



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL**

Educadora de educadores

EL SILENCIO QUE RESUENA: EL EFECTO FORMATIVO DE LA VOZ

Claudia Carolina Cabrera Duque

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Educación

Departamento de Posgrado

Maestría en Educación

Bogotá

2025

EL SILENCIO QUE RESUENA: EL EFECTO FORMATIVO DE LA VOZ

Claudia Carolina Cabrera Duque

Código: 2023287505

Tesis presentada como requisito para optar al título de:

Magister en Educación

Director:

Guillermo Bustamante Zamudio.

Línea de investigación:

Educación superior, conocimiento y comunicación

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Educación

Departamento de Posgrado

Maestría en Educación

Bogotá D.C, 2025



FACULTAD DE EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE POSGRADOS

Yo, Claudia Carolina Cabrera Duque, declaro que este trabajo de grado titulado: El silencio que resuena: el efecto formativo de la voz, elaborado como uno de los requisitos para obtener el título de Maestría en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional, es de mi entera autoría. Que no copio, que no utilizo ideas, formulaciones, citas integrales o ilustraciones diversas, extraídas de cualquier obra, artículo, memoria, etc. (en versión impresa o electrónica) sin mencionar, excepto en donde se indique lo contrario debidamente presentado su origen, tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía. También declaro que este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

A las voces que me habitan
Sin estar siempre presentes
Que aun estando ausentes
Se escuchan que palpitan
En silencio a veces gritan
Y no las puedo escuchar
Más me queda el cantar
Que escucho en lo lejano
Como cual sordo piano
Que aún quiere sonar

AGRADECIMIENTOS

Al amor incondicional, Alan, a mi madre Bibiana, a mi abuela Claudia y a mi hermano Miguel Ángel, por su compañía y apoyo, por ser soporte en este camino formativo. Al maestro Aliex Trujillo García, quien, con su ser y su voz, acompañó este deseo de continuar con mi formación académica y dejó una marca indeleble. Asimismo, a los maestros que posibilitan que la relación con el saber se amplíe cada vez más.

Por último, a la Universidad Pedagógica Nacional por ser el lugar que me ha permitido situarme como estudiante y docente.

Tabla de contenido

<i>AGRADECIMIENTOS</i>	5
<i>1. LO QUE RESUENA</i>	8
<i>2. LA VOZ</i>	15
2.1 Las posibilidades de la voz.....	15
2.2 La voz como imagen acústica.....	22
2.3 La voz como objeto de goce	36
<i>3. POSIBILIDADES DE LA VOZ DE SER FORMADA</i>	55
3.1 Voz-fónica y voz como objeto: la formación	55
3.2 La voz de la formación: renuncia y pérdida.....	59
<i>4. EL LUGAR DE LO QUE RESUENA</i>	70
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	84

Índice de Esquemas

ESQUEMA 1. LENGUAJE - VOZ - HABLA.....	9
ESQUEMA 2. ARTICULACIÓN VOZ/SONIDO.	20
ESQUEMA 3. COSAS, SONIDO DEL HABLA, IMAGEN ACÚSTICA.	25
ESQUEMA 4. LA VOZ COMO RESIDUO.....	27
ESQUEMA 5. VOZ Y REGISTROS.....	33
ESQUEMA 6. ESQUEMA SIGNIFICANTE/VOZ/INTENCIÓN DE SIGNIFICADO.	40
ESQUEMA 7. ELABORACIÓN PROPIA, BASADA EN LA ANTERIOR.....	42
ESQUEMA 8. LA VOZ ENTRE FUNCIÓN Y CAMPO (ELABORACIÓN PROPIA).....	50
ESQUEMA 9. ANUDAMIENTO Y RETROACCIÓN. (ELABORACIÓN PROPIA).....	52
ESQUEMA 10. MATRICES DE CAMPO.....	56
ESQUEMA 11. DIAGRAMA MATRICES DE CAMPO. (PROPUESTA CON LA VOZ COMO OBJETO).	57
ESQUEMA 12. ESQUEMA SUJETO - VOZ - OTRO. (DOLAR:2007).....	68

Índice de ilustración

ILUSTRACIÓN 1. FRAGMENTO PARTITURA HUMORESKE - ROBERT SCHUMANN.	11
----------------------------------------------------------------------	----

Índice de tablas

TABLA 1. EL LUGAR DE LA VOZ EN LA FORMACIÓN.....	67
--------------------------------------------------	----

1. LO QUE RESUENA

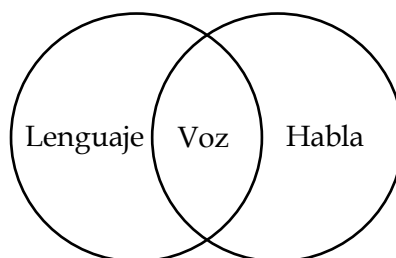
Durante una clase de canto dirigida a personas adultas, sin formación musical ni experiencia en el canto, la profesora hace una pregunta con el ánimo de evocar — a riesgo de equivocarse— un sonido espontáneo que generalmente es utilizado en preguntas como la que realizó: “¿hace cuánto se graduaron de la escuela?” a lo que la gran mayoría respondió: “hace... uff”. Este último gesto lo hicieron a una altura más aguda que la palabra anterior y fue precisamente esa aparente “naturalidad” del sonido lo que permitió situar la voz de las personas allí donde la profesora lo requería, teniendo en cuenta que, en clases anteriores, le había costado lograr que estas personas alcanzaran tal altura, tras extensas explicaciones e intentos. Fue un momento de la cotidianidad lo que permitió ubicar el asunto de la clase. Un sonido que emerge aparentemente de lo intuitivo, pero que comprende a su vez lo estructural de la condición humana. Esto con la voz fónica, la voz audible.

La voz cumple un papel fundamental en la constitución de la cultura, posibilitando, a su vez, efectos en la cultura. La tradición de los cantos populares, como manifestación humana, es apenas un referente que constituye la cultura popular en América. En una aproximación de lo intelectual de la constitución de estas manifestaciones populares (si es que se puede llamar así), el *lenguaje* es el estructurante, en tanto construcción de la cultura y de las manifestaciones sociales del ser humano. El sujeto es sujeto porque primero es lenguaje. Una vez entramos al lenguaje, se crea una ruptura con lo biológico del ser humano y las construcciones que realizamos, los significados que le otorgamos al mundo y todo lo que constituye la cultura es lenguaje. En palabras de Benveniste, el lenguaje es el que reproduce la realidad (1976, p. 26).

Desde el sustento abstracto formal por el cual surge el interés de esta investigación, los diferentes cantos de las culturas populares, o toques de tambor, por ejemplo, no

tienen que ver con el sonido mismo de la voz, el instrumento mismo o con un asunto de la especificidad de la música, sino con aquello que no es evidente, con aquello que está aún sin ser nombrado. La facultad simbolizadora permite, en efecto, la formación del concepto, fundamento de la abstracción, de la capacidad de interpretar el símbolo, no como una impresión sensorial, sino como una función de representación (Benveniste: 1976, p. 29). De ahí la relevancia de las diversas manifestaciones culturales de los pueblos.

Ese es el lenguaje: un asunto que va más allá de lo semántico, asunto que cumple una función mágica en la enseñanza, pues es el que permite la constitución, tanto de la constatación, como de la inducción. El lenguaje no depende de la voz, ni del aparato fonador, la voz se enlaza en estos pero su relación es paradójica, ya que, en términos de Saussure, “la cuestión del aparato vocal es, pues, secundaria en el problema del lenguaje” (Saussure: 1945, p. 38). El aparato vocal tiene mucho que ver, en tanto medio, pero no como determinante. Para todos los sujetos hay un condicionamiento cultural, independientemente del soporte de su lengua: vocal o gestual (como el caso del lenguaje manual de los sordos), por ejemplo. Así, la voz cantada no es meramente la emisión de un aparato vocal, sino el resultado de ese condicionamiento cultural, al igual que la risa (Dolar: 2007).



Esquema 1. Lenguaje - voz - habla.

La voz enlaza el lenguaje al cuerpo, pero la naturaleza de este lazo es paradójica: *la voz no pertenece a ninguno de los dos.* (Dolar: 2007 p. 89).

Se educa con la voz. Hablar es un acto locutorio (lo que decimos), ilocutorio (la implicación pragmática) y perlocutorio (los efectos en el receptor). Y es allí, donde la voz aparece, esa voz como soporte ambiguo del cuerpo y del lenguaje, sin pertenecer a ninguno de los dos. La voz va más allá de lo aparentemente visible: es un símbolo que comprende la facultad de abstracción, que suscita el acto formativo, que genera en los sujetos la comprensión del mundo y el asumir de una cultura. Por ejemplo, ¿qué efecto tiene el que una madre le cante con frecuencia a su pequeña “Drume negrita” de Eliseo Negret?, o ¿qué efecto tiene el que un niño vea y escuche a su padre tocar el tambor asiduamente? Si tiene un efecto, en todo caso sólo podrá ser confirmado retroactivamente, tiempo después del hecho mismo. Podríamos decir que, efectivamente, la voz causó algo en el otro, una voz que pareciese clara, pero que no es la que afecta, hablamos de una voz que no goza de presencia física, pero que hace algo con el otro.

Žižek enuncia otro asunto en tanto posibilidad de una voz extraña, inferible, que genera un efecto en tanto estructura musical. Toma como ejemplo la obra para piano *Humoreske* de R. Schumann. La describe como una obra que permite intuir una línea vocal gracias a la estructura de su armonía, una voz que se pierde gradualmente para darle paso a otra, una lectura (no precisamente musical) de una “voz interior no vocalizada” que precisa de un vacío para ser escuchada, como el eco, una repetición de una enunciación que en sí misma no goza de objetivos ni de buenas intenciones (como la formación), pero que resuena en un hueco dispuesto para tal y no son precisamente los oídos (lo biológico) lo que recibe ese resonar, sino ese espacio abierto por la misma voz, el resonar en el Otro¹.

¹ El Otro, con O mayúscula, será utilizado para referirnos a la cultura. Este concepto es desarrollado en el psicoanálisis de Jacques Lacan.

HUMORESKE

für das Pianoforte
von
ROBERT SCHUMANN.
Op. 20.

Frau Julie von Webenau geb. Baroni-Cavalcabò gewidmet.

Einfach. M. M. $\text{♩} = 80$. Composit 1829.

Ilustración 1. Fragmento partitura Humoreske - Robert Schumann.

Vemos un sistema de notación visual con símbolos y figuras. Es lo que conocemos como *partitura*, que hace parte de la gramática musical. La Ilustración-1 es una partitura para piano, que se estructura de la siguiente manera: dos pentagramas², uno en la parte superior y otro en la parte inferior (señalados en la ilustración anterior, como los puntos 1 y 2 a la derecha, arriba) unidos, a su vez, por un corchete (señalado en la ilustración a la izquierda, arriba). Los nombres de las ubicaciones de los pentagramas están determinados por la clave de sol (pentagrama 1) y la clave de fa (pentagrama 2). En el espacio entre los dos pentagramas (señalado con un rectángulo rojo, en la ilustración), también es posible ubicar figuras y notas musicales, dada la relación entre los dos pentagramas; el hecho de estar ligados por el corchete permite que ese espacio también sea susceptible de utilizar, de escribir y de sonar cuando pasa a la interpretación del instrumento. Y bien, en ese espacio es

² Cinco líneas situadas de manera tal que sus espacios y líneas mismas tienen un nombre en específico, en el cual se colocarán las figuras musicales, divididas por unas barras (**verticales**) de separación que discriminan los compases, tiempos y demás configuraciones gramaticales de la partitura.

posible ubicar la voz inferible a la que se refiere Žižek: gracias a su ubicación, es un lugar propenso a la resonancia, puesto que al tocar las notas del pentagrama 2 y pasar a las del 1, es posible que un sonido armónico resuene por el intervalo (distancia) de una nota a otra, esto mediado por la relación entre los pentagramas 1 y 2; un armónico que no está propiamente ubicado en este lugar, ni dispuesto a sonar en aquel lugar, pero que puede aparecer cuando se ponen en contacto las figuras musicales de ambos pentagramas. Así, esa voz inferible, como en esta ilustración musical, puede aparecer en una voz sin un soporte corpóreo preciso, pero sí con una presencia compleja que se articula con la sonoridad presentada, dada por las relaciones con el Otro, con la cultura. La ilustración que propone Žižek, podría ser un efecto de lo estructural de la música, como si del encuentro entre los dos pentagramas, quedara un resto que se percibe. No está, pero queda después de.

Continuando con el asunto ilustrativo de las posibilidades de la voz, en una clase de música, la profesora da la instrucción de cantar “en la mente” la melodía que ya habían aprendido, con fines de que pudiesen llevar el pulso interno de la canción, sin cantarla en voz alta. Sin embargo, el niño más pequeño canta en voz alta; entonces, la profesora interrumpe: “Recuerda que es en la mente... la mente no suena”; a lo que, inmediatamente, la hermana del niño responde extrañada: “¿cómo que no suena? La mente sí suena, yo la escucho ahora, pero tú no”. Ante semejante complejidad, es inevitable no continuar preguntándome: entonces, esa voz ¿qué es?

Esto dice Miller (1997, pp. 19-20):

¿Dónde está entonces la instancia voz cuando yo hablo? [...] La instancia de la voz está siempre presente desde el momento que mi posición debe marcarse en relación a una cadena significativa [...] Por ello, la voz es exactamente lo que no puede decirse.

Ahora bien, en la enseñanza la tradición oral ¿podría ser considerada al menos como una pequeña resonancia de aquella voz? Una voz sorda que encuentra en el vacío del otro un lugar donde se pueda intuir su resonancia, donde aquella voz interior resuene en el otro con un “¡azúcar!” o “¡fuego, fuego!”, en la imitación de una voz que no es la propia. Esa voz, a la que se está sordo, genera un efecto que se traduce en otro asunto desconocido. Por ejemplo, en las expresiones populares, la *onomatopeya* funciona como elemento que permite el acercamiento al discurso sonoro, por medio de una imagen acústica carente de significado lingüístico, pero con una connotación para aquellos que la usan en un contexto determinado. Al menos así lo sostienen algunos exponentes del tambor. Dadas las características de algunas lenguas africanas, la música afrocaribeña podría estar ligada a una forma de hablar. Claude Lévi-Strauss resalta que el carácter arbitrario de las palabras, en relación con las cosas que denotan, permite probar su naturaleza de signos; por otro lado, la onomatopeya, en tanto reproduce un ruido no proporciona un significado unívoco.³

En un ejercicio etnológico y aterrizando el pensamiento de Lévi-Strauss a nuestro asunto, el uso de las onomatopeyas, las voces intuitivas y aparentemente no educables en los acentos, las imitaciones, el canto, la risa, podrían ser reducciones de la voz en su mínima expresión, y no el aprovechamiento de la misma como se puede pensar; pero la voz a la que se es sordo, aquella voz como objeto de satisfacción, que precisa producir un espacio en el Otro, es la voz lógica que no puede no estar, es la voz que resuena en el espacio vacío en tanto su capacidad de producir eco. Entonces, la voz cantada ¿es un residuo?, ¿un residuo disponible sólo en el vacío del Otro? ¿Será por eso que resulta tan difícil “soltar la voz”? (como dicen los profesores de canto al principio de iniciarse en la voz cantada). Es sólo la

³ Lévi-Strauss: *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*, 1968, P. 333.

reducción de la voz —por completo, con toda su positividad— la que produce la voz como objeto (Dolar: 2007).

En principio, la dimensión sonora y lo popular me suscitan este asunto de la voz. Ahora, la perspectiva en esta investigación es la voz en tanto ausente, encontrando su residuo en el marco de posibilidades estructurales. La voz como objeto, la voz lógica y su efecto formativo, la voz que encuentra en el vacío el lugar en el que le es posible resonar. Para esto, se tomarán conceptos del psicoanálisis que me permitan hacer una lectura de la búsqueda de la voz que interesa, ilustrándolo, a su vez, con lugares del canto y la formación.

2. LA VOZ

La voz en cuestión es la voz en tanto que imperativa ... se sitúa, no respecto a la música, sino respecto a la palabra.

Jacques Lacan

La voz tiene un sentido intrínseco: es humana. Yo soy el efecto de una voz. Mas, el lugar de la voz es dado en relación con el Otro. La voz logra la *eficacia simbólica* de la que habla Lévi-Strauss (1949), al resonar en otros cuerpos, volverse material ante la presencia del lenguaje y tener un efecto tangible en el otro, como cuando escuchamos un canto que nos eriza la piel. Sin embargo, la voz a la que queremos llegar, no se percibe por sí misma, ni por el efecto inmediato que puede generar en el cuerpo; por supuesto, la voz está incorporada en la estructura del lenguaje, es una posibilidad latente. Sin embargo, es más que presencia sonora. La voz como objeto de satisfacción se instaura en tanto deja de ser sonora y pasa a estados que complejizan su efecto. Veamos.

2.1 Las posibilidades de la voz

Existen objetos que han sido abordados desde diferentes perspectivas ligadas al *goce*, término que será relevante para la mirada que se pretende de la voz. Los objetos de satisfacción están en el lugar psíquico donde el impulso guía un asunto incontrollable y desconocido por el sujeto. Impulso que, si bien no tiene objetivo, siempre se satisface; como una resonancia, una corriente de aire que está dispuesta a resonar en algún lugar y resuena, aun sin saber en dónde o de qué manera. Por eso, estos objetos están en el lugar del *goce*, de un goce que se posiciona en el Otro, en el sujeto y su relación con la cultura, con una materialidad que se diferencia de lo empírico, de lo sonoro, en este caso. Por otro lado, cuando el *sentido* es *goce* argumenta lo tangible y expresivo del sujeto en relación con la imagen y el símbolo, el significado que le otorga a su lugar en el mundo y las relaciones que de ese lugar emergen.

La voz-fónica se podría ubicar en el goce de sentido. A este nivel –audible, tangible–, la voz se puede simbolizar, por ejemplo, en una partitura. Pero, en ese caso, se atiende a lo propiamente físico, supuestamente determinado por ciertas peculiaridades orgánicas: la densidad del cuerpo, la forma de sus cavidades, la longitud de las cuerdas vocales, la capacidad pulmonar, etc. Y, entonces, se establecen características como sonoridad, acento, tono, timbre, entre otras. En apariencia es la voz del uso cotidiano. Pero ahí no está el sujeto. Por eso podríamos identificar las características de la “voz” de un PBX, o de las “voces” que pueden leer los textos en los dispositivos digitales, o de las que se producen mediante Inteligencia Artificial.

Hay sujeto cuando una voz logra irritar *a alguien* por lo agudo de su timbre (pero a otro no); cuando logra arrullar *a alguien* en una clase o en una conversación, por lo tenue de su tono (pero a otro no); cuando eriza *a alguien* durante una ópera (pero a otro no), aun sin entender lo que se está diciendo, dado que el texto está en una lengua desconocida. La voz no se configura de forma inocente: el sujeto asume *hacer* su voz, por ejemplo, mediante la identificación. El sujeto se puede identificar con la voz de otro; el caso más evidente es el hecho de que todos terminamos asumiendo el acento propio del dialecto regional que hablamos; y sabemos de la permanencia que algunos acentos pueden tener, pese a que la persona viva durante mucho tiempo en otra región o, incluso, bajo otra lengua. Pero también están los casos en los que es reconocible la manera como hablan los miembros de una familia. O la identificación con el timbre de la voz de una persona. También es posible identificarse con el síntoma de otro, de lo que manifiesta el otro y yo lo acojo como propio, llegando a gozar del síntoma del otro. Es el caso de una toz pertinaz, que se convierte en una dificultad –a veces imposibilidad– para cantar.

