

De la afonía como “a” fonía. De la voz perdida como objeto perdido*

CLAIRE GILLIE**

Universidad de París IV, Francia.



* *De l'aphonie comme « a » phonie. De la voix perdue comme objet perdu* [Traducción del francés a cargo de Pio Eduardo Sanmiguel Ardila. Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia]. Este artículo presenta las grandes líneas de nuestra tesis doctoral, sustentada en diciembre de 2006 y aún inédita: *La voix au risque de la perte. De l'aphonie à « l'a phonie » : l'enseignant à corps perdu*. Iniciada bajo la dirección intensa y calurosa de Michel Poizat, durante los dos años que precedieron a su muerte, prosiguió bajo la dirección de Markos Zafiroopoulos (CNRS París, Laboratorio *Psychoanalyse et pratiques sociales*). Se alimentó igualmente de los cursos, seminarios y encuentros con Paul-Laurent Assoun, responsable de la maestría “Clínica del cuerpo y antropología psicoanalítica”, que hace parte del Equipo doctoral de la Universidad de París VII: *Recherches en Psychoanalyse*.

** e-mail: claire.gillie@wanadoo.fr

De la afonía como “a” fonía. De la voz perdida como objeto perdido

Resumen

El artículo interroga el síntoma de la afonía y su reverso inconsciente a la luz de los avances en medicina, de los restos culturales, de los conceptos psicoanalíticos y de entrevistas a pacientes con dificultades vocales. Más allá de una falla del cuerpo, de una alteración del vínculo con el otro, de un desfallecimiento de la voz en tanto “herramienta de comunicación”, ¿de qué “falta en ser” es chantre la voz perdida? Entre la afonía del cuerpo y la a-fonía que crea un “vacío sonoro” en el lazo social, se plantea la existencia de una “a” fonía como la más “gritona” encarnación de la pulsión invocante en un silencio original y estructural.

Palabras clave: afonía, a-fonía, tmesis, objeto a, pulsión invocante.

On aponia as “a” –ponia. On the lost voice as a lost object

Abstract

The article inquires the system of aponia and its unconscious reverse at the light of advances in medicine, cultural remainders, psychoanalytic concepts and interviews with patients having vocal difficulties. Beyond an absence of the body, an alteration of the bond with the other, an absence of the voice as a “tool of communication”, how does the “absence of being” make chantre the lost voice? It is suggested that between the aponia of the body and the a-ponia that creates a “sonorous emptiness” in the social bond exists an “a” –ponia as the “loudest” incarnation of the invoking drive in an original and structural silence.

Keywords: aponia, a-ponia, tmesis, object a, invoking drive

De l'aphonie comme «a» phonie. De la voix perdue comme objet perdu

Résumé

À la lumière des avancées médicales, des reliquats culturels, des concepts psychanalytiques et des rencontres avec des patients en difficulté vocale, cette recherche interroge le symptôme de l'aphonie en son revers inconscient. Au-delà d'une défaillance du corps, d'une altération du lien à l'autre, d'une défaillance de la voix en tant «qu'outil de communication», de quel «manque-à-être» la voix perdue se fait-elle chantre ? Entre l'aphonie du corps et l'a-phonie qui crée «un vide sonore» dans le lien social, cette recherche postule l'existence d'une «a» phonie, comme présentation la plus «criante» de la pulsion invocante dans un silence originel et structurel.

Mots-clés: aphonie, a-phonie, tmèse, objet a, pulsion invocante.

LA AFONÍA O LA VOZ EN PELIGRO

“Nace fluida, fugaz, huidiza. Encontrarla es perderla”¹.

ALAIN ARNAUD, *LES HASARDS DE LA VOIX*

La afonía es un síntoma, definido médicamente como una pérdida más o menos completa de la voz, causada por una lesión o una parálisis del órgano de fonación. Pero, más allá de toda patología, la voz *fluida* en tiempo “normal”, puede hacerse *fugaz, huidiza* en el momento del *encuentro* con el otro. Puede faltar totalmente o intermitentemente a la cita de la palabra: todo eclipse parcial o provisional de la voz hace temer entonces su *pérdida*. La afonía, de *a* (privado de) y *phoné* (voz) se presenta como una pérdida vocal de rápida aparición, repetitiva, periódica o crónica. Cuando no se impone de manera brutal, muy a menudo viene precedida por una disfonía.

En cambio, en la afonía llamada “psicógena”, de aparición brutal, o que sobreviene por crisis periódicas, los pacientes tienen la sensación de hacer esfuerzos permanentes. La voz resulta reducida a un “hilito de voz”, y hasta a un murmullo entrecortado por sonidos “enronquecidos”. Sin embargo, se diría que el sujeto no puede decidirse a callar [se *taire*], a permanecer apartado [se *terre*] en su silencio y se instala en una “superproducción vocal”. Porque, efectivamente, esta afonía puede transformarse en *disfonía hiperquinética*, en que las alteraciones vocales cumplen el mismo rol que la desaparición de la voz. Paradójicamente, mientras que la etiología confirma una inhibición vocal en el origen del síntoma, la voz parece “exagerar”.

Ser áfono es tener que enfrentar la pérdida de un placer vocal, o al contrario, enfrentar cierto *asco por esta “emanación” oral*. Como en la paciente que asociaba la voz materna no con la esperada voz arrulladora, sino con tufos de aliento fétido, evocando así una sintomatología que tendría que ver con la *oralidad*. Pero ser áfono es también *retener* su voz fuera del alcance de la contractura del esfínter glótico; lo cual se aproximaría entonces a una sintomatología *anal*. Pero, más allá de esas interpretaciones reduccionistas, ser áfono es sufrir una herida vocal que rasguña la palabra y crea una hiancia en el lenguaje.

1. Alain Arnaud, *Les hasards de la voix* (Paris: Flammarion, 1992), 7.

UN AGUJERO VOCAL

“Hay heridas blancas. Os ocurren, no se sabe cuándo. Es un agujero que os viene de adentro, y que crece invisiblemente: el hueco del hueco, en cierta forma. Un día todas las palabras pasan por allí; otro, toda la sombra del tiempo; y otro, usted mismo”².

BERNARD NOËL, *EXTRAITS DU CORPS*

Es justamente un *agujero* lo que viene a cavar la afonía en el discurso, y lo que viene a subrayar el esfuerzo del gesto vocal que conduce a una voz —y a un discurso— sin realce. Como lo escribe Bernard Noël “todas las palabras pasan por allí” dejando al sujeto en el desamparo de “la sombra” que cae sobre esta parte de sí mismo que lo hacía advenir al orden de la palabra. En el momento de “tomar la palabra”, el sujeto se siente reducido a un “grito contenido”, a una “voz blanca” que se parece a esta “herida blanca” en la pluma del poeta.

Si “la extinción de voz” es un poner en silencio la voz, una conminación a callarse, para el discurso social sería la resultante de una “usura” que ha de imputársele al oficio de quien hace uso profesional de la voz³. Existirían entonces oficios de alto riesgo vocal, tales que los “usuarios de la voz” reclamen, a guisa de prótesis vocales, micrófonos y amplificadores, y reivindiquen un estatuto de “incapacitado” al igual que los laringectomizados.

La afonía es un síntoma que se manifiesta entonces en dos vertientes: la inscripción en el cuerpo de una patología vocal —con disfunción del gesto vocal— y la inscripción, en el discurso, de una falsa nota vocal. No debe confundirse con las “disfonías”, en que la voz, al igual que un tachón en un escrito, viene a agregar “ruido” a la palabra. En la afonía, solamente las consonantes son ruidosas; el silencio toma entonces el lugar de las vocales, reduciendo el discurso a un esqueleto consonántico, privado de su carne vocálica.

