

¿Qué hay en una voz?

Mladen Dolar

Traducido del inglés por Ana Cecilia González

Julietta, de pie en el balcón y hablándole a la noche, dice “¿Qué hay en un nombre?... Ni mano, ni pie, ni brazo, ni cara, ni ninguna otra parte que pertenezca a un hombre”¹. Julietta no ve a Romeo, escondido en la oscuridad del jardín, no todavía. Ella habla en la oscuridad y Romeo escucha la “voz de su Señora”, dirigiéndose a la noche. Esta es en primer lugar una escena de voces, voces oídas en la oscuridad, y al mismo tiempo, emblemáticamente, una escena de nombres: precisamente el drama de la disparidad entre voces y nombres. Ella reconocerá a Romeo, un poco más tarde, por su voz, y ellos conversarán con sus voces en la oscuridad, casi sin verse, jurarán su amor en la escena de la voces, la escena canónica que tanto ha definido lo que entendemos bajo el nombre de “amor”. La escena puede tomarse como pie para el entendimiento de la voz, por la dramática perspectiva de la discrepancia entre la voz y el nombre, es decir, entre la voz y el significante.

1 “Mi único enemigo es tu nombre. Tú eres tú, aunque seas un Montesco. ¿Qué es «Montesco»? Ni mano, ni pie, ni brazo, ni cara, ni parte del cuerpo. ¡Ah, ponte otro nombre! ¿Qué tiene un nombre? Lo que llamamos rosa sería tan fragante con cualquier otro nombre. Si ROMEO no se llamase ROMEO, conservaría su propia perfección sin ese nombre. ROMEO, quítate el nombre y, a cambio de él, que es parte de ti, ¡tómame entera!”. “¡Ah, ROMEO, ROMEO! ¿Por qué eres ROMEO? Niega a tu padre y rechaza tu nombre, o, si no, júrame tu amor y ya nunca seré una Capuleto.”

En esta escena, del modo más simple, el nombre es el enemigo y la voz es la aliada. “Mi único enemigo es tu nombre”, dice Julieta. Tanto el nombre como la voz apuntan a la individualidad, denotan nuestro carácter único, nuestra singularidad, pero de modo opuesto: el nombre señala la inscripción de nuestra individualidad en lo social, en la red de las divisiones sociales, jerarquías y obligaciones, nos adscribe un lugar social. La voz, del otro lado, parece escapar a la red social y sus vicisitudes, habla de corazón a corazón, es de una materia semejante que está hecho el amor. Cada voz es única, tiene la cualidad de la huella dactilar.² Es mucho más única y singular que el nombre, puesto que el nombre es compartido, obedece a códigos sociales y familiares y es siempre genérico: siempre se es un Montesco o un Capuleto. Los nombres pueden ser replicados, pueden ser clonados, cada nombre es “siempre ya” un clon, pero las voces, no. No hasta que las perturbadoras invenciones tecnológicas, hace más de un siglo, inauguraron el nuevo destino de la voz en la era de la reproducción mecánica, y volveremos a esto. Por el nombre, uno siempre personifica a otro, es representativo de una clase de gente que porta determinados nombres, una familia, una nación, una tradición, pero con la voz, uno siempre se

² La comparación tiene cierto tono siniestro en nuestros días, puesto que es posible imaginar que la voz sirva fácilmente como bio-marcador, igual que la retina chequeada al cruzar ciertas fronteras. Puede fácilmente imaginarse un oficial de inmigración americano diciendo: “Póngase delante del mostrador, señor, y hable en el micrófono” Incluso se puede proponer la grabación de muestra que habrá que repetir: “Todos los hombres nacen libre e iguales”.

personifica sólo a sí mismo, por así decirlo. “Personificarse a sí mismo” puede parecer un oxímoron, pero en verdad es una descripción apta del uso de la propia voz. La persona, según una popular (no obstante dudosa) etimología,³ viene de *per-sonare*, sonar a través, específicamente, sonar a través de una máscara, entonces el carácter único de la voz tenía que sonar a través de una máscara para invocar a una persona. También en griego, *prosopon* sorprendentemente significaba tanto rostro como máscara. Podría decirse que la máscara es genérica, que subraya los rasgos característicos, el tipo, es como el nombre, constituye una clase, mientras que la voz es única, pero sólo sonando a través de una máscara, de modo que la persona es la difícil unidad de las dos: esto ya nos da un indicio de que sólo puede asumirse la propia voz, sólo y literalmente, mediante la personificación. Pero para los amantes veroneses, cortar esta unidad, es una cuestión de vida o muerte. La singularidad que la voz evoca y de la que da cuenta, es la singularidad que está en juego en el amor, ya que el amor apunta precisamente al rasgo exclusivo que no puede ser explicado o localizado. La voz es su indicador, la voz es la promesa, y los dos enamorados en la noche no tienen ningún problema en platicar en sus voces. Todo estaría bien, o así parece, si sólo pudieran ser confinados a la voz, es el nombre el que es fuente de toda dificultad.

3 Esta etimología se dio por sentada tradicionalmente, y está basada en fuentes ilustres (Aulu-Gelle, Boetius), pero que eran presa de la homonimia. La palabra es probablemente de origen etrusco.

“Ah, padre, decidme, ¿qué parte vil de esta anatomía alberga mi nombre? Decídmelo, que voy a saquear morada tan odiosa”. Y Romeo desenvaina su espada, según indican la direcciones de la escena, listo para cortar esa vil parte del cuerpo, para cortar su nombre con su espada, castrarse a sí mismo de su nombre, el nombre del Padre, pero en vano. Cortar el nombre pero retener la voz– el nombre parece ser prescindible, la voz no: “Niega a tu padre y rechaza tu nombre” ¿para poder asumir plenamente la voz?

