

HERMENÉUTICA Y FENOMENOLOGÍA

Antriloquía. Voces desviadas en la caverna¹

Laura Odello* / Peter Szendy**

RESUMEN

El texto aborda el papel y el ser de la voz y su relación con el eco desde dos contextos: a partir del mito de la caverna de Platón y su dinámica al interior y al exterior de ella; y la relación voz-eco al exterior de la caverna. El exterior lo analiza a partir de una serie de obras, literarias, musicales y cinematográficas. La constante e hilo conductor, qué tan independiente como entidad es la voz, su articulación con el sujeto hablante, sus posibilidades autónomas y su riqueza plural.

Antriloquia. Deviated voices in the cavern

ABSTRACT

The article addresses the role and being of the voice, and its relation with the echo in two contexts. We start with Plato's cave myth and the dynamic between the interior and the exterior of the cave. Then we look at the relationship between the voice-echo and the exterior. The exterior is analyzed from a series of literary, musical, and cinematographic works. The constant and guiding line, how independent the voice is; its articulation with the speaking subject; its autonomous possibilities and its plural richness.

¹ Ponencia presentada en el marco de la Cátedra Internacional Derrida. Bogotá 2005.

* Universidad de París - Universidad de Trieste

** Universidad de Estrasburgo

¿Me oyes?

¿Oyes mi voz?

No estoy segura de poder dirigirte esta pregunta (¿oyes mi voz?) sin precipitarla ya fuera de la voz.

Es decir en un lugar, que no es un lugar, una caverna tal vez, en donde la voz se desplaza para no más hacerse oír.

En esta pregunta (¿oyes mi voz?), cómo no oír la otra pregunta, la pregunta misma de la filosofía: ¿qué se oye en la voz, por y más allá de la voz? Parece imposible no preguntarse: ¿qué significa oír una voz?

Se trata ya, en efecto, del significado del querer-decir. Ya, es decir desde siempre. Una voz habla para querer decir, para dar un sentido, para desplazarlo.

Por lo tanto, antes aun de empezar, la voz ya puede desaparecer.

Al comienzo, la voz se difumina se aclara- se aclara la voz, podría decirse-, para volverse pura, apenas audible, casi silenciosa.

I.

¿Qué sucede entonces con la voz? y ¿si toda voz, aun la más clara, la más transparente, fuera cavernosa, aun sepulcral?

La caverna nos está esperando.

La de Platón, por ejemplo, la cual en el libro VII de la República narra la célebre alegoría de la caverna, cuna de la metafísica occidental.

La escena es bien conocida: algunos prisioneros son obligados a mirar el fondo de una caverna, el fuego detrás de ellos lanza en el fondo sombras de estatuas alzadas por los hombres que están pasando afuera. Los portadores caminan a lo largo de un muro que los separa de la entrada de la caverna y que Platón describe como el trasfondo de un escenario de teatro de marionetas, de guiñol, las estatuas sobrepasan la altura de esta pared y vienen a proyectarse en la caverna-pantalla.

Los prisioneros, esclavos de la sensibilidad, toman por verdad lo que es aparente, no ven sino sombras que creen reales: el engaño de los sentidos

es absoluto, puesto que no perciben los objetos, ya simulacros de las ideas, sino las imágenes de los objetos por lo tanto el simulacro del simulacro. Solo el filósofo podrá desligarse de los vínculos sensibles y salir de la caverna; él va a contemplar el sol, la luz del Bien absoluto, y esta vista superior le permitirá acceder al conocimiento inteligible del mundo de las ideas. Él regresará en la caverna oscura, para alumbrar a los demás prisioneros, para que descubran el mundo ideal.

¿Y qué de la voz? ¿Qué sucede con la voz en esta alegoría del ver, que ordena toda la gran metáfora heliotrópica de la filosofía occidental? La caverna, parece ser una escenografía muda, un teatro de sombras silenciosas, de marionetas sin palabras: el lugar privilegiado del ver, representación del espectáculo y espectáculo mismo de la representación.

