

Mladen Dolar

Prólogo de S. Žižek

Una voz y nada más



BORDES MANANTIAL

UNA VOZ
y nada más

MLADEN DOLAR

UNA VOZ

y nada más

MANANTIAL
Buenos Aires

Título original: *A voice and nothing more*
The Mit Press
© 2006 Massachusetts Institute of Technology

Traducción de Daniela Gutierrez y Beatriz Vignoli

Diseño de tapa: Pablo Rey

Dolar, Mladen

Una voz y nada más - 1a ed. - Buenos Aires : Manantial,
2007.

232 p. ; 14x22 cm.

Traducido por: Daniela Gutierrez y Beatriz Vignoli
ISBN 978-987-500-102-2

1. Psicoanálisis. I. Daniela Gutierrez, trad. II. Vignoli, Bea-
triz, trad. III. Título
CDD 150.195

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina

© 2007, Ediciones Manantial SRL
Avda. de Mayo 1365, 6° piso
(1085) Buenos Aires, Argentina
Tel: (54-11) 4383-7350 / 4383-6059
info@emanantial.com.ar
www.emanantial.com.ar

ISBN 978-987-500-102-2

Derechos reservados

Prohibida la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Índice

Palabras preliminares. Un libro acerca de la voz como objeto, por Slavoj Žižek	9
Introducción. <i>Che bella voce!</i>	13
1. La lingüística de la voz	25
2. La metafísica de la voz	49
3. La “física” de la voz	75
4. La ética de la voz	103
5. La política de la voz	129
6. Las voces de Freud	153
7. Las voces de Kafka	193
Bibliografía	219
Índice analítico	225

Palabras preliminares

UN LIBRO ACERCA DE LA VOZ COMO OBJETO

Slavoj Žižek

En muchas obras de Shakespeare parece que él hubiera leído a Lacan y hubiera incorporado sus intuiciones a sus argumentos. Una de las obras más “lacanianas” de Shakespeare es *A buen fin no hay mal comienzo*. El conde Bertram, quien siguiendo órdenes del rey se ve obligado a casarse con Helena, hija plebeya de un médico, se rehúsa a vivir con ella y consumir su matrimonio, diciéndole que sólo consentirá en ser su esposo si ella se quita del dedo el anillo ancestral y tiene un hijo de él; al mismo tiempo, Bertram trata de seducir a la bella y joven Diana. Helena y Diana traman un complot para devolver a Bertram a su legítima esposa. Diana se pone de acuerdo con Bertram en que pasará la noche con él, diciéndole que visitará su alcoba a medianoche; allí, en la oscuridad, la pareja intercambia sus anillos y hacen el amor. Sin embargo, sin que Bertram se haya dado cuenta, la mujer con quien pasó la noche no fue Diana sino Helena, su propia esposa. Cuando más tarde se enfrentan, él tiene que admitir que se han cumplido las dos condiciones para que él reconozca su matrimonio. Helena se quitó del dedo el anillo ancestral y tiene un hijo de él. ¿Cuál es entonces el estatuto de esta broma de alcoba? Al final del Acto III, Helena misma ofrece una definición maravillosa:

Bien, ensayemos esta noche
nuestro complot; que, si se apura,
es intención maligna en una acción legítima,

y legítima intención en una acción maligna;
donde no hay pecado, y sin embargo pecan ambos;
pero pongámonos manos a la obra.

Estamos tratando realmente con algo que a la vez es "intención maligna en una acción legítima" (¿qué puede ser más legítimo que un matrimonio consumado, un marido que se acuesta con su esposa? Y aun así la intención es maligna: Bertram cree estar en el lecho con Diana) y una "legítima intención en una acción maligna" (la intención de Helena, dormir con su marido, es legítima, pero la acción es maligna: ella engaña a su marido, quien lo hace creyendo que él la engaña a ella). En su *affaire* "no hay pecado, y sin embargo pecan ambos": no hay pecado, porque lo que sucede es una simple consumación del matrimonio; pero pecan ambos, ya que los dos se engañan entre sí. La pregunta aquí no es tanto si "a buen fin no hay mal comienzo", por cuanto el desenlace final (en realidad no pasó nada malo, y la pareja de casados se ha unido, cumpliendo el voto matrimonial) cancela las intenciones y trucos pecaminosos, sino que se trata de una pregunta más radical: ¿y si la regla de la ley sólo pudiera cumplirse a través de intenciones y actos malignos o pecaminosos? ¿Y si, para poder regir, la ley tuviera que confiar en este juego subterráneo de engaños y fingimientos cruzados? Esto también es lo que señala Lacan con su proposición paradójica de que *il n'y a pas de rapport sexuel* (no hay relación sexual): ¿no ha sido acaso la situación de Bertram en su noche de bodas el destino de la mayoría de las parejas casadas? Uno le hace el amor a su pareja fiel mientras "la engaña en su mente", fantasea que lo hace con otra. La relación sexual real precisa sostenerse en este suplemento fantasmático.

Es posible imaginar una variación del argumento de Shakespeare en la que esta dimensión fantasmática hubiera sido incluso más palpable, una variación del relato judío de Jacob, que se enamoró de Raquel y quería casarse con ella; su padre, sin embargo, quería que él se casara con Lía, la hermana mayor de Raquel. Para que Jacob no fuera engañado por el padre ni por Lía, Raquel le enseñó por cuáles señas reconocerla en la noche de bodas. La víspera de ésta, Raquel se sintió culpable ante su hermana y le dijo cuáles eran esas señas. Lía le preguntó a Raquel qué pasaría si él le reconocía la voz. Entonces la decisión fue que Raquel estu-

viera debajo de la cama, y mientras Jacob le hiciera el amor a Lía, Raquel emitiría los correspondientes sonidos, para que él no se diera cuenta de que estaba haciendo el amor con la hermana equivocada... Así que también nos podemos imaginar, en Shakespeare, a Diana escondida bajo la cama donde copulan Helena y Bertram, haciendo sonidos tales que Bertram no se dé cuenta de que no está haciendo el amor con ella, sirviendo su voz como soporte de la dimensión fantasmática.

Esta voz es lo que Lacan denominó objeto *a*, el objeto causa del deseo. En su libro sobre la voz, Mladen Dolar se refiere a un pasaje de la *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust donde éste usa el teléfono por primera vez, para hablar con su abuela; la voz de ella, oída sola, sin su cuerpo, lo sorprendió: es la voz de una anciana frágil, no la voz de la abuela que él recuerda. Y lo que pasa es que la voz colorea su percepción de la abuela: cuando, más tarde, la visita en persona, la percibe de una manera nueva, como una anciana extraña y senil adormilada sobre su libro, abrumada por los años, ya no la abuela encantadora y amorosa que él recordaba. Es así como la voz en tanto objeto parcial autónomo puede afectar íntegramente nuestra percepción del cuerpo al que pertenece. La lección que esto enseña es que, precisamente, la experiencia directa de la unidad de un cuerpo, a cuya totalidad orgánica pareciera adecuarse la voz, implica necesariamente un engaño: para penetrar hasta la verdad hay que destruir su unidad, concentrarse uno por uno en sus aspectos por separado, y luego permitir que este elemento coloree toda nuestra percepción. En otras palabras, lo que hallamos aquí es otro caso de la consigna antihermenéutica de Freud: hay que interpretar en detalle, no *en masse*. Ubicar cada rasgo de un ser humano en el Todo orgánico de la persona implica perderse no sólo su significado sino el auténtico significado del Todo mismo. También es en este sentido que la persona y el sujeto se oponen: el sujeto se descentra con respecto a la persona, obtiene su consistencia mínima a partir de un rasgo singular ("objeto parcial").

Uno debería renunciar a la noción trivial de una realidad primordial, plenamente constituida, donde la vista y el oído se complementarían armoniosamente entre sí: en cuanto ingresamos al orden simbólico, una hiancia insalvable separa para siempre al cuerpo humano de "su" voz. La voz adquiere una autonomía espectral, nunca termina de pertenecer del todo al cuerpo que

vemos, de modo que incluso cuando vemos hablar a una persona en vivo, siempre hay un mínimo de ventrilocuismo en juego: es como si la propia voz del hablante lo vaciara y de algún modo hablara "por sí misma", a través de él. En otras palabras, su relación es mediada por una imposibilidad: en última instancia, oímos cosas porque no podemos ver todo.

Esta hiancia entre lo que vemos y lo que oímos es una de las versiones de la hiancia de la castración. El sueño modernista extremo de "ver voces" es el sueño de entrar a un universo donde la castración esté suspendida; no es de extrañar que ya el Talmud declare que los elegidos "han visto las voces". Es por eso que directores como Eisenstein, Chaplin, e incluso Hitchcock, se resistieron tanto a adoptar el sonido: como si quisieran prolongar su viaje al paraíso silencioso en que la castración está suspendida. El propio Hitchcock esperaba que sus espectadores "tuvieran ojos auditivos": la seductora voz desencarnada que amenaza con fagocitarnos testimonia simultáneamente el hecho de la castración. No es de extrañar, entonces, que Jacques Lacan haya añadido la voz, junto con la mirada, a la serie acostumbrada de los "objetos parciales" freudianos. La hiancia que separa la voz del cuerpo es la misma que separa lo Real de la realidad.

En *Una voz y nada más*, Mladen Dolar desarrolla en forma sistemática todas las dimensiones de la voz como objeto: el papel que desempeña la voz en la constitución del sujeto, en el tratamiento psicoanalítico, en la ética, en la política, en la literatura, etcétera. El milagro del libro es que une una exposición detallada de este concepto lacaniano crucial a una riqueza increíble de intuiciones particulares: si bien es sistemático, jamás aburre, sino que está siempre lleno de sorpresas. En suma, es teoría lacaniana de la mejor.

Sin embargo, es demasiado fácil elogiar un libro bueno: al hacerlo, uno adopta en forma automática una actitud condescendiente, una posición elevada por encima del objeto de apreciación. Cuando lo leí por primera vez, *Una voz y nada más* me afectó de un modo mucho más angustioso: tuve envidia, mezclada con un miedo extraño. ¿Cómo es posible que alguien escriba tan bien, que formule de un modo tan preciso y directo proposiciones con las que yo tuve que luchar mucho tiempo? Todo escritor honesto conoce esta perturbadora sensación: es el afecto que testimonia que nos hemos encontrado con una obra maestra.

Introducción

CHE BELLA VOCE!

Un hombre desplumó un ruiseñor, y al encontrar
poco para comer dijo:

“Tú eres sólo una voz y nada más”.

PLUTARCO, *Moralia: máximas de los espartanos*
[*Apophthegmata Laconica*] 233a

Existe una historia que cuenta lo siguiente: en medio de una batalla hay una compañía de soldados italianos en las trincheras, y un comandante italiano emite la orden “soldados, ¡ataquen!”. Grita con una voz alta y clara para ser escuchado en medio del tumulto, pero nada sucede, nadie se mueve. Entonces el comandante se enoja y grita más alto “soldados, ¡ataquen!”. Nadie se mueve. Y como en los chistes las cosas tienen que suceder tres veces para que algo despierte curiosidad, él grita aún más alto “soldados, ¡ataquen!”. En este punto hay una respuesta, una pequeña voz que se eleva desde las trincheras diciendo elogiosamente “*che bella voce!*”, “¡qué bella voz!”.

Esta historia puede servir como introducción provisoria al tema de la voz. En un primer nivel, es la historia de una interpretación fallida. Los soldados fallan en reconocerse a sí mismos en la apelación del comandante, en el llamado del otro, en el llamado del deber, y no actúan de acuerdo con lo esperado.

Seguramente el hecho de ser soldados italianos desempeña un papel en esto, ellos actúan acorde a esa imagen de no ser, precisamente, los soldados más valientes del mundo, como dice la leyenda, y la historia, que no es justamente un modelo de corrección política, da rienda suelta al chauvinismo tácito y a los estereotipos nacionales. Entonces, la orden falla, los destinatarios no se reconocen en el significado transmitido, en cambio se concentran en el medio, que es la voz. La atención puesta en la voz

entorpece la interpelación y la asunción de un mandato simbólico, la transmisión de una misión.

Pero en un segundo nivel, otra interpelación funciona en lugar de la fallida: si los soldados no se reconocen en su misión en tanto soldados en medio de una batalla, sí se reconocen como destinatarios de otro mensaje, se constituyen como comunidad en respuesta al llamado, la comunidad de gente que puede apreciar la estética de una bella voz —que puede apreciarla aun cuando difícilmente sea ése el momento adecuado, y especialmente cuando difícilmente sea ése el momento para hacerlo. Entonces si en un punto actúan como estereotípicos soldados italianos, también actúan como estereotípicos italianos en este otro sentido, digamos, como italianos amantes de la ópera.

Se constituyen como la comunidad de “los amigos de la ópera italiana” (para citar una inmortal frase de *Una Eva y dos Adanes*), haciendo honor a su reputación como *connoisseurs*, gente de gusto refinado que han entrenado sobradamente sus oídos con el *bel canto*, y pueden reconocer una bella voz cuando la oyen aun en medio del fuego de artillería.

Desde nuestra perspectiva parcial los soldados hicieron lo correcto, al menos de modo incipiente, cuando se concentraron en la voz y no en el mensaje —y éste es el camino que propongo seguir. Aun cuando seguramente lo hicieron por razones equivocadas: fueron tomados por un súbito interés estético precisamente cuando debían haber atacado, se concentraron en la voz porque comprendieron el significado demasiado bien.

Si, como prolongación del estereotipo, imaginamos al comandante italiano diciendo: “Soldados, el pueblo está lleno de mujeres hermosas, pueden tomarse la tarde libre”, ahí podemos dudar de que preferirían el medio —la voz— a la invitación a la acción. Su interés estético selectivo estaba fundado en un “no oigo bien”,¹ pero con una variante: habitualmente uno oye el significado y presta poca atención a la voz, uno “no oye (la voz) bien” porque está recubierta por el significado. Pero, aparte de su falaz inclinación artística, los soldados también estropearon la voz al aislarla; inmediatamente la convirtieron en un objeto de placer estético, un objeto de veneración y culto, portador de un significado más allá de cualquier significado habitual. La concentración estética en la voz pierde la voz precisamente al volverla un objeto fetiche; el placer estético oscurece el objeto voz, que yo intentaré seguir.

Intentaré sostener que además de los dos usos más divulgados de la voz —la voz como vehículo del significado y la voz como fuente de admiración estética—, existe un tercer nivel: el objeto voz que no se esfuma en tanto vehículo del significado, y no se solidifica en un objeto de reverencia fetichista, sino que funciona como punto ciego en la invocación y como alteración en la apreciación estética.

Uno evidencia fidelidad a lo primero corriendo al ataque; uno evidencia fidelidad a lo segundo corriendo a la Ópera. Para ser fiel al tercer nivel hay que recurrir al psicoanálisis. ¿Ejército, ópera, psicoanálisis?

Déjenme tomar como la segunda —y más precisa— introducción a nuestro problema uno de los textos más célebres y ampliamente comentados, la primera de las “Tesis para una filosofía de la historia” de Walter Benjamin, el último texto que completará poco antes de su muerte en 1940.

Ha existido, según se dice, un autómatas construido de tal manera que resultaba capaz de replicar a cada jugada de un ajedrecista con otra jugada contraria que le aseguraba ganar la partida. Un muñeco trajeado a la turca, en la boca una pipa de narguile, se sentaba delante del tablero apoyado sobre una mesa espaciosa. Un sistema de espejos creaba la ilusión de que esta mesa era transparente por todos sus lados. En realidad se sentaba dentro un enano jorobado que era un maestro en el juego del ajedrez y que guiaba medianamente hilos la mano del muñeco. Podemos imaginarnos un equivalente de este aparato en la filosofía. Siempre tendrá que ganar el muñeco que llamamos “materialismo histórico”. Podrá habérselas sin más ni más con cualquiera, si toma a su servicio la teología, que, como es sabido, es hoy pequeña y fea (*klein und hasslich*) y no debe dejarse ver de modo alguno (Benjamin, 1987, pág. 253).

Casi me avergüenzo de tomar este texto legendario y tan profusamente interpretado,² pero permítaseme usarlo como un prolegómeno a una teoría de la voz. Hay que reconocer que la conexión no es de modo alguno evidente.

Benjamin utiliza ese relato como si fuese ampliamente conocido, pero de hecho sólo lo es a partir de la rara obra que Edgar Allan Poe publicara en 1836, “El jugador de ajedrez de Maelzel”.³ La historia de Poe es la combinación de una investigación periodística con una racionalización detectivesca al estilo Dupin.

Cuando alrededor de 1830 Johann Nepomuk Maelzel realiza su gira americana con el supuesto autómeta, Poe se toma el trabajo de asistir a varias presentaciones, registrando meticulosamente cada una de las peculiaridades, y la intención de su obra es mostrar a través de la observación empírica y el razonamiento deductivo que de ningún modo el autómeta puede ser una máquina pensante, como se presentaba, sino que es claramente un engaño. Debía de haber un fantasma en la máquina, un fantasma con la forma de un enano jugador de ajedrez.⁴

¿Qué es exactamente lo que Benjamin quiere decir con esta extraña parábola o metáfora (si hubiese una)? Si dejamos de lado el materialismo histórico y la teología, éste es el misterio que permanece: ¿cómo es posible que un muñeco recurra a los servicios de quien lo opera, de quien literalmente mueve sus hilos? El muñeco parece estar controlado por el enano jorobado, pero en un segundo momento está dotado de intencionalidad propia, parecería ser él quien conduce a su señor, quien recurre a sus servicios para su propio provecho.

La metáfora misma, como el autómeta, parecería estar redoblada, pero quizás el secreto de su doble naturaleza debe buscarse en una duplicación muy literal.

El autómeta ajedrecista fue construido en 1769 por un tal Wolfgang von Kempelen, austriaco y oficial de la corte,⁵ para beneficio de la Emperatriz María Teresa (desde luego). Era un muñeco vestido de turco que en una mano sostenía una pipa de narguile y jugaba con la otra. Además una caja contenía un complicado sistema de espejos, trampas y artilugios que permitían que el enano jorobado pudiera moverse dentro pero permanecer invisible cuando el interior de la máquina era exhibido a la audiencia antes de empezar cada partida. El autómeta logró gran notoriedad; le ganó a varios oponentes famosos (entre los que estaba Napoleón, en una partida famosa que fue registrada, aunque ese registro es dudoso —Napoleón tenía una excelente reputación como ajedrecista, pero esa partida no daba cuenta de esto: escapadas a solas con la reina, descuido defensivo—, no es de extrañar que estuviese rumbo a Waterloo). Luego de la muerte de Kempelen en 1804 Maelzel se encarga del autómeta y oportunamente realiza una larga gira por América. En todo caso, lo más cerca que Maelzel ha estado de la fama histórica fue con la construcción del primer metrónomo en 1816 —la primera perso-

na en usar el metrónomo indicador del tempo fue Beethoven en su *Octava sinfonía* (1817), una conexión que no es mera coincidencia ya que fue también Maelzel quien construyó el audífono para Beethoven—, donde hay una relación inmediata con la voz.

Pero para Kempelen, el constructor que se hizo famoso por su invención, el autómatas ajedrecista no era el centro de su interés. Tenía otra gran obsesión, una mucho más ambiciosa: construir una máquina parlante, una máquina que pudiese imitar el lenguaje humano. Ése era el problema que despertaba una curiosidad vivaz en el siglo XVIII: en 1748 La Mettrie propuso que Vaucanson, el gran constructor de autómatas, tratase de construir un *parleur* (1981, pág. 143); y Leonhard Euler, el gran matemático del siglo, llamó la atención acerca de un serio problema para la física: ¿cómo construir una máquina que pudiese imitar las posibilidades acústicas de la boca humana?⁶

La boca, la lengua, las cuerdas vocales, los dientes, ¿cómo esta sencilla colección puede producir una variedad tan vasta de sonidos específicos, complejos y distintivos que ninguna máquina acústica puede emular? El mismo Euler abrigaba la fantasía de construir un piano u órgano cuyas teclas reprodujeran cada una un sonido del lenguaje humano, de modo que fuese posible hablar presionando sucesivas teclas, como si se tocara el piano.

En 1780 la Real Academia de Ciencias de San Petersburgo decidió premiar a quien pudiese construir una máquina que reprodujera las vocales, y explicara las propiedades físicas de tal invento. Muchas personas pusieron manos a la obra en esta empresa agotadora,⁷ entre ellos Kempelen, quien construyó *die Sprech-Maschine* (expuesta actualmente en el Deutsches Museum en Munich y en condiciones para funcionar). La máquina estaba hecha de una caja de madera que se conectaba por uno de sus lados a un fuelle (parecido a una gaita) que hacía las veces de “pulmones”, y por el otro lado a una suerte de embudo de goma que hacía las veces de una “boca” y debía ser movido con la mano mientras “hablaba”. En el interior de la caja había una serie de válvulas y ventrículos que debían ser movidos con la otra mano, y con cierto ejercicio podían llegar a producirse efectos asombrosos. Como señala un testigo en 1784:

No podrías creer, querido amigo, cómo todos fuimos presa de un sentimiento mágico al oír por primera vez una voz humana, un len-

guaje humano que aparentemente no salía de una boca humana. Nos miramos unos a otros en silencio y consternados y todos teníamos piel de gallina producto del horror sentido en los momentos iniciales (citado por Felderer, 2002, pág. 269).

En 1791,⁸ Kempelen describe meticulosamente su invento en un libro, *Mechanismus der menschlichen Sprache nebst Beschreibung einer sprechenden Maschine* (mecanismo del lenguaje humano con la descripción de una máquina parlante). El libro determinó los principios teóricos y los lineamientos para la realización práctica. Sin embargo a pesar de lo mucho que se describía la cosa para que todo el mundo pudiese estudiarla, la máquina todavía seguía produciendo efectos que sólo pueden ser descriptos con las palabras freudianas “lo siniestro”. Hay algo siniestro en la brecha que permite que una máquina, sólo con recursos mecánicos, produzca algo tan único como la voz y el lenguaje. Es como si el efecto pudiera emanciparse de su origen mecánico y comenzara a funcionar como un excedente, como el fantasma en la máquina, como si hubiera un efecto sin causa aparente, un efecto que excede la explicación causal, y ésta es una de las extrañas propiedades de la voz a la que volveré a referirme.

Los poderes imitativos de la máquina eran en algún sentido limitados. No podía “hablar” alemán, aparentemente el francés, italiano y latín eran mucho más fáciles. Tenemos algunos ejemplos de su vocabulario: “*Vous êtes mon ami – je vous aime de tout mon Coeur – Leopoldus Secundus – Romanorum Imperator – Semper Augustus – papa, maman, ma femme, mon mari, le roi, allons á Paris*”⁹ y así sucesivamente. Si estas líneas nos fuesen presentadas como una lista de asociaciones libres, ¿qué diríamos del inconsciente de la máquina? Hay, seguro, dos funciones básicas de este lenguaje: la declaración de amor y la alabanza al soberano, ambas de lo más convincentes puesto que el anónimo dispositivo parlante produce mecánicamente el afecto implícito en la manera de expresarse. El vocabulario mínimo tiene el propósito de mostrar la postura devota; se usa la voz de la máquina para declarar su sumisión, ya sea al amado abstracto o al soberano concreto. Es como si la voz pudiera subjetivizar la máquina, como si hubiera un efecto de exposición –algo queda expuesto, una insondable interioridad de la máquina irreductible a su

funcionamiento mecánico, y el primer uso de la subjetividad sería arrojar a merced del Otro, algo que puede hacerse mejor con la voz o que sólo puede hacerse con su propia voz. Esto hace que inmediatamente la voz resulte un punto de pivote —la voz como una promesa, una declaración, un regalo, una súplica, pero surgida mecánicamente, impersonal y por lo tanto causando perplejidad y haciendo surgir el curioso vínculo entre la subjetividad y la voz.

Aquí llegamos al centro de esta historia. Kempelen recorrió las principales ciudades europeas en 1780, y habitualmente presentaba un programa doble: por un lado la máquina parlante y por otro el autómatas ajedrecista. La secuencia es crucial. La máquina parlante se usaba para presentar la otra maravilla, presentaba su homóloga, su anticipo, por así decir, como si hubiese un doble dispositivo, una criatura doble compuesta por el hablar y el pensar como las dos mitades platónicas del mismo ser. La diferencia entre ambas era ostensible y didáctica: primero, el autómatas ajedrecista estaba construido de modo tal que fuese lo más parecido a un ser humano — fingía estar absorto en un pensamiento profundo, movía su ojos y demás— mientras que la máquina parlante era presentada lo más mecánicamente posible, no trataba de esconder su naturaleza mecánica sino que, por el contrario, la exhibía notablemente. La atracción principal era el enigma de cómo algo tan completamente no humano producía efecto de humanidad. La antropomórfica máquina pensante era contrarrestada por la no antropomórfica máquina parlante.

En segundo lugar, Kempelen admitió, hacia el final, que el ajedrecista autómatas era un truco, pero un truco que no quería revelar (y se llevó el secreto a la tumba). La máquina parlante, por otra parte, no era un engaño, era un mecanismo que cualquiera podía inspeccionar libremente y sus modos de funcionamiento se explicaban en un libro, de modo que cualquiera pudiese construir uno. El ajedrecista vestido de turco era único, revestido de misterio, mientras que la máquina parlante podía ser reproducida sobre la base de principios científicos universales. Eso sucedió en 1838, cuando un tal Charles Wheatstone construyó su versión de la máquina siguiendo las instrucciones de Kempelen y esa máquina produjo tal impresión en el joven Alexander Graham Bell que sus intentos por realizarla fueron los

que en su momento lo condujeron nada menos que a inventar el teléfono.¹⁰

Tercero, había cierta teleología en el vínculo entre ambas máquinas. Teleología en un sentido débil en tanto la máquina parlante era presentada como una introducción a la máquina pensante, de modo que la primera hacía la segunda posible, aceptable, dotándola con su propio aire de credibilidad. Si la primera era exhibida como real, la segunda era percibida como posibilidad, aun cuando estuviera —confesamente— basada en un truco. Pero había también teleología en un sentido más fuerte: la segunda máquina aparecía como el cumplimiento de la promesa que ofrecía la primera. Se abría una perspectiva en la cual la máquina pensante no era sino una extensión de la máquina parlante, de modo que la máquina parlante, presentada primera, alcanzaría su *telos* en la máquina pensante o aún más, que había una transición cuasi hegeliana entre ambas máquinas de “en sí mismo” a “por sí mismo” —lo que la máquina parlante era “en sí misma” debía producirse “por sí misma” en la máquina pensante. La clave de esta secuencia puede leerse de modo tal que lenguaje y voz presentan el mecanismo secreto del pensamiento, algo que debe preceder al pensamiento como puramente mecánico y algo que el pensamiento debe ocultar bajo el disfraz antropomórfico. El pensar es como el muñeco antropomórfico que oculta el muñeco real, que es el muñeco hablante, de modo tal que el secreto escondido en el muñeco vestido de turco, con pipa de narguile y todo, no es el supuesto enano en su interior, su cerebro humano, sino más bien la máquina parlante, la máquina de la voz que precede al autómatas y se ofrece a la vista de todos. Ése es el verdadero homúnculo que maneja los hilos de la máquina pensante. La primera máquina es el secreto de la segunda y la segunda, el muñeco antropomórfico, tiene que tomar a su servicio la primera si quiere ganar.

Hay una paradoja: el enano en el muñeco resulta ser otro muñeco, el muñeco mecánico dentro del antropomórfico, y el secreto de la máquina pensante es en sí mismo impensable, sólo un mecanismo que emite voz pero que de ese modo produce el más humano de los efectos, el efecto de “interioridad”. No es simplemente que la máquina sea el verdadero secreto del pensamiento, dado que ya hay una cierta ruptura en la primera máquina: intenta producir lenguaje, algunas palabras con sentido y fra-

ses mínimas, pero al mismo tiempo produce de hecho la voz que excede el discurso y el sentido, la voz como un exceso, y éste es el punto de fascinación: el sentido era difícil de descifrar, dada la pobre calidad de la reproducción,¹¹ pero la voz era lo que inmediatamente capturaba a todos e inspiraba un sobrecogimiento universal, al producir, concretamente, esa impresión de quintaesencia de lo humano. Pero este efecto voz era producido no por una causalidad mecánica fluida sino por un misterioso salto en la causalidad, una hiancia, una renguera, un exceso del efecto voz sobre su causa, donde la voz llega para ocupar el espacio de una hiancia, un eslabón faltante, un espacio en el nexo causal.

Lacan, con su incomparable don para los aforismos, dijo: “Sólo hay una causa de lo que cojea / *Il n’y a de cause que de ce qui cloche*” (Lacan, 1979, pág. 22). La causa surge solamente allí donde hay un contratiempo en la causalidad, una renguera, una causalidad con problemas –y es aquí precisamente donde Lacan sitúa el objeto, el objeto causa. Pero quizás esto también puede verse como la palanca del pensamiento, lo opuesto al disfraz antropomórfico del pensar. Giorgio Agamben lo dice bien: “La búsqueda de la voz en el lenguaje, eso es lo que llamamos pensamiento” (citado por Nancy, 2002, pág. 45), la búsqueda de aquello que excede el lenguaje y el sentido.

Para nuestro propósito actual, podríamos forzar o transformar la tesis de Benjamin: *si ha de ganar el muñeco que llamamos materialismo histórico, debería tomar a su servicio la voz*. De ahí la necesidad de una teoría de la voz, el objeto voz, la voz como la máxima encarnación de lo que Lacan denominó objeto *a*.

NOTAS

1. “No oigo bien” fue la famosa frase pronunciada por Milosevic frente a la multitud en 1989 en Belgrado, que rápidamente se convirtió en proverbio y empezó a encarnar lo central de la crisis yugoslava. En esta inversión posterior no son los “súbditos” sino el líder quien padece una dificultad auditiva, precisamente al ser confrontado con la *vox populi*. Pero la voz del pueblo, en esas circunstancias, no presionaban pidiendo por los derechos humanos o las libertades civiles sino por medidas más duras y mayor acción represiva contra “los enemigos”, entonces la verdad de la frase es que él oía demasiado bien y se volvía sordo muy selectivamente. Esta prolongación de la historia aquí des-

cripta demuestra rápidamente que la voz y el oír también están en el centro de la política. Volveré sobre esto.

2. Para dar cuenta de una deuda personal debo escoger, entre la vasta acumulación de literatura, a Slavoj Žižek, que ha utilizado recurrentemente esta historia: desde *The Sublime Object of Ideology* (1989) hasta *The Puppet and the Dwarf* (2003), que es el título del libro.

3. Puede hallarse una extensa y muy entretenida historia de esta máquina de ajedrez en el notable libro de Tom Standage, *The Turk* (2002), de donde tomo alguna información que uso aquí. Entre toda su vasta bibliografía, Standage, curiosamente, nunca menciona a Benjamin.

4. Como se supo finalmente en 1840, cuando la máquina fue estudiada, había en ella suficiente espacio como para una persona adulta normal y no hacía falta –a pesar de las apariencias– ningún enano, jorobado o niño. La idea del enano dentro es tan vieja como el mismísimo autómatas y fue promocionada por Thichnesse, Decremps, Böckmann y Racknitz alrededor de 1780, luego en 1820 por Robert Willis y así sucesivamente. En 1854, el autómatas terminó sus días en el fuego.

5. Poe conocía esto; se refirió a Kempelen en otro texto, “Von Kempelen y su descubrimiento”, donde le adjudica otra invención sorprendente: cómo hacer oro del plomo, el sueño de la alquimia hecho realidad. En el primer trabajo adoptó un abordaje científico basado en la observación, pero el segundo es un texto enteramente borgeano: mezcla realidad y ficción y emula un relato de ficción fáctica hasta el punto de que es difícil distinguir una cosa de otra.

6. Esto viene de 1761, *Briefe an eine deutsche Prinzessin über verschiedene Gegenstände aus der Physic und Philosophie* (Cartas a una princesa alemana sobre varios temas de física y filosofía). El título mismo ofrece una presentación casi pintoresca del marco del Iluminismo: uno de los más grandes científicos de la época busca ilustrar a la princesa Federica Carlota Luisa, de dieciséis años, hija del príncipe de Braunschweig. Si, como dice Kant, “la ilustración es para la humanidad la salida de su elegida inmadurez”, entonces surge que los primeros que deben ser ilustrados no son las masas inmaduras y sin educación sino los monarcas y los líderes.

7. Para conocer a los esforzados pioneros Christian Gottlieb Kratzenstein (que ganó el premio), Christoph Friedrich Hellwig, Abbé Mical y otros, véase Felderer (2002), en quien mayoritariamente me he basado para esta historia.

8. Éste fue el año de *La flauta mágica* de Mozart. Podemos recordar la fascinación de Mozart con los instrumentos mecánicos y con el autómatas, por ejemplo, con las piezas del órgano mecánico K.594, K.608 y K. 616 encargados por el conde Deym, así como con el uso de campanas “mecánicas” en *La flauta mágica*. “Lo mecánico produce lo sublime” estaba obviamente en el aire de la época.

9. "Eres mi amigo – te amo con todo mi corazón – Leopoldo Segundo – Emperador Romano – Siempre Augusto – papi, mami, mi esposa, mi marido, el rey, vamos a París." Tenemos el informe de un tal Windisch, *Lettres de M. Charles Gottlieb de Windisch sur Le joueur d'échecs de M. De Kempelen* (Basel, 1783), citado por Parret, 2002, pág. 27.

10. Debo agregar que Charles Babbage vio al autómeta ajedrecista en 1819 y se impresionó tanto que el intento por resolver el enigma lo llevó a construir la primera computadora. Véase Standage, 2002, págs. 139-145.

11. El problema de la producción sintética de la voz humana resultó un hueso duro de roer y hubo que esperar hasta la era electrónica para una solución satisfactoria. Luego de los esfuerzos de Helmholtz, D. C. Miller, C. Stumpft, J. Q. Stewart, R. Paget y muchos otros, fue recién en 1939 cuando H. Dudley, R. Riesz y S. S. A. Watkins construyeron una máquina que llamaron Voder (demostrador de voz), la cual fue exhibida en la Feria Mundial en Nueva York.

Capítulo 1

LA LINGÜÍSTICA DE LA VOZ

La voz parece lo más común del mundo. En cuanto digo “voz”, en cuanto empleo esta palabra sin más calificativo, lo primero que viene a la mente es sin lugar a dudas lo más habitual: el uso omnipresente de la voz en nuestra comunicación de todos los días. A cada momento usamos nuestras voces, y escuchamos voces; toda nuestra vida social está mediada por la voz, y en definitiva son mucho más infrecuentes y restringidas (a pesar de Internet) las situaciones en las que realmente prevalecen la lectura y la escritura como intermediarias de nuestra sociabilidad. Esto es así aunque, en un sentido distinto y menos tangible, nuestro ser social dependa en gran medida de la letra, la letra de la ley; ya volveremos sobre eso. Habitamos en forma constante un universo de voces, somos bombardeados de continuo por voces, tenemos que abrirnos paso cada día a través de una jungla de voces, y precisamos de toda clase de machetes y brújulas para no perdernos. Están las voces de los otros, las voces de la música, las voces de los medios,¹ nuestra propia voz entremezclada con el montón. Todas estas voces gritan, susurran, lloran, acarician, amenazan, imploran, seducen, ordenan, ruegan, rezan, hipnotizan, confiesan, aterrorizan, declaran... podemos notar enseguida a qué dificultad se enfrenta cualquier tratamiento del tema de la voz: a saber, que el vocabulario es inadecuado. El vocabulario bien puede distinguir entre matices del significado, pero las palabras nos fallan cuando nos enfrentamos a las tonalidades infinitas de la voz, que exceden infinitamente al significado. No es que

nuestro vocabulario sea escaso y se deba remediar su deficiencia: ante la voz, la palabra falla de manera estructural.

Todas esas voces se elevan por sobre la multitud de sonidos y de ruidos, que es otra jungla aún más salvaje y más vasta: los sonidos de la naturaleza, los sonidos de las máquinas y de la tecnología. La civilización anuncia su progreso con mucho ruido, y cuanto más progresa, más ruidosa se vuelve. La línea divisoria entre ambas —entre la voz y el ruido, o entre la naturaleza y la cultura— es a menudo elusiva e incierta. Ya hemos visto en la Introducción que la voz puede ser producida por máquinas, de modo que allí se abre una zona de indecidibilidad, de un entre-dos, una intermediación, que será, como veremos, uno de los rasgos primordiales de la voz.

Otra línea divisoria separa la voz del silencio. Cuesta soportar la ausencia de voces y de sonidos. El silencio absoluto resulta enseguida siniestro, es como la muerte, mientras que la voz es el primer signo de vida. Y también esa división, aquella que se establece entre la voz y el silencio, es quizá más elusiva de lo que parece: no todas las voces se oyen, y quizá las más intrusivas y apremiantes sean las voces no oídas, y la cosa más ensordecidora sea el silencio. En el aislamiento, en la soledad, a solas por completo, lejos del mundanal ruido, no nos libramos de la voz sin más. Puede ser que entonces aparezca otra clase de voz, más intrusiva y apremiante que la usual algarabía: la voz interna, una voz que no se puede acallar. Como si la voz fuese el epítome mismo de una sociedad que llevamos auestas y de la que no podemos alejarnos. Somos seres sociales por la voz y por medio de la voz: la voz parece estar en el eje de nuestros vínculos sociales, y las voces constituyen la textura misma de lo social, así como el núcleo íntimo de la subjetividad.

LA VOZ Y EL SIGNIFICANTE

Comencemos por considerar la voz tal como aparece en su uso más común y en su presencia más cotidiana: la voz que funciona como portadora de una palabra, soporte de una palabra, una frase, un discurso, cualquier clase de expresión lingüística. Abordemos pues nuestro objeto mediante la lingüística de la voz, si es que existe algo así.

En cuanto empezamos a mirarlo más de cerca, podemos ver que hasta éste, que es el más común y corriente de los usos, está minado de escollos y paradojas. Lo que destaca a la voz entre el vasto océano de sonidos y ruidos, lo que define a la voz como especial entre la infinita variedad de fenómenos acústicos, es su intrínseca relación con el significado. La voz es algo que señala en dirección del significado. Tal como si hubiera en ella una flecha que despertara la expectativa de significado, la voz es una apertura hacia el significado. Podemos sin duda adscribir toda clase de sentidos a toda clase de sonidos, y sin embargo éstos parecen hallarse privados de significado "de por sí", independiente de nuestra adscripción, mientras que la voz posee una conexión íntima con el significado, es un sonido que parece de por sí estar dotado de la voluntad de "decir algo" con una intencionalidad intrínseca. Podemos producir una variedad de otros sonidos con la intención de significar algo, pero en ese caso la intención es externa a aquellos sonidos mismos, o bien ellos funcionan como un sucedáneo, un sustituto metafórico de la voz. Sólo la voz implica una subjetividad que "se expresa a sí misma" y que habita de por sí los medios de expresión.² Pero si la voz es de este modo la portadora casi natural de la producción de significado, también demuestra ser extrañamente refractaria a este último. Si hablamos con el propósito de "dar sentido", significar, transmitir algo, entonces la voz es el soporte material para producir significado, y sin embargo en sí misma no contribuye a él. Es, más bien, algo así como el mediador evanescente (para emplear el término que Fredric Jameson hizo célebre con otro propósito): hace posible el enunciado, pero desaparece en él, se disuelve en el significado que se produce. Aun en el nivel más banal de la experiencia diaria, cuando escuchamos hablar a alguien, podemos al principio estar muy atentos a su voz y a las particulares cualidades de la misma, su timbre y acento, pero pronto nos adaptamos a ella y nos concentramos sólo en el significado que se transmite. La voz misma es como la escalera wittgensteiniana que será descartada cuando hayamos logrado llegar a la cumbre: es decir, cuando hayamos hecho nuestra ascensión hasta la cima del significado. La voz es el instrumento, el vehículo, el medio, y el significado es la finalidad. Esto da lugar a una oposición espontánea cuando la voz aparece como materialidad opuesta a la idealidad del significado. La idealidad del significa-

do sólo puede emerger a través de la materialidad del medio, pero parecería que el medio no contribuye al significado.

Podemos así postular una definición provisoria de la voz (en su aspecto lingüístico): *es aquello que no contribuye a producir sentido*.³ La voz es el elemento material refractario al significado, y si hablamos para decir algo, entonces ella es precisamente aquello que no puede ser dicho. Está presente en el acto mismo de decir, pero elude cualquier especificación, al punto de que podemos sostener que es el elemento no lingüístico, extralingüístico el que posibilita el fenómeno del habla, pero al que no se puede discernir mediante la lingüística.

Si existe una teleología implícita de la voz, entonces esta teleología parecería llevar oculto en su interior al enano de la teología, tal como en la parábola de Benjamin. Hay en San Agustín una interpretación teológica de esto que es bastante asombrosa. En una de sus célebres homilías (la número 288), alega lo siguiente: Juan el Bautista es la voz y Cristo es la palabra, el *logos*. En efecto, esto parece seguirse textualmente del comienzo del Evangelio de San Juan: en el principio fue el Verbo, la Palabra. Pero para que la Palabra se manifieste, tiene que existir un mediador, un precursor bajo la forma de Juan el Bautista, quien se identifica precisamente como *vox clamantis in deserto*,⁴ la voz que clama en el desierto. Mientras que Cristo, en esta oposición paradigmática, es identificado con la Palabra, *verbum, logos*.

La voz precede a la Palabra y hace posible su comprensión [...]. ¿Qué es la voz, qué es la Palabra? Examina lo que sucede en ti y fórmate tus propias preguntas y respuestas. A esta voz que meramente resuena y no ofrece sentido alguno, a este sonido que sale de la boca de alguien que grita, no habla, lo llamamos la voz, no la palabra. [...] Pero la palabra, si es digna de ese nombre, tiene que estar dotada de sentido y al ofrecer el sonido al oído al mismo tiempo ofrece algo más al intelecto [...]. Examina ahora con atención el significado de esta frase: "Es preciso que él crezca y que yo disminuya" (Juan 3, 30). ¿Cómo, por qué motivo, con qué propósito, por qué la voz, o sea, Juan el Bautista, habría de decir, dada la diferencia que acabamos de establecer, "es preciso que él crezca y que yo disminuya"? ¿Por qué? Porque las voces se borran mientras la Palabra crece. La voz va perdiendo gradualmente su función a medida que el alma progresa en dirección a Cristo. De este modo es preciso que Cristo

crezca y que Juan el Bautista quede obliterado (Agustín, citado por Poizat, 2001, pág. 130).⁵

Así la progresión desde la voz hasta el significado es la progresión desde un mero –aunque necesario– mediador hasta la verdadera Palabra: de la lingüística a la teología hay sólo un pequeño paso. De modo que si hemos de aislar la voz como objeto, como entidad en sí misma, tenemos entonces que desemmarañarla de esta teleología espontánea, que va de la mano con cierta teología de la voz como condición de la revelación de la Palabra.⁶ Tenemos que abrirnos paso en la dirección contraria, por así decir, tenemos que emprender un descenso desde las cimas del significado hasta lo que parecía ser un mero medio: captar la voz como el punto ciego de la producción de sentido, o como un significado desechado. Tenemos que establecer otro marco que el que se impone espontáneamente con el vínculo entre cierta comprensión de la lingüística, la teleología y la teología.

Si la voz es aquello que no contribuye al significado, se sigue una antinomia crucial, *una dicotomía de la voz y el significante*. El significante posee una lógica, puede ser diseccionado, puede ser precisado y fijado: fijado en virtud de su repetición, ya que todo significante lo es en virtud de ser repetible, en virtud de su propia iterabilidad. El significante es una criatura que sólo puede existir en la medida en que se la pueda clonar, pero su genoma no puede ser fijado mediante unidad positiva alguna, puede ser fijado sólo mediante una red de diferencias, a través de oposiciones diferenciales, que le posibilitan la producción de significado. Es una extraña entidad que no posee identidad propia, porque es meramente un haz, un cruce de diferencias en relación con otros significantes, y *nada más*. Su soporte material y sus cualidades particulares son irrelevantes: basta con que se diferencie de otros significantes (según la célebre afirmación saussureana de que en el lenguaje sólo existen diferencias sin término positivo alguno, y otro no menos célebre de que el lenguaje es forma y no sustancia).⁷ El significante no está dotado de ninguna positividad, ninguna cualidad definible por sí misma; su única existencia es negativa (consiste en ser “diferente de todos los demás significantes”, y aun así sus mecanismos pueden ser

desentrañados y explicados en esa misma negatividad, la cual produce efectos positivos de significación.

Si tomamos a Saussure como punto provisorio de partida —aunque esta doxa de nuestros tiempos según la cual “en el principio fue Saussure” (una forma muy particular del Verbo) sea bastante dudosa— entonces resulta fácil ver que el giro saussureano no tiene mucho que ver con la voz. Si hemos de tomar en serio la naturaleza negativa del signo lingüístico, su valor puramente diferencial y oposicional, entonces la voz —como el supuesto sustrato natural del habla, su sustancia aparentemente positiva— tiene que ser puesta en tela de juicio. Tiene que ser descartada cuidadosamente como fuente de una ceguera imaginaria que le ha impedido hasta ahora a la lingüística descubrir las determinaciones estructurales que posibilitan la difícil y compleja transubstanciación de las voces en signos lingüísticos. La voz es el elemento obstructor del que nos es preciso librarnos para poder iniciar una nueva ciencia del lenguaje. Más allá de los sonidos del lenguaje que la fonética tradicional ha descripto exhaustivamente —dedicando mucho tiempo a la tecnología de su producción, atrapada sin remedio en sus propiedades fisiológicas y físicas— hay una entidad muy diferente que la nueva lingüística tiene que exhumar: *el fonema*. Más allá de la voz “en carne y hueso” (como dirá Jakobson algunas décadas más tarde) está la entidad sin huesos ni carne que es definida puramente por su función: *el sonido silencioso, la voz sin sonido*.

El nuevo objeto exige una nueva ciencia: en vez de la fonética tradicional, ahora se depositan grandes esperanzas en la fonología. Ha quedado obsoleta la cuestión de cómo se producen los diferentes sonidos; lo que importa son las oposiciones diferenciales de los fonemas, su naturaleza puramente relacional, su reducción a rasgos distintivos. Éstos son aislados por su capacidad de distinguir las unidades de significación, pero de tal manera que resultan irrelevantes las distinciones significativas específicas, siendo su única importancia el hecho de que *ocurren*, no lo que podrían ser. Los fonemas carecen de sustancia, son por completo reductibles a la forma, y carecen de toda significación propia. No son más que elementos casi algebraicos sin sentido dentro de una matriz formal de combinaciones.

Es verdad que el *Curso de lingüística general* de Saussure ha causado cierta confusión, ya que no se halla su novedad en el

capítulo que trata explícitamente de la fonología. Tenemos que buscar en otra parte:

Por lo demás, es imposible que el sonido, elemento material, pertenezca por sí a la lengua. Para la lengua no es más que una cosa secundaria, una materia que ella usa [...]. En su esencia [el significante lingüístico], de ningún modo es fónico, es incorpóreo, constituido, no por su sustancia material sino únicamente por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás. [...] lo que los caracteriza [a los fonemas] no es, como se podría creer, su cualidad propia y positiva, sino simplemente el hecho de que no se confunden unos con otros. Los fonemas son ante todo entidades opositivas, relativas y negativas (Saussure, 1998, págs. 116-117).

Si tomamos la definición de Saussure en todo su rigor, ésta, en última instancia, resulta ser sólo aplicable plenamente a los fonemas (tal será luego la crítica de Jakobson a Saussure): éstos son el único estrato del lenguaje que está hecho de cualidades puramente negativas; su identidad es “una pura alteridad” (Jakobson, 1963, págs. 111, 116). Son éstos los átomos sin sentido que, al combinarse, “tienen sentido”.

La fonología, definida de esa manera, estaba destinada a ocupar un lugar preponderante en la lingüística estructural, convirtiéndose pronto en su vidriera, en la demostración primordial de sus capacidades y de su fuerza explicativa. Tuvieron que pasar algunas décadas para que alcanzara su forma plenamente desarrollada en los *Fundamentos de fonología* (1939) de Troubetzkoy o en los *Fundamentos del lenguaje* (1956) de Jakobson. Hubo que hacer algunas críticas a los presupuestos de Saussure (por ejemplo, la crítica de Jakobson al dogma de Saussure sobre la naturaleza lineal del significante), hubo que rendir algún tributo a sus otros precursores (Baudouin de Courtenay, Henry Sweet, y otros), pero su curso estaba asegurado. Pudieron describirse todos los sonidos de un lenguaje de una manera puramente lógica; pudieron ser ubicados en una tabla lógica que se basó sencillamente en la presencia o ausencia de rasgos distintivos mínimos, regidos íntegramente por una clave elemental, el código binario. De esta manera, pudieron reproducirse la mayoría de las oposiciones de la fonética tradicional (sonora/muda, nasal/oral, compacta/difusa, grave/aguda, labial/dental, y así sucesivamente), pero todas ellas fueron creadas nuevamente esta

vez como funciones de oposiciones lógicas, en tanto deducción conceptual a partir de lo empírico, no como descripción empírica de sonidos encontrados. Como ejemplo extremo, se podría presentar el triángulo fonológico (Jakobson, 1963, pág. 138) como la simple matriz deductiva de todos los fonemas y de sus "estructuras elementales de parentesco", recurso que alcanzaría cierta notoriedad durante el apogeo del estructuralismo. Al haber dismantelado los sonidos en meros haces de oposiciones diferenciales, la fonología pudo también dar cuenta del excedente que necesariamente se agrega a los rasgos distintivos puramente fonéticos: la prosodia, la entonación y el acento, la melodía, los elementos redundantes, las variaciones, etcétera. Los huesos, la carne y la sangre de la voz se diluyeron sin resto en una red de rasgos estructurales, una lista de presencias y ausencias.

El gesto inaugural de la fonología fue así la reducción total de la voz en tanto sustancia del lenguaje. La fonología, fiel a su etimología apócrifa, buscó asesinar a la voz: su nombre, por supuesto, deriva del griego *phone*, voz, pero en ella uno puede muy bien oír *phonos*, asesinato. La fonología apuñala a la voz con la daga del significante; se deshace de su presencia viva, de su carne y de su sangre. Esto nos lleva a un *facit* provisorio: no existe una lingüística de la voz. Sólo existe una fonología, paradigma de la lingüística del significante.

El fonema es la forma en que el significante ha capturado y moldeado la voz. Sin lugar a dudas, su lógica es bastante difícil y compleja y está minada de trampas y escollos, sin que se la pueda nunca domesticar hasta convertirla en la sencilla y transparente matriz de oposiciones diferenciales que soñó Saussure, junto con Lévi-Strauss y muchos otros más: no fue otro el sueño primordial de la primera generación estructuralista. Aun así, es una lógica cuyos mecanismos pueden ser explorados y expuestos, es una lógica con la cual podemos producir sentido, o, dicho de un modo menos ambicioso, con la cual podemos hacer como que producimos sentido (o, al menos, sinsentido). Para hablar, es preciso emitir los sonidos de una lengua de modo tal de satisfacer su matriz diferencial; el fonema es la voz capturada en la matriz, que se comporta un poquito parecido a la Matrix de la película. El significante necesita de la voz en tanto soporte, del

mismo modo que la Matrix necesita de los pobres sujetos y sus fantasías, pero no tiene materialidad de por sí, y sólo usa la voz para constituir nuestra "realidad virtual" en común. Pero el problema consiste en que la operación siempre produce un resto que no puede ser convertido en significante ni subsumirse, desapareciendo en el significado; ése es un resto que no tiene sentido, una sobra, un desecho... ¿un excremento del significante, diríamos? La matriz silencia a la voz, pero no del todo.

¿Cómo podemos buscar entonces esta dimensión de la voz? Miremos primero los tres diferentes modos en los cuales, según la experiencia más común, nos tropezamos con la voz que parece refractaria al significante: el acento, la entonación y el timbre. Podemos tener algún indicio de la voz cuando escuchamos a alguien que habla con acento.⁸ El acento *-ad cantum-* es algo que aproxima la voz al canto, y un fuerte acento nos hace advertir el soporte material de la voz que tendemos de inmediato a descartar. Aparece como una distracción, o incluso un obstáculo, en el suave fluir de significantes y en la hermenéutica de la comprensión. Aun así, el acento regional es fácil de tratar, describir y codificar. Después de todo, es una norma que difiere de la norma imperante —esto es lo que constituye un acento, y esto es lo que lo vuelve obtrusivo, lo que lo hace cantar— y puede ser descripto de igual manera que como se describe la norma imperante. La norma imperante no es sino un acento que ha sido declarado un no-acento en un gesto que siempre trae aparejadas connotaciones sociales y políticas de peso. El lenguaje oficial está profundamente forjado por la división de clases; existe una constante "lucha de clases lingüística" que subyace a su constitución, y a modo de prueba flagrante nos basta con evocar *Pigmalión* de Bernard Shaw.

La entonación es otra forma en que podemos advertir la voz, porque el tono particular de la voz, su melodía y su modulación particulares, su cadencia y su inflexión, pueden decidir el significado. La entonación puede dar vuelta el significado de una oración; lo puede convertir en su contrario. Basta una leve nota de ironía, para que un significado serio se caiga de cabeza; basta una nota de aflicción, para que al chiste le salga el tiro por la culata. La competencia lingüística incluye de modo crucial no solamente la fonología, sino también la capacidad de tener en cuenta la entonación y sus múltiples usos. Sin embargo, la ento-

nación no es tan elusiva como parece; se la puede describir lingüísticamente y verificar empíricamente. Jakobson cuenta la siguiente historia:

Un antiguo discípulo de Stanislavski me relató que, para su audición, el famoso director le pidió que construyera cuarenta mensajes diferentes con la expresión *Segodnja večerom* ("esta noche"), pero diversificando su tinte expresivo. Redactó una lista de una cuarentena de situaciones emocionales, y luego profirió la expresión susodicha de acuerdo con cada una de estas situaciones; el público tenía que distinguirlas sólo a partir de los cambios de configuración sonora de estas dos palabras. En nuestro trabajo de investigación sobre la descripción y el análisis del ruso normativo contemporáneo (bajo los auspicios de la Fundación Rockefeller), pedimos a este actor que repitiera el test de Stanislavski. Apuntóse una cincuentena de situaciones sobre la base de la misma oración elíptica e hizo una cincuentena de mensajes correspondientes para grabación. La mayoría de los mensajes fueron decodificados correcta y debidamente por los oyentes moscovitas. Déjeseme añadir que todos los procedimientos emotivos de esta índole pueden ser fácilmente sometidos a análisis lingüístico (Jakobson, 1960, págs. 354-355).

Entonces todos los matices de la entonación que contribuyen críticamente al significado, lejos de constituir un abismo inefable, presentan pocos problemas para el análisis lingüístico; la entonación puede someterse al mismo tratamiento que cualquier otro fenómeno lingüístico. Requiere alguna notación adicional, pero esto no es más que la marca de un código más complejo y ramificado, una extensión del análisis fonológico. Puede ser testada empíricamente —con la ayuda de Rockefeller (me encanta este detalle)— es decir, objetiva e imparcialmente.⁹ No es casualidad que el "sujeto" de este experimento haya sido un actor, ya que el teatro es el máximo laboratorio práctico en dotar al mismo texto con diversos matices de entonación y así darle vida, testeando esto empíricamente en cada velada con el público.

Otra forma de advertir la voz es a través de su individualidad. Podemos identificar casi infaliblemente a una persona por la voz, por sus particulares características individuales de timbre, resonancia, tono, cadencia, melodía, el modo particular de pronunciar ciertos sonidos. La voz es como una huella digital, recono-

cible e identificable al instante. Esta cualidad de huella digital de la voz es algo que no contribuye al significado, ni puede ser descripta lingüísticamente, porque sus rasgos son como una regla carente de relevancia lingüística, son las ligeras fluctuaciones y variaciones que no violan la norma. Más bien se diría que la norma misma no puede implementarse sin algún "toque personal", sin la leve trasgresión que es la marca de la individualidad. La voz impersonal, la voz producida mecánicamente (contestadores automáticos, voces de computadora, etcétera) siempre ha tenido algo de siniestro, como la voz de la criatura mecánica Olympia en "El hombre de la arena" de Hoffmann, prototipo mismo de lo siniestro, cuyo canto era demasiado exacto.¹⁰ O como la agnía del inolvidable Hal 2000 en *2001: odisea del espacio*, del director Stanley Kubrick, en aquella escena arquetípica de la máquina que pide clemencia a su asesino y hace una regresión a la infancia de un modo completamente mecánico. La voz mecánica reproduce la pura norma sin efectos secundarios; parecería así subvertir de hecho la norma al servirla cruda. La voz sin efectos secundarios deja de ser una voz "normal", privada como está del toque humano que la voz añade a la árida maquinaria del significante, amenazando con que la humanidad se fundirá con la iterabilidad mecánica, y perderá así su anclaje. Pero si esos efectos secundarios no pueden ser descriptos lingüísticamente, son no obstante susceptibles de descripción física: podemos medir su amplitud y frecuencia, podemos tomar su sonograma, mientras que en el nivel práctico pueden ingresar fácilmente al ámbito del reconocimiento y la identificación, y convertirse en cuestión de (dis)gusto. Paradójicamente, es la voz mecánica la que nos confronta con el objeto voz, con su naturaleza perturbadora y siniestra, mientras que el toque humano nos ayuda a mantenerlo a raya. El obstáculo que esta última parecería presentar no hace sino realzar el efecto de producción de sentido; la aparente distracción contribuye al mejor logro de su objetivo.

Pero si la voz no coincide con ninguna modalidad material de su presencia en el habla, entonces podríamos quizás acercarnos a nuestro objetivo si la concibiéramos como coincidente con el proceso mismo de la enunciación: es epítome de algo que no puede hallarse en ninguna parte del enunciado, ni en el discurso hablado ni en su cadena de significantes, ni puede identificársela con su soporte material. En este sentido la voz como agente de la

enunciación sostiene los significantes y constituye la cuerda, por así decirlo, que los mantiene unidos, aunque es invisible porque queda oculta tras las cuentas del collar. Si los significantes forman una cadena, entonces la voz bien puede ser aquello que los sujeta en una cadena significativa. Y si el proceso de enunciación señala en dirección al *locus* de la subjetividad en el lenguaje, entonces la voz también sostiene un vínculo íntimo con la noción misma de sujeto. ¿Pero cuál es la textura de la voz, esta cuerda inmaterial, y cuál es la naturaleza del sujeto implicado en ella? Volveremos sobre eso.

LA LINGÜÍSTICA DE LA NO-VOZ

Después del acento, la entonación y el timbre, cualidades pertinentes a la voz en el habla, podemos considerar brevemente, antes de llegar al objeto voz, las manifestaciones de la voz fuera del habla. De una manera un poco académica, podemos clasificarlas en fenómenos “prelingüísticos” y “poslingüísticos”, las voces más acá y más allá del significante (según, por ejemplo, Parret, 2002, pág. 28). Las voces presignificantes comprenden las manifestaciones fisiológicas tales como la tos o el hipo, que parecerían ligar la voz humana a la naturaleza animal. Así, podemos leer en Aristóteles:

Y así, la voz consiste en el impacto del aire, inspirado por el alma que se halla en estas partes del cuerpo, contra lo que se llama la tráquea. Pues, como hemos dicho, no todo sonido emitido por un ser vivo es una voz –porque se puede producir un sonido incluso con la lengua o bien tosiendo–; antes es preciso que el cuerpo que produce el impacto esté dotado de alma y que su acción se acompañe de alguna representación; la voz, en efecto, es un sonido *que significa algo*, y no es *meramente* el ruido del aire inhalado, como es la tos; al emitir la voz, el agente emplea el aire respirado para hacer golpear el aire que hay en la tráquea contra la tráquea misma (Aristóteles, 2001, *De anima*, 420b 28-37).

