

Lazo social y goce vocálico: algunas reflexiones a partir de la hipótesis de una actualidad de los castrados*

FRÉDÉRIC VINOT**

JEAN-MICHEL VIVES***

Universidad de Nice Sophia-Antipolis, Francia.



Lazo social y goce vocálico: algunas reflexiones a partir de la hipótesis de una actualidad de los castrados

Social bond and vocalic *jouissance*: some reflections based on the hypothesis of the currency of the castrati

Lien social et jouissance vocalique: quelques réflexions à partir de l'hypothèse d'une actualité des castrats

Resumen

En este artículo los autores exploran la articulación entre voz y lazo social. Después de haber presentado los trabajos recientes del filósofo Guillaume le Blanc, proponen otra manera de pensar esta articulación, particularmente a partir de la voz como objeto pulsional. A partir de la clínica del campo de la exclusión y de los efectos de desvinculación del goce vocálico, sostienen la hipótesis de una relación entre los castrados y ciertos excluidos. Esta hipótesis da pistas de reflexión sobre la transferencia en su dimensión escénica y la actualidad del malestar en la cultura.

Palabras clave: exclusión, lazo social, voz, castrado, goce vocálico, escena.

Abstract

In this article, the authors explore the articulation between voice and social bond. Having presented the recent work of philosopher Guillaume le Blanc, they suggest a different way of thinking this articulation, particularly based on the voice as a driving object. Based on the clinics of the field of exclusion and on the effects of the separation of the vocalic *jouissance*, they argue for the hypothesis of a relation between the castrati and certain excluded. This hypothesis hints at the reflection on the transference at the scenic dimension and the currency of the discomfort in civilization.

Keywords: exclusion, social bond, voice, castrati, vocal *jouissance*, scene.

Résumé

Dans cet article, les auteurs explorent l'articulation entre voix et lien social. Après avoir présenté les travaux récents du philosophe Guillaume le Blanc, ils proposent une autre façon d'envisager cette articulation, notamment à partir de la voix comme objet pulsionnel. A partir de la clinique du champ de l'exclusion et des effets de déliaison de la jouissance vocalique, ils soutiennent l'hypothèse d'un rapprochement entre les castrats et certains exclus. Cette hypothèse ouvre sur des pistes de réflexion concernant le transfert en sa dimension scénique et l'actualité du malaise dans la culture.

Mots-clés: Exclusion, lien social, voix, castrat, jouissance vocalique, scène.

* *Lien social et jouissance vocalique: quelques réflexions à partir de l'hypothèses d'une actualité des castrats.* Traducción del francés a cargo de Pio Eduardo Sanmiguel Ardila. Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.

** e-mail: vinot@unice.fr

*** e-mail: vives@unice.fr

VOZ Y LAZO SOCIAL: DOS PERSPECTIVAS

En su obra *Vies ordinaires, vies précaires*, el filósofo Guillaume le Blanc, inscribiéndose en el sentido de una crítica social, se propone contribuir al “retorno de la voz de los sin voz”. De esta manera entiende él una articulación del asunto de la precariedad y de la exclusión social a través del paradigma de la voz. En efecto, para el autor, el hecho de “estar sin” —sin empleo, sin papeles, sin domicilio fijo, etc.— culmina en el hecho de estar sin voz. Aquí no se trata de afonía real, sino de una negación de la voz que sería signo de una extrema precariedad. La hipótesis del autor es esta: la situación de precariedad remite lo precario a un cuestionamiento de su voz en el sentido de una “vulnerabilidad lingüística: estar sin voz es estar privado de la propiedad social de la palabra, pero es también quedar sin la posibilidad de ser escuchado¹ [...] en cuyo caso la voz ya no es únicamente inaudible sino que llega a hacer falta ella misma ya sea porque esté a punto de extinguirse o bien porque esté totalmente ausente². Entonces, esas voces no siempre se consideran como nulas, sino más bien “insuficientemente traducidas en el concierto democrático de las voces³. Así “las voces de los sin voz son extrañas voces, aquí apenas articuladas, allí proferidas en otras lenguas, acullá por fin portadas por otras voces [...] Las voces roncadas, las voces extranjeras, las voces estiladas dan fe de la precariedad⁴. Y el autor señala su posición claramente: la voz inaudible es un efecto del desprecio social que sufre el hombre precario⁵.

Además de las consideraciones no desdeñables sobre la diferencia entre precariedad ontológica y precariedad social, resulta que la obra de Guillaume le Blanc, con esta proposición de los precarios como los “sin voz”, es decir, los privados de la capacidad de hablar o de ser escuchados, descansa en un uso metafórico de la voz. ¿Qué entendemos por ese uso y en qué sentido la teoría lacaniana de la voz se le diferencia?