Entonces, para extender la pregunta de Julieta ¿qué hay en una voz? ¿De qué da testimonio la voz? ¿Y qué parte de la anatomía habita? “Ni mano, ni pie, ni brazo, ni cara, ni ninguna otra parte que pertenezca un hombre” ¿Y cómo difieren “lo que hay en una voz” de “lo que hay en un nombre”? Hay una dicotomía, una antinomia de la voz y el significante, algo que esta escena dramatiza del modo más espectacular, enfrentando la voz al significante amo, ciertamente el del nombre del padre. Pero lo que es llevado aquí a un pináculo dramático, sucede de modo más modesto y elemental todo el tiempo: hay un drama en miniatura que tiene lugar virtualmente en cada oración que podamos pronunciar. Porque el significante, y esto podría servir como su definición, es aquello en el lenguaje que puede ser replicado; su replicación, repetición, iteratividad, permite el habla. El significante es aquello en el lenguaje que puede ser lingüísticamente clasificado, localizado y diseccionado en una red de diferencias; sostiene una lógica que funciona

bastante bien, a pesar de sus trampas y fallos, con los cuales debemos hacer. Pero la voz que sostiene el habla, la voz que es el vehículo y el medio a través del cual podemos hablar, no puede ser descrita lingüísticamente, aunque se localice en el núcleo mismo del habla. Lo que puede ser localizado es el fonema, un sonido discreto particular, la voz moldeada por el significante, cortada a un tamaño de modo que pueda producir significado. Porque es sólo con los significantes que podemos hacer sentido, los significantes están ahí, como su nombre lo indica, para significar.

La voz es otra cosa: es en el lenguaje aquello que no contribuye a la significación; es lo que no ayuda a hacer sentido. Y esto podría servir como su definición provisoria – es lo que no puede ser dicho, aunque hace posible el decir. Es el medio de ascensión hacia el significado, para ser eventualmente descartada, como la escalera de Wittgenstein, una vez que hemos ascendido a la cima del significado. La voz es única, irrepetible, singular, y por lo tanto no susceptible de descripción lingüística, es lo que no puede ser universalizado. Por consiguiente, puede servir como la promesa del propio ser inefable en medio de la iteratividad y la replicación, la promesa del amor: aquí es donde el drama lingüístico intersecta el drama de los enamorados, donde la lingüística se encuentra con el amor. Pero en su singularidad irrepetible, y por esa misma razón, es además inmediatamente

evanescente, se esfuma, desaparece en el momento en que aparece, y por tanto plantea el problema de la memoria y la retención.

La voz encarna la conjunción entre presencia y sentido. Supongo que en ningún lado el sentido de la presencia es más incisivo, más invasivo y crucial que con la experiencia de la voz. Hay un abrumador sentido de la presencia en la voz, ya sea en la voz oída, que impacta directamente en el interior, al punto que la noción misma de interior puede ser puesta en cuestión (y la experiencia más frecuente de la psicosis, la de 'oír voces', sólo continúa y amplifica algo que está allí en el funcionamiento más común de la voz), o en la emisión de la propia voz, 'escucharse hablar a uno mismo', como concomitante y co-extensivo de la noción misma de la consciencia. Las dos están espectacularmente allí desde el primer momento en adelante, puesto que emitir la propia voz es el primer signo de vida, la primera exposición ante el otro, y oír voces es la primera experiencia de la presencia del otro. Hay algo notable e inmediato en la experiencia de la voz, con la imposibilidad de mantener distancia de ello (en oposición al mundo visual), impacta lo interior y surge del interior, de modo que distinguir la división interior/exterior conlleva siempre un rompecabezas, un acertijo, y constituye el dilema de la primera y masiva 'decisión' epistémica y afectiva con la que uno debe lidiar en la vida, el dibujo de esa línea. Al mismo tiempo, la voz es el paradigma de lo transitorio, se desvanece en el momento mismo de ser

emitida, es también la encarnación del cambio, del constante devenir y transcurrir. Está íntimamente relacionada con la noción del tiempo y por tanto con nuestro permanecer en presencia. Todo esto, por supuesto, no es más que una burda simplificación⁴. Entonces, esta interioridad y transitoriedad de la voz hace de su apoyo en la presencia algo inherente e incisivo, algo inmediato y traicionero, traicionero en su inmediatez.

Pero si la voz encarna la presencia *par excellence*, también está, del modo más inmediato e inextricable, ligada al sentido, la otra parte de nuestra provisoria alternativa. Porque la voz es el medio más general e inmediato que tenemos para expresar un sentido, para hacer sentido, para ‘expresarse a uno mismo’, en el sentido más amplio. La voz se distingue entre los innumerables sonidos y ruidos por ser un medio de ‘expresión’, externaliza el interior y por consiguiente transmite, ‘quiere decir’ algo (*vouloir dire* la frase francesa para el significado– equivalente en castellano querer decir). Y esto, otra vez, desde el primer momento en adelante, desde el primer grito, el supuesto y mítico primer grito puro (*cri pur*) que inmediatamente se convierte en grito para (*cri pour*), un *pun* en francés

4 También estoy al tanto de la problemática tradicional acerca de la jerarquía de los sentidos, que de modo intuitivo y engañoso toma la mirada y la voz como las estrellas principales y relega el olfato, el tacto y el gusto a unas regiones más bajas, no dignas de consideración filosófica. Sin duda es sintomático que Lacan haya promovido sólo la mirada y la voz al rango de objeto *a*, mientras que la estructura del objeto pertenece con igual derecho a los demás sentidos, cuya lógica en muchos aspectos aún debe ser rigurosamente desenredada. Cf. el trabajo de Jean-Luc Nancy acerca del tacto.

