

## ***Una voz y nada más... El arte de la fonación en Joyce***

**Elizabeth Barral**

“Una voz y nada más” es el título de un libro de Mladen Dólar, cuyo epígrafe toma de las máximas de Plutarco un pequeño relato de un hombre que desplumó a un ruiseñor y al encontrar poco para comer dijo, “Tú eres sólo una voz y nada más”.

En el libro el autor hace un fino trabajo de exfoliación, tal como quien despluma al ruiseñor, abordando las distintas dimensiones de la voz para llegar a la voz como objeto *a* en Lacan.

No podríamos decir acerca de Joyce, una voz y nada más, ya que uno de los rasgos de su escritura es ser un imitador de voces, hay en su obra una proliferación de los distintos registros de las voces. Y merece una mención especial el uso novador que hace del monólogo interior donde la composición de una voz es más importante que la de los personajes.

Mi hipótesis gira alrededor de pensar que el trabajo con la fonación que Joyce realiza tal vez esté a los fines de extraer el hueso de la voz, desplumarla. No sé si es lo que se propone, lo logra o lo que nosotros podemos extraer a partir de él, desplumar, deshojar hasta llegar a dicho hueso. Se lee en su obra el gran despliegue de las dimensiones de la voz, ya sea todo un registro de las expresiones orales del lenguaje, los distintos modos que toma el monólogo interior, de reflexión, de acusación, de reproche, de composición poética, de voces del pensamiento, de lo que calla ante el otro, etc.; lo que deja al descubierto la relación de eco interior en la que se encuentra el sujeto respecto de su propio discurso. ¿Cómo es que no nos damos cuenta que la palabra es un parásito, que estamos parasitados por ella? Dice Lacan: “¿No sabemos nosotros, psicoanalistas, que el sujeto normal es en lo esencial alguien que se pone en posición de no tomar en serio la mayor parte de su discurso interior?”<sup>1</sup>. Dicho discurso es considerado por Lacan una especie de “automatismo mental normal” que no llega a la sonorización alucinatoria de lo que oye. Joyce es alguien que ha tomado en serio dicho discurso interior, aunque bromea. Con él uno aprende a escuchar lo que dicen las palabras cuando suenan, pero también las voces que hablan dentro nuestro, nuestro eco interior del pensamiento. Subrayemos el eco, eco y resonancia.

¿Qué es la función de la fonación en psicoanálisis? ¿Qué relación vamos a establecer entre la fonación y la voz tal como la concebimos como objeto *a*? ¿Cómo se articula en la escritura?

Podemos adelantar que cuando nos referimos a la fonación en psicoanálisis no estamos hablando simplemente de la emisión de la voz, que es a lo que remite inmediatamente el término. Entonces ¿de qué hablamos cuando hablamos de fonación?

El hilo que seguiremos será la voz y la fonación.

---

<sup>1</sup> Lacan, J. *Seminario 3: Las Psicosis*. Ed. Paidós. Buenos Aires, 1985.

Retomando el título, una voz y nada más, podríamos plantear una diferencia entre las voces –plural- y la voz como objeto *a*. Ese singular da cuenta de la estofa misma de la que se trata.

Por último, podemos intentar pensar a qué llamamos una voz propia, cómo despejar algo de una voz propia en Joyce en la selva espesa de voces que se hacen oír en su escritura. ¿Dónde la reconocemos? ¿Será entre los semblantes que nos hace oír, en el cómo compone con ellos, en la ruptura de los mismos? O, ¿en su arte de la fonación? Sabemos que es una obra para ser leída en voz alta, para ser oída, vocalizada. ¿Es posible escribir la voz como objeto *a*? ¿Una voz que haga resonar los límites del decir?

Para arrancar podemos decir que el objeto *a* es cifrado con una letra, la notación algebraica *a*, ella remite a ese espacio irreductible en el corazón del nudo Borromeo, condición de todos los goces; si bien cifrada en una letra, es precisamente aquello que no sólo no se escribe, sino que no se dice, no se representa, no se imagina, es lo que no cesa de no escribirse. Entonces qué decir de ello en la escritura literaria, y vale recordar lo que dice Lacan sobre el relato *El arrebató de Lol Stein*, de M. Duras, cuando propone que dicha escritura “celebra las bodas taciturnas de la vida vacía con el objeto indescriptible”.