La afonía silencia la voz de quien quisiera inscribirse en la polifonía social. Su discurso es subvertido por el silencio, su voz se reduce a un cuerpo que gesticula: ya no es más que cuerpo desertado por el lenguaje; lenguaje agujereado por el cuerpo que se rehúsa a hablar. Es el lazo social mismo el que queda detenido [*en souffrance*], fragilizado por una voz que deserta el discurso. Una voz que sufre [*souffrante*] hace entonces una escucha que sufre, a riesgo de enquistar un malentendido en pleno lazo social. Al haber literalmente “usado su voz hasta el límite”⁴, el sujeto que sufre ese síntoma emblemático se dice víctima del dispositivo institucional. A menudo se presenta como habiendo “sacrificado su voz en el altar de su profesión”, antes de que una escucha clínica no lo invite a revelar “otra queja” que habría permanecido muda,



2. Bernard Noël, *Extraits du corps* (Paris: Gallimard, Poésie, 2006), 127.
3. Claire Gillie, “Variations sur la voix des enseignants”, en *Au commencement était la voix* (Paris: Érès, 2005).
4. En francés el órgano fonatorio es designado lamentablemente con el término de “cuerdas vocales”, cuando el inglés lo designa con el término anatómicamente más conforme de *vocal folds*. En lo que nos concierne, preferimos hablar de “esfínter vocal”.

si, paradójicamente, la afonía no la hubiera “hecho escuchar”. Es entonces cuando el *lamento* del paciente se hace *réquiem*: “mi voz me abandonó”, “si no dispongo de mi voz, ya no soy nada”, “hablo y nada sale”, etc.

UN RÉQUIEM A INTERPRETAR

Se trata pues de interrogar ese destino de una voz que no responde al llamado del otro, a la luz de un saber diferente del científico. Entonces, convocaremos aquí a la antropología psicoanalítica y al psicoanálisis, a fin de evaluar esta queja. Recordaremos que la antropología psicoanalítica permite entrecruzar campos conceptuales y conjugar varias miradas que recaen en los síntomas para poder discutir el punto de vista médico, científico y social de esos momentos somáticos. ¿Cuál es esta articulación entre goce social y goce corporal de la cual el síntoma es emblema? En cambio, solamente la clínica del caso puede hacer legible la hipótesis de lo inconsciente.

Pero se requiere precisar bien aquí que convocar el psicoanálisis en los lugares mismos de la voz perdida es, siguiendo a Lacan y los trabajos de Michel Poizat, quitar a la voz el lastre de su “materialidad fonemática sonora”, para *interrogarla* en cuanto objeto perdido. En otras palabras, más allá de un decaimiento del cuerpo que resultaría de lo médico, de una alteración del vínculo con el otro que resultaría de lo social, de una insuficiencia de la voz en cuanto “herramienta de comunicación”, ¿de qué “falta en ser” y de qué hiancia es chantre la voz perdida?

Aquí se trata de *verter una nueva pieza en el archivo de la “pulsión invocante”* elaborada por Lacan, preguntándose si la “afonía” no sería la mayor presentificación del objeto *a*, síntoma que por deslizamiento semántico hemos identificado como “a fonía”. Podríamos entonces postular que el silencio de la voz enclavada —“in-vocante”— sería una metáfora de la pulsión invocante.

EL CANTUS OBSCURIOR DE LA PULSIÓN INVOCANTE

Interrogar el reverso y el destino de esta pulsión invocante requiere aclarar ese *cantus obscurior*⁵ —“canto oscuro” de la voz— según los maestros de la retórica y del arte oratorio. Ello implica echar mano de la voz en su dimensión pulsional y estructural (y no sonora). Maestra de ceremonia del discurso, es, para el psicoanálisis, la parte del cuerpo que hay que aceptar perder para formular una cadena significante. Está entonces en “una articulación antagónica respecto a la palabra [...] la palabra y la significación que esta acarrea tienen por efecto hacer desaparecer la voz, o más bien relegarla al rango de resto, de desecho [...] de la enunciación de una cadena significante”⁶.

5. Expresión tomada de Cicerón en su discurso *De Oratore*.

6. Michel Poizat, *La voix sourde. La société face à la surdité* (Paris: Métailié, 1996), 195.

A fin de discutir aquí esta afirmación, desarticularemos en tres etapas progresivas el significante mismo “afonía”. Propondremos entonces tres puntos de vista sobre ese síntoma:

- la afonía (una enfermedad del cuerpo orgánico);
- la “a- fonía” (los elementos en juego de la voz ausente en el cuerpo cultural y social);
- el “a minúscula” fonía (el grito del cuerpo pulsional).



La afonía; o la voz a prueba del cuerpo

“El peligro para la voz le viene siempre del cuerpo. Su único lugar real de ejercicio es entonces también su único peligro”⁷.

ALAIN ARNAUD, *LES HASARDS DE LA VOIX*

Antes de arriesgarse a atravesar el espacio tejido por la voz entre el locutor y el oyente, la voz atraviesa los meandros del cuerpo, trazando una configuración compleja⁸ donde podría quedar ahogada. Antes de llegar a ser síntoma de un cuerpo sufriente, debe evitar las trampas de la mecánica corporal; “sin la voz (lo cual quiere decir: sin el cuerpo), la palabra no vive”⁹. Abordar la clínica del cuerpo es seguir la voz en su trayecto peligroso, a fin de aprehender mejor los rodamientos del “mecanismo vocal” y de poder detectar las eventuales averías que vienen a obstaculizar “el gesto vocal”. Hablar de gesto vocal es contemplar las modalidades de incorporación de la voz cuando llega a colonizar el cuerpo del locutor, y su “ex-corporación” proyectiva hacia el prójimo al que invade. Aún si puede constatarse una mala repartición del gesto vocal en la arquitectura corporal, es a nivel de la fuente glótica que se agota el sonido de la voz del afónico. Los labios y otros puntos de articulación esculpen el relieve consonántico de la palabra cuya materia vocálica es excluida.

¿Qué pudo llegar a provocar esta avería —o esta “huelga”— que hace caduco el gesto vocal? Un punto de vista técnico podría hacer pensar que las características específicas de cada individuo (el *timbre extra-vocálico*) son un componente insoslayable de la emisión vocal. Pero no hay que confundir con el *timbre “vocálico”* que lo designa, el vivero de fonemas propios de una lengua, y esto desde la infancia.

Una vida vocal escandida por mudas

La mayoría de los escritos sobre la fisiología vocal evocan el placer (¿goce?) cenestésico de la fonación en el bebé polígloto que “chupa” los fonemas, placer repetitivo que toma

7. Alain Arnaud, *Les hasards de la voix*, *óp. cit.*, 26.

8. Claire Gillie, “Et la voix s’est faite chair ; Le Geste Vocal”. *Cahiers de musiques traditionnelles* 14, Le Geste Musical (2001): 3-38.

9. Denis Vasse, *Inceste et jalousie* (Paris: Seuil, 1995).

a la oralidad por objetivo. Ese parloteo es ya portador de características de la lengua y se extiende aproximadamente entre los 8-9 meses y los 2 años, hasta la aparición del lenguaje. Alain Delbe¹⁰ bautizó “estadio vocal” a este período que sería el de la comunicación preverbal, y que *marcaría una castración del estadio oral*, donde el lazo vocal reemplaza el lazo de la boca con el seno. El niño ingeriría la voz de su madre así como ingirió el alimento, y luego la palabra haría las veces de “castración” de la voz. Agregamos a esto que el impulso vocal se someterá entonces a hábitos sociales, a reglas lingüísticas; ganará en calidad de destreza lo que corre el riesgo de perder a costa de ese control.