que Lacan utilizó muchas veces. El primer alarido puro se convierte en un llamado a alguien, una forma de dirigirse al Otro, el Otro que lo recibe y lo interpreta. El llamado, y la voz del Otro, están inmediatamente atrapados en un proceso mínimo de significación. Por lo tanto la voz es la primera y más prominente portadora de significación, su vehículo, pero que al mismo tiempo que transmite y significa algo, en el mismo proceso, también se expresa a sí misma en su singularidad y materialidad. Esto puede ser descrito como la dicotomía o la antinomia de la voz y el significante, en la que el significante es la parte de la voz que contribuye a la significación, y la voz propiamente dicha, el objeto voz, es esa parte que no toma parte en el proceso de significación, pero que mantiene una relación intensa y paradójica con la presencia como la otra parte de nuestra alternativa. Por lo tanto la voz en sí misma es la encarnación primordial de esta alternativa 'sentido o presencia', hay un drama íntimo de la presencia y el sentido que se pone en escena en cada uso de la voz.

Con el fin de demostrar mi punto y captar el modo de concebir la presencia, tomaré dos ejemplos literarios como modelos. El primero es un cuento breve de Ítalo Calvino "Un Rey escucha", una de las últimas cosas que escribió, en 1984, antes de su muerte (en

1985).⁵ Es una historia que debía ser parte de una colección de relatos sobre los cinco sentidos, pero terminó sólo tres años antes de su muerte.⁶ La historia era además parte de una colaboración con Luciano Berio, uno de los compositores modernos más prominentes, que efectivamente escribió una ópera, *Un re in ascolto*, basado en este relato y algunas otras fuentes. Lo que resulta interesante para nuestro propósito es el modo en que la historia está enteramente construida sobre la alternativa “sentido o presencia”, el modo en que confronta las dos funciones de la voz, dando apoyo al slogan de “retorno a la presencia”.

Hay un rey solitario en su trono, el soberano en el lugar del poder, en medio del palacio, con todas las insignias, el cetro, la corona, la multitud de sirvientes. Él ha llegado al trono por medio de un golpe de estado, destronando al gobernante anterior, ha alcanzado el puesto más alto que un hombre puede alcanzar en este imperio, en este mundo, es debidamente adulado, todas sus necesidades son colmadas ampliamente. ¿Entonces qué queda por hacer una vez allí? Bueno, todo lo que puede hacer es esperar y escuchar.⁷ El rey

⁵ Como un extraño eco, lo último que Kafka escribió antes de su muerte, 60 años antes, era también una parábola de la voz, la historia de Josefina, la rata cantante. ¿Qué es lo que grandes escritores ponderan acerca de la cuestión de la voz en el umbral de la muerte?

⁶ Fueron publicadas póstumamente con el título *Sotto il sole jaguaro*, 1986, *Under the Jaguar Sun*, London: Vintage, 2001, de donde son extraídas las citas.

⁷ “En suma, el trono, una vez que has sido coronado, es donde deberás permanecer sentado, sin moverte, día y noche. Toda tu vida previa ha sido sólo la espera para convertirte en rey; ahora eres un rey; sólo tienes que reinar. ¿Y qué es reinar sino

no es el emisor de la voz, el transportador de la voz de mando del poder, la voz del Amo; el rey no es la voz sino la oreja. Todo a lo largo del día él escucha los sonidos del palacio, los pasos de los sirvientes, el estrépito de la trompetas, la gente ocupándose de sus asuntos, las ceremonias, los visitantes del palacio, los relojes, los clics, la música, en su mayor parte tocada en su honor, las palabras aduladoras; y más allá del palacio, los sonidos de la ciudad, los desfiles, los ecos distantes, pero también la opresión y las revueltas. “Todas las rutas acústicas convergen en la sala del trono” (p. 38). Todas las voces y los sonidos fluyen hacia los oídos del rey.

¿Por qué escucha el rey? Su posición en la cima es de lo más precaria: él depuso al gobernante previo y puede ser él mismo depuesto en cualquier momento. Este es el mundo del poder y está en su naturaleza ser el mundo de la usurpación y la conspiración, de modo que todas las voces están subsumidas en una gigantesca hermenéutica del poder. El objetivo de la escucha del rey es tamizar todas las voces con el fin de clasificar las recalcitrantes, las amotinadas, las no complacientes, las voces rebeldes, de modo de trazar una vaga línea entre todas las voces y los sonidos. El rey es el oyente y el intérprete permanente, reinar es escuchar e interpretar. Él está constantemente al acecho del

esta larga espera? Espera por el momento en que serás depuesto, cuando tengas que dejar el trono, el cetro, la corona, y tu cabeza” (p. 36 en la edición en inglés).

significado oculto. ¿Qué dicen las voces? El problema no es tanto su significado explícito, su mensaje positivo e inmediato, esa es la parte fácil. El problema es la indecible parte oculta que atañe justamente a la voz, a sus inflexiones, sus matices, su tono, su cadencia, la panoplia de sus posibilidades infinitas. Pueden parecer dóciles y complacientes, pero esto puede ser sólo una máscara que disimula la subversión, el motín, la conspiración. El rey no escucha la parte semántica, sino precisamente la voz como portadora de la semántica más allá de la semántica, la semántica más allá del significante. Están diciendo esto, pero ¿qué es lo que en verdad quieren? *Che vuoi?*⁸ Esta duplicidad corre por todos los sonidos que él escucha, la duplicidad de la apariencia y su lado oculto y oscuro. El rey es la oreja que intercepta los sonidos del Otro, y no importan cuan agudamente escuche, hay algo en el Otro que es elusivo, hay un punto oscuro en el Otro, algo insondable, y todas las voces y sonidos de todo tipo están corrompidas por eso. Ningún sonido es lo que parece. Esta es una vigilancia permanente, pero una vigilancia que está tras el discernimiento del significado de lo más oscuro, de eso que necesaria y estructuralmente escapa, eso en la voz que es, por definición, más allá del sentido, portando algo más que los significantes a los que está adherida. No son sólo las voces, las pausas entre ellas son igualmente sospechosas.