Lacan aísla la voz como objeto *a*, tomando como punto de partida las voces en la psicosis y la voz del superyó. El nexa entre ambas es el fantasma, el que las torna equivalentes. Partir del superyó para aislar la voz como objeto no resulta de lo más esclarecedor, ya que la estrategia superyoica toma consistencia cuando apela al uso de la voz como tapón, la que vocifera en el vacío del Otro, en su falta de garantía.

Para dar cuenta de la fórmula del fantasma:  $\$ \langle a \rangle$ , Lacan especifica que entre el sujeto y el *a* (objeto del fantasma) tiene que haber una estructura en común. Dicha estructura es la del corte, el sujeto como corte se sitúa en el intervalo entre los significantes, y el *a* es corte entre el sujeto y el Otro. El *a* y el sujeto comparten estructura de corte.

La lógica por la que el sujeto “busca representarse” en el objeto imaginario del fantasma, surge de la necesidad del mismo de “nombrarse”. El sujeto busca en el Otro el significante que lo nombre, pero el Otro carece de dicho significante, por tanto, lo que responde en el Otro es su carencia; y el sujeto no está allí más que en los intervalos, en los cortes. Lo que el sujeto encuentra en el Otro en el lugar de la respuesta es un hueco, un vacío, la falta de garantía del Otro. El fantasma ofrece el objeto que cubre ese vacío; y es en el fantasma que el objeto *a* –en tanto estructurado por el corte– suple la nominación desfalleciente del sujeto. En el *a* se sitúa lo desfalleciente mismo.

El *a* es aquello que, producto del significante no puede ser nombrado por él. El significante produce un objeto que no podrá nunca ser reintegrado, queda dentro del lenguaje, pero fuera del significante

La voz está, como los otros objetos *a*, estructurada por el corte. ¿Y qué es lo que le da esa estructura? El corte en la emisión de la voz, el hecho de que dicha emisión se escande.

Hay algunas particularidades de la pulsión invocante que podemos mencionar. Una es que dicha pulsión es la más cercana a la experiencia del inconsciente y considero que en eso consiste parte de la dificultad que presenta este objeto tan difícil de asir, tan irrepresentable. Y el otro rasgo es que entrama dos fuentes como zona erógena, la boca y

los oídos. La boca está en juego en tanto hay emisión vocal y los oídos en tanto se escucha la propia voz al ser emitida. La voz está en juego tanto en lo que se escucha como en lo que se emite. La voz, dice Lacan, no se asimila, se incorpora, y se incorpora como un elemento extraño, desprendida de nosotros mismos se nos presenta como ajena.

La voz como objeto inasimilable pero que a su vez se incorpora, nos lleva a concebir esa incorporación de un elemento extraño como un cuerpo extraño en el corazón del sujeto. Esto es aquello que traumatiza al hablante en tanto cava un agujero en su interior. Eso extraño en lo íntimo, lo *éxtimo*. La voz como objeto *a* resulta inquietante por su lugar topológico singular, no está ni adentro ni afuera, ni exterior ni interior. Eco de una voz puede resonar afuera, aunque implique lo más íntimo; o, como en las voces de la psicosis, se escuchan como ajenas, aunque salgan del propio aparato fonador. Lo más íntimo y a la vez lo más extraño, la voz desprendida de nosotros mismos se nos presenta como un sonido ajeno<sup>2</sup>.

La voz como objeto *a* es áfona, *a*-fona, no tiene que ver con la sonoridad, aunque resuene, es más allá de la sustancia sonora. Resonancia que hace eco en la resonancia pulsional; resonancia que con-suena, suena con aquello que hace agujero.

Afirma Lacan: “Las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir, pero que este decir, resuena, consuena, es preciso que el cuerpo sea sensible a ello. Y que lo es (...) porque el cuerpo tiene algunos orificios, de los que el más importante es la oreja que no puede cerrarse, es a causa de eso que responde en el cuerpo lo que he llamado la voz”<sup>3</sup>. En esta suerte de definición se lee un privilegio del carácter invocante de toda pulsión. Es a causa de un agujero que no puede cerrarse que responde la voz, la voz resuena en el vacío del Otro, en su falta de garantía.