Si la voz es un sonido de lo que “está dotado de alma” (420b 6), entonces la tos es una voz sin alma que deja de ser voz propiamente dicha. Tanto la tos como el hipo emergen sin la intención del emisor y contra su voluntad, representan una interrup-

ción en el discurso, una disrupción en el ascenso hasta el significado, una intrusión de la fisiología en la estructura. Pero aquí se da una curiosa inversión: aquellas voces, por más somáticas y poco atractivas que sean, no son sólo externas a la estructura: más bien lo contrario, bien pueden ingresar a su centro o convertirse en su doble. Podemos ver fácilmente que existe toda una "semiótica de la tos": uno tose cuando se prepara para hablar, uno usa la tos como la comunicación fática de Jakobson, estableciendo un canal para la comunicación propiamente dicha; uno puede usar la tos como forma de pedir un tiempo para la reflexión, o como comentario irónico que hace peligrar el sentido de la palabra; o como notificación de la propia presencia; o como interrupción de un silencio difícil; o como parte de la pragmática de la comunicación telefónica (véase Parret, 2002, pág. 32). Puede no haber rasgos lingüísticos ni oposición binaria ni rasgos distintivos, excepto el esencial: lo inarticulado mismo se convierte en un modo de lo articulado; lo presimbólico adquiere su valor sólo mediante la oposición a lo simbólico, y queda así cargado de significación precisamente en virtud de ser no-significante. Por más fisiológico e inarticulado que sea, no puede escapar a la estructura. Puede, por su misma naturaleza inarticulada, incluso convertirse en la encarnación del sentido más elevado.

Un ejemplo bastará como prueba sumamente espectacular: el hipo más famoso en la historia de la filosofía, a saber, aquel que acomete de repente a Aristófanes en el *Banquete* de Platón en el momento mismo en que está por hacer la apología del amor:

Habiendo hecho Pausanías aquí una pausa, (y he aquí un juego de palabras, que vuestros retóricos enseñan),¹¹ correspondía a Aristófanes hablar, pero no pudo verificarlo por un hipo que le sobrevino, no sé si por haber comido demasiado, o por otra razón. Entonces se dirigió al médico Erixímaco, que estaba sentado junto a él, y le dijo: es preciso, Erixímaco, que me libres de este hipo o hables en mi lugar hasta que haya cesado.

—Haré lo uno y lo otro, respondió Erixímaco, porque voy a hablar en tu lugar, y tú hablarás en el mío, cuando tu incomodidad haya pasado. Pasará bien pronto, si mientras yo hable, retienes la respiración por algún tiempo, y si no pasa, tendrás que hacer gárgaras con agua. Si el hipo es demasiado violento, toma cualquier cosa, y hazte cosquillas en la nariz; a esto se seguirá el estornudo; y si lo

repites una o dos veces, el hipo cesará infaliblemente, por violento que sea (Platón, 1997, 185c-e).

El hipo era tan persistente que Aristófanes tuvo que aplicar todos los consejos de Erixímaco, y el eximio doctor Erixímaco pasó a la historia, según su nombre indica, como aquel que lucha contra el hipo.

¿Qué significa el hipo de Aristófanes, esta intrusión no intencional de una voz no controlada que cambia el orden de los oradores en la dramaturgia sumamente estructurada del diálogo? ¿Puede ser el hipo un enunciado filosófico? ¿Qué significa que el discurso de Aristófanes, el más célebre de todos los textos de Platón, la parábola freudiana de las mitades perdidas, postergue su turno a causa del hipo? Los exégetas han estado devanándose los sesos durante más de dos mil años; algunos pensaron que se trataba sólo de la descripción realista que hacía Platón del festín gastronómico-filosófico (un ejemplo de pantagruelismo, como dice Taylor); otros creyeron que era un interludio cómico que presentaba al poeta cómico por su marca registrada; pero la mayoría supusieron que no podía ser tan inocente, y que debía poseer algún significado oculto. Lacan emprendió una lectura exhaustiva del *Banquete* durante su seminario sobre la transferencia (1960/1961), y en cierto punto crítico decidió consultar a su mentor filosófico, Alexandre Kojève. Al final de su conversación, mientras se iba, Kojève le dio este consejo para que siguiera reflexionando: "Por cierto, no podrás interpretar el *Banquete* si no sabes por qué a Aristófanes le da hipo" (Lacan, 1991, pág. 78). Ni el mismo Kojève divulgó el secreto; lo dejó a Lacan bastante perplejo, pero dio a entender que en última instancia la interpretación íntegra depende de comprender esta voz ininteligible, para la que sólo se puede proponer esta fórmula: *significa que significa*. A esta voz involuntaria que surge de las entrañas mismas del cuerpo se la puede leer como la versión platónica del mana: la condensación entre un sonido sin sentido y el significado más elusivo y elevado, algo que en última instancia puede decidir el sentido del conjunto. A esta voz precultural, no cultural, se la puede ver como el grado cero de la significación, la incidencia del significado, sin significar nada en sí misma, el punto en torno al cual se pueden ordenar otras voces –significativas–, como si el hipo estuviera en el foco mismo de la estructura. La

voz presenta un cortocircuito entre la naturaleza y la cultura, entre la fisiología y la estructura; su naturaleza vulgar se transubstancia misteriosamente en significado *tout court*.¹²

El epítome del uso presimbólico de la voz es, por definición, el balbuceo del infante. Este término, en su sentido técnico, cubre todas las modalidades de la experimentación del niño con su propia voz antes de que aprenda a usarla en su forma estándar y codificada. Ésta es la voz que es pertinente al infante ya desde el nombre: *in fans*, aquel que no sabe hablar. Numerosos lingüistas y psicólogos de niños (el más conocido de los cuales es Piaget) han escrutado en alguna medida esto, ya que lo que se halla en juego es el paso más crucial desde el punto de vista lingüístico que vincula la voz y el significante, y la transición más delicada desde el punto de vista del desarrollo entre el infante y el hablante. Han visto en el "el soliloquio no intencional egocéntrico del niño, un 'delirio lingüístico' biológicamente condicionado", y cosas por el estilo (véase Jakobson, 1968, pág. 24 y sigs. para una buena visión general), una producción vocal caótica que de a poco va siendo guiada por una voluntad de comunicar y una asunción disciplinada del código. Pero si creemos captar aquí la voz previa al discurso en su forma solipsista y casi biológica, somos presa de una ilusión. Lacan se detiene un momento a considerarlo en su *Seminario XI*:

El error piagético —para los que crean que es un neologismo aclaro que se trata del señor Piaget— reside en la noción de lo que se ha llamado el discurso *egocéntrico* del niño, definido como el estadio donde supuestamente falta [...] reciprocidad. [...] En este famoso discurso, que se puede grabar, el niño no habla para sí, como se dice. Sin duda, no se dirige tampoco al otro, si utilizamos la repartición teórica que han deducido de la función del *tú* y del *yo*. Pero tiene que haber otros allí [...] — *hablan*, valga la expresión francesa, *à la cantonade*, en alta voz pero a nadie en particular.

Este discurso egocéntrico es un *¡a buen entendedor ...!* (Lacan, 1979, pág. 208, y pág. 216 de la edición en castellano).

Los infantes no balbucean sin más. No se dirigen a un determinado interlocutor a su alcance, pero su solipsismo queda no obstante capturado en la estructura de la interpelación; se dirigen a alguien tras la escena, *à la cantonade*, como se dice en la jerga

del teatro francés; hablan *à la cantonade*, en suma, *à Lacan*, a alguien que puede oírlos, al buen entendedor u oyente a quien le puedan mandar un saludo (*¡a buen entendedor...!*). Entonces esta voz, aunque no diga nada discernible, ya está capturada en un discurso, ya despliega la estructura de la interpelación. El propio Jakobson habla de gestos sonoros (1968, pág. 25), sonidos sin significado a modo de gestos de interpelación, y de “diálogo ventrílocuo”, donde no se transmite información alguna y donde los niños no suelen imitar a los adultos, más bien al revés: los adultos imitan a los niños, recurren al balbuceo en lo que sin lugar a dudas es un diálogo más eficaz que la mayoría de los demás. Volvemos a encontrarnos con que en un nivel diferente (ontogénesis, si es que eso existe), la voz ya está tomada en la red estructural: no hay voz sin el otro.

Si seguimos esta lógica hasta el fin —mejor dicho, hasta el principio— hallaremos en su origen la más notoria de las manifestaciones presimbólicas inarticuladas de la voz, que es el grito. ¿Es el grito, que se destaca por ser el primer signo de vida, una forma de habla? ¿Es ya el primer grito del infante un saludo al buen entendedor? Lacan trata esto en el contexto de lo que él denomina “la transformación del grito en llamado”.¹³ Podría ser que existiera algo del orden del mítico grito primario, que inquietó durante algún tiempo a ciertos espíritus,¹⁴ pero precisamente por esto, en cuanto surge ya es inmediatamente captado por el otro. El primer grito puede ser causado por el dolor, la necesidad de alimento, la frustración y la angustia; pero en cuanto el otro lo oye, en cuanto asume el lugar de su destinatario, en cuanto el otro es provocado e interpelado por el grito, en cuanto le responde, el grito se convierte retroactivamente en llamado, es interpretado y dotado de significado, es transformado en una palabra que se dirige al otro, asume la primera función de la palabra: dirigirse al otro y suscitar una respuesta.¹⁵ El grito se convierte en un llamado al otro; necesita una interpretación y una respuesta, demanda satisfacción. En francés hay un juego de palabras que le gusta a Lacan: *cri pur*, un puro grito, se convierte en *cri pour*, un grito por o para alguien. Si el elusivo grito mítico fue causado originalmente por una necesidad, se convierte entonces retroactivamente en una demanda que excede la necesidad: no busca solamente la satisfacción de una necesidad, es un llamado de atención; busca una reacción, se dirige a un punto en

el otro que está más allá de la satisfacción de una necesidad, se despegas de la necesidad, y en última instancia el deseo no es sino el excedente de la demanda por sobre la necesidad.¹⁶ De este modo la voz se transforma en llamado, acto de palabra, en el momento mismo en que la necesidad se transforma en deseo; es capturada en el drama del llamado, suscitando una respuesta, provocación, demanda, amor. El grito, desafectado como está de restricciones fonológicas, es no obstante palabra en su función mínima: una apelación y una enunciación. Es el portador de una enunciación a la que no se le puede adscribir ningún enunciado discernible, representa el puro proceso de la enunciación antes de que el infante sea capaz de cualquier enunciado.

Pero aquí el drama de la voz es doble: no sólo el otro es compelido a interpretar los deseos y las demandas del infante, sino que la voz misma, el grito, es ya un intento de interpretación: el otro puede responder al llamado o no, su respuesta depende de su capricho, y la voz es algo que trata de llegar al otro, provocarlo, seducirlo, implorarlo; conjetura acerca del deseo del otro, trata de influir en él, persuadirlo, despertar su amor. La voz se deja llevar por una interpretación del otro insondable con el que trata de poder hacer algo; trata de presentarse como objeto de su deseo, de domesticar su inescrutabilidad y su capricho. De modo que existe un movimiento doble en este drama inicial, la interpretación del grito y el grito como interpretación del otro, y ambos movimientos hallarían entonces su intersección en el axioma básico de Lacan de que el deseo es el deseo del otro.

Los usos presimbólicos de la voz tienen un rasgo en común: con las voces fisiológicas, con el balbuceo y con el grito, parecería que estuviéramos tratando con una voz externa a la estructura, y sin embargo esta aparente exterioridad toca el centro de la estructura: es epítome del gesto de significación precisamente por no significar nada en particular. Presenta el habla reducida a sus rasgos mínimos, que luego pueden quedar opacados por la articulación. La voz no estructurada es el comienzo milagroso de la representación de la estructura como tal, del significante en general. Porque el significante en general, como tal, sólo es posible como no significante.

Del lado "poslingüístico" se encuentra el ámbito de la voz más allá del lenguaje, la voz que requiere un condicionamiento

cultural más sofisticado que la adquisición del lenguaje. La ilustración más espectacular de esto es el canto, pero primero debemos considerar brevemente otra manifestación de la voz que resulta paradójica: la risa. Su paradoja radica en el hecho de que es una reacción fisiológica que parece próxima a la tos y al hipo, o a sonidos todavía más parecidos a los que emiten los animales (hay toda una gama, desde la sonrisa leve hasta la carcajada incontrolable), pero por otro lado la risa es un rasgo cultural del que sólo es capaz la especie humana. En efecto, existe una propuesta antigua de definir al ser humano como "el animal que ríe" (¿en pie de igualdad con "el animal que habla"?), de ver en la risa la especificidad de la especie humana, separándola de la animalidad. Retorna aquí la conjunción de lo superior y lo inferior, la cultura y la fisiología; los sonidos inarticulados casi animales coinciden con la quintaesencia de lo humano... y, después de todo, ¿puede ofrecer la cultura algo mejor que la risa? Esto es tanto más enigmático cuanto que la risa como reacción específicamente cultural suele estallar incontrolable, contra la voluntad y la intención del desventurado sujeto; le acomete con fuerza incontenible como una serie de retortijones y convulsiones que sacuden irremisiblemente su cuerpo y le provocan gritos rudimentarios que no pueden contenerse de manera consciente. La risa es diferente de los otros fenómenos ya considerados porque parece exceder el lenguaje en ambas direcciones a la vez, tanto presimbólica como más allá de lo simbólico; no es una mera voz precultural tomada por la estructura, pero al mismo tiempo es un producto altamente cultural que a primera vista parece una regresión a la animalidad. Varios filósofos se han detenido a ponderar esta paradoja, y como no puedo seguir tratándola aquí, me limito a dar dos referencias clásicas: Descartes, *Las pasiones del alma*, párrafos CXXIV a CXXVI, y Kant, *Crítica del juicio*, párrafo 54.

El canto representa otra etapa: trae enérgicamente la voz al primer plano, en forma deliberada, a expensas del significado. De hecho, el canto es mala comunicación: impide una clara comprensión del texto (en la ópera necesitamos sobretítulos, que disipan la idea de una elite de iniciados y ponen la ópera al nivel del cine). El hecho de que el canto difumine la palabra y la haga difícil de entender —al grado de lo incomprensible en la polifonía— ha servido de base para una desconfianza filosófica en el

florecimiento de la voz a expensas del texto: por ejemplo, para los constantes esfuerzos por reglamentar la música sacra, todos los cuales tendieron a asegurarse un anclaje en la palabra, y a desterrar la fascinación con la voz. El canto se toma en serio la distracción de la voz, y le gana la partida al significante; invierte la jerarquía, permitiendo que la voz lleve la delantera, que la voz sea la portadora de aquello que las palabras no logran expresar. *Wovon man nicht sprechen kann darüber kann man singen*: expresión *versus* significado, expresión más allá del significado, expresión que es más que el significado, y aun así, expresión que no funciona sino en tensión con el significado: necesita un significante como límite que trascender y cuyo más allá revelar. La voz aparece como el excedente del significado. El nacimiento de la ópera fue acompañado por el dilema de *prima la musica, e poi la parole*, o viceversa; la tensión dramática entre la palabra y la voz le fue instilada ya desde la cuna, mientras que la imposible y problemática relación entre ambas le aportó su fuerza generadora. Toda la historia de la ópera, desde Monteverdi hasta Strauss (*Capriccio*), puede escribirse a través de la lupa de este dilema.¹⁷

El canto, dada su concentración masiva en la voz, introduce códigos y criterios propios, más elusivos que los lingüísticos, pero no obstante muy estructurados. La expresión más allá del lenguaje es otro lenguaje altamente sofisticado; su adquisición exige un largo entrenamiento técnico, reservado a una minoría de afortunados, aunque tiene el poder de afectar universalmente a todos. Sin embargo, el canto, al concentrarse en la voz, corre de hecho el riesgo de perder aquello mismo que intenta adorar y reverenciar. Lo vuelve un objeto fetiche: es, diríase, la defensa extrema, la muralla más formidable contra la voz. El objeto voz que estamos buscando no puede ser tratado como tal si se le vuelve un objeto de intensa atención inmediata y de placer estético. Para decirlo en una fórmula: "Si hacemos música y la escuchamos [...] es para acallar aquello que merece llamarse la voz como objeto *a*" (Miller, 1989, pág. 184). De este modo el objeto fetiche es lo opuesto mismo a la voz como objeto *a*; pero, no apresuro a agregar, este gesto es siempre ambivalente: la música evoca el objeto voz y lo obtura; lo fetichiza, pero también abisma la hiancia que no puede llenarse. Volveré sobre esto.

Traer la voz desde el fondo hasta el primer plano implica una inversión, o una ilusión estructural: la voz parecería ser el *locus*

de la expresión genuina, el lugar donde lo indecible puede no obstante expresarse. La voz está dotada de profundidad: al no significar nada, parece significar más que las meras palabras, se convierte en la portadora de algún insondable significado originario que, supuestamente, se perdió con el lenguaje. Parece, por un lado, conservar todavía su vínculo con la naturaleza —la naturaleza como paraíso perdido— y, por otro, trascender el lenguaje, las barreras culturales y simbólicas, en la dirección opuesta, por así decirlo: promete un ascenso a la divinidad, una elevación por sobre lo empírico, lo mediado, lo limitado, las preocupaciones mundanales humanas. Esta ilusión de trascendencia acompañó la larga historia de la voz como agente de lo sagrado, y el tan aclamado papel de la música se basó en su vínculo ambiguo tanto con la naturaleza como con la divinidad. Cuando Orfeo, el cantor emblemático y arquetípico, canta, es para amansar a las fieras y aplacar a los dioses; su verdadera audiencia no consiste en hombres sino en seres que están por encima y por debajo de la cultura. Por supuesto que la promesa de un cierto estado de fusión primordial del cual la voz daría testimonio es siempre una construcción retroactiva. Hay que decirlo claramente: es sólo a través del lenguaje, por el lenguaje, mediante lo simbólico, que hay voz, y la música existe sólo para un ser hablante (véase Baas, 1998, pág. 196). La voz como portadora de un sentido más profundo, de algún hondo mensaje, es una ilusión estructural, el núcleo de una fantasía de que la voz que canta podría curar la herida infligida por la cultura, restaurar la pérdida que sufrimos al asumir el orden simbólico. Esta engañosa promesa reniega del hecho de que la voz debe su fascinación a esta herida, y que su presunta fuerza milagrosa le surge de estar situada en esta fisura. Si el nombre psicoanalítico de esta fisura es castración, entonces podemos recordar que la teoría del fetichismo en Freud se basa precisamente en la materialización de la renegación de la castración.¹⁸

Si no existe una lingüística de la voz, sólo la lingüística del significante, entonces la noción misma de una lingüística de la no-voz puede parecer absurda. Es obvio que ninguna de las no-voces, desde la tos hasta el hipo, pasando por el balbuceo, el grito, la risa y el canto, son voces lingüísticas; no son fonemas, y sin embargo no están simplemente fuera de la estructura lingüística: es como si, por su ausencia misma de articulación (o excedente

de articulación en el caso del canto) fueran particularmente aptas para encarnar la estructura en tanto tal, la estructura en su mínima expresión; o el significado en tanto tal, más allá del significado discernible. Si bien no se someten a la fonología, encarnan no obstante su grado cero: la voz apunta al significado, aunque ni una ni otro puedan articularse. Entonces el *facit* paradójico sería que puede no haber una lingüística de la voz, y sin embargo la no-voz que representa a la voz no domesticada por la estructura no es externa a la lingüística. Ni lo es el objeto voz que estamos buscando.

NOTAS

1. "El medio es el mensaje", deberíamos darle un giro a este conocido eslógan de modo tal que el mensaje del medio se refiera a su voz.

2. En francés puede usarse un útil juego de palabras con la expresión *vouloir dire*: la voz "quiere decir", esto es, significa; hay un *vouloir dire* inherente a la voz. Derrida hizo un tema de esto en uno de sus primeros y mejores libros, *La voix et le phénomène* (1967b), donde, para decirlo brevemente, su análisis de Husserl señala a la voz como el "*vouloir-dire*" del fenómeno.

3. Véase Miller: "*tout ce qui, du signifiant, ne concourt pas à l'effet de signification*" (1989, pág. 180). Para lo que me interesa actualmente dejo de lado la diferencia entre significado y sentido, a la que regresaré luego.

4. El mismo Juan el Bautista remite este calificativo a otro pasaje bíblico (Isaías, 40:3), pero el análisis de estas palabras implica que la famosa frase, *vox clamantis in deserto*, surge de un error de puntuación.

5. ¿Podríamos llegar tan lejos como para decir que Juan el Bautista desempeña el mismo papel en relación con Cristo que el que la máquina parlante de Kempelen desempeña en relación con la máquina pensante? ¿Que Juan el Bautista es la escondida voz teológica de la Palabra?

6. Pero si la voz es anterior a la Palabra y posibilita su Significado, entonces en el segundo paso el punto de manifestación de la Palabra es su encarnación. El elemento material que debía ser borrado reaparece espectacularmente como la manifestación de la Palabra, bajo la apariencia de la carne de la idealidad en sí misma.

7. "*En el lenguaje en sí, sólo hay diferencias*. Aún más importante que esto es el hecho de que, aunque en general una diferencia supone términos positivos que la sostienen, en el lenguaje sólo existen diferencias y no términos positivos [...]. El lenguaje no incluye ideas ni sonidos

preexistentes al sistema lingüístico sino diferencias conceptuales y fonéticas que surgen del sistema" (Saussure, 1998, pág. 118).

8. Imaginen a alguien leyendo las noticias en televisión con un marcado acento regional. Suena absurdo, ya que el Estado por definición no tiene acento. Una persona con acento puede aparecer en un *talk show*, hablando con voz propia, pero no en una transmisión oficial. La voz oficial es una voz sin acento.

9. "¿Qué es la ciencia sino la ausencia de prejuicio sostenida por la presencia de dinero?" (Henry James, *El jarrón dorado*).

10. En oposición a la voz de la máquina de Kempelen, que era siniestra por ser "humana, demasiado humana" en su falta de precisión.

11. *Pausaniou pausamenou*. Platón está haciendo un juego de palabras en griego usando la similitud de sonidos, y los retóricos a los que irónicamente alude son sin duda los sofistas, y el sofismo, para horror de Platón, aparece como el tipo de pensamiento basado no sólo en el significado y las ideas sino también en la naturaleza errática de los juegos de palabras, los homónimos y todo eso que Lacan luego subsumirá en su concepto de *lalengua*, que es muy relevante para nuestro tema de la voz. Volveré más extensamente sobre este tema. Para dar cuenta de esto sólo puedo indicarle al lector el notable libro de Barbara Cassin *L'effet sophistique* (París, Gallimard, 1995).

12. Para hacer una secuencia rápida de Platón a Lubitsch: en *Lo que piensan las mujeres*, una película de 1941, tenemos uno de los comienzos brillantes de Lubitsch. Una mujer llega a analizarse porque tiene hipo. Para empezar sólo tenemos a una mujer y un síntoma de voz, una voz involuntaria que condensa todos sus problemas y que ella no se atreve a llamar por su nombre. Le parece indecente, no corresponde a una dama, es demasiado trivial; ella describe su problema de la siguiente manera: "Viene y va. Cuando viene me voy y cuando vengo se va". Estaría tentado a decir, "el yo y el ello", donde el ello sería el hipo, sin duda el ello que se lleva al sujeto y condensa su ser. Desde luego uno no será capaz de interpretar a Lubitsch si no sabe por qué Merle Oberon tiene hipo.

13. Para largas elaboraciones sobre el grito, véase Lacan, 1966, pág. 679; 1994, pág. 188; véanse los seminarios inéditos "Problemas cruciales del psicoanálisis" (1964/1965) y "La identificación" (1961/1962). Véase también Poizat, 1986, págs. 144-145; 1991, págs. 204-205, y 1996, págs. 191-192.

14. *The Primal Scream* (1970) de Arthur Janov se convirtió inmediatamente en best seller y luego siguieron *The Primal Revolution* (1972) y *The Primal Man* (1976), y otros, y luego un movimiento que en la década del setenta prometía revolucionar la psicoterapia. Todo lo que se necesitaba era supuestamente regresar al estrato más profundo de uno mismo para encontrar en el grito el camino hacia el origen de todo,

liberándose uno de la represión de la cultura y del tormento simbólico para respirar por fin, con la libertad del infante. Si el psicoanálisis fue desde el principio “la cura por la palabra”, el último libro de Janov anuncia: *Words Won't Do It* (Las palabras no lo harán).

15. Véase el comienzo del Discurso de Roma: “Toda palabra llama a una respuesta. Mostraremos que no hay palabra sin respuesta incluso si no encuentra más que silencio, con tal de que tenga un oyente y que éste es el meollo de su función en el análisis (Lacan, 1989, pág. 40, y pág. 237 de la edición en castellano).

16. “A lo incondicionado de la demanda, el deseo sustituye la condición ‘absoluta’: esa condición desanuda en efecto lo que la prueba de amor tiene de rebelde a la satisfacción de una necesidad. Así el deseo no es ni el apetito de la satisfacción ni la demanda de amor sino la diferencia que resulta de la sustracción del primero a la segunda, el fenómeno mismo de su escisión” (*Spaltung*) (Lacan, 1989, pág. 287, y pág. 671 de la edición en castellano). La voz es precisamente el agente de esa escisión. Podemos resumir esto en una fórmula simple: el deseo es demanda menos necesidad. Véase también “La identificación”: “El Otro dota el grito de necesidad con la dimensión del deseo” (2 de mayo de 1962).

17. Creo que es de mal gusto citarse uno mismo, pero aquí debo hacer una excepción y citar nuestro libro sobre ópera (Slavoj Žižek y Mladen Dolar, *Opera's Second Death*, Nueva York y Londres, Routledge, 2002), donde analizamos esto con mayor detenimiento.

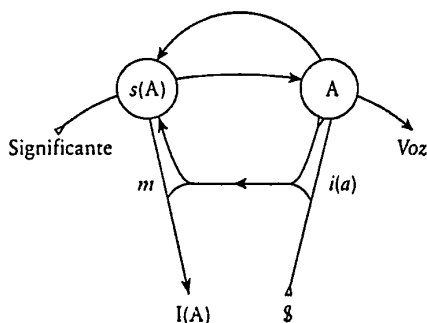
18. “[...] el horror a la castración se ha erigido un monumento recordatorio con la creación de este sustituto. [...] Perdura como el signo del triunfo sobre la amenaza de castración y de la protección contra ella” (PFL, 7, pág. 353, “Fetichismo”).



Capítulo 2

LA METAFÍSICA DE LA VOZ

Demos ahora un salto algo abrupto hacia Lacan. En el famoso grafo del deseo encontramos, no sin cierta sorpresa, una línea que va desde el significante a la izquierda hasta la voz a la derecha (Lacan, 1989, pág. 306):



He ahí la cadena significativa, reducida a sus rasgos mínimos, que da, como resultado o como resto, la voz. Parecería haber una inversión: no se toma a la voz como el origen hipotético o mítico que el análisis deberá desglosar en sus rasgos distintivos, ni como una sustancia difusa que se reducirá a la estructura, una materia prima que se domesticará para producir fonemas, sino más bien lo contrario: se presenta como el resultado de la ope-

ración estructural. Podemos dejar de lado, a los fines de nuestro propósito particular, la naturaleza específica de la operación que Lacan trata de demostrar: la producción retroactiva de significado, el "punto de capiton", la naturaleza del sujeto implicado en él, las versiones más complejas de este grafo (págs. 313-315), y demás. ¿Por qué entonces la voz está como resultado? ¿Por qué el significante desemboca en la voz? ¿Y qué voz encontramos aquí? ¿Aquella que la fonología asesinó? Si se logró asesinarla, ¿por qué retorna? ¿No sabe que está muerta?

Es posible resumir esta recurrencia en una tesis lacaniana: la reducción de la voz que intentó hacer la fonología —la fonología como el paradigma más evidente del análisis estructural— ha dejado un resto. No como rasgo positivo que no podría disolverse por entero en su red lógica binaria, ni como alguna seductora cualidad imaginaria que escaparía a esta operación, sino precisamente como el objeto en el sentido lacaniano. Es sólo la reducción de la voz —por completo, con toda su positividad— la que produce la voz como objeto.

VOZ Y PRESENCIA

Esta dimensión de la voz no puede desglosarse en oposiciones diferenciales, ya que fue esta disolución la que la produjo en primer lugar: no hay significado que pueda asignársele, ya que el significado sólo surge de esas oposiciones. Es un resto no significativo que resiste las operaciones significantes, un residuo heterogéneo respecto de la lógica estructural, pero precisamente como tal parecería presentar una suerte de contrapeso a la diferencialidad; la lógica diferencial se refiere siempre a la ausencia, mientras que la voz parecería encarnar una presencia, un telón de fondo para los rasgos diferenciales, una base positiva para la negatividad inherente a ellos. Sin lugar a dudas, esta positividad es extremadamente elusiva: no es más que vibraciones de aire que se desvanecen apenas emitidas, una pura transitoriedad, nada que pueda fijarse o a lo que sea posible aferrarse, dado que sólo pueden fijarse las diferencias, como la fonología ya lo ha hecho exhaustivamente. En un sentido más específicamente lacaniano, en el contexto del grafo, podríamos decir que presenta el contrapeso, no sólo a la diferencialidad sino además, y en primer

lugar, al sujeto. Porque el grafo fue construido, entre otras cosas, para demostrar que la mínima operación significativa da necesariamente como resultado el sujeto como entidad puramente negativa producida en el vector retroactivo, una entidad que se desliza por la cadena sin poseer un significante propio: el sujeto sólo es representado por un significante para otro significante, como dice la famosa definición (Lacan, 1989, pág. 316). Carece en sí mismo de cimiento y de sustancia, es un espacio vacío implicado necesariamente por la naturaleza del significante: tal era para Lacan la naturaleza del sujeto que podía ser asignado a la estructura. Entonces la voz parecería dotar a esta entidad vacía y negativa con una contrapartida, su "mitad perdida", por así decirlo, un "suplemento" que le permitiría a este ser negativo adquirir algún asidero en la positividad, una "sustancia", una relación con la presencia.

¿Entonces la voz como residuo, como resto de la operación fonológica, ha de relacionarse con la presencia? ¿Ofrece una privilegiada —aunque elusiva, hay que reconocerlo— evocación del presente, contrarrestando así los rasgos negativos puramente diferenciales, la determinación saussureana *in absentia* que en última instancia se impone sobre la presencia en cuanto empleamos el lenguaje? ¿Se relaciona esencialmente la voz con la presencia luego de que lo simbólico se ha deshecho de todos sus rasgos positivos? ¿Es entonces la pura presencia el residuo que resta? ¿Entra el objeto voz, como implicación necesaria de la intervención estructural, en la "metafísica de la presencia" como su más reciente e insidiosa variación?

Es obvio que toda la empresa fonológica fue fuertemente tendenciosa, como lo ha demostrado Derrida en forma convincente. Había un prejuicio en su núcleo: un prejuicio que no era específico de la fonología, sino compartido con el grueso de la tradición metafísica, de la cual lo heredó inadvertidamente, y puede que ese prejuicio haya empezado en primer lugar por definir la tradición como metafísica, es decir, como "fonocéntrica". Consistía en la suposición sencilla y aparentemente palmaria de que la voz es el elemento básico del lenguaje, su encarnación natural que le es consustancial, mientras que la escritura presenta su suplemento derivado, auxiliar y parasitario (se limita a fijar la palabra hablada) que es a la vez secundario y peligroso (la letra muerta amenaza con matar el espíritu). O al menos esto es lo que se cuenta.

Por esta razón, no ha de buscarse en absoluto el resto por el lado de la voz; todo lo contrario. Si toda la tradición metafísica adhirió “espontánea” y coherentemente a la prioridad de la voz, fue porque la voz presentó siempre el argumento privilegiado de la autoafección, la transparencia ante sí, el sostén en la presencia. La voz ofrecía la ilusión de que es posible tener acceso inmediato a una presencia inmaculada, un origen sin mezcla con la exterioridad, una roca firme contra el elusivo juego mutuo de signos, que de todos modos no son sino sucedáneos por naturaleza, y siempre señalan en dirección de una ausencia. Así que si queda en efecto un resto, debe buscárselo por el lado de la escritura, aquella letra muerta que interrumpe la voz viva, el suplemento que usurpa su lugar subsidiario para macular la presencia. Y en última instancia, lo que está en juego no es la escritura en su aparición empírica y positiva, sino fundamentalmente la huella, la huella de la alteridad que ha “siempre-ya” dislocado el origen.

El mismo Saussure estaba tironeado por dos tendencias opuestas: aquella que continuaba el punto de vista tradicional y lo hacía condenar la escritura a un puesto secundario respecto de la voz, pero amenazando con “usurpar el papel principal” (Saussure, 1998, pág. 25) y por otro lado su intuición de que “la esencia de un lenguaje [...] tiene nada que ver con la naturaleza fónica del signo lingüístico” (pág. 7). El destino subsiguiente de la fonología también quedó atrapado entre ambas: entre, por un lado, su incuestionable prejuicio de que la voz era el material natural del lenguaje, y constituía por ello el punto de partida obvio; y, por el otro, sus operaciones que desglosaron la presencia viva de la voz en la inerte matriz diferencial (es decir, en la red de huellas), excepto por el desecho que Lacan ha designado como el paradójico objeto voz.

El giro derrideano ha convertido así, por una vía muy diferente, a la voz en un objeto preeminente de indagación filosófica, demostrando su complicidad con las principales preocupaciones metafísicas. Si la metafísica, según esta visión bastante generalizada, se deja llevar por la propensión a renegar del papel de la alteridad, de la huella del otro, para aferrarse de algún significado último contra el juego disruptivo de las diferencias, para mantener la pureza del origen contra la suplementariedad, entonces sólo lo logrará aferrándose al privilegio de la voz como

fuerza de una originaria presencia de sí. La división entre el interior y el exterior, el modelo de todas las demás divisiones metafísicas, deriva de aquí:

La voz se oye (se entiende) —y esto es, sin duda, lo que se llama la conciencia¹— en lo más próximo de sí como supresión absoluta del significante: auto-afección pura que tiene necesariamente la forma del tiempo y que no toma de fuera de sí, en el mundo o en la “realidad”, ningún significante accesorio, ninguna sustancia de expresión extraña a su propia espontaneidad. Es la experiencia única del significado que se produce espontáneamente desde adentro de sí [...] (Derrida, 1976, pág. 20; 1967a, pág. 33).

Esta ilusión —la ilusión por excelencia— es así constitutiva de la interioridad, y en última instancia de la conciencia, el yo y la autonomía. El doble sentido de la palabra francesa *entendre*, que significa tanto “oír” como “entender”, señala en dirección de este vínculo entre la audición de la voz y el origen de la conceptualidad, entre la vocalidad y la idealidad. *S’entendre parler* —oírse hablar— sería entonces la definición mínima de la conciencia. No me detendré a analizar las muchas ramificaciones, muy conocidas y bastante espectaculares, que Derrida ha deducido de esto.

Oírse hablar —o simplemente oírse— puede verse como una fórmula elemental del narcisismo que se necesita para producir la forma mínima de un yo. El joven Lacan dedicó mucho tiempo a reflexionar acerca de otro dispositivo narcisista elemental, el espejo. El espejo cumpliría la misma función: proporcionar el soporte mínimo necesario para producir el reconocimiento de sí, la completud imaginaria que se le ofrece al cuerpo múltiple, junto con la ceguera imaginaria que entraña, el reconocimiento que es en esencia un desconocimiento, la constitución de un “yo” que en el mismo gesto ofrece una matriz de relaciones con los pares, la fuente ambivalente de amor y agresión... toda la célebre panoplia del famoso estadio del espejo. Lacan aislaría luego la mirada y la voz como las dos encarnaciones primordiales del objeto a , pero su primera teoría le otorgó un privilegio incuestionable a la mirada como instancia paradigmática de lo imaginario, elevándola al rango de modelo. Sin embargo, puede considerarse que la voz en cierto sentido es aún más impactante y más elemental: si la voz es la primera manifestación de vida,

¿no es acaso el oírse a sí mismo, y reconocer la propia voz, una experiencia que precede al reconocimiento de sí en el espejo? ¿Y no es acaso la voz de la madre la primera conexión problemática con el otro, el lazo inmaterial que viene a reemplazar el cordón umbilical, dando forma a buena parte del destino de las primeras etapas de la vida? ¿No produce acaso el reconocimiento de la propia voz los mismos efectos jubilosos en el infante que los que acompañan el reconocimiento de sí en el espejo?

Hay una forma rudimentaria de narcisismo que se adosa a la voz y que cuesta precisar, ya que parece carecer de todo soporte externo. Es el primer movimiento de "autorreferencia" o "reflejo de sí" que aparece como una pura autoafección en lo más íntimo de sí, una auto-afección que no es re-flexión, ya que parece carecer de una pantalla que pueda devolver la voz, una pura inmediatez donde uno es tanto el emisor como el receptor sin abandonar la pura interioridad. En una engañosa transparencia de sí, uno coincide en ambos roles sin fisura y sin necesidad de mediación exterior alguna. Podríamos llamar a esto, por llamarlo de algún modo, el espejo acústico (éste es el título del admirable libro de Kaja Silverman, [1988]), sin soporte especular externo alguno. No hay necesidad de reconocimiento en la propia imagen externa, y uno puede allí ver el núcleo de la conciencia con anterioridad a cualquier reflejo o reflexión. La re-flexión exige rebotar contra una superficie externa, y la voz no parecería necesitar de esto. En cuanto existe una superficie que devuelve la voz, la voz adquiere una autonomía que le es propia e ingresa en la dimensión del otro; se convierte en una voz diferida, y el narcisismo se desmorona. El mejor testigo de esto, después de todo, es el propio Narciso, cuya historia, lo que quizá no sorprenda, implica al mismo tiempo la mirada y la voz. Pero su curioso "romance" con la ninfa Eco, quien no podía más que hacer eco a sus palabras, y no podía por sí misma iniciar un discurso, es la historia del fracaso de un amor y del fracaso de un narcisismo. La voz que volvía no era la propia, aunque se limitara a devolverle sus propias palabras. Era su voz vuelta otro, y él prefirió morir antes que abandonarse al otro ("*Ante', ait, 'emoriar, quam sit tibi copia nostri*\"", dice Ovidio; "Antes morir que caer en tus garras"). Y cuando la ninfa murió, sólo quedó su voz. Ésta sigue haciendo eco a nuestra propia voz: es la voz sin cuerpo, el resto, la huella del objeto.²

En el interior de esta dimensión narcisista y autoafectiva de la voz, existe sin embargo algo que amenaza con romperla: una voz que nos afecta con la mayor intimidad, pero que no podemos dominar, carentes de todo poder o control sobre ella. Donde la voz se le presentó como un problema al psicoanálisis, fue siempre como la indomeñable voz del otro que se le imponía al sujeto. En su forma más obvia y espectacular, existe la amplia experiencia de la psicosis basada en "oír voces", el vasto campo de las alucinaciones auditivas que se imponen como más reales que las demás voces. Bajo una forma más común, se encuentra la voz de la conciencia, recordándonos que tenemos que cumplir nuestro deber, que pronto Freud relacionó con la voz del superyó: no una mera internalización de la ley, sino de la ley dotada con un excedente de voz. En el origen del psicoanálisis, estuvo el problema de la voz hipnótica que exigía sumisión, y cuyo mecanismo —la repetición de una fórmula que al reiterarse perdía todo su significado— se basaba precisamente en el intento de aislar del significado el objeto voz. Si el psicoanálisis había de establecerse oponiéndose firmemente a la hipnosis y a sus poderes de sugestión, tenía que tomar en cuenta y analizar la autoridad ominosa de aquel objeto extraño. Estaba la afonía, un síntoma histérico frecuente, una súbita incapacidad de emplear la propia voz, un silencio reforzado que hace aparecer aún más claramente el objeto voz, quizás en su forma pura. En su fondo estaba el problema de la voz de la madre, la primera representación de la dimensión del otro, dotada de una panoplia de fantasías regresivas de una fusión primaria previa a la imposición de un significante y una falta (compárese, por ejemplo, con el *chora* kristeviano), y además dando lugar ambiguamente a fantasías paranoicas de "estar atrapado": la voz que era al mismo tiempo el primer nido y la primera jaula (véase Silverman, 1988, pág. 72 y sigs., 101 y sigs.).

Ésta es una lista bastante rápida y general —luego tendremos que volver sobre sus elementos—, pero puede servir como un recordatorio quizás excesivamente denso de un argumento simple: para el psicoanálisis, a la voz autoafectiva de la presencia de sí y del dominio de sí se le oponía constantemente su envés, la indomeñable voz del otro, la voz que uno no podía controlar. Si tratamos de unir las dos, podríamos decir que en el interior mismo del narcisismo yace un núcleo extraño que la satisfacción

narcisista bien puede tratar de disfrazar, pero que amenaza constantemente con minarla desde dentro. En la época en que Lacan, impelido por su intuición inicial, escribió las famosas páginas acerca del estadio del espejo, carecía aún de una teoría del objeto, y más tarde tuvo que agregar una serie de extensas apostillas a sus primeros bosquejos; muy especialmente en el *Seminario XI* (Lacan, 1979, págs. 67-119), uno de cuyos capítulos lleva el título de "La esquizia del ojo y de la mirada". La mirada como objeto, escindida respecto del ojo, es precisamente lo que se disimula mediante la imagen en la cual uno se reconoce a sí mismo; no es algo que pueda estar presente en el campo de la visión, sin embargo se presentifica en él desde adentro.³ Si aparece como parte de la imagen —como lo hace, por ejemplo, en la experiencia del doble, que dio origen a toda una biblioteca de literatura romántica— rompe de inmediato con la realidad establecida, y lleva a la catástrofe. Por analogía, hay un cisma entre la voz y el oído (véase Miller, 1989, págs. 177-178). Cabe aquí introducir la misma ruptura interna del narcisismo, y la misma ambigüedad inherente a la apariencia que tiene la auto-afección de ser transparente para sí.

En cuanto el objeto, como mirada y como voz, aparece como punto de pivote de la aprehensión narcisista de sí, introduce una ruptura en el interior de la presencia de sí. Es algo que no puede estar presente por sí mismo, aunque toda la noción de presencia se construye en torno a él y no puede establecerse sino mediante su elisión. Así el sujeto, lejos de constituirse mediante la aprehensión de sí bajo la claridad de su presencia ante sí mismo, no emerge sino en una relación imposible con esa parte que no puede estar presente. Sólo en tanto existe lo Real (el nombre que Lacan da a esa parte) como imposibilidad de la presencia es que hay un sujeto. La voz bien puede ser la clave de la presencia del presente y de una interioridad pura y sin mácula, pero oculta en su seno el inaudible objeto voz que perturba a ambos. De modo que si, para Derrida, la esencia de la voz radica en la autoafección y en la transparencia de sí, como opuesta a la huella, el resto, la alteridad y demás, para Lacan es allí donde comienza el problema. El giro deconstructivo tiende a privar a la voz de su inalienable ambigüedad al reducirla al sustrato de la presencia (de sí), mientras que Lacan procura extraer de su núcleo el objeto como obstáculo interior a la presencia (de sí). Este objeto encarna la imposibi-

lidad misma de alcanzar la autoafección; introduce una escisión, una ruptura en medio de la plena presencia, y la remite a un vacío; pero a un vacío que dista de ser simple falta, espacio vacante; es un vacío donde viene a resonar la voz.

BREVE CURSO DE HISTORIA DE LA METAFÍSICA

La parte más convincente de los extensos análisis de Derrida es su capacidad de demostrar cómo un tema aparentemente marginal —el de la primacía de la voz sobre la escritura, la tendencia fonocéntrica— es recurrente a lo largo de toda la historia de la metafísica, y cómo se vincula de modo inherente y necesario con todas y cada una de las preocupaciones metafísicas más importantes. Este único punto de vista muy limitado parece bastar para producir una historia de la metafísica y de todas sus ramificaciones. Es abrumadora la ingente extensión de evidencia, su convincente coherencia. Y sin embargo puede que la tendencia fonocéntrica no dé cuenta de toda la historia del tratamiento metafísico de la voz. Existe otra historia metafísica de la voz, en la cual la voz, lejos de ser garante de la presencia, fue considerada como peligrosa, amenazadora y hasta capaz de llevar a la ruina. Existe una historia de una voz que no recibe voto de confianza metafísico alguno. No solamente la escritura, sino también la voz puede aparecer como una amenaza a la consistencia metafísica, y se la puede ver como disruptiva de la presencia y del sentido. La ambigüedad de la voz y a su envés traicionero no tuvo que inventarlos Lacan; la metafísica siempre ha sido consciente de ellos. Podemos notar esto muy especialmente en el tratamiento que la filosofía hace de la música: perspectiva, una vez más, bastante limitada sin duda, pero que arroja muchas sombras.

Intentemos entonces una breve revisión de algunos casos paradigmáticos.

En uno de los textos más antiguos (y también uno de los más dudosos y míticos) acerca de la música, el emperador chino Chun (c. 2200 a.C.) ofrece el siguiente precepto: "Que la música siga el sentido de la letra. Que sea simple e ingeniosa. Es condenable la música pretenciosa, afeminada y carente de sentido" (citado por Poizat, 1991, págs. 197-198). Pese a su sencillez este

consejo (y viniendo de un emperador es más que un consejo, remite de inmediato a las intrincadas cuestiones de la relación entre la música y el poder) resume con extrema concisión las principales preocupaciones en torno a la música, que se reiterarán luego a lo largo de la historia con sorprendente obstinación: la música, y en particular la música cantada, no debe desviarse de las palabras que la dotan de sentido; en cuanto se aleja de su anclaje textual, la voz se vuelve insensata y amenazadora, más aún por cuanto posee poderes seductores y embriagantes. Además, es compensable que a la voz sin sentido se la equipare a la feminidad, mientras que el texto, la instancia de la significación, se halla, en esta simple oposición paradigmática, del lado de la masculinidad. (Unos cuatro mil años más tarde, Wagner escribirá en una célebre carta a Liszt: "*Die Musik ist ein Weib*", la música es una mujer.) La voz que se halla más allá de las palabras es un juego insensato de sensualidad, posee una peligrosa fuerza de atracción, aunque en sí sea frívola y vana. La dicotomía entre la voz y el *logos* ya está instalada.

Un par de milenios más tarde, siglo más siglo menos, sigue firmemente instalada de la mano de Platón:

Se ha de tener, en efecto, cuidado con el cambio e introducción de una nueva especie de canto, en el convencimiento de que con ello todo se pone en peligro; porque no se pueden remover los modos musicales sin remover a un tiempo las más grandes leyes, como dice Damón y yo creo.

—Ponme a mí también entre los convencidos —dijo Adimanto.

—Por tanto, es en el ámbito de la música —dije— donde, según parece, han de establecer su cuerpo de guardia los guardianes.

—Ahí es, en efecto —replicó—, donde, al insinuarse, la ilegalidad pasa más fácilmente inadvertida.

—Sí —dije—, como cosa de juego y que no ha de producir daño alguno.

—Ni lo produce —observó— sino introduciéndose poco a poco y deslizándose calladamente en las costumbres y modos de vivir; de ellos sale, ya crecida, a los tratos entre ciudadanos y tras éstos invade las leyes y las constituciones, ¡oh, Sócrates!, con la mayor impudencia hasta que al fin lo trastorna todo en la vida privada y en la pública (Platón, 1978, *República* IV, 424c-e).

La música no es cosa de risa, por decir lo menos. No se la puede tomar a la ligera, sino que ha de tratársela con suma pre-

ocupación filosófica y extrema vigilancia. Es una textura tan fundamental que cualquier licencia produce inevitablemente la decadencia general; mina el tejido de la sociedad, sus leyes y sus costumbres, y amenaza el orden ontológico mismo. Porque es preciso asignarle un estatuto ontológico a la música: posee la clave de una armonía entre la "naturaleza" y la "cultura", entre la ley natural y la ley creada por el hombre.⁴ Si interferimos con esa esfera, todo es puesto en tela de juicio y sus cimientos son minados. La decadencia empieza con la decadencia musical: al principio, en los grandes tiempos originarios, la música era regulada por la ley y era una con ella, pero las cosas pronto se salieron de madre:

Luego, con el transcurso del tiempo, se le dio permiso a lo contrario de la música, cuando aparecieron poetas que eran hombres de talento nato, pero que ignoraban lo que es correcto y legítimo en el ámbito de las Musas. Poseídos de un frenético y desbocado gusto por los placeres [...] crearon una confusión universal de formas. Así, sin que se lo propusieran, su locura los condujo a difamar su profesión al suponer que en la música no existen el bien ni el mal, siendo el único criterio de juicio el placer dado al oyente, sea éste de alta o de baja condición (Platón, 1978, *Leyes* III, 700d-e).

Una vez que uno se entrega en forma blasfema al placer como regla ("Suele decirse comúnmente que el criterio de lo correcto en música es el efecto placentero que causa. Esto es, sin embargo, una idea intolerable: constituye, de hecho, una blasfemia lisa y llana", Platón, 1978, *Leyes* II, 655d), una vez que uno se ha rehusado a cumplir con la ley en la música, no hay fin para las insidiosas consecuencias: impudencia, desintegración moral, el colapso de todos los lazos sociales.

Entonces el siguiente paso del viaje hacia el libertinaje será el rechazo a aceptar la autoridad de los magistrados, y a esto le seguirá la desobediencia a los consejos de los padres y de los mayores; luego, cuando se vaya alcanzando la meta en esta carrera, vendrá el esfuerzo por evadir el cumplimiento de la ley, y cuando esa meta se haya alcanzado, le seguirá el desprecio por los juramentos y por la palabra empeñada, y por toda religión. El espectáculo de la naturaleza de los Titanes, de la cual hablan nuestras antiguas leyendas, volverá a ponerse en escena: el hombre retornará a la condición infernal de pena eterna (Platón, 1978, *Leyes* II, 701b-c).

Con el propósito de prevenir esta visión verdaderamente apocalíptica —el fin de la civilización, un retorno al caos, iniciado por cambios aparentemente inocuos en las formas musicales— es preciso imponer una firme regimentación de los asuntos musicales. La primera regla, el principal antídoto para combatir al monstruo es ya sabido: “Por lo que toca a la armonía y ritmo, han de acomodarse a la letra” (Platón, 1978, *República* III, 398d, 400d). Porque el centro del peligro es la voz que se suelta de la palabra, la voz más allá del *logos*, la voz sin ley.

Siguen más prescripciones. Es preciso proscribir los estilos que reblandecen el alma o inducen a la molicie y pereza: las “armonías lastimeras” lidia mixta, lidia tensa (“Porque no son aptas ni aun para mujeres de mediana condición, muchos menos para varones”, Platón, 1978, *República* 398e), como asimismo la jonia. Hay que conservar sólo aquellas que son aptas para los hombres, tanto para los guerreros como para el recato y la moderación viriles: la doria y la frigia.⁵ Nuevamente la división sexual parecería atravesar la música (y esto se continúa en nuestros días con las connotaciones sexuales de las tonalidades mayores y menores, *durus* y *mollis*).⁶ En consecuencia, es preciso prohibir los instrumentos panarmónicos que permiten la libre transición entre los estilos, las “modulaciones”, y en particular la flauta, “el instrumento que más sonos distintos ofrece” (ibíd., 399d). Existe de hecho para esto una razón adicional, más simple y convincente: no se puede hablar y tocar la flauta al mismo tiempo. Los instrumentos de viento poseen la viciosa propiedad de que se emancipan del texto, actúan como sustitutos de la voz, aíslan la voz que está más allá de las palabras. No es de extrañar que Dionisos haya elegido la flauta como su instrumento predilecto (recuérdese también la flauta de Pan, por no hablar de las conexiones míticas entre la flauta y la Gorgona, y otras), mientras que Apolo optó por la lira. “Y no haremos nada extraordinario, amigo mío, al preferir a Apolo y los instrumentos apolíneos antes que a Marsias y los suyos” (ibíd., 399e).

Y a nadie debe sorprender que la flauta sea apta para las mujeres:

[...] soy de opinión que se despache desde luego la tocadora de flauta. Que vaya a tocar para sí, y si lo prefiere, para las mujeres allá en el interior. En cuanto a nosotros, si me creéis, entablaremos alguna conversación [...] (Platón, 1978, *Banquete*, 176e).

Es una muchacha quien toca la flauta, y las mujeres son su audiencia adecuada (parece haber aquí un veloz desliz que lleva desde la flauta hasta la virtud dudosa), mientras que los hombres se dedicarán a la filosofía.

Aristóteles también suscribe este punto de vista acerca de la flauta:

Además, otro de los inconvenientes de la flauta, desde el punto de vista de la educación, es que impide el uso de la palabra, mientras se la estudia. No sin razón han renunciado a ella hace mucho tiempo los jóvenes y los hombres libres, por más que en un principio se los obligara a estudiarla (Aristóteles, 2001, *Política* VIII, 1341a 23-27).

La flauta, [...] sólo es buena para excitar las pasiones [...] (ibíd., 1342b 5-6).

Pero, volviendo a Platón, la música parecería entrañar tanto el mejor remedio como el peor peligro, la cura y el veneno. Es curioso cómo el célebre análisis que Derrida hace del *pharmakon* (véase "La farmacia de Platón" en Derrida, 1972), el remedio y la ruina, tal como lo aplica a la escritura, puede también aplicarse a la voz.

—¿Y la primacía de la educación musical —dije yo— no se debe, Glaucón, a que nada hay más apto que el ritmo y armonía para introducirse en lo más recóndito del alma y aferrarse tenazmente allí, aportando consigo la gracia y dotando de ella a la persona rectamente educada, pero no a quien no lo esté? (Platón, 1978, *República* III, 401d-e).

De modo que la cuestión crucial es cómo lograr un equilibrio entre sus efectos benéficos y peligrosos, dónde trazar la línea divisoria entre la redención y la catástrofe:

—Pues bien, cuando alguien se da a la música y deja que le inunde el alma derramando por sus oídos, como por un canal, aquellas dulces, suaves y lastimeras armonías de que hablábamos hace poco y pasa su vida entera entre gorjeos y goces musicales, esta persona comienza por templar, como el fuego al hierro, la fogosidad que pueda albergar su espíritu y hacerla útil de dura e inservible. Pero si persiste y no cesa de entregarse a su hechizo, entonces ya no hará

otra cosa que liquidar y ablandar ésta su fogosidad hasta que, derretida ya por completo, cortados, por así decirlo, los tendones del alma, la persona se transforma en un "feble guerrero" (Platón, 1978, *República* III, 411a-b).⁷

¿Cómo se puede, entonces, esperar alcanzar el justo medio con un disfrute tan peligroso? Hasta un punto, la música es sublime y eleva el espíritu; más allá de cierto límite, sin embargo, acarrea la decadencia, la degradación de todas las facultades espirituales, su disolución en los placeres. ¿Dónde hay que detenerse? ¿Puede el filósofo ponerle un límite a este goce sin fin ni medida? ¿Puede curar sin inocular el veneno letal?

Saltemos otro milenio –o casi– y abramos las *Confesiones* de San Agustín, libro X, 33. Allí leemos la siguiente meditación acerca de "pecar por el oído":

Más fuertemente me habían aprisionado y sujetado los deleites rocantes al oído, pero Vos, Señor, me desatasteis otra vez y disteis libertad. Pero al presente, cuando oigo en vuestra iglesia aquellos tonos y cánticos animados de vuestras palabras, confieso que, si se cantan con suavidad, destreza y melodía, un poco me aficionan; no tanto que me sujeten y detengan, sino de modo que los pueda dejar fácilmente cuando quiera. No obstante, aquellos tonos acompañados de las sentencias que les sirven de alma y les dan vida, para haber de ser admitidos dentro de mi corazón solicitan en él algún lugar honroso y distinguido, y apenas yo les doy el que les corresponde. Porque algunas veces me parece que doy más honra a aquellos tonos y voces que la que debía, por cuanto juzgo que aquellas palabras de la Sagrada Escritura más religiosa y fervorosamente excitan nuestras almas a piedad y devoción cantándose con aquella destreza y suavidad, que si se cantaran de otro modo, y que todos los afectos de nuestra alma tienen respectivamente sus correspondencias con el tono de la voz y canto, con cuya oculta especie de familiaridad se excitan y despiertan. Pero me engaña muchas veces el deleite de los sentidos, al cual no debería entregarse el alma de modo que se debilite y enflaquezca, cuando el sentido no acompaña a la razón, de modo que se contenta con ir siguiéndola, sino que habiendo sido admitido por amor y causa de ella, ya quiere adelantarse a la razón y procura ser su guía. Así pecco en estas cosas sin conocerlo, pero después lo conozco (Agustín, 1992).

A esta altura no nos sorprende volver a hallar la voz como la fuente primordial de peligro y decadencia. También resulta conocido el remedio: no es otro que apegarse a la Palabra, a la Palabra de Dios, asegurarse de que la Palabra prevalezca, y se libre así de la voz que está más allá de la Palabra, la voz sin límites. Así fue como Atanasio actuó con gran prudencia al prescribir que los Salmos se cantaran "con tan baja y poca voz, que más pareciese rezarlos que cantarlos". ¿No se prohíbe el canto, más bien, para evitar la ambigüedad?

Cuando recuerdo las lágrimas que derramé por el canto de la Iglesia en los primeros días de mi renacida fe; y cuando veo que aún ahora me siento conmovido no por el canto sino por la sustancia de las cosas que se cantan cuando se cantan con limpia voz y adecuada modulación, tengo que reconocer de nuevo la utilidad de esta institución. Y de esta manera voy fluctuando entre los peligros de la delectación y la experiencia de los saludables efectos del canto; y me veo inclinado a no proferir una sentencia de condenación sino más bien a aprobar la costumbre de la Iglesia, que mediante la delectación de los sentidos quiere ayudar a los ánimos más débiles para que surja en ellos el efecto de la piedad. Sin embargo, como todavía me acontece que en ocasiones me mueva más el canto mismo que las cosas en él cantadas, me confieso pecador y digno de una penitencia; y cuando tal siento, prefiero no escuchar al cantor (ibíd.).

Una vez más, se trata del límite, del imposible justo medio, porque la música eleva el alma hasta la divinidad y es al mismo tiempo un pecado, *delectatio carnis*. Presenta lo más insidioso de la carnalidad, ya que en la música parece liberarse de la materialidad; la voz es la forma más sutil de la carne y al mismo tiempo la más páfida.

La oscilación de San Agustín bosqueja muy bien lo que pasaría en los mil años siguientes y muy especialmente en cuanto a las intrincadas y problemáticas relaciones entre la Iglesia y la música.⁸ El gran problema que no cesaba de surgir, con siniestra insistencia, era el de la regimentación y codificación de la música sacra, la cual al fin tomó siempre la forma de confinar la voz a la letra, la Sagrada Escritura. Pero sin importar cuáles fueran las reglamentaciones, siempre había una fisura, un quiebre, un recordatorio que recurría sin cesar, siempre quedaba el resto de un goce sumamente ambiguo. Podía, por ejemplo, tomar la for-

ma del *iubilus*, el espacio que se reservaba al Aleluya, donde se omitía el principio general de cantar una sílaba por nota, y la mera voz podía regodearse en su propio júbilo, el melisma sin soporte. En un curioso desarrollo, a las notas sin palabras se les asignaron nuevas letras y secuencias enteras (en el sentido técnico del término), amenazando así con insertar intrusiones heréticas en el Texto. ¿Pero acaso el *iubilus*, aunque resulte peligroso, no es al mismo tiempo el modo más apropiado de alabar a Dios? Lo dice el propio San Agustín: el júbilo expresa lo que no alcanzan a expresar las palabras, los cantores se hallan tan rebosantes de gozo que abandonan las palabras y dejan fluir el corazón. "*Et quem decet ista iubilatio, nisi ineffabilem deum?*" ("¿Y a quién pertenece este júbilo, sino a Dios inefable?").⁹ De modo que sólo la pura voz más allá de las palabras es la que puede equipararse a la inefabilidad de Dios. Pero cabe preguntarse una vez más, ¿podemos estar seguros de que es a Dios a quien estamos alabando?

Los mismos dilemas surgieron luego con la introducción de la polifonía, ya que al cantar varias voces al mismo tiempo, cada cual siguiendo su propia línea melódica, el texto se vuelve ininteligible. Volvemos a ver aparecer el mismo problema en la batalla contra el cromatismo, ya que los semitonos amenazan con minar la estructura armónica e inducir el reblandecimiento del espíritu, el goce proscrito. Cada innovación musical tenía efectos devastadores y era vista enseguida, muy al modo de Platón, como una ruta que conducía a la perdición moral. En el año 1324, en un esfuerzo por poner las cosas en orden, el papa Juan XXII emitió una curiosa encíclica referente a la música, *Docta sanctorum Patrum*, pero de poco sirvió. En el siglo XVI el Concilio de Trento tuvo que lidiar con el mismo problema, y recomendaba el mismo antídoto de la inteligibilidad *versus* la voz: *in tono intelligibili, intelligibili, voce, voce clara, cantu intelligibili* [...] (véase Poizat, 1991, págs. 144-145). Todos los escritos parecen salidos de la misma pluma y guiados por una misma y única obsesión: sujetar la voz a la letra, limitar su fuerza disruptiva, disipar su inherente ambigüedad.