⁸ Este es casualmente el lugar donde Lacan ubica el fantasma: estás diciendo esto, pero ¿qué es lo que quieres, en verdad? La respuesta es provista por la intervención del fantasma, que provee el marco para darle sentido al otro, para arreglárselas con el punto oscuro de su no- transparencia. Cf. Lacan, *Écrits*, New York: Norton, 2002, p. 300

“No puedes evitar buscar el significado, oculto quizás no en sonidos únicos y aislados, sino entre ellos, en las pausas que los separan” (p.43). Los silencios son incluso peores, la ausencia de sonidos es amenazante, un signo funesto de conspiración. Y además, si los sonidos son todos corrientes y siguen el rutinario patrón del reloj, esto es altamente sospechoso, las conspiraciones pueden estar por debajo, creando la pretensión de normalidad.

“Quizás todo continúa como antes, pero el palacio ya está en manos de los usurpadores; aún no te han arrestado porque, después de todo, ya no cuentas para nada. Te han dejado olvidado sobre un trono que no es más un trono. El despliegue regular de la vida del palacio es un signo de que el golpe de estado ha tenido lugar, un nuevo rey se sienta en un nuevo trono...” (p. 45).

El rey no escucha solo, tiene su servicio secreto, su CIA, su Stasi, la telaraña de espías que escuchan a lo largo del reino, con toda la tecnología. El rey es una oreja con muchas extensiones que alcanzan hasta los más remotos huecos del país. Pero esto no ayuda, sólo empeora las cosas. No sólo por la extensión masiva del material que debe ser cuidadosamente sometido a escrutinio, sino porque está en la naturaleza de los espías el ser dobles agentes. Hay un topo en cada espía, ellos mismos pueden ser los perpetradores

de la conspiración. “No tiene sentido que leas [los reportes secretos]: tus espías sólo pueden confirmar la existencia de conspiraciones, justificando la necesidad del espionaje; y al mismo tiempos deben negar cualquier peligro inmediato, para probar que su espionaje es efectivo” (p. 39). Entonces, todos los reportes dicen lo mismo, son estructuralmente inútiles como modo de determinar un significado. Habría que escuchar a escondidas a los espías, y en adelante, al infinito.

Entonces la escena primordial del poder es una escena acústica, una escena de escucha constante. Prácticamente todas las voces son aquí voces acumásticas, entonces el problema no es sólo asignarles significado sino incluso asignarles alguna clase de fuente. Pueden venir de todos los distritos, de todas partes, e incluso más perturbadoramente, nunca se puede estar del todo claro si vienen o no de afuera.

“Eres sabio en escuchar, no dejar que tu atención se distraiga ni por un instante; pero debes estar convencido de esto: es a ti mismo a quien escuchas, es dentro tuyo que los fantasmas adquieren voz... ¿No estás convencido? ¿Quieres una prueba definitiva de que lo que escuchas viene de adentro tuyo y no de afuera? Prueba absoluta, no la tendrás jamás” (p. 48-9).

Entonces, ni siquiera está claro que estas no son voces en la cabeza, los fantasmas vocales. O mejor dicho, está claro que la parte fantasmal no puede ser despegada de ellas. Hay un momento alucinatorio que es parte estructural del poder, hay un momento en que el poder no logra escapar de escuchar voces. Escucha la voz de la gente, vox populi, e intenta trazar en ella una demarcación imposible, pero siempre es presa de la fantasía y de escuchar voces.

Foucault propuso el Panóptico de Bentham como modelo para cierto funcionamiento del poder, y aquí tenemos su contrapartida, el *Panacústico*. En ambos, lo decisivo es la línea divisoria entre ver y ser visto, escuchar y ser escuchado. Mantener la posición de poder depende de mantener claramente esta línea.⁹

Pero si el Panóptico parece estar condenado al éxito, parece funcionar bien imponiendo la separación y la transparencia por el mero mecanismo que pone en funcionamiento, el Panacústico parece estar condenado al fracaso, nunca puede alcanzar la separación y la transparencia, por cuanto más escucha, más amplía la telaraña de micrófonos, más confuso

⁹ Foucault propuso el Panóptico como el modelo de poder luego de la deposición de los reyes. Calvino, inversamente, propone un modelo de poder que es moderno – teléfonos, micrófonos y tecnología son mencionados– pero que retiene el Amo pre-moderno arcaico como su núcleo oculto.

se torna, y menos claro resulta qué significan todas esas voces, más parece que el control total es impotente.

El rey es literalmente el súbdito o 'sujeto', que está 'sujetado' o sometido al mecanismo que él impone para controlar a los súbditos/sujetos. Cuanto más poder tiene, más impotente resulta. Se podría decir: el rey es el analista del imperio. Intenta discernir las voces de su súbditos/sujetos con el fin de determinar lo inconsciente, que atañe a los agujeros secretos de lo que dicen. Espía los huecos de su discurso, los secretos de su sonidos. 'Todo significa', es el análisis entendido como la paranoia del sentido. Y aquí es donde más se aleja de la posición del analista y presenta su caricatura, su reverso (y Lacan dice precisamente que el discurso del amo es en realidad lo que constituye "el reverso del psicoanálisis", y es por tanto el título héroe de su seminario),¹⁰ puesto que el objetivo del analista es deshacer las ataduras del sentido, descomponerlas, trabajar contra la paranoia del sentido.

