

II. VOCES COLECTIVAS





Obediencia y enunciación

BELÉN DEL ROCÍO MORENO CARDOZO *

Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.



Obediencia y enunciación

Resumen

A partir del carácter imperativo de la voz, el artículo presenta algunas modalidades de la subyugación que esta provoca. Formula el interrogante relativo a la defensa posible respecto de la obediencia así inducida y, muestra cómo el sometimiento concierne a un lazo de amor que pretende colmar un lugar que ha de permanecer estructuralmente vacío. El artículo plantea, a partir de algunas referencias al acto creativo, la forma como la voz implica el lugar de enunciación de un sujeto respecto a lo real de su causa.

Palabras clave: voz, superyó, obediencia, enunciación, fantasía.

Obedience and *enunciation*

Abstract

This article presents some of the modalities of subjugation voice provokes, based on the imperative character of it. This paper raises the question regarding the possible defense in the context of obedience thus induced and shows how subjugation concerns a link of love that tries to fulfill a place which is meant to remain structurally empty. Based on some references to the creative act, the article suggests how the voice implies the place of *enunciation* of a subject with respect to what is real in its cause.

Keywords: voice, superego, obedience, *enunciation*, fantasy.

Obéissance et énonciation

Résumé

L'article présente quelques modalités de la soumission que la voix provoque, à partir de sa spécificité impérative. Il formule la question sur l'éventuelle défense face à l'obéissance ainsi induite, et montre comment la soumission concerne un lien d'amour qui cherche à combler une place qui aurait à demeurer structurellement vide. À partir de quelques références à l'acte de création, l'article expose comment la voix implique la place d'énonciation d'un sujet par rapport au réel de sa cause.

Mots-clés: voix, surmoi, obéissance, énonciation, fantaisie.

* e-mail: bdmorenoc@unal.edu.co

OBEDIENCIA

“Ocorre que las orejas no tienen párpados” es el título que da Pascal Quignard a uno de los diez pequeños tratados que constituyen *El odio a la música*. Esta frase, de una evidencia irrecusable, será la vía para explorar las inevitables seducciones, obligadas, pero también consentidas y hasta elegidas, en que la voz ocupa un lugar determinante. Solo con el desespero, audible en la insistencia de sus preguntas, “Orejas, ¿dónde está vuestro prepucio? Orejas ¿dónde están vuestros párpados? Orejas dónde están la puerta, las persianas, la membrana o el techo”¹, volvemos a tomar noticia de que, desprovistas las orejas de esfínter, no cesamos de oír. Al comienzo, oímos la “sonata materna”², que es la música que habita en la lengua natal; luego esa sonata mudará en lengua materna. Tal mudanza de sonata en lengua es la bisagra donde la voz adquiere su siempre paradójica disposición: por un lado, condición de la continuidad de no pocos encantamientos, por otro, soporte insoslayable de la discontinuidad de la articulación significativa. En una y otra función, la voz tiene un carácter envolvente; no es suficiente la ubicación de la fuente sonora para que la voz pierda tal condición. Ocorre acá de modo distinto a como acontece en el registro escópico: veo el espacio delimitado que contemplo, entonces lo deslindo; y aunque, en el extremo contrario puedo ser mirada por un objeto insensato que me concierne, también, entonces, el carácter puntiforme de esta experiencia hace manifiesto un recorte. Dado que no es posible ubicar la voz en este o aquel otro punto del espacio, la voz resulta más bien ubicua: por doquier se hace oír; por su parte, el subyugado oyente consiente forzosamente en aquello que se le impone.

Desde muy pronto el niño intenta procurarse un párpado allí donde no existe: se tapa los oídos para eludir la seducción de la voz. En ocasiones, más que taparse los oídos, los taponan con objetos más bien pequeños para la sordera que querría. Así se convierte en un pequeño Ulises, que intenta resistir a lo que acaso ya esté incorporado. Sin embargo, sus manos, así como la cera con que el héroe taponó sus oídos, resultan párpado insuficiente: algo se ha escuchado. Ulises escuchó el canto letal de las sirenas, y si no sucumbió al reclamo insensato de los fascinantes monstruos marinos, fue porque la fatiga de los años de peregrinación lo sostuvo atado al mástil de su nave.

1. Pascal Quignard, *El odio a la música*.

Diez pequeños tratados (Barcelona:

Andrés Bello, 1998), 108.

2. Según la expresión de Pascal Quignard.

Del lado de nuestro pequeño héroe, que trata de resistir al reclamo irresistible de la voz tapándose los oídos, diremos que son menos los lazos que lo salvan, que los de un amor que lo empuja a satisfacer un deseo en el cual bien podría inmolarse. Más allá de las distinciones entre el legendario personaje y nuestro pequeño héroe, hay un hecho de estructura que el mito de las sirenas hace ostensible respecto de la subyugación de la voz. Según cuentan las leyendas de más lejana datación, las sirenas habitaban una isla del Mediterráneo y atraían con su música a los navegantes; cuando los barcos se acercaban a la costa rocosa, las encantadoras criaturas devoraban a los imprudentes³. De allí podemos derivar una muy sencilla fórmula que muestra, sin embargo, la desmesura del intercambio efectuado: “Porque gozo de tu voz, entrego mi cuerpo”. De modo que el gesto de taparse los oídos es secundario a la prueba consentida de los poderes de la voz. Esa voz que no se quiere oír y que se intenta expulsar con la infantil estratagema, ya habita a su inerme oyente. No es extraño que en el monólogo continuo que habita a todo ser hablante, escuche fragmentos desprendidos de distintos lugares de enunciación. Incorporada la voz, el sujeto cree hablar, allí donde en realidad es vocero, portaestandarte de un imperativo que lo excede, portavoz ignorante de un encargo que lo doblega.