En la clase de canto, la profesora utiliza recursos cotidianos como hacer un sonido que probablemente se hace cuando se ve algo que genere ternura, un gesto que quizá el lector lo haga al leer estas líneas, o quizás no. El hecho radica en que es un sonido

“puro”, no es una palabra, puede que no comunique algo, pero en definitiva está constituyendo la imagen del otro y lo ubica en un lugar que, al mismo tiempo, yo le sugiero estar. Hay una relación en estos lugares de identificación, no por asuntos biológicos, sino porque se está identificado con un lugar determinado en relación con el otro.

La voz no está hecha. Para hacerla, al menos en esta primera instancia, como voz-fónica, hay que identificarse con otra persona. La insuficiencia del sujeto —dadas las características de la condición humana— lo hace volcarse en la imagen del otro, y la voz constituye parte de la imagen de otro. Por ejemplo, en una clase de canto, la estudiante llega a instaurar en su voz cantada, cierta sonoridad “ronca” que es característica de la voz de su profesora, característica implícita y probablemente dada por una condición cultural de su acento “recio” y el género que acostumbra a cantar. Esto evidencia una tendencia a identificarnos con voces de las que gozamos, aun sin saberlo, asumiendo su tono, como una voz “ideal”, una voz que moldea nuestro mundo y nuestra visión del mundo. Esto es lo que permite la “alteridad de lo que se dice” lo cual retomaré más adelante.

La entonación y acento de las voces tienen un lugar también en la constitución propia de la voz y su relación con el Otro. Veamos. A los bebés se les habla todo el tiempo, se los trata como interlocutores: “eres parecido a X”, “cuando grande vas a ser Y”, “¿qué te molesta?”, “no llores”, “¿tienes hambre?”. Y, sin embargo, ¡no comprenden nada! Pero gracias a esa incongruencia, se pueden sentir interpelados por el lenguaje y resolverse a entrar en él. Y bien, todas esas palabras inevitablemente están marcadas por tonos, inflexiones, acentos. El contacto del niño con la lengua es con un habla material, con voces reales.

Este contacto constante a las palabras, los tonos, las inflexiones y los acentos del habla constituye una primera construcción del ser, una construcción inicial del ser.

Luego, cuando esté definido por el lenguaje, vendrá la posibilidad de atribuir significado a esas palabras, en el marco cultural de asignación de sentido.

Se estaría hablando entonces de posibles mecanismos de identificación que se asumen en la construcción del ser-hablante, y en este caso, de la voz: “me siento identificado con aquellos de quienes aprendí la lengua”, allí podría estar ubicado el asunto del acento, la voz del ser-hablante se incorpora moldeando —no “rellenando” — un vacío. Profundizaré sobre esto más adelante.

La voz que acarrea la palabra posee una materialidad diferencial, en el sentido de que arrastra significantes que se definen no por lo que tienen, sino por sus oposiciones; y por eso la hermana del niño decía “oír” las palabras en su cabeza. Si su materialidad fuera principalmente fónica, no se podría “oír en la cabeza”. La voz no tiene que realizarse fónicamente para existir. Y la realización fónica — al hablar, gritar o cantar —, es sólo una de las posibles realizaciones.

Ahora, mientras la voz audible compromete un cuerpo material, tocado por el lenguaje, la voz como objeto se presenta fuera del campo orgánico, y satisface el cuerpo propio del ser-hablante: hecho de imagen, de palabra, de goce. La voz como objeto de satisfacción es una posibilidad *áfono*. Es la potencia del habla que está allí queriendo decir ahí donde no se puede decir, es aquel goce de satisfacción.

La voz-fónica es a la voz como objeto, lo que la visión (orgánica) es a la mirada (como goce)⁴. El ojo es una función orgánica; muchos animales poseen ese órgano de sentido. El animal humano también puede ver; pero cuando accede al lenguaje, su “ver” ya está tocado por el lenguaje y por la identificación con el otro. Sin embargo, hasta ahí no se trata de mirada como objeto de satisfacción, que constituye al sujeto

⁴ J. A. Miller: *Jacques Lacan y la voz* (1997), págs. 11-12.

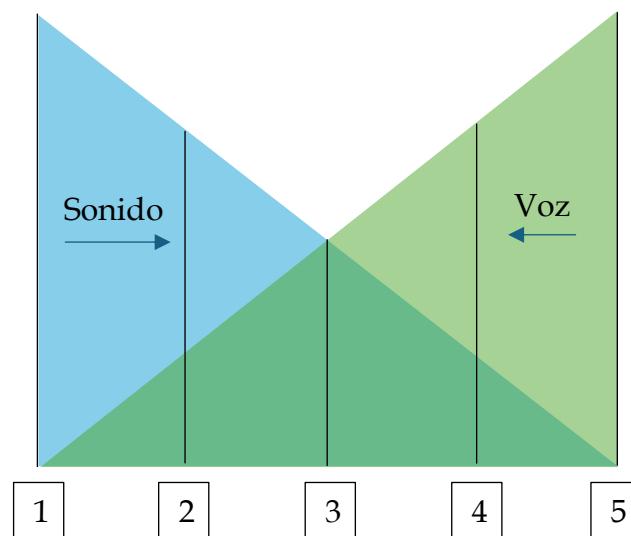
con relación con el goce, con lo que se resiste a la simbolización, con lo que no se puede “imaginar”. Aquello desconocido pero necesario, ese asunto que no puede no estar y que aparece en momentos donde no es el ojo el que está viendo, sino la mirada que involucra la satisfacción, el impulso del sujeto. Resulta ser un campo visual construido por el mismo sujeto, la mirada que opera en clave del deseo del sujeto que no depende del órgano del sentido (la visión).

La relación entre la voz-fónica y la voz como objeto resulta ser compleja y paradójica. Oímos nuestra voz *después* de articularla. En quien habla, no son simultáneas la emisión y la escucha; sólo cuando “me oigo” caigo en cuenta, por ejemplo, de que dije algo distinto de lo que pretendía decir. Entonces, el que “cae en cuenta” no es el mismo que emite el enunciado. Aunque supongo tener control sobre la voz, hay algo más que “me habla”. ¿A quién le pertenece esa voz que dijo la palabra que yo no quería decir? Si hubiese un lugar desde donde yo controlo lo que digo, nunca me equivocaría, no habría lugar a corregir, en el dado caso.

La voz está ligada a la dimensión del tiempo: el tono, los silencios y demás, pueden influir en la recepción y comprensión de un mensaje. La comprensión, reflexión, cuestionamiento, que llega después de escuchar al otro hablar, corresponde al tiempo en que tarda resonar la enunciación en quien escucha. Por esto, el hiato entre hablar y escuchar, o hablar y escucharse, se sitúa en la interpretación del otro (atención: yo mismo soy otro en relación con mi enunciado). Y bien, cuando aparece la atribución de sentido a lo escuchado o lo dicho, se desvanece la materialidad del sonido físico; sin embargo, eso que porta la materialidad del sonido resuena, al punto que la atribución de sentido se hace casi irrelevante... como en el chiste citado al inicio del libro *Una voz y nada más*, de Mladen Dolar: un comandante debe repetir a sus soldados la orden de atacar, pues éstos no se movían, asombrados ante tan bella voz (Dolar: 2007, p. 13). Magnífica ilustración para este asunto del lugar del sonido en relación con el significado y la operación que distancia lo hablado de lo escuchado.

Ahora, en lo que corresponde a la distancia entre hablar y escucharse a sí mismo, la voz resulta ser una cosa extraña, como si la voz que estuviésemos escuchando no fuese nuestra. La voz resuena de una manera diferente dentro del propio cuerpo, llegando al punto de no reconocerse la propia voz, cuando ésta resuena fuera de sí mismo. Sin embargo, actualmente existen instrumentos que nos amplían las posibilidades de estudiar este asunto. En la experiencia de la voz grabada, es posible que no nos guste la voz que escuchamos. Nuestra voz resuena en nuestro cuerpo, en los resonadores de nuestros huesos y órganos, pero más allá de estas consideraciones acústicas, si se piensa que la voz tiene posibilidades de resonar en el otro. Entonces, cuando escuchamos nuestra voz grabada, la escuchamos como la escucharían los demás, por lo que estamos necesariamente en la posición de otra cosa en relación con nuestra voz; “otra cosa” porque ni si quiera es sencillo saber en qué lugar estoy para escucharme a mí mismo.

La voz resulta ser una presencia sin forma aparente, como un hueco enigmático el cual sólo se deja bordear. Para entender esto, tomaré dos categorías, sonido y voz, en el siguiente esquema:



Esquema 2. Articulación voz/sonido.

Tanto la voz como el sonido se manifiestan de una manera plena en un punto: la voz en [5], el sonido en [1]. En esos mismos puntos, la otra categoría está en grado cero: en [5], el sonido está en potencia; en [1] la voz, igualmente, está en potencia. Cuando la voz va de [5] hacia [1] se va desvaneciendo, a medida que se intensifica el sonido; así mismo, cuando el sonido va de [1] hacia [5] se va desvaneciendo, a medida que se intensifica la voz. El punto [3] sería el punto hipotético en el que ambas categorías tendrían el mismo peso.

La voz como objeto siempre resuena, pero pierde fuerza en función de las relaciones que emerjan. Por ejemplo, cuando el punto-de-referencia es la utilidad, pues se desplaza el espacio donde la voz como objeto puede resonar. El sujeto se enfoca en lo que resulte útil: el sonido es útil para la comunicación, para lo sensible, para el canto, para el habla, para el grito, para el llanto, y esto convierte su apariencia en un asistente práctico. Es palpable en tanto su eficiencia y facilidad de reconocimiento por las vías orgánicas. El sonido se hace “divino”, aunque no lo escuchemos, y por eso se graba y se reproduce. El podcast es un ejemplo de ese lugar en el que el sonido es susceptible de repetirse. Incluso puede producirlo una máquina. Ahí está y “es real” porque así se asevera y esto no puede tener cuestionamiento, en tanto refleja la “realidad”. En esta modalidad, es audible y, por lo tanto, reflejaría la realidad. Una sonoridad que, aparentemente, no se puede explicar, en tanto es “natural”, en tanto “así es”. En estos casos, los rasgos de la voz se entienden como accesorios: es inevitable que tengan cierto timbre, pero que lo que importa es aquello de lo que es portadora. Se desnaturaliza la posibilidad de la voz como objeto de satisfacción. En apariencia, el punto de referencia sería la “realidad”, sin teoría de por medio; su estructura está dada por la naturaleza misma del objeto-referente y esa naturaleza es la que le da la potestad de observarse a sí misma: sería la realidad misma la que determina cómo es un asunto y lo que puede ser de él. Entonces, la voz como objeto de satisfacción no resuena. El sonido permanece (y, si no, se lo repite: “Tú me dijiste...”, “Jure que va a decir la verdad y nada más que la verdad”, etc.) a favor de

la interpretación pragmática, como si el fenómeno hablara por sí solo, sin sujeto, sin cultura.

La voz como objeto, en cambio, es compleja y precisa de una organización interna que la sostenga, que no siempre es la misma, que no puede ser ni siquiera consistente, pues su argumentación está del lado de su condición faltante del sujeto. Podríamos decir: *la voz como objeto resuena donde el sonido se desvanece*. La insistencia de la voz radica, no en la realización del lenguaje (el habla), sino en la realización de una condición de la potencia del lenguaje, la voz. Una condición de posibilidad, que aparece en la satisfacción de poder hablar, no es necesario realizarse para existir, pues opera con un asunto residual que, en vez de resistir, insiste en tanto su relación con aquello que no es consistente y explicable por sí mismo. Es bajo esta modalidad que veremos la voz-como-objeto, desde su fundamentación estructural, partiendo del punto-de-referencia de lo imposible (no la supuesta “realidad”), precisamente por su complejidad que, aun teniendo realización en lo social, su valor es puramente estructural. La voz-como-objeto, elogia a la dificultad —como decía Zuleta (1980)— en tanto sus condiciones de posibilidad le permiten resonar.

Centrarse en la voz como objeto subordina el sonido. Centrarse en la elucubración de sentido para realizar las pragmáticas de la comunicación cotidiana, subordina la voz.

2.2 La voz como imagen acústica

El hombre ha sentido siempre – y los poetas a menudo cantado – el poder fundador del lenguaje, que instaura una realidad imaginaria, anima las cosas inertes, hace ver lo que aún no es, devuelve aquí lo desaparecido.

Émile Benveniste

Tomaré la voz cantada como ilustración para la presencia de la voz. En la situación nombrada al inicio, la voz que allí se describió, era una voz audible y con efecto evidente, pues el sonido sí tiene que ver con el efecto que produce en el otro, en el cuerpo del otro. Es evidente porque goza de la palabra y la palabra sí genera la *eficacia simbólica* de la que habla Lévi-Strauss (1949). Esa voz, la podría inscribir entonces dentro de un sistema físico, pues se puede decir que es una vibración que parte de un cuerpo y que también tiene la posibilidad de vibrar en otro cuerpo (el tímpano es una membrana que vibra). Por eso, es humana, no escapa de la contingencia de la condición humana. Por eso, esta relación de la voz hablada y cantada, de lo vocal de la música, pues pareciese que la voz, en tanto instrumento musical, fuese una extensión del cuerpo mismo. Esto lo permite, por supuesto, el lenguaje, el cual hace lazo con lo social y sus dimensiones.

Si se intenta formalizar la voz desde diferentes lugares, se podría decir que esta goza de sonidos distintivos los cuales a su vez están soportados por la palabra. Benveniste habla sobre lo distintivo de la lengua, refiriéndose a los sonidos de la lengua, enunciando que los fonemas se logran identificar oyendo los sonidos que la lengua permite. La lengua, en un sistema que está soportado por la noción de relación, se estructura en función de una relación, esa relación configura su lugar en la comunicación y en las formas de significación que de ella emanan. La palabra comunica y el sonido por el que pasa también la palabra, configuran, al menos una parte, la función del lenguaje.

El lenguaje representa la forma más alta de una facultad que es inherente a la condición humana: la facultad de simbolizar (Benveniste: 1976, p.27). Y simbolizar es hacer signos que nos dan cuenta de una realidad filtrada por lo social. Los signos NO representan lo real; al contrario, gracias a los signos “nos representamos un real”. Por eso afirmamos que el signo está en lugar de las cosas, NO las nombra. Sabemos que “hay cosas” porque hay signos. ¿Cuál sería la “cosa” correspondiente a “unicornio”? El signo lingüístico, entonces, no tiene relación con la realidad

natural de las cosas; el signo se produce en la relación arbitraria entre *significante* (imagen acústica) y *significado* (concepto); o, más bien, el signo es arbitrario, pues no tiene que ver necesariamente con lo real. La imagen acústica no tiene que ver con el objeto en sí mismo nombrado, pues el signo lingüístico no une una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica (Benveniste: 1976, p.50). Entonces, son distintas la *voz-audible* (susceptible de ser grabada), la *voz-imagen-acústica* (la que “oímos en la cabeza”) y otra cosa es la *voz-como-objeto-de-satisfacción*. Los soportes son, respectivamente, 1.- el *sonido* individual, sin relación; 2.- el *significante*, definido por la relación entre los signos en la lengua; y 3.- el vacío.

Así, la voz comprende una paradoja inherente: como sonoridad (*fonos*) y como posibilitadora de significado (*fonemas*). Al hablar, se producen sonidos percibidos por el oído; pero nosotros no oímos precisamente los sonidos, sino *lo que nos deja oír nuestro sistema fonológico*. De ahí que no percibamos que una palabra no puede ser pronunciada de la misma manera física dos veces. Y lo así escuchado es lo que hacemos coincidir con una imagen acústica a la que *después* le atribuimos un significado. Ya en ese paso, la materialidad acústica de la voz va perdiendo su importancia, se desvanezca un poco (como, en la Imagen-1, el triángulo verde de derecha a izquierda). El sonido específico de la voz del hablante –con sus cualidades: timbre, tono, acento, inflexiones– es el soporte para construir la imagen acústica y hacer emerger el sentido. O sea: no oímos los sonidos materiales emitidos (sino los que nos dejan percibir las imágenes acústicas) y tampoco percibimos sentidos (sino los que podemos generar a partir de las imágenes acústicas).

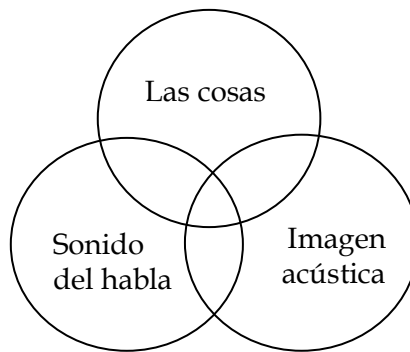
Es decir, el sonido aparece en primer lugar y se percibe y recibe por lo sensible; pero, cuando se trata de palabras, la escucha está medida por el significante, sobre cuya base se posibilita el significado. En palabras de Heidegger:

Si oímos de manera inmediata lo hablado inmediatamente, ni oímos en primer lugar palabras como tales, ni palabras como mero sonido. Para que

oigamos la dimensión pura de un mero sonido, antes hemos de salirnos de todo comprender o no comprender lo hablado (Heidegger: 1952, p. 125).

La escucha es la que hace aparecer las palabras, como unidades discretas, pues esa discriminación NO viene en el sonido; es ya una construcción de quien escucha. Entonces ¿sería posible posicionar a la voz-fónica en el lugar de imagen acústica? Ahora, el sonido de la voz, participa en la unión entre la cosa misma y la palabra.

A continuación, dibujo 3 circunferencias; en una están las cosas, en otra el sonido y en otra la imagen acústica. Se van a relacionar en un Nudo Borromeo, el cual anuda las tres circunferencias entre sí, de manera tal que, si una se separa, las otras también se separan:



Esquema 3. Cosas, sonido del habla, imagen acústica.

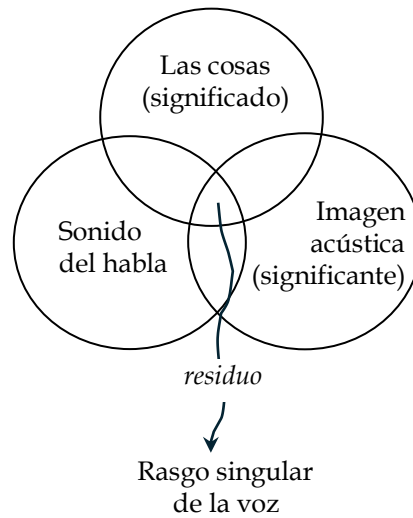
Esto quiere decir que, sin sonido, no hay imagen acústica, sin imagen acústica, no puede construirse el mundo de las cosas y, sin ese mundo construido, el sonido del habla no podría realizar una imagen acústica. Cada elemento requiere del otro para resonar.