Tras esa primera mutación vocal, el adolescente aportará una segunda muda. Es “la muda” tan bien descrita por Pascal Quignard: “la voz masculina se rompe ahí en dos pedazos [...]”¹¹, “[A los hombres] se les puede definir a partir de la pubertad como humanos a los que la voz ha abandonado en forma de muda”¹². Pero el cuerpo puede rehusarse a la muda, acarreado una conservación de la voz de niño llamada “voz eunucoide”. Se habla también de *muda falsa* o *incompleta*. En la muda prolongada, el muchacho persiste en “mantener la mayor distancia” entre la tesitura aguda y la tesitura grave. En ausencia de toda patología es difícil hacer que un sujeto escuche la evidencia de una perturbación de origen psíquico que da un sello vocal exento de legibilidad. Esos pacientes son a menudo orientados hacia una reeducación ortofónica. Ocurre igualmente que algunas *mujeres* conserven su voz de “niñita”, pero rara vez es resultado de una causa orgánica. En cambio, un psicoanálisis puede levantar ese “puente levadizo” que cae sobre la voz para intentar conservar su virginidad.

Un “lapsus vocal” en manos de la medicina

El discurso médico, a través del foniatra y luego del ortofonista, debe leer “a flor de piel”¹³ las señales que envían los indicios gestuales, sonoros y posturales, a fin de resolver el enigma de esta voz desaparecida. Subráyese además la perspicacia de Freud, quien descubre en Dora el primer caso de afonía —periódica¹⁴— de la historia del psicoanálisis. Pero hay algo casi psicótico cuando el sujeto áfono le dice al foniatra: “¡ayúdeme a recuperar mi voz!”, como si este último pudiera reinyectarle un pedazo de cuerpo extraviado.

Se ha vuelto común llamar “voces patológicas” a esas voces que ya no entran en un ideal normatizado. Pero para otras etnias, están dotadas de un gran poder simbólico. En lo que nos concierne, proponemos considerar esos “fracasos de la voz” como “*lapsus vocales*” que escapan a todo control del gesto vocal; no solamente la lengua puede atenazar, sino que la voz también puede falsear el discurso, allí donde pide advenir. La afonía es, pues, el sello de un cuerpo que no tendría voz, y una voz que

10. Alain Delbe, *Le stade vocal* (Paris: L'Harmattan, 1995).
11. Pascal Quignard, *La lección de música* (Barcelona: Versal, 1988), 66.
12. *Ibid.*, 36.
13. Claire Gillie, “La voix à fleur de peau”, en *Actes du colloque de musicothérapie* (Paris: Paris v, 2007).
14. Recordemos que Freud la identifica con precisión empleando esta denominación que corresponde claramente a una especificidad foniatrica.

no tendría cuerpo. Violentada por el síntoma, retenida como rehén por el cuerpo, la voz llega entonces a faltar, haciendo estéril el gesto vocal y obstaculizando el discurso. Pero paradójicamente, quien es acusado de poner en peligro la voz del querellante es el “otro”. Por eso es importante interrogar lo social y ciertas producciones culturales sobre su goce de poner la voz en dificultad.

La a-fonía; disfonía cultural, disforia social

“La voz de los demás, la de la masa, la del grupo, es siempre peligro para su propia voz, abismo que intenta captarla y fundirla. Del anonimato de la voz fundida con la de los demás, al mutismo de la voz que resiste, una lucha por la identidad”¹⁵.

ALAIN ARNAUD, *LES HASARDS DE LA VOIX*



La segunda parte de este trabajo explora la “a-fonía” y muestra cómo la voz se escabulle del riesgo de *los demás*, de ese *grupo* que, según el poeta, es siempre *peligro para su propia voz*. La *masa*, dispuesta a arrancarle ese objeto vocal, parecería poder despojar al sujeto de su *identidad* vocal. Instada por los demás a renunciar a su parte de goce, la voz enmudecería entonces constreñida, por la regulación social y cultural, a batirse en retirada. En su esfuerzo por hacerse escuchar, el sujeto “fuerza” con su voz, hasta la “a-fonía”, especie de desgarrón en ese hilo tendido hacia el otro. Esta *disfonía* provocaría entonces lo contrario de la euforia: ¿la *disforia*? ¿Cómo *Das Unbehagen in der Kultur*¹⁶, llevaría la marca de una angustia provocada por la ausencia de la voz o por “el riesgo” de verse privado de esta? ¿Cómo la *Kultur*¹⁷ se las arregla con ese destino de la voz? E inversamente, ¿no es la *Kultur* la que erige como leyes ciertos hábitos vocales propios de ciertas épocas (y lugares)? En otras palabras, ¿cómo la *afonía*, en cuanto *a-fonía* (voz faltante) no sería de hecho una *disfonía cultural* que engendra una disforia social? Es porque la voz es goce, que perturba el orden social que replica a manera de regulación de este goce. Las producciones culturales llevan sus huellas, y la *Kultur* pone en escena esa “falta entre otras”, como lo demuestra Michel Poizat en *La voix sourde*. Según él, el sujeto se apropia de ese estigma, conforme al lugar que ocupe “en la estructuración inconsciente [...] particularmente en su relación con el goce y con la castración simbólica”¹⁸.

A través de las pocas “viñetas culturales” siguientes, veremos ciertas maneras de evitación que se da la voz para soslayar este efecto de falta.

15. Alain Arnaud, *Les hasards de la voix*, *óp. cit.*, 47.

16. Sigmund Freud, “El malestar en la cultura” (1930), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1979).

17. Conservaremos este término, sin traducirlo, de acuerdo con la enseñanza de Paul-Laurent Assoun en París VII.

18. Michel Poizat, *La voix sourde. La société face à la surdité*, *óp. cit.*, 268-69.

El sacrificio vocal como ofrenda sagrada

Se tiende a olvidar que el *Himno a San Juan*, que federa el nombre de las notas musicales, fue compuesto por un monje del siglo VIII, Paul Diacre del monte Cassin, que fue curado de su afonía gracias a las oraciones del Papa Zacarías¹⁹. Cada uno de sus versículos comienza con una sílaba que llega a escribirse en la escala jerarquizada de las notas musicales²⁰. Recordemos su traducción: “Para que puedan resonar en las cuerdas *distendidas* de nuestros labios las maravillas de tus acciones, aleja el pecado de tu impuro servidor, oh, San Juan”. ¡Habría entonces “pecado” al no poder cantar “a una sola voz”, y al angustiar así al Otro!

Aunque en nuestros días, para algunos musulmanes, uno puede rayar en el silencio por respeto, o si los monjes se consagran a oraciones silenciosas, en la Edad Media no hablar “entre hermanos” era el pecado de *taciturnas* que Michel Poizat comenta así: “el no reconocimiento del otro en tanto sujeto hablante, demuestra entonces por ese hecho ser deseante”. El sacrificio de la voz como ofrenda sagrada encuentra su apogeo en la castración impuesta a algunos adolescentes antes de su muda. La Iglesia de España fue la primera que recurrió a la voz de los *castrados*, influenciada ciertamente por la presencia de cantores eunucos²¹ introducidos en España por las conquistas árabes. Aún más cerca de nosotros, sobrevivieron en Rusia sectas de castrados²² que ejecutan cantos en coro hasta trances extáticos parecidos a los de los derviches torneros, o prácticas chamánicas²³ basadas en el soplo.

En este bosquejo de la voz destinada al divino, la dimensión de “pérdida” (don, ofrenda) y de sacrificio de toda la dimensión sexuada de la voz parece presidir. ¿Cómo ese “sacrificio” no sería un “paso obligado por el dolor”, cuya dimensión masóquica hay que interrogar, a fin de volver a esbozar fronteras corporales para la voz?

El suplicio vocal como goce consentido

Algunas técnicas vocales consideradas como “patológicas” en la estética occidental se cultivan por lo contrario en otras tradiciones musicales²⁴, en razón del simbolismo con que se las vincula. La etnomusicología explora esas voces que despliegan la irradiación de sus armónicos —como en las voces tibetanas— o en el cisma de las voces desdobladas —como en el canto difónico—. Provocan en el oyente la impresión de la presencia centuplicada de una voz que, sin embargo, está originariamente ausente. Como si estructuralmente hiciese parte del destino de la voz el ser poseída por “otro” mítico.