Aun así, no todo lo que sucedía encajaba dentro de este monótono cuadro. Algunas corrientes místicas proponían una asombrosa inversión de este paradigma común: la música es el único camino apropiado hacia Dios, ya que se dirige precisa-

mente al Dios que está más allá de la palabra. Es un camino hacia el ser ilimitado e inefable, una cualidad de la que ya se había dado cuenta San Agustín. Lo que se halla en juego es un goce más allá del significante, algo que abre la perspectiva del problema lacaniano del goce femenino (que el mismo Lacan abordó también precisamente a través de la mística femenina). Pero si Dios es el principio musical por excelencia, y la Palabra divina sólo alcanza su verdadera dimensión en la voz que canta, se deduciría de ello en última instancia que la mera palabra pertenece al Demonio. Y quien en efecto extrajo esta conclusión extrema fue Hildegard de Bingen, la famosa abadesa del siglo XII que —además de sus preocupaciones filosóficas y sus debates con los hombres más ilustres de la época— dedicó gran parte de su tiempo a la composición. En *Ordo virtutum*, una obra musical con moraleja, nos ofrece la historia de un alma que es tentada por el Demonio y redimida por las virtudes: virtudes personificadas y que, por supuesto, cantan. En un *tour de force* sumamente curioso, el del Demonio es el único papel masculino y hablante, confinado únicamente a las palabras, al mero *logos*. Criatura inherentemente no musical, el Demonio es el Demonio porque no sabe cantar. (Uno podría agregar: a no extrañarse de que sus tentaciones no hayan sido gran cosa.) Por supuesto que la Iglesia no podía sino preocuparse y llenarse de dudas: el sínodo de Trier, en 1147, estuvo a punto de condenar a Hildegard por hereje, preguntándole si sus visiones debían ser atribuidas al Demonio antes que a Dios. ¿Es en verdad de Dios la voz que ella oye y transcribe? ¿Hay modo de distinguirlas? Se requirió de la autoridad de Bernard de Clairvaux para rescatar a Hildegard.¹⁰

La pregunta que surgió se puede reducir a esto: ¿La música viene de Dios o del Demonio? Ya que aquello que está más allá de la palabra puede anunciar tanto la elevación suprema como la condenación más abyecta. Aquello que eleva nuestras almas a Dios lo vuelve a Dios ambiguo; más allá de la Palabra, no sabemos discernir entre Dios y el Demonio. La música bien puede ser el elemento de elevación espiritual que lleva más allá de la frivolidad mundana y de la representación, pero también introduce, por ese mismo motivo, un goce indomable e insensato que va más allá de los placeres sensuales más controlables. En la voz no hallaremos garantía ni transparencia: todo lo contrario, la voz mina cualquier certeza y cualquier posibilidad de establecer un

sentido firme. La voz es sin límites, sin garantías y —no casualmente— está del lado de la mujer. Pero si introduce esta fatal ambivalencia, entonces la única solución coherente sería prohibir toda la música sacra. De hecho, esta drástica conclusión fue la que sacaron los puritanos: durante quince años, entre 1645 y 1660, la época de la república de Cromwell, se prohibió la música en la Iglesia anglicana, se arrojaron partituras a la hoguera y los órganos fueron destruidos por ser “las flautas del Diablo” (véase Poizat, 1991, pág. 44). Dios fue devuelto a la Palabra, y al silencio.

Déjese me terminar esta “breve historia de la metafísica” con la Revolución Francesa, aunque deberían tomarse más excursos y considerarse más autores. En plena victoria de la Revolución, alguien tuvo la brillante idea de crear, en 1793, el *Institut national de la musique*, institución a través de la cual el Estado tomaría a su cargo la música en pos del bien común.¹¹ François-Joseph Gossec, quien estaba a cargo del proyecto, dejó debidamente escrito en un texto programático que el objetivo debía ser fomentar aquella música “que dé apoyo y brío a los defensores de la igualdad y prohibir la música que reblandezca el alma francesa con los sonidos afeminados que se oyen en los salones y en los templos consagrados a la impostura” (citado por Attali, 1977, pág. 111). Había que sacar la música de las cortes, iglesias y salas de concierto; debía ejecutarse al aire libre, ser accesible a todos; las melodías debían ser tales que la gente pudiera cantar con ellas, no artificios pomposos y pretenciosos que sólo sirvieran a los degenerados. El propio Gossec entró en la historia de la música como el iniciador del canto coral masivo, y fue uno de los primeros compositores para orquestas de metales. Los músicos debían ser empleados públicos, no depender de la generosidad de los ricos, y toda la empresa musical debía estar bien planeada y organizada desde el gobierno.¹²

Así se dieron vuelta las cosas y las mismas armas fueron vueltas contra la Iglesia, sospechada ahora de ser el máximo agente de la voz contra el sentido. Pero los defensores de la razón por una vez se pusieron inadvertidamente de acuerdo con sus propios enemigos: la voz afeminada y sin sentido les resultaba peligrosa a ambos por igual. Es muy significativo que uno de los primeros decretos de la Revolución les haya prohibido cantar en público a los *castrati*, quienes se convirtieron en las

monstruosas y emblemáticas figuras representativas de la perversión y la corrupción del *ancien régime*, encarnaciones de la *jouissance* degenerada de la cual era epítome la voz.¹³ No sólo habían sido los héroes de la ópera barroca y clásica (hasta Mozart inclusive), sino también las figuras representativas de la música católica; su cuna y santuario fue la Capilla Sixtina, nido de perversión en el centro mismo de la Iglesia.

De este repaso breve y por necesidad esquemático, podemos extraer la conclusión tentativa de que la historia del "logocentrismo" no va necesariamente de la mano con el "fonocentrismo", que hay una dimensión de la voz que corre a contramano de la transparencia de sí, del sentido y de la presencia: la voz contra el *logos*, la voz como lo otro del *logos*, su radical alteridad. La "metafísica" siempre tuvo conciencia de eso, como vimos, aferrándose compulsivamente a una misma fórmula de exorcismo, repitiéndola una y otra vez, compelida por la misma mano invisible a lo largo de milenios. Puede que lo que la defina como metafísica no sea sólo la degradación de la escritura, sino también la prohibición de la voz. La voz "fonocéntrica" no era sino una parte de la historia. Presentaba a la voz como la promesa ilusoria de la presencia, reducía su inherente ambivalencia, y renegaba de su parte de alteridad. Se vuelve dudosa la presencia del presente en la voz en cuanto se elude el sentido, y esta disociación se halla en el núcleo de la operación lacaniana. Mediante esta simple división, sin embargo, aún no hemos alcanzado la plena dimensión del objeto voz. Es recién aquí que el problema lacaniano empieza.

EL SHOFAR

En este sencillo paradigma que he tratado de bosquejar, el *logos* —en el sentido amplio de "aquello que tiene sentido"— se opuso a la voz en tanto intrusión de la otredad, el goce y la feminidad. Pero esta división no es exhaustiva, ya que, como nos resulta muy obvio, existe otra voz: la voz del Padre, la voz que de un modo inherente se adhiere al *logos* mismo, la voz que da órdenes y crea obligaciones, la voz de Dios.

Si ha de haber una ley fundante, un pacto, la voz tiene que

desempeñar en ella un papel crucial. Éste es el problema que plantea Lacan en su seminario sobre la angustia ("La voz de Yahvé", 22 de mayo de 1963; Lacan, 2004, págs. 281 y sigs.), inspirándose en el impactante análisis que Theodor Reik ha hecho del *shofar*, un cuerno primitivo empleado en los rituales religiosos judíos, uno de los instrumentos de viento más antiguos.

¿De dónde viene la impresionante fuerza del shofar? Se la hace sonar, por ejemplo, cuatro veces al final del Yom Kippur, en sonidos muy prolongados y continuos de los que suele decirse que llenan el alma de una emoción profunda e irresistible.¹⁴ No hay melodía, sólo los largos sonidos que recuerdan un rugido animal. Reik halla la clave de este secreto en el mito freudiano de *Tótem y tabú*:

El sonido especialmente fuerte, prolongado, apremiante y gimiente del shofar se vuelve comprensible mediante la reminiscencia del mugido de un toro; obtiene su significancia fatal al presentar, ante la vida psíquica inconsciente del oyente, la angustia y en última instancia la lucha a muerte del padre divino: su "canto del cisne", podría decirse, si la comparación no estuviera tan fuera de lugar aquí. [...] Cuando se redescubrió la imagen del padre en el animal totémico y se lo adoró como deidad, aquellos que lo reconocían imitaban su voz mediante sonidos onomatopéyicos. La imitación del grito del animal significaba a la vez la presencia de Dios entre los creyentes y la identificación de éstos con él. El cuerno, el rasgo más característico del Dios totémico, dio origen a lo largo de los siglos a un instrumento que ahora era usado como medio de imitación acústica (Reik, 1928, págs. 235-236).

Nos es preciso entonces reconocer, en el sonido del shofar, la voz del Padre, el grito de agonía del padre primitivo de la horda primitiva, el resto que retorna para hacerse presente y a la vez para sellar la fundación de su ley. Al oír esta voz, la comunidad de creyentes establece su alianza, su pacto con Dios; reafirma su sumisión y su obediencia a la ley. La ley misma, en su forma pura, antes de ordenar nada específico, halla su epítome en la voz, la voz que exige obediencia absoluta, aunque sea insensata en sí. La letra de la ley puede adquirir su autoridad mediante el resto del padre muerto, esa parte de él que no ha muerto del todo, que permaneció tras su muerte y continúa dando testimo-

nio de su presencia –su voz– pero también de su ausencia: es *sucedáneo de una presencia imposible*, envolviendo un vacío central. Funciona como repetición ritual de su sacrificio y como recordatorio del origen imposible de la ley, recubriendo su falta de origen. Pero este gesto es sumamente ambiguo, pues, ¿a quién hay que recordárselo? ¿Quién es, en última instancia, el destinatario de esa voz? En palabras de Lacan: “Para decirlo sin rodeos, aquel cuya memoria es preciso despertar, a quien es preciso recordárselo, ¿no es acaso Dios mismo?” (Lacan, 2004, pág. 290). Porque la función de esa voz, aparte de representar a Dios, es también la de recordarle a Dios que está muerto, en caso de que lo haya olvidado.

El sonido del shofar halla un apoyo textual en la *Biblia*, y Reik enumera prolijamente sus numerosas menciones. Cada una de ellas es notable; todas tienen lugar en momentos dramáticos, muy a menudo cuando debe sellarse o restablecerse un pacto; pero sin duda el más significativo de todos estos momentos es el de la fundación de la Ley, cuando Moisés recibe las Tablas de la Ley en el Monte Sinaí. Fue el sonido del shofar el que dio, en esta instancia fundacional, testimonio de la presencia de Dios ante el pueblo, que no pudo oír sino este sonido tremendo y apremiante; Moisés era el único que podía hablar con Dios y entenderle. El shofar, cuya traducción convencional es trompeta, fue el elemento de la voz en medio del trueno como sonido natural:

Al tercer día, al rayar el alba, hubo truenos y relámpagos y una densa nube sobre el monte y un poderoso resonar de trompeta; y todo el pueblo que estaba en el campamento se echó a temblar (Éxodo 19:16).

Todo el pueblo percibió los truenos y relámpagos, el sonido de la trompeta y el monte humeante, y temblando de miedo se mantuvo a distancia y le dijo a Moisés: “Háblanos tú, y escucharemos; pero no dejes que nos hable Dios, o moriremos” (Éxodo 20:18).

De modo que el shofar, cuyo sonido es más fuerte que todos los truenos, está ahí como la voz sin contenido que adhiere a la Ley, soporte de la Ley, que sostiene su letra. Hay, en este momento inaugural, una división entre la voz que oye el pueblo, como presencia terrible y dominante, y la Ley a la que sólo Moisés podía “dar sentido”. *Pero no hay ley sin voz.*¹⁵ Parecería que

la voz, como resto insensato de la letra, es la que dota a la letra de autoridad, haciendo de ella, no simplemente un significante, sino un acto. Es, como dice Lacan, “aquello que completa la relación del sujeto con el significante en lo que podría llamarse, en una primera instancia, su pasaje al acto” (Lacan, 2004, pág. 288, y pág. 269 de la edición en castellano).¹⁶ Aquellos “significantes primordiales” son de manera inherente “actos”, “es decir, algo que ocurre cuando el significado no es sólo articulado, lo que supone sólo su relación, su coherencia con otros en una cadena, sino cuando es emitido y vocalizado” (ibíd.). La voz parecería poseer el poder de convertir las palabras en actos; la mera vocalización dota a las palabras de una eficacia ritual, el pasaje de la articulación a la vocalización es como un pasaje al acto, un pasaje a la acción y un ejercicio de autoridad; es como si la mera adición de la voz pudiera representar la forma originaria de la performatividad. Volveremos sobre eso. Pero lo que está en juego aquí no es ni la noción de acto ni la de vocalización, sino el estatuto del objeto que se halla en el fondo de ambas, y “tiene que ser despegado de la fonematización”. La voz, en tanto opuesta a las oposiciones distintivas de la fonematización, aparece como “una nueva dimensión, aislada como tal, una dimensión aparte, la dimensión propiamente vocal” (ibíd.): el shofar es la voz independiente de la vocalización del significante. En este aislamiento da testimonio de aquel resto de un supuesto y terrible goce del Padre que no puede ser absorbido por la Ley, el envés del Padre al que Lacan denomina *le-père-la-jouissance*, su grito en última instancia mortífero que acompaña a la ley instituida. Es la parte que nunca puede estar simplemente presente, pero tampoco está simplemente ausente: el objeto voz es el punto de pivote precisamente en la intersección de la presencia y la ausencia. Desvela la presencia y da lugar a su reconocimiento imaginario –al reconocimiento de sí como el destinatario de la voz del Otro–, pero al mismo tiempo es lo que falta de manera inherente y perturba toda noción de una presencia plena, volviéndola presencia trunca construida alrededor de una falta; y lo que constituye la epítome de la falta es el plus de la voz.

Puede llevar a confusiones el cuadro metafísico que he bosquejado aquí. Si la Ley, la Palabra, el *logos*, tuvo que luchar permanentemente contra la voz que es su otro, contra la voz que es

la portadora insensata del goce, de la decadencia femenina, sólo pudo hacerlo confiándose implícitamente a esa otra voz, la voz del Padre que acompaña a la Ley. Es así como, en última instancia, no sólo tenemos la batalla del *logos* contra la voz, sino la de *la voz contra la voz*. ¿Difiere sin embargo por completo esa voz inaudible, pertinente al *logos*, de la voz maldita que acarrea goce ilimitado y decadencia? ¿Es el goce que la ley persigue como su alteridad radical otra cosa que el aspecto de goce pertinente a la ley misma? ¿Es la voz del Padre una especie por completo diferente de la voz femenina? ¿Difiere abruptamente de la voz perseguida la voz del perseguidor? El secreto podría radicar en que ambas son la misma; en que no hay dos voces, sino solamente el objeto voz que se escinde y barra al otro en una inalienable extimidad.

¿Y por qué no interpretar un rostro del Otro, el rostro de Dios, como soportado por el goce femenino? Y ya que además la función del padre se inscribe en tanto es ésta la función a la que se refiere la castración, es posible ver que si bien esto puede no dar dos Dioses, tampoco da uno solo (Lacan, en Mitchell y Rose, 1982, pág. 147).¹⁷

Entonces lo que dota de autoridad a la Ley es también aquello que irremisiblemente la barra, y los intentos de desterrar la otra voz, la voz más allá del *logos*, se basan en última instancia en la imposibilidad de reconciliarse con la alteridad inherente a la Ley, alteridad ubicada en el punto de su falta inherente que la voz viene a recubrir. Este punto estructural es aquello que Lacan, en su álgebra, ha designado como $S(A)$, el punto del significante último siempre faltante que totalizaría al Otro, el punto del cimienta ausente de la Ley, y también el punto que guarda una relación intrínseca con la feminidad y con la inexistencia de La Mujer.¹⁸ Es en este punto de alteridad en el Otro donde se sitúa el objeto. Las posiciones masculina y femenina serían entonces dos modos de abordar la misma imposibilidad; surgen de la misma situación como dos versiones íntimamente vinculadas del trato con el mismo objeto que retiene una inalienable ambigüedad.

NOTAS

1. En francés la *conscience* significa tanto el término inglés “*consciousness*” [conciencia] como “*conscience*” [conciencia moral]. Creo que es obvio que lo que quiere decir en este contexto es “*consciousness*” [conciencia], no “*conscience*”, [conciencia moral], como lo hizo la traducción al inglés. En su análisis de Husserl, Derrida lo reduce a un aforismo: “La voz es conciencia” (1967b, pág. 89). [En castellano, el término conciencia presenta la misma ambigüedad que el término francés *conscience*, que la lengua inglesa deslinda en dos palabras: el término inglés *conscience* mantiene la connotación moral mientras que *consciousness* se refiere al estar consciente (n. del t.).]

2. Existe una experiencia más banal que demuestra esto: escucharse uno mismo grabado siempre (o al menos inicialmente) llena de horror y displacer. Uno puede obtener placer narcisista mirándose al espejo, pero escucharse en una grabación es desagradable, la fractura que introduce “escucharse a uno mismo hablar” es suficiente para perturbar el narcisismo; hay algo siniestro en eso.

3. Entre las muchas definiciones, aquí va una poco conocida pero muy clara: “Bajo la forma de *i(a)* mi imagen, mi presencia en el Otro es sin resto. No puedo ver lo que pierdo en ella. Éste es el sentido del estadio del espejo. [...] el objeto *a* es lo que falta, no es especular, no puede ser captado en la imagen” (Lacan, 2004, págs. 292, 294).

4. Es por esto también que la música tiene un tratamiento muy distinto de la pintura, que plantea una serie interminable de problemas como la imitación, la copia, la mimesis y demás.

5. Para la consideración análoga de Aristóteles de los estilos, véase Aristóteles, 2001, *Política* VIII, 1340b. Un poco más adelante (1342b 2-7) él trabaja con ese pasaje de la *República* concerniente al estilo frigio.

6. Véase también: “Será necesario más adelante hacer una primera distinción general entre dos tipos de canciones, aquellas que convienen a las mujeres y las que convienen a los hombres, entonces deberemos proveerles a ambos las escalas y los ritmos apropiados; sería espantoso que toda la melodía o el ritmo de una composición quedara fuera de lugar, como lo sería si varias de nuestras canciones fuesen tratadas inapropiadamente en estos aspectos” (Platón, 1978, *Leyes* VII, 802e).

7. Aristóteles tendrá que enfrentar el mismo problema. Los estudios liberales, con la música en el más alto puesto de honor, son la quintaesencia de la educación; son adecuados para “que un hombre libre las aprenda, pero sólo en cierto grado, porque si se acerca mucho a ellas como para adquirir cierta perfección en las mismas, se sucederán los efectos diabólicos” (Aristóteles, 2001, *Política* VIII, 1337b 15-17). Curiosamente la mayor parte del libro VIII de *Política* está dedicado a la música como medio de educación.

8. Para más detalle véase el notable libro de Poizat sobre música sacra. *La voix du diable* (1991). He volcado en este capítulo mucha información extraída de ese texto.

9. Citado en el comentario de O'Donnell sobre las *Confesiones* (San Agustín, 1992), vol. III, págs. 218-219.

10. Para Hildegard, que ha devenido una figura de moda, véase *Women Writers of the Middle Ages* de Peter Dronke (Cambridge, Cambridge University Press, 1984), *Sister of Wisdom* de Barbara Newman (Aldershot, UK, Scholar Press, 1987), *Hildegard of Bingen* de Sabina Flanagan (Londres, Routledge, 1989) y *Hildegard de Bingen* de Régine Pernoud (París, Editions du Rocher, 1994). Ninguno de estos textos hace justicia a su obra musical.

11. El proyecto fue presentado en la Convención sobre el dieciocho Brumario, año II de la Revolución: otro dieciocho Brumario memorable que precedió en siete años a su más famoso homólogo. La teoría marxista, de esta manera, podría extenderse: El *coup d'état* de Napoleón era en sí mismo una repetición, casi de acuerdo con la idea de Platón de que los cambios musicales prefiguran los sociales. Sólo que para Platón ellos anuncian la decadencia, mientras que aquí eran precursores de una dictadura que supuestamente acabaría con la decadencia.

12. François-Joseph Gossec (1734-1829) obtuvo su conocimiento musical y algo de gloria como compositor de la corte. En 1766 fue *intendant de la musique* del príncipe Condé y en 1774 *maître de musique* de la Academia Real, y luego el fundador y primer director de *École royale de chant*. Después de la Revolución fue durante un cuarto de siglo inspector musical y una de las principales autoridades musicales en Francia. En 1816, luego de la caída de Napoleón y la restauración, fue sumariamente despedido por su adhesión a las ideas revolucionarias, y murió muy pobre y olvidado. Entre sus numerosas obras figuran *Hymne à Jean-Jacques Rousseau*, *Hymne à l'Être Suprême*, *Hymne à la liberté*, *Chant du 14 juillet* y más. A veces aún se toca su *Requiem*.

13. Por falta de espacio no puedo extenderme en el fascinante mundo de la historia de los *castrati*, su surgimiento en la Iglesia católica en el siglo XVI, su comportamiento casi angelical que aparentemente disociaba el placer de la voz del sexo, su presencia masiva en la ópera, su moda increíble que duró casi tres siglos, su declinación gradual hasta ser confinados a la Capilla Sixtina y finalmente, recién en 1903, su prohibición por el papa León XIII. (Véase el cuento "Sarrazine" de Balzac, que Barthes hizo famoso.) Los *castrati* hacen surgir la pregunta por la relación entre la voz y la castración, por cierto una demostración muy obvia y por lo tanto trivial del vínculo estructural entre castración y objeto en psicoanálisis (véase, por ejemplo, el grafo del deseo de Lacan, donde la voz y la castración son puntos paralelos y análogos. Lacan, 1989, pág. 315). Donde mejor se da cuenta de la historia de los *castra-*

ti es quizás en los libros de Patrick Barbier *Histoire des castrats* (París, Grasset, 1989) y *Engel wider Willen* de Hubert Ortkemper (Berlín, Henschel, 1993).

14. El shofar es utilizado en otras varias ocasiones rituales, que son cuidadosamente estudiadas por Reik. El 27 de julio de 1656, Spinoza escuchó el sonido del shofar, acompañando el texto formal de su excomunión leído por un sacerdote.

15. Esta constelación no está de ningún modo limitada al judaísmo o al cristianismo. Algunas versiones de la misma aparecen en casi todas las mitologías antiguas donde el lazo entre la voz y la creación, y más específicamente entre la voz y la Ley primordial, parece ser un lugar común:

Gran cantidad de información acerca de la naturaleza de la música y su rol en el mundo nos es provista por los mitos de la creación. Cada vez que la génesis del mundo es descripta con precisión, el elemento acústico interviene en el momento decisivo de la acción. Allí donde una deidad manifiesta su voluntad de darse vida a sí misma o a otra deidad, de crear el cielo, la tierra o el hombre, emite un sonido [...]. La fuente de donde emana el mundo es siempre una fuente acústica (Schneider, 1960, pág. 132).

Schneider cita muchos y distintos ejemplos tomados de una variedad de culturas antiguas y "primitivas", y demuestra acabadamente el vínculo necesario entre la voz, la religión y los rituales sociales básicos, el cordón umbilical entre la voz y un lazo social rudimentario.

16. Debemos tener en mente que para Lacan, el pasaje al acto es diametralmente opuesto al *acting out*.

17. El capítulo de *Encore* del cual extraje este pasaje lleva el título de "Dios y el goce de la mujer barrada".

18 "La mujer tiene relación con $S(A)$, y ya en esto se desdobra, no toda es [...] en el sitio opaco del goce del Otro y de ese Otro en tanto podría serlo la mujer, si existiese, está situado ese ser supremo [...]" (Lacan, citado en Michell y Rose, 1982, págs. 152, 153, y págs. 98-100 de la edición en castellano).

Capítulo 3

LA "FÍSICA" DE LA VOZ

Sigamos ahora otro hilo. Hemos visto que desde el punto de vista de la estructura significante, de los significantes como meros haces de oposiciones diferenciales, la materialidad parecería ser irrelevante; el significante funciona poniéndola entre paréntesis. Pero en modo alguno es irrelevante para la voz. De hecho, la voz aparece como el vínculo que liga el significante al cuerpo. Indica que el significante, por más que sea puramente lógico y diferencial, tiene que tener un punto de origen y de emisión en el cuerpo. Tiene que haber un cuerpo que lo soporte y asuma, su red incorpórea tiene que poder ser asignada a una fuente material, la emisión del cuerpo tiene que proporcionar el material que encarne al significante, la mecánica incorpórea del significante tiene que adherirse a la mecánica del cuerpo, al menos en su forma más intangible y "sublimada", la mera oscilación de aire que no cesa de desvanecerse al momento de emitirse, la materialidad en su forma más intangible y por consiguiente más tenaz. La primera y más obvia cualidad de la voz es que se desvanece al momento de emitirse. *Verba volant, scripta manent*: Lacan invirtió este proverbio clásico; ya que es sólo la voz la que se queda allí mismo, donde fue emitida, de donde no puede irse, donde nace y donde muere en el mismo momento —al menos hasta que hace un siglo largo surgió la tecnología de la reproducción de audio, que tornó borrosas unas cuantas líneas— mientras que las letras vuelan por todas partes y, al revolotear, forman el remolino de la historia.

Alain Badiou comienza su último gran libro, su *opus magnum*, *Logiques des mondes*, con una aserción que ejemplifica el presupuesto básico de lo que él denomina “materialismo democrático”: “Sólo hay cuerpos y lenguajes”. Esto es en verdad una *doxa* a la que se puede ver como el avatar moderno –posmoderno– de precursores más ilustres: digamos, de la división que hace Descartes entre *res extensa* y *res cogitans*, donde ambas partes han sufrido un cambio considerable: el cuerpo ha evolucionado desde los autómatas cartesianos, tapados por capas y sombreros, hasta convertirse en un cuerpo virtual, un cuerpo de múltiples goces, un cuerpo multisexuado, un cybercuerpo, un cuerpo sin órganos, un cuerpo como fuerza vital y producción, un cuerpo nómada, y demás; y el pensamiento evolucionó a partir del alma y de las ideas hacia la multiplicidad de signos y lenguajes, reducidos a diversas versiones de la semiótica; en vez de cuerpo y alma, múltiples placeres y signos. No obstante, ambas partes permanecen como la firme evidencia, la sustancia dual, de lo que existe. Pero en este doble mundo –en esto consiste todo el argumento de Badiou– también hay verdades, que no son cuerpos ni lenguajes ni mezclas de ambos, ni tampoco están en otro lugar, en algún lugar platónico especial. Son “cuerpos incorpóreos, lenguajes sin sentido, infinidades genéricas, suplementos incondicionados. Devienen y quedan suspendidos, como la conciencia del poeta, ‘entre la nada y el acontecimiento puro’”.¹ Así las verdades, que surgen como consecuencia de los acontecimientos, presentan un quiebre en el mundo de lo existente, una ruptura en las continuidades entre cuerpos y lenguajes.

Ahora bien, la voz como objeto, la criatura paradójica a cuya búsqueda nos hemos abocado, es también una ruptura. Posee por supuesto un vínculo, intrínseco, con la presencia, con lo que existe, al punto de suscribir la noción misma de presencia, y sin embargo no deja al mismo tiempo de presentar, como hemos visto, un quiebre, no es algo que pueda contarse sin más entre las cosas existentes, su topología la disloca en relación con la presencia. Y –lo más importante en este contexto– *es precisamente la voz la que mantiene unidos los cuerpos y los lenguajes*. Es como su eslabón perdido, lo que tienen en común. El lenguaje se adjunta al cuerpo mediante la voz, como si la voz viniera a cumplir la función de la glándula pineal en una nueva división cartesiana de las sustancias. Y supongo que por otro camino podemos hallar lo

que busca Badiou: el surgimiento del acontecimiento y de la verdad a través del quiebre presentado por el objeto voz.

El cuerpo implicado en la voz, aunque parezca desencarnado, es suficiente cuerpo para resultar embarazoso y vergonzante; con toda su presencia viva se parece también al cadáver del que resulta imposible deshacerse (como en *¿Quién mató a Harry?*, 1955, de Hitchcock). No hay voz sin cuerpo, pero aun así, nuevamente, esta relación está minada de escollos: parecería que la voz pertenece al cuerpo equivocado, o no encaja para nada con el cuerpo, o descoyunta el cuerpo de donde emana. De ahí todos los problemas que trae aparejados aquello que Michel Chion (1982) ha dado en llamar la *voz acusmática*.

LA ACUSMÁTICA DE LA VOZ

La voz acusmática no es más que una voz cuya fuente no se ve, una voz cuyo origen no se puede identificar, una voz imposible de ubicar. Es una voz en busca de un origen, en busca de un cuerpo, pero aun cuando encuentra su cuerpo, resulta que no funciona bien, que la voz no se pega al cuerpo, es una excrecencia que no combina con el cuerpo: un ejemplo apresurado pero vívido de esto es *Psicosis*, de Hitchcock, que gira íntegramente en torno a la pregunta: "¿De dónde viene la voz de la madre? ¿A qué cuerpo puede asignársele?". Podemos ver de inmediato que la voz sin cuerpo es inherentemente siniestra, y que el cuerpo al cual se le asigna no disipa del todo su efecto fantasmal.

Chion tomó el término "acusmático" de Pierre Schaeffer y su célebre *Tratado de los objetos musicales* (publicada su primera edición, en lengua francesa, en 1966, el mismo año que la de los *Escritos* de Lacan). El término tiene un sentido técnico preciso: según el diccionario Larousse, "acusmático" describe "el sonido que oímos sin ver qué lo causa". Y nos da su origen filosófico: "Los acusmáticos eran aquellos discípulos de Pitágoras que, ocultos tras un telón, siguieron sus enseñanzas durante cinco años sin poder verlo". El Larousse sigue a Diógenes Laercio (VIII, 10): "[Sus alumnos] guardaron silencio durante el período de cinco años y sólo escuchaban las disertaciones sin ver a Pitágoras, hasta que demostraron ser dignos de ello".² El Maestro, el Amo tras un telón, profería sus enseñanzas desde allí sin ser

visto: genialidad que sin duda se halla en el origen mismo de la filosofía. Pitágoras fue supuestamente el primero en describirse a sí mismo como "filósofo", y el primero en fundar una escuela filosófica. La ventaja de este mecanismo era obvia: los estudiantes, los seguidores, quedaban confinados a "la voz del Amo", sin que los distrajeran ni su aspecto ni las peculiaridades de su conducta, las formas visuales, el espectáculo de la presentación, los efectos teatrales que siempre corresponden a la charla del conferenciante; no podían concentrarse más que en la voz y el significado que emanaba de ella. Parecería que en su origen la filosofía dependió de un *coup de force* teatral: ahí está el dispositivo mínimo y más sencillo que define el teatro, el telón que sirve de pantalla, pero un telón que no se ha de levantar, al menos no por muchos años; la filosofía aparece como el arte de un actor tras el telón.³

El propósito de este dispositivo era en última instancia separar el espíritu del cuerpo. No se trataba sólo de que los discípulos pudieran seguir mejor el significado, sin distracciones visuales; era la voz misma la que adquiría autoridad y un plus de significado en virtud del hecho de que la fuente estaba oculta; parecía volverse omnipresente y omnipotente. La belleza de ello es que este mecanismo es lo más simple posible, y es puramente formal: funciona automáticamente. El Amo, "merced al arte mismo de la escena" (*Hamlet*, II/2.586), por así decirlo, se convierte en un espíritu sin cuerpo. El cuerpo distrae del espíritu, es un obstáculo embarazoso, de modo que debe ser reducido a la espectralidad de la pura voz, y confiado a su cuerpo desencarnado. La separación depende así enteramente de que el espíritu adquiera un cuerpo de una nueva clase; el espíritu está todo en la voz, la voz dotada repentinamente de un aura y de autoridad. Pitágoras fue deificado en vida; se le rendía culto como a una deidad (Diógenes Laercio, VIII, 11), y sin duda esto tuvo algo que ver con aquel dispositivo.

Este sencillo mecanismo fue de hecho usado en diversos rituales religiosos, y podemos de inmediato recordar el dato muy relevante de que en el Antiguo Testamento Dios aparece a menudo como una voz acusmática; pero éste es un rasgo que comparte con muchas otras deidades, como si hubiera un vínculo directo y oculto entra la voz acusmática y la divinización. La voz cuya fuente no puede verse, dado que no puede localizarse, parece

emanar de todas partes, de cualquier parte; adquiere omnipotencia. ¿Podemos ir tan lejos como para afirmar que la voz oculta produce estructuralmente "efectos divinos"?

Pero los usos de este dispositivo son múltiples. Para dar un ejemplo ligero, tomado de la cultura popular, piénsese en *El mago de Oz*, ese relato tan freudiano sobre la naturaleza de la transferencia (Lyman Frank Baum nació, a todo esto, en mayo de 1856, igual que Freud, y la primera edición en lengua inglesa de su *Mago de Oz* se publicó en 1900, en el mismo año que la primera edición de *La interpretación de los sueños*. Se podría quizás escribir un cuento: "Freud avec Baum"). En el centro de este relato está precisamente la voz acusmática en que consiste toda la magia del mago. Dorothy y sus compañeros van hasta la Ciudad Esmeralda con la esperanza de obtener ayuda del mago, quien los liberará, pero éste sólo puede ser mago mientras la suya sea una voz cuya fuente esté oculta,⁴ y una vez que se levanta el velo, una vez que se sube el telón, no puede sino convertirse en un anciano desvalido y ridículo que no sólo no va a rescatarlos sino que necesita ser rescatado él mismo. Un ejemplo más siniestro es *El testamento del doctor Mabuse* (Fritz Lang, 1933), otro gran despliegue cinematográfico del mismo mecanismo, donde una vez más el amo malvado no es sino la voz tras la pantalla, pero resulta ser que el efecto de autoridad podría obtenerse con un simple gramófono, es decir, con otro telón que disimula el origen de la voz.

Radio, gramófono, grabador, teléfono: con la llegada de los nuevos medios de comunicación, la cualidad acusmática de la voz se volvió universal, y por ende, trivial. Todos tienen en común su naturaleza acusmática, y en sus comienzos no faltaron relatos sobre sus efectos siniestros, pero éstos de a poco se redujeron a medida que se volvieron comunes, y por ende, banales. Es cierto que allí no podemos ver la fuente de las voces, y que todo lo que vemos es un artefacto técnico de donde emanan las voces, y en un *quid pro quo* el aparato entonces toma el lugar de la fuente invisible misma. La fuente invisible y ausente es sustituida por el aparato que la disimula y que empieza a actuar sin problemas como su sucedáneo. El resto curioso de asombro es el perro que inspecciona con intensa atención el cilindro de un fonógrafo, y ya volveremos sobre eso.

Contamos con un magnífico testimonio de aquellos primeros tiempos, en un gran autor que vio con incisiva claridad qué era

lo que estaba en juego. En *El mundo de Guermantes*, el tercer tomo de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, el narrador se encuentra en Doncières, un pueblo de provincia, visitando a sus amigos, y recibe una llamada telefónica de su abuela. "El teléfono todavía no era en aquella época de uso tan corriente como hoy", dice Proust (2001, pág. 418, y 149 de la edición en castellano), frase escrita durante la Primera Guerra Mundial y publicada en 1920. El narrador tiene que correr hasta la estafeta postal para recibir la llamada, y para participar de la magia por la cual aparece "a nuestro lado, invisible pero presente, el ser a quien queríamos hablar" (ibíd.). Pero aparece a nuestro lado en una presencia que es más aguda, más real que la presencia "real", y al mismo tiempo un símbolo de separación, la marca de una presencia imposible, un fantasma de la presencia, fantasma que en el fondo invoca la muerte.

¡Presencia real esta voz tan próxima en la separación efectiva! ¡Pero también, anticipaciones de una separación eterna! A menudo, escuchando así, sin ver a la que me hablaba de tan lejos, me ha parecido que aquella voz clamaba desde las profundidades de las que no se vuelve a subir, y he conocido la ansiedad que habría de estrangularme un día, cuando una voz volviese así (sola, sin depender ya de un cuerpo que jamás había de volver a ver yo) a murmurar a mi oído palabras que hubiera querido besar a su paso por unos labios para siempre reducidos a polvo (ibíd., pág. 419, y 151 de la edición en castellano).

La voz, separada del cuerpo, evoca la voz de los muertos. Es la primera vez que el narrador habla con su abuela por teléfono, y queda abrumado por una experiencia súbitamente nueva.

[...] al cabo de unos instantes de silencio, súbitamente, oí aquella voz que sin razón creía conocer tan bien, porque hasta entonces, cada vez que mi abuela había hablado conmigo, yo había seguido siempre lo que ella me decía en la partitura abierta de su rostro en que los ojos entraban por mucho, mientras que su voz, propiamente, la escuchaba hoy por vez primera [...] frágil a fuerza de delicadeza, parecía en todo momento pronta a quebrarse, a expirar en un puro raudal de lágrimas; además, al verla cerca de mí, sola, sin la máscara del rostro, noté en ella, por vez primera, las penas que la habían agrietado en el curso de la vida (ibíd., págs. 419-420, y 151-152 de la edición en castellano).

Al oír de pronto el narrador aquella voz como nunca la oyó antes, en su más íntima cercanía y sin embargo inalcanzablemente lejana, se apodera de él una angustia de muerte:

Grité: "¡Abuela, abuela!", y hubiera querido abrazarla, pero no tenía a mi lado sino aquella voz, fantasma tan impalpable como el que volvería acaso a visitarme cuando mi abuela estuviese muerta (ibíd., págs. 420-421, y 153 de la edición en castellano).

Y a la vez lo acomete un inmediato e irresistible deseo de ir a verla, ese mismo minuto, cuanto antes. Toma así el tren a París al día siguiente y se precipita al departamento donde vive con ella, anhelando librarse "cuanto antes, en sus brazos, del fantasma, hasta entonces insospechado y súbitamente evocado por su voz" (ibíd., pág. 424, y 157 de la edición en castellano). Pero es demasiado tarde, demasiado tarde... se ha abierto una brecha insalvable.

[...] La encontré leyendo. Allí estaba yo, o mejor dicho, aún no estaba allí, puesto que ella no lo sabía [...]. De mí —por ese privilegio que no dura y en que tenemos durante el breve instante del regreso la facultad de asistir bruscamente a nuestra propia ausencia— no había allí más que el testigo, el observador, con sombrero y gabán de viaje; el extraño que no es de la casa [...] (ibíd., pág. 425, y 158 de la edición en castellano).

Es como si la presencia se hubiera quebrado, como si la voz acusmática hubiera invocado una presencia a la vez más real y más irredimiblemente dividida, y al hallar a su mitad perdida, a la abuela en carne y hueso, no pudiera más que volver tangible aquella división; el fantasma impalpable no sólo no se desvanece sino que invade el mundo de los vivos, convirtiéndolo a él en un extraño en presencia de una extraña.

[...] yo, que jamás la había visto fuera de mi alma, siempre en el mismo lugar del pasado, a través de la transparencia de los recuerdos contiguos y superpuestos, de repente, en nuestro salón, que formaba parte de un mundo nuevo, el del tiempo [...] por vez primera y sólo por un instante, porque desapareció bien pronto, distinguí en el canapé, bajo la lámpara, colorada, pesada y vulgar, enferma, soñando, paseando por un libro unos ojos un poco extraviados, a una vie-

ja consumida, desconocida para mí (ibíd., pág. 426, y 159 de la edición en castellano).

La voz lo había imbuido del anhelo de correr a abrazar el cuerpo de donde brotaba, pero todo lo que él pudo hallar en su lugar fue a una anciana a la que él no conocía.

Entre los nuevos medios es, quizá sorprendentemente, el cine el que abrió todo un nuevo ámbito en el cual experimentar la naturaleza siniestra de la voz acusmática. Sorprendentemente, puesto que el cine se basa en ajustar la imagen al sonido, juntando ambas mitades, recreando el fluir sin fisuras entre lo visible y lo audible, pero en su esfuerzo mismo por hacerlos coincidir hace aparecer márgenes inmutables donde no encajan. El lúcido libro de Michel Chion *La voix au cinéma* (1982) nos ha hecho tomar conciencia de esto. La voz acusmática en el cine es algo más que la voz cuya fuente está fuera del campo visual, como la voz "objetiva" del comentarista o la voz "subjética" del narrador: estas dos funcionan más bien como guías para el espectador, dirigiendo la mirada, interpretando lo que vemos. Nunca son tan inocentes como parecen; pueden engañarnos y crearnos falsas ilusiones, pueden someterse a una serie de usos sofisticados, pero éste es otro problema. La voz acusmática propiamente dicha es aquella que no podemos localizar, cuyo paradigma es la voz de la madre en *Psicosis*. Es paradigmática puesto que "la madre de todas las voces acusmáticas" es precisamente la voz de la madre, por definición la voz acusmática por excelencia, aquella cuya fuente el infante no puede ver: su lazo con el mundo, su cordón umbilical, su prisión, su luz. ¿De qué cuerpo emana? *Psicosis* ofrece una respuesta drástica y perturbadora, pero cuya macabra cualidad extrema (en las antípodas de la delicadeza de Proust) señala en dirección de una fisura, y nos da un indicio de que la voz acusmática no puede atribuirse sin más a esta mujer en particular.

Algunos ejemplos cinematográficos aprovechan el poder acusmático del teléfono. Piénsese en *Llama un extraño* (Fred Walton, 1979), donde una amenaza telefónica anónima puede poner patas arriba la vida doméstica, poblándola de oscuras fuerzas ocultas. La fuente de la voz podría estar en cualquier parte: de hecho, cuando "llama un extraño", como lacónicamente resume el título original, todo cambia radical e inmediatamente,

la casa es tomada por lo *Unheimlichkeit*, y al igual que en esta película, el extraño llama por supuesto siempre desde dentro de la casa: la fuente invisible está en la cercanía más próxima, más íntima, y el hogar no puede volver a ser tal hasta que no se descubra de dónde viene esa voz.

La pantalla que oculta la voz nos perturba y distrae, nos obliga a pasar mentalmente del otro lado. "El telón de Pitágoras no basta para desviar nuestra curiosidad, que es invadida instintiva e irresistiblemente por lo que hay detrás" (Schaeffer 1966, pág. 184). La situación parece repetir la célebre parábola hegeliana del telón que oculta la interioridad bajo las apariencias y tras el cual debemos avanzar: no sólo para ver qué hay ahí, sino también para que algo sea visto ahí, por ejemplo nosotros mismos adentrándonos detrás del telón.⁵ Así es como con la voz acusmática nos hemos "ya-siempre" adentrado detrás de la pantalla y hemos rodeado de fantasías el objeto enigmático. La voz detrás de la pantalla no sólo alimenta nuestra curiosidad sino que implica además una cierta renegación epitomizada por la fórmula: "Ya lo sé muy bien, pero sin embargo ...".⁶ "Sé muy bien que la voz tiene que tener una causa natural y explicable, pero sin embargo creo que está dotada de misterio y de un poder secreto." Se burla de nosotros y nos atormenta, en contra de nuestro juicio más racional. Presenta una causalidad desconcertante, la de un efecto sin una causa apropiada. "La situación acusmática [...] entraña la noción de que la idea de la causa nos acomete y nos hechiza", (Chion, 1998, pág. 201). Y podríamos argumentar que la eficacia del mecanismo acusmático depende precisamente de la cualidad básica de la voz con que nos hemos encontrado desde el comienzo: siempre exhibe algo del orden de un efecto emancipado de su causa. Hay un intervalo insalvable entre su fuente y su resultado auditivo.⁷ Éste es además el punto que debería servir de recordatorio de que siempre es una simplificación el hecho de aislar metodológicamente la voz que estudiamos para propósitos particulares: el objeto voz surge en contrapunto con lo visible y lo visual, no se lo puede desenmarañar de la mirada que le ofrece su marco, de modo tal que tanto la mirada como la voz aparecen como objetos en las hiancias como resultado de lo cual nunca terminan de coincidir del todo entre sí.

El verdadero problema de la voz acusmática es: ¿podemos real y eventualmente asignarla a una fuente? Éste es el proceso

que Chion denomina desacusmatización, el proceso de disipar el misterio. Cuando la voz se junta con el cuerpo, pierde su carácter omnipotente y carismático: resulta ser banal, como en *El mago de Oz*. El aura se desmorona, y la voz, una vez localizada, pierde su fascinación y poder, tiene algo así como efectos castradores en su portador, que pudo empuñar y blandir su falo fónico mientras la asignación de éste a un cuerpo se mantuvo oculta. Bien podemos preguntarnos qué clase de efecto puede haber tenido la aparición de Pitágoras en carne y hueso sobre los pobres discípulos que se habían pasado cinco años sumidos en el temor reverencial ante su voz tras el telón. Podemos conjeturar que no ha de haber sido muy distinto del de la escena análoga en *El mago de Oz*:

Toto [...] tropezó con el biombo que había en un rincón. Mientras caía con estrépito atrajo la mirada de ellos, quienes al instante se llenaron de asombro. Porque vieron, de pie en el lugar que el biombo ocultaba, a un viejecito, calvo y con la cara llena de arrugas, que parecía estar tan asombrado como ellos. El Hombre de Lata, alzando su hacha, se abalanzó sobre el viejecito y exclamó: "¿Quién eres?". "Soy Oz, el Grande y Terrible", dijo el viejecito con voz temblorosa, "pero no me pegues... no, por favor... y haré todo lo que me pidas" (Baum, 1995, pág. 111).

Bien podría ser que, una vez que el telón al levantarse descubriera un anciano patético, la principal preocupación de los discípulos fuera mantener la ilusión, de modo que la desilusión que ellos experimentarían no afectara al gran Otro. Fue preciso poner otra pantalla para evitar que el gran Otro viera lo que ellos veían, y este segundo velo entrañaba una línea divisoria entre los iniciados y los legos. Tal vez no sea casualidad que la escuela pitagórica haya sido la primera en instituir la división entre conocimiento esotérico y exotérico, reservándose lo esotérico para quienes habían visto al maestro, y lo exotérico para aquellos que conocían sus enseñanzas sólo a través de su voz, de modo que la línea no concernía a la doctrina misma, sólo a su forma de transmisión. ¿Acaso el término esotérico no implica el sentido de mantener el velo luego de que el velo ha sido levantado?

En otro nivel, el terrorífico asesino desconocido en *Llama un extraño* resulta ser una criatura arruinada, trivial y desesperada en cuanto cesa de ser la presencia amenazadora que se suponía

en el otro extremo de la línea, y vemos salir las palabras de su boca. Igual que, supongo, cualquier llamador anónimo de lengua emponzoñada cuando se lo descubre.

Chion compara la desacusmatización con el *striptease*: puede ser un proceso en varias etapas, donde los velos se van levantando uno tras otro; es posible, por ejemplo, ver al portador de la voz desde cierta distancia, o de espaldas, o en una serie de situaciones ambiguas; puede haber hiatos y pistas falsas (magistralmente, por ejemplo, en *Psicosis*, donde casi creemos varias veces haber visto la elusiva fuente de la voz). La última etapa se alcanza cuando uno ve al fin el orificio, la abertura corporal de donde viene la voz: la boca. Es decir: cuando uno ve la hiancia, la fisura, el agujero, la cavidad, el vacío, la ausencia misma de falo, como en la famosa escena de Freud. Es así como Freud explica el fetichismo: uno se detiene en la penúltima etapa, justo antes de que el vacío se torne evidente, convirtiendo así esta penúltima etapa en un fetiche, erigiéndola como un dique contra la castración, una muralla contra el vacío.⁸ Desde esta perspectiva podemos analizar toda la cuestión del fetichismo de la voz, que fija el objeto en la penúltima etapa, justo antes de confrontar la fisura imposible de donde supuestamente emana, la hendidura que es su supuesto origen, antes de ser tragado por ésta. La voz como objeto fetiche se consolida al borde del vacío.

Una de las imágenes emblemáticas del modernismo es *El grito* (1893) de Munch. Fue objeto ya de tantos análisis ilustres que aquí sólo cabe agregar una nota al pie: vemos el vacío, el orificio, el abismo, pero sin fetiche alguno que nos proteja o al que podamos aferrarnos. Muchos (incluso el propio Munch) han interpretado el paisaje retorcido del fondo como el efecto del grito desparramándose por la naturaleza, pero también podemos leerlo en la dirección opuesta: como el paisaje que se arremolina y se pierde en el agujero negro de la boca, como si el grito pudiera absorber el fondo por el orificio, contraerlo en vez de expandirse por él. El grito pintado es mudo por definición, queda atascado en la garganta; la abertura negra carece de la voz que la ablandaría, la llenaría, la dotaría de sentido, de ahí que su resonancia sea mayor. No sólo nosotros no podemos oír el grito, sino que además el homúnculo, la extraña criatura que grita, tampoco puede oírnos a nosotros; él/ella/eso carece de oídos, no puede alcanzar a nadie mediante el grito, ni se lo/la puede alcanzar. Si

la desacusmatización planteaba el problema de atribuir la voz cuya fuente está oculta, tenemos aquí el problema opuesto: una fuente de voz a la que no se le puede asignar ninguna voz, pero que por eso mismo representa con más razón la voz. Quizá debería relacionarse la pintura de Munch con la ópera de Schönberg, *Erwartung* (1908); quizá podamos oír el grito de la criatura en el alarido de la mujer histérica en medio de la noche, en esa anti-voz, en el intento de Schönberg de privar a la voz de su aura de fetiche.⁹ De una y otra, del vínculo oculto entre ambas, se sigue todo el programa del modernismo: se funda en el supuesto de que *tiene que haber un objeto que no sea un fetiche*. Podemos recordar aquel manifiesto modernista que fue el famoso ensayo de Adorno "Über den Fetischcharacter in der Musik und die Regression des Hörens" (1938, incluido más tarde en *Disonancias*, 1956): "Sobre el carácter fetichista en música y la regresión de la escucha".

Podemos extraer de ahí una conclusión paradójica: en última instancia, *la desacusmatización no existe*. La fuente de la voz nunca puede ser vista, surge de un interior secreto y estructuralmente oculto, no se corresponde en modo alguno con lo que vemos. Esta conclusión puede parecer extraordinaria, pero se la puede relacionar incluso con la experiencia cotidiana más banal: siempre hay algo por completo incongruente en la relación entre el aspecto de una persona y su voz, antes de que nos adaptemos. Es absurdo, esta voz no puede surgir de este cuerpo, no suena en absoluto a esta persona, o esta persona no se parece en nada a su voz. Cada emisión de voz es en esencia *ventrilocuismo*. El ventrilocuismo pertenece a la voz en tanto tal, a su carácter inherentemente acusmático: la voz viene desde adentro del cuerpo, del vientre, del estómago... desde algo que es incompatible con la actividad de la boca, e irreducible a dicha actividad. El hecho de que veamos la abertura no desmitifica a la voz; por el contrario, realza el enigma.

Una brecha insalvable separa para siempre el cuerpo de "su" voz. La voz exhibe una autonomía espectral, nunca pertenece del todo al cuerpo que vemos, de modo que aun cuando vemos hablar a una persona viva, siempre hay un mínimo de ventrilocuismo en ello: es como si la propia voz del hablante lo vaciara y de algún modo hablara "por sí misma" a través de él (Žižek, 2001b, pág. 58).

Los ventrílocuos suelen exhibir su arte sosteniendo un muñeco de donde se supone que surge la voz (¿recuerdan a Michael Redgrave en *Dead of Night*?). Le ofrecen, a la voz que no puede ser ubicada, la ubicación en un muñeco, un asidero para la desacusmatización. Pero supongamos que somos nosotros el muñeco (¿la marioneta turca?), mientras que la voz es el enano, el jorobado que se oculta en nuestras entrañas...

De modo que la voz como objeto aparece precisamente con la imposibilidad de la desacusmatización. No es la voz hechizante e imposible de atribuir a una fuente; aparece más bien en el vacío de donde se supone que surge pero con el que no encaja, efecto sin una causa apropiada.¹⁰ En una curiosa topología del cuerpo, es como un misil corporal que se separa del cuerpo y se desparra, pero por otro lado señala en dirección de un interior corporal, una división íntima y siempre secreta del cuerpo; como si la voz fuera el principio mismo de la división entre el interior y el exterior. La voz, al ser tan efímera, transitoria, incorpórea y etérea, presenta por ese mismo motivo al cuerpo en su quintaesencia, al tesoro corporal oculto más allá de la envoltura visible, al cuerpo interior "real", único e íntimo, y al mismo tiempo parecería presentar más que el mero cuerpo. En muchos idiomas existe un vínculo etimológico entre espíritu y aliento (siendo el aliento la "voz sin voz", el grado cero de la emisión vocal); la voz que es arrastrada por el aliento señala en dirección del alma irreductible al cuerpo. Se podría hacer un juego de palabras en francés y decir que la voz es *plus-de-corps*: al mismo tiempo es "más que cuerpo", un excedente, un exceso corporal, y "ya no más cuerpo", el fin de lo corpóreo, su espiritualidad, de modo que encarna la coincidencia misma entre la quintaesencia de la corporeidad y el alma. La voz es la carne del alma, su materialidad no erradicable, por la cual el alma nunca puede librarse del cuerpo; depende de este objeto interior que no es sino la huella imborrable de la exterioridad y lo heterogéneo, pero en virtud del cual el cuerpo nunca puede ser el cuerpo sin más, es un cuerpo trunco, un cuerpo escindido por la hiancia imposible entre un interior y un exterior. La voz encarna la imposibilidad misma de esta división, y actúa como su operador.

LA VOZ Y LA PULSIÓN

¿Cómo podemos relacionar la topología corporal de la voz con nuestro hilo inicial, la antinomia entre el significado y la voz como antinomia entre el significante y el objeto? Es aquí donde debemos usar la división psicoanalítica “clásica” entre el deseo y la pulsión, e intentar tratar la voz como el objeto de la pulsión. Es como si, en un único y mismo lugar, tuviéramos dos mecanismos: uno que se esfuerza en alcanzar el significado y la comprensión y en el camino no deja captar la voz (aquello que no es cuestión de comprender), y por el otro lado un mecanismo que no tiene nada que ver con el significado sino más bien con el goce. Significado *versus* goce. Es un goce normalmente delineado por el significado, timoneado por el significado, enmarcado por el significado, y sólo cuando se divorcia del significado puede aparecer como el objeto en torno al cual pivota la pulsión.

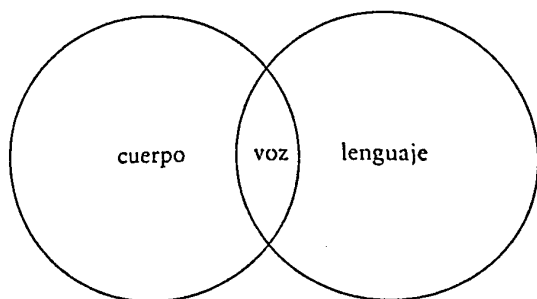
Para expresarlo esquemáticamente, en todo enunciado existe por un lado la dimensión de la significación, que en última instancia converge con la dimensión del deseo. Es verdad, por supuesto, que el deseo excede al significado, es como una fuerza negativa a la que no se puede estabilizar en ningún significado fijo. Es aquí donde Freud, en *La interpretación de los sueños*, señaló al sueño como el cumplimiento de deseos, *Wunscherfüllung*, por antonomasia, hallándose la satisfacción del deseo precisamente en aquello que aparentemente corre a contramano de la significación, pero que en realidad complementa su curso; donde el “sinsentido” de los sueños pone de manifiesto el mecanismo significante. La solución al acertijo de los sueños es la satisfacción del deseo ligada al significante. Por otro lado existe la dimensión de la pulsión, que no sigue la lógica significante sino que más bien rodea al objeto, al objeto voz, como a algo que es evasivo y que no conduce a la significación. De modo que en cada enunciado hablado es posible presenciar un drama en miniatura, un torneo o competencia, un modelo a escala de lo que el psicoanálisis ha tratado de concebir como las dimensiones rivales del deseo y de la pulsión.

En el deseo, tenemos la pirotecnia de lo que Lacan denominó, según su célebre frase, “el inconsciente estructurado como un lenguaje”; pero la pulsión, Freud *dixit*, es silenciosa: en tanto rodea

al objeto voz, es una voz que no habla, y *no está en modo alguno estructurada como un lenguaje*. El deseo es lo que lleva al grito a articularse, surge en su función de llamado al otro, es otra forma de nombrar la dialéctica entre el sujeto y el otro, y Lacan dio a uno de sus *Escritos* más famosos el título de "La subversión del sujeto y la dialéctica del deseo". La negatividad del deseo es la palanca de la transubstanciación de la voz en significante, es el principio propulsor del significado, que está, por definición, dirigido al otro; pero el deseo mismo, siendo la fuerza impulsora, no puede agotarse jamás en significado alguno. El objeto voz, por otro lado, es el subproducto de esta operación, su resultado colateral del cual la pulsión se toma, circunvalándolo, volviendo al mismo lugar en un movimiento de repetición. Si el sujeto, el deseo y el otro se hallan entrelazados en un movimiento dialéctico, entonces la voz es su momento "no dialéctico".

La voz enlaza el lenguaje al cuerpo, pero la naturaleza de este lazo es paradójica: *la voz no pertenece a ninguno de los dos*. No es parte de la lingüística, lo que se sigue de mi argumento inicial (después de todo, el propio Saussure hablaba de la naturaleza no fónica del significante; Derrida insistirá extensamente en esto en su *Gramatología*), pero tampoco es parte del cuerpo: no sólo se despegas del cuerpo dejándolo a la zaga, tampoco encaja con el cuerpo, no puede situarse en él, "desacusmatizada". Flota, y la voz flotante es un fenómeno mucho más impactante que el significante que flota, *le signifiant flottant*, por el que se ha derramado tanta tinta. Es un misil corporal que se ha desprendido de su fuente, se ha emancipado, y sigue siendo no obstante corporal. Ésta es la propiedad que comparte con todos los objetos de la pulsión: se hallan todos situados en un ámbito que excede al cuerpo, prolongan el cuerpo como una excrecencia, pero tampoco están fuera del cuerpo sin más. La voz se halla entonces ubicada en un lugar topológico paradójico y ambiguo, en la intersección del lenguaje y el cuerpo, sin que esta intersección pertenezca a ninguno de los dos. *Lo que el lenguaje y el cuerpo tienen en común es la voz, pero la voz no es parte del lenguaje ni del cuerpo*. La voz surge del cuerpo, pero no es parte de él, y sostiene al lenguaje sin pertenecer a él; sin embargo, en esta topología paradójica, éste es el único punto que comparten: y ésta es la topología del *objeto a*. Es aquí donde podríamos dar al esquema dilecto de Lacan de la intersección de dos círculos una nueva

aplicación: el círculo del lenguaje y el círculo del cuerpo, siendo su intersección éxtima a ambos.



Con el propósito de concebir la voz como objeto de la pulsión, debemos divorciarla de las voces empíricas que pueden oírse. En el interior de las voces oídas hay una voz no oída, una voz afónica, por así decirlo. Puesto que aquello que Lacan denominó objeto *a* –por decirlo de un modo simple– no coincide con ninguna cosa existente, aunque siempre es evocado sólo por pedazos de materialidad, a los que se adjunta como un apéndice invisible, inaudible, pero con los que no se amalgama: es tanto evocado como recubierto, envuelto por ellos, porque “en sí mismo” no es más que un vacío. Es así como la sonoridad evoca y esconde la voz; no es que la voz esté en otra parte, sino que no coincide con las voces que se oyen.