El paso de la vulnerabilidad social a la vulnerabilidad lingüística indica bien de qué se trata: la voz es asimilada aquí al registro de la palabra y de la lengua. Así la ausencia de la voz es relacionada con “el borramiento de su propia lengua⁶ y restaurar la voz de lo precario sería “permitirle un acceso creíble a su palabra y esta

1. Guillaume le Blanc, *Vies ordinaires, vies précaires* (Paris: Seuil, 2007), 143.

2. *Ibíd.*, 158.

3. *Ibíd.*, 131.

4. *Ibíd.*, 51.

5. *Ibíd.*, 109.

6. *Ibíd.*, 142.

credibilidad de la palabra solo puede advenir a condición de que la voz precaria sea nuevamente audible”⁷.

Ese retorno de la voz, aun cuando comprende una opacidad interesante —“la voz se estiba a un sí absolutamente opaco. El retorno de la voz no significa el acceso a la identidad del sí, es importante desligar la voz de todo soporte identitario al que a menudo se tiene tendencia a conectarla”⁸—, e implicando la estimulante idea de una “clínica de la audición”⁹, da un cuadro positivista de la voz, diríamos nosotros. En esta concepción de la voz como construcción social positiva, esta es faltante pero por el hecho de la precariedad. En ningún momento puede volcarse, desembocar en su vertiente de goce o en su lógica pulsional. Es en esto que se diferencia radicalmente de la perspectiva lacaniana. Tomar la voz como metáfora impide acceder a su dimensión pulsional, real¹⁰. Lo cual, en últimas, parece lógico si se entiende la metáfora como operación significativa y primordial que apunta a poner a distancia lo Real.

En otras palabras, si para Guillaume le Blanc el excluido es confrontado a una ausencia de voz, propondremos una aproximación inversa, a saber, que es el lugar de una demasía de voz, de una presencia de la voz. Al desarrollar esta idea podrá decirse que el excluido no es el que no es escuchado, sino más bien el que no es escuchable. El matiz es de talla. Tendremos que referirnos entonces a otra articulación posible de la voz con el asunto del lazo social.

La función inconsciente de la voz en lo social ha sido evidenciada por Michel Poizat. Desde su lugar de sociólogo, fue llevado a recurrir a la propuesta de Lacan de la voz como objeto pulsional, objeto *a*, para dar cuenta de esas observaciones que conciernen al goce del aficionado a la ópera (*L'opéra o le cri de l'ange*), ya sea que permitan un cuestionamiento de la historia de la música religiosa (*La voz del diablo*) o un cuestionamiento de los lazos de la sociedad con la sordera (*La voz sorda*) o con la democracia (*Vox populi, vox Dei*). Al tomar prestados algunos elementos dispersos que Lacan había podido proponer en sus seminarios y escritos, Michet Poizat pudo construir y producir una conceptualización notablemente operativa de las modalidades de regulación social de la voz. Porque la voz, tomada en su vertiente pulsional, desprende —y exige— mecanismos de regulación, hasta digamos de negativación. La voz como objeto a es primero en hueco, objeto inaprehensible, puesto que falta y está perdido desde siempre en la economía psíquica del sujeto estructurado por la falta. Esta operación de negativación se encuentra ya en el principio de renuncia pulsional (*Triebverzicht*) que Freud señalaba como la condición necesaria para toda entrada en la *Kultur*¹¹. La voz no es excepción a ese principio y aunque Freud nunca haya conceptualizado la voz como objeto pulsional, sí tenemos que tomar acta de la existencia de una renuncia pulsional vocal, que acompaña la entrada y el mantenimiento en el lazo social. De

7. *Ibid.*, 226-27.

8. *Ibid.*, 229.

9. *Ibid.*, 235.

10. Aunque Piera Aulagnier toma caminos diferentes, culmina en el mismo resultado de un uso metafórico de la voz que obstaculiza el acceso a una concepción pulsional. Cfr. Frédéric Vinot, “Insertion de l’objet-voix dans la clinique de l’exclusion”. (Tesis de Doctorado en Psicología Clínica, Université de Nice Sophia-Antipolis, 2006).

11. “[...] no puede soslayarse la medida en que la cultura se edifica sobre la renuncia de lo pulsional, el alto grado en que se basa, precisamente, en la no satisfacción (mediante sofocación, represión, ¿o qué otra cosa?) de poderosas pulsiones”. Sigmund Freud, “El malestar en la cultura” (1930), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1979), 96.

hecho, luego de Lacan, Michel Poizat pudo definir la voz como “la parte del cuerpo que es necesario *sacrificar* para producir un enunciado lenguajero”¹². La voz es, pues, ese real del cuerpo que el sujeto consiente perder para hablar, y el lector empezará a comprender la divergencia respecto a las proposiciones de Guillaume le Blanc: no solamente voz y palabra, a veces confundidas tan fácilmente, resultan estrictamente antagónicas, sino que algo de la voz debe ser callado definitivamente, olvidado, para que tenga lugar la entrada en la palabra. Esta operación es la que uno de nosotros propuso llamar “punto sordo”¹³. El lazo social se construye entonces en torno a mecanismos que permiten regular los elementos de goce en juego, de los cuales la voz es el objeto.