Para ilustrar esta incorporación de la voz y la manifestación sintomática a que obliga, basta recordar el pasaje inicial del historial del Hombre de las ratas. Una vez Freud ha comprometido a su paciente con la regla fundamental del análisis, el joven le cuenta cómo se siente atenazado, con frecuencia, por un impulso criminal; en tales circunstancias, le pregunta a un amigo si lo desprecia por considerarlo un delincuente. El condescendiente camarada lo consuela y lo libera parcial y temporalmente de su mortificación, asegurándole que es un hombre irreprochable. La pregunta, como se ha señalado, es un resto del oráculo paterno, escuchado en la temprana infancia de este sujeto: “Este chico será un gran hombre o un gran criminal”⁴. El padre sorprendido ante la furia del pequeño, a quien entonces propinaba un merecido castigo, profiere esta sentencia que, en adelante, volverá desagregada en la duda que atormenta al joven obsesivo. Acosado por la convicción que se le impone con la segunda parte de la sentencia paterna, “Eres un criminal”, interroga a su amigo, para que lo calme con la afirmación de la primera parte de la alternativa: “Eres un gran hombre”.

Existen desde luego, otras manifestaciones clínicas en que la incorporación de la voz no se traduce en una inmediata identificación con ella. Entonces, se elimina el sujeto del enunciado y aparecen frases, con frecuencia de reproche o corrección, en que una voz errante se dirige a quien habla para exhortarlo en el sentido de abrazar alguna identificación. Esas voces constituyen el núcleo pertinaz del superyó; el martilleo de su insistencia proviene, en buena parte, del estado *acusmático* de su manifestación⁵.

3. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana* (Barcelona: Paidós, 1997), 483-84.
4. Sigmund Freud, “Análisis de un caso de neurosis obsesiva (Caso del hombre de las ratas)” (1909), en *Obras completas*, t. II (Madrid: Biblioteca Nueva, 1981), 1443 y 1466.
5. Es preciso decir que este raro término fue rescatado por Pierre Schaeffer en la década de los años cincuenta del siglo pasado. Según lo sugiere Michel Chion, con esta palabra se designaba originalmente una secta pitagórica cuyo maestro impartía enseñanzas a sus discípulos tras un cortinaje: de este modo oían la voz y no veían la imagen que podía distraerlos de lo que el maestro transmitía. Estos autores hablan, en el mismo sentido, de voces *acusmáticas* en el campo cinematográfico, esto es, voces que se escuchan sin que se pueda ver la fuente de donde proceden. Cfr. Michel Chion, *La voz en el cine* (Madrid: Cátedra, 2004). Trasladadas estas reflexiones al campo de la práctica analítica, podríamos decir que una cura es un arduo proceso de *desacusmatización* parcial de la voz. Aquí no se trata tanto de ver la boca de donde partieron reproches, imprecaciones, seducciones y exhortaciones, como de localizar el lugar desde donde estas se proferían y el lazo de amor que mantenía velado, a conveniencia, su origen.

A los imperativos del superyó corresponde una obediencia ciega que transforma en significación plena el lugar vacío de la causa del deseo del Otro. Punto en el cual resulta pertinente recordar la turbadora etimología del verbo “oír” que Pascal Quignard destaca: “Oír es obedecer. En latín escuchar se dice *obaudire*. *Obaudire* derivó en la forma castellana *obedecer*. La audición, la audiencia, es una *obaudientia*, es una obediencia”⁶. En el terreno de los hechos colectivos, la obediencia no solo al jefe que manda, sino a la voz decapitada que ordena, bien pueden camuflarse bajo la seductora máscara de la heroicidad. ¿Acaso el héroe no es quien se conduce según la máxima de invulnerabilidad que el poeta Anzerguber condensó en la frase “No puede pasarme nada”⁷? En tal sentido, el más valiente, el que no se acojona, resulta ser el más obediente. No es otra cosa la que se puede derivar de las precisas observaciones que hace el poeta colombiano Álvaro Mutis en *La nieve del almirante*. Allí Maqroll El Gaviero, trujamán del autor, nos entrega una lúcida reflexión sobre la obediencia ciega a que incita una voz emitida en un cierto tono. Maqroll ha venido registrando, en facturas y memoriales de aduana, los acontecimientos de su viaje por el río Xurandó. La provisión de papel, que le había regalado el capitán del lanchón, se le ha agotado y el lápiz también ha llegado a su fin. Es entonces cuando nuestro desastrado aventurero, pensando en pedirle a un autoritario militar el suministro que requiere para proseguir con la escritura de su diario, escribe:

No me imagino solicitando ese favor, tan simple y tan candorosamente personal al autoritario Mayor cuya voz aún está presente en mis oídos. No sus palabras, sino su acento metálico, desnudo, seco como un disparo, que nos deja inermes, desamparados y listos a obedecer ciegamente y en silencio. Advierto que esto es nuevo para mí y que jamás había estado sujeto a una prueba semejante, ni en mi vida de marino ni en mis varios oficios y avatares en tierra. Ahora entiendo cómo se lograron las arrolladoras cargas de los coraceros. Pienso si eso que solemos llamar valor no sea sino una entrega incondicional a la energía incontenible, neutra, arrasadora de una orden emitida en ese tono. Habría que meditarlo con más detenimiento⁸.

