fotos para decir: mamá, que no me olvido»*.

6. Consideraciones finales

No se trata solamente de la crítica que podamos hacer a la vida en el cuarto propio conectado, sino de la crítica que la vida en el cuarto propio conectado puede hacer sobre todo lo exterior a ella (susurra una voz: crea tu propio cuarto conectado, allí donde poder imaginar y construir el mundo que quieres) (Remedios Zafra. Un cuarto propio [conectado]).

La experiencia de escucha del ASMR y los referentes culturales del susurro revisados nos permiten atender a las implicaciones que la sonoridad tiene para la comprensión del placer, cómo se tejen sus entrañas comunicativas y de qué se nutren sus regímenes relacionales. Con ello podemos concluir que el placer tiene una identidad sonora en la que el susurro es uno de sus registros. Como parte de nuestra edificación sonora y afectiva, el susurro produce placer y se reproduce en él. El análisis del ligamen entre susurro y placer desafía la ideología hegemónica de la voz (Weidman, 2014) que privilegia el contenido verbal y sobrevalora su eficacia en términos de

7. El *Misteri* es un drama sacrolírico de origen medieval de gran arraigo popular que se representa todos los meses de agosto en la Basílica de Santa María de Elche (España). En 2001 la Unesco lo declaró Patrimonio de la Humanidad.

intensidad. En la textura leve y volátil del susurro se activan densidades sensoriales, se articulan relaciones de afecto y se negocian intimidades sonoras que nos permiten una mejor comprensión de los procesos sociales.

Como he tratado de mostrar, la escucha es una práctica de apertura a lo ajeno y, a su vez, un dispositivo de conocimiento propio que nos permite sentir y entender el mundo en el que somos y estamos. Para Thomas Csordas (1993), prestar atención a una sensación corporal es atender a la situación del cuerpo en el mundo, al medio intersubjetivo que origina esa sensación. Tanto en el susurro como en el ASMR cobran sentido bajo esquemas y representaciones hegemónicas de la voz, la corporalidad y el consumo de placer; donde se reproducen categorías y relaciones normativas de género, pero también son escenario de disidencias con las que se muestra su potencialidad para la transgresión. De hecho, el placer descrito por Jimena, Mireia y Rocío no está asociado a la sexualidad, sino a la intimidad, la interioridad y los afectos. Utilizan los sonidos del ASMR para restituir su corporalidad cansada y enajenada por la vida contemporánea. El ASMR deviene en una práctica de autocuidado con la que acceden a un placer íntimo que, a causa de su virtualidad, no entraña ni exposición ni amenaza. El compromiso corporal es con su propio placer, no con una colectividad, aunque con esta comparten conexiones y universos sensoriales.

Las sociedades contemporáneas neoliberales, veloces, ruidosas, pleotóricas de estímulos informativos pero escasas de tiempos propios, enmarcan la necesidad de repliegue a una atmósfera más íntima guiada por susurros a través de las pantallas. Mari Luz Esteban (2015) relaciona las políticas de repliegue con nuestra vulnerabilidad y nuestra necesidad de interrelación en un momento donde la «crisis de la presencia» se ha agudizado, pero en la que se está produciendo una redefinición de la relationalidad. En este sentido, el ASMR se convierte en una práctica colectiva basada en el placer, entendido este como reajuste sensorial frente a las políticas insensibles de la vida en el capitalismo. Por lo que quisiera cerrar apostando por una reformulación de las políticas del deseo en las que exploremos las posibilidades de la voz, del susurro, no solo como herramientas sónicas para el análisis de procesos socioculturales, sino también para su transformación.

Referencias

- Andersen, J. (2015). Now you've got the shiveries: Affect, intimacy, and the ASMR whisper community. *Television & New Media*, 16(8): 683-700.
- Atwood, M. (2017). *El cuento de la criada*. Barcelona: Salamandra.