Entonces, este es el primer modelo del tratamiento de la voz, uno que podríamos llamar paranoia hermenéutica. Cada significado es una amenaza potencial, cada interpretación lleva a una *delirium* interpretativo. Quizás hay una parte de paranoia en toda hermenéutica desde el momento en que intenta determinar el significado elusivo, pero siempre aparece

¹⁰ *L'envers de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1992, p. 99.

el fantasma de más significado atrás del significado, la semántica engendra la semántica más allá de la semántica, el punto oscuro y elusivo en el Otro que no se puede reducir mediante la interpretación. El significado uno engendra más sentido, que escapa. La escena del poder puede ser concebida como una paranoia hermenéutica doble: de un lado los sujetos que intentan descifrar los mensajes del poder, para elucidar las voces que el poder emite, pero nunca pueden triunfar (‘nos dicen esto, ¿pero qué es lo que en verdad quieren?’). Del otro lado, el poder que intenta descifrar la voz de la gente, pero no puede nunca llegar al fondo, y continúa oyendo voces en su propia cabeza, y actúa con ataques preventivos. Entonces, desafortunadamente, todos reciben su propio mensaje en forma invertida, una doble comunicación que implica una lucha despiadada.

Pero hay un modo de salir de este universo paranoico. Entre todas las voces que el rey oye, entre todas las voces de Otro, aparece en realidad la voz del Otro, la Otra voz, una voz diferente de todas las otras. Es la voz de una mujer cantando en la noche, y esta voz no plantea la pregunta acerca de qué significa en realidad. No plantea ninguna pregunta hermenéutica, sino que se presenta tan solo como ‘voz en tanto voz’.

“Eres atraído por esa voz en tanto voz, mientras se ofrece a sí misma en una canción. Esta voz ciertamente viene de una persona, única, inimitable como toda persona; una voz,

sin embargo, no es una persona, es algo suspendido en el aire, desapegado de la solidez de las cosas. La voz, también, es única e inimitable, pero quizás en un modo diferente al de la persona: puede que no se parezcan entre sí, voz y persona. O si no, puede que se parezcan una a la otra de un modo secreto, no perceptible de entrada: la voz podría ser el equivalente de la parte oculta y más genuina de la persona” (p.53).

Acá tenemos la fantasía que rodea a la voz en su forma pura: hay una discrepancia entre la persona y la voz, pero el carácter único de la voz saca a la luz lo que en la persona es más que ella, el tesoro interior, la parte más genuina, la quintaescencia de lo único, la pura exteriorización de lo más íntimo. La voz separándose de la persona, esparciéndose en el aire como su misiva invisible, es más real que la persona en sí misma. Es esta escisión la que produce una nueva e intensiva clase de presencia, dotada con el poder enigmático que porta la voz acústica. Hay un real en la misma escisión.

“... lo que te atrae... es la vibración de una garganta de carne. Una voz significa esto: hay una persona viva, garganta, pecho, sentimientos, que envía al aire esta voz, diferente de todas las otras voces. Una voz involucra la garganta, saliva, infancia, la pátina de la vida experimentada, las intenciones de la mente, el placer de darle una forma personal a las

ondas sonoras. Lo que te atrae es el placer que esta voz pone en existir: en existir como una voz” (p.54).

Entonces lo incorpóreo es la quintaescencia de la corporalidad: la garganta, la saliva, la carne. La voz es el excedente del cuerpo, y al mismo tiempo la quintaescencia del espíritu— la niñez, memorias, experiencias de vida, intenciones, en una palabra, el alma. Es como la superposición del excedente corporal y el espíritu, el alma corporizada. Esto está ligado a dos rasgos esenciales:

- 1- la voz es auto referencial. Sólo se significa a sí misma, la pura externalización de la interioridad, significa su propio acto de producción. Es una auto-revelación, no revela nada más que a sí misma, deviniendo.
- 2- 2- La voz es única. Significa: precisamente esta voz, esta persona, diferente de todas las otras, en la singularidad de este momento.

Entonces el rey, que está constantemente en la terrible posición de la angustia de espiar las voces de los otros, finalmente oye una voz que no tiene que interpretar, una voz cuyo significado no es una amenaza. Está sobrecogido por esta nueva magia, la magia de esta auto-referencialidad y singularidad que produce puro deleite, hay una pura *aisthesis*, es inmediatamente entendible porque no hay nada que entender, nada que descifrar. Y con

su atracción abrumadora, de repente no hay posición de poder que defender, defender el poder pierde todo sentido, sólo se puede dejarlo ir, soltarlo.

Esta voz, no significando nada, es al mismo tiempo pura interpelación, una provocación, un llamado, que instiga un deseo de participación, solicita una respuesta. Desde el momento en que no demanda nada, es una pura demanda, una apelación a una respuesta, y uno sólo se puede contestarle dando la propia voz, la única cosa que puede estar a la altura del llamado de la voz, es la propia voz. Entonces, el rey no puede sino intentar responder, en su propia voz, es decir, sólo puede cantar en respuesta, puede unirse a la voz cantante en la oscuridad con su propia voz. Esta es una comunicación que es puro pathos, que no expresa sino la voz como expresión, que no comunica nada sino la comunicación, o mejor una comunión, un co-sonar de dos voces en la oscuridad.

El rey que canta no es el rey que escucha y descifra. El rey que canta deja de ser un rey. Convocado por esta otra voz abandona su puesto, su trono, su paranoia y dominación hermenéutica, y sale en busca de la portadora de esta otra voz, deja el palacio, se pierde a sí mismo en el laberinto de pasajes y sonidos, su propia voz es ahora una entre muchas, se convierte en un mero portador de una voz única, privado de toda insignia. Al amanecer, él

ya es una en la multiplicidad de las voces en las que se pierde a sí mismo, es decir, se encuentra a sí mismo. Así es como acaba la historia.