El *canto difónico*²⁵ ilustra esta proliferación melódica en el seno de una misma voz, que hace del cantante un Jano²⁶ bivocal que emite una voz “monstruosa” de donde

19. ¡Recordemos que el Zacarías de la Biblia fue condenado al mutismo por no haber creído en la noticia de la maternidad de Isabel!

20. *UT queant laxis. RESONARE fibris. MIRA gestrum. FAMULI tuorum. SOLVE polluto. LABII reatum. sancte. iohannes.*

21. Los eunucos son honrados en el Antiguo Testamento, y tendrán derecho a “un nombre perpetuo” en la eternidad.

22. Nikolai Volkov, *La secte russe des castrats* (Paris: Les Belles Lettres, 1995), 61.

23. Cfr. Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, 2.ª ed. (Paris: Gallimard, 1990).

24. Cfr. Tran Quang Hai *et ál.*, *Musiques du monde* (Courlay: Fuzeau, 1993).

25. Llamado también “canto de los armónicos”.

26. Tomamos esta metáfora de Paul-Laurent Assoun, pues nos parece asignarse bien a esta técnica particular.

emerge el “fuera del sexo” de los armónicos que flotan “fuera del cuerpo”. “La voz” se divide y se difracta en dos voces tipificadas: “una voz de bestia” y un bosquejo de “bella” voz. Planteamos la hipótesis de que se trataría de una presentificación de la voz perdida de un jefe de horda, simbolizado en las leyendas mogoles por el Lobo Azul, capaz de prodigar tanto amenazas como ayuda. Sólo se haría escuchar en la ruptura de dos voces extremas que cavarían una falla en la “voz única”, impidiéndole así reunir a sus hermanos. La voz “humana” estaría ausente de ese *no man’s land* sonoro que separa el bordón de sus armónicos. Es una voz perdida en el Otro, y cuyos hermanos están ausentes.

El *cante gitano* parece también emblemático de una condena a muerte de la voz. Es un verdadero “combate” de tauromaquia que conduce al cantaor presa de tensiones psíquicas paroxísticas, cuando va a “entregar” o más bien a “soltar” la voz de su glotis contraída. Se trata “de una técnica llamada el *macho* que consiste en forzar la voz en los últimos versos. Si se la interpreta correctamente, produce un estrangulamiento prolongado de la voz que evoca un estertor o una agonía: mientras el torero mata al toro, *el cantaor ‘mata’ su voz*”²⁷.

Pero desde los juegos vocales de la infancia, la voz logra borrarse de la escena vocal.

La “voz flagelada” o las escarificaciones vocales

Los niños del sur de Madagascar²⁸ han desarrollado una técnica vocal, la *galeha*, que se caracteriza por saltos bruscos de mecanismos vocales, una voz ronca y forzada, una presencia recurrente de tremulaciones y de percusiones en la laringe, o de lo que los niños llaman el “músculo de la voz” (que es de hecho el músculo esternocleidomastoideo). “Interpretan” con ese músculo como un bajista tañe las cuerdas de su contrabajo. Sus cuellos lleva las huellas que dejan las uñas, parecidas a escarificaciones que exhiben con orgullo. Hemos llamado a esos niños “los flagelantes de la voz” y a la voz que les es propia “voz flagelada”. A manera de justa vocal, profieren toda una panoplia de insultos contra las familias de los demás. Nuestra hipótesis es que, para regular este goce verbal de la injuria que se hace a la descendencia sexuada del otro, para castigarse *por este exceso vocal*, solo quedaba una solución: “golpear ese cuerpo” de donde salían las infamias vocales.

Mientras el rito de pubertad masculino revela al hombre como amo de una voz gruesa, los rituales de *pubertad femenina* exigen un “sin voz”, siendo considerada como tabú toda fonación potente. Emisiones de voz y emisiones de flujo sanguíneo son incompatibles en la joven púber, y esto se ve también en los ritos que acompañan la *pubertad del muchacho*. La muda es considerada como equivalente a las primeras



27. Caterina Pasqualino, *Dire le chant. Les gitans flamencos d'Andalousie* (Paris: CNRS, 1998), 240.

28. Cfr. Victor Randrianary, *Madagascar, les chants d'une île* (Paris: Actes Sud, 2001).

reglas en las muchachas, y los hombres dicen entonces que, mezclada con la voz y con las secreciones bucales, sale sangre.

Una “voz perdida”; una voz que habría perdido su cuerpo

Hay otras producciones culturales que juegan con el sin-voz, como el *silbido* —ni voz ni palabra— de los silbadores de La Gomera, pastores solitarios para quienes nadie más está “al alcance de la voz”. Solo un silbido, modulado y calcado con los fonemas de la lengua les permite transmitir los mensajes hablados. Esta lengua silbada, llamada “lengua del diablo”, plantea la pregunta de lo que queda de una voz cuando se la despoja en parte de su materialidad sonora y se la reduce a un *bosquejo vocal* que conserva, no obstante, la inteligibilidad del lenguaje.

Daremos en último ejemplo la *quintina* de los sardos, voz virtual femenina que nace de la fusión de cuatro voces de hombres: voz de la que no se sabe si emerge del corazón de la polifonía o si viene de un más allá irrepresentable. Llegamos entonces a preguntarnos si, paradójicamente, a través del tejido contrapuntístico, esta proliferación melódica del canto vocalizado, emblemática de esta voz perdida, no estaría ahí para ocultar o colmar un agujero de silencio estructural en todo sujeto. ¿Cuál es ese grito que resuena en nosotros y que no se articula, haciendo de la voz perdida una voz “en el otro”, voz del deseo del Otro?

Una “voz en off” como solución al malestar social

Por su parte, la sociología nos ofrece preciadas herramientas de análisis que nos permiten validar la voz como fenómeno social sometido al “horizonte de espera”²⁹ del otro, a los hábitos vocales locales, y que plantea también la pregunta por la identidad vocal, etc. En la escena social, la voz desarrolla toda una paleta de expresiones más relacionadas con la calidad de la comunicación que con las cualidades fisiológicas del locutor. Especie de “lubricante social” o “capa de sociabilidad”, según Claude Javeau³⁰, permite a las palabras trazar su camino hacia el otro. Nos corresponde aportar entonces una nueva piedra a esta construcción conceptual, a fin de aprehender la voz en su vertiente disfónica y afónica, en cuanto huella social y factor de regulación en los intercambios sociales. Puede uno preguntarse qué da a entender la voz sobre la pertenencia de un sujeto a una sociedad ritualizada, y qué devela la transmisión de los elementos en juego interrelacionales con un auditorio igualmente sometido a costumbres culturales de escucha. En otras palabras, se trata de evaluar lo que esta voz de menos da a entender de más.

29. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard (Paris: Gallimard, 1978).

30. Claude Javeau, *Prendre le futile au sérieux* (Lonrai: Cerf, Humanités, 1998).

De esta aproximación sociológica hemos deducido un conjunto de preguntas atrapadas entre dos discursos —sociología y psicoanálisis—. Perder la voz es, por ejemplo:

- ¿rehusarse a exhibirla por pudor vocal, hacerse “voz en off” de la escena social?;
- ¿descarriarla antes que sufrir una discriminación vocal que le estaría asociada?³¹;
- ¿dar libre curso a un cierto masoquismo que podría expresarse a través de un sacrificio de la identidad orgánica a la identidad social?

Para evitar la disfonía y la disforia, los “usuarios de la voz” constreñirán el gesto vocal a “sobre-adaptarse” a esa especie de “puesta-en-escena-vocal” que impone lo social.

Cuando esta “habladera ociosa”³², con su cortejo de ruidos anexos y significativos (estornudos, toses, bostezos, ruidos de la boca entre las frases) se fija con el silencio putativo³³ de la afonía, la voz “se rompe”. Es esa relación que mantiene esta voz aparentemente rota con ese vínculo aparentemente roto la que hemos querido interrogar. No se interpreta su instrumento vocal de la misma manera según la partición social que le es dado interpretar; el “teclado vocal” no puede responder de la misma manera. El sujeto dividido, atrapado en la relación especular con el otro, es muy a menudo “hablado por su voz”. Tomar la palabra es, en suma, “desprenderse de la voz”, como pudo escribirlo Alain Didier Weill³⁴.