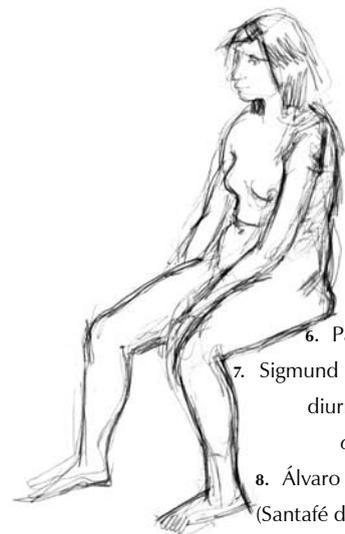
Meditarlo con más detenimiento es lo que intentamos en estas páginas, con el auxilio que, de manera renovada, nos prestan sus letras. A partir de estas indicaciones, hemos de agregar, a lo hasta aquí formulado, que la seducción de la voz, que culmina en sometimiento, despoja de su palabra al obediente, dicho de otra manera, acarrea su aniquilamiento subjetivo.

En este punto cabe recordar que antes de que Freud creara el dispositivo psicoanalítico, utilizó un aparato de silenciamiento, heredado de los artilugios mesmerianos, en que la voz induce todas las manifestaciones de entrega, amor, docilidad y ausencia

6. Pascal Quignard, *óp. cit.*, 106.

7. Sigmund Freud, “El poeta y los sueños diurnos” (1908 [1907]), en *Obras completas*, t. II, *óp. cit.*, 1346.

8. Álvaro Mutis, *La nieve del Almirante* (Santafé de Bogotá: Norma, 1992), 44.



de crítica, a las que tiempo después (1911), él habrá de referirse en su trabajo sobre la psicología de las masas. Mucho antes de que Freud descubra esos lazos de amor e identificación que tejen los vínculos colectivos, reseña el texto de August Forel *Der hypnotismus* (1889); allí describe el “carácter tipo” del buen magnetizador: “es preciso poseer entusiasmo, paciencia, gran seguridad y riqueza de artificios y ocurrencias. Quien pretenda hipnotizar siguiendo un esquema dado, quien tema la desconfianza o la risa del paciente, quien empiece con amilanado talante, poco logrará [...]”⁹. Talante entonces de amo, imprescindible al propósito de la imposición de su voluntad. Es claro, entonces, que esa imposición hace indispensable la impostura otorgada por la voz. Los poderes de anonadamiento manifiestos en la hipnosis no solo residen en una mirada penetrante o “magnética”, como podría llamársela; aquí la voz es agente de la orden impartida por el hipnotizador: por el conducto de la voz, el significante amo (S1) ejerce su poder. Si bien la voz que reclama convicción y docilidad concierne de manera privilegiada al significante, esta no deja de tener sus relaciones con la música. Por lo regular, el “Duerma usted” del hipnotizador se multiplica según un ritmo machacón, hasta que finalmente el hipnotizado se entrega, menos al sueño que al letargo de un amor sin condiciones. La voz dice:

Sus párpados se ponen más y más pesados y se cierran; se están cerrando, se están cerrando, se están cerrando. Están pesados como el plomo. Usted se da cuenta de que se está poniendo adormecido y cansado, muy adormecido [...] Sus ojos se están cerrando y usted se siente muy adormecido y relajado. Muy relajado. Sus brazos se relajan. Su cuerpo se relaja. Sus piernas se relajan [...]”¹⁰.

Esa voz está dotada de una regularidad monótona, de un ritmo elemental y envolvente, de una música primaria, que se convierte en el cortejo de la marcha, más o menos precipitada, del hipnotizado hacia el cumplimiento de la orden. Sabemos, por Freud, que ese mismo tipo de vínculo hipnótico está presente en la relación entre la masa y el líder, que es en su fundamento, un lazo de amor.

De modo que en el ámbito de los hechos políticos, las hipnosis colectivas no son mera eventualidad aislada. ¿A qué sirven las arengas, las alocuciones y los ademanes del líder? Los llamados discursos “vibrantes” no son otra cosa que inductores de goce; al concernir el cuerpo de los oyentes, la sintonía emocionada culmina en una identificación ignorante de su causa. Así como esa música elemental puede acompañar las repetidas sugerencias del hipnotizador, así también otros registros de la música pueden producir las facilitaciones necesarias para que “las cosas marchen”. Ya veremos cómo al lugar de “las cosas” puede llegar, con pasos de autómatas, aquel que ha sido despojado de su palabra. En las fascinaciones colectivas, los oyentes quedan



9. Sigmund Freud, “Reseña de August Forel, *Der hypnotismus*” (1889), en *Obras completas*, vol. I (Buenos Aires: Amorrortu, 2004), 108.