La voz es inaudible, pero puede ensordecir. ¿Será que ensordece cuando no se la puede volver inaudible? La voz como objeto caído no es vocalizada ni fonematizada, es lo que falta en lo que se dice, lo inaudible, lo que no puede ser dicho, enunciado, resto de la cosa dicha, lo que cae. Aislable y separable, debemos buscarla, en tanto resto, en una voz separada de su soporte. Si bien no puede ser “dicho, enunciado”, si puede ser resonada, *reson*, razón que resuena en el decir, en la enunciación singular de un sujeto.

Decíamos, la voz resuena en el vacío del Otro; el desafío podrá ser entonces, ¿cómo hacer resonar ese vacío?, ¿qué destino el suyo si se lo taponan o se lo hace consistir como tal?

El arte de la fonación en Joyce, digo en el subtítulo.

Fonación, como su nombre lo indica, tiene que ver con el *phoné*, con lo que fona, que no es simplemente lo que suena. Es lo que resuena, la razón de la resonancia, no produce saber sino goce. Tiene que ver con la articulación de los fonemas, aquello propio de una lengua,

---

<sup>2</sup> El paradigma de esto lo representan las voces de la psicosis, Estas voces “manifiestan las formas verbales del pensamiento y por lo tanto la estructura de un sujeto determinado por el lenguaje (...) Para el sujeto se produce un desdoblamiento en lo que concierne a estas formas verbales: se trata de su pensamiento y al mismo tiempo le viene de afuera, le es impuesto, de modo parasitario, y hace irrupción de modo repentino”. Porge, E. *Voz del Eco*. Ed. Letra viva. Buenos Aires. 2019. Este rasgo de algo que, siendo del sujeto, le viene de afuera, es el punto que estoy tratando de explicitar y de comprender.

<sup>3</sup> Lacan, J. *Seminario 23: El Sinthoma*. Op. cit. Sesión del 18-11-75.

pero uno puede hacer fonar una lengua en otra, Joyce lo hizo. Jugar con los fonemas, lo que entra por nuestros oídos. La fonación se delimita como esa función que permite leer en lo que se dice otra cosa que lo que se oye, escucha, entiende. Es del estatuto de la letra. El significante se oye, la letra se lee. Al hacer fonar operamos una lectura, leer con la letra fuera del sentido dado que podrá articularse de un modo inédito. Dicha operatoria hace a una voz áfona, no se oye, se lee, letra a fonía.

Joyce erosiona el campo del saber con sus producciones, porque lo suyo no apunta al saber si no al goce, a la *reson*, la razón es la resonancia. Hay litoral entre saber y goce. El juego con la fonación va labrando esa orilla del agujero en el campo del saber, ese borde entre saber y goce, borde que hace que subsista la voz como inaudible.

Algunas pinceladas de la fonación en Joyce.

La pulga en la oreja, ese bichito que zumba y del que está hecho *Finnegans Wake*. Ese bichito zumba en ese espacio íntimo, en ese lugar de la patria extranjera en el interior, y si algo supo Joyce fue hacer de esa extraterritorialidad el lugar donde hacer su juego. Merece una mención especial el nombre de su “protagonista” *Earwicker* (*Ear*) es parecido a *earwig* (literalmente, bichito en la oreja en inglés antiguo), pulga o bichito cuya leyenda dice que recibió ese nombre *ear* porque solía meterse en la oreja y provocar molestia. También agrega Joyce el nombre del bicho en francés *perce oreille* (literalmente, perfora oreja) llamada también tijereta, del que hará una balada titulada *Persse O'Reilly*. Balada que como otros temas en *Finnegans...* aparecerá decena de veces modificada. Esa deformación la sufre también el lema de Irlanda que versa: *Obedientia civium urbis felicitas*. La obediencia del ciudadano es la felicidad del pueblo, de la ciudad. Y con esta frase también jugará a deformarla, y con ello a desobedecer. La oreja propensa a creer, es llamada a desobedecer. Dice la traducción: “de allí que la oyebediencia del burgués felicite al total de la polis”<sup>4</sup>. La oyebediencia desoye.

Esta pulga en la oreja es muy juguetona y entonces la tradición es la taradicción, que resuena en el protagonista tartamudo, no es sólo lo que suena: taradicción, sino lo que resuena, la tara, la tara a la tradición, la tara a la dicción, la traición y así... Escribir es traicionar la lengua en la que nos hablaron. Cada palabra lleva en sí los detritus de otras, ese saber acumulado en *lalangue*. Al escuchar eso la lengua abre su dimensión, se expande, se ensancha, pierde linealidad y chatura.