Entonces la historia gira sobre dos paradigmas de la voz, directamente opuestos el uno contra el otro: el paradigma del desciframiento, la vana tentativa paranoica de reducir la voz a la significación, de sujetarla al significado, y como esto es estructuralmente imposible sólo puede engendrar más paranoia; el otro paradigma, no de escuchar, sino de oír la voz, inmediatamente se traduce en responder a la voz, porque se puede descifrar la voz, por así decirlo, sólo con responder a ella con la propia voz, tomando parte en vez de interpretando. Todo lo que la voz transmite es el deleite de su propia expresión, que inspira el deleite de responderle con la propia expresión. ¿Pero no hay algo que falta entre estos dos paradigmas, en esta demasiado fácil y suave transición del uno al otro?

En efecto, hay cierta causa de escepticismo ya en el hecho de que esta Otra voz, la voz del Otro, el llamado del Otro, sea la voz de una mujer. ¿Es el Otro la mujer? ¿No se activa así una fantasía tácita, o no tan tácita, acerca del Otro? Hay toda una tradición y un imaginario que pesa sobre la voz de la mujer, algo que una comentarista feminista de esta historia

reduce a un breve slogan: “La mujer canta, el hombre piensa”.¹¹ Hay una asunción que uno podría resumir como sigue: 1- La Mujer existe. 2- Hay relación sexual.

Mientras que Lacan, con su gusto por los slogans, notoriamente sostuvo lo opuesto. La fascinación con la voz cantante de la mujer es algo con una reputación terriblemente larga, está inscripta en una de las fantasías más inveteradas que atraviesan nuestra cultura.¹² Sucede que la portadora de la voz pura y genuina sea una mujer, la voz más allá del logos, con la oposición sexualmente determinada entre logos masculino y voz femenina. El poder es asunto de desciframiento, hermenéutica y control, y por tanto ‘cultura’, mientras que la mujer está del lado del deleite genuino y el carácter único de la voz, su magia sobrecogedora, por tanto ‘naturaleza’, más allá de la cultura, la ley y sus vicisitudes. Hubo una masiva tradición de combatir, exorcizar los peligros insidiosos de la voz afeminada y su goce sin límites, y de intentos de adosarla al logos: una fantasía clásica ‘patriarcal’, ‘metafísica’, ‘logocéntrica’, pero que en esta historia es un llamado a la redención, exactamente con el valor inverso. La voz de la mujer como un antídoto a las preocupaciones masculinas del poder y la interpretación.

11 Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano: Feltrinelli, 2003, p. 12. Estoy en deuda con su lectura de esta historia, aunque mi enfoque difiere tajantemente del suyo.

¹² He intentado describir esto más extensamente en mi libro (*op. cit.*, pp. 42-52), de Platón a la Revolución Francesa.

El patrón histórico fue provisto por las Sirenas, la voz que según dicen nos hace perder la cabeza y el juicio, la voz irresistible que hace que uno pierda el control y acabe destruido. Es de lo más curioso, dicho sea de paso, si leemos la fuente de esto en Homero (*Odyssey* XII, 186-191), que las Sirenas no son en absoluto presentadas como la voz de la fatal infatuación del goce sensual, sino que en realidad son las figuras de conocimiento. En su canción, ellas alardean de saber todo sobre los eventos pasados y de poder ofrecer conocimiento sobre todos los eventos futuros. Parece haber otra figura en juego, la figura del conocimiento femenino, no de la canción femenina, o dentro de ella, y hay una curiosa amnesia que ha asediado a multitud de interpretes, incluidos Adorno y Horkheimer, que redujeron a las Sirenas a la voz y lo sensual (cf. *Cavarero*, pp. 115-129). Lo que Calvino quiere es una Sirena buena, la Sirena como redentora. La pérdida del control frente a esta voz seductora e imparable que hizo que la gente pierda la cabeza es justamente lo que hace falta. El significado, la preocupación con su interminable desciframiento, y por tanto el significante que supuestamente lo deletrearía, son la fuente de la dominación y de todos los juegos del poder.

Los dos paradigmas claramente encarnan una alternativa: o el sentido o la presencia. Es la voz como presencia la que permite una relación —finalmente una relación sexual exitosa— una relación de llamado y respuesta, una congruencia de voces, una armonía en

su misma diferencia y singularidad, su combinación feliz. Su concordancia sólo es posible desde el momento en que logran eludir el significante y el sentido, un encuentro más allá de la significación, más allá del corte significante. Las voces pueden unirse en lo real material más allá de lo simbólico, esto permite su comunión. ¿Pero no entramos de este modo en la pura fantasía, no eludimos así el real que está en juego en la voz traduciéndolo inmediatamente a lo imaginario? ¿Acaso la alternativa 'sentido o presencia' no presenta una elección entre lo simbólico y lo imaginario, siendo precisamente lo real el tercer el término faltante? ¿Pero dónde emerge este real?