10. Javier Parra, *Teoría y práctica de la hipnosis* (Madrid: Uve, 1980), 60.

reducidos a proferir unas cuantas consignas, o al aplauso, que para el caso vale como pura voz de asentimiento.

“Allí donde se quiera poseer esclavos es preciso contar con toda la música posible”, palabras de Tolstoi que Quignard recuerda a propósito del odio doloroso hacia lo que más amó: la música. Único arte que participó en las fábricas de muerte que fueron los campos de concentración. Las palabras de Primo Levi ofrecen un testimonio conmovedor sobre la forma como la música, que fue para él “la voz del *Lager*”, colonizaba los cuerpos. Los motivos eran unas cuantas marchas y canciones populares del gusto de los soldados alemanes. La música fue, entonces y allí, instrumento de aniquilación: “Cuando suena esta música, sabemos que nuestros compañeros afuera en la niebla, salen en formación como autómatas, tienen las almas muertas y la música los empuja como el viento a las hojas secas, y es un sustituto de su voluntad”¹¹. El instrumento fue también, en este caso, un dispositivo que puede calificarse de hipnótico: al ritmo de las marchas los prisioneros, reducidos a *nuda vida*, “están determinados exactamente; no piensan y no quieren, andan”¹². ¿Y qué es un cuerpo que se mueve al ritmo de la música que lo invade y le hala los hilos de sus miembros, sino el cuerpo de un bailarín? De allí que Primo Levi vea en esa escena el montaje de una coreografía, “danza de hombres extintos”¹³. Danza macabra, en todo caso, pasos prometidos a la muerte. De modo que nos vemos conducidos a afirmar que el poder de la hipnosis tiene como fundamento último de su eficacia un ritmo que coloniza el cuerpo: ritmo escandido, o bien, por ciertas palabras que, como lo real, vuelven al mismo lugar —van y vienen como el péndulo que adormila al hipnotizado—; o bien, por la música que, despojada del significante, hace patente el lugar de un exilio inmemorial.

A estas alturas hay que decir, sin embargo, que el carácter imperativo de la voz, su poder de hacer marchar los cuerpos, su naturaleza invasora, en fin, su claro acento superyoico no requiere aparecer como manifiestamente autoritaria o dominante. Basta solo con que exista para que produzca los efectos que venimos examinando... que exista y que haya un vínculo donde el agujero que causa el deseo esté obturado y congelado por una respuesta. De este modo, la voz de una queja puede resultar tan mandona como el tronido de un mandato *irrevocable*. Este asunto abre, desde luego, la vía para distinguir la forma de operación de la voz en los discursos, habida cuenta de que el agente tiene en tal soporte su vehículo. Así entonces, voz que hace andar, por la impostura de un mandato, en el discurso del amo; voz que hace desear, por la división que torna audible, en el discurso de la histérica; voz que asigna valor a su pasivo oyente en el discurso universitario; voz que hace resonar el agujero en la significación en el discurso analítico. Es notable que solo en este último caso la voz halle su función por evocar el silencio de la causa. De las consideraciones precedentes se

11. Primo Levi, *Si esto es un hombre* (Barcelona: Muchnik, 2000), 54.

12. *Ibíd.*

13. *Ibíd.*

deriva que la cuestión de la voz se torne ineludible al momento de pensar los vínculos que establecemos con los otros. Ubicua e ineludible.

No hay párpados entonces, y las manos del niño son membrana defectuosa, y de las paredes, que habrían de aislarlo del sonido, se descascaran restos inquietantes con los que pronto habrá de construir la escena de su fantasma. En todo esto hay una pregunta que resulta obligada: ¿hay acaso alguna distancia posible respecto de los imperativos y seducciones de la voz? Seguramente la cantinela agobiante puede sustituirse con el monólogo interior que en la fantasía autoriza controvertir esa voz; pero así tan solo le responde, o responde por ella. De modo que allí no hay distancia. Esta observación nos permite, sin embargo, evocar ahora algunas anotaciones de Lacan sobre la distancia que, sin embargo, establecemos con la voz interior. Con relación a esa voz una primera defensa se esboza: no la tomamos muy en serio.

¿Acaso no sabemos nosotros los analistas que el sujeto normal es en lo esencial alguien que se pone en posición de no tomar en serio la mayor parte de su discurso interior? [...] Es tal vez, sencillamente la primera diferencia entre ustedes y el alienado. Por eso en gran medida, el alienado encarna [...] aquello en lo cual iríamos a parar si empezáramos a tomar las cosas en serio¹⁴.