Podríamos usar la distinción entre *objetivo* [*aim*] y *meta* [*goal*] que introduce Lacan para explicar el mecanismo de la pulsión: la pulsión alcanza su objetivo sin alcanzar su meta, su flecha retorna desde el blanco como un bumerán. La pulsión se satisface al malograrse, sin lograr su fin; está “inhibida en su meta”, *zielgehemmt*, dice Freud (PFL 11, pág. 119); sin embargo no yerra su objetivo; su ruta hacia la meta se curva sobre sí misma, rodeando el objeto: el objetivo no es más que la ruta seguida, y la pulsión está íntegramente “en camino”.¹¹ De modo que si la meta de la palabra es la producción de significado, entonces la voz, el mero instrumento, es el objetivo alcanzado en el camino, el subproducto del camino hacia la meta, el objeto en torno

al cual gira la pulsión; satisfacción colateral, pero que da suficiente combustible a toda la maquinaria.¹²

LA VOZ DE SU AMO, EL OÍDO DE SU AMO

Consideremos la etiqueta *His Master's Voice*, uno de los logotipos más exitosos en toda la historia de la publicidad. Es un logo que quedó grabado en la memoria colectiva como una de las etiquetas emblemáticas del siglo pasado, reconocible al instante por cualquiera. Una saga rodea su creación:¹³ Nipper, el perro del cuadro, nació en 1884 y le pusieron ese nombre por su tendencia a mordisquear [*nip*] las pantorrillas de las visitas. Cuando en 1887 su primer amo, Mark Barraud, murió en la miseria en Bristol, el hermano menor de Mark, Francis, que era pintor, se llevó a Nipper a Liverpool. Liverpool fue el lugar donde sucedería el hecho más importante en la vida de este perro: descubrió el fonógrafo, que acababa de inventarse, y Francis Barraud "solía notar cuánto le asombraba descubrir de dónde venía la voz". Tres años después de que Nipper murió (en 1895, el año en que se publicaron los *Estudios sobre la histeria* de Freud y Breuer), plasmó esta escena en el lienzo. Barraud terminó la pintura en 1898 y la registró en 1899, primero como "Perro mirando y escuchando un fonógrafo"; luego decidió rebautizarla como "*His Master's Voice*" ("La voz de su amo"), y trató de exponerla en la Royal Academy, pero fue rechazado. No tuvo mejor suerte con las revistas: "Nadie se va a dar cuenta de qué es lo que hace el perro", era la explicación. Luego intentó con la Edison Bell Company, el principal fabricante del fonógrafo de cilindro, pero también sin éxito. "Los perros no escuchan fonógrafos", dijo la compañía. Al fin tuvo suerte con la Gramophone and Typewriter Company, de reciente formación, que se mostró interesada con la condición de que el fonógrafo de Edison que figuraba en el cuadro fuera reemplazado por uno de sus productos. Cerraron trato en septiembre de 1899, y la pintura hizo su primera aparición pública en la literatura publicitaria de la Gramophone and Typewriter Company en enero de 1900 (coincidiendo con la primera edición de *La interpretación de los sueños*, inaugurando ambos el nuevo siglo). La pintura y el título fueron finalmente patentados como marca registrada en 1910.

Francis Barraud fue un hombre de un solo cuadro, como el hombre de un solo libro, *homo unius libri*, de Tomás de Aquino. Dedicó gran parte del resto de su vida profesional a pintar veinticuatro réplicas de su original. Murió en 1924, un artista empobrecido para quien el éxito fue una revancha. A lo largo del siglo, la etiqueta *His Master's Voice* ha gozado de una fama singular tanto en la industria discográfica como entre el público. Con el correr de los años se desarrolló un extenso mercado de coleccionismo para la inmensa variedad de artículos producidos con esta imagen, de modo que *A Collector's Guide*, publicada en 1984 y actualizada en 1997, es un tomo abultado. En la actualidad solamente la usa EMI como su identidad de marca para las tiendas *His Master's Voice* en Europa, y el original se exhibe en las oficinas centrales de EMI en Grosvenor Square, Londres.

¿Por qué nos interesa esta imagen? ¿Qué podemos aprender de ella?

En primer lugar, el perro muestra la postura emblemática de la escucha: tiene una actitud ejemplar de obediencia perruna que pertenece al acto mismo de escuchar. Escuchar entraña obedecer; hay un fuerte lazo etimológico entra ambas palabras en muchos idiomas. Obedecer, obediencia (*obéir*, *obeyance* en francés), vienen del latín *ob-audire*, que deriva de *audire*, oír; en alemán, *gehörchen*, *Gehorsam* provienen de *hören*, oír; en muchas lenguas eslavas *slušati* puede significar tanto escuchar como obedecer; lo mismo sucede al parecer con el árabe, y así sucesivamente. La etimología ofrece indicios de un nexo intrínseco: escuchar es “siempre-ya” obediencia incipiente; en cuanto uno escucha ya ha comenzado a obedecer, en forma embrionaria uno siempre escucha la voz del propio amo, sin importar cuánto se le oponga uno después. Hay algo en la naturaleza misma de la voz que la dota de autoridad magistral, una autoridad como la del amo (lo que se presta perfectamente a muchos usos políticos; volveremos sobre eso). Y el perro, en lo fantasmático de nuestra cultura, es la encarnación ideal de la escucha y de la obediencia.

El problema del cuadro es cómo pintar la voz, y es resuelto brillantemente con un montaje. Deja fuera el nivel del uso de la voz en la “comunicación intersubjetiva”; hace aparecer la voz en su cualidad de objeto al reunir al animal con la máquina, haciendo un cortocircuito con lo humano. Podría vérselo como un con-

trapunto peculiar de *El grito* de Munch (pintado cinco años antes; ¿habrá que escribir "*Munch avec Barraud*"?): el cuadro de Munch se centra en la voz humana, pero en su imposibilidad de comunicación, de llegar al otro; mientras que el cuadro de Barraud presenta una "comunicación exitosa", con la salvedad de que pertenece a la comunión entre animales y máquinas. Puede que nunca más vaya a ser posible la comunicación humana, de acuerdo con la vulgata de la recepción del cuadro de Munch, pero la otra funciona, al menos en un sentido: el mensaje es transmitido triunfalmente al pobre perro. El objeto surge en la disparidad misma entre la tecnología y la animalidad, en la yuxtaposición, el montaje de ambos. Y es precisamente así como Lacan describe la pulsión: como un montaje, como algo artificial, que no se encuentra arraigado en un orden natural o instinto; un montaje sin finalidad, que parecería no tener pies ni cabeza, como un collage surrealista.

Si reunimos las paradojas que acabamos de definir a propósito del *Drang* del objeto, de la meta de la pulsión, creo que la imagen adecuada sería la de una dinamo enchufada a la toma de gas, de la que sale una pluma de pavo real que le hace cosquillas al vientre de una hermosa mujer que está allí presente para siempre en aras de la belleza del asunto (Lacan, 1979, pág. 169, y pág. 177 de la edición en castellano).

El montaje del perro y el fonógrafo con su absurdo cilindro (¿hay una pluma invisible de pavo real que surja de él y le haga cosquillas a las orejas del perro?) podría verse como la encarnación de un montaje semejante. La pulsión funciona siempre como la alianza absurda entre lo animal y lo maquinal: no encajan, pero igual funciona.

¿Cuál es el propósito de esta pintura, en qué consiste su impactante valor publicitario? Demuestra con bastante fuerza que esta nueva maravilla, el gramófono, funciona: engaña hasta al perro. El sonido es tan realista que incluso los animales caen bajo su influjo. La alta fidelidad del sonido encuentra su compañera perfecta en la alta fidelidad del perro. El perro no ve la fuente de la voz, está desconcertado y mira el misterioso orificio, pero cree: cree más aún puesto que no ve la fuente; el amo acústico es más amo que sus banales versiones visibles.

Está entonces la cuestión del engaño que coincide a la perfec-

ción con el uso que hace Lacan de la parábola de la competencia entre los dos pintores:

En el relato clásico de Zeuxis y Parrhasios, Zeuxis tiene la ventaja de haber pintado uvas que atraían a los pájaros. No se hace hincapié en el hecho de que estas uvas fuesen de algún modo uvas perfectas, sino en el de que hasta el ojo de los pájaros era engañado por ellas. Esto es demostrado por el hecho de que su amigo Parrhasios le gana por haber pintado en la pared un velo, un velo tan verosímil que Zeuxis, volviéndose hacia él, dijo: *Bien, y ahora muéstranos qué has pintado detrás de él*. Con esto mostró que lo que estaba en juego era ciertamente engañar al ojo [*tromper l'oeil*]. Un triunfo de la mirada sobre el ojo (Lacan, 1979, pág. 103).¹⁴

Se oponen dos estrategias de engaño: los pájaros se engañan por la vista, los animales confían en la falsa apariencia de realidad; mientras que a los humanos los engaña el velo que en realidad no imita meramente a la realidad, sino que la esconde. El modo específicamente humano de engaño es el señuelo; el engaño radica en el hecho de que a la mirada se la ha tentado para que atravesase el velo de la apariencia... en un momento hegeliano por antonomasia, ya que no existe nada tras el telón salvo el sujeto mismo que ha sido tentado hasta allí. La mirada ya ha atravesado el velo y penetrado en lo que no puede ser visto: se la atrajo con engaños a que se adentrara detrás de las apariencias. Y ya hemos visto que la voz acusmática posee una estructura análoga: engaña, la voz tras la pantalla al no dejar ver su fuente; inquieta el enigma de su causa. La voz acusmática combina los dos niveles, la voz y la mirada, porque la voz, en tanto opuesta a la mirada, no esconde nada, es dada en una inmediatez aparente y de inmediato penetra la interioridad, sin que se la pueda mantener a raya. Así el engaño radica en la incapacidad de encontrar su correspondencia en lo visible, en la hiancia que persiste siempre entre los dos, en la imposibilidad de su coordinación mutua, de modo que *lo visible como tal pueda empezar a funcionar como el velo de la voz*.

El gramófono de nuestro cuadro: ¿es las uvas o el velo? Engaña al perro al ser la "reproducción auténtica", la apariencia genuina de la voz; el perro obedece, así como los pájaros pico-tean las uvas. Pero al mismo tiempo, el gramófono es el velo, que esconde la fuente de la voz, y más el perro se cree la reproduc-

ción cuanto más se disimula su fuente. Todos sus sentidos tratan de figurarse qué hay tras la pantalla, de modo que al comienzo se halla en el nivel animal y, de algún modo, es humanizado por el engaño: tiene que aprender la lección de que la voz es una criatura acusmática (irreversiblemente acusmática, no es que su origen no haya sido todavía descubierto). El cuadro presenta una suerte de intersección, un solapamiento entre esos dos niveles, o el necesario cruce entre uno y otro. *Trompe-l'oreille*: uno ha empezado siempre-ya a escuchar detrás del velo, la naturaleza de la voz es la de ser velada por lo visible. Podríamos ver, en este montaje, una suerte de parábola de la pulsión: el perro se halla al comienzo en el nivel animal, en el ámbito de la necesidad que apunta directamente hacia la realidad como lugar de satisfacción, pero se tropieza con una paradoja, con la veladura o la reduplicación de la realidad misma, y encuentra una satisfacción inesperada en un sustituto de objeto irreductible al velo de la realidad.

La etiqueta *His Master's Voice* presenta un lado de la voz, la voz como autoridad, en una imagen emblemática. Este poder de la voz surge del hecho de que es tan difícil de mantener a raya: nos golpea desde adentro, se derrama directamente en nuestro interior, sin protección. Los oídos no tienen párpados, como Lacan nunca se cansa de repetir; no pueden cerrarse, uno está constantemente expuesto, no es posible mantener distancia alguna respecto del sonido. Hay un crudo contraste entre lo visible y lo audible: el mundo visible presenta una relativa estabilidad, permanencia, peculiaridad, y una ubicación a la distancia; lo audible presenta fluidez, transitoriedad, un cierto carácter incoado, amorfo, y una falta de distancia. La voz es elusiva, siempre cambiante, mutable, fugaz, imprecisa, opuesta a la relativa permanencia, solidez, durabilidad de lo visible. Podría decirse que se halla por naturaleza del lado del acontecimiento, no del ser, en palabras de Badiou. Nos priva de la distancia y de la autonomía. Si queremos localizarla, ponernos a una distancia segura de ella, necesitamos usar lo visible como referencia. Lo visible es capaz de establecer la distancia, la naturaleza y la fuente de la voz, y así neutralizarla. La voz acusmática debe su poder a que no es posible neutralizarla con el marco de lo visible, y redobra lo visible mismo, volviéndolo enigmático. Esta conexión inmediata

entre el exterior y el interior de la voz es la fuente de todas las leyendas míticas en torno a la fuerza mágica de las voces cautivantes (Sirenas), algo que nos hace perder la razón y nos conduce fácilmente al desastre, a un goce mortífero. Y es aquí también donde el mecanismo de la psicosis, "oír voces", usa, se sirve sólo del rasgo alucinatorio que pertenece a la voz misma. Las voces bien pueden estar todas dentro de la cabeza, sin fuente externa, dado que siempre oímos la voz dentro de la cabeza, y la naturaleza de su fuente externa es siempre incierta en cuanto cerramos los ojos.

Debo añadir brevemente que si la lógica de la visión aparece como opuesta a la lógica de la audición, si lo visible parece estar del lado de la distancia y la estabilidad, entonces la teoría lacaniana de la mirada como objeto apunta precisamente a disipar esta ilusión espontánea, a derribar esta distancia entre el ojo y lo visto, esta excepción del espectador respecto del cuadro. "La esquizia del ojo y de la mirada", en cuanto capítulo que trata de la mirada en el *Seminario XI*, significa precisamente que la mirada es el punto donde la distancia se desmorona, donde la mirada misma es inscrita en el cuadro, como el punto en que la imagen "nos mira", nos devuelve la mirada (Lacan 1979, pág. 95 y sigs.). A la ilusión de la distancia es preciso desenmascararla como ilusión, mientras que con la voz el problema tiende a ser el opuesto: cómo poner distancia, cómo trazar la línea divisoria entre "el interior" y el mundo externo. ¿De dónde viene la voz? ¿Dónde la oímos? ¿Cómo distinguimos la voz externa de la voz dentro de la cabeza? He aquí la primera decisión ontológica, el primer corte epistemológico, la fuente de toda la ontología y la epistemología subsiguientes.

Pero todo esto queda de un lado de la ambivalencia; la voz como autoridad es sólo una parte de la historia. Por el otro lado es también verdad que el remitente de la voz, el portador de la emisión vocal, es alguien que se expone, y queda expuesto así a los efectos de poder que no sólo radican en el privilegio de emitir la voz, sino que pertenecen al oyente. El sujeto está expuesto al poder del otro al darle su propia voz, de modo que el poder, la dominación, puede tomar no sólo la forma de la voz imperiosa, sino la del oído. La voz proviene de algún interior invisible, insondable y secreto al que saca fuera, desnudándolo, descubriéndolo, revelándolo. Pero al hacerlo produce un efecto que

tiene a la vez un costado obsceno (el de revelar algo íntimo, oculto, revelar demasiado, estructuralmente demasiado) y un costado siniestro: es así como Freud, siguiendo a Schelling, describió lo siniestro: algo que "debería haber permanecido... secreto y oculto pero ha salido a la luz" (PFL 14, pág. 345). Podría desde luego decirse que existe un efecto -o, mejor dicho, un afecto- de vergüenza que acompaña a la voz: uno se avergüenza de emplear la propia voz porque expone ante el Otro cierta intimidad oculta, hay una vergüenza que no pertenece a la psicología, sino a la estructura.¹⁵ Lo que se expone no es, por supuesto, una naturaleza interior, algún tesoro interno demasiado precioso para darlo a conocer, o un yo verdadero, o una vida interior primordial; es más bien un interior que es en sí mismo el resultado del corte significante, su producto, su embarazoso resto, un interior creado por la intervención de la estructura. De modo que al emplear la propia voz uno está también "siempre-ya" entregando poder al Otro; el oyente silencioso tiene el poder de decidir sobre el destino de la voz y de su emisor; el oyente puede regir su significado, o desoir lo dicho. La voz trémula es una súplica de clemencia, de compasión, de comprensión, y está en poder del oyente otorgarla o no.

La voz tiene dos caras: como autoridad sobre el Otro y como exposición ante el Otro, como llamado, como súplica, como intento de ganar el favor del Otro.¹⁶ Corta directamente hasta el interior, a tal punto que la naturaleza misma del exterior se vuelve incierta, y revela directamente el interior, en tal medida que la suposición misma de un interior depende de la voz. De modo que tanto oír como emitir una voz presenta un exceso, un plus de autoridad por un lado y un plus de exposición por el otro. Hay demasiado de la voz en el exterior a causa de la transición directa al interior, sin defensas; y hay demasiado de la voz surgiendo desde adentro: saca afuera más cosas que las que uno querría. *Uno está demasiado expuesto a la voz y la voz expone demasiado*, uno incorpora y expele demasiado.

Hay una asimetría constitutiva en la voz, una asimetría entre la voz que surge del Otro y la propia voz. Incorporar la voz del Otro es esencial si uno está aprendiendo a hablar; puesto que la adquisición del lenguaje no depende sólo de emular los significantes, sino que consiste de manera crucial en incorporar la voz. La voz es el exceso del significante, exhibido inicialmente como

exceso de demanda del Otro, como la demanda más allá de cualquier demanda en particular, la demanda en tanto tal, y al mismo tiempo la demanda hecha al Otro, abarcando ambas la asimetría entre la emisión y la exposición.¹⁷ De modo que la voz presenta con la mayor claridad el mecanismo del objeto de la pulsión, su topología, su paradoja topológica. Todos los objetos de la pulsión funcionan precisamente a través del mecanismo de la -excesiva- incorporación y expulsión (de ahí la oposición entre el pecho y las heces) y son así, en primer lugar, extracorpóreos, "suplementos" no corpóreos del cuerpo (de ahí el mito lacaniano de la laminilla: 1979, págs. 197 y sigs.) y, en segundo lugar, son los operadores mismos de la división entre un interior y un exterior, mientras que en sí mismos no pertenecen ni a uno ni a otro, están ubicados en la zona de solapamiento, de cruce, de extimidad.

NOTAS

1. "*Elles sont, ces vérités, des corps incorporels, des langages dépourvus de sens, des infinis génériques, des suppléments inconditionnés. Elles deviennent et demeurent suspendues, comme la conscience du poète, 'entre le vide et l'événement pur'*". La cita pertenece a la versión manuscrita de *Logiques des mondes*.

2. En Diógenes no hay mención a tal telón; la fuente debe buscarse en Iamblichos, *De vita Pythag.*, 72, 89.

3. Esta invención teatral precede en más de un siglo a otra genialidad filosófico-teatral: la caverna de Platón, que también caracteriza extensamente el problema de la voz acusmática atribuyéndole un origen: "¿No creen ustedes que (los prisioneros) creerían que las sombras que pasaban frente a ellos hablaban cada vez que uno de los hombres transportadores que pasaba lo hacía?" (Platón, 1997, *República*, 515b). De modo que la atribución de voces a las criaturas se basa intrínsecamente en un artificio.

4. "[...] sin ver a nadie, Dorothy preguntó, '¿dónde estás?'. 'Estoy en todas partes' contestó la Voz, 'pero soy invisible a los ojos de los comunes mortales'", (Baum, 1995, pág. 110).

5. "Es manifiesto que tras el así denominado telón, que se supone oculta el mundo interior, no hay nada para ver a menos que *nosotros* mismos fuésemos detrás tanto como para ver si es que hay algo allí detrás que pueda verse" (Hegel, 1977, pág. 103).

6. La fórmula se hizo famosa gracias a Octave Mannoni en un tex-

to fundamental: "*Je sais bien, mais quand même*" en Mannoni 1969. Para un buen comentario véase Pfaller, 2002.

7. Mearleau-Ponty, en un determinado momento en la compleja argumentación de *La fenomenología de la percepción*, plantea el fenómeno como *la chose intersensorielle*, la cosa intersensorial (1978, pág. 366), una combinación de varios sentidos: "Si un fenómeno [...] se ofrece sólo a uno de mis sentidos se vuelve fantasma y se acerca a la existencia real, sólo si [...] es capaz de hablarle a mis otros sentidos, como por ejemplo un fuerte viento que se vuelve visible tan sólo al agitar el paisaje" (pág. 368). Hay un mecanismo simple de "fantasmización" usado habitualmente en cine: quitarle la imagen al sonido o el sonido a la imagen, y entonces la mitad eliminada adquiere la dimensión de fantasma, se vuelve onírica o surreal, como si la mitad ausente cediera su poder a la mitad presente. Cuando falla la coordinación, cuando lo visto y lo oído no coinciden, un fantasma aparece (si dejamos fuera los otros sentidos). Por otra parte, el fenómeno es la "coincidencia", el encuentro de la mirada y la voz, de lo visto y lo oído, aquello que se muestra (*phaino* que Heidegger vincula a *phos*, luz) y es dicho (*logos*) y oído. De allí todo el programa de la fenomenología. Si falta una parte, la fenomenología corre el riesgo de convertirse en fantasmología.

8. "Parece en cambio que cuando el fetiche es instituido ocurre un proceso que recuerda el detenerse de la memoria en la amnesia traumática. Como en este último caso, el interés del sujeto se detiene a mitad de camino, por así decir; es como si la última impresión antes de la impresión siniestra y traumática quedara retenida como fetiche" (PFL, 7, pág. 354).

9. Véase Adorno: "Lo que estaba entonces en el expresionismo, aquello con lo que el joven Schönberg tiene tanto en común, llamado el grito, es algo que no sólo elude la comunicación al renunciar a la articulación habitual de sentido sino que es objetivamente un intento deseperado por llegar a quienes ya no oyen" (1973, pág. 286).

10. Es también por esto que fórmulas como las propuestas por Barthes (*le grain de la voix*, el grano de la voz, "la materialidad del cuerpo que habla su lengua materna", "el cuerpo en la voz que canta" y otras (Barthes, 1982, págs. 238, 243) nunca tendrán éxito. El problema es que la voz, sin una paradoja, no puede ser abrochada a un cuerpo o vista como una emanación del cuerpo.

11. Lacan utiliza la distinción que la lengua inglesa permite para objetivo [*aim*] y meta [*goal*] inexistente en el término francés *le but*.

Aquí se esclarecerá el misterio del *zielgeheimnis*, esa forma que puede asumir la pulsión y que consiste en alcanzar la satisfacción sin alcanzar su meta [...] si se encarga a alguien una misión, *aim* no se refiere a

lo que ha de traernos, se refiere al camino que tiene que recorrer. *The aim* es el trayecto. La palabra francesa *le but* puede traducirse con otra palabra inglesa *goal* [...] la pulsión puede satisfacerse sin haber alcanzado aquello que [...] satisface supuestamente su fin [...] porque [...] su meta no es otra que ese regreso en forma de circuito [...] El objeto *a* minúscula no es el origen de la pulsión oral. No se presenta como el alimento primigenio, se presenta porque no hay alimento alguno que satisfaga nunca la pulsión oral, a no ser contorneado el objeto eternamente faltante (Lacan, 1979, págs. 179-80, y pág. 186 de la edición en castellano).

[...] en la relación básica de la pulsión es esencial el movimiento con el cual la flecha que parte hacia el blanco sólo cumple su función por realmente emanar de él y regresar al sujeto (pág. 206).

12. Podríamos decir que el problema del canto –y por extensión de la música– es que trata de convertir el objetivo en meta. Toma al objeto de la pulsión como objeto de goce inmediato y precisamente por eso lo pierde. Su placer estético reinserta el goce en las fronteras del principio de placer.

13. Me baso aquí en “The History of Nipper and His Master’s Voice” <http://danbbs.dk/enikoest/nipper.htm> y ofrezco sólo una breve síntesis de la página.

14. Un poco más adelante Lacan vuelve a comentar sobre esto:

[...] la ambigüedad de dos niveles, el nivel de la función natural del señuelo y el del *trompe-l’oeil*. Si la superficie en donde Zeuxis había trazado sus pinceladas atrajo a unos pájaros que confundieron el cuadro con uvas que podían picotear, obsérvese, empero que semejante éxito no implica para nada que las uvas estuviesen admirablemente reproducidas, como lo están las de la canasta del *Baco* de Caravaggio, en los Uffizi. De haber sido así, es poco probable que hubiesen engañado a los pájaros ¿por qué habrían éstos de ver uvas en ese ejercicio de virtuosismo?. Ha de haber algo más reducido, más próximo al signo, en lo que para unos pájaros puede constituir una uva de presa. Pero el ejemplo opuesto de Parrhasios nos hace ver claramente que cuando se quiere engañar a un hombre se le presenta la pintura de un velo, esto es, de algo más allá de lo cual pide ver (págs. 111-112).

15. Debería ir aún más lejos y hablar de la “vergüenza ontológica” un término magistralmente desarrollado por Joan Copjec.

16. Orfeo, contrariamente a las Sirenas, confiere autoridad al Otro y procura suscitar la piedad del Otro a través de su voz, mientras que las Sirenas, depositarias de la voz como autoridad, son impiadosas.

17. Esto arroja algo de luz sobre la fórmula lacaniana de la pulsión en el grafo del deseo $\$ \diamond D$ (1989, págs. 314-315), el sujeto confrontado con la demanda, con ese exceso de demanda que se adhiere a la voz.

Capítulo 4

LA ÉTICA DE LA VOZ

Una larga tradición de reflexiones sobre la ética ha tomado como pauta *la voz de la conciencia*. Si la primera idea de la voz como medio del habla es omnipresente y trivial, entonces esta segunda también es común. Existe una difundida figura retórica, un modo de decir (¿pero es posible decir algo más que figuras?), una metáfora (*idem*) que asocia la voz con la conciencia. Cabe detenerse ante este extraordinario hecho de que a la ética se la haya asociado tan a menudo con la voz, que la voz haya sido el tropo que guió las reflexiones sobre las cuestiones morales, tanto en el razonamiento popular como en la gran tradición filosófica. ¿Esta voz interna de mandato moral, la voz que emite advertencias, órdenes, admoniciones, la voz que no se puede silenciar si uno ha obrado mal, es una simple metáfora? ¿Es la voz que uno realmente oye, o la voz interna es igualmente una voz, o una que no tiene manifestaciones empíricas es la voz en el sentido correcto del término, más cercana a la voz que los sonidos físicamente audibles? ¿Y por qué la voz? Su cualidad metafórica tiene bordes inciertos. ¿Es literal la voz externa y metafórica la interna? Pero quizás sea *la* metáfora la que constituye interioridad y conciencia, de modo que la noción misma de literal/externo depende de que se tome esta metáfora literalmente. ¿Cuál es la tenue y tenaz conexión entre la voz y la conciencia [*conscience*]? Acaso el tema de la ética es el “oír voces”. Dado el vínculo entre conciencia [*conscience*] y conciencia [*consciousness*] [véase nota 1, pág. 72] (ambos modos de *con-scio*), ¿el

tema de esta última [*consciousness*] es el oír voces? Si me he atrevido a intentar una breve historia de la metafísica a través de la lupa de la voz, permítaseme intentar ahora, como si aquello fuera poco, una breve historia de la ética en la misma tesitura.¹

LA VOZ DEL DAIMON

En el origen de la historia se halla la más conocida de todas las voces internas, la voz socrática, el *daimon* que acompaña a Sócrates durante toda su vida. En un célebre pasaje de la *Apología*, Sócrates alega en su defensa ante el tribunal:

Se da en mí una voz, manifestación divina o de cierto genio, que me sobreviene muchas veces. Incluso se habla de ella en la acusación de Meletos, aunque sea en tono despectivo. Es una voz que me acompaña desde la infancia y se hace sentir para desaconsejarme algunas acciones, pero jamás para impulsarme a emprender otras. Ésta es la causa que me ha impedido intervenir en la política, cosa que me ha desaconsejado, creo yo, muy razonablemente (Platón, 1997, *Apología*, 31d).

La voz, este *daimon*, es como la sombra de Sócrates, o su ángel de la guarda (y parece que en el cristianismo, la figura misma del ángel de la guarda surge de la lectura que de Sócrates hace San Agustín). La cita es breve, pero nos permite discernir cinco puntos que sirven a nuestro propósito:

1. Se supone que el origen de la voz es divino y sobrenatural. Viene de más allá, y sin embargo habita en los recovecos más recónditos de la conciencia de Sócrates, en lo más íntimo y a la vez en lo más trascendente. Es una “voz atópica”, intersección de lo interno y lo externo.
2. No es una voz prescriptiva ni una voz que le diga a Sócrates qué hacer; él tiene que decidir por sí mismo. Tan sólo lo disuade de ciertas acciones, evitándole hacer el mal, pero sin aconsejarle cómo hacer el bien. La voz tiene una función negativa, apotréptica, y por este motivo guarda una estrecha relación con la posición filosófica de Sócrates: ésta es precisamente la posición que Sócrates adopta en relación con sus numerosos interlocutores; se relaciona con ellos, al menos en principio, de la misma

forma en que el daimon se relaciona con él. No profiere consejos ni teorías positivas, y se limita a disuadirlos de los modos errados de pensamiento, de la opinión recibida, sin imponerles su propio punto de vista; no ofrece respuestas hechas (aunque esta actitud básica tiende a desdibujarse en cuanto es llevada a la práctica). Su propia función en relación con los demás es apotréptica, él no quiere sino abrir a los demás el camino de la filosofía, como el daimon ha hecho por él, y para lograrlo adopta la postura de su daimon y emula su estrategia. Se vuelve el paladín de la voz que le fue dada más allá de su voluntad o intención; su rol es convertirse en su agente.²

3. Es una voz con la que no se puede discutir; no se trata de sopesar los pro y los contra. La voz siempre tiene razón, pero no sobre la base del argumento lógico: en última instancia, no es en absoluto una cuestión de *logos*.
4. El daimon no es una función universal que pertenecería a todos, a la humanidad como tal; pertenece a Sócrates como la marca que lo distingue, es su vínculo especial con la divinidad, pero es el que define su misión en la filosofía: divulgarla y volverla universalmente accesible, convertirla en un llamado, en una vocación por la filosofía, en una apertura a la universalización.
5. En lo que sigue a esta cita, se deduce que esta voz de hecho disuadió a Sócrates de participar activamente en la vida política; la voz pertenece a la ley moral en tanto opuesta a las leyes positivas escritas de la comunidad; la voz se sostiene en "la ley no escrita". (Esta división es puesta vívidamente en escena en *Antígona*, con la distinción entre las leyes divinas no escritas y las leyes humanas de la *polis*.) Podríamos ver aquí un sucinto resumen de lo que Kant denominará, un par de milenios más tarde, la oposición entre moralidad y legalidad. Esta distinción depende de que se comprenda de cierta manera la división entre la voz y la letra, donde se concibe la moralidad como un asunto relativo a la voz y la legalidad como un asunto relativo a la letra.

Sócrates es una criatura de la voz. No se trata sólo de que no haya confiado nada a la escritura, de modo que su revolución en el pensamiento estuvo sustentada nada más que por la voz, la voz que se desvanece sin huella, como hacen las voces, pero que

sigue reverberando en toda la historia de la filosofía, sin que su acto de pensamiento sea sostenido más que por la voz divorciada de la letra; se trata además de que el soporte en la voz misma halla un soporte a su vez en su voz interior, su daimon, de quien él era apenas un agente.

Este tema socrático será tomado por toda una tradición, aunque a menudo de maneras que difieren ampliamente de su fuente: la voz de la conciencia comenzó a funcionar como la firme guía en asuntos éticos, la portadora de mandatos y órdenes, la imperativa voz interior, ineludible y apremiante por su inmediatez y por su sobrecogedora presencia, una voz que no se puede silenciar ni negar: de hacerlo, de seguro seguiría a ello un desastre. Es una voz que elude todo argumento discursivo y ofrece una base firme para el juicio moral más allá de la discursividad, más allá de intrincadas deducciones, justificaciones y deliberaciones. La infalible auto-ridad que se le atribuye surge desde más allá del *logos*.

Podemos observar este mecanismo, quizás en su forma más pura, en esa parte del *Emilio* que Rousseau tituló la "Profesión de fe del vicario saboyano" o "Profesión de fe del vicario de Saboya" (Rousseau, 1969, págs. 565-606), que encarna para él la base sólida, astuta y firme de la moralidad. En su vicario saboyano encontró Rousseau a su propio Sócrates, un hombre sin obra escrita, sin más soporte que la voz y que seguía los dictados de su propia voz interior. El núcleo de la verdadera naturaleza en esta supuesta encarnación de la razón natural no es sino "la voz inmortal y celestial", "la voz sagrada de la naturaleza", "la voz interior" que es "infalible" (ibíd., págs. 598 y sigs.).

¡Conciencia! ¡Conciencia! Instinto divino, voz inmortal y celestial; firme guía de un ser limitado e ignorante, pero que también es inteligente y libre; jueza infalible del bien y del mal, eres tú la que haces que el hombre se asemeje a Dios; eres tú la que conoce la excelencia de su naturaleza y la moralidad de sus acciones; sin ti no percibo nada en mí que pueda elevarme por encima de las bestias, sólo el triste privilegio de vagar de error en error con la ayuda de un entendimiento sin regla y una razón sin principio (Rousseau, 1969, págs. 600-601).³

La dignidad humana no se la puede definir sólo por la razón y el entendimiento, porque éstos no hacen sino llevarnos de error

en error si no están anclados en la voz como su guía y su principio, el toque de lo divino en el ser humano. La voz es el vínculo con Dios, mientras que la razón y el entendimiento por sí solos se hallan privados de la chispa divina, no son más que el lado deplorable de nuestro privilegio respecto a los animales. Otras voces pueden tratar de interferir con esta voz divina, "la voz chillona" del prejuicio (ibíd., pág. 601), "la voz del cuerpo" ("la conciencia es la voz del alma, las pasiones son la voz del cuerpo", ibíd. pág. 594). Parecería que la conciencia humana es un asunto vocal, es una lucha entre voces (podríamos quizá concebirla como una ópera, algo que le gustaba mucho a Rousseau), y pese a todo en esta lucha la voz divina termina por imponerse, por ganar la partida, la voz verdadera contra las falsas voces.⁴ Esta voz está dotada necesariamente de una autoridad moral inmediata: por más que calculemos y discutamos acerca de la moralidad, nada de esto halla fundamento sin un asidero firme en la voz, en su intuición inmediata y en el sentimiento que conlleva.

La posición de Rousseau puede parecer terriblemente ingenua y simple, pero estaba profundamente arraigada por un lado en la lucha que oponía a la generación del Iluminismo y a la Iglesia y los portadores de la autoridad tradicional, y por otro en la lucha en el interior del propio Iluminismo, donde Rousseau figuraba más bien como una excepción. Él se oponía drásticamente al ateísmo y al materialismo más radicales, en particular a Helvetius y su obra *De l'esprit* (1758), libro que fue quemado en febrero de 1759 por decreto parlamentario a causa de su materialismo intemperante y su ataque al cristianismo (representando así uno de los lazos emblemáticos entre el espíritu y el fuego de que habla Derrida en su propio *De l'esprit*, cuyo título está tomado de Helvetius). Rousseau adoptó la posición opuesta de defender con entusiasmo la religión: para él no podía haber virtud sin religión, pero por supuesto se trataba de la "religión natural", que a su vez entrañaba una crítica igualmente entusiasta contra la Iglesia como institución, sus dogmas y sus prácticas. Pero sin importar cuánto hubiera hecho por evitarlo, pocos años más tarde, en 1762, el *Emilio* terminaría también en la hoguera, y Rousseau no podría salvarse del arresto más que huyendo a Ginebra.

La religión natural era un oráculo interior, un manantial puro de verdad interna, mientras que la Iglesia se basaba en la idea del

pecado original, del hombre como un pecador que necesita vigilancia y protección continuas, constantemente bajo sospecha: el pecado original fue el argumento del cristianismo que le dio licencia a la Iglesia para el terror permanente. La religión de Rousseau, profesada por el vicario de Saboya, era la creencia en el Dios interior, siendo la voz epítome de su íntima presencia inmaculada. Pero de esto se sigue una paradoja que atraviesa todo el *Emilio*: para que esta voz interior salga a la luz, uno debe librarse de todo el sedimento de corruptas voces sociales, de malos hábitos heredados de una mala historia. Emilio, que era huérfano, tuvo que ser educado por el Maestro, y la principal función del Maestro era apotróptica: proteger al pobre Emilio de todas las malas influencias, disuadirlo de los malos hábitos aprendidos para que pudiera descubrir por sí mismo la voz interior. De este modo, la creencia en la pura voz interior le otorgaba al Maestro un permiso ilimitado para aterrorizar al desventurado niño de un modo mucho peor que como lo hacía la Iglesia, con lo cual la pureza original y el pecado original entrañaban el mismo efecto. El pobre niño se hallaba expuesto constantemente a inspección y vigilancia, quedando totalmente a merced del Maestro. Emilio tenía que ser llevado al punto en que pudiera autorizarse a sí mismo, independientemente de cualquier autoridad exterior, sobre la base de su verdadera naturaleza interior, pero sólo el Maestro podía decidir cuál era esta verdadera naturaleza, él era el único que en el clamor de voces podía distinguir las buenas de entre la hueste innumerable de falsos aspirantes. La pura voz interior se liga entonces intrínsecamente a la todopoderosa presencia del Otro.

LA VOZ DE LA RAZÓN

Puede resultar extraño, y bastante sintomático, que podamos hallar esta línea de la voz también en Kant. Extraño, porque Kant, aunque fuera gran admirador de su contemporáneo Rousseau, estaba en el otro extremo del espectro en cuestiones de ética: no hay más fundamento sólido que el que puede proveer la ley moral, que, en su universalidad –o, más bien, en su mandato de universalización– es puramente formal. Toda acción moral debe someterse a la prueba de la universalidad, y no parece haber

espacio para voces ni sentimientos morales (de hecho, Kant criticó acerbamente cualquier intento de fundar la moral en los sentimientos morales). La ética debe fundarse sólo en la razón. Podemos contrastar la invocación a la conciencia, antes citada, que hace Rousseau con la invocación que hace Kant al deber:

¡Deber! Tú que portas tan sublime e insigne nombre, tú que en nada estimas a cuanto conlleve o contenga la más mínima zalamería, tú que reclamas por el contrario sumisión, si bien tampoco amenazas con algo que suscite una repugnancia natural en el ánimo e infunda un temor destinado a mover la voluntad, limitándote a establecer una ley que sepa encontrar por sí misma un acceso al ánimo [...]: ¿cuál es ese origen digno de ti, dónde se halla la raíz de tu noble linaje que repudia orgullosamente cualquier parentesco con las inclinaciones y descender de la cual es la condición indispensable del único valor que los seres humanos pueden darse a sí mismos? (Kant, 1993, pág. 90).

La retórica de la invocación es la misma, pero el propósito es opuesto: el deber como ley moral es el opuesto exacto del sentimiento, es un mandato de cortar todos los lazos con lo natural, las inclinaciones, los sentimientos, los afectos, el oráculo interior:

Mas, con todo, el concepto del deber no puede verse derivado de ahí [del sentimiento moral], porque en ese caso tendríamos que forjarnos el sentimiento de una ley como tal y convertiríamos en objeto de la sensación lo que sólo puede ser pensado por la razón [...]. La ley moral es de hecho una ley de causalidad por libertad y, en suma, de la posibilidad de una naturaleza suprasensible [...] (ibíd., págs. 40, 49).

Y, no menos importante, implica cortar todo lazo con lo divino: la ley moral no pertenece sino a la razón y no puede tener otra fuente, natural o sobrenatural. Sin embargo, unas páginas antes nos sorprendemos al encontrar que incluso la razón está dotada de voz. Al debatir lo que a su juicio le parece una propuesta monstruosa, la de promover la propia felicidad como la meta moral suprema, dice Kant que este principio arruinaría por completo la moralidad:

[...] ese antagonismo arruinaría por completo la moralidad, si la voz de la razón no fuera tan clara en relación con la voluntad, ni resul-

tara tan incontenible y tan claramente perceptible incluso para el más común de los mortales (*die Stimme der Vernunft in Beziehung auf den Willen [...] so deutlich, so unüberschreibbar, selbst für den gemeinsten Menschen so vernehmlich*) (Kant, 1993, pág. 36).

Quienes proponen morales falsas sólo pueden continuar con sus confusas especulaciones si hacen oídos sordos a esa "voz celestial [*himmlische Stimme*]" (ibíd.).

Así, después de la voz del corazón, la voz de la naturaleza, la voz divina, también está la voz de la razón, que, si bien es silenciosa, es, no obstante, tan fuerte que sin importar cuán alto gritemos, no podremos jamás taparla ni silenciarla. La razón misma está dotada de la voz divina, coincide con ella: ¿no sigue Kant a Rousseau, de todos modos? ¿Emplea "inocentemente" una metáfora común heredada de la tradición, o nombra una instancia específica y crucial para el funcionamiento de la razón? ¿Crucial, aunque no debería estar en primer lugar? ¿Es éste el punto ciego de la razón kantiana? (¿Su grito inaudible?) En todo caso, con Kant la voz adquiere una forma distinta: para Sócrates, la voz no hacía más que disuadirlo de hacer el mal (y se le reservaba sólo a los oídos de Sócrates); para Rousseau, la voz divina y natural (era lo mismo) constituía la guía que le decía a cada ser humano cómo actuar, una brújula en toda situación, siempre que se le prestara oídos; mientras que la voz kantiana no ordena ni previene nada, ni aconseja ni disuade. Es una mera voz que exige, que inexorablemente impone, una única cosa: la sumisión de la voluntad a la racionalidad y la formalidad de la ley moral, el imperativo categórico. La voz de la razón no es sino el mandato de someterse a la razón, no tiene otro contenido. Es una voz puramente formal, la forma de una voz, que impone la formalidad pura, la sumisión a la forma. La razón por sí misma, no tiene poder: esto es algo que Kant desarrollará extensamente en *El conflicto de las facultades* (1794),⁵ donde todo el argumento depende del postulado de que la facultad de filosofía deberá divorciarse de cualquier instancia de poder, y sin embargo precisamente al privársela de toda atadura con el poder puede confiar en el poder de la razón, que siempre al fin prevalecerá. La ventaja de la facultad de filosofía (como opuesta a las de teología, derecho y medicina) es que busca en forma autónoma sólo los fines del conocimiento y la verdad, y como no se conta-

mina con el poder, su poder es omnipotente: sólo la voz que es completamente silenciosa puede "gritar más alto" que todas las demás voces. La voz de la razón, con todo lo silenciosa que pueda ser, es el poder de lo que no tiene poder, la fuerza misteriosa que nos compele a seguir la razón. Es el poder que surge en el punto de reducción de todo otro poder. *La voz es el poder de la razón.*

La voz kantiana de la razón está estrechamente ligada al enigma del sujeto de la enunciación de la ley moral; y aquí retomamos la línea de la voz como pura enunciación. ¿Quién es aquel que se dirige a nosotros en segunda persona y nos advierte: "Obra de tal modo que la máxima de tu voluntad siempre pueda valer al mismo tiempo como principio de una legislación universal?" ¿Quién es el sujeto que enuncia el imperativo categórico? (Kant, *ibíd.*, pág. 97). ¿Qué autoridad se dirige a todo el mundo de "tú" en una apelación que es a la vez íntima y universal? Es obvio que la fuente de esta demanda no puede residir en el sujeto; nos habla desde un lugar que es inalcanzable para el sujeto, aunque se halla en el *locus* mismo de la autonomía del sujeto. Aquí podemos argüir que el sujeto de la enunciación coincide estructuralmente con la voz de la razón, la voz cuyo origen no es posible determinar. El ámbito íntimo de la conciencia surge de un lugar que está más allá de la conciencia, es una voz atópica que se dirige a nosotros desde el *atopos* interior. Kant cede a una tradición de larga data al calificar a esta voz como divina, dado que cualquier evocación de la divinidad se opone directamente a su ambición central de postular un principio independiente de cualquier autoridad divina, y de cortar todos los lazos entre la ética y la teología.

Un siglo y medio más tarde, Freud, en un famoso pasaje de "El porvenir de una ilusión" (1927), usó la misma metáfora, y en un contexto muy kantiano:

No importa cuán a menudo insistamos, y con derecho, en que el intelecto humano es impotente en comparación con la vida pulsional. Hay algo notable en esa endebles; la voz del intelecto es leve, mas no descansa hasta ser escuchada. Y al final lo consigue, tras incontables, repetidos rechazos. Éste es uno de los pocos puntos en que es lícito ser oportunista respecto del futuro de la humanidad, pero en sí no vale poco. Y aun pueden sumársele otras esperanzas.

El primado del intelecto se sitúa por cierto en épocas futuras muy, pero muy distantes (PFL 12, pág. 238).

De modo que las esperanzas para el porvenir de la humanidad vuelven a depositarse en la voz de la razón, que, por más suave y silenciosa que sea, ganará no obstante la partida, y se hará oír al fin. El poder de la razón reside, una vez más, en su voz, cuyo origen se nos escapa. En sus "Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis" (1933), Freud no se priva de dar una formulación aún más categórica y extrema: "Nuestra mejor esperanza para el porvenir es que el intelecto –el espíritu científico, la razón– instaure con el tiempo una dictadura en la vida psíquica del hombre [*die Diktatur im menschlichen Seelenleben*]" (PFL, 2 pág. 208).⁶ Entonces aquella suave voz sin poder, apenas audible, surge como el candidato menos imaginable para una dictadura; su sonido apenas perceptible tiene todas las características de un futuro dictador. La democracia en la vida psíquica pareciera traer malos presagios para el porvenir de la humanidad, y amenaza, más bien, con serle perjudicial.

Freud opone la razón a la vida pulsional (*Tribleben*) y contrapone ambas en un permanente conflicto. El poder pulsional parece no requerir de explicación alguna; aparece como obvio, ya que las pulsiones son por definición fuerzas que ejercen presión. ¿Pero de dónde viene el poder de la razón? ¿En qué fuerza puede confiar la razón en batalla contra el más poderoso de los contrincantes, el poder todopoderoso e indomable de lo pulsional que siempre encuentra el modo, aun los más agotadores e inimaginables, de satisfacerse? ¿Qué fuerza podemos emplear contra la inexorable compulsión a la repetición que impulsa a las pulsiones? Aquí Freud apuesta claramente al contrincante más débil que, ante un adversario tan formidable, no está dotado más que de ese mínimo hilo de voz. Y que además es una voz muy suave y débil: no la voz tonante del superyó, que no tiene inconvenientes en hacerse oír. La voz de la razón no es la voz del superyó, pese a la engañosa suposición de Freud sobre la convergencia de ambas, y tampoco es la voz del sujeto (y su yo); pero quizá no deja de relacionarse con el inconsciente. Lacan, de hecho, hace rápidamente la conexión:

La voz de la razón habla bajo, dice Freud en alguna parte, *pero siempre dice lo mismo*. No se repara en que Freud dice exactamente lo mismo del deseo inconsciente. También éste habla bajo, pero su insistencia es indestructible. Tal vez haya una relación entre ambos [...] (Lacan, 1979, pág. 255, y pág. 263 de la edición en castellano).

Entonces al extraño destino de la razón freudiana habría que vincularlo al inconsciente. La razón es descripta ambiguamente no simplemente en términos del agente de la represión, pese a su declarado rol dictatorial, sino más bien en términos de lo reprimido: como aquello que siempre se hará oír, por más que nos esforcemos en silenciarlo: se hará oír bajo la más despiadada de las censuras, igual que el deseo inconsciente. La razón carecería de poder si no tuviera un aliado en el inconsciente, y su voz parece ser precisamente el punto de pivote que vincula la formalidad del intelecto con los poderes del ello, y los funde en uno. ¿No podemos acaso leer ya un indicio de esto en el epígrafe mismo de "La interpretación de los sueños", tomado de Virgilio: "*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*"⁷? ¿No podemos desviar su significado y darle el sentido de que la razón tiene que valerse de las regiones infernales para hacerse oír y prevalecer? ¿Y que su tenue vínculo con el infierno es la voz?

Es así como Freud, un siglo y medio después, continúa a Kant: la misma fe en la razón y en su triunfo final y la misma confianza en su voz se mantienen muy bien, incluso, al parecer, con mayor confianza en sí mismas luego de un siglo y medio de un vertiginoso y espectacular progreso científico y la confianza generalizada que inspiró: pero la cita acerca de la dictadura de la razón es, en forma ominosa, de 1933, al borde mismo de otra clase de dictadura,⁸ y la apelación que hace Freud a la razón adquiere la resonancia de una petición desesperada en un momento en que la razón es espectacularmente derrotada.

Debemos, por supuesto, apresurarnos a agregar que Freud emplea el término *razón* de un modo decididamente no kantiano, en un sentido mucho más amplio y menos preciso: lo incluye dentro de una perspectiva más amplia de progreso de la ciencia y el intelecto como tal, lo usa en el sentido cotidiano habitual, mientras que la razón de Kant está más allá de la ciencia: la ciencia es un asunto de *Verstand*, entendimiento, no de *Vernunft*, razón. La ciencia es una cuestión de progreso en el conocimien-

to, pero la razón no, y la razón práctica, con su ley moral, se sitúa en un ámbito más allá del alcance posible de la ciencia: concierne a lo no sensorial, lo no empírico. Aun así, Kant y Freud comparten el supuesto común de la voz de la razón, junto con su misterioso poder de terminar por imponerse y hacerse oír contra viento y marea. Esta fuerza enigmática no tiene nada que ver con la divinidad, pero tiene un nexo paradójico con el deseo inconsciente. Lacan, en otro pasaje famoso, extrajo incluso la conclusión radical de que ambos coinciden: el imperativo categórico kantiano, dice él, no es sino el deseo en su forma pura.⁹ De hecho, la naturaleza del deseo, tal como la define el psicoanálisis, está dotada del carácter incondicional que suele reservársele a la ley: convierte lo incondicional de la demanda en una "condición absoluta" (Lacan, 1989, pág. 287); introduce "una medida inconmensurable, una medida infinita" (Lacan, 1992, pág. 316), la medida por la cual ningún objeto cumple con las expectativas y todos son considerados "patológicos" en el sentido kantiano del término. El deseo no puede transigir con ningún objeto en particular, que siempre es experimentado como un "no es esto", en un proceso donde el deseo se encuentra con una permanente insatisfacción. La ética, como la promulgó Lacan en *La ética del psicoanálisis*, es la ética de la insistencia del deseo, del deseo como una intransigente insistencia. De ahí la célebre máxima de esta ética: no ceder en su deseo, *ne pas céder sur son désir*.¹⁰ Si la vida psíquica humana no ha alcanzado todavía la etapa de la dictadura de la razón, no es porque los sujetos se rinden al deseo en vez de escuchar la razón: todo lo contrario, se rinden a la tentación de renunciar a esta máxima, ceden en su deseo, dejan la razón porque no perseveran en su deseo.

Pero si seguimos esta sugerencia radical, entonces a "la razón según Freud" habría que divorciarla de la simple confianza en los recursos intelectuales humanos, el progreso científico, etcétera, y tomarla de nuevo en su estricto sentido kantiano, donde ahora aparece desde una nueva perspectiva: no como razón destinada a domesticar las fuerzas salvajes del inconsciente, sino como la razón del deseo inconsciente mismo. Al *locus* de los delirios y las ilusiones (aquellos que según Freud tienen un futuro promisorio y a los que idealmente les pone límites la voz de la razón), así como al *locus* del rendirse, cejar y transigir habría que situarlos en el yo, es decir, en la autoridad

donde suele considerarse que está situada la razón; mientras que la razón ligada al inconsciente —¿podríamos decir “la razón inconsciente”?— podría servirles de antídoto.

¿Es entonces la voz de la razón, desde este punto de vista, la voz del deseo inconsciente? ¿Tiene el deseo una voz, suave o fuerte? Volveremos sobre eso, pero por el momento podríamos aventurar lo siguiente: tal vez la voz de la razón (inconsciente), con su persistencia, no es aquello que nos protegería de la irracionalidad de las pulsiones sino, por el contrario, es la palanca que impele el deseo a la pulsión. Debemos recordar que el “heroísmo del deseo” (el heroísmo del adagio “no ceder en su deseo”) no es la última palabra de Lacan en ética. Curiosamente, nunca lo retomó después del seminario sobre la ética (1959/1960), y encontramos en su obra subsiguiente una tendencia a bajar el deseo de categoría: no se lo encuentra entre “los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”, y podemos leer más tarde en los *Escritos*: “Pues el deseo es una defensa, prohibición [*défense*] de rebasar un límite en el goce” (1989, pág. 322). El heroísmo del deseo habría de ser abandonado en aras de otro principio, tentativamente, “del deseo a la pulsión”. Para decirlo en forma esquemática, la ética del deseo impulsa al sujeto a rechazar cualquier transigencia en hallar satisfacción en cualquier objeto en particular; ningún objeto está a la altura del deseo y de su fuerza negativa, cada objeto tiene que ser sacrificado para mantener puro el deseo. Pero es esta misma pureza la que funciona como defensa y tiene que ser sacrificada a su vez; la pulsión surge cuando el deseo es impulsado al sacrificio no sólo de sus objetos sino de su pureza misma, y la voz es quizás en última instancia el operador que habilita esta transición.

Nuestra breve historia de la ética de la voz halla su conclusión, su última forma y quizá la más pura, en Heidegger, con la voz que no dice nada en particular, pero insiste como un puro mandato. Muy brevemente: en los párrafos de *El ser y el tiempo* (cuya primera edición, dicho sea de paso, salió el mismo año, 1927, que la de “El porvenir de una ilusión”, de Freud) que tratan de los *Gewissen*, “los fundamentos existenciales-ontológicos de la conciencia” (párrafos 55-60), podemos encontrar toda la fenomenología de la vocación (*der Ruf*) de la conciencia:

¿Qué "voca" la conciencia a lo invocado? Tomadas las cosas con rigor... nada. La vocación no enuncia nada, no da noticia alguna de sucesos del mundo, no tiene nada que contar. Menos que nada aspira a suscitar en el "mismo" invocado un "soliloquio". "Al" "mismo" invocado no se le "voca" nada, sino que es "avocado" a volverse hacia sí mismo, es decir, hacia su más peculiar "poder ser". Respondiendo a su tendencia como vocación, ésta no dispone al "mismo" invocado a llevar a cabo una acción, sino que como avocación a volverse hacia el más peculiar "*poder ser* sí mismo" es un "pre (=previo)-vocar" al "ser ahí" a sus más peculiares posibilidades. La vocación carece de toda clase de fonación [...]. *La conciencia habla única y constantemente en el modo de callar* (Heidegger, 1973, pág. 318, y 297-8 de la edición en castellano).

Existe entonces un llamado puro, que no es sonoro, que no da ninguna orden, que meramente convoca y provoca, que llama a abrirse al Ser, a salir del encierro de la propia presencia de sí. Y la noción de responsabilidad —responsabilidad moral, ética— es precisamente una respuesta a este llamado. Es imposible no responder a este llamado; al evadirlo uno evade la responsabilidad propia más fundamental, y uno siempre es vuelto a llamar. La noción misma de responsabilidad tiene en su raíz la voz; es una respuesta a una voz.

¿De dónde viene la voz? Viene del ámbito más íntimo de nuestro ser, pero a la vez es algo que nos trasciende, está en nosotros más que nosotros, y aun así, una vez más, es un más allá en lo más íntimo de nosotros.

La vocación no resulta nunca, en realidad, ni planeada, ni preparada, ni deliberadamente hecha *por nosotros mismos*. Voca "algo", sin que se lo espere y hasta contra la propia voluntad. Por otra parte no viene la vocación, sin duda alguna, de otro que sea conmigo en el mundo. La vocación viene *de mí* y sin embargo *sobre mí* (Heidegger, 1973, pág. 320, y 299 de la edición en castellano).

La intimidad desde donde viene la vocación, el llamado, es descripta como *unheimlich*, inhóspita ("La vocación pone *al 'ser ahí'* ante su 'poder ser', y esto como vocación que sale *de lo inhóspito* [*Unheimlichkeit*"]"; Heidegger, 1973, pág. 325, y 305 de la edición en castellano). El llamado, el grito, la voz, la apelación: su ubicación correcta es *unheimlich*, con toda la ambigüedad que Freud le ha dado a esta palabra: la exterioridad

interna, la intimidad expropiada, la *extimidad*; el excelente nombre que Lacan le da a lo siniestro, lo inhóspito. Entonces el llamado es el llamado a exponerse, a la apertura al Ser, lo opuesto a un monólogo reflexivo sobre sí dentro de uno mismo; depende de aquello de lo cual, dentro de uno mismo, uno no puede apropiarse, y que opone drásticamente el *Dasein* a la conciencia de sí. La voz es pura alteridad, previene la reflexión sobre sí. En este rol asume incluso una función estructural estrechamente similar a la del tiempo, la categoría central del libro de Heidegger. La analogía llega tan lejos que algunos lectores propusieron que en vez de *El ser y el tiempo* la obra de Heidegger se llame (o se rebautice) *El ser y la voz*.¹¹

Y aún más: si la voz es la apertura al Ser, la apertura que nos extrae del estar sumergidos en las cosas existentes y rompe el circuito cerrado de la presencia de sí y la reflexión sobre sí, ¿no se sigue de esto que la voz coincide en última instancia con el Ser mismo? El Ser no es más que la "apertura" manifestada por la voz, y esta consecuencia se condensa, en la obra tardía de Heidegger, en la "metáfora" de "la voz del Ser", *die Stimme des Seins* (pero, una vez más, ¿dónde está el límite de la metaforicidad?). El Ser es accesible sólo a través de la voz afónica, muda, *die lautlose Stimme*:

La única entre todas las entidades que el hombre experimenta, al ser llamado por la voz del Ser, el milagro de todos los milagros: *que lo existente es* [dass *Seindes* ist]. El que es llamado en su esencia a la verdad del Ser es así constantemente afinado [*gestimmt*] en un modo esencial. [...] El pensamiento originario es un eco de la inclinación del ser [*Widerhall der Gunst des Seins*], donde lo Único destella y se deja acontecer [*lichtet und sich ereignen lässt*]: que lo existente es. Este eco es la respuesta humana a la Palabra de la voz muda del ser. La respuesta del pensamiento es el origen del habla humana [*Wortes*], que en primer lugar engendra al lenguaje como la reverberación [*Verlautung*] de la Palabra en palabras (Heidegger, 1976, págs. 307, 310).

De modo que el habla es "siempre-ya" una respuesta, una respuesta a esta voz, y siempre porta la responsabilidad en relación con la voz del Ser.

Hemos pasado así de la categoría "ética" de la voz de la conciencia a la categoría "ontológica fundamental" de la voz del Ser (Heidegger terminará por abandonar el término "ontología"). Todo el pensamiento humano constituye una respuesta a aquella

voz muda, la voz sin enunciado ni contenido, la voz como el grado cero y el origen de todo el sentido, el significado que se adltera en el lenguaje compuesto de palabras, pero que al mismo tiempo persiste como su guía, organizando el lenguaje como un eco suyo, como su reverberación, su preservación. Radica allí toda la ambigüedad de la posición de Heidegger: por un lado la voz no sólo es privada de toda articulación sino de toda sustancia fónica, es una voz silenciosa que escapa a la presencia (la cual constituía el asidero esencial de la voz en la tradición metafísica); por otra parte, él plantea, no obstante, la voz como el punto del (imposible) origen, una vocación o un llamado anterior al lenguaje, un llamado al cual el lenguaje responde como un eco, la fuente sin significado de todo significado, más fundamental que el lenguaje, donde el origen, aunque purificado de todos sus rasgos metafísicos, funciona sin embargo como un "puro origen", como en una ilusión de perspectiva donde la voz se volviera retroactivamente hacia el origen:¹² una ilusión ya que, para nosotros, no es sino la consecuencia del advenimiento del lenguaje, su excedente éxtimo.

No puedo demorarme más en esta cuestión, que exige una elaboración mucho más extensa.

LA VOZ DEL SUPERYÓ

Retomemos entonces el hilo conductor de la voz como figura ética. A lo largo de todos estos intentos que hemos considerado brevemente, ha persistido una cierta oposición entre la voz, su puro mandato, su resonancia imperativa, por un lado, y por otro la discursividad, el argumento, prescripciones o prohibiciones o juicios morales particulares, una amplia variedad de teorías éticas.¹³ En esta oposición, aunque haya recurrido en entornos muy diferentes, volvemos a encontrar extrañamente, bajo una forma cambiada, nuestra división inicial entre la voz —como objeto— y el significante. Podríamos decir que la figura de la voz de la conciencia implica un cierto punto de vista sobre la moralidad, donde la cadena significativa no puede sostenerse por sí misma; necesita un asidero, un anclaje, un arraigo en algo que no sea un significante. La ética requiere de una voz, pero de una voz que en última instancia no diga nada, y que en virtud de eso suene

mucho más fuerte, convocatoria absoluta de la que no se pueda escapar, silencio que no pueda silenciarse. La voz aparece como el cimiento no significativo, sin significado, de la ética. ¿Pero qué clase de cimiento? Si se la concibe como la voz divina —infalible por ser divina, y firme garantía a causa de esto— se convertiría entonces en una positividad que relegaría al sujeto a una posición pasiva de cumplir órdenes: escollo que puede evitarse si se concibe la voz como un puro llamado que no da ninguna orden específica y no ofrece ninguna garantía. En un mismo gesto nos entrega al Otro y a nuestra propia responsabilidad.