Se ha hablado bastante de la palabra valija y en ella se puede percibir como el fonar de la palabra puede atraer hacia sí otras, dormidas, olvidadas, que cuando las empezamos a advertir despierta la lengua, es increíble lo que una palabra puede vehiculizar al vocalizar. Malentender lo que se oye es el lema de la desobediencia al mandato divino de obediencia a la palabra, así se lee en el *Retrato*.

Dije que el protagonista de *Finnegans* es tartamudo, el tartamudeo es algo singular. Se manifiesta siempre en el inicio de una frase o de una palabra. Es como si el acto de emisión de voz, ¿acto de enunciación? estuviese interrumpido, demorado o quizá puesto de relieve en

---

<sup>4</sup> Joyce, J. *Finnegans Wake*. Ed el cuenco de plata. Buenos Aires. 2016

su acentuación<sup>5</sup>. Una hipótesis posible es el tartamudeo como un acto (sintomático) que hace temblar la voz, la voz de mando, la que podría mandar a enunciar lo que sea; “¿qué hay de ese cuya voz toma el sujeto cada vez que habla?”, versa Lacan<sup>6</sup>.

Vemos cómo bascula la voz entre lo que se emite y lo que se oye.

En el *Retrato...* es la voz del predicador –leemos del predicado y lo predicado–, esa voz fracasa en sumirlo a Stephen a la Orden jesuítica. *Voces de sonido hueco en sus oídos*, dirá. Ahueca esas voces, las agujerea y les hace perder la consistencia. Para ello las despliega hasta en su más mínimo detalle, las potencia al máximo, para luego dejarlas caer, mostrando que fracasan, ¿en qué?, en retenerlo ahí. Es sojuzgado, se vuelve obediente, confiesa su pecado –gozar del cuerpo de una mujer–, y cuando está a punto de entrar en el sueño de la religión –unirse a la “Orden” de los jesuitas–, despierta, “Los óleos de la ordenación jamás le unguirán el cuerpo”<sup>7</sup>. Le sustrae el cuerpo a la Orden. Quita el cuerpo al mandato, con la ambigüedad de quitarle “cuerpo” consistencia al mismo.

Por último, leemos en *El Retrato* un artificio fónico con el que deshacer el golpe del padre jesuita, con lo que no quedar “pegado” a lo que mande el Otro. Es ante un castigo recibido por Stephen en el que se detiene en la reproducción del sonido de la manga de la sotana del padre jesuita que golpea: Dice: “Sintió (...) el susurro de la manga de la sotana al levantarse para pegar el golpe”<sup>8</sup>, en la frase en inglés suena la aliteración de la “ese” que imita el sonido. Esa “sss”, ese susurro suena en las palabras que elige. En inglés: ... *the swish of the sleeve of the soutane*. Se había preguntado páginas antes cómo sería el dolor del golpe cuyo sonido resoplaba en sus oídos. Encontramos la repetición de ese silbido sibilante así como la desintegración del efecto del golpe al transformarlo en susurro. Ya no es el golpe que intenta domesticar al alumno, sino el silbido que susurra, “*silence please*”, silenciando íntimamente la voz de mando que quiere imponer el golpe, cuando al reparar en el sonido de la manga de la sotana al producirlo, Stephen se sustrae del mismo.

---

<sup>5</sup> También es una interrupción en la fluidez del hablar. Si para hablar hay que situarse en el lugar del Otro, aunque la enunciación, el acto sea lo que cae de allí, ¿no se podrá pensar alguna batalla que se libra en ese movimiento? Otro detalle a destacar es que quien tartamudea siente vergüenza y culpa por ello, por insistir en esa falla. ¿Por qué?

<sup>6</sup> “Si se sitúa el origen *a* del superyó, quizá muchas cosas se vuelvan más claras. (...) si la voz es el producto, el objeto caído del órgano de la palabra, el Otro es el lugar donde *eso habla*”. Y se pregunta: “¿qué hay de ese cuya voz toma el sujeto cada vez que habla?” Inmediatamente pasa a hablar del mito del padre y es una indicación de que Freud pone allí a dicho mito, casi como una respuesta. Lacan, J. “Introducción a los Nombres del Padre” en: *De Los Nombres del Padre*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 2005.

<sup>7</sup> Joyce, J. *Retrato del artista adolescente*, Ed. Losada. Buenos Aires. 2011. Pág. 78.

<sup>8</sup> *Ibíd*