Nos situaremos en un concierto, de ópera, de rock, de música cubana, o de lo que el lector prefiera. Cuando el cantante inicia y, por fin, nos da su voz, la que tanto hemos estado esperando, ese sonido llega al oído de todos lo que estamos en ese concierto; ese es el fragmento orgánico y sonoro de la voz. Todavía no estamos hablando de

palabras. Aun cuando dos cantantes (el mío y el del lector) se encuentren y canten la misma canción, siendo las mismas notas, la misma letra, hasta el mismo acompañamiento musical, cada cantante, sin duda, tendrá una manera singular de cantar. ¡Es por eso que vamos!, pues si se tratara principalmente del sentido, sería equivalente a leer las letras en un cancionero (en las plataformas digitales, podemos encontrar las letras escritas). Entonces, vamos al concierto a buscar la singularidad de esa voz. Por eso no hay inconveniente en que sea en una lengua que desconocemos.

Como cantante, más allá de las palabras. Por eso, es usual que, en la música en vivo, el cantante haga cambios, respecto de la canción que conocemos, grabada en estudio. Es en este sentido que hablamos de la voz como singular. Toda voz es singular, pero en gran medida la tomamos como portadora de la posibilidad del sentido, en cuyo caso su singularidad se vuelve irrelevante; pero en el caso del cantante, la singularidad sí es relevante, pues vamos por ese aspecto que no le está sirviendo de soporte a la posibilidad del sentido. En algún momento, incorporamos una canción y la volvemos “nuestra”, la apropiamos de tal manera que, aunque la melodía y la letra sigan siendo las mismas, es indiscernible de la singularidad de la voz.

Los rasgos singulares de la voz son *residuales* cuando son vehículos de los “sonidos del habla”, como vía a la imagen acústica y, de ahí, al sentido que habla de “las cosas”. Pero cuando esos rasgos singulares de la voz son objeto de satisfacción, lo que se reduce a residuo es el sentido.



Esquema 4. La voz como residuo.

También, si bien no apropiamos la canción, si solo la escuchamos allí en la euforia o tranquilidad del concierto, cada persona interpreta un asunto determinado en relación con la canción (“Es de protesta, como me gusta”, por ejemplo), el cantante (“¡Qué pinta tan chévere!”, por ejemplo), su voz (“Tiene una voz preciosa”, por ejemplo).

Para comprender mejor, salgámonos del lugar del concierto y utilicemos una palabra concreta: ‘azúcar’. Si hablamos de una cosa, sería el azúcar que se utiliza para endulzar el jugo.

SIGNIFICANTE /asukaR/: En nuestro español, la decimos pronunciamos con [s], unas de las realizaciones del fonema /s/. Aparece un sonido [k], que en la escritura podría tener tres formas (‘c’, ‘qu’, ‘k’ y, parcialmente ‘x’). La ‘R’ mayúscula al final indica que la oposición fonemática *vibrante simple* vs. *vibrante múltiple* (importante para oponer ‘pero’ y ‘perro’) se ha neutralizado en posición final en nuestro español, de manera que podría decirse cualquiera de las dos: /asukar/ o /asukaí/.

SIGNIFICADO: la imagen mental que tenemos del azúcar cuando decimos la palabra o cuando la escuchamos.

Es común que estos tres asuntos, las cosas en sí, la palabra y la imagen acústica, estén unidas en una cierta flexibilidad, esa conexión es la que nos permite entender el lenguaje y producir el significado.

Una de las formas para ver el funcionamiento del asunto es a través de la homofonía, donde las mismas imágenes acústicas pueden vincular diferentes significados. Esto evidencia que la relación entre la voz (como conducente a una imagen acústica) y el significado, no es unívoca, sino que está comprendida por una flexibilidad. Por eso, cosa, sonido del habla e imagen acústica (esquema 3) están unidas de forma compleja y paradójica. Palabras que suenan igual, pero que significan cosas diferentes, como “salsa” (para cocinar) y “salsa” (el género musical), suenan igual, pero son susceptibles de ser conectadas a cosas distintas por el sentido. Esto evidencia que el sonido podría ser un puente flexible entre diferentes significados y objetos.

Entonces, la voz, en el canto, por ejemplo, es mucho más que sonido del habla. La emoción del intérprete o del oyente *no forma parte de la imagen acústica*, por lo tanto, no conduce al significado, sino al goce. Por eso, la imagen 4 sitúa ese factor emocional como producido por un asunto residual. Podríamos pensar que es por efecto del esquema, pero es que estamos obligados a ligar esa dimensión de la voz a la existencia del lenguaje. Las “voces” de los pájaros —si pudiéramos hablar así— tienen otro estatuto, distinto del de la condición humana.

Por eso, podemos diferenciar entre voz-fónica y voz como objeto de goce. Todos los hablantes de una lengua se ven obligados a convertir los sonidos del habla en imágenes acústicas, y éstas en significados; y todos tienen un timbre en la voz. Y esas maneras de convertir los sonidos del habla en imágenes acústicas son posibles gracias a la estructura de la lengua; y esas maneras de convertir imágenes acústicas en significados son posibles gracias a la vida cultural. Esto es universal en el ser humano, no puede no estar en él, independientemente del tiempo y lugar en los que

haya vivido, o en que viva, o en que vaya a vivir. Con todo –como hemos dicho–, en cada caso es singular la modalidad precisa de relación significante/significado, voz-fónica/voz-residual, imagen acústica/cosa.

En el Esquema-4, el sonido es la manifestación de la voz-fónica, en la medida en que está conectado con el significante y el significado atribuido. Ese anudamiento es que le da consistencia a la estructura del lenguaje, a la “realidad” que construimos gracias a ser seres hablantes, y al sujeto, que sólo es porque habla y porque se ha permitido construir el mundo en el que vive, gracias al lenguaje. Pero hasta ahí no hemos hablado del sujeto que goza con un objeto residual, en este caso, la voz.

Ahora sí, hablemos un poco de la unión con las cosas por sí mismas y las paradojas que esto puede traer (más) en este anudado de la voz-fónica. Para esto, volveremos con nuestra ilustración del concierto, esta vez con ritmos que predominan en los danzantes y amantes del Caribe. Cierta cantante, tanto en sus grabaciones, como en vivo, hace ciertas *interjecciones*, es decir –según la RAE–, palabras empleadas para comunicar impresiones, poner de manifiesto diversas reacciones afectivas o inducir a la acción; suelen pronunciarse con una entonación y una intensidad particulares, lo cual se intenta expresar en la escritura a través de ciertos signos de puntuación⁵. Tendría sentido analizar en qué momentos este cantante hacía esto, si el motivo de esta tesis fuera el análisis musical de las palabras que utilizaba... lo dejaré allí, y me centraré en una interjección específica: ¡Azúcar!

Cuando exclama ¡azúcar!, sin duda es la materialidad sonora lo que está presente. Esta interjección tiene un tono y una intención específicos que, inmediatamente, llama la atención: llama a la danza o, simplemente, llama; es un plus que nos regala

⁵ Tomado de: <https://www.rae.es/buen-uso-español/las-interjecciones-i-caracterización-y-clases>

el cantante con su voz y su canción, pues no es algo que forme parte de la narrativa de la canción, pero sí es un gesto presente; su presente sonoridad no es reducible a un asunto semántico, va más allá, un algo que aparece como manifestación de la voz-fónica, es la materialidad sonora la que está en primer plano y su presencia genera goce también, pero un goce que depende del otro, que no puede no estar en tanto no es en el contexto, en relación de utilidad con lo social.

Es una voz sin cuerpo pleno aparente, porque pareciese no estar preparado, que fuese algo singular del cantante, pero que es susceptible de universalización en tanto su efecto tangible en el otro. Es un cuerpo sonoro. Este canto, o grito si se quisiese (por la energía y volumen de la exclamación) es una palabra, que nada tiene que ver con la cosa en sí que es, pero que emerge en homofonía tal vez, con ella, y que, por medio de la palabra, se convierte en imagen acústica para el otro, pues lo que puede llegar a resonar en nosotros, no es el azúcar como tal, o tal vez sí, pero volvemos a la idea de que es un resonar único, la imagen sonora mental que se convierte en signo, algo que está en el lugar de otra cosa.

Ese *¡azúcar!* no es inocente, no es neutral, es casi un llamado, le estoy diciendo al otro, sin saberlo, con intención o sin intención (eso ni siquiera lo sabe el cantante) *¡ey, ven que la cosa es contigo!, ¡te invito!*, y es en ese preciso instante donde el otro acepta la voz que oye, el ser-hablante decide hacer parte de esa invitación y se deja interpelar como partícipe de un goce común. A propósito, por esa unión y esa pluralidad del asunto, es que esta voz-fónica no puede ser la voz como objeto, pues la voz como objeto es singular, no universal... sobre esto profundizaré en la siguiente sección.

En continuación, esta voz-fónica llega a ser una marca en el sujeto, el registro simbólico⁶. En un intento de explicación sencilla (si es que se puede), el registro simbólico es uno de los tres registros en los que el ser-hablante se posiciona (el registro real y el registro imaginario son los otros dos). La voz-fónica, estaría inscrita en este registro, dada su identidad con el sujeto y el significado. No es necesario que diga a qué cantante me estoy refiriendo, pues el sólo hecho de traer a colación tal interjección, el cantante y su voz aparece como una imagen acústica (claro, si lo conozco, si no, puedo hacer el mismo ejercicio con otro cantante), es como la huella digital del cantante, o más bien, su huella sonora. Esto es interesante en términos de los lugares a los que llega la sonoridad de esta voz: la voz del profesor que tanto nos gustaba escuchar, la voz del locutor que nos hacía interesarnos por la historia de agrupaciones, álbumes, la voz que nos invita a gozar con el otro, esa también podría ser una característica de la voz-fónica en tanto su argumentación desde la imagen acústica. El extrañar una voz que se vuelve sonora en nuestra mente, que, aunque ya no esté, podamos materializarla, voces inmateriales que tenemos por el significante, con una materialidad diferencial de presencia. Reitero, menos mal contamos con la presencia sonora de la voz, si no, ¿qué otra manera habría para recordar a aquellos que ya no están? Seguro muchas, pero personalmente, prefiero la forma sonora.

Entonces, de acuerdo con el Esquema-4, estaríamos ubicando a la voz-fónica en la articulación entre el sonido y la imagen acústica. No se puede desligar del sonido para hacerse oír, es preciso estar dentro de él, donde es escuchada y resuena. Recordemos la imagen-1: vamos de un horizonte a otro, de *Donde la voz como objeto no resuena, el sonido no se desvanece* [1], hasta *Donde la voz como objeto resuena, el sonido se desvanece* [5], en función de los intereses que estén en juego: desde pragmática

⁶ Como ya mencioné, hago uso de términos del psicoanálisis para la búsqueda de la voz lógica, la voz como objeto, pues esta misma es un concepto del psicoanálisis.

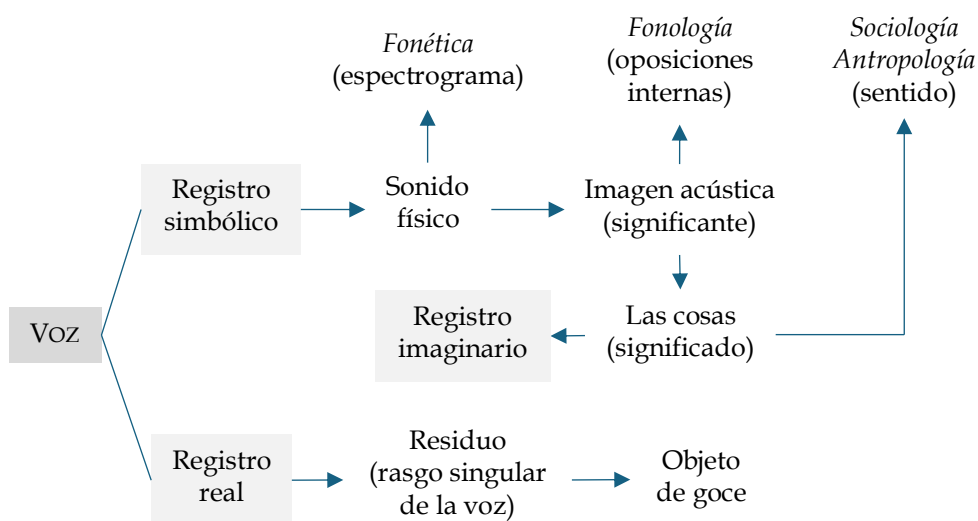
hasta el goce de la voz. El interés pragmático desvanece la voz y se queda con el sonido para obtener un significado, gracias a la imagen acústica. El goce de la voz, en cambio, se queda con el residuo que está entre el sonido y la imagen acústica (cfr. Imagen-4); es un sonido pegado al habla pero que no va en búsqueda del sentido... Si no, ¿qué sería de nosotros en un concierto, si no podemos disfrutar de la audibilidad de la voz-fónica!... pero en su dimensión residual.

Retomaré el asunto de Žižek con la voz inferible, a propósito de la interjección “¡Azúcar!”. Puesto que se podría tratar de una voz que aparece allí por otra cosa, reitero, no es inocente esta voz en el sentido en que aparece de la nada y no va a ningún lugar, no, todo lo contrario, esta voz puede estar producida por otro asunto. Como ya lo mencioné, podría ser entendida como una manifestación primaria de la voz, donde el sonido es el que prevalece sobre el significado de la lengua articulada. En estos momentos, la imagen acústica como la voz-fónica, podría no estar ligada de manera directa a un significado en tanto su semántica, sino más bien a la expresión de un afecto no lingüístico: no sólo existe lo simbólico – dijimos – sino también lo imaginario y lo real... pero enlazados de forma borromea: lo real, por ejemplo, podría entenderse como un afecto no lingüístico, pero en la medida en que hay lenguaje. O sea: lo real como lo imposible a simbolizar. A medida que ese simboliza, siempre va quedando un residuo real. La “intención comunicativa” abre un espacio para esos afectos no lingüísticos, pero pendientes de que haya lenguaje. Por eso se manifiesta a través de entonaciones, inflexiones, interjecciones, y otros aspectos de la voz que no están ligados al significado de la palabra. No va en dirección al significado.

Según quedó expresado en el Esquema-4, la “intención comunicativa” podría ir de los sonidos del habla, pasando por la imagen acústica, hacia “las cosas”, hacia el significado. Pero en ese camino, hay algo que no es simbolizable y queda como un residuo que identifica el rasgo singular de la voz y permite el tránsito de un afecto

que “se monta” en la palabra, pero que no es parte de ella. Una cosa es la búsqueda del sentido, y otra el resonar en el cuerpo de ese residuo de la voz.

Esta idea de resonancia puede funcionar siempre y cuando los dos cuerpos oscilen en la misma frecuencia, precisamente este es el concepto de resonancia. Sin embargo, en esta ocasión, la vibración en el otro podría ser una fuerza expresiva de una interjección cantada, algo que, si bien está dotado de sentido (pero podría no estarlo, como el “¡Ecuajey!” de otro cantante de esta misma música), es expresivo. Denota significado, pero connota un plus que se impone por su sonido y manifiesta una dimensión de la voz-fónica que está más ligada al cuerpo y su resonancia, como un eco que se propaga. Aquí, la voz-fónica está ampliada, es externa, llega al contexto, es escuchada por todos, está al alcance de todos. Todos gozamos de los atributos de la voz-fónica: el timbre, el tono, el color, las melodías que hacemos con ella al hablar... La voz-fónica nos interpela por su sonoridad, y es allí donde quedamos posicionados para resonar con ella. La conexión de las cuerdas de las cosas, la palabra y el sonido, posibilita la voz como imagen acústica.



Esquema 5. Voz y registros

Según el esquema, el registro simbólico, en el caso de las lenguas habladas, pasa necesariamente por el sonido físico; este es analizable — con interés lingüístico — por la *fonética*, que realiza estudios a través de los espectrogramas. Pero ese sonido no es el que percibe el hablante, pues éste oye los sonidos del habla en atención a la estructura fonológica de la lengua; sería lo que llamamos imagen acústica, que es estudiado por la *fonología*, la cual estudia las oposiciones internas de los fonemas en pro de la producción de contrastes pertinentes; esta es la dimensión significativa del signo. Por fuera del registro simbólico — en el registro imaginario — pero gracias a él, se da la atribución de sentido, que es la imagen del mundo en la cual vivimos los seres-hablantes; esto puede ser analizado por disciplinas como la sociología, la antropología, etc. Finalmente, es en el registro de lo real donde tiene soporte el rasgo singular de la voz, como residuo de la voz que se pone al servicio del registro simbólico; y es este residuo el que se puede convertir en objeto de goce.

Ahora bien, ¿cuál es el eje del esquema? Si pensamos en la “intención comunicativa”, el eje sería el registro imaginario, el que permite una atribución de sentido, una construcción del mundo de los seres hablantes; y, por supuesto, todo esto gracias al registro simbólico que aporta la forma (*la lengua es pura forma*, dice la lingüística) para que haya sentido. Pero si pensamos que lo que está en juego en el habla es la constitución de los sujetos, el eje sería el registro simbólico, y la significación sería un valor agregado de ese proceso. Y si pensamos que lo que está en juego es la satisfacción, entonces el eje sería el registro real, donde, por un lado, se goza del rasgo singular de la voz y del que podría esperarse, entonces, también un goce de la producción del sentido: gozamos al hablar. De tal manera, el signo del que se ocupan las ciencias del lenguaje es aquel que relaciona significativa (imagen acústica) y significado. Pero ahí el sujeto queda excluido, porque el goce no entra en la operación; difícilmente la lingüística podría explicar la sensación de los participantes de un concierto en el que el cantante, antes de comenzar, grita ¡Azúcar! Entonces, el

signo constituido por una forma que arroja un residuo y cuyo denominador es el goce, queda por fuera de las disciplinas que explican el lenguaje.

Si alguien se centra en las letras de las canciones, en el significado, olvida el sonido, obvia la sonoridad de los instrumentos y las melodías. En ese caso, se tiene oídos no para oír, sino para encontrar lo que hay que oír, para oír el significado.

Cuando la imagen acústica no logra establecer ese vínculo con la realidad de las cosas a través de la palabra, el sonido puede percibirse como puro sonido sin sentido. En una clase de canto, el profesor, a manera de calentamiento antes de cantar, trabaja como vocalizaciones sin texto. Entonando las vocales “i-u-o-e-a” sobre una misma nota para trabajar cierta postura vocal, o haciendo el fonema de la “m” sobre una melodía ascendente, entre otros. En ese momento, los estudiantes y el mismo profesor, no articula la consonante o alguna palabra en sí, pero hay una manifestación vocal. De hecho, algunos estudiantes manifiestan sentirse extrañados y más cuando hacen estos ejercicios en presencia de alguien más, el hecho de emitir un sonido, pero no estar hablando, puede hacer ponerse del lado de la extrañez.

Esa es la voz como sonido mismo, desanclada del significante, como una palabra que deja de serlo y que, por su presencia de sonoridad, pareciese que se tratara sólo de un ruido. El cantante de nuestro concierto, en improvisaciones donde pareciese desbordarse, el “*jazúcar!*” se convierte en una voz como sonido, no como palabra, la voz ya no es esa voz como imagen acústica, es un resto sonoro, donde el ruido puede volverse ensordecedor, un ruido imposible y complejo de ubicar, en tanto su separación de la relación de las cosas, la palabra y la imagen acústica.