Sobre este constante monólogo interior hay otra observación de la “psicopatología de la vida cotidiana” que vale la pena hacer, puesto que nos permitirá distinguir enseguida su engarce pulsional. Resulta frecuente que algo de ese monólogo interior termine sonorizándose; siempre se trata de fragmentos, restos de un decurso de pensamiento más amplio. No me refiero con ello a una vocalización que surge como voluntad de hablar, sino aquella que aparece por efecto de un empuje del que el locutor ni siquiera se percata. Si se da cuenta de ello, siempre es *a posteriori* o cuando se topa con la mirada interrogante de quien lo sorprende “hablando solo”. Este tipo de sonorización suele ser correlato de la actividad fantaseadora. No es inusual que quien está entregado a la consolación del sueño diurno, una vez su fantasía alcanza el punto culminante, termine sonorizando un tramo del libreto que lo entretiene, y que además, acompañe con algunos gestos la manifestación que, medio sonámbulo, ejecuta. En ello se advierte bien que los gestos terminan siendo componente insospechado de la voz. Tal como lo enseña Poizat “el gesto es voz y no solo *auxiliar* de la voz”¹⁵. Freud dejó una breve observación sobre la forma como la fantasía puede modularse corporalmente en voz y en gesto: “[...] en la calle descubrimos fácilmente al individuo entregado a una de esas ensoñaciones, pues su actividad imaginativa trasciende en una repentina sonrisa ausente, en un solitario soliloquio o en un aceleramiento de la marcha, con el que delata haber llegado al punto culminante de la situación soñada”¹⁶. La descarga



14. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3, Las psicosis* (Barcelona: Paidós, 1985), 178.
15. Michel Poizat, *Vox populi, vox Dei. Voz y poder* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2003), 159.
16. Sigmund Freud, “Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad” (1908), en *Obras completas*, t. II, *óp. cit.*, 1349.

motora efectuada revela entonces la satisfacción pulsional que concierne no solo a la figuración que la escena porta, sino también al material vocal que la sostiene.

El hecho de que el acto de hablar implique satisfacciones erógenas fue un asunto del que después se ocupó Robert Fliess en un artículo de 1949, llamado “Silencio y verbalización: suplemento a la teoría de la regla analítica”¹⁷. Según sus elaboraciones, esas dos modalidades pueden quedar engarzadas en satisfacciones pulsionales orales, uretrales, anales. Así, por ejemplo, en el silencio erótico anal, la modalidad de proceso excretorio se transpone al habla: sintaxis interrumpida, dificultad de avanzar y de comunicar pensamientos omitidos, gesticulación propia de estados espasmódicos, etc. Hay en este autor la idea del traslado y acaso la captura del habla por el modo de funcionamiento de una u otra zona erógena. Ahora bien, a partir de la inclusión que hizo Lacan de la pulsión invocante, podemos conjeturar que el proceso así efectuado corresponde a lo que Freud denomina imbricación pulsional. Entonces, respecto del asunto que acá interesa, más que de traslado o de transmutación, se trata de una suerte de coalescencia entre dos tipos de satisfacción cuyos circuitos pulsionales quedan anudados. Así, la elocución de aquel paciente que extiende las vocales de una palabra que suelta con dificultad, hace oír no solo el significante que de este modo subraya, sino también un fragmento que se manifiesta como voz. Ese fragmento, por estar desprovisto de la función de significar, parece más bien situar las coordenadas de la letra en su función de litoral. En este punto podemos distinguir como voz aquello del significante que está desprovisto de la función de significar: “la voz es todo lo que del significante no participa del efecto de significación”¹⁸.

ENUNCIACIÓN

Hemos pasado en este recorrido del oyente-obediente a aquel que se ve precisado a hablar a cuenta de un incoercible empuje pulsional. Más allá de lo que alguien dice, la voz permite distinguir un lugar de enunciación que implica al cuerpo del hablante, por cuanto el gesto lo acompaña. Al respecto, Poizat enseña que “la voz es el cuerpo puesto en juego en una enunciación lenguajera, y no solo en su modalidad sonora”¹⁹. Desde luego, la implicación corporal no concierne a los datos físicos que enseñan que la piel forma parte del sistema auditivo. Se trata más bien de que la causa silente que empuja a hablar, permita situar un emplazamiento subjetivo que es al mismo tiempo aliento, respiración, ánima del cuerpo. De allí que sea posible distinguir a alguien por su voz, esto es, por la marca vocal que lo distingue como sujeto. Asunto que, de nuevo, más que concernir a los datos fisiológicos de la producción sonora, deja entreoír algo

17. Robert Fliess, “Silencio y verbalización: suplemento a la teoría de la regla analítica”, en *El silencio en psicoanálisis* (Buenos Aires: Amorrortu, 1999).

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

19. Michel Poizat, *óp. cit.*, 159.

del enigmático deseo puesto en juego. A veces también, por la voz se tiene noticia de la falta de deseo; en efecto, hay voces deshabitadas, planas, que no ofrecen asidero posible. Cuando se trata del niño en estado *infans*, una voz tal puede marcar su registro letal en el sujeto por venir, entonces por sin causa, jamás advenido.

Así, el múltiple ámbito sonoro que producimos, continuo o discontinuo, musical o significativo, abierto o parcializado, está provocado por una común causa muda. Las palabras que decimos, los canturreos con que nos acompañamos —aunque distintos respecto de sus efectos—, tienen la misma causa innominada. El real inaudito que fija nuestra posición como sujetos, vectoriza todo el despliegue sonoro con el que vanamente intentamos alcanzarlo. Quienes han hecho la experiencia de los límites del lenguaje nos han entregado la ecuación que rige esa relación inversa entre lo inaudito y lo sonoro. César Vallejo dio un título, al parecer bastante extraño, a un breve escrito donde dejó rastro de la desigual lucha que emprende el poeta para, con sus materiales, decir lo inexpresivo que lo habita: “Magistral demostración de salud pública” es el nombre a la vez raro y certero, para lo que se esfuerza por transmitir. El poeta recuerda muy bien lo sucedido en el Hotel Negresco de Niza, sin embargo, al intentar narrar lo ocurrido se choca con un imposible:

Ninguna de las formas literarias me ha servido. Ninguno de los accidentes del verbo. Ninguna de las partes de la oración. Ninguno de los signos puntuativos. Sin duda, existen cosas que no se han dicho ni se dirán nunca o existen cosas totalmente mudas, inexpresivas e inexpresables. Existen cosas cuya expresión reside en todas las demás cosas, en el universo entero, y en ellas están indicadas a tal punto por otras, que se han quedado mudas por si mismas²⁰.