Esta voz ética puede relacionarse con la voz de la pura enunciación que ya hemos detectado en los enunciados lingüísticos. Pero si en lingüística la voz podía representar la enunciación más allá del enunciado, la enunciación como el plus interno e invisible del enunciado, entonces en el dominio de la ética tenemos que enfrentarnos a la *enunciación sin enunciado*.¹⁴ Ésta es la encrucijada, la piedra de toque de la moralidad: la voz es enunciación, y nosotros mismos debemos proveer el enunciado. La ley moral es como una oración suspendida, una oración que ha quedado en suspenso, confinada a la pura enunciación, pero una oración que pide una continuación, una oración que debe ser completada por el sujeto, por su decisión moral, por el acto. La enunciación está, pero el sujeto tiene que emitir el enunciado y así asumir la enunciación, responder por ella y hacerse cargo de ella. La voz no ordena ni prohíbe, pero necesita sin embargo de una continuación, compele a continuarla.

Sin embargo esta voz ética es sumamente ambigua: así como se halla en el núcleo mismo de lo ético, como la voz del puro mandato sin contenido positivo, está también en el núcleo de la desviación respecto de lo ético, la evasión ante el llamado, aunque se lo evada en nombre de la ética misma. El nombre psicoanalítico de esta desviación es superyó.

Es fácil ver que el superyó surge de una voz y está dotado de voz. Freud vuelve sin cesar sobre esto: "Es tan imposible para el superyó como para el yo negar su origen en lo oído [*seine Herkunft aus Gehörtem*]" (PFL 11, pág. 394). Si para Freud la vocalidad del superyó es sólo uno de sus rasgos, luego para Lacan es el rasgo esencial constitutivo del superyó: "El superyó en su imperativo íntimo [...] es por sobre todo una voz y muy vocal, y sin más autoridad que la de ser la voz gruesa [*sans plus d'auto-*

rité que d'être la grosse voix] (Lacan 1966, pág. 684). Podemos deducir de esto una tesis sucinta: la diferencia entre la voz ética y el superyó se encuentra entre la voz de la pura enunciación y la voz gruesa. Además, la voz gruesa siempre sale dando órdenes, pero éstas sólo pueden ser confiadas a la voz. No es una oración suspendida que tendríamos que retomar sino, más bien, un agente moral en relación con el cual siempre estamos en falta: por más que nos esforcemos, siempre estaremos por debajo de las expectativas, y cuanto más luchemos por cumplir, más grande será la brecha. Es una voz que siempre reduce al sujeto a la culpa, y cuanto más culpa tengamos, más culpables nos volveremos, en un proceso que se propulsa a sí mismo; hasta nos regodeamos en nuestros autorreproches y fracasos. Ése es el costado obscuro del superyó: su neutralidad malévol, su *Schadenfreude*, su maliciosa indiferencia al bienestar del sujeto. Para decirlo en términos kantianos: la voz del superyó no es la voz de la razón sino, más bien, la voz de la razón corriendo en estampida, la razón enloquecida. El superyó no es la ley moral, a pesar de las declaraciones de Freud en contrario,¹⁵ sino un modo de eludirla.

La línea divisoria es muy fina. Podemos verlo en Kant: hay un desliz desde lo que Kant llama respeto (*die Achtung*) por la ley moral hacia lo que él llama temor reverencial (*die Ehrfurcht*), la prosternación ante la ley moral. El respeto es lo que impulsa (*die Triebfeder*, Kant, 1993, pág. 75 y sigs.) a la ley moral, la condición de que la asuma el sujeto, presentando la paradoja de ser un sentimiento *a priori*, el único sentimiento no patológico en todo el edificio kantiano. La ley moral sólo puede hacerse efectiva porque nos impulsa el respeto a ella. Pero unas páginas más adelante dice Kant:

Hay algo peculiar en el aprecio ilimitado de la ley moral pura [...], cuya voz hace temblar incluso al criminal más audaz obligándolo a esconderse ante su mirada, hay algo tan peculiar —decía— que no cabe asombrarse de que la razón especulativa encuentre insondable aquel influjo de una idea simplemente intelectual sobre el sentimiento [...] (Kant, 1993, pág. 83).

Kant describe el efecto de la ley moral sobre el sujeto como un efecto esencialmente de humillación (ibíd., pág. 82). La ley moral puramente formal se dota de pronto de una voz que nos hace temblar, una mirada de la que no podemos ocultarnos, la

humillación (*die Ehrfurcht*),¹⁶ que no es sólo respeto sino por sobre todo miedo, temor, terror: todos los elementos que pueden conectarse, de un solo golpe, bajo el encabezamiento del superyó. La voz de la enunciación circunscribía un cierto *locus* de la ley moral sin darle ninguna sustancia positiva ni contenido, mientras que la voz del superyó torna confuso este *locus*, lo llena de su vocalidad, presentando al parecer la terrorífica figura del "Otro del Otro", el Otro sin falta, el horrendo Otro: no sólo el Otro de la ley, sino al mismo tiempo el Otro de su transgresión. Porque el exceso de la voz funciona aquí precisamente como transgresión de la ley, y las admoniciones que esta voz emite no pueden convertirse en "principios que otorgan ley universal" sino que, más bien, divergen respecto de la universalidad.

Esta parte obscena ("no universalizable") del superyó es siempre confiada a la voz: podemos pensar en los rituales secretos y las reglas secretas que mantienen unidas a ciertas comunidades: reglas de iniciación (incluyendo la violenta humillación de los recién llegados), de pertenencia a un grupo dentro del grupo, la línea divisoria entre los de adentro y los de afuera, y cosas por el estilo. Esas reglas no se pueden jamás hacer constar por escrito, tienen que ser susurradas, insinuadas y confinadas a la voz. La voz es en última instancia lo que establece la distinción entre el superyó y la ley: la ley tiene que ser sustentada en la letra, ser algo públicamente accesible, en principio disponible en todo momento, mientras que en contravención y suplemento a la ley existen reglas que son confiadas a la voz, las reglas superyoicas, que muy a menudo toman la forma de la transgresión a la ley, pero que real y eficazmente mantienen unidas a las comunidades y constituyen su aglutinador invisible.

Es algo cotidiano, y no hay por supuesto nada de subversivo en ello, que sea inherente a las instituciones el apoyarse en transgresiones de las leyes y reglas escritas. Bajtín describía la larga tradición de los carnavales, que en gran medida subsisten y gozan de buena salud en algunas de las sociedades más patriarcales, y que se basan en una transgresión prescrita de todos los códigos sociales, pero confinada a tiempos y espacios específicos: las transgresiones instituidas funcionan de esta manera carnavalesca, confirmando el funcionamiento "normal" de la ley, como una "perversión" interna que sostiene su norma. La transgresión obra de una manera que no es públicamente enunciable; su

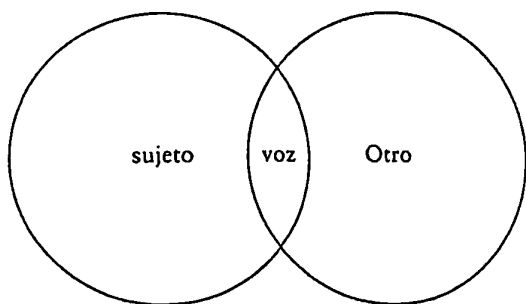
seducción radica en ofrecer una porción de goce, de goce transgresor, como en compensación de las severas exigencias de la ley, pero esta aparente indulgencia no hará más que fortalecer la ley y dotarla de un "excedente de autoridad". El Otro rige aún más a través de las transgresiones de su regla que parecerían minarla; quedamos atrapados más todavía en su círculo vicioso.¹⁷ La "voz ética" de la pura enunciación, por otro lado, implica una dimensión del Otro que no ofrece garantía alguna y circunscribe su falta.

Entonces si "la voz de la razón" adquiere existencia positiva —si engorda y se vuelve una voz gruesa, por así decirlo— se convierte entonces en la perversión superyoica de la razón. Lacan, en el *Seminario I*, formuló otro de sus notables aforismos: "El superyó es al mismo tiempo la ley y su destrucción" (Lacan, 1975, pág. 119). En este lado oscuro de la ley podemos oír un eco del padre de la horda primitiva, la sombra que siempre perseguirá a la ley y merodeará en su derredor como fantasma. Si en el escenario de Freud la ley fue instituida por el asesinato del padre de la horda primitiva, si era la ley del padre muerto, es decir, de su nombre, entonces el problema era que el padre nunca estaba muerto del todo: sobrevivía como voz (ésta era la función del shofar).¹⁸ La voz aparece como la parte del padre que no está muerta del todo; evoca la figura del goce, y presagia así el paso a la destrucción de la ley basada en su nombre. No hay ley sin la voz,¹⁹ y la línea divisoria es tenue, pero crucial: si el superyó es el suplemento de la ley, su sombra, su doble oscuro y obsceno,²⁰ entonces deberíamos agregar que la alternativa, o disyunción, entre los dos no es exhaustiva: la voz de la ley moral, en el intersticio de ambos, no coincide con ninguno de los dos.

Para concluir nuestro breve repaso de la ética de la voz: podemos ver que la voz desempeña un papel crucial que la ubica en una posición ambigua. La voz que sostiene a la ley moral fue calificada de divina por toda la tradición que va de Sócrates a Rousseau, e incluso por Kant, y esta divina ley trascendente estaba al mismo tiempo ubicada en el núcleo más íntimo del sujeto. Con Heidegger esta voz fue llevada a su mínimo: una apertura a una alteridad radical, una apertura al Ser, un llamado que elude la apropiación de sí y la reflexión sobre sí, algo por fuera de lo existente y situado en el ámbito de lo siniestro, lo inhóspito. Lo

que toda esta tradición tiene en común es que la voz viene del Otro, pero éste es el Otro interior. La voz ética no es la del propio sujeto, no es para que el sujeto la domine o controle, aunque la autonomía del sujeto dependa completamente de ella. Pero tampoco pertenece al Otro sin más, aunque surge de él: pertenecería al Otro si fuera reductible a órdenes positivas, si no fuera meramente una apertura y una enunciación. (En términos kantianos simplificados, podríamos sostener que la razón pertenece al Otro, pero no su voz.) La voz viene del Otro sin ser parte de él; más bien, indica y evoca un vacío en el Otro, circunscribiéndolo, pero sin darle consistencia positiva alguna. No tiene propiedades, y aun así es imposible eludirla.

Hallamos de nuevo esta ambigua ontología –o, más bien, topología– del estatuto de la voz como un “entre dos”, situada precisamente en la curiosa intersección. A la voz se la puede ubicar en la juntura entre el sujeto y el Otro, así como antes, en un registro diferente, se la situó en la intersección entre el cuerpo y el lenguaje, circunscribiendo una falta en ambos. Al esquema empleado anteriormente puede dársele un nuevo uso:



La voz es el elemento que une el sujeto y el Otro, sin pertenecer a ninguno de los dos, así como formó el lazo entre el cuerpo y el lenguaje sin ser parte de ellos. Podemos decir que el sujeto y el Otro coinciden en su falta común encarnada por la voz, y que la “pura enunciación” puede tomarse como el hilo conductor que conecta los aspectos lingüísticos y éticos de la voz.

NOTAS

1. Bernard Baas (1998) es una guía útil para esto; seguiré sus huellas pero adaptándolas a mi propia agenda. Véase también Baas (1990).

2. "Piensen en Sócrates. Su inflexible pureza y su atopía son correlativas. A cada instante, interviene la voz daimónica. ¿Dirán que la voz que guía a Sócrates no es el propio Sócrates?" (Lacan, 1979, pág. 258).

3. La conciencia coincide con la voz, a pesar de que unas páginas antes Rousseau estableciera la siguiente premisa: "No deduzco estas reglas de los principios de la alta filosofía sino que los encuentro en el fondo de mi corazón, donde la naturaleza los ha inscripto con letras indelebles" (1969, pág. 594). Pero la letra invisible de la naturaleza no tiene poder sin la voz como su única expresión verdadera.

4. Esta condena a "las voces de la pasión", *les voix des passions*, puede parecer reñida con la confianza en el argumento que Rousseau expone en *Essay on the Origin of Languages* (1761), a saber, que la voz de la pasión era precisamente el contenido primordial del lenguaje, el estado de felicidad inicial en que el lenguaje coincidía con el cantar, el estado que se pierde cuando las pasiones se divorcian de él y el lenguaje, arrancado de su suelo natural, puede devenir instrumento de corrupción. Pero la contradicción es sólo aparente: esas pasiones primordiales que eran un todo con el lenguaje, lo eran también con la propensión natural a la moralidad, y esta comunidad de pasiones y moral en la voz natural es lo que tanto la ética como la música deberían intentar recuperar. De allí la intensa preocupación de Rousseau por la música (incluyendo su encantadora ópera *Le devin du village*, ejecutada cada tanto). Para Rousseau la música tiene una misión ética, hacer que las pasiones y la moral canten con una sola voz, y también podríamos afirmar lo contrario: que hay una misión musical en la ética.

5. La cuestión del poder de la razón surge en *Crítica a la razón práctica*, simulando el *Triebfeder*, la fuerza motriz de la razón (y notemos el vínculo particular con *Trieb*, la pulsión freudiana). La ley moral en su pura formalidad carece de poder para determinar la voluntad, necesita una fuerza motriz que Kant encuentra en un sentimiento paradójico: el respeto (*die Achtung*) hacia la ley moral. Él toma este respeto como el único sentimiento *a priori* y no patológico, que no tiene origen empírico sino que es producido por la ley misma. Podemos argüir que el respeto por la ley moral tiene la misma ubicación estructural en la teoría de Kant que la voz de la razón. Para el mejor comentario sobre esto, véase Zupančič, 2000.

6. Continúa: "La naturaleza de la razón es una garantía de que luego no dejará de darle a los impulsos del hombre y a lo que ellos determinan la posición que se merecen. Sin embargo, la compulsión habitual, ejercida por la dominancia de la razón, ha demostrado ser el

vínculo más fuerte entre los hombres y aquello que abre camino a uniones posteriores" (ibid). Se espera que la razón sea un dictador generoso e iluminado que sabiamente dé a sus súbditos carta blanca ¿Como una nueva encarnación de Federico El Grande, un héroe para tantos pensadores del Iluminismo y en particular el gran ídolo de Kant?

7. "Si no puedo inclinar a los Poderes Superiores, moveré las Regiones Infernales".

8. Las "Nuevas lecciones de introducción al psicoanálisis" fueron escritas en 1932 y publicadas efectivamente en diciembre de 1932, un mes antes de la fecha oficial de publicación y menos de dos meses antes de que Hitler tomara el poder.

9. "Esta ley moral, todo bien mirado, no es más que el deseo en estado puro" (Lacan, 1979, pág. 275) Véase también:

El imperativo moral no se preocupa por lo que se puede o no se puede. El testimonio de la obligación, en la medida en que ella nos impone la necesidad de una razón práctica, es un *tú debes* incondicional. Este campo adquiere su alcance precisamente del vacío en que lo deja, al aplicarla en todo su rigor, la definición kantiana. Ahora bien, ese lugar, podemos, nosotros analistas, reconocer que es el lugar ocupado por el deseo. La inversión que entraña nuestra experiencia pone en su lugar en el centro una medida inconmensurable, una medida infinita, que se llama el deseo (Lacan, 1992, págs. 315-316, y pág. 375 del Seminario VII).

"Y cuando la ley está verdaderamente ahí, el deseo no se sostiene, pero es por la razón de que la ley y el deseo reprimido son una sola y la misma cosa, incluso esto es lo que Freud descubrió" ("Kant avec Sade", en Lacan, 1966, pág. 782, y págs. 761-2 de la edición en castellano).

10. "Propongo que de la única cosa de la que se puede ser culpable, al menos en la perspectiva analítica, es de haber cedido en su deseo" (Lacan, 1992, pág. 319). Para el tratamiento de todos estos temas lo mejor que puedo hacer es remitir al lector a la excelente revisión que ofrece el texto de Alenka Zupančič, 2000.

11. Véase Baas, 1998; Agamben, 1991 ("La Voz manifiesta el acontecimiento del lenguaje como tiempo, si pensar es la experiencia de lenguaje que en cada oración, en cada palabra, experimenta el verdadero acontecimiento del lenguaje. El lenguaje piensa, en otras palabras, ser y tiempo en su coincidencia en la Voz [...] " [pág. 175]).

12. Véase Derrida: "Heidegger, luego de evocar la voz del ser, afirma que esta voz es silenciosa, muda, no sonora, sin Palabras y originalmente afónica (*die Gewähr der lautlosen Stimme vervorgener Quellen*). La voz de los orígenes no puede oírse. Ésta es la ruptura entre el sentido original del ser y la palabra, entre significado y voz, entre la voz del

ser y *phone*, entre el llamado del ser y el sonido articulado. Esta ruptura, que a la vez afirma la metáfora básica y la pone en duda, exhibiendo su giro metafórico, demuestra la posición de Heidegger con relación a la metafísica de la presencia y al logocentrismo. Es parte de la metafísica y a la vez la trasciende. Sin embargo no puede dividirse (Derrida, 1967b, pág. 34).

13. Debo añadir que la “ética de la voz” no agota la tradición de la ética. En uno de los grandes libros sobre ética –con el título más económico posible: *Ética*– Spinoza no recurre a la voz de la conciencia (pero dice un par de veces *morsus conscientiae*, el mordisco de la conciencia, quizás estimando la audición en muy poco para lo que está en juego). Spinoza es el metafísico más radical y por eso mismo alguien que muestra varios rasgos que lo separan de las imágenes habituales –no es de extrañar que Heidegger no dijera nada de él–.

14. Esta frase es de Zupančič, 2000, pág. 164, con quien también estoy en deuda por los argumentos que siguen. Véase también Baas, 1998, pág. 196 y sigs.

15. “La fuente de su carácter compulsivo (del superyó) que se manifiesta bajo la forma del imperativo categórico” (PFL 11, pág. 374); “Así como el niño estuvo alguna vez bajo la compulsión de obedecer a sus padres, así el yo se somete al imperativo categórico de su superyó” (ibid., pág. 389); “El superyó [...] puede volverse severo, cruel e inexorable contra el yo que tiene a cargo. El imperativo categórico kantiano es así el heredero directo del complejo de Edipo” (ibid., pág. 422), y siguen las referencias.

16. “Dos cosas ocupan la mente, con asombro y sobrecogimiento nuevos y en aumento [...]” (Kant, 1993, pág. 169). En esta cita tan conocida de Kant encontramos *Bewunderung und Ehrfurcht*, que también podríamos traducir como “admiración y consternación”, “adoración y turbación” –o sea, entidades altamente patológicas según los propios estándares de Kant y opuestas al respeto, *Achtung*–.

17. Es lo que Eric Santner, en su excelente libro (2001), denominó “no muerte” y “plus de ánima”, la animación que sostiene el círculo vicioso de transgresión y culpa, no muerte como lo opuesto a la vida.

18. Con el shofar, el vestigio vocal del padre primitivo se vuelve el ritual y público sello de la ley, su parte inferior de esta manera reconocida, sostenida y utilizada para “el bien común”. Sin embargo, esta división tan prolija no puede prácticamente trabajar sin residuo –ya volveré a esto–. Para la relación entre ley y superyó en el judaísmo y en el cristianismo, véase, Žižek, 2003; Santner, 2001.

19. Como afirma Jean-Michel Vives sucintamente: “La voz sin ley lleva al goce letal (*mortifère*), la ley sin voz es letra muerta” (citado por Poizat, 2001, pág. 143).

20. Desde este ángulo podríamos abordar el status de la voz en la

psicosis, pero no lo haré aquí. Si el superyó funciona como la sombra y el suplemento de la ley, si opera en esa división y a través de ella, esto produce algunas variantes en el mecanismo "neurótico". Pero si la voz suplanta al Otro e inmediatamente "hace la ley", entonces implica las consecuencias dramáticas que podemos observar en la psicosis. Lacan examina la psicosis bajo la denominación de "la forclusión del nombre del padre". Podríamos decir que "el nombre del padre" forcluido retorna en lo Real precisamente como la voz.

Capítulo 5

LA POLÍTICA DE LA VOZ

La dimensión política de la voz, su profunda implicancia en la constitución de lo político, puede ser abordada quizás en el origen, en el comienzo mismo de la filosofía política, en las primeras páginas de la *Política* de Aristóteles. Allí leemos esto:

Y la razón por la que el hombre es un animal político [*zôon politikón*] en mayor grado que cualquier abeja o cualquier animal gregario es evidente. La naturaleza, en efecto, según decimos, no hace nada sin un fin determinado; y el hombre es el único entre los animales que posee el don del lenguaje. La simple voz [*phoné*], es verdad, puede indicar pena y placer y, por lo tanto, la poseen también los demás animales –ya que su naturaleza se ha desarrollado hasta el punto de tener sensaciones de lo que es penoso o agradable y de poder significar esto los unos a los otros–; pero el lenguaje tiene el fin de indicar lo provechoso y lo nocivo y, por consiguiente, también lo justo y lo injusto, ya que es particular propiedad del hombre, que lo distingue de los demás animales, el ser el único que tiene la percepción del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, y de las demás cualidades morales, y es la comunidad y participación en estas cosas lo que hace una familia y una ciudad-estado (Aristóteles, 2001, 1253a 7-18).

Podría resultarnos bastante sorprendente enterarnos de que la institución misma de lo político depende de una cierta división de la voz, una división en el interior de la voz, su partición. Porque para entender lo político tenemos que discernir entre la mera

voz por un lado y el habla, la voz inteligible por el otro. Existe una inmensa división entre *phoné* y *logos*, y todo parece seguirse desde aquí, pese al hecho de que el *logos* mismo sigue aún envuelto en la voz, que es *phoné semantike*, la voz significativa que relega la mera voz a la prehistoria. Existe una división crucial entre la palabra y la voz, un nuevo avatar de nuestra división inicial entre el significante y la voz, la cual tiene consecuencias políticas inmediatas y contundentes.¹

A partir de Aristóteles, podemos decir que la mera voz es lo que tienen en común los seres humanos con los animales, es la parte animal del hombre. Sólo puede indicar placer y dolor, experiencias comunes a los animales y los humanos. Pero el habla, el *logos*, no se limita a indicar, sino que expresa o, mejor aún, manifiesta: manifiesta lo provechoso (útil) y lo nocivo, y en consecuencia lo justo y lo injusto, el bien y el mal. Al recibir un golpe uno puede gritar, es decir, emitir una voz para desahogar el dolor, y eso es lo que un caballo o un perro también harían. Pero al mismo tiempo uno puede decir: "He sufrido un daño" (perjuicio, maltrato), y de esta manera el habla introduce la medida del bien y del mal. No sólo sirve para desahogar los sentimientos sino que introduce un criterio de juicio.

En el fondo de esto se halla la oposición entre dos formas de vida: *zoe* y *bios*. *Zoe* es la vida desnuda, la nuda vida, la vida reducida a la animalidad; *bios* es la vida en la comunidad, en la *polis*, la vida política.

El nexo entre la nuda vida y la política es el mismo nexo que la definición metafísica del hombre como "el ser vivo dotado de lenguaje" busca en la articulación entre *phoné* y *logos* [...]. La pregunta "¿cómo es que el ser vivo tiene lenguaje?" corresponde exactamente a la pregunta "¿cómo es que la nuda vida habita la *polis*?". El ser vivo posee *logos* al suprimir y retener en él su propia voz, así como habita la *polis* al dejar que su nuda vida se exceptúe de ella (Agamben, 1997, págs. 15-16).

Este denso pasaje de Agamben señala en dirección de una junctura crucial: la analogía, que es más que una analogía, entre la articulación *phoné-logos* y *zoe-bios*. La voz es como la nuda vida, algo que se supone exterior a la política, mientras que al *logos* le corresponde la *polis*, la vida social regida por leyes y por el bien común. Pero a lo que apunta todo el libro de Agamben

es, desde luego, a señalar que no existe una simple exterioridad: para Agamben la estructura básica, la topología de lo político es la de una "exclusión inclusiva" de la nuda vida. Esta misma exclusión ubica la *zoe* en un lugar central y paradójico; la excepción cae en la interioridad. ("Llamemos *relación de excepción* a la forma extrema de relación que incluye algo mediante su exclusión": *ibíd.*, pág. 26.)² Esto entonces, una vez más, pone a la voz en una posición muy paradójica y peculiar: la topología de la *extimidad*, la inclusión/exclusión simultánea, que retiene lo excluido en su interior. Porque lo que presenta un problema no es que la *zoe* sea simplemente presocial, la animalidad, el afuera de lo social, sino que persista, en su misma exclusión/inclusión, en el corazón de lo social, así como la voz no es un simple elemento externo al habla, sino que persiste en su interior, posibilitándolo y a la vez recorriéndolo fantasmalmente con la imposibilidad de simbolizarlo. Y aún más: la voz no es un resto de algún estado precultural previo, de alguna fusión primordial en la cual no nos veíamos asolados aún por el lenguaje y sus calamidades; es, más bien, el producto del *logos* mismo, al que al mismo tiempo sostiene y atormenta.

VIVA VOCE

Si la voz es excluida, y por lo tanto incluida, en la constitución misma de lo político y de su *logos* subyacente, esta topología tiene algunas consecuencias prácticas y empíricamente observables. Podemos ver que la voz, en su función de exterior interno del *logos*, aparente *prelogos*, *extra-logos*, es convocada y necesaria en ciertas y determinadas situaciones sociales cruciales. Se necesitan una fenomenología y un análisis más detallados de esto, pero aquí hay algunos ejemplos tomados de niveles bien distintos. Todos tienen que ver con lo que Althusser llamó los Aparatos Ideológicos del Estado —Iglesia, tribunales, universidad, elecciones— y todos circunscriben en su interior un área particularmente codificada y ritualizada, puntos estratégicos donde se exhibe y se efectúa [*perform*] su carácter ritual, y se pone en escena su impacto simbólico.

La voz se vincula íntimamente con la dimensión de lo sagrado y lo ritual en situaciones sociales intrincadamente estructura-

das en las que el uso de la voz hace posible efectuar cierto acto. No se puede efectuar un ritual religioso sin recurrir a la voz en ese sentido: es preciso, por ejemplo, decir las plegarias y fórmulas litúrgicas *labialiter*, *viva voce*, para poder asumirlas y hacerlas efectivas, aunque todas estén escritas en los textos sagrados y todos (supuestamente) las sepan de memoria. Esas palabras, cuidadosamente atesoradas en el papel y en la memoria, pueden adquirir fuerza performativa sólo si se las delega a la voz, y es como si el uso de la voz dotara en última instancia a esas palabras de carácter sacro y asegurara su eficacia ritual, a pesar de —o, mejor dicho, *a causa de*— que el uso de la voz no agrega nada a su contenido. Este uso de la voz parecería ser un eco de la voz supuestamente arcaica, la voz no constreñida por el *logos*, y evoca el uso del shofar en los rituales religiosos judíos que, como hemos visto, Lacan propuso como modelo del objeto voz. Las tres grandes “religiones del Libro”, todas confían en la Sagrada Escritura donde se manifiesta la verdad, y sin embargo la escritura, la letra sagrada, sólo puede hacerse efectiva si y cuando es asumida a viva voz. Puede funcionar como lazo social, vínculo entre la comunidad de creyentes, sólo si y cuando una voz pronuncia lo que está escrito desde el momento fundacional de origen y la tradición ha atesorado, y que todos los creyentes conservan en la memoria de todas maneras.

Los ejemplos seculares siguen la misma regla: los procedimientos de los tribunales tienen reglas muy estrictas acerca de las partes del proceso y los testimonios bajo juramento que deben darse oralmente. Una guía para los miembros del jurado en los tribunales franceses establece:

El carácter oral de los debates es la regla fundamental del tribunal [*cour d'assises*]. Esta regla decreta que el tribunal puede dictar sentencia sólo basándose en los elementos que oral y contradictoriamente se debatan en el tribunal. Es por ello que el tribunal y los miembros del jurado no pueden consultar los expedientes [*dossiers*] durante las sesiones [...]. Es por ello también que no se puede leer el testimonio bajo juramento de un testigo que ha ido a testificar antes de que haya testificado: el expediente es siempre secundario (citado en Poizat, 2001, pág. 75).

El hecho de que ésta sea una prescripción francesa no carece de significación. La misma regla se aplica en todas partes (por ejem-

plo, en el código civil alemán: "Las partes debaten el pleito legal ante el tribunal competente oralmente [*mündlich*]"; citado por Vissmann, 2002, pág. 142), pero su cuna es la Revolución Francesa. El principio del juicio oral, el uso de la "viva voz", y el principio del carácter público de los procedimientos de los tribunales fueron dos argumentos que el Iluminismo opuso a los diversos modos de corrupción de las prácticas legales en el antiguo régimen, y ambos fueron implementados por decretos de la Revolución, tales como la Ley del 16-29 de septiembre de 1791: "La indagatoria de testigos debe llevarse a cabo siempre de viva voz [*de vive voix*] sin escribir los testimonios" (citado por Vissmann, 2002, pág. 141). Este requisito fue codificado formalmente por el Código Napoleónico (1806). La degradación del registro escrito a un rol secundario (al punto de prohibírsele) formó parte de la democratización de los procedimientos de los tribunales: el papel clave se le asignó al jurado, y cualquiera podía en principio ser miembro del jurado (esto estaba sujeto a ciertas reglamentaciones), pero la dificultad estribaba en que la mayoría de los potenciales miembros del jurado eran analfabetos. La viva voz fue el instrumento por el cual el sistema jurídico pudo ser arrebatado de las manos de los especialistas, de su jerga incomprensible y de una hueste de reglamentaciones anacrónicas.³ La voz fue el medio de democratización de la justicia, y su soporte fue otro de los elementos de la "ficción política", a saber, que la democracia es una cuestión de inmediatez, es decir, de voz; la democracia ideal sería aquella donde todos pudieran oír la voz del otro (de ahí el caso modelo de Ginebra que da Rousseau). La prohibición de escribir era una excentricidad revolucionaria, que pronto sería reemplazada por el requisito de que cada palabra de relevancia legal, pronunciada por la viva voz, quedara registrada por escrito; su presencia viva debe ser fijada por un protocolo escrito que por sí solo puede funcionar como un *acta* legal. Y aun así la palabra escrita no tiene poder si no está precedida por la viva voz y basada en ella. La autoridad de la escritura depende de que sea copia fiel de la voz. El segundo acto, en el sentido de un documento legal, debe seguir al primero, al acto de la voz, y la jerarquía de ambos es la ficción legal crucial.

Existen, de seguro, varias excepciones a esta regla, pero la presencia viva de la voz es el elemento que define la naturaleza ritual de los procedimientos de los tribunales. Los testimonios

más técnicos de los expertos tienen que ser leídos por ellos en voz alta, y sólo la voz los transforma de meros enunciados constata-tivos en enunciados performativos. El mismo enunciado adquiere el valor de performativo cuando se lo lee en voz alta ante un tribunal, mientras que queda en la "letra muerta" de lo constata-tivo mientras se limite a estar escrito en los expedientes. Es éste el punto en que ni siquiera el presidente de Estados Unidos podría dar un testimonio bajo juramento con un simple escrito, sino que tendría que ir al estrado de los testigos. Aquí tenemos de nuevo la escritura, la ley escrita en la cual se basa el tribunal para decidir, aunque para que la ley se haga efectiva, para que se ponga en acto la ley, uno tiene que recurrir a la voz, a la oralidad. Si el tribunal tiene que decidir si el caso en cuestión se subsume bajo la ley, cómo se aplica a éste la letra de la ley, si el tribunal tiene que determinar la verdad del caso en cuestión y relacionarlo con la ley, no puede hacerlo sino de viva voz, *viva voce*. (Notemos al pasar el vínculo entre la voz y establecer la verdad: hay un punto en que la verdad tiene que ser vocal y donde no sirve la verdad escrita, aunque literalmente sea la misma.)⁴

Si la viva voz es esencial para la justicia como implementación de la ley, también desempeña un papel crucial en la legislación. "Parlamento", después de todo, deriva de *parlare*, es un lugar reservado al habla. Pero aquí la situación se invierte en relación con la justicia: allí la viva voz era obligatoria para la implementación de la letra de la ley, mientras que aquí debatir a viva voz, la discusión oral con posibilidad de objeción, tiene lugar con el objeto de que su resultado sea la letra de la ley. La ley no es la presuposición sino la consecuencia del ritual vocal; no se la puede emitir, al menos en principio, sin pasar a través de la vocalidad. Ambas situaciones, en su simetría invertida, se soportan mutuamente y forman las dos mitades de la misma entidad ficticia.

Si en esta breve reseña damos otro salto y vamos de lo jurídico a la universidad, entonces podemos ver que en la academia angloamericana existe una institución que se llama examen *viva voce*, o simplemente Viva: la defensa de una tesis doctoral, que debe hacerse "a viva voz". En la mayoría de las universidades todos los exámenes y pruebas se hacen hoy en día por escrito, de modo que en teoría uno podría sobrevivir durante toda su vida académica y recibirse sin abrir jamás la boca. Hasta el Viva: lle-

gado este punto, al atravesar el ritual iniciático clave, uno tiene que "dar voz" al propio conocimiento, no sólo exhibirlo sino performarlo. El *corpus* del conocimiento del postulante ha sido escrito en la tesis, que —en una suposición optimista— todos los integrantes del comité de tesis han leído cuidadosamente, pero esto no alcanza, hay que representarlo a través de la voz y sólo así se hará efectivo. La experiencia general de esas tediosas ocasiones muestra que son de hecho una simple cuestión de exhibición vocal; la supuesta prueba e indagatoria del conocimiento del postulante tiene muy poco que ver con el conocimiento mismo, y tiene un carácter enteramente ritual y vocal (suplementado por las luchas narcisistas y las políticas departamentales bajo la pancarta de promover la ciencia pura).

Pero si el Viva presenta un extremo del sistema educativo, su salida ritual, entonces la voz es también omnipresente en la formación escolar desde el comienzo, al punto de ser imperceptible. El mecanismo mínimo de la escuela (este Aparato Ideológico del Estado dominante para Althusser) depende de la voz del maestro, que define su carácter ritual y sus funciones de un modo bastante análogo al de la justicia. El maestro es el transmisor del Conocimiento a través de su voz: el Conocimiento está todo almacenado en los libros, pero sólo puede hacerse efectivo cuando se lo delega a la voz. Todo puede estar muy bien escrito en el libro de texto, pero nada de esto bastará a menos que el maestro o la maestra asuma su representación mediante su propia voz, aunque sólo se limite a leer en voz alta del libro de texto. Todo el Conocimiento es accesible a cualquiera a través del libro de texto, pero la escuela como institución funciona sólo mediante la voz. Si con el Viva teníamos a un estudiante que debía "dar voz" para obtener el título en su Conocimiento, entonces desde el comienzo el Conocimiento tiene que ser puesto en escena mediante la voz del maestro.

El último ejemplo es un poco distinto y menos directo: las elecciones, en muchos idiomas, han retenido una conexión con la voz: dar voz a un candidato, contar las voces. En inglés [al igual que en castellano] el lazo es débil: se cuentan los votos (*ballots*, en inglés). Es más evidente en alemán: *für jemanden stimmen*, *seine Stimme abgeben*, *Abstimmung*, *Stimmabgabe*; en francés: *compter les voix*, *donner sa voix*; en sueco: *att rösta på*; en las lenguas eslavas: *glasovanje*, *glasanje*, etcétera. ¿Es nuevamente

esto una metáfora? ¿Cómo es que la voz da origen a tantas metáforas con límites inciertos? Su origen histórico es votar mediante la voz,⁵ es decir, por aclamación. A los obispos católicos, por ejemplo, se los eligió mucho tiempo de esa manera; más generalmente, un elemento de aclamación acompañaba a menudo cada coronación de un monarca. Los monarcas —Dios nos libre— nunca se elegían; sin embargo, el pueblo tenía que dar su aprobación, su voz, cuando el monarca asumía su rol.⁶ La coronación, la asunción de un monarca, no estaba completa sin la aclamación formal, según cierta interpretación del adagio *vox populi, vox Dei*. En una conexión paradójica, la voluntad de Dios, manifestada en la elección del monarca, sólo podía implementarse al expresarse mediante la voz del pueblo, que no tenía voto.⁷ El pueblo carecía de poder de decisión, apenas si poseía la voz para condonar la voluntad de Dios, y la voz de Dios no podía manifestarse más que a través de la voz del pueblo. El pueblo recibía un llamado, y sólo podía responder mediante el llamado. Es elusivo el origen del adagio *vox populi, vox Dei*, pero se lo puede rastrear al menos hasta la coronación del “monarca de todos los monarcas”, Carlomagno, Carlos el Grande; la primera mención del adagio aparece en una carta de Alcuino a Carlomagno (en 798). Su coronación, en el año 800, planteó formidables problemas de aclamación ritual, puesto que se decidió, en contravención de la costumbre previa, que su aclamación tenía que tener lugar luego de la coronación y no precederla, sentando así el modelo para el futuro.

Las elecciones han mantenido un elemento de este uso ritual de la voz. En nuestra sociedad de alta sofisticación técnica, uno todavía tiene que dar su voz, o uno tiene que efectuar ritualmente, por así decirlo, el mito de una sociedad organizada y unida por la voz, donde a las personas todavía se las llama para dar su voz a favor del gobernante. La fantasía subyacente es la de una comunidad [*Gemeinschaft*] donde todos los miembros puedan oírse unos a otros, y donde el lazo social fundamental sea el lazo vocal. Pero la voz electoral debe ser una voz silenciosa (¿una voz silenciada?): debe darse por escrito (tachando o seleccionando), y debe efectuarse en un cuarto oscuro, un pequeño cubículo semejante a una celda, en completo aislamiento (en francés se llama de hecho *l'isoloir* al cuarto oscuro), en completo silencio. Además, debe votarse de a uno, de modo que el estallido colec-

tivo de la voz aclamatoria se fragmenta, se corta de raíz, privado aparentemente de sus cualidades esenciales y de sus efectos espectaculares. Es la voz medida y contada, la voz sometida a la aritmética, la voz confiada a un signo escrito, una voz muda privada de cualquier sonoridad, pero sin importar cuánto se haya tratado de asordinarla y desmembrarla, sigue siendo una voz. Si la letra de la constitución debe ser sancionada, puesta en acto, en las sociedades democráticas, todavía debe ser puesta en acto mediante la voz.

LA ANTIPOLÍTICA DE LA VOZ

Aquellos resurgimientos de la voz en medio de la vida social, que en principio se basan en "la letra de la ley", aquellos acontecimientos ligados a ocasiones rituales o casi sagradas, presentan algunos puntos sintomáticos y altamente reveladores donde el elemento de la voz en tanto tal es llamado a desempeñar una función social crucial. Señalan en dirección de la aparición necesaria de la voz en ciertos puntos rituales de una sociedad que está completamente gobernada y organizada por normas, prescripciones y leyes escritas: es la ficción de la accesibilidad universal de la letra y de su carácter inmutable la que hace posible a la ley como opuesta a la naturaleza fugaz de las voces. Cuando a la voz se la requiere en aquellas ocasiones, se trata de la voz convenientemente circunscripta, domesticada, pacificada, y sin embargo es la voz que resulta absolutamente necesaria para complementar y para completar y dar cumplimiento a la letra, es como su mitad perdida que permite ponerla en acto. Es la voz la que, ritualmente, asegura la correcta autoridad de la letra.⁸ Es aquí también donde el uso ritual de la voz difiere de su vinculación con el superyó: lo que está en juego en el ritual es la codificación de la voz y su presentación pública, es usada como palanca de performatividad social, como sello de la comunidad y el reconocimiento de su eficacia simbólica, la voz como práctica de la letra; mientras que con el superyó lo principal es evitar la publicidad y mantener oculto su código: si hace una aparición pública, siempre produce el efecto de lo obsceno.

Pero este uso ritual de la voz no es la única historia ni toda la historia; lejos de eso. Todos los casos que se dieron brevemente

aquí como ejemplos se basan en una estructura de división del trabajo, por así decirlo: hay una coexistencia entre la letra y la voz, y queda bien claro dónde y cuándo debe intervenir la voz para poner en acto la letra. Las dos funciones están claramente circunscriptas y delimitadas, y la intervención de la voz es convocada en momentos y lugares bien definidos y específicos. Esta división da la impresión de una coexistencia pacífica, una complementariedad, como si la letra hallara en el uso de la voz la mitad perdida que estaba buscando. La voz sólo se usa en el tiempo y el lugar que se le asigna, y todo depende de que se mantenga el límite, aunque éste pueda ser borroso o problemático. La división del trabajo entre la letra y la voz puede adquirir sin duda una diversidad de formas perversas, pero es sin embargo al mismo tiempo un remedio, una herramienta con que oponerse a los efectos repudiables del poder y limitar su abuso, aunque su valor y eficacia deban ser examinados cuidadosamente en los casos particulares.

En fuerte contraste con esto, existe otra clase de voz, un uso y una función muy diferentes de la voz que tienen el efecto no de poner en acto sino de poner en tela de juicio la letra misma y su autoridad. Es precisamente la (bien llamada) voz autoritaria, la voz como autoritaria, la voz como fuente de autoridad contra la letra, o la voz que no suplementa sino que suplanta la letra. Es muy revelador que todos los fenómenos del totalitarismo tiendan a depender abrumadoramente de la voz, que en un *quid pro quo* tiende a reemplazar a la autoridad de la letra, o a poner su validez en cuestión. La voz que aparece como ilimitada y desatada, es decir, no atada por la letra, la voz como fuente y palanca inmediata de violencia.

Para dar un ejemplo ligero y entretenido de lo que en sí es bastante siniestro, podemos pensar en la interpretación que hace Chaplin de "el gran dictador". De hecho, nunca hubo retrato más convincente del uso estructural que se hace de la voz en el "totalitarismo". Es preciso señalar varias cosas.⁹

1. Lo que oímos en el famoso discurso de apertura de Hinkel, dictador de Tomania, es un idioma inexistente con todos los ingredientes del alemán (se mezclan algunas palabras absurdas de alemán que resultan identificables). No entendemos una palabra (o entendemos literalmente sólo alguna palabra

aquí o allá, como chucrut); es la voz y su teatro lo que se aísla como el rasgo esencial del dictador: la voz más allá del significado. Todo el discurso no es más que una puesta en escena y una coreografía de la voz.¹⁰

2. Al mismo tiempo, tenemos un invisible traductor de inglés que interpreta el discurso, es decir, que le aporta un significado a la voz sin sentido en una suerte de traducción consecutiva. El mecanismo es formidable e impactante, y parece ser literalmente ubicuo: el antropólogo Junzo Kawada, quien estudió el papel (político) que desempeña la voz en varias sociedades, nos cuenta que en la tribu Mosi en Burkina Faso, por ejemplo, el cacique (rey) siempre habla en una incomprendible voz baja y requiere de un intérprete que le explique al pueblo lo que dijo realmente el cacique.¹¹ Pero lo esencial es que el cacique sea siempre la fuente de la voz; él tiene que emitir la voz, pura voz sin significación, y su visir, por así decirlo, una especie de segundo al mando, se ocupa entonces del significado. Este recurso parece haber funcionado en varias sociedades: Salazar (1995) lo ha analizado en la Francia del siglo XVII, una sociedad muy regida por “el culto a la voz”, como reza el título de su libro.¹² Podemos aislarlo, como hemos visto, en un nivel completamente distinto, en la “escena originaria” bíblica donde Moisés tiene que interpretar la voz de Dios que él oye en el Monte Sinaí para el pueblo, que sólo pudo oír el trueno y la trompeta, en una clara división entre la voz y la ley. El mismo recurso se pone en acto aquí en esta caricatura: el amo como la fuente de las voces extrañas, codo a codo con el invisible intérprete a cargo del significado.
3. Pero el gran atractivo de la escena es que queda bien claro que lo que dice el intérprete no es una traducción precisa del discurso sino, más bien, su transformación en algo que resulte “políticamente correcto” a los oídos de los de afuera. Queda claro para los entendidos que el dictador está diciendo algo que sólo puede ser confiado a la voz, que no resiste traducción. Podemos conjeturar que les está prometiendo alivio de las restricciones de la ley, “licencia para matar”; está la promesa implícita de un botín, saqueos, orgía, una promesa de suspender la ley —algo que no se podría formular públicamente en palabras— mientras que el intérprete presenta todo

el asunto ante los oídos del gran Otro, para el documento histórico, y en consecuencia lo minimiza, proveyéndole una explicación razonable, luchando en vano por darle una perspectiva buena. Así es que el intérprete no necesita traducir las voces extrañas para el público, que las entiende demasiado bien; tiene que actuar como mediador ante el Otro, que es diferente de la audiencia de entendidos. La paradoja de la escena es que tenemos dos versiones, el discurso del dictador y su traducción, pero a una no la entendemos, y sin embargo nos damos cuenta de que la otra es falsa. Aun así, sabemos perfectamente bien qué está pasando. La discrepancia misma entre las dos versiones provee la pista precisa: es en el reflejo mutuo en espejo de las dos versiones que aparece "el objeto dictador". Nótese que todo el asunto está ubicado bajo el signo de la doble cruz, de modo que hemos sido muy bien advertidos de que esto es una cuestión de traición [literalmente, doble tachadura, *double-crossing*].

4. El discurso al comienzo —el discurso del dictador Hynkel— se refleja después en espejo en el discurso final, el del barbero judío disfrazado de Hynkel, el barbero que es el doble exacto del dictador y, al ser confundido con él, tiene que dirigirse a las masas en ese rol. Su discurso es lo opuesto mismo al discurso inicial; se lo presenta en palabras poderosas llenas de humanismo, es una apelación a la humanidad y la fraternidad. Sin embargo, en una ironía final, la respuesta de las masas parece ser la misma: está el mismo entusiasmo, pese al hecho de que el significado que se transmite es completamente opuesto. Esto intriga, ya que las masas no saben que éste no es el auténtico Hynkel sino su doble judío: ¿hemos de entender que a las masas se las puede embaucar infinitamente, que son susceptibles de cualquier manipulación? Para colmo, la escena final está acompañada de la música de *Lohengrin*, nada menos, un gesto que no puede sino acentuar la ambivalencia final. ¿Puede la escena final cancelar, obliterar, deshacer retroactivamente, *aufheben*, los efectos de la primera, de la cual es una *remake*? ¿O resuena la voz más allá de su alegato supuestamente en favor de la humanidad, irreducible a él, señalando amenazadoramente en dirección de otra cosa?

El uso totalitario de la voz no se halla en absoluto en la misma vena que las instancias de división del trabajo. No debemos leerla como una invocación de lo sagrado y del ritual,¹³ o más precisamente, como no se trata de lo sagrado ni del ritual, tiene que fingirlos aún más, tiene que emularlos, imitarlos, llevar a cabo su pantomima tan fiel y espectacularmente como le sea posible. La voz, aunque está puesta en el centro mismo, cumple aquí una función muy diferente: el Führer bien puede ser el jefe de Gobierno del Tercer Reich, comandante en jefe del Ejército, y desempeñar muchas funciones políticas, y sin embargo no es el Führer en virtud de las funciones políticas con que resulta estar investido, ni por elección ni tampoco a partir de sus capacidades. Es la relación de la voz lo que lo hace ser el Führer, y el lazo que vincula con él a los súbditos [*subjects*] es puesto en acto como un lazo vocal; su otra parte es la respuesta a la voz mediante la aclamación masiva, que es un rasgo esencial del discurso. Es la voz la que hace la ley: *Führerworte haben Gesetzkraft*, como dirá Eichmann en Jerusalén; sus palabras soportadas por la mera voz hacen la ley, la voz de inmediato las convierte en ley, es decir, la voz suspende la ley. Esto es lo que Carl Schmitt proclamó en 1935: “la voluntad y el plan del Führer” se manifiestan en directivas orales (*Leitsätze*), que son “ley positiva del modo más inmediato e intenso” (citado por Vissmann, 2002, pág. 139). Schmitt fue un gran teórico legal, y no podría haber sido más explícito.

En la persona del Führer, *zoe* y *bios* coinciden.¹⁴ Él representa la unidad del pueblo [*Volk*] y sus aspiraciones, su ambición y su tarea biopolítica: y el término de Foucault “biopolítica” apunta precisamente a la aniquilación de la distinción entre *zoe* y *bios*, es decir, desde nuestra perspectiva particular, a la aniquilación al mismo tiempo de la distinción entre la voz y el *logos*. Lo biopolítico fagocita lo sagrado, la voz fagocita la letra, la división se cae. La caída de esa distinción trae aparejada necesariamente la aparición de la “nuda vida” del otro lado: la vida que cualquiera puede matar con total impunidad, y aun así la vida que no puede ser sacrificada, es decir, sometida a una economía de sacrificio, don, ofrenda, expiación, en algún gesto de intercambio con el (divino) Otro. Tal es la vida de los judíos, los *homines sacri* por excelencia de nuestro tiempo.¹⁵

El uso de la voz en el stalinismo (considerado comúnmente como la otra parte de la entidad espuria del "totalitarismo")¹⁶ indica una clase diferente de estructura. Es inmediatamente obvio que los gobernantes stalinistas —empezando por el propio Stalin— nunca fueron buenos oradores públicos. La voz del gobernante stalinista está en las antípodas de la voz del Führer y su eficacia espectacular. Cuando el gobernante stalinista da un discurso público, lo lee con una voz monótona, sin la entonación ni los efectos retóricos adecuados, como si él mismo no entendiera lo que está diciendo. Los congresos del partido siempre fueron escenificados como lecturas monótonas de una retahíla interminable de discursos interminables, durante los cuales se suponía que se hacía historia, pero que tenían un irresistible efecto soporífero: esto era decididamente la historia sin drama alguno. El discurso se publicaba de todos modos al día siguiente en las densas páginas del diario oficial, de modo que nadie escuchaba (ni nadie leía el diario). Aun así la *performance* es esencial e indispensable: no por los delegados presentes en la sala, ni por el pueblo que supuestamente se amontona en multitudes en torno a las radios y los altoparlantes, sino como una escena montada para el gran Otro. La puesta en escena está dirigida a los oídos del Otro de la historia, y después de todo, a las medidas stalinistas siempre se las justificó en términos del cumplimiento de las grandes leyes históricas, con vistas a un futuro que supuestamente las validaría.

Si el principal objetivo del gobernante fascista era producir un Acontecimiento aquí y ahora, si el fascismo puso todos sus recursos en los mecanismos de la fascinación y el espectáculo, si la voz era el medio ideal de producir tales Acontecimientos al establecer un lazo directo entre el gobernante y las masas, entonces la principal preocupación de los congresos del partido stalinista era que nada sucediera, que todo siguiera su curso de acuerdo con las reglas de lo establecido como predecible. Al guión escrito no se lo disfraza: al contrario, el gobernante stalinista no es sino un agente, un funcionario del guión, y el sentido de la lectura monótona es el de presentar la menor cantidad posible de distracciones. La guía no es la autoridad de la voz, sino la autoridad de la letra: la letra es el Acontecimiento, la voz no es más que su apéndice, apéndice necesario ya que los discursos tienen que ser leídos en voz alta para que resulten efectivos; la publica-

ción no basta; pero a la voz se la reduce a la cantidad mínima necesaria. El hecho de que el orador no parezca entender lo que está leyendo es así estructural, no un reflejo de sus capacidades intelectuales, aunque a veces costaba distinguir una circunstancia de la otra. La situación es casi la opuesta a la del fascismo: las palabras del Führer, soportadas por la carismática presencia inmediata de su voz, eran inmediatamente legislativas, como hemos visto; mientras que el gobernante stalinista se esfuerza por borrarse él junto con su voz; él es un mero ejecutante del texto, así como es un mero instrumento de las leyes de la historia, no su creador. Él no es el legislador, sino apenas el secretario (aunque sea el Secretario General), que lleva adelante el curso objetivo y científicamente establecido de la historia, el humilde soldado al servicio del Otro. No actúa en su propio nombre sino en el del proletariado, el progreso, la revolución internacional, etcétera, y en el gran Otro nada es confiado a la voz: todo está en la letra y en su ley.

Si los gobernantes stalinistas eran malos oradores, entonces quizá sea revelador que los opositores al stalinismo hayan sido además grandes oradores. Trotsky, el archienemigo, era un orador brillante; Tito, aunque no era brillante, estaba evidentemente incómodo mientras leía y a menudo se dejaba llevar por digresiones espontáneas en lenguaje popular, dirigidos directamente a la "gente simple" de la cual él alegaba ser parte. El caso especial es el de Castro: difícilmente se lo pueda considerar como un opositor al stalinismo, pero sigue una lógica muy distinta en sus apariciones públicas. Presenta algo así como la síntesis imposible de dos elementos opuestos: por un lado pronuncia sus discursos sin notas escritas, con enjundia, basándose infinitamente en la inspiración del momento, con una retórica barroca y una intrépida confianza en la inmediatez de la voz; y sin embargo, por otra parte, sus monólogos improvisados duran horas y horas, se vuelven abrumadoramente repetitivos y se convierten espontáneamente en disertaciones de los dirigentes del Partido, con los mismos efectos soporíferos, logrando así su objetivo a pesar de su punto de partida opuesto.

Si en el stalinismo todo sucede en nombre del gran Otro de la historia, entonces en el fascismo el Führer mismo asume el rol del Otro. No necesita leyes objetivas; su justificación es encarnar la unidad y la aspiración de la Nación, su "voluntad de poder", su

necesidad de espacio vital y de purificación racial. La vida, la fuerza, el poder, la sangre, el suelo... y la voz en continuidad con esta serie, la voz en vez de, en lugar de la ley. A la luz de esto, todo el legado del Iluminismo —derechos humanos, democracia, etcétera— no podía aparecer más que como un obstáculo a la agenda biopolítica. La catástrofe del stalinismo, por el contrario, fue que era heredero del Iluminismo, y representaba su perversión interna. Su terror era el terror de la letra y de la ley en nombre del Otro, pero el ocultamiento mismo de la voz tras la letra era la fuente de la perversión: la voz stalinista era débil y monótona, un mero apéndice de la letra, y sin embargo esta puesta en escena, esta reducción de la voz al mínimo, su autoborramiento, con el propósito de exhibir la letra como más objetiva, independiente de la subjetividad de su ejecutante, esta reducción era la fuente del poder stalinista. Cuanto menor mostraba ser, mayor era su poder, reducido al apéndice oculto, a la diminuta adición de la voz, pero de una voz que decide la validez de la letra.

LA VOZ Y LA LETRA

Agamben, en las primeras páginas de *Homo sacer*, define la soberanía, siguiendo a Carl Schmitt, como una paradoja:

El soberano está al mismo tiempo dentro y fuera del orden jurídico [...]. El soberano, al tener poder legal para suspender la validez de la ley, está situado legalmente fuera de la ley. Esto significa que la paradoja puede igualmente formularse de este modo: “La ley es exterior a sí misma”, o más bien: “Yo, el soberano, que me hallo fuera de la ley, declaro que no hay fuera de la ley” (Agamben, 1997, pág. 23).

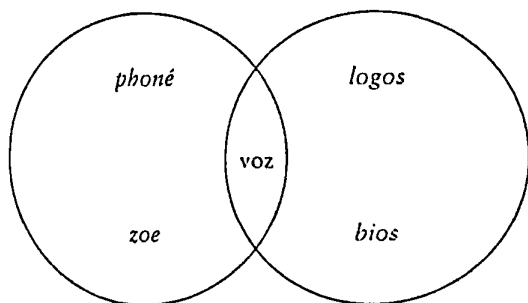
De modo que la soberanía se funda estructuralmente sobre una excepción. El soberano es aquel que puede suspender el orden legal y proclamar el estado de emergencia donde las leyes usuales ya no son válidas, y la excepción se convierte en la regla. El estado de emergencia tiene un vínculo de lo más íntimo con la dimensión de la “nuda vida”: se lo proclama, de hecho, cuando nuestras nudas vidas se hallan en peligro (con las catástrofes naturales, guerras, sublevaciones, 11 de septiembre...) y cuando a uno se lo obliga, en nombre de la nuda vida, a cancelar la vali-

dez del estado de derecho. Pero le toca al soberano decidir si el peligro es de hecho tal que requiere de esta medida extrema, de modo que el estado de derecho mismo depende de la decisión y del juicio emanados de un punto que está fuera de la ley. Y desde el momento en que se declara que ésta es ahora una cuestión que concierne a nuestras nudas vidas, a nuestra supervivencia, y que por lo tanto es un asunto apolítico, estamos tratando con la soberanía y con la política en sus formas puras, con la esencia de lo político.

Podemos ver que esta paradoja coincide ampliamente con la relación entre la voz y la letra que hemos estado examinando. La letra de la ley, para adquirir autoridad, tiene que basarse, en cierto punto, en la voz presupuesta tácitamente; es el elemento estructural de la voz el que asegura que la letra no sea "letra muerta", sino que ejerce poder y puede ponerse en acto. Esto puede tomar la forma de una división del trabajo y una "coexistencia pacífica", con todo lo problemática que pueda ser, pero la tensión entre ambas amenaza permanentemente con algo mucho más siniestro: *la voz se halla situada estructuralmente en la misma posición que la soberanía*, lo que quiere decir que puede suspender la validez de la ley e instaurar el estado de emergencia. La voz se ubica como el punto de excepción que amenaza con convertirse en la regla, donde despliega de pronto su complicidad profunda con la nuda vida, *zoe* como lo opuesto a *bios*, aquello de lo que hablaba Aristóteles. La emergencia es la emergencia de la voz en la posición comandante, donde su existencia oculta se vuelve de pronto abrumadora y devastadora. La voz se halla precisamente en ese punto no localizable en el interior y en el exterior de la ley al mismo tiempo, y de ahí que constituya una amenaza permanente de estado de emergencia.

Se sigue de aquí una "política de la voz" que exhiba la voz como central y ambivalente. El pasaje de la voz al *logos* es un pasaje inmediatamente político cuyo segundo paso entraña el resurgimiento de la voz en medio de lo político. Si la relación voz/*logos* es análoga a la relación voz/letra, podemos ver que la voz, el objeto voz, se ubica nuevamente en la intersección de ambos. Tiene que haber una parte de la voz que dote a la letra de autoridad, hay un punto donde la letra tiene que basarse para su autoridad en una voz tácitamente presupuesta, y esta parte inaudible de la voz resurge con un cierto glamour en el uso ritual de

la voz donde la voz oculta aparece con una sonoridad positiva, como un sucedáneo de sí misma, por así decirlo. La topología paradójica de la voz como esencialmente un entre-dos que hemos estado buscando desde el comienzo puede prolongarse aquí a la relación entre *phoné* y *logos* tanto como entre *zoe* y *bios*.



En todos nuestros ejemplos las dos entidades se solapan en un elemento que no pertenece a ninguna de ellas, y que sin embargo las une. Esta ubicación —la intersección, el vacío— convierte a la voz en algo precario y elusivo, en una entidad que no puede ser hallada en la sonoridad plena de una presencia sin ambigüedad, pero que tampoco es una mera falta. Desde el momento en que la voz es tomada como algo positivo y apremiante por sí mismo, entramos en el ámbito en que se siguen rápidamente consecuencias repudiabiles. En política se convierte enseguida en “La voz de su amo”, reemplazando a la ley.