La α -fonía; un *black-out* vocal

“¿Qué decir / cuando las palabras vibran en lo blanco y te sumergen / en el Vacío?”³⁵.

AÏCHA ARNAOUT, *EAU ET CENDRE*

¿De qué vértigo es presa la laringe, y al borde de qué “Vacío” que pueda impedir al sujeto reunir en un mismo abrazo la voz y la palabra, cuando las palabras “vibran en lo blanco”, como escribe el poeta? Así como la voz está dotada, en el plano funcional, de varios mecanismos que pueden hacerla caer de una sexuación a la otra³⁶, así mismo se la puede suponer alienada en “mecanismos psíquicos” igualmente complejos, que podrían obstaculizarla en su asunción hacia el otro. Esta es la hipótesis que desarrollaremos aquí.



31. Cfr. Las demandas de cambio de acento que hacen a los extranjeros en el momento de las entrevistas para un empleo.
32. Claude Javeau, *Prendre le futile au sérieux*, óp. cit., 88.
33. Al que se le supone ser lo que no es en realidad.
34. ALAIN-DIDIER Weill, *Invocaciones* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1999).
35. Aïcha Arnaout, *Eau et cendre* (Orléans: Pli, 2000), 104-5.
36. Claire Gillie, “La voix unisexe; un fantasma social d’une étrange inquièteté”, en *Le féminin, le masculin et la musique populaire d’aujourd’hui* (Paris: OMF, Paris IV, 2003).



La a fonía; una voz pulsional “que dice mucho”

Se trata pues, en esta última parte, de considerar la voz en su dimensión pulsional, a saber, no en su dimensión sonora y acústica, sino en su *posición estructural*. En *La pulsion et ses tours*, Clerget propone la definición siguiente (condensando, en nuestra opinión, lo que dice Michel Poizat): “La voz es entonces la parte real del cuerpo que el sujeto consiente perder para hablar [...]” y hace decir a Lacan³⁷ que “la voz es el objeto caído del órgano de la palabra”³⁸. Si las psicopatologías vocales provocan un *black-out* vocal ante el otro, en el momento de reunirse con el coro social roen también el orden de lo Simbólico. En otras palabras, la voz que hace síntoma acude a interrogar otro cuerpo, *el cuerpo pulsional*³⁹, que remite a “la geometría inconsciente” y a la “metapsicología del límite corporal”⁴⁰, como lo expresa Paul-Laurent Assoun. Al estar la voz, por construcción, atravesada por este límite —ya que tiene su fuente en el cuerpo para propulsarse dentro del territorio del otro— la a fonía impondría entonces al cuerpo una línea de demarcación. Pero contemplar la voz como “pulsión invocante”, requiere entrecruzarla con otras nociones: la *pulsión*, la *pérdida*, la *falta* y el juego *presencia-ausencia*. Es para dar cuenta de esta dialéctica “alejamiento-hallazgos”, que hemos rebautizado “apofonía” (de *apo*, lejos) a las patologías vocales que se emparentan con la a fonía.

Al abrir el asunto de la hipótesis de lo inconsciente, Freud nos permite pensar una “voz pulsional” —afiliada al cuerpo pulsional— que puede entrar en conflicto con la “voz orgánica” —tutelada por la anatomía—. Recordemos que «una pulsión es algo que “empuja” a gozar de su objeto, mientras que lo social [...] participa al contrario de la resistencia a la atracción de dicho objeto»⁴¹. Freud ubica y privilegia un cierto número de objetos (oral, anal), concernidos por lo que él llama las pulsiones parciales: pero allí no figura la voz. Le corresponderá a Lacan, en los años sesenta, desmontar el concepto freudiano de pulsión, afiliándole el concepto de objeto a, y reforzando la dimensión de la “a-especificidad” del objeto ya ubicado por Freud. Completará la lista de los objetos parciales freudianos con “la mirada” (sobre todo) y con “la voz”, reservando el objeto voz para aproximarse a las voces alucinadas de los psicóticos. En *Tótem y tabú*⁴², Freud plantea, como instancia de goce absoluto, “el padre de la horda”, promulgando un interdicto al que él mismo no se somete. Luego imagina el asesinato, la supresión de esta instancia; esto dejará huellas indelebles en los hermanos, en el origen de una ley pacificante que organiza familia y sociedad. Esta ley será interiorizada en cada cual por identificación y luego por incorporación de ese padre; en consecuencia, con la instauración de la conciencia moral y de la

37. Jacques Lacan, *Des Noms-du-Père* (Paris: Seuil, 2005).

38. Joël Clerget, *La pulsion et ses tours. La voix, le sein, les fèces, le regard* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000), 27.

39. Paul-Laurent Assoun, *Corps et symptôme, Leçons de psychanalyse*, 2.ª ed. (Paris: Anthropos, Economica, 2004).

40. *Ibid.* Capítulo agregado a la segunda edición de esta obra.

41. Michel Poizat, *Vox populi, vox Dei. Voz y poder* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2003), 281.

42. Sigmund Freud, “Totem y tabú” (1913), en *Obras completas*, vol. XIII (Buenos Aires: Amorrortu, 1979).

religión que perpetúan a ese padre cuyo “resto” no es más que el nombre. En toda esta construcción freudiana, la voz no es desarrollada como tal, y sin embargo, se le da un lugar absolutamente importante con la figura sonora del *shofar*.

En su seminario sobre la angustia⁴³, Lacan hará del *shofar*, apoyándose en los planteamientos de Reik⁴⁴, un “resto” del padre en su versión totémica, incorporado también. Le confiere así a la voz pulsional —presa en la alteridad y atravesada por “Otro”— su doble pertenencia a los registros de la oralidad y de la vocalidad. Es así como la voz se encuentra promovida por Lacan al estatuto de “resto” —de ese goce absoluto—, “objeto de desecho” u “hojas muertas” de esta voz objetalizada. La presenta también como “imperativos interrumpidos del superyó”, “cuya manifestación vocal puede culminar, en la patología, por ser en verdad obsesiva”⁴⁵. Lacan subraya asimismo su dimensión temporal que la voz hace presente en el *continuo* sonoro que sostiene la articulación significativa. Pero agrega que si la voz parece vinculada con la cadena significativa, no es evidente que pueda estar vinculada con el sujeto emisor que la enuncia, puesto que supone, en el psicótico, la existencia de “otro” al que atribuye “la voz vinculada con el propio mensaje del sujeto que lo produce”⁴⁶. Por lo demás, Lacan nos muestra, con el estadio del espejo⁴⁷, que entre los 6 y los 18 meses, el niño, que ha nacido sin cuerpo, se constituye entonces un cuerpo⁴⁸. Agregamos que entonces va a “constituirse” un lenguaje por medio de su voz para pasar “de lo vocal a lo vocable”⁴⁹. Al encontrarse con la imagen especular, se desprende del “otro con minúscula”, precursor del “objeto a”. Se ve entonces hasta qué punto la voz y la palabra están en una relación ambigua, puesto que, como lo subraya Michel Poizat, “la voz es al mismo tiempo el soporte del significante, funda entonces a ese respecto el corte con el goce, pero es también huella de este goce primero para siempre perdido”⁵⁰. Más tarde Lacan hablará más «de la falta de objeto que del objeto perdido [...] Esa palabra, “perdido”, es en efecto ambigua puesto que remite a la idea de que ese objeto fue adquirido en un tiempo y luego perdido. Remite también a la idea de que podría eventualmente volvérsela a hallar»⁵¹.