La singular fórmula anticipa una reflexión sobre el modo en que lo que persiste mudo es señalado, sin embargo, por la deixis organizada por lo expresado. Después de adelantar esta “conclusión”, Vallejo sigue hablando de sus vanos esfuerzos con otros medios que fueron igualmente impotentes para traducir lo del Negresco: ni el dibujo ni la pintura resultaron dóciles a su proyecto. Luego, creyó percibir en el son de sus pasos una evocación de la memorable e imposible noche. Sin embargo, cuando quiso verter el fluido de sus pasos en una calculada forma expresiva, el fracaso no fue menor. El poeta abandonó entonces el español²¹. A pesar de que el francés tampoco le prestó el auxilio requerido, cuando oyó hablar a un grupo de personas en ese idioma, sintió una sensación próxima a aquella ofrecida por el son de sus pasos. Luego, experimentó la atracción que sobre él ejercían las palabras *devenir*, *nuance*, *cauchemar*, y *coucher*, cuando formaban parte de frases, no cuando aparecían separadas. En este punto de sus esfuerzos, sus palabras comienzan a mudarse en voz,



20. César Vallejo, “Magistral demostración de salud pública”, en *Escritos en prosa* (Buenos Aires: Losada, 1994), 86.

21. Exilio sobre el que resulta preciso decir que no es camino infrecuente en las intencionadas poéticas que constatan la inadecuación de la lengua natal respecto de la materia opaca en que se empeñan.



del mismo modo que antes había ocurrido con sus pasos. Más adelante, en boca de un amigo aparece una pregunta en que usa la palabra francesa *coucher* y la inglesa *whinefree*; allí Vallejo escucha “una suerte de vagos materiales léxicos”²² que habrían de facilitarle el camino hacia el esquivo relato. Plantea entonces una pregunta que abre la vía para la producción de la más extraña respuesta a lo real de lo Negresco: “¿No será que las palabras que habrían de servirme para expresarme en este caso, estaban dispersas en todos los idiomas de la tierra y no en uno solo de ellos?”²³. El tiempo, los viajes y las circunstancias lo confirmaron en tal creencia. Entonces, “las voces” —es así como ahora más decididamente las nombra— de diferentes idiomas lo fueron llamando, sin que él con deliberación las persiguiera; más bien esas voces lo asediaban para ofrecérselo. Así, Vallejo termina por presentar los *vocablos* de diversos idiomas con los que, por fin, dice lo que desde hacía mucho tiempo quería relatar. Jerga políglota, que entre sonido y ruido, se aproxima a la otra orilla donde yace imperturbable el goce Negresco.

Hay que subrayar, sin embargo, la vacilación del poeta respecto de su insólita conquista: él tiene apenas la *impresión* de haber dicho su recuerdo; él tiene solo la sensación de haber construido con ese vocabulario, ofrecido por el azar de los encuentros, una expresión cercana al goce de la memorable noche. Culmina su “Magistral demostración...” con dos “cortes al sesgo”; el primero de los cuales ya estaba presentido cuando escuchó las cuatro palabras francesas del comienzo: ninguna de las voces con que construyó esa inaudita arquitectura podía, por separado, expresar su recuerdo de lo ocurrido en los Alpes marítimos. El otro sesgo está referido a las raíces arias y semitas de ese vocabulario dispar. Más que el contenido de esas anotaciones finales, me resulta de particular interés la forma como las nombra, “cortes al sesgo”: ¿Hay acaso alguna aproximación a la causa del deseo de un sujeto que no se produzca al sesgo? Habría entonces una suerte de anamorfosis de la voz; solo al sesgo podemos hablar de una referencia hincada, en último término, en la mudez de la carne... Al sesgo, entonces, y con fragmentos producidos por cortes laterales en el ámbito sonoro. Cuando se trata del sesgo producido con el material significativo, solo la poesía, porque acarrea además del efecto de sentido un efecto de agujero, podrá aproximarse al fugitivo blanco. Cuando se trata de la música que deliberadamente ausenta la palabra, lo inefable de la causa quedará indicado por la resonancia sobre el oyente, convertida en asentimiento evidente por alguna conmoción corporal. Queda, desde luego, la pregunta por el oscuro título de ese breve escrito: “Magistral demostración de salud pública”. Nominación enigmática que deja presentir un vínculo íntimo entre la salud y la alusión a lo inefable. Quizá la enfermedad no sea más que la pretensión de llenar el agujero en el Otro que señala justamente la causa del sujeto...

22. *Ibíd.*, 88.