Pero escuchemos a Platón:

“y si hubiera un eco que devolviera los sonidos del fondo de la prisión, cada vez que un transeúnte viniera a hablar crees tú que no tomarían su voz por la de la sombra que estaría desfilando”.

Un eco se deja oír en el silencio de la caverna: voces ajenas entran en la representación y a partir de aquel momento no dejan de andar ahí y de reflejarse. Las voces en el exterior se perciben en sincronía con las sombras, como si las palabras de los hombres fueran invisibles a los ojos de los prisioneros, estaban pronunciadas por las figuras proyectadas en la caverna-pantalla. Sincronización de la voz y de la imagen: ahí está la cuna del doblaje, del injerto de una voz.

¿Acaso se puede injertar una voz?

Platón, él mismo habla por la voz de otro, Sócrates. La metafísica, por cierto, parece inaugurarse en el lugar mismo donde este injerto se revela ilusorio y falso, pero al mismo tiempo, en el texto de Platón, lugar metafísico por excelencia, oiremos pronto voces, siempre más voces. Los ecos se multiplicarán sin cesar, la filosofía amonestando para no dar a entender que habla doblando siempre la voz del otro.

II.

Cuevas, cavernas, son innumerables en la historia de la música vocal. Sea en los títulos (desde *La Caverna*, drama lírico de Le Sueur presentado en la Opera cómica en 1793, hasta el recién *The Cave* de Steve Reisch y Beryl Corot), O en el decoro de la escena (como se ve en el *Siegfried* de Wagner, cuando se levanta el telón en el primer acto sobre una cueva entre las rocas en la selva).

Pero, más allá de la simple presencia literal de un antro, de una anfractuosidad o de una grieta en el libreto así como en el escenario, algunas de esas ocurrencias grotescas (si se entiende esta palabra según su etimología la cual, a través *grotta* en italiano la hace derivar del cripta grecolatina) dan a entender dicha cavidad por así decirlo en la excavación de la voz, de la escritura vocal misma.

Así en *Didon y Aeneas* de Purcell, la reverberación del espacio cavernoso ahonda la voz de la hechicera (*Sorceress*) y de sus brujas (*Witches*) urdiendo la desgracia de *Didon*. El Segundo acto, en efecto se abre sobre una gruta: Escena: *The Cave*.

Entra *Sorceress*. Y la hechicera después de un breve prelude instrumental, convoca las brujas para su recitativo. Aquellas responden en coro a su llamado, luego escuchan sus instrucciones malignas con miras a causar el desespero y muerte de *Didon*. Se regocijan de ello con una segunda intervención coral, en la cual sus risas (jo, jo, jo) son como difractadas en canon, en imitaciones desfasadas que parecen resonar y dispersarse en carcajadas en las anfractuosidades de la caverna.

Más tarde, la reanudación de este coro de carcajadas se encadena directamente con un dúo de las dos primeras brujas, que traman una tempestad. Su complot a dos se traduce por un tipo de baile fugado en el cual la diferencia entre las voces, ya desplegada por el coro risueño, se ahonda más. Luego, en la segunda parte de este dúo, las dos líneas de canto parecen perseguirse, escapando la una de la otra, esquivando, para decirlo así, toda sincronía posible, deslizándose a lo largo de una trama rítmica de

retardos y de suspensiones sincopadas.

En fin, esta escritura vocal y coral que se deja excavar por la reverberación brillante de la caverna, esta *ecofonografía* trabajada por el juego de la cripta, culmina en el coro final (*Chorus in the Manner of an Echo*) y en el *Echo Dance* instrumental de las furias sobre lo cual se acaba la escena. Ambos tanto el coro como la danza, son enteramente acompasados por la alternación dinámica entre el *Loud* y el *Soft*. Es decir por la reverberación de un eco que parece haberse posesionado por completo de las voces y que en adelante desunidas hasta su sintaxis. En efecto, las brujas cantan: "Del fondo abovedado del antro", (*In our deep vaulted cell*); y el eco repite "...dado del antro" (*...ed cell*). Es así como las brujas parecen desincronizadas de ellas mismas: se doblan y desdoblan ellas mismas antes que las furias, en su *Echo Dance* final, bailen su danza de títeres desarticulados, de marionetas agitadas por una cadencia paratáctica quedisloca sus gestos.