DE UN GOCE VOCÁLICO

Este es un punto absolutamente decisivo para pensar ciertos elementos de la clínica llamada “del campo social”. Clínica de la precariedad, de la inserción, de la exclusión, del infortunio, de la rotura, llámesela como quiera, esas particularidades no dejan de ser, desde hace algunos años, fuente de interrogantes fundamentales sobre las relaciones entre la estructura del lazo social y la del sujeto hablante. Se nos permitirá no hacer aquí un censo exhaustivo de las teorías actuales que los psicoanalistas proponen respecto a una eventual mutación del lazo social (retomaremos, sin embargo, este asunto al final del artículo). Por el momento, si permanecemos firmemente apegados al principio freudiano de renuncia pulsional, y si acordamos toda su consideración a la propuesta de una pulsión invocante, lógicamente nos veremos llevados a emitir la hipótesis siguiente: algunos procesos psíquicos que llevan a una de-socialización están marcados por un desfallecimiento de la regulación de la voz como objeto pulsional. Clínicamente, ya nos hallemos ante las vociferaciones de la pauperización, ante el silencio de quienes ya no hacen un llamado ante la queja incesantemente reiterada de quienes no reciben respuesta del Otro social o ante el trauma repetido de la confrontación con el silencio del Otro que es tomado como sordera, se trata de escuchar de qué modalidad pulsional se sostiene la relación con el Otro social. Algo de un “goce vocálico” aparece; goce no comprendido en su función de *plus de gozar* —es decir, como resto, resultado de la operación de negativación—, sino más bien en su vertiente mortífera de desvinculación. Esa misma vertiente lleva a Michel Poizat a escribir: «Así pues, si la voz es fuego, lo es, en esencia, en cuanto consume literalmente lo que debe envolverla y hacerla “transparente”, la palabra y su sentido. En tanto surge brutalmente como voz, como objeto voz, sin sentido»¹⁴. El fuego de la voz viene aquí a consumir no solamente la palabra, sino también el lazo social que la permite. Cuando la palabra ya no es posible ¿no se habla de “llamaradas de violencia”? Si se toman en serio esas llamaradas, no se

12. Michel Poizat, *Vox populi, vox Dei. Voz y poder* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2003), 18.

13. Jean-Michel Vives, “Pour introduire la question du point sourd”, *Psychologie Clinique* 19, (2005).

14. Michel Poizat, *Vox Populi, vox Dei, óp. cit.*, 155.

trata entonces de hacer de ellas el resultado de una ausencia de voz, sino más bien una presencia real de la voz que viene a “prender fuego” al lazo social.

Podemos encontrar huellas de la manera como este goce vocálico —que se distingue radicalmente del “goce lírico” del que pudo hablar Michel Poizat— está asociado con movimientos de exclusión, de destierro, de rechazo del otro y del Otro. Piénsese en la presencia del *shofar*, el mismo que se utiliza para celebrar la Alianza en la ceremonia del *herem*, que es la excomunión más radical a la que puede recurrir la comunidad judía¹⁵. Igualmente, referirse a la utilización muy específica de la vocal en el alfabeto consonántico egipcio que, en los llamados textos de “execración”, permitía precisamente acentuar las maldiciones a los soberanos extranjeros¹⁶. En esos textos de execración todo sucede como si el empleo de los signos vocálicos agregara una obscenidad suplementaria a la grosería de los insultos proferidos. En nuestros días, los abucheos que los espectadores descontentos (o demasiado contentos, es decir, que han sobrepasado los límites del principio del placer) dirigen a quienes están en escena (sin importar quiénes sean) vienen a indicar claramente esta potencialidad de la vocal: abuchear es, en efecto, no dignarse dirigirse al otro de manera articulada, y de resultas, expulsarlo o expulsarse, de manera temporal es cierto, del mundo de la articulación y del efecto de discontinuidad de la consonante¹⁷. También ahí, uno abuchea para hacer(se) obsceno.

“Ob-scena”, la palabra es pertinente. Lejos de todo moralismo, es justamente hacia una explosión de la *escena social* que abre la voz cuando ya no está regulada por la palabra y la función fálica. En esta clínica, la voz a veces se hace obscena. Para decirlo de otra manera, la necesaria articulación de lo continuo y de lo discontinuo sobre la que reposa el montaje —y el fracaso— pulsional abre campo a un surgimiento de la única dimensión continua; era lo que las vocales representaban para los egipcios. Lo continuo separado de lo discontinuo (otro nombre para el goce vocálico) precipita entonces al sujeto, que es su sede, hacia un fuera-de-lugar y un fuera-de-tiempo radical, así como hacia un fuera-de-la-castración. ¿Nos acercáramos entonces a un “sujeto del goce”¹⁸, esa enigmática fórmula de Lacan que no obstante requiere de un mito para ser pensada? Otra manera de decir que la voz obscena alcanzaría su paroxismo en el tropismo inconsciente para la más radical indigencia. Hablar de obsceno para ese tipo de posición subjetiva no deja de evocar además los trabajos de otros colegas. Remitimos aquí a los trabajos de Bernard Duez ante “poblaciones errantes en sufrimiento”, trabajos que lo han llevado a proponer la noción de *obscenidad*, que es una “forma de configuración silenciosa en la que se articulan los efectos de obscenidad”¹⁹. No obstante, tomaremos el asunto de lo obsceno a partir de otro registro. Resulta, en efecto, que este asunto de una voz