Permitidme tomar otro ejemplo literario que también gira en torno la voz, pero de un modo impresionantemente diferente. No puedo pensar en una declaración más apropiada del problema de la voz que un pasaje de *El Innombrable* de Samuel Beckett. Sólo puedo aquí recordar brevemente que esta es la tercera parte de una trilogía, que comprende a *Molloy*, *Malone muere* y *El Innombrable*. Con cada parte consecutiva hay una reducción, más cosas desaparecen o son retiradas. Mientras que en *Molloy* todavía tenemos algunos personajes y algún argumento, luego en *Malone muere* sólo tenemos un hombre moribundo, errático y confinado a una habitación, y en la tercera parte, no hay siquiera eso; hay sólo una voz cuya fuente permanece enigmática, puesto que es literalmente innombrable, una voz sin nombre que no puede ser adscripta a una persona. El argumento

y los personajes han desaparecido, esta es una novela que tiene sólo ‘una voz y nada más’ como protagonista, una voz perseverando, continuando hasta la página final, al famoso ‘tengo que continuar, no puedo continuar, continuaré’. Todo el meollo es que el estatus de esa voz permanece incierto, uno no puede discernir si esta es una voz que habla con alguien o una voz que tiene lugar en la cabeza de alguien (o si este planteo es pertinente en absoluto). El pasaje particular que tengo en mente es el siguiente:

“... Lo habré dicho, sin una boca, lo habré dicho, lo habré dicho dentro mío, y luego en el mismo respiro fuera de mí, quizás eso es lo que siento, un afuera y un adentro y yo en el medio, quizás eso es lo que soy, la cosa que divide al mundo en dos, de un lado el afuera, del otro el adentro, que pueden ser tan finos como una lámina, yo no soy ni un lado ni el otro, estoy en el medio, yo soy la partición, tengo dos superficies y ningún espesor, quizás eso es lo que siento, yo mismo vibrando, soy el tímpano, de un lado la mente, y del otro el mundo, no pertenezco a ninguno...”¹³

Esta es el alegato más sucinto de la voz en el que puedo pensar. No se podría ser más preciso: la voz es el principio mismo de la división, ella misma no está en ninguno de los dos lados, y aún así, en los dos lados al mismo tiempo, en la intersección del interno y el

¹³ *The Beckett Trilogy*, London: Picador, 1979, p. 352.

externo, no obstante no localizable en esa división, la más fina lámina que conecta y separa los dos. Persiste meramente como la transición.

Hay un modo estándar de describir cierto procedimiento literario moderno bajo el título “el flujo de la consciencia”, cuando un escritor supuestamente sigue el divague interior y lo registra fielmente como un escriba, anotando sus meandros del modo crudo como aparecen en la consciencia antes de hacerlos presentables y coherentes. En lo que respecta a Beckett, el término es engañoso e inapropiado, porque el flujo de la consciencia presupone la consciencia como un reino nítidamente separado del mundo externo, pero la cuestión con Beckett es que la voz interna se mantiene no localizable, precisamente en el borde de la mente y el mundo, el discurso y el cuerpo, cortándolos a los dos y siendo cortada por los dos. Su escisión interna inmediatamente se traduce en una escisión externa y viceversa. No es que la consciencia sea incoherente; sino que la misma línea que separa la consciencia y la constituye como tal está constantemente borrosa y tenue. La voz es el borde cortante de la consciencia y del mundo.

Esta voz que literalmente encarna la línea divisoria es algo que uno no puede nunca reclamar del todo como propia, uno nunca puede hablar con su propia voz: puede parecer lo más íntimamente mío, mi posesión más recóndita, el tesoro interno, pero también es

algo que perturba nuestra auto presencia, la noción misma de sí mismo, y la refiere a la virtualidad. Surgiendo del interior, expone más y otras cosas que lo que le hemos encargado. Beckett es aquí un excelente punto en favor del caso: actualmente hay muchas escuelas de escritura creativa que se empeñan en enseñar a la gente cómo encontrar su propia voz de autor, es decir su metáfora orientadora: encontrar tu propia voz de escritura, que sea específica y originalmente tuya, sólo tuya. El problema de Beckett era exactamente el contrario: cómo perder la propia voz, cómo escribir neutralmente, anónimamente, cómo deshacerse del estilo, cómo no ser un autor. (Por consiguiente, Foucault usó la línea de Beckett "*Qu'importe qui parle*" como pie para su famosa conferencia "¿Qué es una autor?"). Para él la voz es precisamente no algo íntimo o propio, sino algo que interrumpe la ilusión de la propia auto-presencia en la voz, algo que perturba la interioridad de la consciencia.

Al mismo tiempo, si una de las más prominentes propiedades de la voz es hacer sentido, si es utilizada como la más común portadora del significado, entonces Beckett planteó la paradoja de la voz al extremo, mediante la reducción gradual y radical del sentido. Es sólo una voz que divaga, todo sentido se convierte gradualmente en irrelevante, y lo que queda es la pura persistencia de la voz, al límite del hacer sentido. Es decir, en el límite que no va más allá del lenguaje hacia lo inarticulado, el grito, la risa, el siseo, el silbido, etc., pero que persiste como el límite extremo dentro del lenguaje.

En este universo es más apropiado decir que la voz, lejos de ser auto-expresión, una precursora de la interioridad y la individualidad, es más bien una intrusa, un cuerpo extraño, una prótesis, una extensión corpórea, un miembro artificial: nunca es 'auténtica', nunca es sólo una expresión. La voz tiene una suerte de autonomía espectral, nunca pertenece del todo al cuerpo que vemos, la voz nunca suena como la persona que la emite, siempre hay un agujero, un extraño (*Verfremdung*), una discordancia. La voz es un intruso, está dotada de una naturaleza espectral, con algo a la vez íntimo y externo. Lacan inventó una excelente palabra para esto, lo *éxtimo*.

He utilizado de modo recurrente en mi trabajo acerca de la voz el esquema de la intersección de dos círculos, un recurso didáctico muy simple que Lacan propuso en determinada fase, en el *Seminario XI*,¹⁴ como un modo de entender lo que el sujeto experimenta como resultado del corte simbólico. Es un esquema que puede servir a varios propósitos, en el hay dos áreas que están conectadas por algo que no es simplemente parte de ellas, aunque es algo que ellas tienen en común y es el área de su superposición. Las dos áreas, en sentido amplio, pueden ser tomadas como el lenguaje y el cuerpo, que intersectan

¹⁴ *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, London: Penguin, 1979, p. 211.

en la voz, o de modo más general, naturaleza y cultura, lo biológico y lo simbólico, el fono y el logo, el sujeto y el Otro, interioridad y exterioridad. La voz está siempre ubicada en su intersección.