- Barratt, E.L. y Davis, N.J. (2015). Autonomous sensory meridian response (ASMR): A flow-like mental state. *PeerJ*, 3: e851.
- Bjelić, T. (2016). Digital care. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 26(1): 101-104.
- Bull, M. (2015). *Sound moves: iPod culture and urban experience*. London: Routledge.
- Cheadle, H. (2012). ASMR, the good feeling no one can explain. En https://www.vice.com/en_us/article/gqww3j/asmr-the-good-feeling-no-one-can-explain. Consultado el 16 de septiembre de 2019.
- Classen, C. (1997). Foundations for an anthropology of the senses. *International Social Science Journal*, 49(153): 401-412.
- Clifford, J. y Marcus, G.E. (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Csordas, T. (1993). Somatic modes of attention. *Cultural Anthropology*, 8(2): 135-156.
- Dolar, M. (2006). *A voice and nothing more*. Cambridge: MIT Press.
- Domínguez, A.L.M. (2015). El poder vinculante del sonido: La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro. *Alteridades*, 25(50): 95-104.
- Eidsheim, N.S. (2008). Voice as a technology of selfhood: towards an analysis of racialized timbre and vocal performance. Ph.D. thesis, University of California, San Diego.
- Erlmann, V. (2004). *Hearing cultures: Essays on sound, listening and modernity*. Oxford: Berg.
- Estalella, A. (2018). Etnografías de lo digital: remediaciones y recursividad del método antropológico. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 13(1): 45-68.
- Esteban, M.L. (2015). La reformulación de la política, el activismo y la etnografía. esbozo de una antropología somática y vulnerable. *Ankulegi. Revista De Antropología Social*, 19: 75-93.
- Feld, S. (1990). *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Figes, O. (2009). *Los que susurran: La represión en la Rusia de Stalin*. Barcelona: Edhasa.
- Gilbert, J. y Pearson, E. (2003). *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona: Paidós.
- Harkness, N. (2013). *Songs of Seoul: An ethnography of voice and voicing in Christian South Korea* Berkeley: University of California Press.
- Howes, D. (1991). *The varieties of sensory experience: A sourcebook in the anthropology of the senses*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ingold, T. (2019). Thinking through the cello. En: *Thinking in the World: A Reader*. J. Bennett y M. Zournazi, Eds. London: Bloomsbury.
- Ingold, T. (2011). *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge.
- Ingold, T. (2002). *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- Karpp, A. (2011). *The human voice: The story of a remarkable talent*. London: Bloomsbury.
- LaBelle, B. (2018). *Sonic agency: Sound and emergent forms of resistance*. Cambridge: MIT Press.

- Le Breton, D. (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2006). *El silencio*. Madrid: Sequitur.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Tucumán: Nueva Visión.
- Li, X. (2011). Whispering: The murmur of power in a lo-fi world. *Media, Culture & Society*, 33(1): 19-34.
- Ochoa, A.M. (2014). *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Durham: Duke University Press.
- Pettman, D. (2017). *Sonic intimacy: Voice, Species, Technics (or, how to listen to the world)*. Stanford: Stanford University Press.
- Pink, S. (2009). *Doing sensory ethnography*. London: Sage.
- Rice, T. (2015). Listening. En: *Keywords in Sound*. D. Novak y M. Sakakeeny, Eds. Durham: Duke University Press.
- Rice, T. (2013). *Hearing and the hospital: Sound, listening, knowledge and experience*. Canon Pyon: Sean Kingston.
- Schäfers, M. (2017). Voice. En <http://www.anthroencyclopedia.com>. Accedido el 6 de febrero de 2019.
- Schlichter, A. (2011). Do voices matter? vocality, materiality, gender performativity. *Body & Society*, 17(1): 31-52.
- Smith, D. (2016). Speaker-Sex Discrimination for Voiced and Whispered Vowels at Short Durations, *i-Perception*: 1-13.
- Smith, J. (2008). *Vocal tracks: Performance and sound media*. Berkeley: University of California Press.
- Smith, N. y Snider, A. (2019). ASMR, affect and digitally-mediated intimacy. *Emotion, Space and Society*, 30: 41-48.
- Steiner, G. (2004). *Lecciones de maestros*. Madrid: Siruela.
- Sterne, J. (2012). *The sound studies reader*. London: Routledge.
- Sterne, J. (2003). *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press.
- Stoller, P. (1989). *The taste of ethnographic things: The senses in anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Szedy, P. (2015). *En lo profundo de un oído: Una estética de la escucha*. Santiago: Metales Pesados.
- Toop, D. (2013). *Resonancia siniestra: El oyente como medium*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Waldron, E.L. (2017). "This FEELS SO REAL!" sense and sexuality in ASMR videos. *First Monday*, 22(1).
- Weidman, A. (2014). Anthropology and voice. *Annual Review of Anthropology*, 43: 37-51.
- Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado:(ciber) espacio y (auto) gestión del yo*. Madrid: Fórcola Ediciones.