15. Al respecto, solo puede subrayarse hasta qué punto la excomunión de Lacan de la IPA en 1964 “da con” (en el sentido de síntoma) ciertas proposiciones sobre el objeto voz. De hecho no es imposible que un desarrollo más consecuente en torno al objeto voz hiciera parte del interrumpido programa de 1963. Cfr. François Balmès, *Le nom, la loi, la voix* (Toulouse: Erès, 1997), 104-5.

16. Gérard Pommier, *Nacimiento y renacimiento de la escritura* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1996), 127.

17. Abuchear: *huer* [ue]. La lengua francesa nos ofrece además el privilegio de escuchar en el verbo ‘huer’ una pura seguidilla de vocales.

18. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La angustia* (Buenos Aires: Paidós, 2006), 189.

19. Bernard Duez, “De l’obscénalité à l’autochtonie subjective”, *Psychologie Clinique* 16 (2003): 55-71.

obscena fue objeto de un envite mayor durante la historia de la música, a través del asunto de los castrados.

A PROPÓSITO DE LOS CASTRADOS

Cuando en abril de 1902 los representantes de la *Gramophone Company* en misión en Roma tomaron la decisión de registrar la voz del último castrado viviente, Alessandro Moreschi, hacía ya varios decenios que el público no había experimentado el goce extremo que procuran esos cantores. En efecto, 1902 vio la creación de *Peleas y Melisandro* de Claude Debussy, donde un barítono mata por celos a un tenor amado por una soprano. La creación de *Adriana Lecouvreur* de Francesco Cilea, donde un *mezzosoprano* mata por celos a una soprano amada por un tenor; dos años antes una soprano asesinaba, por amor a un tenor, a un barítono demasiado acuciante en *Tosca* de Puccini, y dos años más tarde, en *Madame Butterfly*, una soprano murió de amor por un tenor... En Italia, en Alemania, en Francia y más allá, los amantes son tenores, sus queridas son sopranos, sus rivales son bajos y contraltos. Los heroicos y ambiguos castrados que encarnan los roles de Julio César, de Alejandro, de Tamerlano... son olvidados y con ellos, también gran parte de la música que han servido. El 11 de abril de 1904, Moreschi graba sus últimas notas. No dejará el coro de la Capilla Sixtina hasta 1913 y morirá olvidado de todos en 1922 a la edad de 64 años, ratificando la desaparición definitiva de un mundo cuya crónica de la muerte anunciada había comenzado desde el siglo XVIII. Lo más extraño es que el final de esta sorprendente aventura artística se parece hasta la confusión a lo que fueron sus orígenes: procedente del coro religioso, el castrado, después de un rodeo señalado durante dos siglos en la escena teatral, regresa allí. En ese comienzo del siglo XX, entonces, el cantor castrado existe aún, pero si antes fue pieza maestra de la ópera seria, si antes daba cuerpo y voz a los héroes, ahora se mantiene, es cierto, pero a costa de verse confinado a la iglesia. Allí —donde gracias a él, el *Bel Canto* resultó instalado desde comienzos del siglo XVII, durante el siglo XVIII, y más aún en el XIX— terminó siendo aquel que, rechazado, encarnaría la obscenidad vocal. El asunto que se nos plantea es entonces el siguiente: qué es lo que hace del castrado, aun cuando haya reinado durante más de dos siglos en todas las escenas, ob-sceno, al punto de hacerlo desaparecer del dispositivo operático y de restituirlo en el dispositivo del que había salido: el de la transmisión de la palabra divina.

Para responder a esta pregunta conviene retornar a las condiciones mismas de la aparición del castrado en el seno del dispositivo religioso. Fue a lo largo de España que se esparció la utilización de los “cantores que no habían mudado” y ello



al parecer en razón de la proximidad que existe durante el período mozárabe entre católicos y musulmanes.

La llegada a la corte musulmana de Córdoba del gran cantor tañedor de laúd y compositor Ziryab (789-857) que realizó sus estudios en Bagdad, autorizó el empleo de cantores castrados en las nuevas formas musicales que éste desarrolló [...] Desde el siglo IX hasta la reconquista de España por los cristianos en el siglo XV, las crónicas musulmanas señalan la presencia de los cantores castrados destinados a esas músicas refinadas dentro de las cortes²⁰.