Pero en el ámbito de la “política de la voz” también tendríamos que proseguir la misma operación que en el ámbito de la ética: los usos sociales rituales de la voz y su perversión “autoritaria” no cubren todo el campo. También aquí tenemos que desenmarañar, de entre las voces sonoras y estridentes, la voz no sonora de la pura enunciación, la enunciación sin enunciado: la enunciación a la que hay que proveerle el enunciado, el enunciado político en respuesta a esa voz: no escuchando/obedeciendo, no efectuando meros rituales sociales, sino comprometiéndose en una postura política. Es una voz tácitamente implícita no sólo en la ley sino también en la vasta textura simbólico-social, la trama simbólica atesorada en las tradiciones y las costumbres, algo que no podemos simplemente asumir mediante el cumplimiento y la

sumisión, sino algo que demanda un acto, una subjerivación política que puede tomar muchas formas diversas. La eficacia simbólica depende del exceso de la voz que ésta inaudiblemente oculta en sus entrañas: si empecé este capítulo invocando a Althusser, puedo concluirlo repasando brevemente su mecanismo de interpelación, que no es sino otro nombre de esa voz, el llamado que sostiene los preceptos sociales y los mandatos simbólicos. Althusser vio con gran claridad que la asunción de lo simbólico implica una respuesta a un llamado, y le proveyó un nombre excelente, pero existe una división, una línea precaria y lábil, en la voz que interpela: por un lado está el proceso de convertirse en sujeto al reconocerse como destinatario de ese llamado, que sería entonces una versión de "La voz de su amo" emitiendo prescripciones positivas; por otro, existe a la vez una voz que interpela sin contenido positivo alguno: algo de lo que uno preferiría quizás escapar obedeciendo a la voz sonora de los enunciados y las órdenes; sin embargo, este puro exceso de la voz obliga, aunque no diga qué hacer ni ofrezca asidero para el reconocimiento y la identificación. Si uno quiere volverse sujeto, no basta en modo alguno con el reconocimiento y la obediencia; además y aparte de éstos, uno tiene que responder a la "mera voz" que no es sino una apertura, una pura enunciación que obliga a una respuesta, a un acto, a una dislocación de las voces imponentes de la dominación. Si en el primer caso uno se vuelve sujeto precisamente al asumir la forma del "yo" autónomo, desestimando su origen heterónimo, de modo que la dominación ideológica y la subjetividad autónoma trabajan codo a codo, como Althusser ha demostrado contundentemente, entonces en el segundo caso uno se vuelve sujeto sólo mediante la fidelidad al "núcleo foráneo" de la voz del que el sí mismo [*self*] no puede apropiarse, por lo tanto, siguiendo la brecha heterónoma en la que uno no puede reconocerse a sí mismo. La interpelación ideológica nunca puede silenciar del todo esta otra voz, y la distancia entre ambas voces abre el espacio de lo político.¹⁷

En un famoso pasaje de "Análisis terminable e interminable" (1937), Freud habla de tres profesiones imposibles, en las que uno puede estar seguro de que el resultado será insatisfactorio: gobernar, educar y psicoanalizar. (SA, volumen suplementario, pág. 388).¹⁸ Si contemplamos esto desde nuestra tendenciosa

perspectiva, es obvio que las tres implican a la voz de un modo central y crucial. Son profesiones de la voz, y quizá sea el embarazoso elemento de la voz lo que las hace imposibles en primer lugar. Desde otro ángulo aparecen como imposibles porque todas implican transferencia, y puede que haya un lazo estrecho entre ambas: la voz bien puede funcionar como el núcleo o la palanca de la transferencia, como la voz transferencial, y puede que transferencia no sea sino otro nombre del mecanismo que hemos estado examinando por el que se pone en acto la letra mediante la voz.

Hemos estado considerando la primera profesión, gobernar, con algunas de las paradojas de la política de la voz. Apenas si he tocado brevemente la segunda, la voz en la educación, libro de muchos capítulos que requeriría un estudio más exhaustivo; pero quisiera concluir provisoriamente, de modo algo abrupto, destacando "la voz como pivote del análisis". De hecho, el psicoanálisis es también una de las cosas que sólo se pueden llevar a cabo *viva voce*, a viva voz, en la presencia viva del analizante y del analista. Su lazo es el lazo de la voz (el análisis por escrito, o aun por teléfono, jamás funcionará). ¿Pero la voz de quién? El paciente, el analizante, es quien tiene que presentar sus asociaciones, todo lo que le venga a la mente, en presencia del analista. De modo que el paciente (en principio) es el principal, o, en un límite, el único hablante; a él o a ella le pertenece el dudoso privilegio de la emisión de la voz. El analista tiene que guardar silencio, al menos al principio o la mayor parte del tiempo. Pero aquí se da una curiosa inversión: es el o la analista, con su silencio, quien se convierte en la encarnación de la voz como objeto. Él o ella personifican, encarnan, la voz, la voz encarnada, la silenciosa voz afónica. Ésta no es "La voz de su amo", ni la voz de una orden o del superyó, sino, más bien, la voz imposible a la que uno tiene que responder. Es la voz que no dice nada, y la voz que no puede ser dicha. Es la voz silenciosa de un llamado, una apelación a la respuesta, a la asunción de la propia posición como sujeto. Uno es llamado a hablar, y uno dice lo que le viene a la mente para interrumpir el silencio, para silenciar esa voz, para silenciar el silencio; pero quizá todo el proceso del análisis sea un modo de aprender a asumir esta voz. Es la voz en la que la voz lingüística, la voz ética y la voz política suman fuerzas, coincidiendo en lo que en ellas era la dimensión de la pura enun-

ciación. Se anudan en torno al núcleo pivote del objeto voz, de su vacío, y en respuesta a él nuestro destino de sujetos lingüísticos, éticos, políticos debe ser desmontado, rearmado, atravesado y asumido.

NOTAS

1. Es una extraña coincidencia que los dos libros más conocidos de filosofía política a fines del siglo XX, dos de los descubrimientos de la última década, comiencen ambos discutiendo este pasaje: *La Méésentente* de Jacques Rancière (1995, págs. 19-25) y *Homo sacer* de Giorgio Agamben (1997, págs. 15-19). Ambos fueron publicados en 1995 originalmente en francés e italiano, respectivamente.

2. Para citar algunos de los ejemplos del propio Agamben: *Le grand renfermement* de Foucault funciona como "la clausura del afuera"; incluye a una parte de la población al excluirlos y someterlos a "tratamiento especial" de modo que no están fuera de lo social sino en un punto donde los mecanismos sociales se manifiestan más explícitamente. La *prohibición*, mecanismo crucial y general, excluye a algunos, una categoría o un grupo de gente, de la ley y así define la validez de la ley incluyendo/excluyendo su exterior. "El delincuente" está sujeto a la ley en su forma pura.

3. Podemos recordar cómo las burlas a los profesionales del derecho era un plato fuerte de la comedia durante el siglo de las luces. Tomemos, por ejemplo, la escena de la corte en el *Figaro* de Beaumarchais.

4. El rol central de la inmediatez de la voz causó muchos problemas legales cuando se produjo la introducción de dispositivos para grabar el audio y posteriormente del video en las cortes (en Alemania el video fue permitido en 1998). En la mayoría de los países esa clase de registros, como regla general, todavía son considerados secundarios en relación con el registro escrito y supervisado por el juez. Por no mencionar que las transmisiones de radio o televisión de lo que sucede en la corte están prohibidas ya que, entre otras cosas, disiparían el poder de la ilusión, la ficción legal de la inmediatez de la voz como *locus* de justicia.

5. "Votar" proviene del latín *votum*, *voveo*, que significa deseo, promesa y que no tiene relación con *vox*, voz.

6. En la ópera hay un gran ejemplo de esto: la escena inicial de *Boris Godunov* de Mousorgsky que se desarrolla en torno al problema de la aclamación del monarca.

7. Véase Poizat, 2001, pág. 236 y sigs. para una descripción exhaustiva del adagio así como de su conexión con las elecciones. La carta de Alcuino afirma: "Acorde con las leyes divinas uno debe liderar al pue-

blo, no seguirlo [...]. Uno no debería escuchar a quienes dicen *vox populi, vox Dei*, dado que el tumultuoso entusiasmo del pueblo siempre bordea la locura" (pág. 238).

8. En un gesto que es el contrapunto de esto, el monarca de Hegel consigue promulgar la legalidad racional no a través de su voz sino de su firma, un signo escrito y sin significado en sí que vuelve efectiva la ley. El monarca es la excepción constitutiva inscripta dentro del reino de la ley, reducida a un mero significante, la firma, un acto puramente performativo sin significado. Ésta es la apuesta de Hegel: incluir el punto de excepción y así neutralizarlo: promulgar el reino de la razón poniendo la excepción en su centro. El objetivo de esta estrategia es reducir la excepción a una letra sin sentido y aun así accesible y verificable universalmente, un grado cero de la universalidad como lo opuesto al gobernante totalitario sujeto a la voz. Véase en Žižek, 1993, págs. 174-193, la diferencia entre ambos.

9. Gran parte de lo que sigue constituye una deuda que contraigo otra vez con Alenka Zupančič (2003, págs. 168-179). Véase también Poizat, 2001, págs. 169-172.

10. Es ciertamente significativo que haya sido con esta escena que el público de cine escuchó por primera vez la voz de Chaplin, dado su reclamo en cuanto a promover "las películas habladas".

11. "En esta sociedad el rey no se dirige a sus súbditos de modo directo ni en voz alta. Su voz es siempre serena, grave, baja. Cada vez que el soberano realiza una pausa, un asistente encargado de la repetición amplifica y transmite en voz alta para el público las palabras reales. Pero este amplificador humano no se limita a la reproducción mecánica de las palabras del soberano. De hecho él las completa y modifica su estilo al recitarlas para la audiencia" (Kawada, 1998, pág. 12).

12. "El cuerpo del rey impresiona, domina, paraliza, juzga y deja estupefacto a quien lo ve, no tanto por el lujo de su apariencia ni por sus alegorías panegíricas, no por el terror sagrado a la carne sacra e intocable que deriva de las fábulas medievales, sino por el efecto de su voz" (Salazar, 1995, pág. 289).

13. Lo sagrado sólo en el sentido en que lo presenta Agamben en *Homo sacer*, que es una entidad precisamente por fuera de lo sagrado y sacrificial, una apertura a lo biopolítico.

14. "Él está ubicado en la juntura de *zoe* y *bios*, del cuerpo biológico y el político. Su persona es el sitio donde lo uno pasa constantemente a lo otro" (Agamben, 1997, pág. 198).

15. Aquí podemos leer cierta crítica de Lacan. En las últimas páginas del *Seminario XI* dice:

"Hay algo profundamente enmascarado en la crítica de la historia que hemos vivido —el drama del nazismo, que presenta las formas más

monstruosas y supuestamente superadas del holocausto. Sostengo que ningún sentido de la historia, fundado en las premisas hegeliano-marxistas, es capaz de dar cuenta de este resurgimiento mediante el cual se evidencia que son muy pocos los sujetos que pueden no sucumbir, en una captura monstruosa, ante la ofrenda de un objeto de sacrificio a los dioses oscuros" (1979, págs. 274-5, y 282 de la edición en castellano).

16. Véase Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?* (2001a).

17. Esto es sólo una pista que necesita mucha más elaboración. Podemos conectarla, por ejemplo, con la oposición que hace Rancière entre policía y lo político, y entre la identificación común y la subjetivación: "Por subjetivación entiendo la producción, por medio de una serie de acciones, de un cuerpo y una capacidad de enunciación no identificable previamente dentro de un campo de experiencia, cuya identificación es entonces parte de la reconfiguración del campo de experiencia" (Rancière, 1998, pág. 35).

18. Curiosamente este importante texto está ausente en la edición PFL, por lo tanto, me referiré por esta vez al *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, editado por James Strachey (Londres, Hogarth Press, 1953-1973), vol. 23, pág. 249. Freud utilizó la misma idea en su "Preface to August Aichhorn's *Wayward Youth*" (1925 f.) SE 19, pág. 273.

Capítulo 6

LAS VOCES DE FREUD

Hemos estado enfocando nuestro objeto voz desde diferentes ángulos, pero quizá sea tiempo de un “retorno a Freud”, a su propia teoría de la voz, si es que ésta existe.

El objeto “voz” comenzó su carrera en psicoanálisis, sobre el escenario y bajo las luminarias, con el trabajo de Lacan. Fue él quien prestó debida atención a la voz, que hasta ese momento parecía no haber sido muy escuchada, o al menos había sido reducida a meros suspiros aunque estaba implicada en todos los pasos cruciales del psicoanálisis. Lacan la promovió al estatuto de objeto propio del psicoanálisis, una de las encarnaciones primordiales de lo que llamó *objeto a* (siendo “encarnación” un término no del todo apropiado), y que consideró su principal contribución al psicoanálisis. A la lista de objetos heredados de Freud, Lacan añadió dos más: la mirada y la voz, y dio la sensación de que estos recién llegados tuvieron prioridad enseguida y sirvieron como objetos modelo (modelos de aquello que por definición no tiene modelo). Pero a pesar de que se acuñó rápidamente el nuevo eslógan “la voz y la mirada”, parecía que todas las miradas se fijaban en la mirada, tanto en la obra del propio Lacan como en una hueste de comentarios, mientras que no todos los oídos estaban abiertos a la voz, que no pudo ser escuchada como habría debido. Restablecer este equilibrio es una tarea riesgosa, pues sospecho que es el destino psicoanalítico del equilibrio quedar fatalmente fuera de equilibrio.

Pero la historia de la voz en psicoanálisis no comenzó con

Lacan, y una vez que tengamos más conocimiento retrospectivo veremos cuán extraño es que no haya sido escuchada con anterioridad. Por así decirlo, la voz fue puesta en la cuna misma del psicoanálisis, dado que, después de todo, está en su naturaleza acunar. Puesto que una vez que nos concentramos en ella vemos que la historia de la voz no constituye una atracción secundaria ni está confinada a las voces o murmullos entre bastidores o de los apuntadores. La voz se encuentra en el corazón mismo del esfuerzo psicoanalítico, aunque por mucho tiempo funcionó como la historia de las voces dirigidas desde el centro del escenario a las bambalinas, *à la cantonade*, voces dirigidas a un receptor desconocido, *ja buen entendedor...*! (Lacan, 1979; pág. 208, y 216 de la edición en castellano), con saludos a quien las fuera a escuchar, como mensajes en una botella; y la voz en una botella no es una mala imagen para nuestro propósito. Entregadas *à la cantonade*, como voces de infantes, se entregaron *à Lacan*, el que podía escucharlas. Estas voces son varias y tienen un lugar tan central, que me siento tentado de decir: en el principio fue la voz. En el principio del psicoanálisis, digamos, dado que la voz es una candidata primordial para distintos tipos de génesis: para empezar y como ya hemos visto, la creación del Universo.

Anecdóticamente, Freud se proclamó a sí mismo particularmente refractario a la música. Es algo que él está dispuesto a admitir que no comprende; dice carecer de susceptibilidad y de sensibilidad para la música; declara su ignorancia y su incompetencia en este dominio. Sin embargo, no podemos darle crédito a esto, dado que sus referencias musicales, si bien no son abundantes, son notablemente numerosas y no muestran falta de conocimiento (para una lista detallada, remitirse a Lecourt, 1992, págs. 219-223). Freud se refiere con frecuencia a Mozart, pero también a *Carmen* de Bizet, a *Los maestros cantores* de Wagner, a *Fidelio* de Beethoven, a Offenbach, etcétera..., la mayor parte de las veces, es verdad, a la ópera. En el análisis de uno de sus sueños cruciales de "La interpretación de los sueños", el "revolucionario" sueño acerca del Conde Thun, nos encontramos con un Freud que tararea la "Cavatina" de *Las bodas de Fígaro* en una estación de trenes, luego de ver por casualidad al Primer Ministro de Austria.¹ Descubrimos a través de sus cartas que solía tararear arias de *Don Giovanni* a su perro, y otras

cosas más. ¿Deberíamos ver su desestimación de su capacidad musical como una negación? ¿No se queja demasiado?

Al principio de su obra acerca de "El Moisés de Miguel Ángel" (1914), Freud pide indulgencia, dado que en cuestiones de arte declara ser un mero amateur y, tratando de resolver el misterio del efecto que esto tiene sobre él, dice:

Las obras de arte ejercen sobre mí poderoso influjo, en particular las creaciones poéticas y escultóricas, más raramente las pinturas. Ello me ha movido a permanecer ante ellas durante horas cuando tuve la oportunidad, y siempre quise aprehender a mi manera, o sea, reduciendo a conceptos, aquello a través de lo cual obraban sobre mí de ese modo. Cuando no puedo hacer esto, como me ocurre con la música, por ejemplo, soy casi incapaz de obtener goce alguno. Una disposición racionalista o quizás analítica se revuelve en mí para no dejarme conmover sin saber por qué lo estoy, y qué me conmueve (PFL 14, pág. 253).

¿Podemos discernir en estas líneas cierta angustia, o incluso pánico, frente a algo que amenaza con cautivarlo, desbordarlo, hacerle perder su postura y su distancia analítica? ¿Distancia que él sí mantiene con la literatura y las artes visuales? Hay una cierta paradoja en la cita: Freud es sensible a la literatura y la escultura, pero puede mantener distancia y analizar cómo funcionan, mientras que la música no lo conmueve, pero tampoco le permite tomar distancia. Si se rindiese a su encanto, se lo tragaría como un agujero negro. Es bueno, entonces, que no tenga oído para la música, pues si lo tuviera debería escucharla, lo que sería horrible.²

Aun así, su incapacidad para apreciar la música, sea lo que sea lo que esté en su origen, quizá lo favorezca: lo vuelve inmune al modo particular y más común de vérselas con la voz: su apreciación y veneración estéticas —la mayor defensa contra el objeto voz, como hemos visto—. Su inmunidad a su estética y a su seductor canto de sirenas tiene su contrapartida en una gran sensibilidad para escuchar las voces en otro registro y para oír la voz precisamente donde el apasionado de la ópera italiana no puede escuchar.

Si tomamos a Freud bajo los auspicios de la voz, vemos que sus voces son varias y de muy distintos tipos. En vano buscaríamos una teoría particular de la voz en Freud; él tropieza con las

voces en varios contextos, en muchos momentos cruciales, y se enfrenta con ellas de modos esclarecedores, pero la suma de esto no arroja como resultado un modelo consistente; más bien, nos deja con pistas, enigmas, y puntas a seguir. Aquí dejaré de lado los dos ejemplos más obvios y que se comentan con más frecuencia: las voces que se escuchan en la psicosis y la voz del superyó, de la que ya he hablado brevemente. Voy a remitirme a un nivel más elemental y voy a tratar de ver cómo llevarse bien con la voz podría estar en la base de las introspecciones básicas del psicoanálisis. Voy a seguir, en tres pasos, la voz en la fantasía, la voz en el deseo y la voz en las pulsiones. La voz como un exceso, la voz como un eco y la voz como silencio.

Podríamos comenzar con una línea divisoria provisional y simplificada donde la cuestión de la voz puede actuar como factor distintivo: por un lado está el inconsciente, tal como está desarrollado en los tres volúmenes de "La interpretación de los sueños" (1900), en "La psicopatología de la vida cotidiana" (1901) y en "El chiste y su relación con el inconsciente" (1905), obras que inauguran el siglo XX y que representan de modo contundente el descubrimiento del psicoanálisis. Si el inconsciente se puede desplegar es sólo porque habla, su voz puede escucharse, y si habla es porque en última instancia él mismo está "estructurado como un lenguaje", como dirá Lacan intentando acortar esta larga historia medio siglo después. Por otro lado, con "Tres ensayos de teoría sexual" (1905), hay un cambio de escenario, una puesta en acto diferente y la escena de repente aparece dominada por héroes de otra clase, las pulsiones y su rasgo sobresaliente: el silencio; son silenciosas, *stumm*, mudas, dice Freud. No hablan, hacen lo suyo en silencio: ni siquiera mantienen la boca cerrada, no en el caso de la pulsión oral, pero si la boca se abre no es para hablar (comer o hablar: Deleuze se extenderá insistentemente sobre este dilema, sobre el que volveremos).

Cuando más tarde las pulsiones se dividen, cuando Freud traza una línea entre la libido por un lado y la pulsión de muerte por otro —la división que lo preocupará y atormentará durante gran parte de su vida— volverá a tratarse de una división a través de la voz: "Se nos empuja a concluir que la pulsión de muerte es por naturaleza muda y que el alboroto de la vida proviene en su mayor parte de Eros" (PFL 11, pág. 387). Por lo tanto, desde esta nueva perspectiva, las pulsiones siguen sin hablar, aunque

hacen mucho ruido, proveen el clamor de la vida..., pero sólo lo hace la libido, Eros, mientras que su contrapartida, la misteriosa pulsión de muerte, se mantiene silenciosa, invisible e inaudible, y sin embargo omnipresente. Ambas pulsiones están siempre entrelazadas, insertas una en otra, siempre actúan juntas en diferentes combinaciones, de manera tal que el silencio de la pulsión de muerte es la sombra silenciosa que acompaña el alboroto de la vida, su reverso.

EL TIC TAC

Pero comencemos con la primera parte de la división, el inconsciente donde "eso habla", donde el habla es el medium del deseo inconsciente, donde, de acuerdo con el aforismo de Lacan, "el inconsciente está estructurado como un lenguaje". Pero ¿dónde está la voz en todo esto? ¿La voz que es precisamente el elemento que elude al significante y que no puede ser atrapado por su lógica, la voz que es el resto, el desecho de la operación significante? ¿Existe una voz del inconsciente opuesta a la estructura del lenguaje? Puedo comenzar tentativamente con la fórmula que sostiene que el lenguaje en sí mismo no parece estar muy estructurado como un lenguaje. Está el elemento voz que lo molesta, que le impide casi ser un lenguaje; está la voz como un cuerpo extraño que elude el lenguaje y al mismo tiempo lo impulsa, por así decirlo.

Tomemos un ejemplo, un curioso caso de Freud llamado "Un caso de paranoia que contradice la teoría psicoanalítica" (1915). Brevemente, hay una joven hermosa, que en cierto punto se deja convencer por los ruegos de un compañero de trabajo de tener un *affaire* con él. Así es como ella va a su departamento por primera vez, presa de un estado de gran nerviosismo y excitación, pero:

Medio desvestida, yacente en el diván junto al amado, ella oye un ruido como un tic tac, un toc, un latido, cuya causa ignora, pero que interpreta más tarde, después que se ha topado en la escalera de la casa con dos hombres, uno de los cuales lleva como un cofrecillo envuelto. Adquiere el convencimiento de que ha sido espiada y fotografiada durante el encuentro íntimo por encargo del amado (PFL 10, pág. 154).

La perspectiva de hacer el amor fue interrumpida por un misterioso sonido, un ruido, un tic tac, un latido, un clic. Su origen es desconocido y su amante, al ser interrogado sobre esto, le resta importancia: quizá fue el tic tac del viejo reloj. El extraño sonido luego adquirió una enorme importancia retrospectivamente, de repente fue circundado por una interpretación retroactiva, una construcción paranoica, una fantasía que le otorgó un significado y un marco: la pobre damisela se vio a sí misma como la víctima de una persecución, una conspiración orquestada por su amante: el ruido que sintió fue el de una cámara de fotos que buscaba fotos vergonzantes de ella, y cualquier cosa que su amante dijera luego en su defensa sólo probaría su culpa. El imperceptible sonido, el inexplicable tic tac, es como un grano de deseo, una pequeña provocación que desata consecuencias masivas. Y para empezar, podríamos decir: en el inconsciente eso no sólo habla, también late y tal vez no haya *ça parle* sin un *ça cliquette*. El deseo late (¿como la máquina infernal?).

Entonces, ¿cómo el ruido externo insignificante y contingente se relaciona con el inconsciente? ¿Cómo puede devenir el objeto de una fantasía que luego animará al sujeto desde su interior más íntimo? Lo que Freud dice contiene dos elementos. Primero:

No creo en absoluto que se oyera el tic tac del reloj de mesa ni otro ruido alguno. La situación en que ella se encontraba justificaba una sensación de "toc toc" o de latido en el clitoris. Esto fue, entonces, lo que con posterioridad se proyectó hacia fuera, como percepción de un objeto exterior (ibíd, págs. 155-156).³

¿Podría existir alguna respuesta simple a la intrigante pregunta "¿qué hace palpar a una mujer?". Fácilmente podemos ver que estamos sobre terreno fangoso aquí donde Freud actúa el rol que le asignó la crítica feminista: el rol de alguien que impone sus propias fantasías masculinas acerca de la sexualidad femenina de la más desafortunada de las mujeres, por lo que él podría estar, sin saberlo, dando una respuesta a otra pregunta: "¿Qué hace a los hombres palpar?". Aun así, con todo este escepticismo en mente, hay al mismo tiempo una credibilidad apremiante respecto a lo que él está diciendo: el extraño lazo, el vínculo entre lo interior y lo exterior, el cortocircuito existente entre la contingencia externa y lo íntimo, la curiosa coincidencia del tic tac con la excitación sexual. El tic tac aparece en el

momento más inapropiado, impide un feliz desarrollo de la situación, es *der Störer der Liebe*, el obstáculo del amor (PFL 14, pág. 353), como dice Freud en otro contexto, cuando discute la dimensión de lo siniestro. Es el momento de descarrilamiento del deseo, un momento estructural en el que algo que molesta e interrumpe el curso del deseo hacia su realización en realidad define y arrastra el deseo mismo. El tic tac, el sutil latido, el bloque de deseo tambaleante, hace aparecer el objeto y, bastante independientemente de nociones particulares de psicología y de proyecciones masculinas, produce una situación paradigmática: el cortocircuito entre el palpitir interno y el externo nos da la pista acerca de "qué hace palpitir el deseo".

Pero aún hay cosas más extrañas por venir. Escuchar el tic tac en aquel contexto evoca el estereotipo de la fantasía primordial.

La observación del comercio amoroso entre los padres es una pieza que rara vez se echa de menos en el tesoro de fantasías inconscientes que el análisis pueda descubrir en todos los neuróticos, y con probabilidad en todos los seres humanos. Llamo a estas formaciones de la fantasía [...] dos fantasías primordiales [...]. Por tanto, ese ruido contingente sólo desempeña el papel de una provocación que activa la fantasía del espionaje con las orejas, fantasía típica contenida en el complejo parental. Y aun es discutible que pueda considerársele como contingente [...]. Según me ha hecho notar Otto Rank, es más bien un requisito necesario de la fantasía del espionaje y repite el ruido por el cual se delata el comercio de los padres, o bien aquel por el cual temió delatarse el niño que espiaba (ibíd., pág. 154).

La situación de la paciente sería, entonces, una nueva puesta en acto como resultado del desplazamiento de una fantasía paradigmática que se construye enteramente alrededor del núcleo de la voz, la semilla de un ruido inexplicable, un sonido misterioso, que puede aparecer incluso con el más leve tic tac. En el origen de la fantasía existe un núcleo traumático que se materializa en la voz, el ruido..., deberíamos dar pleno alcance aquí a una sonoridad que no pertenece al lenguaje.

El rasgo principal es la doble naturaleza de este sonido: por un lado es lo que uno oye, lo que manifiesta la actividad enigmática del Otro que nos fascina, que nos produce un temor reverencial, que nos hipnotiza; y al mismo tiempo es el sonido que

uno mismo podría producir y que podría delatarnos frente al otro, revelándole nuestra existencia al Otro, nuestro escondite, donde somos los testigos culpables de algo que no debimos haber atestiguado: la voz ha manifestado “demasiado”, ha revelado demasiado, y tememos revelar “demasiado” de nosotros mismos a través de nuestros ruidos. El sujeto queda petrificado por la angustia y se hace uno con el sonido, el sonido escuchado y el sonido emitido, él o ella quedan atrapados entre dos sonidos que en última instancia pueden verse como uno y el mismo objeto. (Todos recordamos la impresionante escena de *Terciopelo azul* de Lynch.) El sonido que se escucha hace surgir la pregunta acerca del misterio en el otro —“¿Qué hace palpar al Otro?”— lo que inmediatamente se traduce en los propios misterios —“¿Qué me hace palpar?”. “¿Puede el Otro oírme palpar?”—, de manera tal que ambos sonidos, ambas voces, ambos palpitar, ambas preguntas se funden en un solo objeto, el objeto del terror, de la angustia, de un enigma. El objeto que es sonoro y que aparece como el núcleo de la subjetivación. El enigma en el Otro es ese exceso que francamente hace del Otro el Otro absoluto, siendo esto lo que le confiere la alteridad; es el sonido que delata el exceso de un goce insondable, y la posición del sujeto atrapado muestra cómo el goce del Otro inmediatamente plantea la pregunta por el propio goce. En el análisis de Dora, cuando aparece el mismo problema,⁴ Freud dice: “Los niños, en esas circunstancias, imaginan algo sexual en los sonidos extraños [*das unheimliche Geräusch*] que llegan a sus oídos. De todos modos, los movimientos que expresan la excitación sexual yacen en ellos disponibles, como piezas innatas de un mecanismo” (PFL, 8, págs. 116-117). Si hubiera piezas innatas, el problema sería mucho más grave, pues toda la dificultad consiste en que el sujeto que se enfrenta a este enigma no dispone de ninguna clave o guía.

Puedo mencionar ahora, al menos al pasar, que en esta particular constelación se ubica la empresa emprendida por Jean Laplanche para rehabilitar, por así decirlo, la teoría de la seducción. Hubo cierta corriente dentro de la crítica a Freud que lo atacó por omitir *ex profeso* la evidencia del abuso sexual infantil como la principal causa de la histeria y reemplazarla por fantasías inocuas. La histeria se presentaba en formas bastante espectaculares que se asemejaban a efectos sin causa aparente y

el trauma de la seducción parecía brindar la causa perdida, mientras que el hecho de que Freud abandonara la teoría de la seducción pareció poner nuevamente el acento culposos sobre las mujeres. El argumento de Laplanche es que la seducción, o la exposición sexual traumática de un niño, se encuentran no sólo en el fondo de toda histeria sino también de toda constitución subjetiva. Siempre existe una misteriosa sobreinvestidura a la cual el niño está sujeto, hay un exceso de pasión que se muestra en relación con el niño así como en las relaciones entre adultos, un exceso en el Otro que el niño atestigua y que implica un misterio traumático que desata el proceso de subjetivación. ¿Qué es lo que impulsa al Otro, qué lo hace gozar, cómo encajo yo en todo esto? La versión más estereotipada y estándar de todo esto es la *Lauschphantasie*, la fantasía de espiar con las orejas.⁵ Entonces, la seducción ni “está toda en la imaginación” ni se puede atribuir simplemente a causas externas: la nueva causalidad de la fantasía es precisamente el encuentro entre ambas.

Desde nuestra visión parcial, la parte más interesante es el rol desempeñado por la voz, el misterioso objeto-sonido, que es el signo primordial de ese exceso en el Otro; él condensa el enigma del Otro mientras que al mismo tiempo es el signo de aviso del exceso en el sujeto: hay, si puedo decirlo así, una superposición de dos excesos. Aquí es donde Freud ve la piedra angular sobre la que espera poder construir una nueva teoría de la histeria y un nuevo modelo de la vida psíquica del hombre. Vuelve muchas veces sobre este punto en su correspondencia con Fliess y en sus primeros escritos sobre la etiología de la histeria.

El chiste que se me ha escapado en la resolución de la histeria consiste en el descubrimiento de una nueva fuente, de la que deriva un elemento nuevo de la producción inconsciente. Me refiero a las fantasías histéricas, que, según veo, por lo general se remontan a las cosas que los niños oyeron en época temprana y sólo con posterioridad [*nachträglich*] entendieron. Es asaz asombrosa la edad a que se recogieron tales noticias: ¡entre los 6 y los 7 meses! (6 de abril de 1897; Freud, 1977, pág. 193).⁶

Un mes después:

Las fantasías provienen de lo oído, entendido con posterioridad [...]. Son edificios protectores, sublimaciones de hechos, embelleci-

mientos de ellos, y al mismo tiempo sirven al autodescarga. [...] Ahora, en perspectiva, advierto que las tres neurosis —histeria, neurosis de angustia y paranoia— muestran los mismos elementos [...] pero la irrupción hasta la conciencia, la formación de compromiso (y por tanto la formación de síntoma), acontece en ellas en lugares diferentes (2 de mayo de 1897, *ibíd.*, pág. 196).

En el “Manuscrito L”, fechado el mismo día, dice: “[Las fantasías] son a lo oído como los sueños son a lo visto. En el sueño no se oye nada, sino que se ve” (*ibíd.*, págs. 197-198).

Esta serie de citas es de la época en que Freud pugnaba, en su comunicación con Fliess, por delinear los conceptos y mecanismos básicos, pero hay muchas más, en las que Freud siguió abo- nando esta teoría en toda su obra hasta su último escrito, “Esquema del psicoanálisis” ([1938] 1940).⁷

El discernimiento básico apunta en una dirección: primero, la voz, el ruido, lo oído, constituyen el núcleo de la formación de la fantasía; una fantasía es una fabulación construida alrededor de un núcleo sonoro, tiene una relación privilegiada con la voz, oponiéndose a los sueños que, supuestamente, son visuales, como si los dos modos de funcionamiento psíquico requiriesen dos tipos de objeto diferentes. La fantasía primordial se construye alrededor de la voz, mientras que los sueños están hechos de imágenes, aunque la pista para llegar a ellos es la palabra: esto plantea en los sueños el problema engañoso de la voz y del lenguaje, que ahora debemos dejar de lado. Segundo, y muy importante, hay una temporalidad, un rizo temporal que Freud nunca se cansa de mencionar: *el desfase temporal entre la percepción y la comprensión*. Existe una voz que constituye un enigma y un trauma pues persiste sin ser comprendida, hay un tiempo de subjetivación que es precisamente el tiempo entre escuchar la voz y comprenderla..., y éste es el tiempo de la fantasía. La voz siempre se comprende *nachträglich*, subsecuentemente, con retroactividad, y el rizo temporal de la fantasía primordial es precisamente el de la brecha entre escuchar y darle sentido a lo que se escucha, dando cuenta de ello. Como en el grafo del deseo de Lacan, donde el sentido emerge en el vector retroactivo (Lacan, 1989, págs. 303, 306, 315), sólo que aquí el rizo retroactivo se toma su tiempo, pasan años antes de que “el punto de almohadillado” haga su aparición. Mientras tanto la fantasía avanza, como un dilatado punto de almohadillado provisorio, y la posi-

ción del sujeto es la contrapartida de la voz que aún no se comprende. La fantasía funciona como la comprensión provisoria de algo que elude la comprensión.⁸

Lacan utilizó la parábola de los tres prisioneros para desarrollar su idea del tiempo lógico, tres tiempos lógicos que combinan la temporalidad de la parábola (1966, págs. 197-213): está *l'instant de voir*, el instante de ver –para nuestro propósito *l'instant d'écoute*, el instante de escuchar– seguido de un dilatado *temps pour comprendre*, tiempo de comprender, que culmina por fin con *le moment de conclure*, el momento de concluir, en el que finalmente aparece la solución. El tiempo de la fantasía se ubica en el tiempo de comprender entre el momento inicial y el final: es la defensa contra la naturaleza excesiva del momento inicial; enmarca la voz y la apuntala con ficción. Surge en el lugar de la comprensión, en vez de la comprensión, como un sustituto de la comprensión antes del momento de concluir, cuando se revela el verdadero sentido, y ya no hay más necesidad de fantasía.

Pero el problema es que el momento para una comprensión apropiada nunca llega; es como si hubiera una eterna postergación. El tiempo entre escuchar y comprender es precisamente el tiempo de construcción de las fantasías, de los deseos, de los síntomas, de todas las estructuras básicas que subyacen y organizan las vastas ramificaciones del goce humano. Pero una vez que este mecanismo está en su lugar, nunca llega el punto en que uno podría decir con clara objetividad y ecuanimidad, con calma y compostura: “¡Ah! Es de esto de lo que se trata, eran mis padres teniendo sexo. Está bien, entonces, todo está bajo control, las cosas tienen sentido, esto es, después de todo, lo que se supone que los padres, por definición, han de hacer, esto es lo que significa la palabra “progenitores”; en primer lugar, si no lo hubieran hecho no habrían sido padres (al menos no en los tiempos de Freud); ahora puedo ver claramente que no hay necesidad de ningún trauma, *el mundo ha vuelto a su eje, el mundo está otra vez en armonía*”. Hay una imposibilidad intrínseca de decir esto; o supongo que si alguien alguna vez lo dijo, fue un claro caso de psicosis. Decir esto o algo equivalente implicaría “el fin de la civilización tal como la conocemos”: nuestro mundo se saldría de su eje y caería en el más absoluto desorden.

Cuando el sujeto finalmente comprende, en el supuesto

momento de la conclusión, "siempre-ya" es demasiado tarde, todo ha ocurrido mientras tanto: la nueva comprensión no puede desalojar ni suplantarse a la fantasía. Por el contrario, necesariamente se convierte en su prolongación y suplemento, en su rehén. El sentido verdadero, el sentido propio, siempre se halla precedido por el sentido fantasmático que determina la escena, que cuida el escenario, entonces, cuando el supuesto actor principal finalmente aparece, queda enmarcado: no importa lo que diga, la escena ya está determinada y el escenario sobredetermina sus palabras. El advenimiento de una comprensión adecuada es el advenimiento de la fantasía más absurda e inverosímil de todas: la de que podría haber una comprensión objetiva y neutral de la "sexualidad", del goce, de ese exceso, y la de que podríamos tratarlo con la distancia necesaria, desapasionadamente, supuestamente en un lenguaje científico, preferentemente en latín.⁹ Pero no existe la medida justa, ni el punto medio de la moderación ni el equilibrio perfecto. Podemos ver que la descripción más técnica, meticulosa, precisa y real de la "actividad sexual" suena como la más delirante de todas: la objetividad imparcial inmediatamente coincide con el delirio.

Cuando el infante oye, no debería poder comprender nada, cuando el adulto comprende, no debería sufrir un trauma; pero estos dos extremos son imposibles: la no comprensión se descarrila y la comprensión no la vuelve a poner en órbita. El sujeto está siempre atascado entre la voz y la comprensión, atrapado en la temporalidad de la fantasía y del deseo. En la perspectiva retroactiva y simplificada, se encuentra en el comienzo "el objeto voz", seguido por el significante, que es el modo de darle sentido, de empezar a entenderse con la voz. Pero a partir de este pequeño y simple esquema, podemos ver que el significante siempre es tomado como rehén por la fantasía, está "siempre-ya" inscripto en su economía, siempre aparece como una formación de compromiso. Existe un vector temporal entre la voz (la voz incomprensible, traumática) y el significante (la articulación, la racionalización), y lo que une a ambos, en esta temporalidad retrospectiva y precipitante, es el fantasma como juntura de los dos (lo que Lacan, en su álgebra, anota precisamente como $\$ \diamond a$, la juntura entre el sujeto del significante y el objeto).

Vimos cómo el sentido, cuando hace su aparición, en vez de disipar el fantasma, lo prolonga. Sin duda, esto vierte cierta luz

sobre el enigmático aforismo de Lacan: "*On ne comprend que ses fantasmes*", "Uno sólo comprende sus fantasmas". De hecho, la comprensión está fatalmente implicada y entrelazada con el reconocimiento, con encontrar nuevamente (*wiederfinden*, dice Freud) —encontrar la clave perdida, encontrarse a uno mismo— encontrar lo que uno siempre ha sabido, reduciendo lo no sabido y lo extraño a lo sabido, sabido desde tiempos inmemoriales. *Einleuchten*, otra palabra de Freud: comprender por haber encontrado aparentemente lo que parecía perdido, encontrar lo que uno siempre supo, estar persuadido por haber visto la luz, con el efecto de "sí, es eso" o —que viene a ser lo mismo— "sí, soy eso" —y ésta es la señal, el signo seguro del fantasma. Comprender es encontrarse a uno mismo en el fantasma, restablecer su marco para acomodarse cada vez más, agrandándolo, sin disiparlo, sin atravesarlo; pero el atravesamiento es el punto adonde el psicoanálisis debería llevarnos. Entonces, el proceso analítico sería lo contrario del proceso de comprensión, tendería a disipar la comprensión. El saber, *le savoir*, y lo que Lacan llamó *l'enseignement*, la enseñanza, constituyen la contrapartida del fantasma; es una cuestión de construcción, y en última instancia de matemas, letras que precisamente carecen de significación, que están reguladas por un automatismo propio y que son, en su literalidad, los vehículos de transmisión del saber. Los matemas introducen en el saber lo que elude la comprensión, el punto de anclaje resumido por el matema. De allí que el saber apropiado acerca del sexo —no su comprensión fantasmática— estaría presente precisamente en las famosas fórmulas de la sexuación: podríamos leerlas como la contrapartida, como el otro extremo de aquel ruido extraño e incomprensible por el cual fuimos perturbados y que no pudimos desentrañar.

LA LENGUA

Enfoquemos la cuestión de la voz desde otro ángulo: la voz en las formaciones del inconsciente, que, según la tesis más elemental de Lacan, no son sino formaciones del significante. Entonces, ¿dónde se encontraría ubicada la voz, dada la dicotomía, la oposición entre la voz y el significante? Para decirlo a grandes rasgos y de un modo simple, las palabras, dado que al

fin y al cabo constituyen la "materia prima" de los procesos inconscientes, son tratadas como objetos sonoros. Lo que cuenta en ellas es su particular sonoridad, su resonancia, sus ecos, sus consonancias, sus reverberaciones y contaminaciones. Podemos tomar sólo la más simple de ellas, lapsus del equívoco, y sólo necesitamos una breve mirada a través de "La psicopatología de la vida cotidiana"¹⁰ para apreciar el "ámbito sonoro" del inconsciente.

El estudio de Freud acerca de los *lapsus linguae*, la categoría más importante de la clase más amplia de parapraxias (palabra inventada por Strachey para *Fehlleistungen*), tiene como antecedente un trabajo de Meringer y Mayer, "Lapsus en la escritura y en el habla" (*Versprechen und Verlesen*, 1895). Ambos autores hacen una clasificación aproximada de los lapsus y los dividen en cinco categorías principales: transposiciones, pre-sonancias o anticipaciones, post-sonancias o preservaciones, contaminaciones y sustituciones. Todas estas categorías no son sino elaboraciones de un hecho simple: las similitudes de superficie de los sonidos, la homonimia. Las palabras, de modo bastante contingente, suenan parecidas, en mayor o menor grado, lo que las hace propensas a la contaminación, sus contactos sonoros mutuos pueden transformarlas, distorsionarlas, ya sea por retención, la inercia de ciertos sonidos, el impulso por el cual influyen sobre lo que sigue, ya sea por anticipación de ciertos sonidos, que influyen entonces sobre lo que los precede, o bien por distintos tipos de sustitución. En esta contaminación, nace una nueva formación: un lapsus que puede sonar como un sinsentido, pero que produce el surgimiento de otro sentido.

Extraeré dos ejemplos de cientos: un paciente dice "de una cosa se le debe dar crédito a mi familia, todos tienen Geiz [codicia, avaricia] [...] quise decir Geist [inteligencia, espiritualidad]" (PFL 5, pág. 106). Para explicar este juego de palabras aparentemente inocuo, uno podría escribir un libro entero;¹¹ la conexión sonora establece la relación entre la espiritualidad y la avaricia, todo queda abarcado en ese espacio. El segundo ejemplo: "Es war mir auf der Schwest... Brust so schwer" (ibíd, pág. 125), "Pesa tanto sobre mi pecho". Podría pensarse que la última palabra anticipada simplemente contaminó la anterior, pero Freud rápidamente señala la conexión entre *Bruder und Schwester*, hermano y hermana, y especula sobre la implicancia de *die Brust der*

Schwester, el pecho de la hermana, y la posible fantasía que se esconde tras ella, a la que el encuentro casual de sonidos le brindó una oportunidad de salir a la luz.

La contaminación de sonidos se puede producir metonímicamente, sobre el eje que Saussure llamó *in praesentia*, por los sonidos que están presentes en la cadena significante actual, o bien las palabras actuales pueden combinarse con otras ausentes, en el eje *in absentia*, con aquellas que sólo están en la mente del hablante (Saussure llamó ese eje con un nombre freudiano, el eje de las asociaciones, e incluyó en él las homonimias, y las similitudes sonoras casuales). Meringer y Mayer llamaron a las palabras ausentes que rodean a las presentes “imágenes discursivas errantes o flotantes”, que moran “por abajo del umbral de la conciencia” (pág. 98, citado por Freud). La pista para encontrar esta cadena paradigmática oculta se encuentra sólo en el hablante, pero en un ser hablante cuya psicología se brinde totalmente a los enredos de los sonidos de la lengua. Las palabras errantes y flotantes pululan y revolotean alrededor de la cadena actual, esperando su momento, su repentina oportunidad de salir a la luz. Estos significantes flotantes, en un sentido minimalista, están ahí, en grandes cantidades, en todo momento, al acecho. Por supuesto que todos estos mecanismos están íntimamente emparentados con los procesos del trabajo del sueño descriptos como condensación y desplazamiento, y con los procesos del chiste, de manera tal que los tres tomos están organizados en torno a la misma idea básica, aunque se la enfoque desde distintos ángulos.

Es como si tuviéramos una cierta versión en miniatura de nuestro escenario precedente, sólo que al revés: hay un discurso que tiene sentido y en ese horizonte de sentido de repente aparece algo que molesta, la intrusión de la voz, el sonido, que funciona como una disrupción de aquello a lo que no le podemos dar sentido. El elemento de la voz, en su forma de consonancia contingente y sin sentido, enloquece inesperadamente y produce un sinsentido, que en un segundo momento resulta estar dotado de un inesperado sentido que surge de él. En el ámbito de la comprensión —es decir, de la fantasía— un intruso aparece como un cuerpo extraño y su extranjería depende precisamente del elemento voz/sonido en tanto opuesto a la significación. Con la formación de la fantasía había un dilatado rizo temporal; podían

pasar años entre el sonido sin sentido y su comprensión retrospectiva; un vector a largo plazo proveía el marco de la fantasía como arreglo temporario antes del advenimiento del significado: pero nada es más permanente que los arreglos temporarios y las medidas temporarias, que, una vez establecidos, muestran inercia y una perseverancia constantes. Pero aquí tenemos un rizo temporal que se produce en un instante, como un relámpago, una invención instantánea, que desaparece en el mismo momento en que se produce. El sinsentido emerge de encuentros contingentes de sonidos, y con él, surge otro sentido que puede manifestarse sólo por un momento debido a esa consonancia, por esa resonancia momentánea..., luego desaparece. Desaparece a pesar de la interpretación que intenta darle un marco de sentido, el horizonte de la comprensión: o mejor, se evapora a través de la interpretación que consiste en adscribirle un sentido particular, nombrando su significado, reduciendo su sinsentido, pero lo pierde precisamente por dotarlo de un contenido positivo: como si existiera propiamente sólo en ese instante, si es que esto puede llamarse existencia.

El primer punto que se sigue de esto tiene que ver con la relación entre el lenguaje y el inconsciente: el inconsciente bien puede estar estructurado como un lenguaje, pero como un lenguaje tratado de un modo muy particular. Comenzaremos por la fórmula propuesta por Jacques-Alain Miller, que delinea la noción lacaniana de la voz como la parte del significante que no contribuye al sentido (Miller, 1989, pág. 180). El significante es un mero haz de diferencias, no tiene rasgos positivos ni identidad en sí mismo; por ende es o bien diferente y por lo tanto distintivo, o bien indistinto y por ende indiferente. Después de todo, el truco de la fonología saussureana es el de restarles a los fonemas su sustancia sonora; pero las reverberaciones, el contagio de los sonidos, las consonancias, el tratar las palabras como objetos sonoros, todo esto es algo muy distinto. Se basa en similitudes, sonidos parecidos, ecos, semejanzas, correspondencias, todo lo cual se encuentra en el extremo opuesto de la lógica diferencial; son como parásitos contingentes adheridos al significante. Para sonar parecidos, ante todo tienen que sonar —es decir, estar provistos de rasgos positivos—, pero esos rasgos no son diferenciales, pueden ser difíciles de distinguir, nunca sabremos cuánta similitud es necesaria. Para tomar un ejemplo de Freud de su sueño

paradigmático de la inyección de Irma,¹² ¿ananá suena como *Hammerschlag*? ¿Realmente hay anagramas allí, como trató de probar Saussure examinando toda la poesía clásica latina, o son una invención producto de la imaginación de Saussure? El problema es que siempre están allí, y empiezan a proliferar en el momento en que los buscamos. Hay grados y ligeras diferencias de similitud, infinitos matices, un momento indecible opuesto a la diferenciación, que siempre está bien definida: algo es diferente y entonces lingüísticamente relevante o bien es indistinguible y por eso irrelevante. La realización material es indiferente al significante, pero no es en absoluto indiferente al valor de la voz.

Hay un pasaje muy bello en uno de los sueños que Freud refiere en "La interpretación de los sueños":

En un sueño mío largo y desordenado, cuyo núcleo es aparentemente un viaje en barco, sucede que la próxima estación se llama Hearsing. [...] Hearsing se ha combinado a partir de los topónimos de las estaciones próximas a Viena, que tan a menudo terminan en "ing", Hietzing, Liesing, Mödling (Medelitz, "*meae deliciae*", es su nombre antiguo, o sea "*meine Freud*") y a partir del inglés *Hearsay* = *Hörensagen* [saber algo de oídas] (PFL 3, 406).

Hearsing [literalmente, "escuchar cantar"], en oposición a *hearsay* [literalmente, "escuchar decir"], "*hearsing*" junto con *hearsay*, inserto en *hearsay*: qué descripción económica del modo en que el significante trabaja en el inconsciente. El elemento del canto en el decir, aquello que no contribuye a la significación, es lo que permite el momento de apertura del inconsciente. El análisis siempre se basa en "*hearsay*" —¿qué otra cosa hace el analista sino escuchar decir?—, pero el punto es que dentro del *hearsay*, el "escuchar decir", uno debería prestarle oídos al *hearsing*, "escuchar cantar". "*Hearsing*" en "*hearsay*" es el punto en el que la voz toma el poder: lo que parecía ser un mero resto de significación invade el proceso mismo de significación. Pero por el mismo gesto, la interpretación también cae en el riesgo de perder la significación, el momento mismo en que vuelve a deslizarse dentro del molde del significante, como suele hacerse cuando se la dota de significado. "*Hearsing*" es la palanca de la interpretación analítica, es el modo particular en el que trata a "*hearsay*", pero también es su contrapartida, dado que la interpretación anda en los bordes de la re-significación, mientras que "*hearsing*" la elude.

La palabra como significante, la palabra como objeto sonoro: ¿cómo pensar ambas cosas juntas? ¿Son ambas lógicas simplemente externas, la diferencia *versus* la similitud y la heterogeneidad de los sonidos? ¿Lo distintivo *versus* la consonancia? ¿Lo necesario *versus* lo contingente? La famosa arbitrariedad del significante es la fuente de la necesidad lógica; éste es todo el punto de Saussure, su diferencialidad es vinculante y apremiante, mientras que el sonido y las voces son puramente contingentes, su lógica es errática e impredecible. El concepto lacaniano para vérselas con esto es *lalangue* (Lacan, en Mitchell y Rose, 1982, *passim*). La traducción al inglés no puede dar con otro término mejor que *llanguage* [y al castellano: *lalengua*], para mantener la misma imagen sonora, dado que *lalangue* es un juego de palabras, es el concepto de aquello que en un lenguaje hace posible el juego de palabras, y la palabra *lalangue* misma es el primer espécimen de su tipo. *Lalengua* no es el lenguaje tomado como significante, pero tampoco es la concepción del lenguaje como un mero fluir de ecos de sonidos. Es, más bien, *el concepto de su propia diferencia, la diferencia de las dos lógicas, su separación y su unión en esa divergencia misma*: una diferencia que no es la diferencia de la diferencialidad, sino una diferencia en su inconmensurabilidad misma. No están una fuera de la otra pero tampoco coinciden. Estoy tentado de decir (para usar el estilo de Deleuze) que hay dos series, la serie de los significantes y la serie de las voces que no contribuyen a la significación, y ambas series difieren precisamente sobre la base de sus puntos de convergencia, de corte transversal, de intersección, donde la fusión de los sonidos funciona como la ruptura de la significación, y al mismo tiempo como la fuente de otra significación, su fusión sirve de punto de divergencia.

Podemos decir que en obras anteriores de Lacan, donde encontramos el adagio “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”, el punto de partida es la lógica del significante —su concepción de sujeto como $\$$, sujeto barrado, sujeto sin cualidades causado por una falta, arraigado en una falta (es decir, el sujeto sin raíces) viene de allí. También trabajó la otra lógica, “el valor de la voz” en el marco del significante, como una paradoja de su lógica. Una consecuencia de esto fue la rigurosa dicotomía entre el significante y el objeto, el objeto presentando el momento heterogéneo del goce “más allá” del lenguaje, inasible

para el significante a pesar de ser un resultado de su intervención. De hecho, dice uno de sus famosos aforismos: "El goce está prohibido a quien habla como tal [*la jouissance est interdite à qui parle comme tel*]" (Lacan, 1989, pág. 319). Pero con el concepto de *lalengua* (en *Encore* y obras subsiguientes), esta oposición externa, por así decir (aunque nunca fue simplemente externa), se convirtió en la división interna del lenguaje como tal. Es como si el objeto, el objeto voz y en consecuencia el goce, se hubieran integrado en el significante, pero integrado de tal modo que su misma divergencia impulsa *lalengua*. La antinomia del significante y de la voz, que hemos estado siguiendo desde el comienzo, se convierte así en la divergencia interna que impie la separación del significante y la voz, con la consecuencia de que ya no podemos aislar al significante como la base del "eso habla". Hay un giro en *Encore* donde parecería que "*ça parle*", "eso habla", queda desplazado o reemplazado por "*ça jouit*", "eso goza", de manera tal que el goce se convierte en el elemento interno al habla misma: inunda el habla, aun sin fagocitarla; la invade de tal modo que la lógica de la diferencia constantemente se cruza con la lógica de la similitud y de las reverberaciones, hasta el punto de que la primera ya no puede seguir siendo aislada como una esfera en sí misma ("lo simbólico").

Lalengua implica que hay goce en la palabra, no el objeto proscrito más allá de ella, implica que todo sentido [*sens*] es siempre *jouis-sens* [goce-sentido] [homofónico en francés con *jouissance*, goce], *le sens joui* [el sentido goza] en otro juego de palabras: el elemento del goce está en el proceso mismo de dar sentido. Entonces, ahora podríamos decir que el aforismo "el inconsciente está estructurado como un lenguaje" se ve reemplazado por: "El inconsciente está estructurado como *lalengua*", que desplaza el punto de partida. Si la primera fórmula necesitaba de la antinomia entre el significante y la voz, la segunda los toma en el mismo nivel, como si pertenecieran a la misma superficie, a la superficie de una banda de Moebius: siguiendo por la superficie del significante, nos encontramos sobre la superficie de la voz (y viceversa); ambos se encuentran en la misma superficie y sólo los separa una torsión interna. Si bien no hay que cruzar un borde, significante y voz no son lo mismo; su coincidencia inhabilitaría el lenguaje, y ahora el lenguaje no aparece sino como la torsión que lleva de uno a la otra. Hemos visto que no existe una lingüística

de la voz, sino apenas una del significante. Sin embargo, la segunda respuesta de Lacan sería que ni siquiera existe una lingüística del significante sino más bien algo llamado *linguisterie* [*lingüistería*], para hacer justicia a la naturaleza errática de *lalengua*.

Mirando retrospectivamente, podemos ver que el fantasma de *lalengua* rondaba el estructuralismo desde el comienzo. La demostración más simple y espectacular está, quizás, en el título de la serie de conferencias de Roman Jakobson dictadas en Nueva York durante la guerra, uno de los lugares de nacimiento míticos del estructuralismo. A Jakobson le ofrecieron una cátedra en Lingüística General y comenzó dando “seis conferencias acerca del sonido y el sentido” para explicar algunos principios básicos de la lingüística estructural en general y de la fonología en particular. Lévi-Strauss, que formaba parte de la entusiasta audiencia, confesó que después de haber escuchado esa revelación, era otro hombre, de manera tal que el encuentro con la fonología de Jakobson estuvo en el corazón de su propio proyecto.

Las seis conferencias se publicaron recién en 1976 bajo el título *Six leçons sur le son et le sens*, cuyo prefacio lo escribió Lévi-Strauss, como correspondía. El título, en su engañosa simplicidad, epitoma en forma económica el destino del estructuralismo. La versión en inglés, *Six Lectures on Sound and Meaning* (publicada por el MIT en 1978), obviamente arruina toda la obra justamente por su precisión. De manera evidente, el título va derecho al corazón del problema, ¿cómo damos sentido con los sonidos? ¿Cómo hacemos para que los sonidos den sentido? La conexión entre el sonido y el sentido es lo que define al lenguaje, y la fonología fue una herramienta revolucionaria para explicar su mecanismo y su funcionamiento: desconcertante debido a su elegante simplicidad explicativa, al rigor deductivo de su proceso de demostración, inspiró a Lévi-Strauss para descubrir en la fonología aquello que podía dar a las ciencias humanas la rigurosidad que hasta ese momento parecía haber sido privilegio de las ciencias naturales.¹³

Pero escuchen nuevamente —quiero decir, “escuchen”, no “lean”: *Six leçons sur le sons et le sens*. Jakobson dedicó la mitad de su ilustre carrera lingüística a reflexionar no sólo sobre cuestiones convencionales de la lingüística sino también sobre su tema favorito, la poética. Para él, la pregunta: “¿Cómo es que los

sonidos dan sentido?" debe desplegarse más y traducirse en otra pregunta: "¿Cómo produce el lenguaje efectos poéticos?". El lenguaje no está sólo para dar sentido, sino que en el camino hacia el sentido siempre produce más que el sentido dado, sus sonidos exceden su sentido. La prueba elemental de esto son los términos del título: con Jakobson, sin duda, no es casualidad que encontremos la aliteración de una "s" repetida cuatro veces al principio de las palabras, una vez en el medio y una vez al final, y no es casual el juego de palabras entre "*leçons*" y "*le son*"... todo esto se pierde en la traducción al inglés. El título fue escrito con la ingeniosa ayuda de la aliteración (*alliteration's artful aid*, juego de palabras acuñado por Churchill). Sin duda los sonidos tienen sentido, pero al mismo tiempo el título demuestra que hay un exceso del sonido sobre el sentido, hay un plus de sonido que no tiene sentido, está allí sólo como eso que es, por pura diversión, por cuestiones meramente estéticas, por el placer que aporta. Pues, ¿qué significa aliteración? ¿Hay algún significado que se le pueda asignar? Es como si el título tuviese un mensaje escondido más allá del mensaje manifiesto: no más allá, sino en el mismo lugar. El título anuncia seis lecciones, pero hay una séptima que puede extraerse del título mismo.

El título señala en dos direcciones diferentes. Por un lado, apunta al nivel del significado, le abre camino a la fonología, que es un tratamiento de la lingüística sobre los sonidos, a los que les sustrae su sustancia fónica y los reduce a entidades puramente diferenciales. Pero, por otro lado, apunta también al nivel de la sustancia fónica, donde los sonidos no han de ser reducidos sino mantenidos, elaborados; puede oírse su música, pueden hacer que los sonidos tengan eco, reverberar, pueden convertirse en material para un arte de los sonidos además de sus propiedades para dar sentido. Los sonidos del título no son sonidos fonológicamente importantes, sino que producen un excedente irrelevante en la economía del sentido, una adición frívola, un suplemento a la función primaria del lenguaje. Son como parásitos de los fonemas; extraños parásitos, dado que se supone que los fonemas son descarnados, sin sangre, sin huesos (según las propias palabras de Jakobson), mientras que los sonidos del título tienen carne y sangre sonoras, como un parásito corpóreo sobre una criatura sin cuerpo.

Tal vez estoy ahondando mucho en este tema, pero supongo

que Jakobson, admirador de Lewis Carroll, no puede haber desconocido la famosa frase de *Alicia*: "Cuida el sentido, y los sonidos se cuidarán solos" ["*Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves*"] (Carroll, 1986, pág. 121). Estas líneas son puestas en boca de la Duquesa, que, al decirlas en el libro, demuestra exactamente lo opuesto, dado que no sólo desprecia manifiestamente el sentido de lo que ha pasado anteriormente sino que exhibe lo que hay de sinsentido en dar sentido, y seguramente no fue ésa la línea a la que Lewis Carroll adhirió, afortunadamente para nosotros. Y hay además una flagrante contradicción en esas mismas líneas, dado que vienen del proverbio inglés "*Take care of the pence, and the pounds will take care of themselves*" (Cuida los peniques, y las libras se cuidarán solas). Entonces las líneas a las que nos referimos son posibles no por el sentido que supuestamente denotan, sino siguiendo el modelo sonoro de un molde: el extraño semiautomatismo coercitivo que presentan los proverbios (me arriesgo a decir que, en general, los proverbios tienen más sonido que sentido). Las líneas son más apropiadas para el título de Jakobson: cuida del sentido —es decir, reduce la voz a los fonemas, unidades diferenciales discretas, si quieres dar sentido a lo que dices— y los sonidos cuidarán de sí mismos —es decir, habrá un excedente no previsto, dirás más de lo que querías. Los sonidos, esos intrusos que nadie invitó y que parecen cargar misteriosamente un sentido en sí mismos, independientemente de lo que se quiera expresar, excederán lo que intentes decir—.

Es aquí donde podemos trazar una línea de demarcación provisoria entre oír y escuchar, y entre el significado y el sentido. Para ser breve, diré que oír es ir tras el significado, la significación que puede deletrearse lingüísticamente; escuchar es, más bien, ir en procura del sentido, algo que se anuncia en la voz más allá del significado. Podríamos decir que oír se entrelaza con entender —de ahí el doble sentido francés (*double entendre!*) de *entendre*, *entendement*, que es tanto oír como entender o comprender, el intelecto—, es decir, la reducción de lo oído a lo que tiene significado, de lo audible a lo inteligible; mientras que escuchar implica una apertura hacia un sentido que es indecible, precario, elusivo y que se pega a la voz. El sentido, además de producir un rizo temporal con el uso deleuziano de la palabra en *The Logic of Sense*, también alude a otro uso del sentido: el de

los cinco sentidos, el de lo sensual (para no hablar de lo sensible y lo sensato). El equívoco de sentido y sentido (el sentido del oído) es, supongo, estructural; encontrándose ya encapsulado en la fórmula "el sonido y el sentido", que también podría leerse como "lo sentido y el sentido".