Del “fort-da” al “ch...t-da”

Este juego de aparición y desaparición de la voz en su materialidad sonora no deja de evocar el “juego del carrete”, llamado juego del *fort-da*⁵², denominación “difónica”, notémoslo. Puesto que ese nombre de *fort-da* está construido con dos interjecciones, lo llamamos el juego del “ch...t-da” —tratándose de la afonía— que le da así a ese “chito”⁵³ su versión a-vocálica, es decir, θτ en transcripción fonética. Michel Poizat precisa que “es así toda una escansión presencia/ausencia que se engendrará en torno a este elemento vocal relacional. [...] La voz es planteada en esta construcción como

43. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La angustia* (Buenos Aires: Paidós, 2006).

44. Theodor Reik, *Rituel. Psychanalyse des rites religieux* (Paris: Denoël, 1975).

45. Michel Poizat, *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée* (Paris: Métailié, 1991), 193-95.

46. Michel Poizat, *Variations sur la voix* (Paris: Anthropos, Economica, 1986), 204.

47. En una concepción diferente a la que desarrolla Alain Delbe.

48. Cfr. Françoise Dolto, con su dialéctica “imagen inconsciente del cuerpo” vs. “esquema corporal”.

49. Esta tesis constituye nuestro trabajo de investigación actual.

50. Michel Poizat, “À propos de *La leçon de musique* de Pascal Quignard: voix perdue et objet perdue”, en *Variations sur la voix, óp. cit.*, 15.

51. Michel Poizat, *Variations sur la voix, óp. cit.*, 18.

52. Igualmente llamado “juego de la bobina” y descrito por Freud en el texto *Más allá del principio del placer*.

53. Precisemos que “ichito!” es una interjección holofrástica que intima la orden de callarse. Y que se pronuncia elidiendo muy a menudo las vocales. De ahí la escritura: “ch...t”, es decir, [θτ].

objeto de esa experiencia primera de goce que se borra desde que la significación entra en juego”. Esto permite a Jacques-Alain Miller⁵⁴ definirla como “todo lo que del significante no concurre al efecto de significación”⁵⁵. En *La voix sourde*, Michel Poizat se pregunta qué sucede para quienes la voz falta en lo real⁵⁶; en *Vox Populi, Vox Dei*, agrega esta afirmación que hacemos nuestra aquí: «De tal modo la pulsionalidad de la voz se manifiesta al “opacarse”, al dejar de ser transparente, en el efecto resultante de abolición del sentido»⁵⁷.

En sus *Lecciones psicoanalíticas sobre la voz y la mirada*⁵⁸, Paul-Laurent Assoun evoca la relación asonántica entre *die Stimme* (la voz) y *die Stimmung* (el humor, la disposición de espíritu). Pero Solal Rabinovitch recuerda en *Les voix*: “La *Stimmung*, decía Novalis, es una acústica del alma [...] Cristalizada en sus desechos o evaporada en el silencio, la voz es al mismo tiempo carne (sexo) y pensamiento puro; entre presencia y ausencia, es presencia sobre fondo de ausencia”⁵⁹. Es justamente lo que viene a sellar la afonía, y las pocas viñetas clínicas que pondrán a trabajar este concepto de “pulsión invocante”.

54. Jacques-Alain Miller, “Jacques Lacan y la voz”, en *La voz* (Buenos Aires: EOL, 1997), 15.

55. Michel Poizat, *Vox populi, vox Dei. Voz y poder*, *óp. cit.*, 122.

56. Que debe entenderse aquí en el sentido de “realidad” y no de lo Real lacaniano.

57. Michel Poizat, *Vox populi, vox Dei. Voz y poder*, *óp. cit.*, 164.

58. Paul-Laurent Assoun, *Lecciones psicoanalíticas sobre la voz y la mirada* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1997).

59. Solal Rabinovitch, *Les voix*, (Paris: Seuil, Champ Freudien, 1974), 163.

60. Como en el siguiente ejemplo: “agua cayó por aquí, cate que no lo vi”; donde “cayó por aquí” corta la palabra “aguacate”, constituyendo así una *tmesis*; además, “cayó por aquí” se puede juntar con “agua”, o también con “aguacate”.

61. Markos Zafiroopoulos, *Lacan et les sciences sociales* (Paris: PUF, 2001), 204.

62. Bernard Noël, *La langue d’Anna* (Paris: POL, 1998), 32.

Una “automutilación vocal”

Si el francés habla de “extinción de voz”, el inglés, en cambio, habla de *to cut one’s throat*, del orden de la auto-mutilación vocal. A este corte del *continuo* sonoro que provoca un *silencio* que “da alaridos a la muerte”, según Michel Poizat, le damos, en lo que nos concierne, la figura retórica de la *tmesis*, que es una figura microestructural de retórica de la familia de los tropos. Consiste en la separación de los dos elementos de una palabra compuesta (a menudo una palabra-herramienta)⁶⁰, con una serie que se intercala allí, cortando así la unidad significante de la cadena. Hacer de la afonía una *tmesis*, es darle la forma de una “irrupción de silencio” que rompe el flujo de la palabra, que crea una brecha en el discurso, en detrimento del significado; ese sería entonces el *equivalente sonoro de un escotoma escópico*.

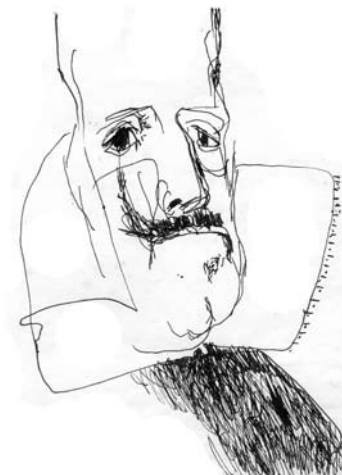
Markos Zafiroopoulos, refiriéndose al seminario *La angustia*, evoca el registro del *sacrificio* y recuerda que «el sujeto adviene al mundo de la palabra [...] a costa de una desvitalización del cuerpo [...] que deja al hombre “desvitalizado” por la mordedura del significante»⁶¹. Bernard Noël encarna este hombre con Anna, comediente, que evoca a su público: “no solo le ofrezco mi voz: le ofrezco toda la masa *carrosa* [...]. Quiero ese silencio y quiero que el *sacrificio* sea suficientemente visible como para que la aparición triunfante del Otro no disimule que mi cuerpo, bajo él, agoniza de placer por la posesión a la que se entrega”⁶².

Una “anorexia vocal”

Si la automutilación vocal es una manera radical de sacrificar su voz, existen otras “astucias” para excluir su voz del espacio social. Cuando “nada sale”, a menudo no se trata de una “avería” fisiológica, sino claramente de una “huelga vocal” que necesita de la reorganización de la circulación de la palabra. Ese “nada sale” nos remite a la anoréxica que “come nada”, según Lacan⁶³. La afonía sería pues el reverso de la anorexia mental, es decir, una “anorexia vocal”. El sujeto se presenta al otro afectado por una palabra despojada de su carne vocálica; deambula su esqueleto consonántico en un discurso empobrecido de su sustancia. Una de nuestras pacientes, docente y cantante, presentaba esta forma de *abstinencia vocal*, poniendo a *dieta* su voz lírica cuando se trataba de enseñar. Su “voz-Antígona” quedaba emparedada en el fondo de su laringe. Un día en que evocaba a su abuela, quien respondía por ella, “tenía yo las palabras en la punta de la lengua pero eso no salía”, le preguntamos: “¿ella le quitaba las palabras de la boca?”. Para esta cantante que no quería “dañarse” la voz frente a los alumnos, podríamos plantear la hipótesis de que su síntoma era de hecho el canto, no la afonía. Esta forma de “adicción al canto” era para ella una manera de engañar la angustia con la melopea de la melancolía, y de desafiar la inminencia de un *black-out vocal*. Como Anfortas⁶⁴, ella podía con el canto, así como con la afonía, continuar gozando de la herida fluida sonora que la mantenía en vida.