Too dreadful a practice, for this open air, cantan mal que bien, como tartamudeando, las brujas del coro en eco. "Una práctica demasiado terrible para el aire libre": entrando en el antro de la cavidad de la caverna, las voces, en ellas mismas y entre ellas, se fracturan, se revientan. Su unidad vocal o coral se quebranta, se rompe. Se desmoronan en la cripta, se difractan en sus anfractuosidades. Estallan.

III.

"Eco, cuando se ha terminado de hablar, no puede sino incrementar los sonidos y repetir las palabras oídas..."
(*Tantum haec in fine loquendi ingeminat voces auditaque verba reportat*).

Tal es el castigo que la diosa Juno quiso infligir a Eco, la ninfa habladora cuyo discurso la había detenido para permitir la huida de las demás ninfas que jugueteaban con Júpiter. Ovidio, en *Las Metamorfosis*, hace decir a Juno castigando a Eco:

“Con esta lengua, que fue para mi engañosa, solo se te permitirá ejercer un frágil poder, y de la palabra solo harás un breve uso...”
(*Huius linguae, qua sum delusa, potesta parva tibi dabitur vocisque brevissimus usus*).

Frágil poder, uso reducido: el castigo de Juno se asemeja a lo que ha condicionado toda la historia de la metafísica, la cual, como lo escribe Jacques Derrida

“es el querer-oírse-hablar absoluto”.

La auto-afección vocal (la cual en De la gramatología, está definida como “una estructura universal de la experiencia”) el hecho de “oírse hablar” a través de la voz constituye el nudo mismo de la metafísica fonologocéntrica. La voz es un significante particular, no exterior, no empírico, hecho de un tejido espiritual, que se esfuma para dejar oír la pureza del significado ideal. La voz desvanece en el momento en que hablo, me permite así

oírlo. Sin pasar por afuera, sin caer en el mundo exterior, permanece en la interioridad de la auto afección.

La voz parece por lo tanto tener una extinción de voz: Eco solo puede redoblar las palabras de Narciso pero no puede opinar.

Locamente enamorada de Narciso, lo sigue en todas partes restituyéndole su palabra.

“Ven!” le grita de plena voz (*voce magna*) y siempre Eco no le

devuelve sino fragmentos. Busca desesperadamente alrededor de él. Busca la otra, la otra voz que oye. Preso de la ilusión de una voz que rebota (*alternae deceptus imagine vocis*), dice:

“¡Reunámonos!” Narciso trata de acercarse, quiere acortar las distancias, reducir el retraso de Eco, la cual a su vez tiene prisa en contestarle. “¡Unámonos!” dice, acercándose de él.

Cuando ambos se encuentran cara a cara, no están al unísono, la distancia entre ellos es evidente: Narciso no quiere nada más sino oírse hablar. No quiere oír hablar sino de él mismo.

No quiere oír hablar de otra cosa sino de su propia voz.

Narciso parece molesto por la distancia que surge en su voz: efectivamente, él se oye a partir del

rebote de su propia voz, y este rebote es un intervalo que interrumpe la presencia de sí.

Por ello va repudiar a Eco: solo se quiere oír hablar, oírse a él mismo, en la pureza de una voz sin eco, sin retraso.

La voz de Narciso es tal vez la del filósofo que rechaza el eco de las palabras entrecortadas, de los vocablos angulosos, aun de los vocablos angulados.

El filósofo, por lo tanto: el que no logra oír su propia voz sino borrándola, pero al mismo tiempo sin poder borrar su eco.