La relación de las palabras con las cosas a través del sonido responde a lo que Lacan llamó “la alteridad de lo que se dice” (2004: p. 298). Y es esta alteridad donde se encuentra la incorporación de la voz. La voz incorporada a la estructura del lenguaje, le da la sustancia de la que hemos hablado. Sin embargo, cuando el sonido no logra

este anudamiento entre las cosas y las palabras (mediado por la voz como imagen acústica), se afloja y adquiere un sonido sonoro, mostrando su estado inicial de sonido en sí mismo. En este estado desacoplado, el sonido ya no participa en el significado de las palabras. En consecuencia, el sonido queda separado de su medio, como un sonido puro que ya no participaría en el significado de las palabras, perdiendo así su función como imagen acústica. Cuando el sonido se desvincula de su función representativa, deja de operar como una imagen acústica, ya no es esa voz-fónica como imagen acústica, de cierta manera, desaparece, o más bien, no resuena en el lugar que ahora abordaremos, no puede resonar en el lugar donde resuena otro asunto.

Intentando –forzosamente, debo confesar– concluir esta sección, cuando la voz-fónica como imagen acústica, no vincula la realidad de las cosas con las palabras, deja de ser comprendida en tanto su dimensión significativa y puede manifestarse como un sonido puro y desestructurado. En ese lugar, pierde su “utilidad” en el contexto, en lo social, en lo funcional del lenguaje. Veamos ahora, qué hay después de esa desvinculación, cuando deja de ser voz-fónica y objeto sonoro y pasa a ser objeto de goce.

2.3 La voz como objeto de goce

Es probable que, llegados a esta sección, al leer “voz” continuemos con una idea ligada a su función en tanto voz-fónica: la de comunicar palabra y significado. Por eso, el título de este apartado cambió: ya no es la voz-fónica como imagen acústica, ahora es La voz como objeto de goce, una voz que va más allá de ser función del lenguaje; es más, está ubicada en otro lugar donde ni siquiera está concebida como objeto sonoro, como sí pasa con la voz-fónica. Se puede considerar un sonido separado de su medio, inaudible, que ya no participa en el significado de las palabras. Entonces, es el objeto voz que se separa de la voz-fónica. La voz como objeto que puede ser disfrutado, *cae* para hacerse oír.

Recordemos el gráfico anterior. La caída de la voz genera algo nuevo, la necesidad de formular el registro *real*. La voz ya no puede ser únicamente sonido, ni únicamente imagen acústica. El ser-hablante está “repartido” entre la forma lingüística, la imagen del mundo y el goce desestructurado. A la estructura se le suma el efecto del residuo, en tanto objeto susceptible de ser gozado, un objeto sin sentido, que no es escuchado y, sin embargo, resuena, resuena en un lugar determinado en el Otro, la cultura. Es decir, el cuerpo, los sujetos, son sensibles a ello, más allá de los enunciados, resuenan con la enunciación, no por la enunciación. Atestiguan la incorporación de la voz en tanto objeto, es decir, su goce es modulado por la enunciación, que quizás no se puede disfrutar, pero que, en algún momento, sin duda, provocará el deseo del ser-hablante. ¿O acaso es fácil resistirnos ante una discusión que no compartimos?, ¿resistimos en dar nuestra opinión o lo que ello genere en nosotros? No es necesario decir lo que pensamos, para que ello emerja de algún lado. Entonces, si la voz participara en ese entrelazamiento que estructuraría al lenguaje, la incorporación de la voz se representaría como el hecho de que el sonido asegura el anudado entre las cosas y las palabras. Por lo tanto, podría decirse que la voz está incorporada a la estructura del lenguaje, pero que es más que eso.

La voz como objeto no es sonora. Es un objeto separado de todo lo demás. Puede aparecer en la necesidad de resonar en un lugar específico y también aparecer en la contingencia de no ser escuchada.

La voz como objeto, la criatura paradójica a cuya búsqueda nos hemos abocado, es también una ruptura. Posee por supuesto un vínculo, intrínseco, con la presencia, con lo que existe, al punto de suscribir la noción misma de presencia, y sin embargo no deja al mismo tiempo de presentar, como hemos visto, un quiebre, no es algo que pueda contarse sin más entre las cosas existentes, su topología la disloca en relación con la presencia (Dolar: 2007, p.76).

Donde la voz como objeto resuena, el sonido se desvanece. No se puede inscribir en el campo simbólico, donde sí está inscrita la voz-fónica. El campo del objeto es el lugar donde esta voz se sitúa, puesto que la voz como objeto, no es susceptible de simbolizar.

Los objetos pulsionales se habían pensado como ligados al desarrollo corporal; de ahí la idea de los objetos oral y objeto anal, relacionados con la alimentación y con la expulsión de los excrementos. Pero Lacan encuentra que en relación con la comida y con la caca, no se trata precisamente de un desarrollo corporal, pues ambos objetos tienen mucho que ver con la demanda del Otro. Los objetos pulsionales no son objetos de una materialidad física, sino que están en el lugar de la pérdida del ser hablante, una vez entra en el lenguaje. Entonces, el objeto, es eso que se pierde y que está del lado del deseo. Por esa vía, Lacan propone dos nuevos objetos: la mirada y la voz: el objeto escópico y el objeto vocal. Así, los objetos de satisfacción (pertenecientes al registro real) tienen que ver con la existencia del registro simbólico, no con los estadios del desarrollo corporal (biológico), donde no se encuentran “estadios” vocal o escópico (Miller: 1997, p.11). Como se ve hasta ahora, estos objetos pulsionales guían este asunto investigativo de la voz como objeto.

Así como la voz, el objeto escópico separa lo orgánico (el ojo) y lo estructural (la mirada). De manera similar, el ojo se podría ubicar al servicio de una necesidad, donde el punto-de-referencia sería la “realidad”; por nuestro estatuto biológico, cuando tenemos ojos y no hay que saber nada sobre él para ver. En esa perspectiva, el ser-hablante queda excluido, puesto que no es necesario entrar en el lenguaje para tener la dotación biológica de nuestra especie. Lo único a tener en cuenta es la eficiencia del órgano: yo, miope, no vi con claridad que el cantante del concierto tenía un pantalón beige; dada mi condición fisiológica ¿estaba desnudo? En este sentido se puede pensar la relación con los estudiantes: ¿están en óptimas condiciones sus ojos, sus órganos articuladores de la voz?

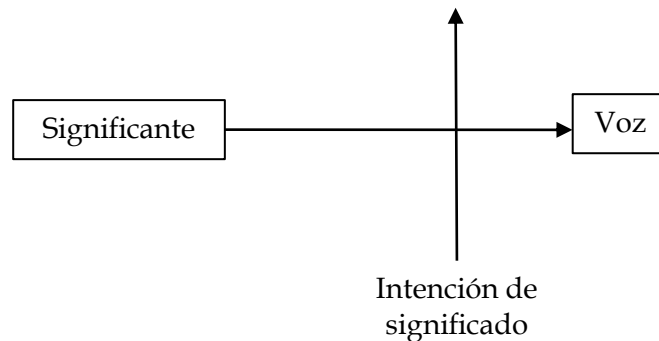
Pero si en nuestra investigación el sujeto tiene un lugar, la visión orgánica puede ser entendida como un soporte de *la mirada*; así como la voz fónica puede ser entendida como un soporte de la voz como objeto de goce. Y así como tenemos la imagen acústica como eslabón de la búsqueda de sentido, también podemos mencionar las imágenes que tenemos “en la cabeza” sin necesidad de estar viendo algo. ¿Qué mirada tendrán los lectores de esta investigación? La mirada retorna todo el tiempo a lo que en algún momento olvidamos, deseamos, retornamos a algo para dar una mirada sobre otra cosa. La mirada sí es una demanda que viene del Otro. El Otro me dirige la mirada, me inquieta, me hace sonrojar, me molesta: “¿Soy o me le parezco?”, “¿Se le perdió algo?”.

Con la voz, sucede algo similar. La voz-fónica estaría inscrita en lo orgánico, en cambio, es la voz como objeto de goce la que está inscrita en lo estructural. ¿Cómo es posible que esto sea un objeto, si la estoy escuchando, si ahí está? Precisamente porque la voz como objeto no es sonora, es una voz que, como hemos visto, se separa del sonido y de la secuencia que conduce a la imagen acústica y al sentido. Es esa separación la que permite concebir la voz como objeto, no como un objeto palpable, como las cosas en sí mismas, el micrófono del cantante, el instrumento musical; sino como un objeto lógico que se potencializa una vez el ser humano entra en el lenguaje y pierde algo.

Pierde algo, pues ahora es parte del Otro, ha dejado algo para entrar en la cultura, ahí está la cuestión de identificación mencionada anteriormente. El niño aprende a hablar porque se decide, ante el hecho de que su madre le esté hablando todo el tiempo, invitándolo al lenguaje, aun cuando él no comprende nada de lo que se le dice. Y, al hablar, deja algo atrás, el goce del balbuceo; crece y ya no hay más leche materna, continúa creciendo y ahora es la madre quién lo pierde una vez el niño entra a la escuela, y así continuamos por la vida dejando algo. Ese residuo es constitutivo del lenguaje y por ese residuo es que Lacan propuso la voz como objeto

de goce. “La voz aparece en su dimensión de objeto cuando es la voz del Otro” (Miller, 1997, p. 19).

En tanto separada de su soporte comunicativo y sonoro, la voz se presenta como objeto, no es su sonoridad consistente la que habita en el objeto, sino su insistencia áfona la que se muestra en forma de residuo, precisamente por la relación del sujeto con el Otro. Es un residuo porque, en la entrada al lenguaje, el sujeto renuncia a algo, como con la ilustración que hicimos del paso del bebé al niño. Sin embargo, siempre queda algo de esta renuncia: es un *resto operante*. La voz, en su dimensión de objeto, no completa el camino trazado por el significante y la intención de significado, algo queda allí, insistiendo como un resto de ese goce de no entrar en el espacio del significado. Veámoslo en el siguiente esquema⁷:



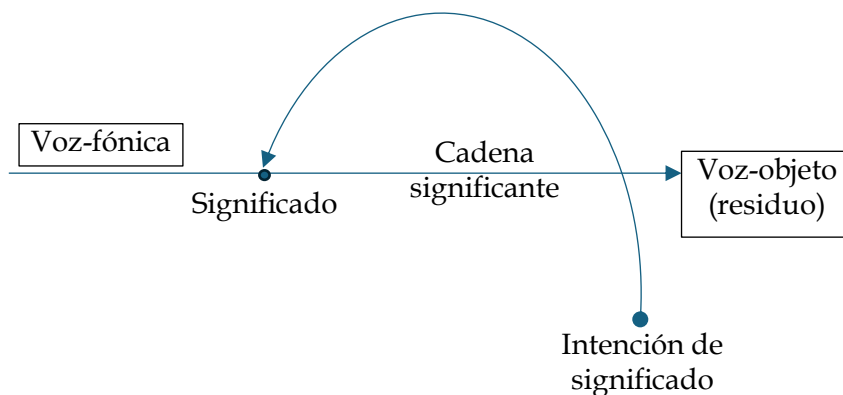
Esquema 6. Esquema significante/voz/intención de significado.

En una conversación, el otro no me dice sentidos, significados. Sólo produce voz. Soy yo quien – de acuerdo con el esquema anterior – debe construir el significante y, luego, el significado. Pero, nos dice Miller, justamente en el momento en que

⁷ Propuesto por Lacan y traído por Miller (1997, p. 15).

vínculo, entrelazo, significante y significado, gracias a la voz, es cuando se separa la voz, cuando cae. Por eso, en el Esquema, la voz se ubica justo después de la flecha. En lo que no continúa en la flecha ascendente que va a encontrar el significado en el Otro, en lo social. Cuando el enlazamiento entre el significante y el significado es “exitoso”, no hay espacio para la voz y, entonces, se convierte en objeto de goce, goce con lo que no se simboliza. Claro que ese “éxito” del enlazamiento significante/significado es relativo a la puesta en marcha del sistema simbólico, no al hecho de que todo tenga sentido, de que el sujeto esté explicado y comprendido; justamente, el hecho de ese objeto caído hará eco en el sujeto; de ahí que la voz pueda ser un objeto de goce.

En una clase de canto, la estudiante ensaya la canción que va a presentar en su recital: “Flores para tu altar”, de Celina y Reutilio. Luego de cantarla por primera vez, llega la pregunta “¿de qué trata la canción?”, a lo que la estudiante no sabe cómo responder. ¡Es sencillo! ¿no? De flores que se llevan a un altar. No, la estudiante no sabe cómo responder, dice tener un nudo en la garganta, pues la canción evoca algo más; cantarla la sitúa en otro lugar fuera de lo que puede la canción misma. Pero si la pregunta fue clara y, al parecer, la letra de la canción también, ¿qué pasó?, ¿algo falló en el enlazamiento significante/significado? La canción es clara pero, al cantarla, lo que aparece no es el sentido común, aparece algo que ni siquiera la intérprete puede explicar. Hay algo que no es de allí, que no encaja, algo que no es susceptible de ser traducido bajo la dimensión del sentido. Como si hubiese algo del significado que no estuviese expresado en el significante y viceversa. Como si en la articulación de estos asuntos existiese un plus incomprensible, que no se realiza completamente, por eso el fallido intento de explicar de qué trata la canción desde la lógica que el otro esperaría.



Esquema 7. Elaboración propia, basada en la anterior.

En el esquema anterior —editada para asuntos de comprensión—, la voz-fónica (a la izquierda) da lugar a los significantes, que sólo existen en cadena. Cuando la intención de significado atraviesa la cadena significante, adquiere forma simbólica y, entonces, va a encontrar el significado que, en consecuencia, se produce retroactivamente. Luego de que se produce el significado, la voz ya no es sonora, ya no es la palabra, tampoco es el significado, a pesar de que, en el primer momento, se necesitó de la voz-fónica para el recorrido que realizaría la intención de significado en la cadena significante hasta encontrar el significado.

El significado surge después de que otro significante aparece, por eso la cadena. Es decir, aparece cuando se define un intervalo de la cadena significante. Como cuando comprendo, al final de la clase, algo que explicaron al principio. O sea que el significado no precede al significante; precede la intención, que todavía ni siquiera tiene forma (significante). La significación se produce después de una vuelta, retroactivamente: es cuando vuelve al segmento del significante (vector curvo que va hacia arriba y luego baja).

Al final del vector que va de izquierda a derecha (que representa la cadena significante) tenemos la voz como objeto, pues es el residuo que quedó después de que la voz-fónica diera lugar a la secuencia que termina, de adelante hacia atrás, en el significado. Se produce como efecto del sistema simbólico, pero queda por fuera

de él, de la cadena. En los extremos tenemos las posibilidades de la voz: al comienzo, voz-fónica; al final, separada completamente de la operación, tenemos la voz como objeto, como un residuo que ya no tiene que ver con el significado: “La voz es el elemento material refractario al significado, y si hablamos para decir algo, entonces ella es precisamente aquello que no puede ser dicho” (Dolar: 2007, p. 28).

Uno creería que puede ser ese nudo en la garganta de la cantante al no saber qué decir o cómo responder ante la pregunta, pero ¿será que tiene que ver sólo con la pregunta enunciada?, ¿o es algo que se ubica más allá de lo que se pueda explicar con el sentido?

Regresando al asunto de lo orgánico y lo estructural, con la comparación del objeto escópico, dice Miller (1997: p, 12) que “no hay desarrollo comparable en la enseñanza de Lacan, sobre el objeto vocal”. Entonces, en un intento casi imposible⁸, pretenderé acercarme a tal ilustración. No tenemos un cuerpo (orgánico) hacemos el cuerpo (estructural) y tenemos una mirada de ese cuerpo, el cual puede o no estar mediado por algo, por ejemplo, el espejo. Ese es el asunto del “yo veo verme”, el ojo y la mirada, mediada por el espejo, donde parece ser algo más lo que nos estuviese viendo, que viniera de Otro. ¿Habrá algo comparable con el asunto vocal? “El espejo es necesario para producir el “verse a sí mismo”, mientras que el “oírse a sí mismo” ya está presente en lo más íntimo de la subjetividad” (Miller: 1997, p. 12). Y bien, ¿qué quiere decir que esté “en lo más íntimo de la subjetividad”? Recordemos que entre decir y oírse hay un lapso suficiente como para sorprendernos; en cuyo caso, el oírse ¿sigue inscrito en la voz-fónica?

La antinomia ojo/mirada, mediada por el espejo, es posible porque el espejo logra que el mismo que se esté viendo, pareciese no ser el mismo que ve que se mira. Es

⁸ En psicoanálisis, lo imposible es un acicate para tratar de hacer algo.

como si fuese otro; el asunto orgánico se pierde (el ojo) y queda sólo la mirada instalada en la operación. De hecho, nunca logramos vernos realmente; en cambio, otro sí nos puede ver, o nosotros podemos ver al otro, pero uno mismo, aunque se mire al espejo, realmente nunca podrá verse (orgánico) realmente, veremos una imagen reflejada por medio de otro objeto, pero nunca a nosotros mismos como si estuviésemos frente a nosotros en una forma de realidad, de presencia; pero sí que tenemos una mirada sobre nuestro cuerpo, sobre nosotros.

Algo en común tienen la mirada y la voz. El objeto de las dos es retroactivo, aparece después de, después de haberme visto o después de haberme escuchado, nunca es instantáneo, gracias al recorrido previo (del significante al significado) —si recordamos el grafo anterior—. La aparición del objeto mirada y el objeto voz, es retroactiva. Por eso, cuando el estudiante de canto termina su recital, se devuelve a ver los videos y piensa “¿por qué canté así esto?”, “¿qué me pasó en ese pasaje?”; y, si no hay videos, también podría responsabilizarse pero en un tono de desidentificación⁹ “yo no pude haber cantado así”, “es como si fuese otra persona”.

Según el desarrollo propuesto desde el ojo y la mirada, se precisa un objeto palpable, mediador: el espejo. En el caso de la voz, ese objeto podría ser la grabadora de voz. Esta propuesta desde un escenario de orador y de cantante, donde la persona tiene un micrófono que permite ampliar la onda sonora de su voz.

A propósito de este bien conocido no reconocimiento de la voz grabada, sería interesante ver la distancia que puede haber entre la experiencia del cantante y la del orador. Propongo a quienes quieran investigarlo en

⁹ Término tomado a partir de la tabla de recontextualización en investigación, que aparece en la modalidad estructural bajo la implicación ética. (Bustamante: 2020, p. 134).

forma desinteresada que lo hagan, porque yo mismo no tengo tiempo de hacerlo (Lacan: 2004, p. 298).

Tomo e intento abordar esta invitación de Lacan. El orador habla en un espacio determinado para tal, con público, micrófono y sonido externo (el objeto mediador). 'Sonido externo' quiere decir que lo que se amplifique de su voz, va a ser para los demás, se necesita que su voz se escuche más allá de lo que por sí sola pueda sonar. El cantante, canta en un espacio determinado para tal, con público, micrófono, sonido externo y unos auriculares que le permiten escucharse a sí mismo, escuchar su voz amplificada. En el caso del cantante, el objeto mediador serían los auriculares que permiten que su sonido se amplifique para sí mismo. En el caso del orador y del cantante, el micrófono permite que su voz vaya al amplificador. Sin embargo, esta amplificación no está dirigida hacia el mismo lugar ni crea las mismas condiciones de posibilidad de ser escuchadas. Sí de resonar en el otro, pero el único que cuenta con la posibilidad de escuchar su voz amplificada es el cantante, pues hay un elemento que le permite hacerlo. El orador, por supuesto que se oye a sí mismo, como lo enuncia Miller, "ya está presente en lo más íntimo de la subjetividad", pero no cuenta con un objeto que le permita hacerlo en ese mismo instante, puede que escuche el eco de su voz, pero ese eco, por su condición de resonancia, lo escucha *a posteriori*.