Para Jakobson, aquello que no contribuye al significado, la naturaleza errática de *lalengua* con la cual vive tropezando, después es tomado como material para crear efectos poéticos; funciona como la fuente de repeticiones, ritmos, rimas, ecos, modelos métricos... toda la compleja panoplia que produce el encanto de la poesía. *Lalengua*, para él, es la fuente de un efecto estético que se mantiene aparte de la función referencial o informativa del lenguaje; es su efecto colateral, que luego puede presentar el problema de establecer un tipo de codificación diferente del de la lingüística. La poética se convierte en la búsqueda de otros códigos que puedan basarse no en lo necesario, como lo hacen los códigos lingüísticos, sino en lo contingente. Inevitablemente, los sonidos empiezan a tomar sentido por sí solos, otro tipo de sentido que el que tienen las palabras, un sentido adicional, un plus de sentido y ésta es la bonificación de la poesía; como si en primer lugar los ecos de sonido fueran una bonificación por "cuidar el sentido", y luego surgiera otro significado como bonificación por "cuidar los sonidos". Incluso a la poesía puramente absurda es muy difícil no encontrarle un sentido; la mejor prueba, sin duda, es la gran cantidad de interpretaciones y comentarios que hay alrededor del que probablemente sea el más famoso de todos los poemas absurdos, "Jabberwocky", en *Alicia* (remitirse a Carroll y Gardner, 1986, págs. 191-197), lo que prueba que el absurdo tiene más sentido que el sentido normal y que lejos de estar ausente hay mucho de él.

Entonces una manera de domesticar, por decirlo de algún modo, la noción de *lalengua* es convertirla en una cuestión de placer estético. Éste es nuevamente un modo de perderla, a pesar de la gran fascinación de Lacan, en aquel período, por Joyce, el autor de *lalengua*, si es que hubiera uno. Es cierto que la poesía se basa en los mismos mecanismos que los del inconsciente, pero el efecto que el psicoanálisis persigue no es la fascinación estética, sino el saber. Todo lo que se diga acerca de la poética del inconsciente seguramente está fuera de lugar. Es muy significativo que Lacan, en *Encore*, haga dos movimientos correlativos: la introducción de

dos conceptos cuya correlatividad nunca explica, *lalengua* y *matema*, pero ambos se basan en aquello del significante que no contribuye al sentido: el objeto en el significante, por así decirlo, el objeto dentro del significante, una vez bajo el auspicio del excedente de voz (*lalengua*) y otra vez bajo el auspicio de la letra, de la letra sin sentido del matema (de ahí las fórmulas de la sexualización, etcétera). Me siento tentado de usar el infinito juicio hegeliano: proclamar la identidad especulativa de los extremos que parecen opuestos de manera tal que la pura voz pueda, finalmente, ser epitomada por la letra, el matema. Es fácil dejarse conmover por la poética de *lalengua* y sus ecos infinitos; es más difícil ver la espina en la letra muerta, en una fórmula "matemática" que abrevia la interminable emoción y vuelve a remitirla al saber.¹⁴ Ambos constituyen las consecuencias extremas que surgen del axioma básico de los primeros trabajos de Lacan: que el inconsciente está estructurado como un lenguaje: consecuencias que, creo, terminan por poner patas arriba esta premisa.

Si el elemento "*hearsing*" es ubicuo, si los sonidos flotantes están siempre ahí, como potencialidades infinitas y erráticas, ¿por qué algunos se realizan? ¿Por qué la vasta miríada no? ¿Por qué sólo unos pocos son elegidos y por qué esos pocos y no otros? Parece haber un problema leibniziano: necesitamos un poderoso motivo para pasar de la potencialidad a la realidad. El Dios de Leibniz examinó todas las potencialidades, y de la selección de todos los posibles mundos creó sólo éste, sin duda eligiendo sabiamente el mejor (a pesar de Voltaire). Entonces, ¿quién elige entre las infinitas correspondencias sonoras? Ellas no se sostienen lo suficiente en sí mismas, carecen de razón, tiene que haber un principio que las haga dejar de flotar. Sin duda hay leyes que gobiernan las contaminaciones de los sonidos, "pero por ellas mismas, estas leyes no me parecen lo suficientemente efectivas como para obstaculizar el proceso de hablar correctamente" (PFL 5, pág. 124). El nombre que da Freud a ese principio es el de deseo inconsciente.

¿Pero cuál es su estatuto? ¿Es el de una entidad independiente preexistente, que espera su oportunidad para hacer su entrada? Evidentemente, no faltan ocasiones. Pero eso convertiría el deseo inconsciente en algo separado y desprendido del lenguaje, en una tendencia independiente que usaría el lenguaje como su

medio y material para "expresarse". ¿Dónde se originaría? Aparecería como el principio leibniziano *reddendae rationis*, el principio de razón suficiente, que brindaría una razón suficiente para los lapsus, sueños, síntomas... todo lo que parece precisamente carecer de razón suficiente, esas diminutas grietas de contingencia que no tienen bases firmes y que aparecen como un puro excedente, un exceso sin cobertura. Podríamos formular el problema del neurótico en términos leibnizianos: todo tiene una razón suficiente; excepto yo, excepto mi lapsus, mi síntoma, mi sufrimiento, mi goce. ¿Cómo podré alguna vez justificar mi existencia? Una tarea imposible en el universo de la razón suficiente. ¿Puede el deseo inconsciente convertirse en el nombre de la razón suficiente de todo lo que carece de razón suficiente? ¿Podríamos ver en esto una *ratio* que examina todos los lapsus potenciales, eligiendo sabiamente el mejor?

Es obvio que el lazo entre el lenguaje y el deseo es mucho más delicado e íntimo; su entrelazamiento no puede desenredarse. El deseo surge y se mantiene a través de encuentros contingentes, a través de esa parte de la voz que yace en el significante y no hay modo de desenmarañarlo de entre esa red y de ubicarlo como un agente independiente, de colocarlo en algún lugar fuera del lenguaje desde donde pudiera regular las instancias particulares de los lapsus como su causa. Se da aquí un extraño rizo en la causalidad, donde el deseo es tanto el efecto del lapsus como su causa. Surge sólo a través del lapsus como su efecto y, en un rizo circular, retroactivamente se convierte en su causa; crea su anterioridad, puede leerse sólo retrospectivamente, no preexiste en ningún otro lugar desde donde podría manipular el lenguaje y usarlo como medio para sus propios propósitos. Finalmente coincide con la naturaleza errática del lenguaje mismo, con sus ecos de sonido y sus reverberaciones, con sus consonancias. No brota desde las profundidades del impulso inconsciente; en todo caso, todos esos impulsos deberán ser interpretados como efectos retroactivos de algo completamente superficial, de la resonancia contingente de las voces en el significante, como el doblez, la arruga, el pliegue del lenguaje (para usar la excelente palabra deleuziana), su excrecencia.

Con frecuencia insiste Freud en que no deberíamos confundir los pensamientos latentes que el análisis descubre debajo del contenido manifiesto con el deseo inconsciente mismo, *in persona*;

esos pensamientos latentes pertenecen al preconsciente, suelen ser displacenteros pero no extraños a la conciencia.¹⁵ Incluso parecía que el objetivo del análisis era el de hacer conscientes aquellos pensamientos latentes que uno desconoce. Pero el deseo no se encuentra en esos pensamientos mismos; su lugar está, más bien, entre los dos, en el excedente mismo de la desfiguración (*Entstellung*) de lo manifiesto en relación con lo latente: la desfiguración de la que no se puede dar cuenta a través de los pensamientos latentes, éstos nunca tienen razones suficientes para dar cuenta de esa desfiguración. Se encuentra en la forma, no en el contenido, pero los ingredientes de esa forma justamente constituyen el excedente de "la voz en el significante". Entonces, el sentido de la interpretación no residiría finalmente ni en brindar significado ni en reducir la contingencia, revelando la lógica que se encuentra detrás del significado, sino, más bien, mediante el acto mismo de establecerla, en mostrar esta contingencia.

[...] la interpretación no reside en que nos entregue las significaciones de la vía por donde anda lo psíquico que tenemos ante nosotros. Este alcance no es más que preludio. El objetivo de la interpretación no es tanto el sentido, sino la reducción de los significantes a su sin-sentido para así encontrar los determinantes de toda la conducta del sujeto (Lacan, 1979, pág. 212, y pág. 219, de la edición en castellano).

EL SILENCIO

Hacerle espacio a la voz: si éste es el objetivo del psicoanálisis, es, entonces, más tangible en la tercera y más paradójica de las voces de Freud, que es el silencio. Freud describe las pulsiones como mudas, silenciosas, y el silencio que buscamos está muy relacionado con las pulsiones. El silencio no entraña solamente quietud, paz y ausencia de sonidos —en su sentido propio es el otro del habla, no sólo del sonido; está inscripto dentro del registro del habla donde delinea una cierta postura, una actitud, más aún, un acto.¹⁶ Para que aparezca el silencio, no es suficiente con no hacer ningún ruido, y el acto del analista depende mucho de la naturaleza del silencio.

El silencio parece ser algo extremadamente simple, donde no hay nada que entender ni interpretar. Sin embargo, nunca apa-

rece así, siempre funciona como el negativo de la voz, como su sombra, su reverso y luego como algo que puede evocar la voz en su pura forma. Para empezar, podríamos usar una analogía un tanto simple: el silencio es el reverso de la voz así como la pulsión es el reverso del deseo, su sombra y su "negativo".

Hay muchos tipos de silencio, y tal vez podamos agruparlos para nuestro propósito de acuerdo con los tres registros planteados por Lacan: lo simbólico, lo imaginario y lo real. Por empezar hay silencio simbólico, silencio como algo que en última instancia define lo simbólico como tal. Lo simbólico, en su mínima expresión, es reductible a una alternancia de presencia y ausencia: ya desde Saussure, la definición del significante como una entidad meramente diferencial y de oposición implica que el lenguaje pueda no sólo usar la oposición entre varios rasgos distintivos, sino también apoyarse en la oposición entre algo y nada, entre la presencia de un rasgo y su ausencia.¹⁷ La ausencia de final, en gramática, funciona como un "final cero", que cumple su función igual de bien que un final; la omisión como tal funciona como significante en sí misma. Si todos los elementos son diferenciales, entonces el grado cero de la diferencia es la diferencia entre algo y su ausencia, por ende la ausencia es en sí misma parte de la estructura, parte que manifiesta la naturaleza negativa del significante. Tenemos que escuchar el silencio, por ejemplo la ausencia de un fonema, para así entender el significado. Por lo tanto el silencio simbólico representa la especificidad del orden simbólico como tal, su principio estructurante. La alternancia de presencias y ausencias es el ritmo mismo de lo simbólico, su condición interna, y como tal contribuye al significado tanto como los fonemas.

En los tiempos heroicos del estructuralismo, se solía citar a Sherlock Holmes diciendo "el perro que no ladró": el detective hábilmente tomó la ausencia de un signo como un signo altamente significativo, y sólo en el orden simbólico algo ausente puede referirse a algo al igual que algo presente. En el estructuralismo, el perro que no ladra, muere. El lugar de un signo, que designa su ausencia, es parte misma del signo, está en el mismo nivel que él. Si ha habido variadas discusiones acerca de la relación entre la marca y su inscripción, la misma sigue para la relación entre la voz y su silencio, siendo el silencio un elemento de la voz, la voz tomada en su diferencialidad mínima.

En un nivel más amplio del discurso, puede seguirse de ahí toda una “pragmática del silencio”, que exploraría varios usos del silencio para la “comunicación” y su eficacia como elemento interno de habla. El silencio como simple ausencia de habla puede adquirir el significado más importante, puede tomarse como un signo de sabiduría superior. El silencio puede ser una respuesta muy reveladora que refiere al hablante a su pregunta y a sus presunciones, pero también puede ser un signo de ignorancia: lo más alto se mezcla fácilmente con lo más bajo. “El silencio es oro”, y *si tacuisses, philosophus mansisses* (“si te hubieras callado, habrías seguido siendo un filósofo”, donde la silente sabiduría del filósofo aparece como la contrapartida del perro que no ladró).

La pragmática del silencio puede organizarse en un sistema. Es más, puede ser promovida a la categoría de arte, lo que hizo en la época de la floreciente Ilustración el abad Dinouart con su panfleto *L'art de se taire* ([1771] 2002), *El arte de callar*. Podemos echar una rápida mirada sobre esto, sólo para divertirnos. Dinouart, ferviente seguidor de la Iglesia, vio el arte del silencio en primer lugar como un arma contra el habla desbordante que inundaba el Siglo de las Luces. Este flujo rebosante sin más combustible que la razón, no era para él sino un parloteo, una jeringa que amenazaba con socavar la validez de lo espiritual y la autoridad de la fe: y por cierto no podemos acusar de paranoia al pobre abad. ¿Se puede poner un dique de contención a este diluvio mediante el silencio y así permitir el retorno de los antiguos valores? Para él, el habla es un asunto de la razón y de la comprensión, pero lo que trasciende a la razón sólo puede ubicarse en el silencio. Aun así, el silencio es un arte, para nada fácil, no viene naturalmente: “Para estar bien callado, no es suficiente cerrar la boca y no hablar: pues si así fuera, no habría diferencia entre el hombre y los animales, que son mudos por naturaleza” (Dinouart, 2002, pág. 38). El silencio requiere de un gran esfuerzo, implica una ética cuyo primer principio es: “No debemos interrumpir el silencio a menos que tengamos algo para decir que sea mejor que el silencio” (ibíd., pág. 39). El silencio, entonces, sería la medida del sentido, pero ¿puede alguna palabra superar ese patrón de medida? Entonces, ¿podríamos hablar? Cualquier cosa que dijéramos pesaría muy poco al lado del silencio.

Pero Dinouart no lleva tan lejos su ética, más bien es una ética de la buena medida, de la moderación, de pesar las palabras propias y de elegir el momento correcto. El segundo principio dice: "Hay un tiempo para el silencio, así como hay un tiempo para hablar" (ibíd.). El silencio es la opción por el *kairos*, es el buen momento para hablar que inviste al habla con autoridad propia. Entonces el arte del silencio es parte de la retórica; es un arte de cómo influir lo mejor posible en el destinatario. Ya los antiguos retóricos proponían agregar un silencio retórico a su bolsa de trucos. El silencio trabaja como el soporte eficaz que inviste las pocas palabras elegidas con su propio peso.

Dinouart ofrece toda una fenomenología del silencio y sus efectos, y enumera diez tipos de silencio. Brevemente: 1) un silencio prudente (un hombre prudente sabe cuándo hacer silencio y cuándo hablar); 2) un silencio artificial (utilizado para confundir al otro y ocultar los pensamientos propios); 3) un silencio condescendiente (como para no enfurecer al otro y no meterse en problemas); 4) un silencio burlón (que expresa cierta crítica y una distancia irónica); 5) un silencio espiritual (que transmite apertura espiritual y disposición); 6) un silencio estúpido (que no muestra sino una espiritualidad obtusa); 7) un silencio aprobador (que muestra aprobación y consentimiento); 8) un silencio despectivo (que muestra desdén y frialdad); 9) un silencio temperamental (con gente que se deja llevar por su carácter), y 10) un silencio político ("de un hombre prudente que se controla a sí mismo, que se comporta con cautela, que no siempre está abierto, que no dice todo lo que piensa [...], que no siempre contesta claramente, aunque sin comprometer los derechos de la verdad, como para no ser hallado en falta") (Dinouart, 2002, págs. 42-47).

La pragmática de Dinouart en relación con el silencio queda suspendida entre dos polos. Por un lado hay cierta especulación: cómo lograr mejores efectos con el silencio y, por consiguiente, cómo usarlo como instrumento o como arma; por el otro lado hay una ética del autocontrol: aprender a quedarse callado es aprender a refrenarse, aprender el arte de la compostura, mientras que el habla siempre nos libra al poder del otro; "un hombre que habla pertenece menos a sí mismo que a los demás" (ibíd., pág. 40). No hay contradicción entre ambos polos: sólo un hombre que tenga absoluto control de sí mismo podrá real-

mente influir sobre los demás. El buen abad era un excelente practicante de su propia ética: no necesitó muchas palabras, sino que le bastó con un breve panfleto para asegurarse un lugar en la historia.¹⁸

Si la pragmática del silencio está firmemente enraizada en el silencio como parte del discurso, el silencio simbólico, también alcanza a través de una de sus ramificaciones algo que podríamos llamar silencio imaginario. El silencio puede ser indicio de la mayor de las sabidurías y su extensión puede ser “un silencio místico”, un silencio del universo que puede abrumar y subyugar al observador, una visión de armonía suprema, el sentimiento oceánico del que Freud habla en “El malestar en la cultura”, una paz cósmica. No hay voces que escuchar, y por esa misma razón el silencio habla investido de una fuerte presencia, pues las voces arruinarían el equilibrio, la alternancia traería desequilibrio. El silencio funciona saturado de sentido, es el espejo que refleja lo interno y lo externo en una combinación perfecta. No es el silencio de una falta sino de una supuesta plenitud.

Pero el reverso de este abrumador silencio tiene su epítome en una famosa frase de Pascal: “*Le silence éternel des espaces infinis me fait peur*”, “El silencio eterno de los espacios infinitos me aterra”. Esta exclamación de Pascal expresa un sentimiento que, sin duda, pertenece a la modernidad, y que se ubica bastante lejos del silencio místico. Aparece en el punto de la ruptura epistemológica de la ciencia moderna (irónicamente Pascal, el gran teólogo, contribuyó a la invención de la primera calculadora y ha dado nombre a un programa de computación). Es el silencio del Universo que ha dejado de hablar, que ya no es la expresión del supremo sentido, de la armonía, del sabio plan de Dios. Es el Universo que ha dejado de tener sentido, y esta sustracción de sentido coincide con el advenimiento de la ciencia moderna. (¿Podríamos acuñar la frase “ciencia y silencio”?). Este silencio no es ni el sobrecogedor imaginario ni la pulsación de lo simbólico. El silencio del nuevo universo no significa nada, no tiene sentido y en esta ausencia de sentido se inspiró la angustia de Pascal. Es correlativo al advenimiento de la letra del matema, que está igualmente privada de sentido.

El silencio de las pulsiones debe leerse contra ese trasfondo: no es un silencio que contribuya al sentido, y éste es su rasgo más perturbador; presenta algo que podríamos llamar silencio en el

registro de lo real. No nos dice nada, pero persiste; éste es otro rasgo de las pulsiones: insisten como una fuerza constante, vuelven insistente y estúpidamente al mismo lugar, el lugar de su satisfacción silenciosa. No hay nada de natural en el silencio de las pulsiones: no es el mutismo de alguna vida natural, no pertenece a ninguna base orgánica o animal; por el contrario, las pulsiones presentan una naturaleza desnaturalizada, no son una regresión a algún pasado animal originario no superado que viene a rondar sobre nosotros, sino la consecuencia de la asunción del orden simbólico. Las pulsiones se apoderan de la función orgánica y la corrompen, por así decirlo; dan por abolidas las funciones naturales de los órganos y las convierten en extensiones de un órgano fantasma (de ahí el mito lacaniano de la laminita); se comportan como parásitos que desvían lo orgánico de su cauce natural, pero su parasitarismo se apoya en un exceso producido por la invasión de lo simbólico en el cuerpo, la intrusión del significante en la carne. ¿Qué tiene en común la red de significantes, esta matriz diferencial abstracta y negativa, con el cuerpo? La pista más simple la ofrece la topología que hemos detectado en diferentes ámbitos: la intersección es la pulsión, que no pertenece simplemente ni al significante ni a lo orgánico, sino que se ubica en el punto de su juntura "imposible". Hicimos uso de esta topología para establecer el lugar preciso de la voz, pero es emblemática para la ubicación de la pulsión: todas las pulsiones pertenecen a ese espacio de intersección, ni a la estructura ni al cuerpo, pero tampoco a algo externo a ellos. La pulsión yace en el corazón de ellos y los mantiene unidos. Freud, en un famoso adagio, escribió que la interpretación de los sueños era "la vía regia para conocer las actividades inconscientes de la mente" (PFL 4, pág. 769). Yo agregaría: del inconsciente "estructurado como un lenguaje". Y podemos ampliar esto diciendo que la voz, la excrecencia del lenguaje, es la vía regia hacia las pulsiones, la parte que "no habla".

Freud adscribió el silencio sólo a la mitad de las pulsiones, a aquellas que él resumió en la pulsión de muerte, mientras que a la otra mitad las denominó libido, portadora del "alboroto de la vida". Esto ocasionó el dualismo bastante mítico (y creo que engañoso y desafortunado) de Eros y Tánatos como dos principios cósmicos constantemente trabados en una lucha eterna. Pero si uno de los contendientes es muy tumultuoso, entonces el

rasgo más saliente del otro es que es silencioso —trazo recurrente bajo la pluma de Freud—, y dado que no puede ser oído y positivamente percibido, ni científicamente observado, muchos seguidores de Freud (dejemos de lado a los críticos) no pudieron seguirlo en esta parte de su teoría. Ellos decían que al sostener esta hipótesis tan especulativa (y Freud admite su naturaleza especulativa e incluso mitológica),¹⁹ podía ser que Freud estuviera escuchando voces. Podría estar escuchándolas de ese modo tenaz e insidioso que es el de escuchar un silencio. ¿Es posible observar positivamente este silencio? ¿Freud tiene esta idea fija, al modo de aquellos santos y locos a quienes las voces que escuchaban les asignaban una misión? ¿Sólo la misión de Freud vino de escuchar un silencio?

Entonces, ¿cómo podemos escuchar este silencio? ¿Qué diferencia puede representar? ¿Podemos ponerlo en práctica? Más allá de la especulación teórica, ¿tiene alguna consecuencia práctica? Aquí proponemos una simple tesis: el silencio de las pulsiones se conecta íntimamente con el silencio del analista. El psicoanálisis, en su forma elemental, pone lado a lado a un analizante que habla —siendo la única regla la de que él o ella diga todo lo que se le ocurra— y a un analista que se mantiene en silencio. Aquí podría ser útil una analogía: hemos visto cómo Sócrates se convirtió en el agente de su propio daimon, su voz interior, manteniendo con otros la misma relación que su daimon tuvo con él. La posición del analista, en un registro diferente, consiste en volverse agente de una voz que coincide con el silencio de las pulsiones, asumiendo ese silencio como una palanca de su posición, convirtiendo el silencio en un acto.

Hemos visto que *lalengua* señala en última instancia en la dirección de una dimensión donde “la voz en el significante” se convierte en un medio de goce, de manera tal que el habla aparece como un proceso en el que significante y goce se amalgaman en la infinitud de la reverberación de los sonidos y de los juegos de palabras que forman la textura del inconsciente. El silencio parece estar en el extremo opuesto a esto, y de hecho, la función del silencio del analista es la de interrumpir este proceso, la de llevarlo a un punto de detención, la de introducir un corte, una hiancia en ese fluir, en esa producción de significado que coincide con la producción del *jouis-sens*. Hay un punto donde la poesía del inconsciente cae en los oídos sordos del analista. Si la pri-

mera función del analista era la de prestar oídos a *la lengua*, actuar como aquel al que le habla y como el receptor de su mensaje más allá del significado, escuchar su sentido, entonces su segunda función es la opuesta: acotar la interminable poesía del inconsciente, el infinito fluir de las asociaciones libres, el constante deslizamiento del goce y del sentido. En el primer rol, el analista es el intérprete que descifra los mensajes codificados, incluso si evita la trampa de reducirlos a un significado, pero en el segundo rol, encarna el límite de la interpretación.

El segundo rol, aunque parece estar a gran distancia, no es sino el reverso del primero. Ya está inscripto en el inicio mismo de la situación analítica, en sus rasgos mínimos, dado que desde el momento en que se profieren palabras en presencia de este otro silencioso, se produce un efecto simple y sorprendente: las palabras son repentinamente traspuestas a una dimensión donde comienzan a sonar raras y profundas. En el momento en que el analizante oye su propia voz sobre el telón de fondo de ese silencio, hay un efecto estructural que podríamos llamar de *desposesión de la voz*, su expropiación (*ex-proprius*: se la priva de su propia naturaleza). Cesa de ser el bien de la presencia propia y del amor a uno mismo (todo lo que podría constituir la base del fonocentrismo). La libertad de "decir no importa qué" se traspone en su opuesto; la moción opuesta se establece en el mismo momento en que uno comienza a usar esta libertad, la situación en la que el analizante diría con gusto cualquier cosa para cubrir este silencio, pero de nada le servirá. Podemos ver nuestro escenario de la voz en su última versión: en medio del universo del habla hay una ruptura introducida por el silencio, por esta voz sorda, que desposee a todas las otras voces y perturba el universo del sentido.

El supuesto inicial del comienzo de análisis se ubica bajo el estandarte de lo que Lacan llamó "el sujeto supuesto saber". El analizante no se embarca en un análisis para escuchar el silencio sino porque supone que hay un saber tras ese silencio, un saber que supuestamente tiene las claves de sus síntomas, las llaves de su significado y de su (dis)solución. Sin suponerle saber al Otro, elemento necesario para la transferencia, el análisis nunca podría comenzar. Entonces el analista se ubica en el reino del Otro que supuestamente tiene el saber que ofrecerá una garantía para ayudar al analizante con sus problemas, una garantía de que todo

sinsentido cobrará algún sentido, y esta ilusión estructural subyace a la “asociación libre” e induce al paciente a dirigir su palabra al analista en primer lugar. ¿Pero cuál es, entonces, la conexión entre el Otro, con su supuesto saber, y el silencio de las pulsiones?

En una de sus (bastante raras) reflexiones acerca de la voz en el Seminario *La angustia* (5 de junio de 1963), Lacan argumenta que el objeto voz debe divorciarse de la sonoridad. Hace una curiosa excursión a la fisiología de la oreja; habla de la cavidad de la oreja, su forma de caracol, *le tuyau*, el tubo, y pasa a decir que su importancia es meramente topológica, que consiste en la formación de un vacío, de una cavidad, de un espacio vacío, de “la forma más elemental de la constitución creada y creadora de un vacío [*le vide*]” (Lacan, 2004, pág. 318) como el espacio vacío en el medio de un tubo, o de cualquier instrumento de viento, el espacio de la mera resonancia, el volumen. Pero esto no es sino una metáfora, dice él, y continúa con el siguiente párrafo, algo misterioso:

Si la voz, en el sentido en que la entendemos, tiene importancia, no es por resonar en ningún vacío espacial. La más simple inmisión de la voz en lo que lingüísticamente se llama su función fálica (se cree que ésta se sitúa en el nivel de la simple toma de contacto pero se trata ciertamente de otra cosa), resuena en un vacío que es el vacío del Otro como tal, el *ex nihilo* propiamente dicho. La voz responde a lo que se dice, pero no puede responder de eso que se dice [*La voix répond à ce qui se dit, mais elle ne peut pas en répondre*]. En otras palabras: para que ella responda, debemos incorporar la voz como la alteridad de lo que se dice [*l'altérité de ce qui se dit*] (ibíd., pág. 298 de la edición en castellano).

¿Cómo le damos sentido a esto? Si hay un espacio vacío en el cual la voz resuena, entonces es sólo el vacío del Otro, del Otro como un vacío. La voz retorna a través del rizo del Otro, y lo que nos vuelve del Otro es la pura alteridad de lo dicho, es decir, la voz. Ésta podría ser la forma original de la famosa fórmula que dice que el sujeto siempre recibe su propio mensaje en forma invertida, el mensaje que uno recibe como respuesta es la voz. Nuestra palabra resuena en el Otro y nos vuelve como la voz. Algo que no consideramos: la forma invertida de nuestro mensaje es su voz, que fue creada a partir de un puro vacío, *ex nihilo*, como un eco inaudible de pura resonancia, y la resonancia no

sonora dota lo dicho de alteridad. El vacío produce algo a partir de la nada, aunque en la forma de un eco inaudible. Esperamos una respuesta del Otro, nos dirigimos a él esperando una respuesta, pero todo lo que obtenemos es la voz. La voz es lo dicho convertido en su alteridad, pero la responsabilidad es del sujeto mismo, no del Otro, lo que significa que el sujeto es responsable no sólo de lo que dice sino que al mismo tiempo debe responder por y a la alteridad de su propia palabra. Él o ella dijeron algo más de lo que querían decir, y este excedente es la voz que se produce al pasar por el rizo del Otro. Esto, supongo, se encuentra en el fondo de esta impactante desposesión de la propia voz en presencia del silencio del analista; lo que uno dice inmediatamente es contrarrestado por su propia alteridad, por la voz que resuena en la resonancia de la voz del Otro, que le vuelve al sujeto como respuesta en el momento en que habló. Esta resonancia expropia la propia voz, la resonancia del Otro la atraviesa, la horada, si bien no es sino un eco de las propias palabras del sujeto. El habla es del sujeto, pero la voz pertenece al Otro, es creada en el rizo de su vacío. Hay que aprender a responder por esto y a esto.²⁰ Y así es como el Otro del orden simbólico, del que el analista es soporte, se transforma en agente de la voz: el silencio hace que en el Otro emerja la voz. Uno podría expresar esto económicamente según el álgebra lacaniana: de A a a . La resonancia es el lugar de la voz. La voz no es un elemento primario dado, que luego se ajusta al molde del significante; es el producto del significante mismo, su propio otro, su propio eco, la resonancia de su intervención. Si la voz implica reflexividad en tanto su resonancia retorna del Otro, entonces será una reflexividad sin "sí mismo" [*self*]: no es un mal nombre para el sujeto. No son el mismo sujeto el que manda su mensaje y aquel a quien le vuelve la voz, sino que más bien el sujeto es lo que emerge en este rizo, el resultado de su curso.

Todo el proceso de análisis se torna un trayecto guiado por la voz. Ya hemos visto que la voz es el medio mismo del análisis, y que el único lazo entre el analista y el paciente es el lazo vocal. El analista esta oculto, como Pitágoras, fuera del campo de visión del paciente, agregando otra "vuelta de tuerca" al artificio pitagórico: si con Pitágoras la palanca era la voz acusmática, entonces, ahora nosotros tenemos un *silencio acusmático*, un silencio cuya fuente no puede verse pero que tiene que ser soste-

nida por la presencia del analista. Las tres modalidades de las voces de Freud se juntan y entran en juego.

Primero la palabra dirigida a ese Otro adquiere la forma de *lalengua*: se supone que el Otro escucha precisamente “la voz en el significante”, el mensaje codificado que pertenece no a la intención del hablante sino a su desliz, al constante deslizamiento del significante en la voz, para poder escuchar “*hearsing*” en “*hearsay*”. Éste es el meollo de las formaciones del inconsciente y el trabajo del deseo, y el analista, en tanto oyente, devuelve el mensaje al emisor: el mensaje articulado en los significantes retorna como voz, es decir, el lenguaje vuelve como *lalengua*. Segundo, la interpretación de estas formaciones conduce tarde o temprano al hallazgo de sus raíces en la fantasía, donde el deseo se orientó en primer lugar mediante la elaboración de un núcleo traumático, cuyo epítome en el libreto de Freud es la voz que la fantasía trató de neutralizar y dotar de sentido. La infinita proliferación de formaciones inconscientes y su interpretación son contrarrestadas por su reducción al centro mínimo del fantasma fundamental.²¹ Tercero, si el silencio del analista sirvió como telón de fondo para el florecimiento de *lalengua* y sus infinitas interpretaciones, también es algo que constantemente la detiene y la limita. El analista es el agente del Otro, pero no sólo como el “sujeto supuesto saber”, sino que al mismo tiempo (y no podemos separarlos) es el Otro en el que la voz resuena y “toma lugar”, el soporte de la alteridad de la voz, el lugar donde la voz toma valor de acto, de un corte.

Aquí es donde “devolver el mensaje en forma invertida” adquiere su destino final: el mensaje devuelto es meramente la voz de la pura resonancia; o, en otras palabras, *el mensaje del deseo es devuelto como la voz de la pulsión*. Pero ésta no es una voz que uno pueda aislar independientemente de las otras dos, no es el agujero negro de un goce mudo que traga al sujeto, el habla, el deseo, el sentido; si tratáramos de tomar esta voz directamente como objeto, como meta, inevitablemente la perderíamos. El problema de las pulsiones es que no pueden ser tomadas directamente como el supuesto lugar del goce: “eso” no goza del modo en que querríamos que lo hiciera —éste es todo el problema de los analizantes— aun así, “eso” puede ser abordado, aunque más no sea recorriendo el largo camino de la “elaboración” de la voz y el rizo del Otro.

El último paso de este trayecto sería el pasaje de la posición de analizante a la de analista: es un modo de permanecer fiel a esta experiencia, a este acontecimiento, a esta voz, asumiendo su posición, representando el objeto voz. Responder a la voz y por ella es el punto de partida del discurso analítico, y su objetivo es mantener el espacio abierto para esta ruptura en la continuidad de "los cuerpos y los lenguajes". Ésta es una forma de entender lo que Lacan llamó *la passe* [el pase] como la salida del análisis: cómo convertir el *impasse* de confrontar esta voz en un pase, en una nueva apertura.²²

NOTAS

1. Freud agrega autocriticamente: "Es algo dudoso que alguien más hubiera reconocido esa melodía" (PFL 4, pág. 300). La melodía era, por supuesto, la famosa "Se vuol ballare, Signor Contino", con la obvia referencia al Conde Thun.

2. Como en el viejo chiste: Qué bueno que no me gusten los espárgos, porque si no debería comerlos y eso sí que sería horrible.

3. Ocasionalmente Freud regresa a su idea de conectar el reloj y los genitales femeninos y el tic tac y el clitoris en particular. "El tic tac del reloj puede equipararse con el cosquilleo del clitoris durante la excitación sexual" (PFL 1, pág. 203).

4. Dora fue otra víctima de la escucha nocturna: "Las acciones sintomáticas y otros indicios [en Dora] me proporcionaron buenas razones para suponer que la niña, cuyo dormitorio se encontraba contiguo al de sus padres, espía con las orejas [*belauschen*] una visita nocturna del padre a su mujer y lo oyó jadear en el coito (de por sí, respiraba habitualmente con dificultad)" (PFL 8, pág. 116). El caso emblemático es el del hombre de los lobos, que debo dejar de lado aquí.

5. Curiosamente el mismo ejemplo es usado por Merleau Ponty en su *Fenomenología de la percepción* (1978, pág. 215), sin hacer referencia a Freud, en un análisis fenomenológico de la comprensión.

6. Cuatro años antes: "Creo comprender, en efecto, las neurosis de angustia de esas personas jóvenes que cabe considerar vírgenes en cuanto a sus antecedentes de abusos sexuales. He analizado dos casos semejantes, y en ellos la causa radicaba en un aprensivo terror a la sexualidad, sobre un fondo de cosas que habían visto u oído y sólo a medias comprendido. Así, la etiología era puramente afectiva, pero no por ello menos sexual en su índole" (30 de mayo de 1893, Freud, 1977, pág. 73).

7. Nuestra atención se centra primero en los efectos de ciertas influencias que no padecen todos los niños, pero que son suficiente-

mente habituales —el abuso sexual de niños por parte de los adultos, ser seducidos por otros niños un poco mayores (hermanos o hermanas)— y lo que no deberíamos esperar, el hecho de que pueden ser estimulados profundamente por haber visto u oído directamente comportamiento sexual entre adultos (sus padres), mayormente a una edad en que uno no los supone interesados en esas impresiones o capaces de recordarlas más tarde (PFL 15, pág. 421).

El foco exclusivo en el oír aparece aquí mitigado por la inclusión del ver.

8. Aquí debo hacer referencia a un trabajo clásico sobre el origen de la fantasía de Laplanche y Pontalis ([1964] 1985) que aún hoy ofrece un excelente acercamiento al modo autorreflexivo y circular en que la fantasía de origen funciona como el origen de la fantasía y también como la fantasía originaria, la clave para el surgimiento tanto de la sexualidad como de la subjetividad.

9. Supongo que un síntoma de esto es la ausencia, en todos los idiomas, de expresiones neutrales o no connotadas para nombrar las partes del cuerpo o las acciones sexuales: son vulgares, obscenas o aparecen en una florida variedad o bien suficientemente técnicas como para parecer dichas en otro idioma.

10. Éste es el trabajo más conocido de Freud, publicado por primera vez en 1901, con 92 páginas. Luego fue aumentando en las sucesivas ediciones hasta alcanzar las 310 páginas en la edición definitiva de 1924.

11. De hecho yo mismo he escrito uno, disponible sólo en esloveno (*On Avarice*, Ljubljana, 2002) que puede considerarse como una larga nota al pie sobre el lapsus freudiano.

12. Freud dice en una nota al pie: “Debo añadir que el sonido de la palabra ‘ananás’ tiene una semejanza notable con el del apellido de mi paciente Irma (Hammerschlag)” (PFL 4, pág. 192). ¿Una cuestión de gusto?

13. “La fonología no puede evitar desempeñar el mismo papel innovador en las ciencias sociales que la física nuclear, por ejemplo, desempeñó en las ciencias duras” (Lévi-Strauss, 1958, pág. 39). Un vasto programa epistemológico se desarrolló a partir de esta intuición.

14. Si el programa epistemológico del primer estructuralismo estaba basado en la fonología, entonces una epistemología diferente se sigue del matema como el detritus, por así decir, de la operación fonológica. Ella enlaza la epistemología subyacente al psicoanálisis con la de la ciencia de Galileo: en verdad, con la física, que Lévi-Strauss tomó como analogía. Para un comentario más completo acerca de este punto sólo puedo referir al extenso y lúcido trabajo de Jean-Claude Milner.

15. “Los pensamientos oníricos latentes son el material que el trabajo del sueño remodela en el sueño manifiesto [...]. La observación

analítica muestra, también, que el trabajo el sueño nunca se limita a traducir estos pensamientos a los modos de expresión arcaicos o regresivos que ya conocen ustedes. En cambio, por regla general, agrega algo que no pertenece a los pensamientos latentes del día, pero que es el genuino motor de la formación del sueño. Este agergado indispensable es el deseo, igualmente inconsciente, para cuyo cumplimiento es remodelado el contenido del sueño" (PFL 1, págs. 261-262).

16. Lacan propuso, en uno de sus seminarios inéditos, una diferencia entre *sileo*, la simple ausencia de voz y sonido, y *taceo*, que supone un acto. Véase Fonteneau, 1999, pág. 126.

17. "El lenguaje puede considerarse contenido, sencillamente para contrastar algo con nada" (Sausurre, 1998, pág. 86).

18. El abad Dinouart (1716-1786) fue mucho más locuaz como traductor y compilador de varios textos. Además de este breve panfleto, escribió posteriormente dos más: *Le triomphe du sexe* (1749), que le ocasionó dificultades con la Iglesia, y *L'éloquence du corps* (1754). Sexo, cuerpo, silencio: ¿otro desconocido precursor del psicoanálisis?

19. "La doctrina de las pulsiones es nuestra mitología, por así decir. Las pulsiones son seres míticos, grandiosas en su indeterminación. En nuestro trabajo no podemos prescindir ni un instante de ellas, y sin embargo nunca estamos seguros de verlas con claridad" (PFL 2, pág. 127).

20. Baas lo dice muy bien: "La voz nunca es mi propia voz, pero la respuesta es mi propia respuesta" (1998, pág. 205).

21. Lacan establece una relación inmediata entre el fantasma fundamental y la pulsión: "[...] después de la ubicación del sujeto respecto de *a*, la experiencia del fantasma fundamental deviene la pulsión" (Lacan, 1979, pág. 273, y pág. 281 de la edición en castellano).

22. Uno de los textos clave de Lacan sobre este problema lleva apropiadamente el título "Del '*Trieb*' de Freud y del deseo del analista" (Lacan, 1966, págs. 851-854), relacionando la pulsión con el deseo del analista.

Capítulo 7

LAS VOCES DE KAFKA

Tomemos como punto de partida provisorio la cuestión de la inmanencia y de la trascendencia en Kafka, que puede fácilmente confundir y no es sino un avatar de la relación entre lo interno y lo externo que hemos estado buscando. En suma, existe toda una línea de interpretación que sostiene que la mejor manera de describir la problemática del universo de Kafka es en términos de la trascendencia de la ley. Es más, parecería que a los “héroes” kafkianos la ley les resulta inaccesible: nunca logran descubrir lo que dice, la ley es un secreto que siempre deja algo por develar, hasta su existencia misma es una cuestión hipotética. ¿Dónde está la ley, qué exige, qué prohíbe?¹ Siempre estamos “ante la ley”, ante sus puertas, y una de las grandes paradojas de esta ley es que no prohíbe nada, pero ella misma está prohibida: se basa en una prohibición de la prohibición, su prohibición misma está prohibida.² Jamás podemos llegar al *locus* de la prohibición —si pudiéramos, estaríamos redimidos— o así parece. La trascendencia de la ley, por este motivo, es epítome del destino desdichado de los personajes de Kafka, y la única trascendencia posible en el mundo de Kafka es la trascendencia de la ley, que aparece como una deidad insondable, inaprensible, un dios oscuro que emite crípticos signos oraculares: no logramos develar jamás dónde está, ni cuál es su propósito, ni cuál es su lógica, ni qué significa.

Visto más de cerca, sin embargo, este carácter elusivo de la ley trascendente revela su cualidad de espejismo: es un engaño

necesario, una ilusión de perspectiva, porque si la ley siempre se nos escapa, esto no se debe a su trascendencia, sino a que no tiene interior. Se posterga siempre de una instancia a otra, de una oficina a la siguiente, porque no es nada más que este momento de postergación, coincide con este movimiento perpetuo de evasión. El secreto insondable tras una puerta cerrada, tras una fachada inescrutable, no es ningún secreto: no hay secreto más allá de este movimiento metonímico, que puede ser visto como coincidente con el movimiento del deseo. Si la ley no tiene interior, tampoco tiene exterior: estamos siempre-ya dentro de la ley, no hay afuera de la ley, la ley es pura inmanencia, "el campo ilimitado de la inmanencia en vez de la infinita trascendencia", por citar a Deleuze y Guattari (1975, pág. 79), ya que esta segunda versión adquirió justa fama gracias al libro de ambos sobre Kafka, una de las obras recientes más influyentes.

Entonces lo que en la primera versión aparecía como pura trascendencia se ve en esta segunda versión como pura inmanencia. En la primera versión nos hallamos siempre-ya e irremisiblemente excluidos; en la segunda estamos siempre incluidos y no hay trascendencia, quedamos atrapados en la inmanencia de la ley que es al mismo tiempo la inmanencia del deseo. ¿Tenemos que decidir entre las dos, acampar con una o con otra? ¿Son dos versiones incompatibles? Aunque la segunda lectura es indudablemente más útil y disipa con eficacia los malentendidos propuestos por la primera, tal vez siga sin terminar de explicar qué está en juego en Kafka. Al abogar por la dimensión de la pura inmanencia quizás eluda, reduzca y evite una paradoja: la de la emergencia de una trascendencia en el centro mismo de la inmanencia, o, más bien, del modo en que la inmanencia siempre se duplica e intersecta consigo misma. O, para decirlo de otro modo: podría no haber interior, podría no haber exterior, pero el problema de la intersección sigue vigente.

Lacan, que yo sepa, nunca menciona a Kafka en su obra publicada, pero encontramos un par de alusiones al pasar en sus seminarios inéditos, y uno de ellos se relaciona directamente con esto. En su seminario sobre "La identificación" (Seminario IX, 1961-1962), Lacan desarrolla su uso de la topología por primera vez con cierta extensión. Toma la "imagen" o figura topológica del toro y plantea el problema del deseo del sujeto en términos topológicos, traduciendo su afirmación de que "el deseo

del sujeto es el deseo del Otro” al problema de establecer una comunicación, un pasaje entre dos toros, el del sujeto y el del Otro. Esto requiere inventar cierto modelo topológico donde la curvatura del espacio establezca un vínculo entre el adentro y el afuera. Lacan habla de una analogía irreductible que es “imposible excluir de lo que [para el sujeto] se llama interior o exterior, de modo que uno y otro se comuniquen y manejen entre sí” (lección del 21 de marzo de 1962). En busca de un modelo topológico semejante, recurrió a Kafka, refiriéndose en particular a su genial cuento: “La madriguera”, uno de los últimos que escribió.³ La intrincada arquitectura de la madriguera, con sus pasajes laberínticos y sus entradas verdaderas y falsas, los problemas de esconderse y huir, de pasar del interior al exterior: todo esto brinda el paradigma perfecto de lo que Lacan estaba buscando. La madriguera es el lugar donde se supone que uno está a salvo de todo peligro, bien cobijado en su interior, pero lo que demuestra este cuento es que en el refugio más íntimo uno se halla íntegramente expuesto: el interior se halla intrínsecamente fundido con el exterior. Pero esta estructura no se relaciona sólo con arquitecturas y con la organización del espacio, sino que concierne a “algo que existe dentro del más íntimo de los organismos”, su organización interna y su relación con el exterior. El ser humano, de hecho, es presentado como “el animal de la madriguera, el animal del toro” y el que Kafka recurra a la animalidad —uno de sus recursos favoritos, como veremos luego— depende entonces de un modelo mínimo que vincula al ser humano como organismo “animal” con el orden de lo social y lo simbólico. Uno pasa por el otro en un espacio curvo donde no pueden enfrentarse ni caerse.⁴

La conexión inmediata entre la “animalidad” y la ley, que es tan central en Kafka, es también la piedra de toque de los trabajos de Agamben, y en particular de su lectura de Kafka, donde la “nuda vida” y la ley aparecen como anverso y reverso de lo mismo, aunque Agamben se enfrenta a esto por un camino muy distinto. En su lectura de la famosa parábola, la puerta de la Ley está siempre abierta, el guardián ante la puerta no le impide entrar al hombre del campo, y sin embargo al hombre le resulta imposible entrar por la puerta abierta. La apertura misma inmoviliza, el sujeto se detiene sobrecogido y paralizado ante la puer-

ta abierta, en una posición de exclusión respecto de la ley, pero una exclusión que constituye precisamente la forma de su inclusión, ya que es así como la ley lo domina. "Ante la ley" se está siempre dentro de la ley, no hay lugar anterior a la ley, esta exclusión misma es inclusión.

La inclusión exclusiva o la exclusión inclusiva es el modo en que Agamben, como vimos, describe la estructura de la soberanía: es el punto de excepción inscripto en la ley misma, el punto que puede suspender la validez de las leyes y proclamar el estado de emergencia. En el extremo opuesto del soberano tenemos su figura inversa, el punto converso de la excepción, que es el *homo sacer*: la nuda vida excluida de la ley de tal modo que se la puede matar impunemente, sin ingresar por ello al ámbito del sacrificio. Al estar fuera de la ley, con su nuda vida expuesta a ser asesinada con impunidad, el *homo sacer* se halla expuesto a la ley en tanto tal y en su pura validez. El estado de emergencia es el estado de derecho en su forma pura: es, precisamente, el exceso de validez por sobre el significado (*Geltung ohne Bedeutung*, por tomar la expresión que usa Gershom Scholem en su correspondencia con Walter Benjamin en la década de 1930), la suspensión de todas las leyes y la consiguiente instauración de la ley en tanto tal. Podríamos decir: la de Kafka es la literatura del permanente estado de emergencia. El sujeto se halla a merced de la ley más allá de todas las leyes, indefenso; puede ser despojado arbitrariamente de todas sus posesiones, incluso de su nuda vida. La ley funciona como su propia trasgresión permanente. Los héroes de Kafka son siempre *homines sacri*, expuestos a la pura validez de la ley que se manifiesta como su contraria. Kafka ha convertido al *homo sacer* en la figura literaria protagónica, poniendo así de manifiesto un cierto cambio en el funcionamiento de la ley que tuvo lugar a comienzos del siglo XX e inauguró una nueva era, con muchas consecuencias drásticas que definirían ese siglo.

Agamben propone una lectura optimista, por así decirlo, de la parábola "Ante la ley", precisamente en el punto en que la mayoría de los intérpretes no ven más que la simple derrota del hombre que viene del campo. Es cierto que el hombre nunca llega a entrar a la Ley, que muere ante sus puertas y que, en su agonía, se entera de que esta puerta le estaba reservada sólo a él. Sin embargo, la última oración es: "A ti solo estaba destinada esta puerta. Ahora voy a cerrarla [*Ich gehe jetzt und schliesse ihn.*]"

(1995, pág. 4). Pero si la apertura misma de la ley es la pura forma de su cierre y de su validez y poder ilegítimos, entonces el hombre logra un triunfo notable: alcanza a acceder al cierre. Alcanza a cerrar la puerta, a interrumpir el reinado de la pura validez. La puerta cerrada, en esta lectura, es una oportunidad de liberación: le pone límite a la pura inmanencia. Hay que reconocer que lo logra a costa de su propia vida, de modo que la ley se interrumpe sólo al morir él. Una lectura sería: únicamente sobre los muertos la ley no tiene poder, pero nadie tiene chance mientras viva. Y sin embargo, existe una posibilidad de cierre, de invadir la ley, siempre que uno persista lo suficiente. ¿El hombre del campo era ingenuo o era astuto? Por un lado era muy tímido, se dejaba intimidar fácilmente, se dejaba desviar enseguida de su intención inicial. Por otro lado, sin embargo, manifestaba una obstinación, una perseverancia y una decisión increíbles. Era una lucha donde la victoria se daba por cansancio: es cierto que a él lo agotaron por completo con la puerta abierta, sin embargo al fin fue él quien logró agotar la ley. Si se está preparado para resistir hasta el fin, es posible poner fin a la validez de la ley.

Parece una estrategia desesperada; ¿pero qué otras caben en esta situación desesperada? Si hay siempre algún modo de salir del cierre, no parece haber ninguno que saque de la apertura. Es por eso que a Kafka se lo suele percibir erróneamente como el autor del cierre total, sin salida, pero es también aquí donde la solución de la pura inmanencia no brinda una buena respuesta. Examinaré a continuación tres estrategias que ofrecen, por así decirlo, una salida, y todas están conectadas con la instancia de la voz... precisamente como su punto de paradoja.

¿Por qué la voz? ¿Qué ubica a la voz en una posición estructural y privilegiada? La ley se manifiesta siempre a través de algún objeto parcial, un vistazo, algún mínimo fragmento del que se es testigo inesperado y que, dada su fragmentación, sigue resultando un misterio; se manifiesta a través de bocados; a través de sirvientes, porteros, mucamas; a través de cosas triviales, de residuos, a través de los detritos de la ley. De la validez masiva sin significado son epítome los objetos parciales, y éstos bastan para construir fantasías; son suficientes para capturar el deseo. Y entre éstos está la voz, la voz sin sentido de la ley: la ley emite constantes ruiditos, produce sonidos raros y misteriosos. La validez de la ley puede adscribirse a una voz sin sentido.

Cuando el agrimensor K. llega a la aldea al pie del castillo, se aloja en una posada, y está ansioso por que se le explique en qué consistirá su tarea. Ha sido enviado, ha sido convocado, y quiere saber por qué, así que llama al castillo; usa un invento reciente, el teléfono. ¿Pero qué oye del otro lado de la línea? Sólo una voz que emite una especie de canto, zumbido o murmullo, la voz en general, la voz sin atributos.

Por el auricular se oyó un zumbido, un zumbido que K. no había escuchado jamás al hablar por teléfono. Era como si de ese zumbido, formado por innumerables voces infantiles (pero es que tampoco era un zumbido, sino que era como un canto, un canto de voces lejanísimas, remotísimas), surgiese, de algún modo realmente imposible, una sola voz de nota aguda pero vigorosa, que percutía en el oído como si pretendiera penetrar mucho más hondo que el mísero oído humano (Kafka, 1997, pág. 27).

No hay mensaje, pero la voz basta para dejarlo estupefacto. "Frente al teléfono estaba indefenso". Queda hechizado, hipnotizado. Esto no es sino un ejemplo tomado al azar de entre muchos posibles.

La intervención de la voz en esta juntura es crucial y necesaria, ya que la voz epitoma la validez más allá del significado, al estar estructuralmente situada en el punto de la excepción. La ley puede seguir siendo la ley sólo en la medida en que esté escrita, es decir, que tenga una forma puesta universalmente a disposición de cualquiera, siempre accesible e inmutable; pero en Kafka no se llega nunca al lugar donde está escrita para revisarla y comprobar qué dice; el acceso es siempre denegado; el lugar de la letra es elusivo infinitamente. La voz es precisamente lo que no se puede revisar, es siempre mutable y fugaz, es lo no universal por excelencia, es lo que no puede universalizarse. Ya hemos visto que la voz se halla situada estructuralmente en la misma posición que la soberanía, y que puede poner en tela de juicio la validez de la ley: la voz está en el punto de excepción, la excepción interna que amenaza con convertirse en regla, y desde este punto manifiesta una profunda complicidad con la nuda vida. La emergencia es la de la voz en la posición de dominio, su existencia oculta se vuelve de pronto sobrecogedora y devastadora. La voz se halla precisamente en un lugar no localizable que es simultáneamente interior y exterior a la ley, y que por lo tanto consti-

tuye una permanente amenaza al estado de emergencia. Y en Kafka la excepción se convierte en la única regla. La letra de la ley está oculta en algún sitio inaccesible y puede que no exista en absoluto, es una cuestión puramente hipotética, y sólo tenemos voces en su lugar.

ULISES

K. queda hechizado por la voz que emana del castillo por teléfono, como el argonauta es hechizado por el canto de las sirenas. ¿Cuál es el secreto de esa voz irresistible? Kafka ofrece una respuesta en su cuento "El silencio de las sirenas" ("*Das Schweigen der Sirenen*"), escrito en octubre de 1917 y publicado en 1931 por Max Brod, quien también puso el título. En este cuento las sirenas son irresistibles porque son silenciosas, y sin embargo Ulises se las arregla para ser más astuto que ellas. Tenemos aquí la primera estrategia, el primer modelo de escape ante la fuerza incontenible de la ley.

"Para guardarse de las sirenas, Ulises se tapó los oídos con cera y se hizo encadenar al mástil" (1995, pág. 430). La primera oración es uno de los magníficos *coups de force* de apertura de Kafka. Como, por ejemplo, el párrafo inicial de su novela *América*, donde vemos a su protagonista, Karl Rossmann, llegar en barco al puerto de Nueva York y admirar la Estatua de la Libertad, con su espada alzándose al sol. Casi ni lo notamos, pero, ¿dónde tiene una espada la Estatua de la Libertad? Aquí tenemos a Ulises tapándose los oídos con cera y haciéndose encadenar al mástil, mientras que en la leyenda eran los remeros quienes se tapaban los oídos con cera, y Ulises se hacía encadenar al mástil. Había allí una división del trabajo: de hecho, se trata del modelo mismo de la división del trabajo, si seguimos el argumento que Adorno y Horkheimer desarrollaron en *La dialéctica del Iluminismo* (2002). Hay una división neta entre quienes están condenados a trabajar sin oír y aquellos otros que escuchan y disfrutan, que gozan del arte, pero que están atados al mástil sin poder hacer nada. Ésta es la imagen misma de la división entre la labor y el arte, y éste es el lugar donde empezar a analizar la función del arte, en su separación respecto de la economía del trabajo y de la subsistencia: esto es, en su impotencia. El placer estético siempre es un placer encadenado,

frustrado por los límites que se le asignan, y es por eso que Ulises es tan ejemplar para Adorno y Horkheimer en su forma de enfrentarse a las sirenas.

El Ulises de Kafka combina las dos estrategias, la aristocrática y la proletaria; redobla sus precauciones, aunque todos sepamos que es inútil: el canto de las sirenas podría atravesar cualquier cera, y la auténtica pasión podría romper cualquier cadena. Pero las sirenas cuentan con un arma mucho más eficaz que su voz: su silencio. Es decir, la voz en su máxima pureza. El silencio que resulta insoportable e irresistible, el arma extrema de la ley. "Aunque no ha sucedido, es quizás imaginable la posibilidad de que alguien se haya salvado de su canto, pero no de su silencio" (pág. 431). No podemos resistirnos al silencio, por la muy buena razón de que no hay nada que resistir. Es éste el mecanismo de la ley en su mínima expresión: no espera nada de nosotros, no nos da órdenes, siempre podemos oponernos a las órdenes y a los mandatos, pero no al silencio. El silencio constituye aquí la forma de la validez de la ley más allá de su significado, el grado cero de la voz, su pura encarnación.

Ulises es ingenuo: confía puerilmente en sus recursos, y pasa de largo a las sirenas. Las sirenas no se limitan a callar, sino que fingen cantar: "Fugazmente vio primero las curvas de los cuellos, la respiración profunda, los ojos arrasados en lágrimas, los labios entreabiertos" y creyó que cantaban, que había escapado de ellas y había podido vencer con su astucia la potencia arrolladora de su canto. "Pero Ulises, para expresarlo así, no oía su silencio, creía que cantaban y que sólo él se hallaba exento de oírlas" (pág. 431). Si él hubiera sabido que ellas callaban, habría estado perdido. Él se imagina que ha escapado gracias a su ingenio infantil, y en la primera versión se nos hace suponer que fue su ingenuidad la que lo salvó.

Y sin embargo, tal vez la verdad del cuento no radique en la ingenuidad de Ulises: "Aunque ello no sea ya concebible para el entendimiento humano, quizá notó realmente que las sirenas callaron, y opuso a sirenas y dioses, en cierta manera como escudo, el simulacro mencionado más arriba". El pícaro Ulises, Ulises rico en astucias, rico en ardidés: Homero acompaña muy a menudo su nombre con alguno de estos epítetos. ¿Es el colmo de su astucia exhibir un simulacro de ingenuidad? De modo que en el segundo relato él las supera fingiendo no oír que en realidad

no hay nada que oír. Ellas hacían como que cantaban; él hacía como que no oía su silencio.

Podemos decir que su ardid tiene la estructura del chiste judío más famoso, el chiste de los chistes judíos, en que un judío le dice a otro en la estación de tren: "Si me dices que vas a Cracovia, quieres hacerme creer que vas a Lemberg. Pero yo sé que en realidad vas a Cracovia. ¿Entonces, por qué me mientes?".⁵ Así que por extensión nos podemos imaginar la reacción de las sirenas: "¿Por qué haces de cuenta que no oyes nada cuando en realidad no oyes nada? ¿Por qué haces de cuenta que no oyes cuando sabes muy bien que no hay nada para oír? Simulas para que nosotras creamos que no oyes nada, mientras que sabemos muy bien que en realidad no oyes nada". El chiste judío es el triunfo de Ulises, él logra contrarrestar una mentira con otra. En el chiste el primer judío, el que simplemente dijo la verdad acerca de adónde iba, gana, porque logra transferirle la carga de verdad y mentira al otro, que sólo atina a responder con un estallido histerico. Quedamos oscilando igual que en nuestro cuento: ¿el que dijo la verdad era el más tonto o el más astuto? Ésta es exactamente la pregunta que queda flotando en el aire cuando el hombre del campo muere en los umbrales de la Ley. La estrategia de Ulises quizá no deje de estar relacionada con la estrategia del hombre del campo: Ulises contrarresta una mentira con otra; el hombre contrarresta una postergación con otra, un agotamiento con otro: logra agotar el agotamiento, poner fin a la postergación, cerrar la puerta.

Esto no funciona con las sirenas. Sin duda, son derrotadas: "No querían ya seducir, sino sólo apresar, mientras fuese posible, el fulgor de los grandes ojos de Ulises" (pág. 431). ¿Las embargó de pronto la nostalgia por el único que logró librarse de ellas? "De haber tenido conciencia, las sirenas habrían sido destruidas aquel día. Pero allí quedaron, y sólo ocurrió que Ulises escapó de entre sus manos" (pág. 432). No tienen conciencia, toda su conducta es un fingimiento, son autómatas, son inanimadas, son máquinas que imitan a la humanidad, *cyborgs*, y es por eso que su derrota no puede tener ningún efecto: éste se escapó, pero no puede dismantelar el mecanismo.