Pero quizás este sea un modo engañoso de mirarlo, engañoso desde el momento en que parece presuponer que tenemos dos áreas ya constituidas y enfrentadas, una frente a la otra, y estamos entonces ante su unión, la unión que haría de puente entre su completa divergencia, su inconmensurabilidad. Pero allí reside la mayor paradoja del psicoanálisis y la mayor dificultad para entender su objeto: la voz es precisamente el operador de esta escisión, habita la escisión, y en realidad, por su operación, produce las dos áreas que se supone que une en su superposición. La superposición produce las dos áreas que superpone.

No hay interioridad o exterioridad, simbólico o biología, naturaleza o cultura que pre-existirían a esta intersección como áreas independientes. Al mismo tiempo, lo que tienen en común no es algún elemento positivo que simplemente pertenecería a cualquiera de ellos.

De allí la insistencia de Lacan de que el objeto, objeto *a*, no está a disposición del Otro, no más de lo que está a disposición del sujeto, está allí como una extravagancia, una

adición, una intrusión. Presenta una dimensión que no es ni exterior ni interior, ni naturaleza ni cultura, ni somático ni simbólico, pero donde uno se inmiscuye en el otro, emerge en su interface. Beckett dice 'tengo dos superficies pero ningún grosor', no hay un grosor ontológico o una sustancia de esta interface. Encarna la frontera, pero una frontera que es constantemente renegociada y que no existe como una línea clara de demarcación. En la voz el lenguaje invade el cuerpo y el cuerpo invade el lenguaje, por así decirlo.

Más generalmente, el concepto psicoanalítico de pulsión, *der Trieb*, circunscribe un *locus* paradójico donde la naturaleza infringe la cultura y la cultura infringe la naturaleza, apunta a una naturaleza que no es mera naturaleza, una naturaleza desnaturalizada, y apunta a los sitios de la cultura en los que ella se apoya en su otro, en una extensión de naturaleza. Entonces, el área de superposición es el área de producción de la pura divergencia, produce dos lados que no tienen una medida común, irreductibles entre sí, y la intersección es la relación misma de su no-relación, algo que los articula y los mantiene juntos permaneciendo absolutamente heterogéneos. Conecta y desconecta a la vez. Esta es el área donde Freud, y Lacan, han visto el lugar propio de las pulsiones, esos seres míticos, como dice Freud, a los que nunca podemos llegar directamente, que no pueden ser aislados por sí mismos, sino que sólo pueden ser detectados y perseguidos a través de las paradojas de las dos áreas que producen. Es por esto que el objeto voz, que pertenece a la experiencia

más común, al mismo tiempo apunta a una paradoja ontológica, por así decirlo, requiere una nueva clase de topología y una nueva clase de ontología.

Aquí es donde la experiencia de la voz nunca puede ser captada adecuadamente y descrita ya en términos del sentido o en términos de la presencia.

Es más bien algo que sólo podemos entrever, u oír, en la oscilación entre los dos, y el modo más simple de alcanzarlo bien puede ser el recurso de los dos círculos en intersección, los círculos del sentido y de la presencia. Es como uno entrometiéndose en el otro: una presencia habitada por el sentido, no por el significado lingüístico, sino una apertura al sentido como tal, y un sentido corporizado en una presencia, no una idea o un significado, sino un sentido encarnado, la parte donde el sentido se encuentra con la carne. Aquí es donde el sentido no hace simplemente sentido, sino que aparece como algo engorroso, una excentricidad en el hacer sentido, un obstáculo en el flujo del sentido, y esta es la parte donde la presencia no está nunca simplemente allí en su magia e intensidad, sino que está referida a un corte significativo, el corte que posibilita el hacer sentido. Entonces la intersección es lo que está precisamente eludido tanto en el sentido como en la presencia, la parte que no puede estar positivamente presente como tal, pero que es constantemente evocada por las extravagancias y los fallos del sentido y la presencia. La

voz como apertura no es una apertura ni al sentido en cuanto tal, ni a la presencia en cuanto tal, sino una apertura a su pura divergencia.

Patrocinar la presencia para escapar a las trampas del significado y su paranoia hermenéutica, como el rey de la parábola de Calvino, es siempre ser presa de la negación, la negación del corte en el que está basada. Su fascinación sobrecogedora, su poder de subyugar, su presencia áurea, emergen de un vacío que se abre en la intersección, y es por situarse en este vacío que la presencia de la voz gana este poder. Es el poder no simplemente de lo que expone, de lo que pone de manifiesto, de lo que presenta, sino que gana parte de su poder de aquello que ocluye, de lo que cubre y que no puede ser presentado como tal.

Cuando comienza a funcionar como prueba de individualidad, de singularidad, del tesoro interno, la completa asunción del propio ser, la comunión con el otro, entonces este escape aparente del significante y del hacer sentido, más bien refuerza el sentido como tal, el sentido completo como tal, el advenimiento del sentido, la epifanía del sentido, el taponamiento del agujero que mantiene abierta la divergencia del sentido y la presencia como el lugar mismo de la subjetividad.

Aquí es donde la búsqueda implacable de Beckett de “casi nada”, del “mínimo no anulable” (“*unnullable least*”) que escapa tanto a la presencia como al sentido, estando al mismo tiempo en su núcleo, resulta paradigmático para la nueva topología que persigo.