23. *Ibíd.*

Ahora bien, si el lugar de enunciación de un sujeto concierne a la causa silenciosa que lo empuja a hablar, no es extraño que muchos trasiegos sublimatorios con la voz desemboquen en el silencio. Dado que la voz quedó perdida tras la significación impuesta por el Otro, la presentación más inequívoca de la voz como objeto causa del deseo es el silencio. Así como ocurre en la obra de Jean Cocteau *La voz humana*²⁴ donde aparece una mujer hablando a través del hilo telefónico y la presencia supuesta de su interlocutor no es más que un silencio, representado en el texto por puntos suspensivos, en número variable. Quizá el aspecto más notable de la pieza es que el autor presenta los términos del vínculo amoroso y el lazo que lo sostiene, que en este episodio es el hilo telefónico, vehículo de voces que van y vienen. Cuando la mujer calla, supuestamente escucha las palabras del hombre, ante cuya presencia intenta un semblante que pronto se desploma. Sin embargo, las palabras del amado no hacen parte del texto; su ausencia está señalada con puntos suspensivos. De donde la materialidad misma de la obra entrega un esquema harto sencillo y al tiempo revelador: cuando hablamos al amado, nos dirigimos, a tientas, a una zona de silencio del Otro. Esta obra, por lo demás, trae a escena una fenomenología harto común de la vida amorosa, desde que el aparato telefónico hizo su irrupción en el mundo moderno: la espera ansiosa de las llamadas, el aliento que la voz insufla en el cuerpo del *partenaire* en posición de *erastés*, en fin, la llamada misma como signo de una anhelada demanda. En este panorama también habrá que incluir la postergación del corte: de nuevo, alguien se sostiene de un hilo telefónico, también en esta ocasión, cuerda para colgarse, cuando lo que no se puede justamente, es colgar el auricular... tal como aparece sugerido en la obra. Acaso el duelo del vínculo amoroso incluya alguna vicisitud singular de *la voz humana*, esto es, de la zona de silencio que en el otro modula los ritmos del cuerpo del enamorado.

En una vía próxima, la “tentación del silencio”, que asedia a muchos escritores, no es simple desfallecimiento de su *vocación*, es ruta inexorable de un *llamado* que llega a puerto. Del mismo modo, el famoso horror ante la página en blanco, quizá no solo sea signo de su angustiada impotencia, sino también anticipo inequívoco de lo que será sitio de arribo. Entre tanto, el poeta en oficio temporal de novelista, nos soplará al oído la verdadera función de sus narraciones: “Cuando relato mis trashumancias, mis caídas, mis delirios lelos y mis secretas orgías, lo hago para detener, ya casi en el aire, dos o tres gritos bestiales, desgarrados gruñidos de caverna con los que podría más eficazmente decir lo que en verdad siento y lo que soy”²⁵. Y si este detiene los gruñidos de animal; entonces aquel otro gritará como un energúmeno poseído en la arrebatadora fiebre de su viaje:



24. Jean Cocteau, *La voz humana*, en *Obras escogidas* (Madrid: Aguilar, 1966), 569-93.

25. Álvaro Mutis, *La nieve del Almirante*, *óp. cit.*, 146.

26. Fernando Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos I, Arco del Triunfo* (Madrid: Hiperión, 1998), 171-73.
27. Clarice Lispector, *Un soplo de vida* (Madrid: Siruela, 1999), 71.
28. "Poseo a medida que designo; y este es el esplendor de tener un lenguaje. Pero poseo mucho más en la medida en que no consigo designar. La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo como voy a buscarla, y como no la encuentro. Pero del buscar y no del hallar nace lo que yo no conocía, y que instantáneamente reconozco. El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino regreso con las manos vacías. Mas regreso con lo indecible. Lo indecible me será dado solo a través del lenguaje. Solo cuando falla la construcción, obtengo lo que ella no logró. Y es inútil acortar el camino y querer comenzar, sabiendo ya que la voz dice poco, comenzando ya por ser impersonal. Pues existe la trayectoria, y la trayectoria no es solo un modo de ir. La trayectoria somos nosotros mismos". Clarice Lispector, *La pasión según G. H.* (Barcelona: Muchnik, 2000), 146.
29. Cabe aquí una breve digresión sobre el grito, que privado de articulación significativa, produce de manera masiva y perentoria, el signo de la existencia de un sujeto. Esta manifestación ocurre siempre en estados de emergencia. Digamos no solo de urgencia, en razón del desplome de ciertas referencias, sino de emergencia entendida como surgimiento. ¿Hay acaso

¡Haced de mí cualquier cosa como si yo fuese
arrastrado — ¡oh placer, oh besado dolor!—
arrastrado por las colas de caballos fustigados por vosotros...
Pero esto en el mar, esto en el ma-a-ar esto en el MA-A-A-A-AR!
¡Eh-eh-eh-eh-eh! ¡Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! ¡EH-EH-EH-EH-EH- EH-EH!
¡En el MA-A-A-A-AR!
¡Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! ¡Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! ¡Yeh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
¡Todo grita! ¡Todo está gritando! ¡Vientos, olas, barcos,
mareas, gavias, piratas, mi alma, la sangre, y el aire, el aire!
¡Eh-eh-eh-eh! ¡Yeh-eh-eh-eh-eh! ¡Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! ¡Todo canta gritando!²⁶.