Ahora, el cantante, que sí logra escucharse en el momento, sólo tiene una fracción de tiempo para analizar sobre su voz, pues tiene que estar pendiente de otros asuntos que demandan su tiempo y atención. Si lo hiciese, escucharía su voz-fónica, la sonoridad de su voz. La voz grabada, entonces, con su mediador —el sonido exterior o los auriculares que permiten escuchar esa voz instantáneamente—, en el caso del orador y del cantante, sería pues secundaria al problema de la voz como objeto. Esto dice Lacan, sobre la antinomia del ojo y la mirada, con relación al espejo como objeto mediador:

Un cuerpo en el espacio es, como mínimo, algo que se presenta como impenetrable [...] El espacio carece de interés salvo que se suponga esta resistencia última a la sección, puesto que sólo tiene uso real si es discontinuo, o sea, si la unidad que en él interviene no puede estar en dos puntos a la vez. ¿Qué quiere decir para nosotros que esta unidad espacial, el punto, sólo pueda ser reconocida como inalienable? Que no puede en ningún caso ser *a*. [...] Significa que, por la forma *i(a)*, mi imagen, mi presencia en el Otro, carece de resto. No puedo ver lo que allí pierdo. He aquí el sentido del estadio del espejo (Lacan: 2004, p. 273).

Lo anterior con relación a la antinomia entre el ojo y la mirada, un desarrollo que el mismo Lacan, con relación a su estudio sobre el estadio del espejo, dice después que no puede ser tomado como objeto¹⁰. Entonces, tomando en cuenta lo anterior, no es posible tomar la antinomia ojo/mirada con el espejo como mediador, para situarlo en el lugar de la mirada como objeto. Asimismo, con el asunto vocal, así se tome como mediador el sonido que amplifica la voz-fónica, lo que pasa allí no tiene que ver con la voz como objeto. Es decir, la paradoja entre la función del ojo (como órgano) y la mirada (como estructura que viene desde el Otro) puede establecerse sin recurrir a un mediador. Se delimita que el objeto pulsional escópico (la mirada) tiene su propio lugar y que lo que pase entre el ojo y la mirada, no dependerá del momento visual con el espejo. Ese no es el objeto de deseo en lo escópico, no puede ser la imagen en el espejo, porque esta representación está cargada de simbolización, es coherente hasta cierto punto, lo puedo ver, se representa plenamente. Y es ahí donde la coherencia no puede ingresar, donde no puedo ver plenamente, que se instalaría la mirada como objeto. No hace parte del campo visible, sino que se

¹⁰ En sus palabras, objeto *a*. Con la *a* minúscula, refiere el objeto de deseo. El objeto escópico, en relación con la mirada; y el objeto vocal, en relación con la voz.

inscribe como una falta en ese campo visible, no es representativa desde la imagen, es en tanto separada de lo visual.

Lo vocal se puede situar de manera similar. El sonido amplificado (el mediador) permite una reproducción, como un “yo me escucho al hablarme” o como si me estuviese escuchando desde fuera. Pero, igual que con el espejo, la grabación no capta la voz como objeto. Sí reproduce la voz-fónica, pero no su dimensión de objeto pulsional¹¹. Escucharse uno mismo la voz instantáneamente, puede tener un efecto de extrañeza, sí, pero también algo se escapa... y eso que se escapa, ¡es la voz como objeto! El sonido amplificado puede representar, desde lo técnico, lo sonoro; pero no puede acceder al lugar de la voz como objeto. La voz como objeto no es sonora, no significa, pero sí bordea algo que se pierde, y esa falta no es susceptible de ser grabada o reproducida acústicamente.

En 1860 se llevó a cabo la primera grabación de voz. La hizo un francés: grabó una canción cantada con su voz, por medio de un fonógrafo, un instrumento que grababa las ondas sonoras por medio de líneas con pequeñas variaciones que quedaban escritas en una superficie, grabación que quedaba registrada gráficamente, pero la cual no podía ser reproducida sonoramente¹². En una lectura desde nuestro asunto, resulta siendo una ilustración que resuena con el objeto voz, es decir, la primera grabación fue hecha pero no precisamente para escucharse, o al menos eso es lo que se podría deducir por su condición de registro gráfico, más no sonoro. Es como una presencia de voz, pero no desde lo sonoro, a pesar de estar registrado de manera gráfica; es una gráfica que sólo se descubrió en retrospectiva, tiempo después de hecha e insistió su enigmática voz, a pesar del tiempo. Es ahí donde sí se sitúa la voz como objeto, es ese el lugar de la voz como objeto desde la

¹¹ Ya habíamos argumentado a propósito del objeto pulsional.

¹² Tomado de <https://www.bbc.com/mundo/media-56286615>

modalidad estructural, desde su punto-de-referencia como lo imposible, pues no se puede dejar de intentar, reitero, insiste a pesar de.

Si la voz como objeto, según lo que se ha expuesto hasta ahora, comprende un desecho, un resto, está en el lugar donde deja algo, donde algo no cuadra, donde algo falla, donde se desprende una cosa. Entonces, la voz como objeto está en el lugar de la pérdida simbólica; es una pérdida que, de todas maneras, “me deja algo”. Es el caso del Shofar del que habla Lacan. El Shofar es un cuerno, generalmente de carnero, que, al soplarlo, deja oír un sonido; según la tradición de la historia de Yahvé con su pueblo elegido, la voz de Dios alcanza a resonar en el eco del Shofar. Si el Shofar se toca en ciertas épocas del año, es para recordar el pacto entre Yahvé y Abraham. El carnero, en principio, era sacrificado, sacrificado sin resto, con la piel hacían algo, igual con los huesos, todo, hasta los cuernos, de los que cortaban el Shofar. Aquello que se separa no tiene que ir en detrimento de lo que se separa. La falta de sentido está dada por la separación. El sonido del cuerno del Shofar no tiene que ver con lo que proviene, se desprovista de sentido, más cae en un vacío, el vacío del Otro, que dispuesto para tal, moldeado, lo recibe y lo acoge como suyo, como su voz. Además, “el shofar es la voz independiente de la vocalización del significante”, dice Dolar (2007, p.70). Sin embargo, lo que interesa a esta investigación es situar esa voz en tanto su condición de resto. Esto dice Lacan:

Lo interesante de este objeto es que nos presenta la voz bajo una forma ejemplar en la que, en cierto modo, ella es potencialmente separable [...] De lo que se trata ahora para nosotros es de saber dónde se inserta este objeto en tanto que separado, a qué dominio podemos enlazarlo, en la referencia al Otro [...] ¿De qué objeto se trata? De lo que se llama la voz (Lacan: 2004, p. 271, 272).

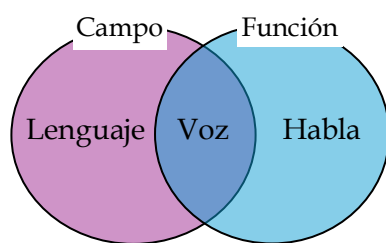
La voz como objeto no está ampliada, está reducida. La voz-fónica está ampliada, eso lo podemos ver en su presencia sonora, se amplía en volumen, se amplía en

posibilidades pragmáticas, se amplía en el canto, en la risa, el llanto, el grito. La voz como objeto se reduce, se reduce en tanto ya no encaja en la dimensión de significación. Se reduce en tanto se sacrifica todo de su presencia, como el Shofar, para que quede algo a disposición del Otro. Ese desecho, ese residuo es el que puede volverse extraño en un lugar donde no puede resonar. Pero atención, el hecho de que la voz como objeto sea la voz reducida a su mínima expresión, no quiere decir que no sea susceptible de resonar, sí lo es, solo que en el lugar donde le es posible resonar: *Donde la voz como objeto resuena, el sonido se desvanece*. Es en tanto su propia lógica que puede resonar, si hay un espacio dispuesto para tal que esté en la misma “frecuencia” —para jugar con el concepto físico de ‘resonancia’—. Es el efecto de la voz como objeto el que se amplifica, independiente de donde provenga, ligada —eso sí— a un soporte corporal. Después se desvincula, como inicialmente se abordó con la ilustración. Por eso, el sonido del cuerno resuena, independiente de donde provenga. Eso que se separa, no tiene que ir en detrimento de lo que se separa. La falta de sentido está dada por la separación, sin importar de dónde provenga y es en ese lugar donde se ubica esta voz.

Cuando hacemos comprensible un enunciado, el goce vocal se subordina al significante, es decir, a la palabra. La vibración pura, que antes rebotaba el cuerpo, se reduce a un resto, algo que se sacrifica en el habla. Por eso es singular: esto que pasa en el sujeto, no le pasa a otro en las mismas condiciones. Si bien está inscrita esta voz en la modalidad estructural, con su punto-de-referencia como lo imposible, es porque lo imposible todo el tiempo hace presencia. Lo imposible no se puede dejar de intentar, siempre aparece, es potente el silencio aparente con el que actúa esta voz.

En una clase de canto, cuando la respiración, afinación, entonación, se interrumpe, es como si la voz se volviese opaca y se convirtiese en otra cosa que desconocemos. Allí estarían el lenguaje, la voz y el habla: “la instancia de la voz merece inscribirse

como tercera entre la función de la palabra y el campo del lenguaje” (Miller: 1997, p. 14):



Esquema 8. La voz entre función y campo (Elaboración propia).

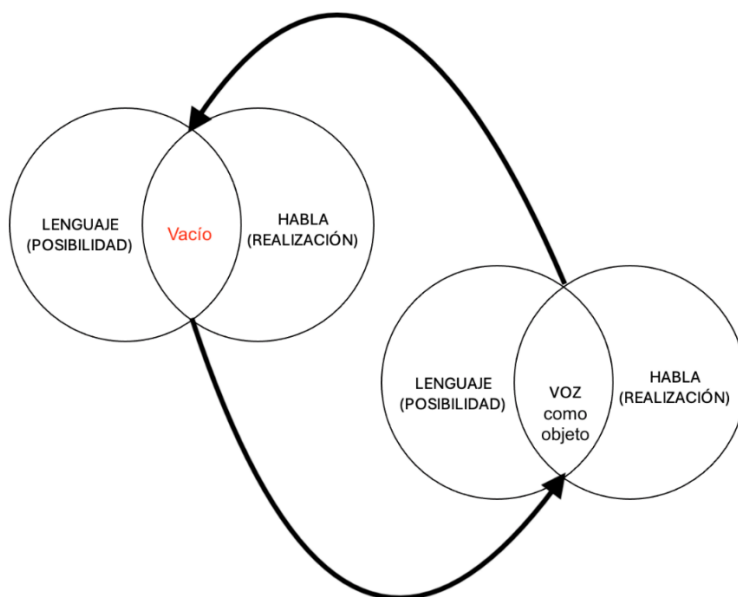
En un primer momento, contábamos con dos conjuntos: el lenguaje y el habla¹³. Miller propone introducir la voz, como tercer elemento, pero *entre* los dos. Por eso, en el Esquema, hemos optado por ubicarla en el lugar de una intersección entre los dos conjuntos. *Campo del lenguaje* es una red estructural que antecede al sujeto y en la que éste se inserta, no sin efectos; y *función de la palabra* remite al papel operativo, estructurante o constituyente que cumple la palabra en el aparato psíquico. Es decir, la palabra funciona (estructura, determina, constituye) dentro del campo simbólico del lenguaje. Entonces, la voz los conectaría: el lenguaje se presenta como una posibilidad de realización en lo social; por su valor estructural, es una potencia, en términos de una energía que conlleva un efecto, que produce algo, no es el significado (hemos dicho que éste compromete el registro imaginario). El lenguaje posibilita las condiciones para hablar, para usar la voz. El habla, por su parte, se puede ver como la realización del lenguaje... el canto mismo puede verse como una realización del lado de la voz-fónica, del habla. Vale la pena resaltar que, en esta operación, el sujeto es fundamental, pues entra en ese tercer elemento, en la voz como objeto que, en esa intersección, está propuesto como potencia del habla; y el estar el sujeto inmerso en este asunto es lo que permite una satisfacción en la

¹³ La palabra francesa ‘parole’ – introducida por Saussure como una categoría – se traduce, en las ciencias del lenguaje, como ‘habla’; y, el psicoanálisis lacaniano, como ‘palabra’.

posibilidad de hablar y esto es parte de la materialidad diferencial de la voz como objeto.

En un examen de canto, la estudiante se presenta frente a tres profesores, entre esos, su profesora, que la ha preparado durante todo el semestre. Al finalizar su presentación, todos se quedan en silencio por unos segundos, incluida su profesora, quien tiene un gesto neutral, pero no dice nada. La estudiante piensa “¿se habrá dado cuenta del fragmento en el que desafiné?”, “en cualquier momento me dirá que no vocalicé bien en la primera frase”... todo esto en cuestión de unos segundos. Los otros profesores empiezan a dar su concepto del examen, pero ella no logra escucharlos, es decir, escucha que hablan, pero no logra centrar su atención, pues su atención está toda puesta en el silencio de su profesora: espera una voz que no está. Esa es la voz como objeto, es como una voz ausente que me habla, sin hablar. No suena, pero resuena en un espacio dispuesto para tal, en este caso, el de la estudiante; resuena esa voz que, para ella, viene de la profesora, aun cuando la profesora está en silencio. Piensa en esa voz, como aquella salsa de Richie Ray y Bobby Cruz “siento una voz que me dice...”. Esa es la voz como objeto, no necesita realizarse para existir.

Ahora bien, en la intersección entre el lenguaje y el habla queda un espacio aún no ocupado, es decir que hay un vacío, un vacío donde luego resonará la voz como objeto y que, retroactivamente, luego de resonar, podrá resonar en otro vacío. Pero ese vacío no es cualquiera: primero, es un vacío del sujeto, pues ya está insertado en el lenguaje; segundo, es un vacío hecho a la medida para que la voz resuene, consta del mismo espacio y está circundado por los mismos elementos, son dos cuerpos que oscilan en la misma frecuencia; y, tercero, es un vacío que se encuentra en el Otro, un vacío que dejó el contacto con el lenguaje, a condición de un resto con el cual se puede operar. Por eso su verdad —en tanto modalidad estructural— es el retorno de lo excluido: es el concepto de *represión* en Freud.



Esquema 9. Anudamiento y retroacción. (Elaboración propia).

Allí está inscrita, además, la materialidad del significante, puesto que la voz como objeto, si bien no tiene que ver con la significación, sí tiene que ver con el significante. Recordemos el Esquema-7: origina la cadena significante, luego se intercepta con la intención de significado que se estructura en el significante para encontrar el significado retroactivamente sobre la cadena significante, al acotar un trozo de la cadena. Pero, como voz, ya ha caído.

El significante es aquello que está en el lugar diferencial donde se ubica el sujeto, es decir, a diferencia de la lingüística, para el psicoanálisis lacaniano, el significante organiza el lenguaje en relación con el lugar del sujeto inscrito en la cultura. No significa nada, no es palabra, hace parte de esa relación de goce, dado por la entrada del ser al lenguaje.

A propósito de las canciones y las voces que se añora volver a escuchar, recuerdo una radio Philips que tenía mi abuela en su mesa de noche. La encendía todas las mañanas, pues quería escuchar *la voz de un hombre* en su casa. Ahora, en una lectura que ilustre un poco la complejidad del significante y su materialidad, al encender la radio, lo que realmente nos llegaba era una onda modulada, en tanto su forma de

emisión. No tenía en sí un mensaje determinado, pero sin esa señal, sin esa onda, no podía llegar algo de la radio. Le interesaba escuchar las noticias locales y las canciones intermedias que pasaban (boleros, en su mayoría... por fortuna). Con esa onda modulada, viajaban las noticias y las canciones, ese era el contenido que se quería escuchar. Si, por alguna razón, había un fallo en la onda portadora, el programa simplemente desaparecería, asimismo, si se extrajese el programa de la onda, tampoco podía ser recibido. Tenemos ya dos elementos que están entrelazados. Y, por último, un tercero, un ruido de fondo que a veces se colaba, el llamado "ruido blanco" que, aun cuando se acomodara bien la antena y la emisora estuviera bien sintonizada, se lograba percibir un sonido sordo, seco, como un susurro, que no decía nada sobre las noticias, ni tampoco armonizaba las canciones, pero era un ruido que argumentaba la materialidad del objeto. Un sonido carente de sentido, ligado al significante, en este caso la onda, la señal, pero ajeno al significado, las noticias y canciones. Esa es la materialidad diferencial del significante, ese ruido aparentemente ajeno que revela una presencia del sujeto con el Otro, con la cultura, y a la vez, una ruptura por esa misma condición.

El significante [...] no posee identidad propia, porque es meramente un haz, un cruce de diferencias en relación con otros significantes, y nada más. Su soporte material y sus cualidades particulares son irrelevantes: basta con que se diferencie de otros significantes [...] (Dolar: 2007, p. 29).

La voz como objeto, no es escuchada y, aun así, resuena. Resuena en ese paréntesis vacío que queda en el Otro (como en el anterior Esquema). Más allá del contenido de las frases, resuena en la enunciación misma, revelando el goce de la voz como objeto; ese goce que es modulado, comprendido bajo la forma del discurso. Ese discurso, la enunciación, es la huella de un objeto que está ahí, que, si bien no se puede disfrutar directamente, provoca el deseo del hablante y hace resonar al oyente. En el acto de hablar, se entrega la voz a ese vacío, claro, sin estar dispuestos a hacerlo. Se sacrifica y ese resto vocal es también el que causa el deseo en el

hablante, es también la causa del músico que sublima su goce, que se aprovecha de él —sin saberlo— y hace algo con eso, compone, pero no puede explicar lo que compuso; toca, pero nada sabe decir sobre lo que toca (y, en consecuencia, si dice algo es una desmentida de su sensación). Y, en lo social, la voz une e identifica: cada uno está llamado a sacrificar su propia voz para participar en un coro; se está en una búsqueda constante de la voz apropiada para poder cantar en él.

Por eso, toda satisfacción del sujeto es paradójica, no quiere decir lo propio del gozar desde una perspectiva moral, sino de lo que algo pueda provocar en el sujeto y el sujeto lo apropie para sacar algo de ello, ese es el goce; por eso, esta voz como objeto es una voz de goce. El sujeto se identifica con una voz y goza, asume una identificación y al gozar, satisface la pulsión. Por eso, los objetos pulsionales están ligados a la complejidad del sujeto en relación con la cultura. Es la voz como objeto constituyendo al sujeto.

Valdría la pena revisar, en retrospectiva, las complejidades de la voz como objeto y sus efectos en la cotidianidad de la vida social y cultural. Por lo menos, lo sugiere este capítulo: poder desvincular la voz-fónica de la voz como objeto y situar a cada una en el lugar que puede resonar. Recordemos la función de la modalidad estructural en tanto elogio a la dificultad. Y es precisamente esa dificultad la que produce las condiciones de posibilidad para una comprensión cada vez más amplia y compleja de la dimensión de la voz como objeto, la cual, por supuesto, no finaliza aquí, sino que se suspende en un silencio reflexivo.