Narciso quiere ver su voz, y tal la pulsión *escópica* le será mortal: en el eco irreductible que repercute en su voz y en su imagen, morirá de la imposibilidad de captarse, de anular la distancia y el espacio que lo separan de sí.

¿Y la pobre Eco?

Repudiada por Narciso, se convierte en pura voz, puro significante sonoro. Su cuerpo es consumido y minado por el dolor: “No le quedan sino la voz y los huesos”

(*Vox tantum alque ossa supersunt*). Ovidio recuerda que los huesos se transforman en piedras: la clarificación y el filtrado de la voz están cumplidos. La voz se purifica

al borrar su corporeidad. *Vox manet*. Lo que permanece de Eco, es la voz escondida, en ninguna parte visible, pero que todo el mundo puede oír (*Inde latet silvis nulloque in montevidelur; omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa*).

¿Y qué sucede luego de la distancia que tanto ha atormentado a Narciso?

La voz que hace que uno se oye hablar, llega a la conciencia por lo tanto a sí mismo, siempre como retorno de sí mismo a sí mismo, repetición, eco. La voz es

aquella distancia misma, un efecto de reverberación, de resonancia de sí, contragolpe, llamada telefónica, gramofónica.

“El oírse -hablar no es la interioridad de un adentro cerrado sobre él mismo, es la apertura irreductible en el adentro” escribe Jacques Derrida.

Las resonancias alteran lo dentro y lo fuera. Renegada por el narcisismo filosófico que quiere oírse hablar sin voz, Eco, al desaparecer del escenario,

esfumándose, se refugia en una caverna
(*Solis ex illo vivit in anins*).

Aquí su voz, su reverberación fragmentaria
se vuelve cada vez más sepulcral, aun críptica,
siendo la cripta la tumba de un deseo.

IV.

Es otra bruja que Purcel invocó en
su maravilloso *In guilty night*, para tres voces y
bajo continuo. Haendel también
la pondrá en escena
en 1739, en su oratorio Saúl (Acto 111, escena
segunda); la hallaron en la Biblia (1 Samuel, 28)
en donde convoca a los muertos.

“Y Saúl dice a sus servidores: Búsquenme a
una mujer que invoque a los muertos
e iré a consultarla.
Sus servidores le dijeron: Ahí, en En-Dor hay una
mujer que invoca a los muertos. [...] Llegaron
de noche donde la mujer. Saúl le dice: Predícame
el futuro invocando a un muerto,
y hazme subir aquel
que te diré... La mujer dice: ¿A quién quieres
que te haga subir? Y contestó: Hazme subir a
Samuel...”

Aquella “mujer que invoca a los muertos” - es así
como la señala la traducción de Louis Segond - es
conocida en las versiones inglesas bajo
el nombre de *Witch of Endor*.
Ahora bien, aun si el vocablo ventrilocuo
no aparece en el texto hebreo de la Biblia,
una larga tradición hizo de esta “bruja de Endor”
una *engastrimita* (*engastrimutos* designando
aquel o aquella que habla o fábula del vientre,
es ya el nombre que se encuentra
en la versión de los Septantes,
luego volveremos a ello Orígenes, Eustates y
Gregorio de Nysse, cuando comentan el capítulo del
Libro de Samuel). En resumen,
para numerosos teólogos,
la voz mítica, el discurso o el logos
fabuloso del fantasma
de Samuel parece surgir de la cavidad ventrilocuaz
de la bruja, de su caverna gástrica, a imagen de
la de las profetisas griegas.

Las pitonisas - en particular el oráculo
de Delfos - eran efectivamente consideradas
como ventrilocuos. Y se presentaban
fácilmente con un trípode encima de un
chasma, de una fosa abisal de
donde se exhalaban vapores.