Eunucos, castrados lo suficientemente pronto, convertidos, serán integrados poco a poco en las ceremonias católicas, entre el siglo XII y el siglo XV. Un paso decisivo tiene lugar cuando la Iglesia emprende su Contrarreforma: mientras los cardenales, mayoritariamente italianos y españoles se reúnen en el Concilio de Trento (1545-1563), los cantores castrados comienzan a aparecer en la Capilla Pontificia en Roma. Hasta allí, el ilustre coro, en razón de la interdicción que recae sobre el canto femenino, solo podía contar con niños, con las posibilidades técnicas y con la musicalidad a menudo más reducidas que las de los adultos, o con falsetistas²¹ a menudo limitados en su potencia y su extensión vocal. Sixto V autoriza, con una bula de 1589, reclutar castrados. Algunos hombres de buena voluntad se dedicarán a justificar entonces la decisión, y sostendrán, sin el menor equívoco, que

la voz es una facultad máspreciada que la virilidad, puesto que es a través de la voz que el hombre se distingue de los animales. Si para embellecer la voz, entonces, es necesario suprimir la virilidad, se lo puede hacer sin impiedad. Pero las voces de *soprani* son tan necesarias para cantar las alabanzas al Señor, que no podría uno darle un precio tan elevado a su adquisición²².

Se notará que esos teólogos de “buena voluntad”, tan brillantes en otras ocasiones para establecer sutiles diferencias, parecen confundir aquí la voz y la palabra. En efecto, lo que falta en los animales no es la voz, sino la palabra. ¿No se dice que un perro ladra para hacerse escuchar por su amo: “solo le falta hablar”? O entonces podemos admitir que es justamente la voz lo que falta en los animales, pero en ese caso hay que escuchar la voz en el sentido preciso que le da Lacan, es decir, “ese objeto caído del órgano de la palabra”²³. Conviene distinguir aquí la palabra, acto singular que implica un sujeto y su relación con la voz del lenguaje que le es exterior, que no implica de ninguna manera la voz y que, en este sentido, puede concernir a los animales: existe claramente un lenguaje de los pájaros, de las abejas o de las hormigas, que sin embargo, no hablan. Ferdinand de Saussure resume esto con

20. Christian Gaumy, “Le chant des castrats”, *Opéra International* 1, (enero de 1985): 24-29.

21. Cantor masculino que utiliza su registro de falsete.

22. Citado por Christian Gaumy.

23. Jacques Lacan, *Les non dupes errent* (1973-1974). Inédito.

una fórmula extremadamente clara: la lengua es para nosotros el lenguaje menos la palabra²⁴. Como lo hemos visto más arriba, la palabra implica la pérdida de este objeto particular que es la voz, y el canto es una situación casi experimental que nos permite estudiar esa relación. Siendo el canto un acto de palabra en que la voz, lejos de ser disimulada detrás de lo que se dice, resulta allí revelada. Entre el siglo XII y el siglo XV la Iglesia introduce entonces poco a poco en España un ángel músico, y será bueno recordar aquí que la función del ángel es ser un mensajero, entregar un mensaje que es, en el caso que nos preocupa, la palabra divina. El castrado se encuentra entonces en posición de portapalabra, ocupa un lugar angélico y el intenso placer que procura en un lugar sagrado no parece ser percibido como demasiado perturbador. Todo se complica a partir del momento en que ese porta-palabra se hará portavoz. Michel Poizat²⁵ analiza con mucha fineza ese momento que calificaremos como paso de una posición angélica a una posición diabólica, paso que corresponde a la transferencia del castrado de la escena sagrada a la escena profana; punto decisivo.

ESCENA SAGRADA - ESCENA PROFANA

En efecto, con la aparición de la ópera en el siglo XVII, la referencia al ángel músico que entrega la palabra divina, que había sostenido la introducción del castrado en el dispositivo religioso, cede su lugar al héroe músico, Orfeo, cuya voz no más, liberada de todo mensaje, va a emocionar al público y a acarrear un goce que será tanto más violentamente reprimido, a lo largo del siglo XIX, como habrá sido desbordante durante los siglos XVII y XVIII. Dominique Fernandez, en la advertencia de *Porporino*, lo formula así:

la celebridad de la que goza la Callas en nuestros días no da idea alguna de la gloria de los castrados; uno se pasmaba o se volvía loco al escucharlos; suscitaban pasiones memorables. Y sin embargo dejaron la escena del mundo en punta de pies; los contemporáneos los mencionan de pasada en sus recuerdos; apenas algunas anécdotas; ninguna biografía. El olvido, o más bien la censura. Había que mostrar que para ganar un poquito de moral se estaba dispuesto a asfixiar una fuente inmensa de placer. Se tenía vergüenza de haber gozado tanto²⁶.