3. POSIBILIDADES DE LA VOZ DE SER FORMADA

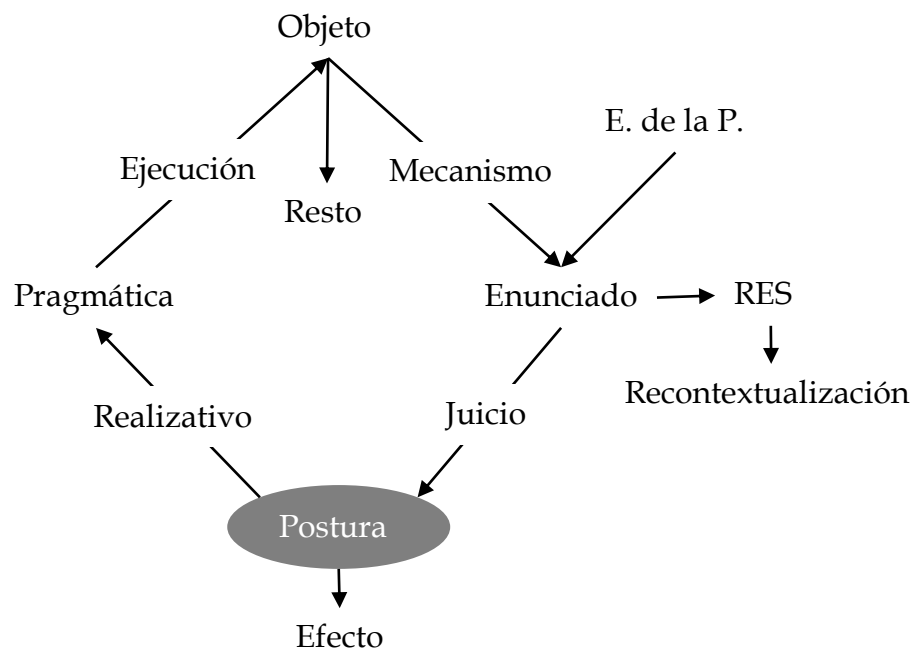
Este capítulo explora las posibilidades de la voz de ser formada, alejándose de una concepción puramente técnica o funcional para situarla en su dimensión estructural y subjetiva. La voz se plantea como un objeto que, más allá de su sonoridad fónica, habita el cruce entre el lenguaje y el cuerpo, entre el deseo y el goce, entre lo dicho y el decir. En la primera parte, se profundiza en la distinción entre la voz-fónica y la voz como objeto, abordando su papel en la formación desde una perspectiva estructural y pulsional. En la segunda parte, se reflexiona sobre las implicaciones de la renuncia y la pérdida como condiciones necesarias para que la voz se inscriba como objeto formativo.

3.1 Voz-fónica y voz como objeto: la formación

Se educa con la voz. La voz que seduce con su timbre, su tono, sus inflexiones, pausas y demás, se encuentra, por supuesto, en la voz-fónica que se abordó en el primer capítulo, la voz sonora del maestro que resuena, más no se reduce a ella, ni se queda allí. Ese goce evidente puede disponer un velo seductor que encubre un asunto que no es visible *per se*. Como en el canto o como la voz del maestro, por supuesto. La canción o la cátedra de un maestro, envuelve la voz en comparación a la imagen que envuelve la mirada, comprende un estado que no siempre es visible. La voz, en este asunto de formación y de sus posibilidades para ser formada, se inscribe más allá de la comunicación. La voz como objeto estructura las condiciones de posibilidad en las relaciones que se construyen en el acto formativo y en su vínculo con el Otro.

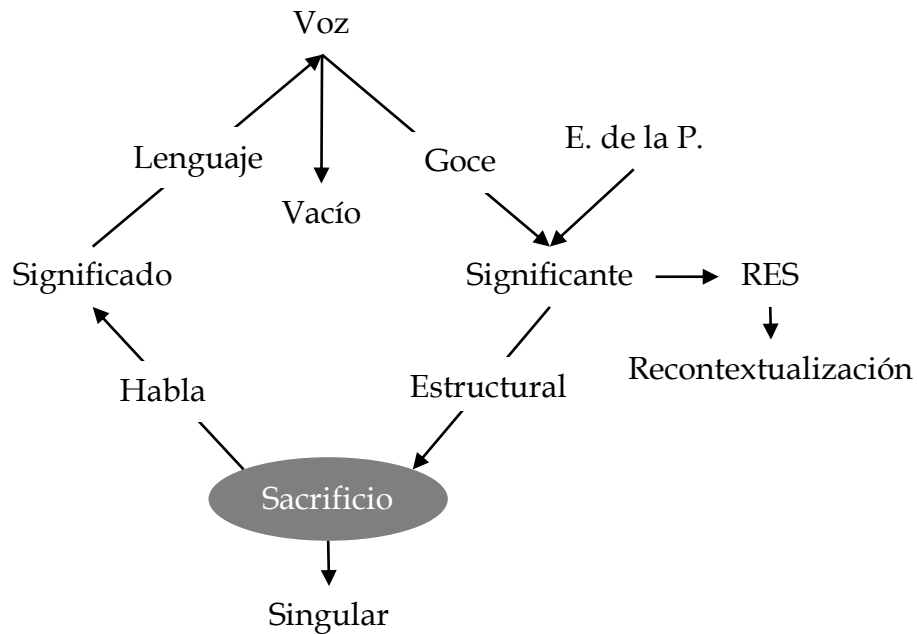
Los estadios por los que pasa la voz como objeto facilitan demarcarla, comprender su estructura y posicionarla en un lugar fuera de lo tangible, de lo social, de lo evidente. Con base en la matriz de campo planteada por Bustamante et al. (2018: p.162), sitúo la voz como objeto en los lugares en los que se le puede reconocer como

tal, la forma en la que opera, su soporte y su estructura. Intento rodear la voz con los conceptos y categorías ya abordados en el capítulo anterior, en el marco de la diferenciación entre voz-fónica y voz como objeto; entenderla como un sistema que se mantiene e insiste en tanto sujetos y lenguaje, más allá del contexto, apareciendo como una forma de recontextualización. El asunto de esta investigación, como dice Benveniste, “es profundo por otro lado. Consiste en dar con la estructura íntima del fenómeno del que sólo es percibida la apariencia exterior y describir su relación con el conjunto de las manifestaciones de que depende” (1976: p, 51).



Esquema 10. Matrices de campo.

El diagrama anterior (matriz de campo) sitúa el objeto en relación con lo que argumenta su soporte. Entonces, para nuestro asunto, con base en lo ya abordado en secciones anteriores, el diagrama del objeto voz quedaría de la siguiente manera:



Esquema 11. Diagrama Matrices de Campo. (Propuesta con la voz como objeto).

En el objeto tendríamos a la voz, punto de partida de nuestro asunto, la cual opera con un resto, un vacío en el Otro. Recordemos que la voz como objeto resuena en tanto su relación con el Otro y con la cadena signifiante. Esto de la mínima expresión del enunciado que, al ser retroactivo, se desprende y resuena en un hueco. La voz como objeto es el decir, no lo dicho, por eso el signifiante es el lugar de la enunciación, el lugar desde el que se dice. Y en esa relación con el signifiante, aparece el mecanismo, el cual opera como el goce, la satisfacción de la pulsión, de aquello que habita en la modalidad estructural de la voz como objeto, donde ese goce resulta ser paradójico: no es asunto del goce el disfrute moral o positivo de un asunto, a veces puede ser todo lo contrario, el goce es paradójico en su argumento y por eso también es un sacrificio. Se ha enunciado, a lo largo de esta investigación, que, al hablar, se da la voz, algo se desprende, algo queda de esa desvinculación, por eso se ubica, en la postura, el sacrificio, entendida como un concepto fundamental en la concepción estructural del sujeto, en relación con la cultura y con su dimensión impartida por el lenguaje.

Esa separación genera algo, en el momento en que esa voz como objeto resuena en el vacío dispuesto por el Otro, ese sacrificio de desprenderme de algo que resonará en otro lugar, se comprende bajo la singularidad del sujeto. En el sacrificio, lo que importa es lo que implica para el ser-hablante ese mismo sacrificio; por eso, cantar para el otro resulta tan complejo, “soltar la voz”, darle mi voz al otro, con todo lo que eso pueda implicar, es una complejidad que no es sencilla de materializar; en ese ejercicio, siempre hay algo que retorna, en este caso, la voz como objeto. Eso que sucede en esa correlación de conceptos y categorías no es susceptible de universalizarse. La educación, en cambio, es universal, corresponde a unos enunciados y exigencias políticas, sociales, contextuales; opera con competencias y demandas socioeconómicas. Pero en la formación, que apunta a la transformación del sujeto, lo que habita es la singularidad, pues ella tiene que ver con la satisfacción que se encuentra en, o con, el saber.

La formación es un acto, un acto deseante que convoca los valores de la lógica modal [...] La formación afecta la modalidad de satisfacción pulsional del estudiante, produciendo un deseo, en el que el sujeto trabaja [...] (Bustamante: 2019, p. 39).

Entonces, la voz-fónica parece estar del lado de la materialidad sonora, de la modalidad pragmática donde formar esa voz, resultaría eficiente en tanto lo aprovechable y útil de la misma. Sin embargo, al preguntarse por la formación en el lugar de la voz como objeto, uno podría adelantarse a confirmar su complejidad o *imposibilidad* –punto-de-referencia de lo estructural–, en tanto no se deja de intentar. Como señala la cita anterior, la formación ocurre justamente cuando algo que no se buscaba, se encuentra, y ese encuentro genera un efecto de satisfacción. Es decir, no se forma la voz como enseñando una técnica, sino como objeto en tanto el sujeto se transforma en relación con la misma.

3.2 La voz de la formación: renuncia y pérdida.

La formación es un efecto que se produce en atención a la especificidad del ser humano. Pero el Otro no es un semejante de la intersubjetividad. Por eso, no podemos determinar los efectos de su intervención; de hecho, *formar* no puede estar del lado del propósito. El profesor introduce su acto, que es una de las condiciones de posibilidad de la formación, pero no puede prever la formación. Hacia este camino va el efecto de la voz, más allá de lo que se quiere obtener.

Se puede entonces tomar conceptos desde la lingüística, para intentar ampliar un poco más el asunto del lenguaje en los sujetos y de sus efectos en la cultura y en la formación, condicionando esto, de manera lógica, la concepción del ser humano, la condición humana y el asunto de la voz en relación con la formación.

El hablante tiene relación con el código de la lengua, con la construcción de signos que emergen de éste, dando como resultado, los enunciados que son percibidos, a su vez, por el otro que escucha lo que de aquella voz proviene. El otro sujeto que también, por supuesto, está tocado por el lenguaje.

El lenguaje representa la forma más alta de una facultad que es inherente a la condición humana: la facultad de simbolizar (Benveniste: 1976). No es algo que se aleje de lo que conocemos como 'realidad', sino todo lo contrario: el lenguaje es precisamente aquello que construye la realidad. El ser humano, históricamente, le ha dado nombre a lo aparentemente innombrable, construye relatos, mitos, construye realidades imaginarias y, a su vez, el otro con el que se relaciona, recrea esa realidad, gracias a la lengua y a su misma manera de organizar enunciados y contenido; de ahí su condición de sistema irreversible. El lenguaje es el principio, el origen, del sujeto que, inevitablemente, hace parte de tal sistema.

El lenguaje permite una estructura inmaterial, que da lugar a significados, a categorizaciones de la realidad. El pensamiento, asimismo, es un resultado de las diferentes construcciones de representación lingüística; por lo tanto, es simbólico, construye signos y cosas, puesto que las imágenes en las que piensa son símbolos, y las ordena según una gramática y sus relaciones intrínsecas. Por lo tanto, el lenguaje produce signos permitidos por la relación de las palabras (significante) y los conceptos (significado) en representación de objetos y situaciones. La voz, como objeto, resulta ser el lugar donde todo esto converge, sin determinarlo:

La voz se halla entonces ubicada en el lugar topológico, paradójico y ambiguo, en la intersección del lenguaje y el cuerpo, sin que esta intersección pertenezca a ninguno de los dos. *Lo que el lenguaje y el cuerpo tienen en común, es la voz, pero la voz no es parte del lenguaje ni del cuerpo. La voz surge del cuerpo, pero no es parte de él, y sostiene al lenguaje, sin pertenecer a él [...]* (Dolar: 2007, p. 89).

Para este punto, retomemos la matriz de campo, para mantener la atención de las categorías que serán el soporte del asunto de la formación en el lugar de la voz como objeto. Evocando al sacrificio, por su relación con lo singular y la formación, se pretenderá ilustrar el lugar del sujeto en tanto decisión de asumir unos enunciados y ponerlos en relación con su concepción del mundo. De hecho, esa es la formación, en primera instancia: una decisión, algo que me afecta porque lo dejo “entrar”.

En su momento, la prensa internacional publicó las nuevas leyes decretadas por los talibanes en Afganistán, que buscan “promover la virtud y eliminar el vicio”. Entre ellas —las que interesan a nuestro asunto—, está la prohibición de la voz y la risa de las mujeres en público, o aun cuando estén en sus casas y pueda escucharse fuera de

ellas¹⁴. ¡Cómo saben de la voz como objeto de satisfacción! Por eso lo prohíben. Abstinencia –en tanto deseo– y renuncia al placer. Al prohibir la voz de las mujeres en un espacio público, esta voz, sus cualidades fónicas y lo que de ella provenga (la palabra) supondrían un contacto con el cuerpo del otro y este contacto podría generar un efecto. Y si esto sucede con quien prohíbe, ¿qué pasa con aquel a quien se le prohíbe? La condición simbólica del asunto afecta también a la mujer que acepta callar, su cuerpo ha sido transformado por la relación con el otro. Sacrifica su voz ante el otro que, a su vez, sacrificado su placer; y todo en función de la norma del Otro, de la cultura, de aquello que ha decidido mantener. Ambos sacrifican. Callar es un sacrificio, se deja de lado el disfrute de cantar, reír, hablar, y, entonces, puede resonar en el otro un silencio; un silencio construido por una voz, aun inaudible, pues sin ella no hubiese podido crearse ese hueco silencioso donde habita la *no voz*, ese silencio que tanto aclaman está precipitado por la sonoridad que resuena en el cuerpo del Otro. Ese silencio demandado y aceptado, ese silencio concedido, está atravesado por la resonancia de una voz; sin esa voz, no puede haber silencio, hasta el mismo silencio es ensordecedor. La voz como objeto, esa voz inaudible, se impone ante la risa y la silencia; la mujer que ha decidido callar, ha decidido también sacrificar su voz para moldear el vacío donde resonará, no es el silencio, es su voz.

En todo caso, fue la renuncia la que permitió ubicar la voz como objeto de goce del lado del efecto, pues en un principio, se renunció al goce inmediato de la voz-fónica. La formación no ocurre sin una pérdida. Se deja atrás algo que está del lado de la satisfacción momentánea, en la inmediatez del impulso. El efecto formativo es posible si el enseñante permite resignar la exclusividad del objeto de satisfacción

¹⁴ Tomado de Ali Hussaini, en su artículo “Qué está prohibido para mujeres y hombres con las nuevas y estrictas normas impuestas en Afganistán por el Ministerio de la Moral del Talibán” (2024) De BBC News Persian. <https://www.bbc.com/mundo/articles/c8rxm57gk4yo>

pulsional (Bustamante: 2019, p.46). La voz como objeto de goce, habita justamente ese espacio pulsional, no entra en el sentido, goza del cuerpo o el cuerpo goza de ello, sin pasar por el significado de la palabra. El estudiante tiene la tarea de hacer un trabajo, pero no lo quiere hacer, prefiere el vértigo del impulso; es deseo sólo se conquista a pérdida, abandonando algo de la satisfacción atada al impulso (Bustamante: 2019, p.46).

De ahí que, en nuestro esquema de la formación en la voz como objeto, la postura es el sacrificio, yo “doy mi voz” o “presto mi vacío” para que la voz del otro resuene; o si bien, “doy mi voz”, abandonando algo de mi satisfacción. Y es importante aclarar que el sacrificio aparece estratégicamente en la mitad de la matriz (Esquema-11), en el residuo, entre la vía de la voz-fónica del lado del significado y la vía estructural de la voz como objeto, del lado del significante. En todo caso, en esa vinculación y por el tránsito que hay entre el significante, la intención de significado y la falla, en este caso traducido como el vacío, la voz-fónica renuncia a sus cualidades sonoras y al goce de la significación para dejar algo del lado de la voz como objeto.

Es como el asunto del Shofar, retomando la idea por aquello del sacrificio: el carnero fue sacrificado, sin resto aparentemente, pero una vez el cuerno era soplado y vibraba y generaba un sonido, el resto que quedaba de él, era casi el recuerdo de lo que había sido y el recuerdo para el Otro de su existencia misma. Es decir, ya no estaba su presencia orgánica, física, pero el sonido que salía del cuerno generaba algo en quienes lo escuchaban. Ese es el asunto del sacrificio con relación a la formación en la voz como objeto, requiere una pérdida con esos objetos de satisfacción que se sostienen justo antes de entrar en un vínculo de separación y transformación con el saber, vínculo que no necesariamente se sabe. Se entrega la voz como un canto desesperado, como un grito de auxilio, como el silencio ensordecedor de la voz de las mujeres afganas. Si bien ese canto, grito o esa voz, no es escuchada, sí resuena en el cuerpo del Otro. Como ese paréntesis vacío del

anudamiento entre el lenguaje, el habla y la voz como objeto en el medio (Esquema-8). En la formación, el sujeto ya no enlaza su voz como sonoridad, sino que la inscribe. Renunciar a la voz como desecho, implica que ahora esa voz pueda ser moldeada, trabajada, sin que se desvíe su pulsión, pues recordemos que ésta sólo llega a su meta, al malograrse, es decir, no llegando a ningún objetivo propuesto.

Entonces, en la formación, es esa desvinculación la que estructura la relación con la voz como objeto. La desvinculación implica un resto que no es susceptible de ser simbolizado, pero que sí provoca el deseo. El sujeto abandona una parte de esa satisfacción para instalarse en el lugar de un goce desconocido, una satisfacción ligada al saber, al trabajo, al deseo por el saber. No se trata de suprimir la voz, sino de situarla en el lugar de posibilidad de deseo.

¿Cuál sería entonces la voz que forma? Si hemos ya descrito ciertas cualidades de la voz-fónica y ciertos lugares donde la voz como objeto resuena, es preciso ubicar esa voz de la formación, la voz del maestro... o no necesariamente la del maestro, pues con lo abordado hasta el momento, se lee que es posible formar en relación con asuntos que no necesariamente tienen que ver con la escuela, con lo educativo. Se forma hasta en el momento que menos se piensa; la voz se forma a pesar de la educación de la voz. Se habla de una voz que no depende de la intención o de la voluntad. Entonces, ¿qué atributos tiene esa voz? Está inscrita en el significante, en tanto su relación con la contingencia del lenguaje y no necesariamente del significado. Es una voz que soporta el deseo, sin destinatario, pero que inspira recogerla. A esa voz la llamaré *la voz de la seducción*. La palabra 'seducción' viene del latín *seductio*: apartar, acción de separar: el prefijo 'se-' puede estar del lado del "sí mismo" como traducción literal o en conjunto con "*ducere*" del lado de la separación; '*ductio*', por su parte, deriva del verbo '*ducere*', que traduce 'conducir', 'llevar', o 'guiar'. Entonces, '*seductio*' es el acto de ser guiado en tanto separado de algo; o también, separar algo de sí mismo que es llevado a otro lugar. Esta traducción sitúa la voz que forma: la voz de la seducción.