Gregorio de Nysse también habla de un *chasma* en
su glosa sobre Samuel y la bruja: pero se trata
luego del abismo que, según la Biblia, separa
los damnificados de los santos (Lucas, 16, 26: “hay
entre ustedes y nosotros un gran abismo, con el
fin de que aquellos que quieran pasar de aquí hacia
ustedes, no lo puedan hacer”). Este hueco o esta
grieta infranqueable, sugiere en
resumidas cuentas Gregorio
el *engastrimita* de Endor no pudo - o mejor
aún ha debido no poder - hacerlo franquear a
Samuel devolviéndolo
hacia ella, la diabólica, del reino de los muertos
donde él reposaba entre los santos.
Queda por lo tanto que
ella produjo la ilusión de aquel, desdoblándose
de cierta manera
de ambos lados de un *chasma* ficticio, como si
lo cargaba en ella, aun entre ella y ella.
Como si hubiera, por decirlo así, tragado la grieta,
como si la hubiera interiorizado
como caverna o cavidad
reverberante que fracciona su propia voz en voz
damnificada y en voz santa - dejando
en cambio aquella
de las Escrituras intacta y una (pues tal es la
puesta, y volveremos a ella).

El texto bíblico por lo tanto parece haber sido
dispensado por la multiplicidad de voces. Pero
en aquella de la bruja de Endor, desde las
anfractuosidades
de su vientre suena y resuena el eco
disyuntivo del *chasma* o
del antro. El *engastrimita*, siendo tal vez ante todo
afectada de una antriloquia, de una *chasmofonía*
que la atraviesa.

En la larga historia de la ventriloquia, por
lo menos a partir de la Biblia hasta hoy en día,
la *entrepertenencia* del *engastrimita* y de la
caverna es como una constante

subterránea que resurge aquí y allá en síntomas que una antro-gastroscofia, aún somera, hace fácilmente aparecer. Así, invocando una obra que el abad Lachapelle acababa de publicar en 1772 sobre un célebre ventrílocuo en los alrededores de París, Grimm en su Correspondencia literaria con Diderot, describe las proezas vocales del llamado San Gil, abarrotero de su estado, en esos términos:

"...habla naturalmente como todos los hombres, pero cuando por fantasía empieza a hablarle con su voz de la cava, [...] cree oír una voz que le habla de muy lejos, y aún de un lado muy opuesto".

La obra de La Chapelle -El Ventrílocuo o el *engastrimita* - conoció un gran éxito. Fue, por ejemplo, una de las fuentes de la novela de Charles Brockden Brown, titulada *Memoirs of Carwin Biloquist*, publicada en Filadelfia, en forma de folletín entre 1803 y 1805. Y ahí también, el protagonista "biloque" cuenta que ha desarrollado su extraño talento a partir de una experiencia *chasmática* de su propia voz devuelta por un "eco extraordinario" cuando atravesaba un valle rocoso a la edad de catorce años:

"No logro recordarme ahora - dice de modo confidencial - la transición que me condujo a pensar en sonidos, parecidos a estos, pero producidos por medios ajenos a la reverberación. ¿Acaso no podía disponer mis órganos de manera a hacer surgir mi voz a distancia?".

Es así que asistimos, a lo largo de esta autobiografía ficticia, al nacimiento de un

engastrimita que habría él también incorporado la repercusión cavernosa. Más adelante en el siglo diecinueve, en una época en que la ventriloquia tiende a convertirse en una diversión popular que tiene sus protagonistas, encontramos aún esta voz de la cava de la cual hablaba Grimm en numerosos *sketches* y sainetes concebidos por o para artistas quienes lejanos descendientes de las voces proféticas van de gira. En un anuncio para el espectáculo de uno de ellos, un cierto Sr. Alexander que figuraba en la cartelera de un teatro inglés en 1821, se lee el siguiente detalle publicitario:

«Una conversación entre Sr. Alexandre, alguien encerrado en una habitación y un criado en la cava (*a Servant in the Cellar*). Este último [...] responde de una enorme distancia a la persona que lo llama, se acerca para recibir órdenes, y después su voz de nuevo se pierde en la otra parte de la cava (*his Voice is again lost at the further Part of the Cellar*)».