Podríamos ubicar esta vergüenza vinculada con el goce en las críticas tan numerosas desde el siglo XVIII, dirigidas a los castrados. Esas críticas apuntan a menudo a lo que estas perciben como la insoportable gratuidad de su virtuosidad, en que la voz se depura dislocando el texto bajo un vertiginoso maramoto ornamental²⁷. Aquí se señala la dimensión destructiva del canto del castrado. Sin embargo, la virtuosidad

24. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris: Payot, 1981).

25. Michel Poizat, *La voix du diable, La jouissance lyrique sacrée* (Paris: Métailié, 1991).

26. Dominique Fernandez, *Porporino ou les mystères de Naples* (Paris: Grasset, 1974), 8.

27. Tampoco el gran Farinelli escapará a estas críticas, porque Charles Burney nos cuenta una anécdota que recibió del castrado donde Carlos VI le reprocha al célebre cantor sus "gigantescas zancadas", sus "sempiternos pasajes", sus "notas que no acaban..." perturbando la comprensión del sentido y la buena y regular medida del tiempo. Charles Burney, *Voyage Musical dans l'Europe des Lumières* (Paris: Flammarion, 1992).

no estaba excluida del canto religioso, pero todo sucede como si esta gratuidad y este goce, por el hecho de que esté al servicio de la palabra divina, era contenida, así como el horror de la castración era mantenido a distancia por ser necesario para el goce del Otro divino. La inteligencia de la ley divina tal vez es afectada por la voz virtuosa del castrado, pero esta última permite de cierta manera hacer escuchar la voz de Dios.

Aquí se encuentra planteada la pregunta por la transmisión de la palabra de Dios. ¿Por qué es necesario salmodiarla o cantarla? ¿Por qué no transmitir la palabra divina en su inmediatez misma, por qué simplemente no hablarla? ¿Por qué no puede uno contentarse con el dicho divino, por qué hay que transformarlo en un decir musicalizado? Michel Poizat trae la siguiente respuesta:

A partir del momento en que una consideración exterior vinculada particularmente, no ya con la única proclamación sino con la difusión [...] hace valer que el proyecto divino podría acomodarse a un soporte de goce, se vuelve grande la tentación de tomar esta voluntad de difusión como pretexto de consolidación de una fe para dejarse llevar hacia este goce, mediante cierto número de condiciones (¡y hablar de condiciones es ya contemplar la rendición!) [...] En otras palabras, vulgarmente: no es con vinagre que se atrapan moscas. Un poco de placer no hace daño... puesto que es para el servicio de Dios²⁸.

El elemento “publicitario” en juego que Michel Poizat ubica nos parece enteramente pertinente, pero tal vez aplique un tanto demasiado rápido a la música religiosa el modelo construido a partir de la ópera. En efecto, los envites de la ópera y del ritual religioso son diametralmente opuestos. Lo que preside el nacimiento de la ópera, a pesar de las denegaciones de sus creadores, es el apuntar a un goce vinculado con el objeto voz. Para la ópera, lo primero es la voz; en cambio, lo primero en la iglesia es la transmisión de una palabra divina cuya difusión no necesitaría, *a priori*, de su vocalización. La fuerza del mensaje divino debería poder bastarse a sí misma. En ese sentido, la voz no parece presente solamente para hacer pasar el mensaje (como se diría: para dorar la píldora), sino sobre todo porque esta palabra divina perdería toda “eficacia” sin esta vocalización. En otras palabras, en el marco del dispositivo religioso, la voz y el placer extremo que puede suscitar, no tienen nada de gratuito, puesto que al estar dirigidos al Otro divino constituyen una de las vías de acceso a Dios, como lo muestra San Agustín en sus *Confesiones*. Pasará algo muy diferente con la aparición de la ópera, cuyo objetivo es el goce de la voz en todos esos estados y preferentemente en los más extremos.

A comienzos del siglo XVIII, la Italia barroca se apodera de esta voz de ángel encarnado y la aleja de la escena sagrada para llevarla hacia la escena profana, no



28. Michel Poizat, *La voix du diable, La jouissance lyrique sacrée, óp. cit.*



como se lo ha dicho a menudo para paliar la interdicción de la presencia femenina en los teatros, prohibición que no se plantea en los estados pontificios, sino más bien por la fascinación que ejerce esta voz. La referencia al ángel músico ha desaparecido, por supuesto y el ángel se transformará en héroe. Porque es importante notar que aun cuando los castrados han llegado a interpretar roles femeninos, los personajes que se les atribuyen más comúnmente son roles eminentemente viriles tales como Ottone, Arminio, Teseo, Rinaldo o Radamisto, para solo citar algunos personajes de las óperas de Haendel. A lo que parece apuntarse aquí es menos a una pseudo adecuación realista entre una voz y un personaje, como lo hará más tarde el siglo XIX al distribuir los tenores y los barítonos en enamorados y traidores respectivamente, sino más bien una adecuación entre la importancia del rol y el goce que procurará la voz que lo sirve. Siendo la voz del castrado la más extraordinaria por su aspecto “fuera de sexo”, la más inaudita en el sentido propio del término, parece entonces ser la más apropiada para dar cuenta del aspecto sobrehumano de los personajes escenificados por la ópera seria. Benjamin Britten encontrará además espontáneamente esta asociación entre voz “fuera de sexo” y personajes que están por encima de los humanos cuando atribuye a Oberón, personaje feérico de *Sueño de una noche de verano*, a Dionisos y a Apolo en *Muerte en Venecia*, no una voz de castrado, desaparecida para esa época, sino lo que constituye su sucedáneo contemporáneo: la voz de contratenor.