¿Podemos entonces luchar contra la ley haciéndole oídos sordos? ¿Podemos simplemente hacer como que no oímos su silencio? Esta estrategia no es nada simple, desafía el entendimiento

humano, dice Kafka, desconcierta la mente. Requiere una astucia suprema, y sin embargo no introduce el cierre de la ley. Uli-
ses era una excepción, y todos los demás son la regla.⁶

LA RATONA

Volvámonos ahora hacia otra estrategia que una vez más contiene la voz en su núcleo: esta vez se trata de una voz que está puesta en una posición desde la cual podría contrarrestar la voz, o el silencio, de la ley. "Josefina la cantora, o el pueblo de los ratones" ("*Josefine die Sängerin oder das Volk der Mäuse*") es el último cuento que Kafka escribió, en marzo de 1924, dos meses antes de morir. Al ser el último, inevitablemente nos invita a leerlo como su testamento, su última voluntad, el punto de capitón, el punto de almohadillado, el mirador desde donde se arrojará una última luz sobre su obra, desde donde se brindará una pista capaz de iluminar, en forma definitiva, todo lo anterior. Y no deja de ser irónico que a esta pista, esta sutura, no la brinde sólo una voz sino la más diminuta de todas las voces, un chillido microscópico,⁷ y no podemos resistirnos a tomar este minúsculo chillido como el hilo conductor que arrojaría una luz retrospectiva sobre la oscuridad de la obra de Kafka.

Existe la amplia cuestión de los múltiples usos kafkianos del reino animal, que es tan prominente en su obra; Deleuze y Guattari se ocupan de ello extensamente. Está el célebre devenir-animal de Gregorio Samsa, que presenta, entre otras cosas, su voz, el incomprensible piar que sale de su boca cuando trata de explicarse ante el apoderado. "Ésa no es una voz humana —dijo el apoderado— [...]" (pág. 98); es el significante reducido a una voz sin sentido, reducido a lo que Deleuze y Guattari llaman una pura intensidad. La pregunta general puede formularse del siguiente modo: ¿la animalidad está fuera de la ley? La primera respuesta es: de ningún modo. Los animales de Kafka nunca están unidos a la mitología, nunca son alegóricos ni metafóricos. Está la merecidamente reconocida frase de Deleuze y Guattari: "Metamorfosis es lo contrario de metáfora" (Deleuze y Guattari, 1975, pág. 40),⁸ y Kafka está quizás a la cabeza de los autores no metafóricos.

Las sociedades animales, los ratones y los perros⁹ (a los que llegaremos en un momento), se organizan "igual" que las socie-

dades humanas,¹⁰ lo que significa que los animales son siempre animales desnaturalizados, desterritorializados; no hay nada de precultural, inocente ni auténtico en ellos. Y sin embargo por otra parte representan lo que Deleuze y Guattari llaman la línea de fuga, una cierta línea de escape. El devenir-animal de Gregorio Samsa significa su huida del mecanismo de su familia y de su trabajo: una salida de todos los roles simbólicos que había asumido. Su condición de insecto es al mismo tiempo su liberación. La metamorfosis es un intento de escapar, aunque fallido. Pero esto tiene un doble filo: podemos leer el devenir-animal en un primer nivel como la transformación en lo que la ley ha hecho de los sujetos, es decir, criaturas reducidas a una nuda vida animal, la clase más baja de la animalidad representada por los insectos, el repugnante enjambre que se arrastra y debe ser exterminado en nombre de la higiene, la animalidad no sacrificial (el insecto es el anti-cordero) que evoca la nuda vida del *homo sacer*. La ley trata a los sujetos como insectos, como indica la metáfora, pero Gregorio Samsa destruye la metáfora al tomarla literalmente, al literalizarla; así la metáfora se cae, desaparece la distancia de la analogía, y la palabra se convierte en la cosa. Pero al asumir plenamente la posición de la nuda vida, la reducción a la animalidad, surge una línea de fuga: no como un afuera de la ley sino en el fondo de la asunción plena de la ley. La animalidad está dotada de ambivalencia precisamente en el punto de realizar plenamente el presupuesto implícito de la ley.

La voz de Josefina presenta un problema diferente: el surgimiento de otra clase de voz en medio de una sociedad gobernada por la ley; una voz que no sería la voz de la ley, si bien parece imposible diferenciarlas. La voz de Josefina está dotada de un poder especial en medio de su raza de ratones, completamente nula para la música.¹¹ ¿Entonces qué tiene de especial la voz de Josefina?

En círculos íntimos, confesamos abiertamente que el canto de Josefina no es nada extraordinario como canto. ¿Es siquiera un canto? ¿No es, tal vez, chillido? Por cierto, todos sabemos chillar; es nuestra peculiar expresión vital y no una habilidad artística. Muchos de nosotros chillamos sin darnos cuenta, sin saber siquiera que chillar es una de nuestras características [...]. Josefina [...] [No emite sino] un chillido vulgar que apenas se distingue por su delicadeza o debilidad (pág. 361).

Josefina apenas si chilla, como todos los ratones hacen constantemente, aunque de un modo menos logrado que los demás. "Nuestro cotidiano chillido [...]" (pág. 370), esto es, el habla menos el significado. Y sin embargo, su canto es irresistible; ésta es una voz fuera de lo común, aunque resulte indiscernible de las demás si es por cualquiera de sus rasgos positivos. Siempre que empieza a cantar –y lo hace en los lugares y momentos más impredecibles, en medio de la calle, en cualquier parte– se reúne de inmediato una multitud y la escucha, completamente extasiada. Entonces este chillido tan ordinario se eleva de pronto a un lugar especial, todo su poder surge del lugar que ocupa, como en la definición lacaniana de la sublimación: "Eleva un objeto a la dignidad de la Cosa" (Lacan, 1992, pág. 112). Josefina misma bien puede estar convencida de que su voz es muy especial, pero no se la distingue de ninguna otra. Esto es en 1924, diez años después de que Duchamp expusiera su *Roue de bicyclette* (1913), la rueda de bicicleta común y corriente, este objeto de arte que, misteriosamente, tiene exactamente el mismo aspecto que el de cualquier otra rueda de bicicleta. Como dice Gérard Wajcman, Duchamp inventó la rueda para el siglo XX.¹² Éste es un acto de pura *creatio ex nihilo* o, mejor dicho, *creatio ex nihilo* al revés: la rueda, el objeto de producción masiva, no es creada a partir de la nada [*ex nihilo*] sino que más bien crea la nada, la brecha que la separa de todas las otras ruedas, y presenta la rueda en su puro ser-objeto, privada de cualquiera de sus funciones, elevada de pronto a una extraña calidad de lo sublime.

La voz de Josefina es la extensión del *ready-made* a la música. Todo lo que hace es introducir una grieta, la brecha imperceptible que la separa de todas las otras voces mientras que sigue siendo absolutamente igual a las demás: "una mera nada en la voz" (pág. 367) Esto puede iniciarse en cualquier parte, en cualquier momento, con cualquier cosa: éste es el arte del *ready-made*, y todo es *ready-made* para el arte. Es como la súbita intrusión de la trascendencia en la inmanencia, pero una trascendencia que se queda en medio de la inmanencia y conserva exactamente el mismo aspecto, la diferencia imperceptible en la mismidad. El de Josefina es el arte de la mínima grieta, y ésta es la nuez más difícil de cascar.

Cascar una nuez no es, por cierto, un arte difícil, y por eso nadie osaría convocar un público y para divertirlo se pondría a cascar nueces. Pero si alguien lo hace y tiene éxito, algo habrá en su ejecución por encima de ese arte, dado que todos lo poseemos, y hasta podría convenir al efecto de un nuevo cascador mostrarse menos hábil en cascar nueces que la mayoría de nosotros (págs. 361-362).

Entonces cualquier voz bastará para cascar nueces, siempre que pueda crear la nada a partir de algo. Su genio radica en no tener talento, lo que hace de ella un genio con más razón aún. Una cantante profesional bien preparada jamás lograría su hazaña.

Josefina es la artista popular, la artista del pueblo. Por eso es que el pueblo la cuida como un padre cuida a una hija, mientras que ella está persuadida de que es ella la que protege al pueblo; cuando están en "malas situaciones políticas o económicas se supone que su canto es salvador", y "cuando no ahuyenta la desgracia, nos da siquiera la fuerza para soportarla" (pág. 366). Su voz es una voz colectiva, ella canta para todos, ella es la voz del pueblo, que de otro modo forma una masa anónima. "Este chillido, que se eleva sobre el obligado silencio general, es casi un mensaje del pueblo al individuo" (pág. 367). Al revés, ella encarna la colectividad y relega a sus oyentes a la individualidad de sí mismos. Su singularidad se opone a la colectividad del pueblo: siempre se habla de ellos *en masse*, manifiestan uniformidad en sus reacciones, pese a divergencias menores de opinión, y su opinión de sentido común es expresada por el narrador (*Erzähler-maus*, como dice uno de los comentadores), el portador de la doxa.¹³ Son no individuos, mientras que ella, en el otro extremo, es el individuo excepcional, la individualidad suprema que representa y puede despertar la individualidad perdida de los demás.

Pero en su rol de artista ella es también la caprichosa *prima donna*; está toda la comedia de los derechos que reclama. Ella quiere ser exceptuada del trabajo, exige privilegios especiales, alega que el trabajo le daña la voz, quiere que se le reconozcan sus servicios, quiere que se le otorgue un lugar especial. "A Josefina no le basta la admiración; requiere una admiración especial" (362). Pero el pueblo, pese a su estima general por ella, no quiere saber nada de esto, la juzga fríamente: la respetan, pero quieren que sea una más. Aquí está entonces todo el sainete de la artista que no es apreciada como merece, no obtiene los laureles que ella cree que le

pertenecen, produce una obra extraordinaria e incomprensida por sus contemporáneos. En protesta anuncia que va a abreviar sus trinos —eso les enseñará— y quizá lo hace, sólo que nadie se da cuenta. Ella sigue saliendo con toda clase de caprichos, se hace rogar, y sólo consiente con reticencia. Es la comedia del narcisismo herido, la megalomanía, un ego inflado, la elevada misión de la vocación sobrevaluada del artista. Entonces ella un día realmente deja de cantar, firmemente convencida de que desatará un inmenso escándalo, pero a nadie le importa, todos siguen con sus asuntos como de costumbre, sin notar una falta: es decir, sin notar la falta de una falta, la ausencia de la grieta.

Es extraño lo mal que calcula esta astuta, tan mal que uno creería que no calcula, sino que está llevada por la corriente de su destino, que en nuestro mundo sólo puede ser triste. Ella misma se aparta del canto, ella misma destruye el poder que había conseguido. ¿Cómo logró ese poder, ya que tan mal conoce a su pueblo? [...] Josefina debe de estar en decadencia. Pronto vendrá el momento en que sonará su último chillido y quede muda para siempre. Josefina es un episodio en la historia eterna de nuestro pueblo, y este pueblo superará la pérdida [...]. Quizá nosotros no perdamos mucho; pero Josefina [...] se perderá jubilosa entre la innumerable multitud de los héroes de nuestro pueblo, y pronto, ya que no nos interesa la historia, entrará, como todos sus hermanos, en la exaltada liberación del olvido (pág. 376).

El pueblo puede pasarse sin ella pese a su vanidad y megalomanía, ella será olvidada, no quedarán rastros de su arte; éste no es un pueblo de archivistas, y además, no hay manera de atesorar, coleccionar, archivar su arte, que consiste pura y exclusivamente en la grieta.

Entonces ésta es la segunda estrategia: la estrategia del arte, del arte como la excepción no excepcional, que puede surgir en cualquier parte, en cualquier momento, y está hecho de cualquier cosa —de objetos *ready-made*— siempre y cuando pueda ofrecerles una grieta, hacerles abrir una fisura. Es el arte de la diferencia mínima. Sin embargo en cuanto aparece, esta diferencia es estropeada por el gesto mismo que la produjo, en cuanto este gesto y esta diferencia se instituyen, en cuanto el arte se convierte en una institución a la que se le reserva un cierto lugar y se le trazan ciertos límites. Su poder es al mismo tiempo su impoten-

cia, el estatuto mismo del arte vela lo que está en juego. De ahí toda la farsa de la megalomanía egocéntrica y del genio incomprendido que ocupa la mayor parte del cuento. Josefina quiere lo imposible: quiere un lugar más allá de la ley, más allá de la igualdad, siendo que la igualdad es el rasgo esencial del pueblo de los ratones, igualdad en pequeñez, en su tamaño diminuto (de ahí que sus veleidades de grandeza resulten todavía más cómicas). Pero al mismo tiempo, ella quiere que su estatuto de excepción sea sancionado legalmente, reconocido simbólicamente, glorificado correctamente. Ella quiere estar, como el soberano, tanto adentro como afuera de la ley. Ella quiere que su singularidad sea reconocida como un rol social especial, y en cuanto el arte hace esto, es la ruina del arte. La misma grieta que introdujo se reduce a una función social más; la grieta se convierte en la institución de la grieta, su lugar queda circunscripto, y como excepción puede adaptarse perfectamente bien a la regla: es decir, al estado de derecho. Como artista que exige veneración y reconocimiento, ella será olvidada, relegada a la galería de la memoria, es decir, del olvido. Su voz, que abre una grieta en la continuidad lisa de la ley, es traicionada y destruida por el estatuto mismo del arte, que la reinserta y cierra la brecha. A lo sumo, habrá un diminuto recreo: "Pero también hay algo de nuestra activa vida presente [...]. Todo esto no se expresa con una gran voz, sino despacio. Bisbiseando en confianza, muchas veces con ronquera, a fuerza de chillidos, por mortecinos que sean, puesto que así es la lengua de nuestro pueblo, sólo que muchos chillan toda la vida y ni siquiera lo advierten. Aquí, al contrario, el chillido está liberado de las ataduras de la vida cotidiana y nos libera también, aunque sea por un momento" (pág. 370).

Sólo por un momento, pero al liberarnos, nos da la fuerza para soportar la vida cotidiana. El tamaño diminuto de la ratona es suficiente para abrir la grieta, pero una vez que ésta se instituye y reconoce, su importancia se encoge hasta el tamaño de la ratona, pese a sus delirios de grandeza. Ésta es la voz atada al mástil, y los remeros, aunque puedan oírla en el instante de un breve recreo, seguirán siéndole sordos. Así es como no nos quedamos con la versión kafkiana de Ulises sino que nos quedamos con Ulises *tout court*, o, más bien, con la versión de Adorno y Horkheimer. La voz sublime de Josefina será al fin *den Mäusen gepfiffen* ["perlas a los chanchos", literalmente, "silbido a los

ratones”], como dice el proverbio alemán (y puede que este refrán haya sido el origen del cuento); silbido a los ratones, es decir, silbido en vano a alguien que no puede apreciarla ni entenderla, no porque todos sean obtusos, sino debido a la naturaleza misma del arte. Podríamos decir: el arte es su ratonera, la trampa en la que ella cae. De modo que la segunda estrategia fracasa, arruinada por su propio éxito, y la trascendencia que el arte prometía termina siendo tal que podría adaptarse fácilmente a la división del trabajo; el poder disruptivo de la grieta termina por adecuarse demasiado bien a la continuidad.

EL PERRO

Consideremos ahora una tercera opción. “Investigaciones de un perro” (*Forschungen eines Hundes*”), escrito en 1922 (dos años antes de morir Kafka) y publicado en 1931, también con el título puesto por Max Brod, es uno de los cuentos más oscuros y bizarros que escribió Kafka —lo que no es poco— además de ser uno de los más largos. Aquí tenemos a un perro que vive una vida perruna normal, como todos los demás, y de pronto despierta de su rutina al encontrarse con siete perros bastante insólitos que hacen música.

Surgidos de un lugar oscuro, al compás de unos sonidos aterradoros e inauditos, siete perros vinieron a la luz [...] traían consigo el sonido, aunque yo no podía darme cuenta de cómo lo producían [...]. En esa época yo todavía ignoraba el don musical creativo del que sólo está dotada la raza canina, era natural que aquello escapara a mis poderes de observación, lentos y aún en desarrollo; porque la música me había rodeado como un elemento perfectamente natural e indispensable de la existencia desde que yo era un cachorro, sin que nada me llevara a distinguirlo del resto de la existencia [...]; tanto más asombrosos, hasta devastadores, me resultaban estos siete grandes artistas de la música (pág. 281).

Por empezar, la situación es similar a la del canto de Josefina: la música está en todas partes en las vidas de los perros, es la cosa más trillada, pasa completamente desapercibida, y se requieren “grandes artistas de la música” para descubrirla, para abrir la grieta. Pero hay un giro:

No hablaban, no cantaban, se mantenían todos en silencio, un silencio casi empecinado; pero del aire vacío extraían música, como por arte de magia. Todo era música: cuando levantaban las patas o las posaban en el suelo, cuando volteaban la cabeza de cierto modo, cuando corrían o cuando se quedaban quietos, las posiciones que adoptaban en relación unos con otros [...] cuando se echaban panza arriba y cuando realizaban complicadas y armoniosas evoluciones (ibíd).

¿De dónde viene la música? No hay habla, no hay canto, no hay instrumentos musicales. Viene simplemente de la nada, del aire vacío, *ex nihilo*. La música estaba en todas partes en las vidas de los perros, era un *ready-made*, pero creado de la nada. Hemos visto que el problema de Josefina era crear nada a partir de algo, *creatio ex nihilo* al revés, *creatio nullius rei*, pero aquí es todavía mejor: el problema de los perros es cómo crear nada a partir de la nada, cómo abrir la grieta de nada que rodee al objeto *ready-made* hecho de la nada. He aquí la gran maravilla: la nada *ready-made*. La nada *ready-made* es epitomada por la voz sin fuente discernible, una voz acusmática. Es como la voz en tanto pura resonancia de la que habla Lacan en *La angustia*, el seminario que hemos examinado más arriba.

Las voces de los siete perros provienen de un puro vacío, surgen de la nada, pura resonancia sin fuente, como si la pura alteridad de la voz se hubiera convertido en música, música que invade todo y cualquier cosa, como si la voz de esta resonancia se apoderara de todos los puntos posibles de emisión. La resonancia de la voz no funciona como efecto de la voz emitida sino como causa, una pura *causa sui*, pero tal que en su autocausalidad abarca todo. Es como si el puro vacío del Otro comenzara a reverberar en sí mismo en presencia de aquellos grandes músicos, cuyo arte no consistía sino en dejar que el Otro resonara solo.

El pobre perro está sorprendidísimo:

La música de a poco lo fue dominando todo, me dejó literalmente sin aliento y me empujó lejos de aquellos perros, muy contra mi voluntad. [...] mi mente no podía prestar atención a nada más que a este estallido de música que parecía venir de todos lados, de las alturas, de las profundidades, de todas partes, rodeando al oyente, abrumándolo, aplastándolo, y sobre su cuerpo desfalleciente sonaban todavía fanfarrias, tan cerca que parecían lejanas y casi

inaudibles: [...] la música trastornó mis facultades mentales [...] (pág. 282).

Esta experiencia destruye por completo la vida del joven perro, es el comienzo de su búsqueda, de sus investigaciones. Su interés en esto no es para nada artístico, no está presente aquí el problema del estatuto de esta voz como arte, como con Josefina; su interés es epistemológico. Es una búsqueda de la fuente, es el intento de obtener conocimiento acerca de la fuente de todo. Una de las luchas de Josefina es preservar la dimensión de la niñez en su arte, en medio de esa raza de ratones que es al mismo tiempo muy infantil y prematuramente vieja –son como niños imbuidos de “cansancio y desesperanza” (pág. 369)– y la voz de Josefina es como preservar su infancia a contrapelo de su economía de subsistencia, a contrapelo de esta adultez siempre prematura. Pero el joven perro se halla en las antípodas de esto; él decide que “hay cosas más importantes que la infancia” (pág. 286). *Es gibt wichtigere Dinge als die Kindheit* (Kafka, 1996, pág. 420): ésta es una de las grandes frases de Kafka, que debería ser tomada como lema, o por lo menos como una consigna política sumamente seria. Una consigna política en nuestra época de infantilización general de la vida social, empezando por la infantilización de los infantes, una época que gusta tomar la despreciable posición contraria: la de que todos en el fondo somos niños, y que ésa es nuestra posesión más preciada, algo a lo que deberíamos aferrarnos. Hay cosas más importantes que la infancia: ésta es también la consigna política del psicoanálisis, que aunque parezca que apunta a recobrar la infancia, no la recobra para atesorarla sino para renunciar a ella. El psicoanálisis está de parte del joven perro que decide crecer, dejar atrás “la tranquila vida de cachorro” para iniciar sus investigaciones, dedicarse a la búsqueda, hacer de ella su meta.

Esta búsqueda da un giro inesperado y extraño. La pregunta “¿de dónde viene la música?” se traduce inmediatamente a otra pregunta: “¿De dónde viene la comida?”. El misterio de la resonancia incorpórea de la voz se transforma sin más en un misterio muy diferente, de la clase más corporal imaginable. La voz es una resonancia que viene de la nada, no sirve para nada (la definición lacaniana del goce) pero en el otro extremo se halla la comida, el medio más elemental de subsistencia, el más material

y corporal de los elementos. Es la pregunta por un misterio donde no parece haber misterio alguno el perro ve un misterio donde nadie lo ve; la cosa más simple y palpable es dotada de pronto con el mayor de los secretos. Ha ocurrido un quiebre, de la nada se ha abierto una grieta, y él quiere iniciar sus indagaciones por las cosas más simples. En pocas frases, en breves líneas, pasamos del enigma de la canción al enigma de la comida: pincelada del genio de Kafka en su mejor forma, en un pasaje tan completamente impredecible como completamente lógico.

Una vez que él empieza a hacerse preguntas, el misterio se vuelve interminable. ¿Cuál es el origen de la comida? ¿La tierra? ¿Pero qué le permite a la tierra proveer comida? ¿De dónde saca la tierra la comida? Así como el origen de la ley era un enigma que jamás podíamos resolver, así también el origen de la comida es un enigma insoluble. Parecería que la comida, pura materialidad e inmanencia, apuntara de pronto hacia la trascendencia, a la que llegará si la busca lo suficiente. Entonces el perro sale a preguntarles a otros perros, a quienes no parecen importarles mucho estas trivialidades tan obvias; nadie soñaría siquiera con tomarse en serio indagaciones tan banales. Cuando él les pregunta por el origen de la comida, ellos inmediatamente dan por sentado que tiene hambre, así que en vez de respuestas le dan comida, quieren alimentarlo, quieren llenarle la boca de comida, para que no pregunte más.¹⁴ Pero no es tan fácil hacer callar a este perro, a él no lo disuaden tan fácilmente, y se compenetra tanto en su investigación que en un momento dado deja de comer. El cuento tiene muchos giros y vueltas que no me detendré a analizar, todos ellos iluminadores y sorprendentes; saltaré hasta el final.

El modo de descubrir el origen de la comida es morir de hambre, como en "Un artista del hambre" ("*Ein Hungerkünstler*"), cuento escrito el mismo año: no se trata del artista muerto de hambre, que es un fenómeno bastante común, sino de alguien que ha elevado la inanición a la categoría de arte. La inanición resulta ser su *ready-made*, ya que su secreto es que a él en realidad le disgusta la comida. Su arte no es adecuadamente apreciado, igual que el de Josefina, y es por eso que el artista del hambre morirá de hambre. Pero el perro no es ningún artista, éste no es el retrato del artista como perro adolescente; este perro es un aspirante a científico, y pasa hambre en su búsqueda de

conocimiento, lo que casi lo lleva al mismo resultado. Pero cuando está a punto de morir, ya totalmente exhausto (como el hombre del campo), aparece la salvación, la salvación en el punto del "agotamiento del agotamiento". Vomita sangre, está tan débil que se desmaya, y cuando abre los ojos está de pie ante él un sabueso extraño, un perro salido de la nada.

Hay una ambigüedad: ¿esta última parte es una alucinación del perro moribundo? O, más radicalmente, ¿es la respuesta a la pregunta de Hamlet: "Pero qué sueños vendrán en el sueño de la muerte"? ¿Es esta última parte una secuela posible de "Ante la ley", los sueños que pueden sobrevenirle al hombre del campo a punto de morir? ¿Es un delirio el vislumbre de la salvación en el punto de la muerte? ¿Salvación sólo al precio de que no tenga ninguna consecuencia? Pero la descripción que hace Kafka de este delirio, persiguiéndolo hasta el fin, llevándolo al punto de la ciencia, al nacimiento de la ciencia a partir del espíritu de un delirio al borde de la muerte: ésta es toda la consecuencia que se necesita, algo que afecte el aquí y ahora, y lo transforme radicalmente.

El perro moribundo trata primero de espantar la aparición del sabueso (¿es un fantasma que interviene al final, opuesto al otro que intervenía al principio?). El sabueso es muy hermoso, y al principio parece que está tratando de cortejar al perro muerto de hambre; está muy preocupado por el perro moribundo, no quiere dejarlo solo. Pero todo este diálogo es una preparación para el acontecimiento, el surgimiento de la canción, de la canción que vuelve a venir de la nada, y que surge sin voluntad de nadie:

Entonces me pareció ver algo nunca antes visto por perro alguno [...]. Me pareció ver que el sabueso cantaba sin saberlo, no, que la melodía se separaba de él, flotaba en el aire según sus propias leyes, y aunque él no tenía parte en ello, se movía hacia mí, sólo hacia mí [...] la melodía, que el sabueso pronto pareció reconocer como suya, era irresistible. Se hizo más fuerte; su poder en aumento no parecía tener límites, y casi me hizo estallar los tímpanos. Pero lo peor era que parecía existir sólo para mí, esa voz ante cuyo carácter sublime los bosques caían en profundo silencio, parecía existir sólo para mí; quién era yo, que me atrevía a quedarme aquí, tendido ante ella descaradamente en mi charco de sangre y suciedad (pág. 314).

La canción vuelve a aparecer de la nada, se inicia a partir de cualquier parte, a partir de un vacío, se halla separada de su por-

tador, es sólo *post festum* que el sabueso da un paso para asumirla, reconocerla como propia. Y la canción sólo está dirigida al perro que se muere de hambre, es sólo para sus oídos, es el llamado impersonal que se dirige a él personalmente, tal como la puerta de la Ley estaba reservada sólo para el hombre del campo. Es como la pura voz de un llamado, igual que el irresistible llamado de la ley, como su silencio irreprimible, sólo que esta vez el mismo llamado es lo contrario, es el llamado de la salvación.

Entonces la voz surgida de la nada introduce la segunda ruptura: el perro se recobra en la antesala de la muerte, la voz se apodera de él y le infunde nueva vida, él, que no se podía mover, ahora no puede más que saltar, resucitado, el perro renacido. Y continúa sus investigaciones con redoblado empeño, extendiendo su interés científico a la música canina. "La ciencia de la música, si estoy correctamente informado, es quizá más amplia aún que la del alimento" (págs. 314-315). La nueva ciencia que él trata de fundar abarca sus dos preocupaciones, el origen de la comida y el origen de la voz, combinando ambas en un mismo esfuerzo. La voz, la música, como pura trascendencia, y la comida como pura inmanencia del mundo material: pero ambas comparten un terreno común, un origen común, están enraizadas en un mismo núcleo. La ciencia de la música es más valorada que la del alimento, alcanza lo sublime, pero esto es precisamente lo que le impide penetrar "más hondo en la vida del pueblo", es "muy esotérica y excluye cortésmente al pueblo" (pág. 315). Ha sido erróneamente ubicada como una ciencia aparte, distinta de la del alimento; su poder se volvió impotente al quedar relegado a un ámbito aparte. Éste fue el desdichado destino de Josefina: su canción estaba separada de la comida, el arte estaba enemistado con la subsistencia, lo sublime fue su ratonera, así como estar inmersos en el alimento fue el desdichado destino de todos los demás ratones. Así como la ciencia del alimento tiene que conducir a través del hambre, así la ciencia de la música se refiere al silencio, a "*verschwiegene Hundewesen*", la silenciosa esencia del perro, la esencia que, luego de la experiencia de la canción, puede ser descubierta en cualquier perro como su naturaleza genuina. Para penetrar en esta esencia, "la naturaleza real del perro", el camino del alimento era la alternativa más simple, al parecer, pero todo se reduce a lo mismo: lo que importa es el punto de intersección. "Una región fronteriza entre aquellas dos ciencias, sin

embargo, había atraído mi atención. Me refiero a la teoría del cántico, por el cual se llama a la comida y ésta desciende [*Es ist die Lehre von dem die Nahrung herabrufenden Gesang*]” (pág. 315; Kafka, 1996, pág. 454). La canción puede llamar para que descienda, *herabrufen*, a la comida: el origen de la comida se buscó equivocadamente en la tierra, habría que haber mirado en la dirección opuesta. La voz es el origen de la comida que él ha estado buscando. Hay un solapamiento, una intersección entre el alimento y la voz. Podemos ilustrar esto una vez más con la intersección de dos círculos, el círculo de la comida y el círculo de la voz y la música. ¿Qué encontramos en el punto donde se superponen? ¿Qué es esta misteriosa intersección? Pero ésta es la mejor definición de lo que Lacan llamó *objeto a*. Es el origen común tanto de la comida como de la música.

La comida y la música: ambas pasan a través de la boca. Deleuze insiste mucho sobre eso. Hay una alternativa: o comer o hablar, usar la voz; no es posible hacer las dos cosas a la vez. Comparten el mismo lugar, pero en exclusión mutua: o incorporar o emitir.

Cualquier idioma, rico o pobre, implica siempre la desterritorialización de la boca, la lengua y los dientes. La territorialidad original de la boca, la lengua y los dientes es el comer. Pero al dedicarse a la articulación de sonidos, la boca, la lengua y los dientes se desterritorializan. Hay así una disyunción entre comer y hablar [...]. Hablar [...] es hambre (Deleuze y Guattari, 1975, págs. 35-36).

La boca mediante el habla se desnaturaliza, se desvía de su función natural, tomada por el significante (y, para nuestros propósitos, por la voz que no es sino la alteridad del significante). El nombre freudiano de esta desterritorialización es la pulsión (por lo menos nos ahorra ese terrible trabalenguas, pero señala en dirección de lo mismo). Comer nunca será lo mismo una vez que la boca ha sido desterritorializada: es tomada por la pulsión, rodea a un nuevo objeto que surgió en esta operación, sigue dando vueltas, girando en torno a este objeto eternamente elusivo. El habla, en su función desnaturalizadora, queda sujeta entonces a una territorialización secundaria, por así decirlo: adquiere una segunda naturaleza con su anclaje puesto en el significado. El significado es una reterritorialización del lenguaje, su adquisición de una nueva territorialidad,

una sustancia naturalizada. (Esto es lo que Deleuze y Guattari denominan la función extensiva o representacional del habla, como opuesta a la pura intensidad de la voz.) Pero esta naturaleza secundaria no puede triunfar nunca del todo, y la parte que la elude puede definirse como el elemento de la voz, la pura alteridad de lo que se dice. Éste es el terreno común que comparte con la comida, aquello que en la comida elude el comer, el hueso que se queda atragantado.¹⁵

Entonces la esencia del perro tiene que ver precisamente con esta intersección de la comida con la voz, donde convergen las dos líneas de su investigación. Desde nuestra perspectiva tendenciosa, se encuentran en el *objeto a*. Entonces tendría que haber una única ciencia; el perro, en la última página, inaugura una nueva ciencia, es el perro fundador de una ciencia nueva, por más que él admita ser un científico precario, al menos según los criterios científicos establecidos. Él no podría aprobar

ni siquiera el examen científico más elemental impuesto por una autoridad en la materia [...] la razón de ello radicaba en mi incapacidad para la investigación científica, mis limitadas capacidades intelectuales, mi mala memoria, pero sobre todo en mi incapacidad de tener siempre presente mi objetivo científico. Todo esto lo reconozco francamente, incluso con un cierto grado de placer. Pues creo que la causa más profunda de mi incapacidad científica es un instinto, y no un mal instinto [...]. Ese instinto, quizá por el bien de la ciencia misma, pero de una ciencia distinta de la actual, una ciencia última [*einer allerletzten Wissenschaft*], me ha hecho apreciar la libertad por encima de todo lo demás. ¡Libertad! Por cierto tal libertad en su forma hoy posible es un asunto desdichado. Pero sin embargo es libertad, sin embargo es una posesión (págs. 351-316).

Ésta es la última frase del cuento. La última palabra, tanto *le fin mot* como *le mot de la fin*, es libertad, con signo de admiración. ¿No somos víctimas de una alucinación, no deberíamos pellizcarnos para saber si estamos soñando, es posible que Kafka realmente pronuncie esta palabra? Puede que éste sea el único lugar donde Kafka habla explícitamente de la libertad, pero eso no significa que deje de haberla en el resto de su universo. Por el contrario: la libertad está allí siempre presente, es *la fin mot* de Kafka, es como la palabra secreta que no nos atrevemos a pronunciar aunque la tengamos siempre en mente. Una liber-

tad que podría no verse como tal, que podría parecer desdichada, pero que está siempre presente, y una vez que alcanzamos a distinguirla ya no podemos alejarnos de ella, es una posesión a la que aferrarse, es la permanente línea de fuga convertida en la permanente línea de búsqueda. Y es la consigna, el programa de una nueva ciencia que sería capaz de abordarla, de tomarla como objeto, de buscarla, el colmo de la ciencia, la ciencia de la libertad. A Kafka le falta la palabra adecuada con que nombrarla, no sabe cómo nombrarla —estamos hablando de 1922— pero no tenía más que mirar alrededor, examinar las filas de sus compatriotas judeo-austríacos.

Por supuesto, el psicoanálisis.

NOTAS

1. Véase “Sobre la cuestión de las leyes”: “Nuestras leyes generalmente no son conocidas: son mantenidas en secreto por un pequeño grupo de nobles que nos rigen. Estamos convencidos que estas leyes antiguas son administradas escrupulosamente, sin embargo es extremadamente doloroso estar regidos por leyes que no conocemos [...]. La mera existencia de estas leyes es una cuestión de presunción. Es una tradición la que asegura su existencia y que son un misterio confiado a la nobleza, pero no es así, y no puede ser más que una mera tradición impuesta por la edad, porque la esencia de un código secreto es que siga siendo un misterio [...]. Hay un pequeño partido que [...] intenta mostrar que si alguna ley existe, sólo puede ser ésta: la Ley es aquello que hacen los nobles” (1995, págs. 437-438).

Todas las citas de Kafka son del texto *The Complete Stories* (Kafka, 1995).

2. Véase Derrida, 1985, pág. 122 y sigs.

3. “*Der Bau*”, escrito a fines de 1923 y publicado luego de la muerte de Kafka por Max Brod, quien también le puso el título. La palabra alemana es imposible de traducir con toda su ambigüedad. Puede querer decir el proceso de la construcción, el resultado de ese proceso —el edificio—, la estructura, la producción (de una planta, de una novela...), una cárcel, una madriguera, un hoyo en la tierra, una mina. La oscilación no es sólo entre el proceso y el resultado (estableciendo una equivalencia entre “proceso” y “estructura”), sino también entre erigir un edificio y cavar un hoyo.

4. Lacan menciona, como al pasar, otra vez a Kafka en el seminario “*D’un Autre à l’autre*” (Lacan, 1968/1969). En la lección del 11 de junio de 1969, Lacan habla del caballo de Troya, con el vientre vacío,

“un conjunto vacío” que esconde el objeto peligroso, como un buen modelo del Otro, donde la misma Troya, por extensión, resulta el “castillo kafkiano”.

5. Éste, ciertamente, es uno de los grandes ejemplos del libro de Freud sobre el chiste (PFL 6, pág. 161). En el índice de chistes al final del volumen, este chiste es titulado lacónicamente “De mentira, verdad (judío)” y de hecho, como he intentado argumentar en otra parte, este chiste epitoma muy económicamente el problema que “lo judío” representa para la cultura occidental: el carácter indistinguible de la verdad y la mentira, el hecho de que no sólo parecen lo mismo sino que efectivamente coinciden de modo que “lo judío” parecería socavar la capacidad del lenguaje para decir la verdad. Éste es el verdadero problema con los “judíos”: parecen exactamente iguales a nosotros, tanto como la mentira parece exactamente igual a la verdad.

6. Antes de abandonar a Ulises, déjenme recordar cómo la iconografía estándar lo transforma en un héroe cristiano. Debemos retrotraernos a San Ambrosio, siglo IV, quien representa a Ulises como un hombre que resistió la tentación con coraje. Así, en interminables representaciones, podemos verlo atado al mástil, parodiando a Cristo crucificado, rodeado por muchas muchachas desnudas sobre las playas, o sirenas convertidas en bañistas; él todo transpirado y tiritando, luchando con sus dilemas interiores, venciendo heroicamente la tentación como San Antonio. Ulises es el parangón griego de la virtud cristiana. Podemos notar fácilmente que se complace con esta forma cristiana de “plus de goce”, esta frustrante —y por lo tanto irresistible— forma de goce en la trasgresión y culpabilización. Para revisar los múltiples usos de las Sirenas, véase Vic de Donder, 1992.

7. El diccionario alemán nos ofrece la expresión *das trägt eine Maus auf den Schwanz fort* para nombrar una cantidad tan pequeña de algo como para caber sobre la cola de un ratón (con toda la ambigüedad de la palabra alemana cola/pene). Hay una expresión bastante vulgar en esloveno, “el pene del ratón”, que significa la cosa más pequeña imaginable, no podríamos pensar en algo que fuese más pequeño; la voz del ratón es de esa magnitud. El pene del ratón ¿rodeo para nombrar la castración? ¿Josephine es un *castrato*? ¿es ése el secreto de su voz?

8. “En el abanico de una palabra, no existe ya un sentido propio y otro figurado, sino una distribución de estados [...]. Lo que está en juego no es una semejanza entre la conducta animal y la humana, y mucho menos un juego de palabras. Desde que cada uno ha desterritorializado al otro no hay ya ni hombre ni animal. El animal no habla como el hombre pero extrae de su lenguaje los tonos sin significado” (Deleuze y Guattari, 1975, pág. 40).

9. Aquí debemos recordar también al tejón de “La madriguera”, la historia tomada por Lacan. Es el animal antisocial, el cavador solitario,

el animal excluido totalmente de la sociedad pero desde ese afuera debe vérselas aún más con el opresor e insondable Otro.

10. Como han señalado varios estudiosos, si analizamos detenidamente, ratones y perros se asemejan –en varios sentidos– a los judíos y su destino, pero no avanzaré sobre esto: “Según tengo entendido ninguna otra criatura vive en una dispersión tan amplia como nosotros, los perros [...], nosotros, cuyo único deseo es permanecer unidos [...], nosotros, más que ningún otro, vivimos tan separados unos de otros, comprometidos en vocaciones extrañas que muchas veces son incomprensibles, incluso para nuestros vecinos caninos” (págs. 279-280). En ambos casos hay una metáfora –vivir como un perro, pobre como una rata– que se destruye en la literalización. En el caso de los ratones debemos recordar la conexión entre la palabra alemana *Maus* y *mauscheln* y todas sus connotaciones (un verbo derivado del Yiddish para nombrar a Moisés, *Mausche*, y que además significa hablar en Yiddish o en alemán-yiddish, y que por extensión es hablar de modo incomprensible y aún más, sobre asuntos secretos, cosas escondidas, engaños).

11. Aquello que curiosamente tienen en común Freud y Kafka, aparte de las analogías obvias de sus orígenes judíos y de compartir el mismo momento histórico y el mismo espacio de Europa central, es su reconocerse como completamente nulos para la música, lo cual los volvió particularmente sensibles a la dimensión de la voz.

12. Wajcman (1998) ofrece el mejor comentario sobre Duchamp, de todos los que conozco.

13. En el manuscrito, Kafka tachó cuatro pasajes donde el narrador habla en primera persona –su voz es la voz del anonimato y debe permanecer sin un “yo”.

14. No puedo resistir la tentación de citar algo de Lacan aquí: “Aunque la boca quede ahíta –esa boca que se abre en el registro de la pulsión– no se satisface con comida [...]. Para la pulsión oral [...] es evidente que no se trata de alimento ni de eco de alimento, ni de cuidados de la madre [...]” (Lacan, 1979, págs. 167-168, y 175 de la edición en castellano); “[...] El objeto *a* minúscula no es origen de la pulsión oral. No se presenta como el alimento primigenio, se presenta porque no hay alimento alguno que satisfaga nunca la pulsión oral, a no ser contorneando el objeto eternamente faltante” (ibíd., pág. 180, y 187 de la edición en castellano).

15. “Justamente *a* se presenta [...] como el objeto intragable que queda atorado en la garganta del significante” (Lacan, 1979, pág. 270, y 278 de la edición en castellano).

Bibliografía

- Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie*, en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, vol. 14.
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max: *Dialectic of Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 2002.
- Agamben, Giorgio [1982]: *Le langage et la mort*, París, Christian Bourgeois, 1991.
- Agamben, Giorgio [1995]: *Homo sacer*, París, Seuil, 1997.
- Aristóteles: *The Basic Writings of Aristotle*, Nueva York, Modern Library, 2001.
- Assoun, Paul-Laurent: *Leçons psychanalytiques sur le regard et la voix*, vol. 1 : *Fondements*, vol. 2: *Figures*, París, Anthropos-Economica, 1995.
- Attali, Jacques: *Bruits*, París, Presses Universitaires de France, 1977.
- Agustín: *Confessions*, 3 vols., James J. O'Donnell, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Baas, Bernard: "Le démon de Socrate", en *Socrate. Perspectives philosophiques-perspectives psychanalytiques*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strassbourg, 1990, págs. 109-132.
- Baas, Bernard: *De la chose à l'objet*, Leuven, Peeters/Vrin, 1998.
- Badiou, Alain: *Logiques des mondes. L'être et l'événement*, 2, París, Seuil, 2006 [ed. cast.: *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento* 2, Buenos Aires, Manantial, 2007].
- Balmès, François: *Le nom, la loi, la voix*, París, Erès, 1997.
- Barthes, Roland: *L'obvie et l'obtus*, París, Seuil, 1982.
- Baum, L. Frank: *The Wonderful Wizard of Oz*, Londres, Penguin, 1995.
- Benjamin, Walter: *Illuminations*, Nueva York, Schocken Books, 1987.

- Carroll, Lewis y Gardner, Martin: *The Annotated Alice*, Harmondsworth, Penguin, 1986.
- Castarède, Marie France [1987]: *La voix et ses sortilèges*, París, Belles Lettres, 1991.
- Cavarero, Adriana: *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milán, Feltrinelli, 2003.
- Cavell, Stanley: *A Pitch of Philosophy*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1994.
- Chion, Michel: *La voix au cinéma*, París, Cahiers du cinéma, 1982.
- Chion, Michel: *Le son*, París, Nathan, 1998.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1975.
- Derrida, Jacques: *De la grammatologie*, París, Minuit, 1976a. *Of Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.
- Derrida, Jacques: *La voix et le phénomène*, París, Presses Universitaires de France, 1967b.
- Derrida, Jacques: *La dissémination*, París, Seuil, 1972.
- Derrida, Jacques: "Préjugés, devant la loi", en Jean-François Lyotard, *La faculté de juger*, París, Minuit, 1985.
- Dinouart, Abbé [1771]: *L'art de se taire*, Grenoble, Jérôme Millon, 2002.
- Donder, Vic de: *Le chant de la sirène*, París, Gallimard, 1992.
- Felderer, Brigitte: "Stimm-Maschinen. Zur Konstruktion und Sichtbarmachung menschlicher Sprache im 18. Jahrhundert", en Kittler, Macho y Weigel (eds.), 2002, págs. 257-278.
- Fonteneau, Françoise: *L'éthique du silence. Wittgenstein et Lacan*, París, Seuil, 1999.
- Freud, Sigmund: *Studienausgabe*, Frankfurt, Fischer (citado como SA), 1969-1975.
- Freud, Sigmund: *The Pelican Freud Library*, 15 vols., Harmondsworth, Penguin (citado como PFL), 1973-1986.
- Freud, Sigmund: *The Origins of Psychoanalysis. Letters to Wilhelm Fliess*, Nueva York, Basic Books, 1977.
- Hegel, G.W.F.: *Phenomenology of Spirit*, Traducción: A. V. Miller, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- Heidegger, Martin: *Being and Time*, Oxford, Blackwell, 1963. *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1973 [trad. cast.: *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971].
- Heidegger, Martin: *Wegmarken (Gesamtausgabe 1/9)*, Frankfurt, Klostermann, 1976.
- Jakobson, Roman: "Closing Statement: Linguistics and Poetics", en Thomas A. Sebeok, *Style in Language*, Cambridge, MA, MIT Press, 1960, págs. 350-377.
- Jakobson, Roman: *Essais de linguistique générale I*, París, Minuit, 1963.

- Jakobson, Roman [1941]: *Child Language, Aphasia and Phonological Universals*, The Hague y París, Mouton, 1968.
- Jakobson, Roman: *Six leçons sur le son et le sens*, París, Minuit, 1976.
- Jankélévitch, Vladimir [1961]: *La musique et l'ineffable*, París, Seuil, 1983.
- Kafka, Franz: *The Complete Stories*, ed. N. N. Glatzer, Nueva York, Schocken Books, 1995.
- Kafka, Franz: *Die Erzählungen, Originalfassung*, ed. Roger Hermes, Frankfurt, Fischer, 1996.
- Kafka, Franz: *The Castle*, Nueva York, Schocken Books, 1997.
- Kant, Immanuel: *Critique of Practical Reason*, ed. y trad. Lewis White Beck, Nueva York, Macmillan, 1993.
- Kawada, Junzo: *La voix. Étude d'ethno-linguistique comparative*, París, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1998.
- Kittler, Friedrich; Macho, Thomas y Weigel Sigrid (eds.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlín, Akademie Verlag, 2002.
- Lacan, Jacques: *Écrits*, París, Seuil, 1966 [trad. cast.: *Escritos*, México, Siglo XXI, 1988].
- Lacan, Jacques [1953/1954]: *Les écrits techniques de Freud (Le séminaire, Livre I)*, ed. Jacques-Alain Miller, París, Seuil, 1975 [trad. cast.: *Los escritos técnicos de Freud, Libro 1*, Buenos Aires, Paidós, 1981].
- Lacan, Jacques [1964]: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (Seminar XI)*, ed. Jacques-Alain Miller, Harmondsworth, Penguin, 1979 [trad. cast.: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, El Seminario, Libro 11*, Buenos Aires, Paidós, 1987].
- Lacan, Jacques: *Écrits: A Selection*, ed. y trad. A. Sheridan, Londres, Tavistock/Routledge, 1989.
- Lacan, Jacques [1960/1961]: *Le transfert (Le séminaire, Livre VIII)*, ed. J.-A. Miller, París, Seuil, 1991 [trad. cast.: *La transferencia, El Seminario, Libro 8*, Buenos Aires, Paidós, 2003].
- Lacan, Jacques [1959/1960]: *The Ethics of Psychoanalysis (Seminar VII)*, ed. J.-A. Miller, Nueva York, Norton, 1992 [trad. cast.: *La ética del psicoanálisis, El Seminario, Libro 7*, Buenos Aires, Paidós, 1988].
- Lacan, Jacques [1956/1957]: *La relation d'objet (Le séminaire, Livre IV)*, ed. J.-A. Miller, París, Seuil, 1994 [trad. cast.: *La relación de objeto, El Seminario, Libro 4*, Buenos Aires, Paidós, 1994].
- Lacan, Jacques [1962/1963]: *L'angoisse (Le séminaire, Livre X)*, ed. J.-A. Miller, París, Seuil, 2004 [trad. cast.: *La angustia, El Seminario, Libro 10*, Buenos Aires, Paidós, 2006].
- Lacan, Jacques: "Identification" (1961/1962), seminario inédito.
- Lacan, Jacques: "Problèmes cruciaux pour la psychanalyse" (1964/1965), seminario inédito.
- Lacan, Jacques: *D'un Autre à l'autre* (1968/1969), seminario inédito.

- La Mettrie, Julien Offray de: *L'homme-machine*, París, Denoël-Gonthier, 1981.
- Laplanche, Jean y Pontalis, J.-B. [1964]: *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme*, París, Hachette, 1985.
- Lecourt, Édith: *Freud et le sonore*, París, L'Harmattan, 1992.
- Lévi-Strauss, Claude: *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958.
- Lévi-Strauss, Claude y Eribon, Didier: *De près et de loin*, París, Odile Jacob, 1990.
- McCallion, Michael [1988]: *The Voice Book*, Londres, Faber & Faber, 1998.
- Mannoni, Octave: *Clefs pour l'imaginaire; ou L'autre scène*, París, Seuil, 1969.
- Merleau-Ponty, Maurice [1945]: *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard-TEL, 1978.
- Miller, Jacques-Alain: "Jacques Lacan et la voix", en Ivan Fonagy et al., *La voix. Actes du colloque d'Ivry*, París, La lysimaque, 1989.
- Mitchell, Juliet y Rose, Jacqueline: *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École freudienne*, Londres, Macmillan, 1982.
- Nancy, Jean-Luc: *À L'écoute*, París, Galilée, 2002.
- Parret, Herman: *La voix et son temps*, Bruselas, De Boeck & Larcier, 2002.
- Pfaller, Robert: *Die Illusionen der anderen*, Frankfurt, Suhrkamp, 2002.
- Platón: *The Collected Dialogues*, eds. Edith Hamilton y Huntington Cairns, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- Platón: *Complete Works*, eds. John M. Cooper, Indianapolis/Cambridge, Hackett, 1997.
- Plutarco: *Moralia*, Londres, Heinemann y Cambridge, MA, Harvard University Press, 1949, vol. III.
- Poe, Edgar Allan: *The Complete Tales and Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1984.
- Poizat, Michel: *L'Opera ou le cri de l'ange*, París, Métailié, 1986.
- Poizat, Michel: *La voix du diable*, París, Métailié, 1991.
- Poizat, Michel: *La voix sourde*, París, Métailié, 1996.
- Poizat, Michel: *Vox populi, vox Dei*, París, Métailié, 2001.
- Proust, Marcel: *In Search of Lost Time*, trad. C.K. Scott Moncrieff y T. Kilmartin, revisada por D. J. Enright, Londres, Everyman, 2001, vol. 3 [trad. cast. *En busca del tiempo perdido*, 3, *El mundo de Guermantes*, Madrid, Alianza, 1991].
- Rabinovitch, Solal: *Les voix*, París, Erès, 1999.
- Rancière, Jacques: *La Méésentente*, París, Galilée, 1995; *Disagreement: Politics and Philosophy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- Reik, Theodor: *Das Ritual. Psychoanalytische Studien*, Leipzig, Viena y Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag (Imago-Bücher), 1928.

- Rouget, Gilbert: *La musique et la transe*, París, Gallimard, 1980.
- Salazar, Philippe-Joseph: *Le culte de la voix au XVII^e siècle*, París, Éditions Champion, 1995.
- Santner, Eric: *On the Psychotheology of Everyday Life: Reflections on Freud and Rosenzweig*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*, París, Payot, 1972. *Course in General Linguistics*, ed. y trad. Roy Harris, Londres, Duckworth, 1998.
- Schaeffer, Pierre: *Traité des objets musicaux*, París, Seuil, 1966.
- Schneider, Marius: "Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes", en *Histoire de la musique I* (ed. Roland Manuel), París, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1960.
- Silverman, Kaja: *The Acoustic Mirror*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- Standage, Tom: *The Turk*, Nueva York, Berkeley Books, 2002.
- Vasse, Denis: *L'ombilic et la voix*, París, Seuil, 1972.
- Vissmann, Cornelia: "Action writing: Zur Mündlichkeit im Recht", en Kittler Macho y Weigel (eds.), 2002 págs. 133-151.
- Wajcman, Gérard: *L'objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.
- Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, Londres y Nueva York, Verso, 1989.
- Žižek, Slavoj: *Tarrying with the negative*, Durham, Duke University Press, 1993.
- Žižek, Slavoj: *Did Somebody Say Totalitarianism?*, Londres y Nueva York, Verso, 2001a.
- Žižek, Slavoj: *On Belief*, Londres, Routledge, 2001b.
- Žižek, Slavoj: *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*, Cambridge, MA, MIT Press, 2003.
- Zupančič, Alenka: *Ethics of the Real*, Londres y Nueva York, Verso, 2000.
- Zupančič, Alenka: *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*, Cambridge, MA, MIT Press, 2003.

Índice analítico

- Adorno, Theodor W., 86, 99 n. 9, 199-200, 207
- Agamben, Giorgio, 21, 125 n. 11, 130-131, 144, 149, 149 n. 2, 150 n. 13, 150 n. 14, 195
- Alcuino, 139, 149 n. 7
- Althusser, Louis, 131, 135, 147
- Aristóteles, 12, 36, 61, 72 n. 5, 72 n. 7, 129-130, 145
- Atanasio, San, 63
- Agustín, San, 28, 62-65, 72 n. 9, 104
- Baas, Bernard, 44, 191 n. 20
- Badiou, Alain, 76-77, 96
- Bajtín, Michail, 121
- Barraud, Francis, 91-93
- Barthes, Roland, 73 n. 13, 99 n. 10
- Baum, L. Frank, 79, 84, 98 n. 4
- Beethoven, Ludwig van, 17, 154
- Bell, Alexander Graham, 19
- Benjamin, Walter, 15-16, 21-22, 28, 196
- Brod, Max, 199, 208, 216 n. 3
- Carlomagno, 136
- Carroll, Lewis, 174-175
- Castro, Fidel, 143
- Chaplin, Charlie, 12, 138, 150 n. 10
- Chion, Michel, 77, 82-85
- Condesa, Baudouin de, 31
- Deleuze, Gilles, 156, 170, 194, 202-203, 214-215, 217
- Derrida, Jacques, 45, 51, 53, 56-57, 61, 72 n. 1, 89, 107, 125 n. 12, 216 n. 2
- Descartes, René, 42, 76
- Dinouart, Joseph-Antoine Tous-saint, Abad, 180-181, 191 n. 18, 107, 125 n. 12, 216 n. 2
- Duchamp, Marcel, 204, 218 n. 12
- Eichman, Adolf, 141
- Euler, Leonhard, 17
- Fliess, Wilhelm, 161-162
- Foucault, Michel, 141, 149 n. 2
- Freud, Sigmund, 11, 44, 55, 79, 85, 88, 90-91, 97, 111-117, 119-120, 122, 125, 147, 151 n. 18, 153-191, 217, 218 n. 11

- Gossec, Francois-Joseph, 66, 73
n. 12
- Guattari, Félix, 194, 202-203,
214-215, 217
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich,
98 n. 5, 150 n. 8
- Heidegger, Martin, 99 n. 7, 115-
118, 122, 125 n. 12, 126 n. 13
- Helvetius, Claude Adrien, 107
- Hildegard of Bingen, 65, 73 n.
10
- Hitchcock, Alfred, 12, 77
- Hoffmann, E. T. A., 35
- Horkheimer, Max, 199-200, 207
- Jakobson, Roman, 30-32, 34, 37,
39-40, 172-175
- Jameson, Fredric, 27
- Janov, Arthur, 46 n. 14
- Joyce, James, 175
- Kafka, Franz, 193-218
- Kant, Immanuel, 22 n. 6, 42, 105,
108-111, 113, 120, 122, 124
n. 5, 125 n. 6, 125 n. 9, 126 n.
16
- Kawada, Junzo, 139, 150 n. 11
- Kempelen, Wolfgang von, 16-19,
22 n. 5, 23 n. 9, 45 n. 5, 46 n.
10
- Kojève, Alexandre, 38
- Kristeva, Julia, 55
- Kubrick, Stanley, 35
- Lacan, Jacques, 9-12, 21, 38-42,
46 n. 11, 46 n. 13, 47 n. 15,
47 n. 16, 49-53, 56-57, 65,
68-71, 72 n. 3, 73 n. 13, 74 n.
16, 74 n. 18, 75-77, 88-90,
93-96, 98, 99 n. 11, 100 n.
14, 101 n. 17, 112-115, 117,
119-120, 122, 124 n. 2, 125
n. 9, 125 n. 10, 127 n. 20,
132, 150 n. 15, 153-154, 156-
157, 162-166, 170-172, 175-
176, 178-179, 183, 185-187,
189, 191 n. 16, 191 n. 21, 191
n. 22, 194-195, 204, 209,
214, 216 n. 4, 217 n. 9, 218
n. 14, 218 n. 15
- La Mettrie, Julien Offray de, 17
- Lang, Fritz, 79
- Laplanche, Jean, 160, 161, 190 n.
8
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, 176
- Lévi-Strauss, Claude, 32, 172,
190
- Lubitsch, Ernst, 46 n. 12
- Maelzel, Johann Nepomuk, 15-17
- Mayer, Karl, 166-167
- Meringer, Rudolf, 166-167
- Merleau-Ponty, Maurice, 189 n.
5
- Miller, Jacques-Alain, 43, 45 n. 3,
56, 168
- Milosevic, Slobodan, 21 n. 1
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 22
n. 8, 67, 154
- Munch, Edvard, 85-86, 93
- Ovidio (Publius Ovidius Naso),
54
- Parret, Herman, 23 n. 9, 36-37
- Pascal, Blaise, 182
- Piaget, Jean, 39
- Pitágoras, 77-78, 83-84, 187
- Platón, 37-38, 46, 58-62, 64, 72
n. 6, 73 n. 11, 98 n. 3, 104
- Plutarco, 13
- Poe, Edgar Allan, 15-16, 22 n. 5
- Proust, Marcel, 11, 80, 82
- Rancière, Jacques, 149 n. 1, 151
n. 17

- Reik, Theodor, 68-69, 74
 Rousseau, Jean-Jacques, 73 n. 12,
 106-110, 122, 124, 133
 Salazar, Philippe-Joseph, 139,
 150 n. 12
 Santner, Eric, 126 n. 17, 126 n.
 18
 Saussure, Ferdinand de, 30-32,
 46, 52, 89, 167, 169-170, 179
 Schaeffer, Pierre, 77, 83
 Schelling, Friedrich Wilhelm
 Joseph, 97
 Schmitt, Carl, 141, 144
 Schneider, Marius, 74 n. 15
 Scholem, Gershom, 196
 Schönberg, Arnold, 86, 99 n. 9
 Silverman, Kaja, 54-55
 Sócrates, 58, 104-106, 110, 122,
 124 n. 2, 184
 Spinoza, Benedictus (Baruch) de,
 74 n. 14, 126 n. 13
 Stalin, Joseph, 142
 Standage, Tom, 22 n. 3, 23 n. 10
 Sweet, Harry, 31
 Tito, Josip Broz, 143
 Trotsky, León, 143
 Troubetzkoy, N. S., 31
 Vaucanson, Jacques de, 17
 Wagner, Richard, 58, 154
 Wajcman, Gerard, 204
 Walton, Fred, 82
 Wheatstone, Charles, 19
 Žižek, Slavoj, 9, 22, 47, 86, 126
 n. 18, 150 n. 8, 151 n. 16

Plutarco cuenta la historia de un hombre que despluma un ruiseñor y al encontrar poco para comer exclama: "Eres sólo una voz y nada más". Quitar las plumas del sentido que cubren la voz, desmontar el cuerpo del cual parece emanar la voz, resistir la fascinación del canto de sirenas con la voz, concentrarse en "la voz y nada más", es la difícil tarea que el filósofo Mladen Dolar lleva adelante en este libro fundamental.

La voz no fue considerada un tema importante para la filosofía sino hasta la década de 1960, cuando Jacques Derrida y Jacques Lacan, cada uno según su propia óptica, formularon su importancia como tema teórico. En este libro, Mladen Dolar va más allá de la idea derrideana de *fonocentrismo* y revive y desarrolla la posición de Lacan de considerar la voz como una de las encarnaciones importantes del objeto psicoanalítico (*objeto a*).

Dolar propone que además de los dos usos más extendidos de la voz como vehículo de significado y como fuente de admiración estética- debe tenerse en cuenta un tercer nivel: la voz como un objeto que puede considerarse motor del pensamiento. El autor investiga en este libro la lingüística de la voz, la metafísica de la voz, la ética de la voz (con la voz de la conciencia), la relación paradójica entre el cuerpo y la voz, la política de la voz, y por último realiza un minucioso seguimiento de la voz en autores como Freud y Kafka. En este importante trabajo, Dolar nos ofrece un marco teórico filosófico para entender la voz como el objeto causa lacaniano.

"Mladen Dolar tiene una mente filosófica espléndida y luminosa, y aquí demuestra que las enseñanzas de Lacan exceden la mera lectura psicoanalítica de sus textos. Este notable estudio de la voz y su sonoridad da vuelta de un modo contundente todas nuestras nociones preconcebidas, con consecuencias no sólo en la consideración de la literatura o la música, sino también en la ética y la política. Son realmente pocos los libros teóricos recientes que tienen esta originalidad y esta fuerza."

(Fredric Jameson, profesor de Literatura Comparada, cátedra William A. Lane, Jr, Duke University).

Mladen Dolar enseñó durante veinte años en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Ljubljana, Eslovenia. Actualmente trabaja allí como Investigador Principal. Es autor de numerosos libros, entre ellos el más reciente en coautoría con Slavoj Žižek, *Opera's Second Death*.