Un “masoquismo vocal”

Con lo anterior se evalúa el alcance de una especie de “hasta el finalismo” vocal, donde la voz flirtea con los extremos del gesto vocal, a riesgo de disolverse en el *fuera de sexo*⁶⁵ de la voz. La afonía funcionaría entonces como castigo por este exceso vocal ya emblemático de los casos de histeria evocados por Charcot, y luego analizados por Freud⁶⁶. Puesto que una histérica presenta parálisis parciales, se puede efectivamente postular la existencia de una parálisis de las cuerdas vocales que no sería orgánica, y que sería expresión de un conflicto conversivo de un cuerpo sometido a un exceso de goce. Por otra parte, Freud demostró que la afonía histérica sella la ausencia del otro, idea que retomará Lacan ubicando la voz, objeto *a*, como “deseo del Otro” —y no “deseo al Otro” de la mirada—. Paul-Laurent Assoun demuestra, a través de figuras emblemáticas de la afonía (Dora, Rosalie y Cordelia)⁶⁷ que el silencio vocal viene a inscribirse como jeroglífico en el hueco de la tráquea, haciendo presentes las palabras de amor silenciadas y verificando que “la mudez debe entenderse como una figuración de la muerte”⁶⁸. Pero el dúo *Némesis/hybris*, interviene igualmente cuando Dora da un portazo al dejar a Freud, quien lo comenta así: “Fue un inequívoco acto de *venganza* el que ella, en el momento en que mis expectativas de feliz culminación de la cura



63. Cfr. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 4, La relación de objeto*, cap. 4 (Buenos Aires: Paidós, 1994).

64. Nos referimos aquí a Anfortas en *Parsifal* de Wagner.

65. Cfr. Michel Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange, essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra* (Paris: Métailié, 1986).

66. Para el caso de Dora, cfr. Sigmund Freud, “Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora)” (1905), en *Obras completas*, vol. VII (Buenos Aires: Amorrortu, 1979), y para el caso de Rosalie H., cfr. Sigmund Freud, “Estudios sobre la histeria” (1893-95), en *Obras completas*, vol. II (Buenos Aires: Amorrortu, 1979).

67. Paul-Laurent Assoun, *Lecciones psicoanalíticas sobre la voz y la mirada*, óp. cit.

68. Cfr. Sigmund Freud, “El motivo de la elección del cofre” (1913), en *Obras completas*, vol. XII (Buenos Aires: Amorrortu, 1979), 312.



69. Sigmund Freud, "Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora)" (1905), en *Obras completas*, vol. VII, *óp. cit.*, 96.

70. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 16, De un Otro al otro* (Buenos Aires: Paidós, 2008), 200. Este interrogante federa nuestra investigación actual.

71. Ese discurso, iniciado por los sistemas educativos y jurídicos es confirmado por la medicina. Ha venido a tomar el relevo del discurso de hace unos cincuenta años sobre el "niño débil" y sus derivados (el niño retardado, el niño atrasado, el niño que fracasa, etc.).

habían alcanzado su apogeo, aniquilase de manera tan inopinada esas esperanzas. También su tendencia a *dañarse a si misma* contribuyó a ese proceder⁶⁹. Vemos ahí, una vez más, una forma de automutilación gozosa que puede hacernos abordar a Dora bajo el ángulo del masoquismo, aún no conceptualizado por Freud en la época en que redacta ese caso.

Freud precisa, por otra parte, que Dora sufre de un estrangulamiento "*ein Gefühl von Würgen und Schnüren*", forma de histeria de retención. Pero *Würgen* es apretar, estrangular, y también tragar con esfuerzo, y hasta "exterminar", y *schnüren* es adjuntar o apretar. Se desprende entonces la idea de un lazo mortífero entre el flujo hemorrágico vocal y la afonía, que vendría a sellar el agotamiento. Si estrangulamiento y suturas hacen parte de las prácticas sadomasoquistas, los síntomas de Dora vinculados con su afonía periódica parecen también confirmar la tesis de una emergencia de ciertos "rasgos masóquicos":

- su resistencia muda dentro del "cuarteto verdugo" del cual está excluida;
- su juego de tensión entre su deseo de abandonarse y su resistencia que le hace abandonar al Otro (en la persona de Freud);
- su palabra "amordazada", sobre la que volverá Lacan, y que hace parte del decoro.

¿A qué brazo armado se ofreció Dora como objeto de deseo del Otro? Esta hipótesis implica interrogar ese momento de vuelco conceptual en que Lacan, en el seminario *De un Otro al otro*, rebautiza el objeto a (voz) como "objeto sadomasóquico"⁷⁰.

El mutismo como "voz del otro"

Si bien este trabajo nos permite agudizar nuestra mirada sobre los síntomas que afectan la voz, tiene por objetivo igualmente no un "psicoanálisis aplicado", sino un acercamiento y un ajuste entre la investigación en psicoanálisis y las ciencias sociales. Una de las canteras abiertas por esta investigación pone a trabajar un dicho común en varios países: "un niño mudo es un niño brujo", y que interroga, en nuestra opinión, el reverso y el destino del sacrificio vocal. El "niño brujo" africano sería un "niño habitado" por las voces de los espíritus de los ancestros y sellaría su pertenencia a "otro mundo" con el mutismo. Este niño poseído por la voz de otro parece encarnar por sí solo dos caras del niño, independientemente de su nacionalidad, que están en el debate del discurso social dominante actual⁷¹:

- "El niño mártir" y sus derivados: el niño abusado, sacrificado, el niño de las calles, etc.

- “El niño superdotado” y sus derivados: el niño hiperactivo, inestable, estrella, etc.

Ante esos “casos de niños”, el discurso psicologizante y etnopsiquiatrizante combate la “exclusión” y piensa en “remedio”, “reinserción”, “resiliencia” para los primeros, respuesta medicalizada y a veces quimioterapéutica para los segundos. En el marco de la antropología psicoanalítica, podemos abordar las perturbaciones de la voz y del lenguaje en el niño como metáfora de una perturbación que sería la de la familia. Postulamos entonces la existencia de una relación entre el “niño mudo” y la hipervociferación del cuerpo del niño llamado hiperactivo, ante el mutismo materno, o ante sus “murallas sonoras”⁷².

Otra cantera nos permite visitar el discurso musicológico con algunas hipótesis vertiginosas. A través del tejido contrapuntístico, la proliferación melódica estaría ahí para ocultar un silencio estructural, *haciendo de la música el lugar de la falta de la voz* y de la reparación simbólica de la voz perdida; la ópera sería su paradigma.

CONCLUSIÓN: UN *FLATUS VOCIS* ATRAPADO ENTRE ALTERACIÓN Y ALTERIDAD

Independientemente de las divergencias epistemológicas que dividen las corrientes psicoanalíticas, todas reconocen que el grito, en su función misma de llamado al Otro, se organiza en par significante dentro del psiquismo: el segundo grito despertará no el primero, sino el recuerdo del primero que el Otro habrá dotado de una significación. Si esta dimensión fue problematizada ampliamente por Michel Poizat, Solal Rabinovitch llama la atención sobre los riesgos que corre “la parte de goce” de la voz: “Una voz se raja, se hace callar, se rompe, puede estar plena de sentido, puede hacer gozar, puede hacer emerger un sujeto. Se requiere que la parte de goce de la voz se apague para que se pueda escuchar qué dice. Espero, decía Lacan, que vengan tantos por lo que digo, no por mi voz”⁷³. Habitado por ese síntoma, el sujeto escucha dentro de él su propia voz, cuando “nada sale”, de la misma manera que no se percibe nada de las voces alucinadas del psicótico. Tanto para el uno como para el otro, abrigar en sí esta voz extraña es dar hospitalidad a una extrañeza; esta voz alterada es la de la alteridad, la del Otro. Esto implica cuestionar este escabullirse de la voz ante la palabra, ese *flatus vocis*, que se reduce a un solo “soplo de voz [...] sin valor alguno”⁷⁴, que hace escuchar una voz marchita, que se vuelve detumesciente en el momento de darse al otro.