En el dispositivo de la ópera ya no hay justificación posible en dirigir este goce hacia el Otro divino. La búsqueda que se engancha resulta entonces desconectada de toda justificación teológica. Se goza de la voz como de un objeto autónomo sin preocuparse realmente por el sentido que puede arrastrar. Peor: se goza cuanto más se encuentra separada del sentido y de la ley del significante. Esto es particularmente evidente cuando se toma consciencia de la indigencia de numerosos libretos: no se va a ópera como se va a teatro para apegarse al sentido, sino para gozar de la audición de la voz en su materialidad sonora más pura posible. Esto se ve bien además en el hecho de que el aficionado a la ópera sabe perfectamente que el placer que podrá experimentar jamás se sitúa en el recitativo llamado *secco*, muy próximo de la palabra, sino en el aria, donde la voz se despliega liberada al máximo de las restricciones de la palabra. La voz en esta dirección es entendida como exceso, y como lo que hace que la cadena significativa se ignifique. El equívoco *signifique/se ignifique* (arda) nos permite volver a hallar los elementos desarrollados aquí arriba, que conciernen a las relaciones de la voz y del fuego. Es ahí donde se sitúa el lugar de más intenso placer estético; es también, en consecuencia, el lugar que provocará más resistencias. Resistencias que se disfrazaron con la filosofía de las Luces a finales del siglo XVIII: Voltaire y Rousseau condenan con toda razón la práctica de la eviración. La filosofía combate por supuesto

ese monstruo *contra natura* y *contra razón* pero con argumentos a veces poco dignos de filósofos, y a Stendhal y Schopenhauer les resultará fácil, unos años más tarde, lanzarles pullas. De hecho, lo que hace insoportables a los castrados para los filósofos franceses del siglo XVIII es que están en el origen de placeres intensos producto no de la claridad de las Luces, sino de las ambigüedades barrocas, no al servicio del sentido, sino del goce, en el exceso y no en la medida... Se conoce el fin de la historia; aun si el siglo XIX poseyó también grandes castrados tales como Crescentini o Velluti, la causa es escuchada: esos eunucos cantores desaparecerán de la escena teatral para volver a hallar durante medio siglo el lugar que había sido suyo al comienzo de su historia. La castración sigue siendo igualmente condenable pero por lo menos el peligro que representa el castrado, vuelto ob-sceno, queda contenido.

El asunto no queda tan resuelto, puesto que conviene cuidarnos de la idea simplista y reduccionista que tiende a oponer dos posiciones homogéneas y constituidas: una tendencia “liberadora” en busca de un goce promovido como salúfero, expuesto a la opresión de un “poder represivo” que apunta incesantemente a impedirle expandirse en virtud de no se sabe muy bien qué maldad inmanente. Cada hombre, cada grupo que trabaja sobre este asunto está atravesado por esta tensión. Se tratará entonces de hallar un punto de equilibrio, a veces más del lado de la represión, a veces más del lado del goce, sabiendo que este equilibrio precario es trabajado por una doble atracción. De manera rápida y abrupta, podría responderse que todo envite de goce, diferente en eso del placer, es al mismo tiempo buscado y temido. Buscado, porque la búsqueda del sujeto deseante se encuentra sostenida y temida porque la posesión del objeto de goce aboliría toda búsqueda y acarrearía así mismo la desaparición del sujeto. Ese es, *in fine*, el doble movimiento que ilustra la historia de los castrados. Adulados y luego rechazados y olvidados, constituyen una de las modalidades históricas de las formaciones de compromiso entre sentido y goce que realiza todo dispositivo de civilización.

LOS CASTRADOS DE LA CALLE: APERTURAS

En lo que concierne a la voz se ve que esas formaciones de compromiso no son posibles sino con una condición *sine qua non*: que haya escena. Y no cualquiera: si se necesita una escena sagrada para que “la voz fuera-de-la-castración de los castrados” sea soportable, el paso de la escena sagrada a la escena profana tuvo finalmente como efecto “poner al desnudo” a los castrados, es decir, revelar su aspecto monstruoso y al mismo tiempo emprender el comienzo del fin de esta práctica. La escena profana

redujo a los castrados a la única monstruosidad de la voz. Alcanzan entonces, a manera de desecho, la esencia de la voz que encarnaban.