Entonces, ¿cómo se forma una voz?, ¿qué implica? Para responder, me situaré en la *contingencia* (valor de la lógica modal). En el acto formativo, la contingencia interrumpe un acontecimiento que viene ocurriendo con normalidad; la contingencia no se anticipa, no responde a un programa o a unos objetivos, sino que quiebra la aparente naturalidad o normalidad de lo previsto y expone al sujeto a nueva posibilidad de inscripción con relación al deseo. Es un encuentro que no se decide previamente, no hace parte de la voluntad, sino que se produce cuando algo del vínculo con el saber – situado en el Otro – conmueve el estado de la satisfacción pulsional, es decir, la manera que el sujeto ya tiene establecida para buscar la satisfacción. Como cuando un estudiante encuentra satisfacción en hacer sonidos burlones, silbidos, o distraerse con el grito... se trata de una modalidad de goce centrada en el impulso, de una inmediatez que evita el esfuerzo o la vinculación con un objeto inteligible. Entonces, la contingencia desestabiliza ese estado. Ya no alcanza con lo que antes sí, ya no es suficiente. Hay algo del saber que introduce una falta nueva, un deseo que antes no estaba. Entonces, ese fallo, ese temblor, ese movimiento, eso que se introduce, rompe el esquema repetitivo y mueve algo, sitúa en otro lugar el deseo. La contingencia hace posible que un resto – en este caso la voz – sea inscrito de otro modo.

Pero la contingencia se puede 1- conjurar, por ejemplo, obligando a los acontecimientos a pasar por la programación previa; 2.- mantener, por ejemplo, introduciendo la lúdica, el contexto, las necesidades del niño (Bustamante: 2019, p.46); o, finalmente, acotar, por ejemplo, dándole salidas por la vía del deseo.

En el primer caso, el docente y la institución dispone; el encuentro que, en su momento, surgió y a su manera de ver, funcionó, se vuelve programación. Pocas posibilidades para la decisión del estudiante. El segundo caso es lo contrario: manda el impulso del estudiante y quedan pocas posibilidades para la decisión del maestro. En el tercer caso, el docente hace lo suyo (en función de su deseo), lo cual deja un margen para la decisión del estudiante en relación con la oferta que se le hace; es en

este caso donde opera lo residual, aquello que queda como resto para resonar en el vacío del otro. Ese es el lugar de la posibilidad, de no mantener la contingencia, sino permitir que algo falle, que se sostenga en el vacío, para que el sujeto mismo sea quien decida en tanto relación con su deseo.

En una clase de canto, el estudiante desea arriesgarse¹⁵, abordando un género a.- que nunca antes había cantado; b.- ajeno a su contexto; c.- en otro idioma; y d.- por fuera del plan curricular. Este hecho ¿nos dice que es un acto deseante? Ya tendríamos una posibilidad formativa, esa sería la contingencia. Si el profesor normaliza esta experiencia, pueden surgir varias posibilidades: decir “Mejor canta esta otra obra que es un género que ya conoces y te suena muy bien”; ahí estaría ubicando la contingencia probablemente desde el lugar de la imposibilidad del mismo profesor de enseñar tal género, o simplemente, al hecho de mantenerse en lo aparentemente normal y conocido. Entonces, el estudiante cantaría la obra del género que él desea cantar inicialmente, se ve interrumpido por una falla de dicción y entonación que ocurre al mismo tiempo. Esta falla lo hace detenerse, con cierta vergüenza y hasta con intenciones de desistir. Si el profesor decide mantener la contingencia en tanto darle “apoyo moral” con frases como “continúa, tú sí puedes”, “ese error no significa nada” o intentando resolverle su asunto a como dé lugar, hasta cantándolo él mismo para demostrarle cómo se hace; o podría, en sentido contrario a sus intenciones, quitarle la posibilidad al otro de que resuelva y haga algo con eso. Que sea el sujeto mismo que decida qué hacer y cómo hacer en relación con su suceso, posibilitando el deseo con ese objeto que él puede llegar a desear, de una manera que sólo él, el estudiante, logrará abordar.

¹⁵ Acá también está inscrita la voz como objeto en relación con la formación, pues está del lado del riesgo que implica salir del goce inmediato con lo palpable, audible. El riesgo que implica dejar algo conocido y lanzarse al vacío de lo que nos afecta.

Formar, entonces, está del lado de posibilitar, con el deseo del estudiante, el espacio donde pueda resonar algo, en este caso, la voz como objeto. Esa es la voz como objeto del lado de la formación. Es no dar por finalizado y llenado el vacío, sino crear condiciones para que algo de esa falla, de eso que el estudiante se está desprendiendo, resuene en su vacío y ahí está, del lado del maestro, esa voz de seducción, estoy disuadiendo o persuadiendo al otro para que haga algo, aparentemente a su manera, con eso que le quedó de determinado suceso. Entonces, en lugar de interpretar o significar todo lo que nos podría decir el estudiante –o cantar en este caso–, el formador¹⁶ se dispone a dejar ese espacio vacío para que resuene con algo que no está del lado de la explicación, algo que no sea captado del todo. Ese resto, esa voz como objeto, es lo contingente que se posibilita:

Si la voz, en el sentido en que nosotros la entendemos, tiene importancia, es porque no resuena en ningún vacío espacial [...] resuena en un vacío que es el vacío del Otro [...] Una voz, pues, no se asimila, sino que se incorpora. Esto es lo que puede darle una función para modelar nuestro vacío (Lacan: 2004, pp. 298, 299).

Desde las clases de canto (que han sido nuestro asunto para abordar la voz como objeto) se puede buscar que la voz “funcione bien”. Se busca instaurar una técnica, un conjunto de reglas que operen en función de la eficacia, de la estandarización, de lo acústico, en términos de la voz-fónica. Sin embargo, aun siendo la técnica indispensable para el asunto de la formación en la voz-fónica, la captura totalitaria de la voz-fónica, podría impedir ubicar a la voz como objeto en la dimensión del resto, del goce que la habita. Si el profesor –sigamos con el ejemplo– se centrara solamente en el tecnicismo, en reducir todo a la corrección, se borraría lo singular

¹⁶ Nótese acá el cambio de término de maestro a formador, en tanto su lugar como el que crea condiciones de posibilidad para el acto formativo.

que está hablando por el sujeto (la voz como objeto) lo que intenta decir, la potencia del habla, en la posibilidad de hablar, aunque no lo diga. Esto podría impedir el acto formativo, en tanto que la clase y la manera de abordar lo que en ella pase, está del lado de la adaptación a unas técnicas o al seguimiento del currículo. Se cierra la contingencia, desvinculando eso que está del lado del deseo.

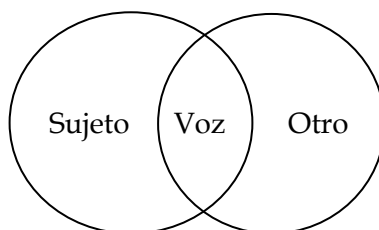
Entonces, dejar de escuchar la voz-fónica, para posibilitar que la voz como objeto resuene, es dejar espacio, no silenciar esa voz; escuchar lo vocal que algo nos está diciendo del lado del deseo, del querer llegar a algún lado, de hacer algo con eso que no sabemos qué es, pero que está. Posibilitar la resonancia de la voz como objeto podría reconocer el lugar de las voces que interrumpen, que fallan, que desafinan, que están del lado del fallo, recordando nuestro esquema de la vinculación de la voz como objeto. La siguiente tabla propone el lugar de la formación en la voz-fónica y en la voz como objeto.

Formación	Voz-fónica	Voz como objeto
Lugar	Significado. Medio para comunicar, expresar.	Objeto que no es sonoro, no se escucha, no es controlable, causa deseo.
Contingencia	Error o desvío a corregir o evitar.	Irrumpe y crea condiciones de posibilidad.
Sacrificio	Renuncia a lo que no funciona, incapacidad con relación a lo sonoro.	Renuncia al goce inmediato a la satisfacción desde el impulso.
Resto	Sonoro, entra en el sentido.	No es sonora, no entra en el sentido, pero marca al sujeto.
Deseo	Algo que se busca obtener, desde la pretensión.	Surge cuando la voz resuena en el vacío del Otro.

Tabla 1. El lugar de la voz en la formación.

En esa posible formación de la voz como objeto, es donde resuena la voz de la seducción y esa voz necesariamente proviene del Otro. Esa voz conduce a la vinculación del sujeto con el Otro, pues sin esa relación, la voz como objeto no podría resonar. La voz-fónica resuena casi por sí sola, pues no es necesario que otro me escuche para poder cantar (ya abordamos el asunto de escucharse a sí mismo),

entonces, es sólo “entre dos” que el estatuto de la voz como objeto es posible. “A la voz se la puede ubicar en la juntura entre el sujeto y el Otro, así como antes, en un registro diferente, se le situó en la intersección entre el cuerpo y el lenguaje, circunscribiendo una falta en ambos” (Dolar: 2007: p, 123). Mediante el siguiente esquema, el autor sustenta lo anterior.



Esquema 12. Esquema Sujeto - voz - Otro. (Dolar:2007).

La voz, en este caso la voz como objeto, relaciona al sujeto con el Otro. La voz no pertenece a ninguno de los dos, pues no es la voz-fónica que aparece en la voz cantada de alguno, sino precisamente la voz como objeto que se produce en el vacío del Otro. Es como si ese vacío estuviese dispuesto para tal; sin esta relación paradójica, la voz como objeto no podría resonar, no es sonora, no es tangible y, aun así, es imposible escapar de ella. Esa es la voz de la seducción en la formación, la voz que viene del Otro, la voz de la cultura que deja algo en el vacío y nosotros lo tomamos, sin saberlo, para que resuene ahí. Hacemos algo con esa voz de la cultura, nos persigue, hasta que algo pasa.

En el lugar de la voz como objeto, formarse, es aceptar una pérdida: la de la voz-fónica, como satisfacción sonora. Con todo, el sujeto posiciona en otro lugar esa renuncia, esa pérdida. Es la condición de posibilidad de un goce que está inscrito en otro lugar, que es diferente. De una voz que puede ser inscrita sin sobrepasar al sujeto y sus dimensiones, una voz que resuene y cause en la vinculación, un deseo, el deseo por el saber. Es pasar de la inmediatez del impulso a la construcción de un

proyecto, a la inevitable resistencia de desear trabajar en algo. Esa es la voz deseante y del lado del formante, la voz de la seducción.

4. EL LUGAR DE LO QUE RESUENA

Para continuar pensando el asunto.

En un colegio femenino y con una estructura que predomina en ciertos colegios pequeños de ciertos lugares: con la cancha en el centro. Las profesoras que están impartiendo sus clases en los salones de alrededor, se quejan por el “ruido” que está haciendo la profesora y sus estudiantes en la clase de educación física que se realiza en la cancha; por lo cual solicitan a la profesora hacer la clase en voz baja, y a las estudiantes hablar y reír a bajo volumen. Tomaré esta situación para ubicar las posibilidades de la voz allí inscrita, según ciertas discriminaciones que vale la pena precisar.

Estudio la voz en dos instancias: la voz-fónica y la voz como objeto. En la primera, resaltando que al bordear su presencia sonora, la voz-fónica hace parte de la construcción inicial del ser-hablante, en tanto se identifica con la voz del Otro que le habla todo el tiempo. Y esta, a su vez, se manifiesta por el sonido y su conexión con el significante (la imagen acústica) y el significado que se le otorga a ese sonido del habla. Es allí cuando aparecen estos tres rasgos unidos por tres circunferencias (*esquema 1. Las cosas, sonido del habla, imagen acústica*).

En la segunda, la voz como objeto de goce, ubicando la misma en el lugar del residuo que queda de la anterior relación. Evidenciando la singularidad que constituye a la voz como objeto, no como portadora de sentido, ni siquiera con presencia sonora, sino como resto que insiste en su resonancia con otra cosa que le permite resonar. Veamos. Si este objeto no es sonoro, pero puede aparecer ligado a la sonoridad cuando ésta se desancla del significante, cuando el sonido ya no logra inscribirse en la cadena de sentido y aparece como un exceso, entonces, el anclaje que comprende la voz-fónica (el sonido del habla, el significante y el significado) resulta ser una operación necesaria en la condición humana, en el uso sociocultural de la voz; y el

residuo que queda de tal operación, resultaría ser una contingencia de aquella operación. Es decir, ambas instancias – la voz-fónica y la voz como objeto – aparecerían, en el caso escolar que enuncio al principio, con unas diferencialidades: la materialidad de la voz-fónica, que sería la realización sonora para poder existir, y la materialidad de la voz como objeto que sería todo lo contrario, el no ser necesaria su realización sonora, fónica, para existir.

El soporte, en el caso de la voz-fónica, podría ser ese sonido individual – como el ruido que las profesoras percibían, no voces riendo y diciendo cosas, sino como un sonido puro – y también el significante definido y su relación entre los signos de la lengua. El soporte, entonces, de la voz como objeto, sería precisamente el vacío. Eso que no es susceptible de simbolizar, pero queda como un espacio vacío dispuesto a resonar, y eso solo se da en tanto la relación con el Otro.

Entonces, en la situación inicial, las voces de las estudiantes percibidas como un ruido, insisto, pareciesen no ser percibidas como simples voces que se escuchan a lo lejos riendo y hablando, si no como voces que no comunican, es como si para las profesoras se manifestaran como un sonido fuera de lugar, al menos fuera de su lugar de enunciación, como si fuesen voces las cuales ellas determinan que no pueden estar en ese lugar. Es decir, aparecen como un exceso que perturba el orden simbólico de la escuela, o de esa escuela, con esos sujetos, un orden que pareciese privilegiar la ausencia de voces sin sentido para ellas. Pues nótese que, seguramente si fuesen voces hablando en cierto tono, con cierto volumen y sobre cosas que están del sentido de las profesoras, tal vez no considerasen necesario el silencio. Lo que las profesoras solicitan es que sus estudiantes rían y hablen en voz baja. Esta petición podría leerse como una interpelación del Otro, una demanda para que la voz esté en el lugar que las profesoras desean. Sin embargo, es precisamente allí donde se evidencia el carácter residual de esa voz: su presencia incomoda porque no puede ser del todo simbolizada, algo ocurrió en esa operación del lado de la voz-fónica que da lugar a los significantes que solo existen en cadena. La intención de significado

adquiere forma simbólica una vez atraviesa la cadena significante; luego, de manera retroactiva, encuentra el significado. Pero algo ocurre cuando de esa operación queda un residuo, algo que no opera en función del sonido del habla, de la palabra y de las cosas. Recordemos el *esquema 2* (Operación de la cadena significante).

Esta situación podría ser leída bajo la instancia de la voz como objeto. Las profesoras no reaccionan ante lo que se dice, sino ante un sonido que no logra anudarse al significante ni al sentido. Paradójico asunto, pues en ese intento de silenciamiento, se reconoce que esa voz tiene un efecto. Se reconoce retroactivamente, por supuesto, no es que los sujetos de la situación lo reconocieran, pues podría ser una situación que ocurrió hace unos cuantos años y solo hasta ahora se hace tal lectura. Entonces, si lo ocurrido podría ser leído como el momento en que en la operación de lo simbólico falla, el sonido de las voces no lograría convertirse en imagen acústica, ni adquirir sentido. El ruido no se inscribe en la lengua, más el efecto que este produce sí está inscrito en el lenguaje, es por eso que el primero queda por fuera de la operación, como un residuo y es precisamente en ese momento, donde se puede situar la voz como objeto.

Se podría decir que la operación completa que se espera es la inicial del esquema, pero, en este caso, reitero, algo falló. La voz se mantuvo como sonido puro, como ruido. Como dice Heidegger, solo es posible oír el sonido en su pureza cuando nos salimos del sentido o bien, no comprendemos lo hablado. ¿Será esa la condición en la que las docentes escuchan las risas y lo hablado en clase? ¿no como significado, sino como una presencia sonora vaciada del mismo?. Veamos.

Cuando la voz-fónica como imagen acústica, no logra establecer el vínculo con la realidad de las cosas a través de la palabra, entonces el sonido del habla puede percibirse como un sonido puro, sin sentido aparente. Esa es la voz como sonido puro, desvinculada del significante, como una palabra que ya no es palabra, pero que por su presencia sonora, pareciese solo un ruido. Entonces, la voz ya no es la

voz-fónica como imagen acústica, sino como resto sonoro. Situar ese sonido que viene del residuo resulta complejo, en tanto es sonido desvinculado de la operación inicial: las cosas, el sonido del habla y la imagen acústica. Por eso la forma de sonido puro, como si estuviese mostrando su estado inicial. En consecuencia, el sonido pierde su función de imagen acústica, no podría ser concebido como tal, las voces de las estudiantes, hablando y riendo, no podrían ser consideradas como *voz como imagen acústica*, al menos no en esa situación específica, pues si ese sonido no participa en el significado de las palabras, no le es posible resonar en el lugar que resuena la voz-fónica como imagen acústica.

Del lado de las profesoras, se podría ubicar lo que hay después de tal desvinculación, ya no es objeto sonoro, ahora es objeto de goce. La voz como objeto es la que se inscribe ahora, pues resuena en un lugar determinado y no puede dejar de estar. No dice nada, más sí provoca un efecto en las profesoras que escuchan esa voz. La petición de silencio evidencia el lugar de la voz como objeto. Lo que se intenta suprimir es ese resto que escapa de la función comunicativa, como un goce que por supuesto deviene de lo sonoro, en tanto una voz ampliada, pero que luego se reduce a un objeto de satisfacción.

Entonces, el sonido puro, escuchado por las profesoras y desarticulado de la operación de la cadena significativa, no podría ser la voz-fónica como imagen acústica, la voz como objeto no se escucha, no ríe, no habla; se produce como un efecto. Es en los cuerpos de las profesoras donde se produce algo que no está presenta en la sonoridad misma, sino que surge como resto estructural de la escena. Ese resto, que resuena sin estar plenamente presente, es lo que se podría nombrar como la voz como objeto: una presencia que se hace notar no por lo que dice ni por como suena, sino por lo que produce.

Este efecto se amplifica y se separa del sonido inicial. La voz-fónica podría haber desaparecido, la risa haberse callado, el bullicio haberse disipado y, sin embargo,

algo persistiría en forma de malestar, de inquietud, o de demanda, en este caso. Entonces, la voz como objeto se ubicaría en el efecto que produce en las profesoras. Ese efecto se amplifica, independiente del sonido inicial, de la voz-fónica, aunque ligada a ella. Es como si el efecto de la voz como objeto, produjera algo, ni siquiera del lado de la petición de silencio, sino en los efectos posteriores.

Pero este efecto no ocurre solo en las profesoras que solicitan algo. También podría ocurrir en la profesora y sus estudiantes que deciden callar o incluso reír y elevar aún más el volumen de la voz, ahí también se produciría algo del lado del goce. Del lado del sujeto hay una decisión, que no siempre corresponde a la demanda del Otro, sino que incluye una respuesta del lado de lo singular. Es una forma de goce que no es susceptible de ser universalizada.

La voz como objeto circula, no como un objeto que se entrega, sino como un objeto lógico, inteligible, que se incorpora a partir de sus efectos. Por eso puede haber escuelas donde, al contrario de la situación en cuestión, se muestre la risa y la espontaneidad de las estudiantes, como un símbolo de vitalidad. Donde la elevación del volumen de la voz no sea interpretado como un exceso, sino como una oportunidad para “fomentar” las voces de los estudiantes y su “participación activa” en la escuela.