La cava o la caverna atormenta la ventriloquia y su historia. Permanece ahí encajonada y ahonda las voces.

¿Cómo nombrar todas estas voces cavernosas que habrán hecho estremecer tantos auditores, desde Samuel hasta nosotros?

Hay en el Cuarto Libro, un capítulo donde Rabelais menciona los «*engastrimitas*» que suscitan "la grande abominación" de Pantagruel:

«Los Engastrimitas decían que eran descendientes de la antigua raza de Eurycles, y sobre esto alegaban el testimonio de Aristófanes en la comedia titulada los Tahones, o Moscas avispas. Que

antiguamente eran llamados Euriclianos, como lo escriben Platón y Plutarco... Sófocles los llama Sternomantes. Estos eran adivinadores, magos, y embaucadores del simple pueblo, y hablaban no de la boca sino del vientre y respondían a los que los interrogaban».

Euryclès, o Euryclée (Platón lo nombra en el Sofista), parece haber sido un ventrílocuo famoso el cual, en Plutarco (De defectu oraculorum), da su nombre a toda una raza o descendencia: los «Euriclianos». En cuanto a Sófocles (Fragmentos, 52), desplaza el lugar de la voz profética un poco más arriba en el cuerpo describiendo los engastrimitas como «*divinans por la poictrine*» (es así como Rabelais él mismo ha traducido "Sternomante" en el apéndice de su Cuarto Libro).

De los nombres propios a los sustantivos, la lista es larga, si se hace el esfuerzo de compilarla, palabras que designan el *engastrimita* o su arte: la Enciclopedia de Diderot y d' Alembert propone *engastremande* (la práctica correspondiente siendo la *gastromantía* o *gastromance*), pero se encuentra también gastriloco, pectoraloquista, alioloquista, biloque o, más simplemente, polifonista; las manifestaciones y espectáculos correspondientes se llaman a veces monopolólogos, a veces cualificados de ubicuos y de pluriloques. Pero esta lista dista mucho de cerrarse. No se puede no añadir allí el doblaje o la post-sincronización, formas protéticas, sino proféticas de la ventriloquia. Estas técnicas, como lo escribía Borges en notas con respecto al doblaje, pertenecen en efecto al «museo teratológico» de las "anomalías fonético visuales" dependiendo del «injerto arbitrario de otra voz».

El propio cine se encargó de llevar a la pantalla tanto los momentos más ridículos como los instantes más conmovedores de lo que es necesario nombrar su pluriloquia constitutiva (pensemos en *Singing in the Rain*). Pero sin duda corresponde a Chaplin, en *Modern Times* (1936), el haber dado a ver y a oír como nadie la desapropiación estructural de la voz cinematográfica, su vagabundeo multiloquio sin localización, clase de prolongación histórica de la ventriloquia practicada por los titiriteros. Estos últimos utilizan a menudo, para modificar su voz, un pequeño instrumento que colocan en su boca, y que lleva el nombre de pito. Pero el pito de Chaplin, en los tiempos modernos, es el conjunto del sistema técnico de la voz ampliada. La película es en efecto muda, sin palabras, excepto las palabras transmitidas por altoparlantes (el circuito de «videoteléfono» del director de la fábrica, la radio, el gramófono elogiando los méritos de la máquina que debe alimentar a los obreros...). Ahora bien, en una escena inolvidable donde Charlot está en prisión, el vínculo de contigüidad entre estas prótesis o portavoz y la inmemorial ventriloquia es enunciado por una yuxtaposición elocuente: Charlot se sienta junto a la mujer del pastor; toman el té, se observan a hurtadillas y sus vientres, un momento cubiertos por la radio que habla detrás de ellos, dialogan por borborigmos. Como si se tratara de decir, en una época en que el cine sonoro existía ya desde hace casi diez años, que, detrás de las voces de la pantalla, hay una estructura de expropiación de la cual el *engastrimita* habrá sido la figura ancestral.