Encarnar el desecho fue entonces el destino de los castrados, tal parece ser el que escogen hoy en día tantos excluidos²⁹. Uno puede ubicar claramente en algunos de ellos cómo la voz resulta desestibada de toda renuncia pulsional. Es por eso que planteamos una relación entre ciertos excluidos y los castrados; relación que nos parece fecunda tanto en el plano clínico como en el del lazo social. Indicaremos, sin buscar cerrarlas, como mínimo tres pistas de reflexión generadas por la hipótesis de esos castrados de la calle:

- Gracias a esta diferenciación entre escena sagrada y escena profana, el destino de los castrados nos lleva a interrogar el encuentro clínico en términos de escena. Por el hecho mismo de la encarnación del desecho al que tienden ciertos *SDF*³⁰, ¿no podría uno decir que algunos encuentros se desarrollan en una especie de escena profana desconectada de ese dirigirse al Otro? Veríamos entonces esbozarse una dimensión escénica de la transferencia: por una parte, una escena profana en donde el sujeto, apegado a su goce vocálico, tiende a hacerse desecho, encarnación del objeto *a*, monstruosidad vocal insoportable (basta con escuchar a los trabajadores sociales intentar hablar de algunos de esos encuentros, para poder captar lo insoportable); y por otra parte, una escena sagrada que hace nuevamente audibles los efectos de la voz, soportables, puesto que están conectados al Otro por ese dirigirse que hace posible así retomar el proceso de renuncia pulsional. La transferencia podría ser precisamente esa: la (re)introducción de una escena en su dimensión sagrada (y no religiosa) que reposa en el manejo clínico del sacer y del semejante.
- Luego, uno no puede dejar de preguntarse por este Goce del Otro en nombre del cual se perpetuó una castración real durante siglos —castración que se soporta en el dispositivo sagrado/insoportable en el dispositivo operático—. Si se sostiene la correlación propuesta más arriba, el asunto, eminentemente clínico, que se plantea es entonces este: ¿de qué Otro gozante es objeto el castrado de la calle?
- Para terminar, una última pista alcanza más las reflexiones actuales sobre una eventual mutación del discurso en su lazo con el goce. La distancia que el recurso a la historia de los castrados nos permite, muestra claramente que se trata de un movimiento estructural que ha girado en torno a envites de regulación. ¿Qué se diría hoy si tal práctica reapareciera? ¿Que se inscribiría en una mutación irreversible del lazo social? ¿Que confirmaría el ocaso del Nombre del Padre? ¿Que daría fe del ocaso del discurso del amo en pro de la hegemonía del discurso del capitalismo? ¿Que es justamente la prueba de que la neurosis ya no es el modo organizador de nuestro lazo social? A

29. Destino que, en cambio, el analista apunta a evitar gracias al *semblant*.

30. Ciudadanos Sin Domicilio Fijo. [Nota del traductor].

esto apuntamos: la historia de los castrados, como muchas otras, parece enseñarnos, por lo contrario, que la relación con el goce está trabajando incesantemente y que los asuntos actuales dan fe más de nuevas formas del malestar en la cultura que de una desaparición del malestar en pro de otra estructuración.

BIBLIOGRAFÍA

- BALMÈS, FRANÇOIS. *Le nom, la loi, la voix*. Toulouse: Erès, 1997.
- BURNEY, CHARLES. *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*. Paris: Flammarion, 1992.
- DE SAUSSURE, FERDINAND. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1981.
- DUEZ, BERNARD. "De l'obscénalité à l'autochtonie subjectale". *Psychologie clinique* 16 (2003): 55-71.
- FERNANDEZ, DOMINIQUE. *Porporino ou les mystères de Naples*. Paris: Grasset, 1974.
- FREUD, SIGMUND. "El malestar en la cultura" (1930). En *Obras completas*, vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- GAUMY, CHARLES. "Le chant des castrats". *Opéra International* 1 (enero de 1985): 24-29.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LACAN, JACQUES. *Les non dupes errent* (1973-1974). Inédito.
- LE BLANC, GUILLAUME. *Vies ordinaires, vies précaires*. Paris: Seuil, 2007.
- POIZAT, MICHEL. *La voix du diable, La jouissance lyrique sacrée*. Paris: Métailié, 1991.
- POIZAT, MICHEL. *La voix sourde*. Paris: Métailié, 1996.
- POIZAT, MICHEL. *L'opéra ou le cri de l'ange*. Paris: Métailié, 2001.
- POIZAT, MICHEL. *Vox populi, vox Dei. Voz y poder*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- POMMIER, GÉRARD. *Nacimiento y renacimiento de la escritura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- VINOT, FRÉDÉRIC. *Insertion de l'objet-voix dans la clinique de l'exclusion*. Tesis de Doctorado en Psicología Clínica, Université de Nice Sophia-Antipolis, 2006
- VIVES, JEAN-MICHEL. "Pour introduire la question du point sourd". *Psychologie Clinique* 19 (2005): 9-20.