En el seminario *Les Non dupes errent*, Lacan escribe:

[la voz] concierne menos a la demanda que al deseo del Otro. [...] La materialidad del sonido estará, a partir de ahí, irremediabilmente velada por el trabajo de la signifi-



72. Roland Gori, “Les murailles sonores”, *L'evolution psychiatrique* 4 (1975): 779-803.

73. Solal Rabinovitch, *Les voix*, *óp. cit.*, 143.

74. Jacques Nassif, *L'écrit, la voix, Fonctions et champ de la voix en psychanalyse* (Paris: Aubier Psychanalyse, 2004), 293. Nota a pie de página.

75. Jacques Lacan, *Les Non dupes errent (1973-1974)*. Inédito.
76. “Wo es war, soll ich werden” en el texto original, que cierra la 31.^a conferencia de Freud en 1932. Cfr. Sigmund Freud, “Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis” (1933 [1932]), en *Obras completas*, vol. xxii (Buenos Aires: Amorrortu, 2004).

cación. [...] La voz del Otro invoca al sujeto, su palabra lo convoca. [...] La voz es ese real del cuerpo que el sujeto consiente perder para hablar, es ese “objeto caído del órgano de la palabra”⁷⁵.

Lacan parece reunir allí todo lo que puede responder a nuestro cuestionamiento sobre ese punto de basta entre la voz en su materialidad sonora y la voz en su relación con el deseo del Otro. No niega ese “real del cuerpo” ni la “materialidad del sonido” de la cual reconoce, él mismo, que puede estar velada. Muestra ese abarrancamiento cavado en el corazón de la palabra por el trabajo de significación, e igualmente pone la pérdida como principio que actúa en la fuente misma del acto fonatorio.

En el momento de concluir este eco en forma de *a posteriori* de nuestra tesis, recordaremos que el significante ‘tesis’ viene del griego *thesis*: acción de plantear. *Thesis*, en el canto gregoriano, no puede evitar la *arsis*, el impulso, en otras palabras la pulsión. *Arsis* y *thesis* se refieren a los movimientos de la voz, su ascenso, *arsis*; su recaída, *thesis*, tal como los analizan los especialistas de lo gregoriano que, con la quironomía y el paso a la escritura, han sabido dar cuerpo y saber a la voz. Pero la voz es travesía hacia el otro, como esta tesis ha querido ser travesía de un discurso al otro. Es, pues, vocación estructural de esta tesis; *Thesis*, la de inscribirse en los registros de las voces perdidas y —en su reverso *arsis* de la pulsión invocante— pedir asilo en los lugares del Otro. Para murmurar allí, parafraseando a Freud: *Wo es sprach soll ich hören*⁷⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNAOUT, AÏCHA. *Eau et cendre*. Orléans: Pli, 2000.
- ARNAUD, ALAIN. *Les hasards de la voix*. Paris: Flammarion, 1992.
- ASSOUN, PAUL-LAURENT. *Corps et symptôme, Leçons de psychanalyse*. 2.^a ed. Paris: Anthropos, Economica, 2004.
- ASSOUN, PAUL-LAURENT. *Lecciones psicoanalíticas sobre la voz y la mirada*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997.
- CICÉRON. *De Oratore*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- CLERGET, JOËL. *La pulsion et ses tours*. Paris: L'Harmattan, 1995.
- CLERGET, JOËL. *La pulsion et ses tours. La voix, le sein, les fèces, le regard*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- DELBE, ALAIN. *Le stade vocal*. Paris: L'Harmattan, 1995.
- FREUD, SIGMUND. “Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora)” (1905). En *Obras completas*, vol. vii. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- FREUD, SIGMUND. “El motivo de la elección del cofre” (1913). En *Obras completas*, vol. xii. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- FREUD, SIGMUND. “Tótem y tabú” (1913). En *Obras Completas*, vol. xiii. Buenos Aires, Amorrortu, 1979.

- FREUD, SIGMUND. "Más allá del principio del placer" (1920). En *Obras completas*, vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- FREUD, SIGMUND. "El malestar en la cultura" (1930). En *Obras completas*, vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- FREUD, SIGMUND. "Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis" (1933 [1932]). En *Obras completas*, vol. XXII. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- GILLIE, CLAIRE. "Et la voix s'est faite chair ; Le Geste Vocal". *Cahiers de musiques traditionnelles* 14, Le Geste Musical (2001): 3-38.
- GILLIE, CLAIRE. "La voix unisexe; un fantasma social d'une étrange inquiétude". En *Le Féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*. Paris: Observatoire Musical Français, Université Paris-Sorbonne, 2003.
- GILLIE, CLAIRE. "Variations sur la voix des enseignants". En *Au commencement était la voix*, bajo la dirección de Marie-France Castarede y Gabrielle Konopczynski. Paris: Érès, 2005.
- GILLIE, CLAIRE. "La voix à fleur de peau". En *Actes du colloque de musicothérapie*. Paris: Université Paris-Sorbonne, 2007.
- GORI, ROLAND. "Les murailles sonores". *L'évolution psychiatrique* 4 (1975): 779-803.
- HAI, TRAN QUANG, MICHEL ASSELINEAU & EUGÈNE BEREL. *Musiques du monde*. Courlay: Fuzeau, 1993.
- JAUSS, HANS ROBERT. *Pour une esthétique de la réception*. Traducido por Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978.
- JAVEAU, CLAUDE. *Prendre le futile au sérieux*. Lonrai: Cerf, Humanités, 1998.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 4, La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1989.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 16, De un Otro al otro*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 17, El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- LACAN, JACQUES. *Des Noms-du-Père* (Paris: Seuil, 2005).
- LACAN, JACQUES. *Les Non dupes errent (1973-1974)*. Inédito.
- MILLER, JACQUES-ALAIN. "Jacques Lacan y la voz". En *La voz*. Buenos Aires: Escuela de la Orientación Lacaniana, Colección Orientación Lacaniana, Serie Testimonios y Conferencias, 1997.
- NASSIF, JACQUES. *L'écrit, la voix, Fonctions et champ de la voix en psychanalyse*. Paris: Aubier Psychanalyse, 2004.
- NOËL, BERNARD. *La langue d'Anna*. Paris: POL, 1998.
- NOËL, BERNARD. *Extraits du corps*. Paris: Gallimard, Poésie, 2006.
- PASQUALINO, CATERINA. *Dire le Chant. Les gitanes flamencos d'Andalousie*. Paris: CNRS, 1998.
- POIZAT, MICHEL. *L'opéra ou le cri de l'ange, essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris: Métailié, 1986.
- POIZAT, MICHEL. *Variations sur la voix*. Paris: Anthropos, Economica, 1986.
- POIZAT, MICHEL. *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*. Paris: Métailié, 1991.
- POIZAT, MICHEL. *La voix sourde. La société face à la surdité*. Paris: Métailié, 1996.
- POIZAT, MICHEL. *Vox populi, vox Dei. Voz y poder*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- QUIGNARD, PASCAL. *La lección de música*. Barcelona: Versal, 1988.
- RABINOVITCH, SOLAL. *Les voix*. Paris: Seuil, Champ Freudien, 1974.
- RANDRIANARY, VICTOR. *Madagascar, les chants d'une île*. Paris: Actes Sud, 2001.
- REIK, THEODOR. *Rituel. Psychanalyse des rites religieux*. Paris: Denoël, 1975.
- ROUGET, GILBERT. *La musique et la transe*. 2.^a ed. Paris: Gallimard, 1990.
- VASSE, DENIS. *Inceste et jalousie*. Paris: Seuil, 1995.
- VOLKOV, NIKOLAI. *La secte russe des castrats*. Paris: Les Belles Lettres, 1995.
- WEILL, ALAIN DIDIER. *Invocaciones*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- ZAFIROPOULOS, MARKOS. *Lacan et les sciences sociales*. Paris: PUF, 2001.