V.

Una historia de magia y de ventriloquia se anuncia, o más bien, nos anuncia, anuncia el «nos»:

la voz y todo el aparato audiofónico, en efecto, nos constituyen como sujetos supuestos de oír, y meter en razón.

Había anunciado que se oirían pronto voces en el texto de Platón. Al menos dos voces que no se entienden bien entre ellas, pero que, al mismo tiempo, nunca llegan, en la historia de la filosofía, a prescindir la una de la otra. Como una voz y su propio eco, las voces de Sócrates y del sofista se llaman, se atormentan, se doblan recíprocamente, por turno, en una vuelta que, lejos de ser circular, presentará al contrario aristas, ángulos... Más bien un juego de magia.

Con estas voces, se trata también de una determinada oreja, y del logos. Y de la indecisión misma, por ejemplo entre la filosofía y su otro.

En el banquete, por lo tanto, Alcibiades, haciendo el elogio de Sócrates, lo compara al sátiro Marsyas, célebre flautista. Pero la voz de Sócrates es aun más prodigiosa que el sonido producido por el sátiro.

Marsyas utiliza en efecto instrumentos (*orgànon*) para encantar a los hombres por la potencia de su boca (*te apò tòu stòmatos dunàmei*). Mientras que Sócrates, no necesita prótesis, porque él dispone de una voz pura, sin instrumentos (*àneu organòn*), que habla directamente del logos (en el doble sentido de este genitivo).

Como Marsyas el flautista, Sócrates encanta, hechiza, pero por *psilòis lògois*: «palabras sin acompañamiento», traduce Jacques Derrida.

En los diálogos platónicos, Sócrates tiene a menudo el rostro de un *pharmakéus* o *goèton*, mago o brujo. Sócrates el mago habla al oído de los interlocutores y los encanta con una voz desnuda, despejada, descarnada, sin añadiduras, sin agregados, sin exterioridad: con una voz sin piel. O más bien

con una voz-piel que transporta el logos sin empezarlo, con una voz-piel que borra su piel propia.

Por otra parte, hay algo de ejemplar en el castigo que, en Ovidio, Apolo inflige a Marsyas por haberse atrevido a desafiarlo con su flauta. El sátiro, la voz protética, será despellejado vivo por el dios:

”¿Por qué me estás arrancando a mí mismo? «(*Quid me mihi*» *¿detraxis?*), gritará Marsyas, en Las Metamorfosis. Una voz despellejada viva y arrancada a sí misma, por lo tanto, desencarnada, privada de envoltura, de funda, una voz que transporta el logos sin arruinarlo.

¿Es posible?
O más bien, esta voz que se pela para aparecer incontaminada, intacta, inviolada, ¿acaso ya no es un potente dispositivo de doblaje, un ventriloquia, una gramofonía?
¿Qué efectos de encantamiento, de magia, de brujería produce la palabra de Sócrates?
¿Qué efectos, cuándo se oye su logos? Alcibiades también:

« Él [Sócrates] me ha puesto a menudo en un tal estado me parecía imposible de vivir como lo hago... Y actualmente aún [...] si aceptara a prestar el oído a sus palabras, no aguantaría: probaría las mismas emociones... Me hago pues violencia, me tapo las orejas como para escapar a las Sirenas (*bia oun, ò apò tòu seirènon, episcòmenos tà otà*)...”

Taparse las orejas como para escapar a las Sirenas. Platón, él mismo, lo veremos, se tatará las orejas. Pero es necesario esperar, es necesario aún prestar el oído. Por ejemplo al otro brujo del pensamiento, al sofista.

En el diálogo que lleva su nombre, el sofista es definido como un mago (*goèton*) que «no sabe sino imitar las realidades».