Y mientras llega el silencio, en otra parte, una mujer saldrá de cualquier lengua conocida y modulará el imposible idioma de los perros: "Es así: dacleba, tutibán, citicoba, letubán. ¿Yoyu leba, leba yan? Tutibán, lebayán. Atotoquina, cefirán. ¿Jetobabe? Jetobán. Esto significa algo que ni el emperador de la China entendería"²⁷. También ella y otros varios se harán adoptar por una lengua extranjera, y en medio de ese exilio forzoso y escogido, apuntarán a lo que por siempre permanecerá exiliado de la lengua natal. Puesto que saben que lo real no puede sino ser incesantemente fallado por la palabra, a veces, detienen de modo definitivo su oficio, o lo consideran fracasado, o declaran que el logro de la construcción es solo aislar lo inexpresivo en cuanto imposible²⁸. Así, extrañarse de la lengua materna no es más que el efecto de la constatación de su insuficiencia. De modo que el grito, el neologismo y la otra lengua desempeñan estructuralmente la misma función que el silencio respecto de esa insuficiencia. A esta función del extrañamiento, quizá haya que agregar otra: silenciar lo que en la propia lengua vocífera como mandato superyoico²⁹.

La obra producto de la sublimación es entonces un trabajo al sesgo respecto del silencio de la causa. Así pues, el silencio no solo es el motor de la trayectoria, sino el término último de su trazado. ¿No describe este proceso el recorrido de un vector que es el mismo circuito pulsional del que siempre se trata? De allí que el silencio no sea privativo de las artes en que su presencia tiene un signo que lo hace manifiesto,

que recordar los episodios en que un niño se va en gritos con su compañerito de juegos, y además de taparse la orejas, sube el tono de su voz para terminar gritando? Más allá de un enfrentamiento especular que así pueda manifestarse, lo que conviene destacar aquí

es la marcación de un lugar para la pura diferencia. Por lo demás, en el ámbito de los hechos colectivos también se habla de este tipo de gritos, "gritos de independencia", que en adelante producen la marcación temporal del surgimiento de las repúblicas.

como ocurre en el caso de la notación musical. Silencio y voz del silencio, entendida esta como anclaje primero o último de la enunciación, habitan el amplio registro de la creación, por cuanto hay siempre un sujeto bregando “con lo desconocido que [...] lleva en sí mismo”³⁰. Hay que contar además con los evidentes límites que la obra misma impone, para constatar que siempre culmina en silencio: la obra musical se acaba, el filme se termina, llegamos a la última página del libro... El trayecto permitirá entonces discernir la dimensión de ficción que alienta tras cada palabra. Hay quienes en esa andadura arrancan no solo los velos de la historia y la descripción que enseguida abandonan, también denuncian la condición de semblante del aparato mismo que sirvió a su labor de construcción: “[...] cualquier lenguaje es un error de lenguaje”³¹ dice Moran, ya prisionero de la misma andadura insensata de Molloy. Denunciado el artificio no queda más que el silencio perplejo ante el real que incitó la marcha. Entonces, el vértigo de la andadura, la fruición evidente del recorrido, el goce mismo de la creación revela ser algo más que goce del lenguaje, es anticipo de su real aspiración, de su real respiración, de su real expiración...

BIBLIOGRAFÍA

- BECKETT, SAMUEL. *Molloy*. Madrid: Alianza, 2006.
- COCTEAU, JEAN. *La voz humana*. En *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1966.
- CHION, MICHEL. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.
- DURAS, MARGUERITE. *Escribir*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- FLIESS, ROBERT. “Silencio y verbalización: suplemento a la teoría de la regla analítica”. En *El silencio en psicoanálisis*. Bajo la dirección de Juan David Nasio. Buenos Aires: Amorrortu, 1999.
- FREUD, SIGMUND. “Reseña de August Forel, *Der hypnotismus*” (1889). En *Obras completas*, vol. I. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- FREUD, SIGMUND. “El poeta y los sueños diurnos” (1908 [1907]). En *Obras completas*, t. II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- FREUD, SIGMUND. “Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad” (1908). En *Obras completas*, t. II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- FREUD, SIGMUND. “Análisis de un caso de neurosis obsesiva (Caso del hombre de las ratas)” (1909). En *Obras completas*, t. II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- GRIMAL, PIERRE. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1997.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3, Las psicosis*. Barcelona: Paidós, 1985.
- LEVI, PRIMO. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik, 2000.
- LISPECTOR, CLARICE. *Un soplo de vida*. Madrid: Siruela, 1999.
- LISPECTOR, CLARICE. *La pasión según G. H.* Barcelona: Muchnik, 2000.
- 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.
- MUTIS, ÁLVARO. *La nieve del Almirante*. Santafé de Bogotá: Norma, 1992.
- PARRA, JAVIER. *Teoría y práctica de la hipnosis*. Madrid: Uve, 1980.
- PESSOA, FERNANDO. *Poemas de Álvaro de Campos I, Arco del Triunfo*. Madrid: Hiperión, 1998.
- POIZAT, MICHEL. *Vox populi, vox Dei. Voz y poder*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- QUIGNARD, PASCAL. *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Barcelona: Andrés Bello, 1998.
- VALLEJO, CÉSAR. “Magistral demostración de salud pública”. En *Escritos en prosa*. Buenos Aires: Losada, 1994.