La voz como objeto se sitúa en la singularidad. *Los rasgos singulares de la voz son residuales cuando son vehículos de los “sonidos del habla”, como vía a la imagen acústica y, de ahí, al sentido que habla de “las cosas”. Pero cuando esos rasgos singulares de la voz son objeto de satisfacción, lo que se reduce a residuo es el sentido.* El efecto que genera en los sujetos es singular, aunque la situación se repita en todas las escuelas pequeñas con una cancha en el centro, la respuesta y los efectos de hablar fuerte o no querer escuchar risas, será siempre diferente.

Es así que la voz como objeto se reduce a sus mínimas posibilidades, recordando que no tiene que realizarse fónicamente para existir, sus posibilidades de realización enmarcan la materialidad diferencial que la constituye. Su condición no depende del sonido, sino de la estructura que permite su aparición como resto. Sus posibilidades de realización no son acústicas, sino estructurales. Esa es su materialidad diferencial: no se ve ni se oye, pero genera un efecto que se puede evidenciar después. Y aunque no respondí exactamente cuál es la instancia de la voz que aparece en la situación, considero se complejiza el asunto por lo menos con dos incógnitas: si se trata solamente de una cuestión de la voz-fónica, o si habría lugar para la voz como objeto. En ambas, por lo menos, está expuesta lo paradójico y enigmático del asunto de la voz, que pareciese no tener resolución.

Entonces, algo ocurre allí, alguien goza allí, callando o gritando, y en todos los sujetos implicados resonaría la voz como objeto, esto porque hay un espacio dispuesto a resonar y eso solo se da en tanto la relación con el Otro. Precisamente, es esa relación con el Otro la que posibilita otra instancia de la voz que propongo a partir de los efectos de la voz como objeto: La voz de la seducción.

La voz de la seducción, llega para ubicarse en el lugar del acto formativo. En una clase de canto, por supuesto es necesaria la voz-fónica, hablar del timbre de la voz, del color y de las alturas a las que va a llegar para cierto repertorio y cómo va a llegar a ellas (esto del lado de la explicación técnica de la voz-fónica), etc., pero, ¿qué pasa cuando le quito todos esos atributos a la voz? Cuando no tomo el método de canto como orientador para la clase, no porque no hayan ejercicios técnicos que funcionen, sino porque estoy en una búsqueda de otros asuntos que están del lado de la voz como objeto. La voz-fónica, el método y las técnicas del canto, no le podrían tributar al objeto desconocido que es la voz, no le podría tributar en tanto está del lado de la universalidad, el método argumenta un rasgo de imposibilidad de acceso a unos discursos del Otro o de otra cosa. Resultaría ser una mediación que no tiene en cuenta a la singularidad del otro sujeto y es precisamente esa la materialidad del

objeto voz en cuestión: la singularidad. Si las técnicas de canto son universales, querría decir que funcionan para todo y para todos, entonces la singularidad estaría trasladada a otro lugar, donde *sonaría*, seguramente, en un tiempo cronológico, luego de seguir unos pasos, pero donde quedaría imposibilitada de *resonar* en un tiempo lógico, del lado de la singularidad.

Del lado de la singularidad, entonces, ubicaría esa voz de la seducción, que se sitúa, no en la sonoridad de la voz, sino en el efecto de la voz en tanto objeto de satisfacción. Esta distinción, en primera instancia, la considero *necesaria* en lo imposible del lado estructural. Voz que argumenta el efecto en la formación y además, la materializa. Entonces ¿cuál sería la materialidad de la formación? Precisamente ese momento en que el sujeto se deja tocar por el efecto de la voz como objeto, ya no es un estudiante, ahora es un deseante efecto de aquella voz. Es como preguntarse, maravillarse por el desconocimiento de saber qué efecto tiene mi voz en este recinto, cuando yo leo este escrito, preguntarme por aquello que me conmueve, que me conflictúa. Preguntarme por ¿cómo suena esa voz? Aun sabiendo que no lo voy a saber, y es allí donde se ratifica la paradoja de esta operación del objeto voz en la formación. Por un lado, la necesidad de lo sonoro y del Otro para la formación y del otro lado, la contingencia del encuentro entre dos, que posibilite un trabajo no por el otro, sino con el otro. Reconociendo en el otro una singularidad que no es susceptible de sistematizar, ni de metodizar.

Es la contingencia la que me permite observar una postura y decidir qué hacer con eso, del lado mío como profesora y seguramente del lado del estudiante: cantar lo que quiere, cantar lo que le dice el pensum, cantar como a él le parezca, cantar como yo le diga, etc., insisto, lo anterior del lado de la voz-fónica como imagen acústica, pero ¿del lado de la voz como objeto? ¿qué sucedería? ¿cómo abordarlo? Sí, seguramente “aprovechando” los momentos de contingencia, pero ¿cómo reconocer uno y cómo “aprovecharlo”? Si sugiero algo de manera explícita, aún con esa

situación ¿no estaría ya evocando una respuesta? Es decir, que no estaría acotando la contingencia, sino más bien la estaría manteniendo.

Tal vez, además de crear las condiciones de posibilidad para que el acto formativo ocurra, implique situarme de manera distinta en aquellos momentos de contingencia, situarme como un sujeto que dificulta el proceso, para que el otro, desde su singularidad, se las arregle a su manera. Por eso esta voz es un objeto inteligible, porque está del lado del trabajo, del esfuerzo y el esfuerzo implica también sacrificio, entregar el goce de lo sonoro y lo conocido, para aventarme al hueco de la afonía de esta voz. Resultaría ser un ejercicio que, si bien se quisiese trabajar en una clase de canto o con profesores de canto, sería pertinente se escribiese sobre el asunto ¿qué podría hacer un profesor de canto con eso? Bajo la lectura, por supuesto, de la lógica de este objeto. En esta operación son ambos sujetos quienes sacrificarían y esto no resulta ser cosa fácil, pues el acto formativo en tanto efecto retroactivo, se vuelve casi imposible (desde lo estructural) evidenciarlo como un resultado, pero en definitiva sí situaría al sujeto en otro lugar, en el lugar de la posibilidad, donde la resonancia de la voz como objeto sería la que afecte algo en esa construcción, no solo del ser cantante, sino del ser sujeto.

Es así que esta investigación resulta ser, al menos para mí, una posibilidad. Pues no sé con certeza de qué manera esto se pueda abordar en clases de canto, sin embargo, puede ser que en alguien resuene el asunto y lo tome como su singularidad disponga. Por supuesto, creo que no lo sabré ahora, pero quizá, luego, vea los efectos de aquella voz que resuena.

A manera de conclusión.

Discriminar estas voces que presenté, me permite comprender una pequeña parte del panorama que sugiere entender la voz como objeto, desvinculada de la voz-fónica. Esta distinción resulta fundamental para la propuesta que sugiere esta investigación: alejarnos de la concepción tradicional de la voz centrada en sonoridad y función comunicativa (la voz-fónica como imagen acústica), para comprender el lugar donde la voz como objeto opera, en su constitución de objeto de satisfacción, cuya materialidad no es sonora, no es acústica, sino que está enmarcada por una materialidad diferencial, es decir, una materialidad que no es como las demás, como un asunto que pareciese desordenado o incomprensible, pero que, en realidad, muestra un orden diferente, uno que se tiene que inferir por sus efectos. Esa es la materialidad del significante que soporta la voz como objeto: es no ser los otros.

Al separar la voz de su soporte acústico y de significación, se revela una dimensión estructural ligada al Otro, donde su resonancia y efectos trascienden la percepción sensorial y logran resonar en un vacío, vacío que dejó el contacto con el lenguaje. Tal separación enuncia cómo la voz como objeto, al no estar atada a la necesidad de significar directamente, se inscribe en el campo del deseo. Conceptos como el 'sacrificio', la 'voz de la seducción' y la 'pérdida', ubican en otro lugar la perspectiva desarticulada de la voz en su modalidad pragmática y realista, en relación con sus posibilidades de inscribirlas en el acto formativo.

En la enseñanza de la música, más exactamente de la técnica vocal en música, se pueden inscribir multiplicidad de efectos desde lo orgánico de la voz, efectos que, si bien pueden ser diferenciables en tanto características propias de su materialidad acústica (timbres distintos, tonos, volúmenes) están hacia la búsqueda del cumplimiento de una técnica eficaz sonora. En esta instancia, resalto la voz de la seducción como la voz que forma, en tanto su relación con el significante y el contacto con el lenguaje, que se aborda en el capítulo anterior; y que puede crear la

contingencia del encuentro, o más bien, la posibilidad de resonancia de la voz como objeto, la cual opera en el vacío del Otro y causa goce.

El sacrificio, entonces, emerge como un punto relevante en la formación. Para que la voz como objeto resuene, se requiere una renuncia al goce inmediato de la voz-fónica y a la satisfacción del impulso. Este sacrificio, como el del carnero para el Shofar, deja un resto que puede ser moldeado y trabajado. En la formación de la técnica vocal, esto podría implicar abandonar ciertas maneras que resultan cómodas, conocidas o, en términos de la teoría abordada, que producen satisfacción ligada al impulso, como la producción y audición del sonido, de lo orgánico de ello, para abrir las condiciones de posibilidad del lugar que se habita.

¿Podría una parte de la formación de la técnica vocal o de la formación musical — en tanto interés por lo sonoro y por la voz-fónica— intentar separarse de esta instancia y ubicarse en el lugar de la voz como objeto? Precisamente, esta pregunta orientó, de cierta manera, el interés de la investigación, en tanto me desempeño como profesora de música y, además, soy cantante. Por esa razón, puedo ubicar la tensión que esto puede generar al concebirse como un imposible y no es cosa menor ni se aleja de la pretensión de la investigación, porque sí está en el lugar de lo imposible y es por eso que no se podría dejar de intentar. También es posible que ya se realice, o que surjan aquellos momentos de contingencia donde fuese posible hacer algo con ello, pero ante lo irrelevante que puede parecer, en tanto no es tangible, se escapan tales posibilidades. También ubico la incompreensión que puede evocar lo paradójico del asunto: ¿trabajo con mi voz, pero lo que está formando no es mi voz precisamente, en tanto presencia sonora? Sin embargo, es una paradoja que soporta el mismo acto formativo, y eso la hace necesaria en esta contingencia.

Entonces, esta investigación no necesariamente tiene que saberla el cantante, pero ¿y si la sabe? Si bien no tiene que saberla, es porque considero no es necesario para continuar haciendo el ejercicio pragmático de la voz que ya se realiza, hecho en sí

mismo que no determina tampoco una técnica “apropiada” de la voz o, en términos más sonoros y estéticos, que no determina una voz bella (como la introducción del libro que motivó este asunto “¡che bella voce!”). Es decir, la voz-fónica se ejecuta en el lugar pragmático que su materialidad le otorga, más esta voz no es la que permite construir esas voces bellas que evocamos al leer “voces bellas”. Veamos.

Si me atrevo a cantar un ritmo de los llanos orientales colombianos, del lado de la voz-fónica y sus posibilidades, me dirían que nunca podré sonar como una cantante llanera, puesto que no pertenezco a la región ni a la cultura, que da también unas características sonoras por el acento del habla, una voz con un “color brillante” “nasal” y cierta gravedad en su timbre; también dirían que “eso se lleva en la sangre” y, por lo tanto, por no ser nacida allí, es mejor que ni lo intente. Una ilustración clara de detener la contingencia, es decir, por un deseo propio de aproximarme a un ritmo musical, que no tiene que ver con un asunto contextual o de origen, sea yo quien decida detenerlo por el hecho de no cumplir con los requisitos para poderlo si quiera intentar. Pero para sorpresa propia, logro tener una experiencia desde la voz-fónica con tal ritmo, que, por coincidencias, me doy cuenta de que puede evocar en el Otro cierto relacionamiento de mi origen con el del ritmo.

Es decir, no es un asunto biológico que permite incorporar una voz, aún si luego de esa incorporación, la voz se traducirá como voz-fónica, pero señalando que fue la voz como objeto lo que permitió la identificación con unos asuntos que generó esa voz del Otro, en mi vacío, que, en última instancia, fue lo que permitió resonar y hacer algo con esa resonancia. No es sonora, más se manifiesta como un sonido ajeno. Por eso la precisión de Lacan (2004) en que una voz no se asimila, es decir, no es comparable con ninguna otra voz, pues las dos que se proponen en la investigación, se sitúan en lugares diferentes. No se asimila, sino que se incorpora. Por eso, su posibilidad de modelar nuestro vacío (Lacan: 2004, p. 299). Esto soporta la idea de que la formación y el asunto vocal, pueden ocurrir sin necesariamente una característica física, orgánica, técnica y hasta contextual en tanto voz-fónica. Está,

pues, presente la voz como objeto y si el cantante lo sabe, es posible que cree condiciones contingentes en su acto, y tener una postura reflexiva en torno a estos asuntos y su práctica. Posicionando el canto como algo que, además de sonoro, tiene que ver con la seducción, con la solicitud. Un canto que diga algo, sin decirlo.

Lo anterior respecto al cantante. Ahora, ¿qué pasa si el profesor conoce lo planteado en esta investigación? Aquí se distingue fundamentalmente la voz-fónica de la voz como objeto, eso es claro¹⁷. El profesor, al conocer esta distinción y los conceptos que la sustentan, podría situarse en el lugar de condición de posibilidad con relación a la formación de la voz como objeto. Si el profesor conoce esta investigación, podría situarse –en relación con la contingencia– del lado de las condiciones de posibilidad del acto formativo. Ya no estaría solamente en la posición de la corrección técnica, la cual le compete a los asuntos técnicos y a la voz-fónica en este caso, sino que estaría *además* en la posición estructural de la voz como objeto, desvinculándose él mismo de la satisfacción ligada al impulso, abandonando también él (no solo el otro) algo de lo que goza, para conquistar otra cosa a pérdida (Bustamante: 2019, p.46). Y, en ese momento de retroacción, donde sacrifica y pierde algo también, que, además de generarse el efecto formativo, el profesor *deviene formador*.

Por eso, la formación transforma al sujeto, y acá no estamos hablando del estudiante o de los que aprenden, no, estamos hablando de la relación de los sujetos en torno a la formación. Es posible que saberlo, aparte un poco los asuntos que impiden la formación, en tanto la búsqueda misma de la voz de la seducción, en tanto cree una relación de goce con un objeto inteligible que satisfaga algo de él mismo, que su

¹⁷ Al menos el hecho de distinción, no espero que lo que constituye la misma distinción, aclare algo, sino más bien suscite más incógnitas frente a la voz como objeto y eso permita continuar abordando el amplio panorama de este objeto.

posición frente a la formación, sea en tanto pueda crear condiciones de posibilidad para que esa voz como objeto se *incorpore* — en términos de Lacan — en el deseo del formante.

Pareciese que en esa relación formador/formante no sólo hay algo que retorna, sino que permanece retornando, precisamente en el lugar de la resonancia. ¿Sería ese retorno el reconocimiento del Otro en la formación? Si bien el Otro es el constituyente por estructura de la voz como objeto, esta voz resuena en el Otro, en el vacío modelado por el lenguaje y la cultura. El retorno, en este caso, podría aparecer como la insistencia de la voz como objeto, ese resto que no entra completamente en el sentido pero que marca al sujeto, como la ilustración de la primera grabación de voz, que es, a pesar del tiempo y de su realización sonora inmediata. El reconocimiento del Otro en la formación podría ubicarse, entonces, en ese resonar.

La voz de seducción proviene del Otro; solamente en la vinculación entre el sujeto y el Otro, podría situarse la voz como objeto. La formación implica precisamente eso, la aceptación de una voz que viene de otro lugar, que no es mía, pero que decido incorporarla. Decisión inconsciente, pues no es una decisión atada al impulso o a la satisfacción de lo realizable y lo conocido, sino a eso de lo que sólo puedo ver efectos retroactivamente. Se relaciona con eso que queda resonando y que, en algún momento, puede producir deseo por el saber. Esto podría sugerir una relación insistente y relevante de la voz como objeto y el efecto formativo, donde el retorno constante es el que moldea a los sujetos allí implicados.

Esta investigación tensiona — como ya mencioné — la misma existencia con relación a mi ejercicio docente y como cantante, suscitando preguntas que enmarcan en qué momento podría resonar con algo que no me viene de manera vocal, o viceversa y situando mi puesta en escena como cantante, como condición de posibilidad. Es decir, ¿es posible una puesta en escena donde ocurra aquello que estudio en esta

investigación? Porque, llegada a esta instancia, ya no resulta suficiente lo acústico de la voz, o más bien, me sitúo en el mismo lugar de la distinción y le dejo a la técnica y a la fonología, la voz-fónica y lo que ella implica y, al tiempo, discrimino ese objeto paradójico que es la voz, paradójico en tanto parece hecho para callar, como lo enuncia Miller (1997: p. 21). Entonces, si lo abordado en la investigación, en gran parte, ha sido la resonancia de la voz como objeto en tanto relación con el Otro, con el vacío, podría pensarse en la posibilidad de tomar la contingencia de una puesta en escena donde esté mi voz-fónica presente, y reducir la misma, intentando así crear posibilidades donde las propias dinámicas y dimensiones del encuentro, estructuren la relación con el otro involucrado en el encuentro. Como también se sostuvo, esta relación paradójica sólo es susceptible de verse en retroacción. Si bien la puesta en escena podría ser un lugar donde la voz como objeto resuene en el Otro, esto no se sabrá inmediatamente, sino después.

El asunto estaría instalado en la paradoja de mover al sujeto, de desestabilizarlo y volverlo a situar en lugares que parecen desconocidos. Ampliando las posibilidades de acercarse a este objeto voz y cuestionando las percepciones que puede dar una disciplina *per se*. El trabajo del estudio de este objeto voz, se presenta como una posibilidad de saber, en juego con la contingencia, pero imposible (en relación con la modalidad estructural del objeto): asunto que no se deja de intentar una vez se entra en contacto con él. Esa es esa voz, la que parece decir lo que no se puede decir, aquella voz que resuena donde el sonido se desvanece.

BIBLIOGRAFÍA

- Benveniste, É. (1971). *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI editores: 1976.
- Bustamante, G. (2019). *La formación como efecto*. Editorial Aula de Humanidades.
- _____ (2020). *Cuatro paradigmas de recontextualización: un análisis de la investigación en educación*. Editorial Aula de Humanidades.
- _____, Carvajal, G.; Rodríguez, C.; Díaz, C. J.; Domínguez, J. D.; Flórez, R. E.; Moreno, S.; Vásquez, J.; Castañeda, S. (2018). *Investigación y educación. Hacia una teoría de campo*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Ediciones Manantial.
- Heidegger, M. (1997). *¿Qué significa pensar?* Editorial Trotta: 2005.
- Hussaini, A. (2024, 28 de agosto). Qué está prohibido para mujeres y hombres con las nuevas y estrictas normas impuestas en Afganistán por el Ministerio de la Moral del Talibán. *BBC News Persian*.
<https://www.bbc.com/mundo/articles/c8rxm57gk4yo>
- Lacan, J. (2004). El seminario. Libro 10, *La angustia*. Editorial Paidós: 2007.
- Lévi-Strauss, C. (1949). «La eficacia simbólica». En: *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba, 1968.
- _____ (1964). *Mitológicas I: lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica: 1968.
- Miller, J.A. (1997). *Jacques Lacan y la voz*. En *La voz*, 9-21. Buenos Aires: Escuela de la Orientación Lacaniana, Colección Orientación Lacaniana, Serie Testimonios y Conferencias, 1997.

ZULETA, Estanislao [1980]. «Elogio de la dificultad». En: *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. Cali: Fundación EZ, 1994.