«La palabra implica [...] una técnica, con ayuda de la cuál se podrá, a los jóvenes que una larga distancia separa aún de la verdad de las cosas, verter por los oídos las palabras hechiceras (*tòis lògois goetèuein*), presentar, de todas cosas, ficciones habladas (*èidola legòmena*).»

La prestidigitación del sofista consiste en verter en los oídos logoi embrujadores: la magia de Sócrates no está lejos. Este diálogo, por otra parte, apunta a la frontera misma que separa el filósofo del sofista, el mago bueno del mago malo. Sócrates y el sofista son dos hermanos dotados para la magia, y su relación recuerda la del discurso hablado y del discurso escrito, que Platón presenta en el Fedro.

El discurso escrito es en efecto el hermano bastardo, incapaz de defenderse él mismo, y que, huérfano, tiene siempre necesidad del padre:

«¿Pero, entonces, si consideráramos otro discurso (logon), hermano del precedente, y legítimo de nacimiento aquél? Si examináramos ¿cómo nace y cuánto supera al otro por su calidad y su potencia natural? [...] aquél que se escribe con la ciencia en el alma del hombre que aprende; aquél que puede defenderse él mismo, que sabe hablar o callarse delante de quién es necesario... El discurso (logon) del que sabe, el discurso vivo y animado del cual sería justo decir que el discurso escrito no es sino un simulacro».

El padre, el logos tiene pues un hijo legítimo, la voz, y otro, ilegítimo, que se aleja: la escritura. Pero la voz, se acaba de leer, es también una escritura del alma. Y estas dos escrituras se contaminan, así como las voces de Sócrates y del sofista, que hablan a los oídos vertiendo logoi. Platón se consagrará intensamente a guardarlas distintas,

las unas como las otras.
(Un hijo que oye de la boca del fantasma de su propio padre una historia de orejas envenenadas por un hermano... ¿Cómo no ver, aquí, merodear el espectro de Hamlet?)

VI.

Del vientre, la ventriloquia pasa en el texto. En dónde, como se dice, en acústica hablando de estrechamientos y contracciones de una onda sonora, se produce entonces nudos y vientres. Es decir, el texto - que es también un asunto de voz, singular o plural - conoce ampliaciones o constricciones en la vibración que afecta la atribución de su palabra a personas. Así pues, en los comentarios de Orígenes, de Eustates o de Gregorio de Nysse consagrados a la bruja de Endor, es el texto bíblico mismo que se encuentra desestabilizado, para la mayor perplejidad de los exegetas, por la cuestión de la propiedad de una voz irreductiblemente biloque. ¿Quién habla? - tal es el problema que atormenta estas interpretaciones de la Biblia. Es decir, quién, de la bruja o de Samuel, pronuncia la profecía; pero también, y sobre todo, quién, y de qué voz narrativa, distribuye las personas en el texto bíblico (la palabra griega que vuelve sin cesar bajo la pluma de los tres teólogos es *prosôpon*) En su homilía pronunciada en Jerusalén hacia 240, Orígenes pide así a sus auditores prestar atención a «lo que está escrito» (*tu gegrammena*). Y la consecuencia de su observación (transcrita en las ediciones modernas con múltiples comillas dentro de las comillas) cita el texto de la Biblia para preguntar acerca de ello a las voces:

“la mujer dice: ¿A quién debo invocarte? [Las marcas de las citas que rodean la frase bíblica contienen otras, enmarcando las palabras de la bruja. Y Orígenes prosigue:] de quien es la persona (*prosôpon*), el que dice: ¿la mujer dice? Del Espíritu Santo, por el cual creemos que escribió la Escritura, o de algún otro?”

Orígenes afirma sin cesar que ésta es la «voz narradora” (*diègèmatiké phônè*) del Espíritu santo es decir, la voz o la persona de la Escritura misma que, haciendo hablar a todos los personajes de esta escena adhiere también a sus palabras. Un siglo más tarde, hacia 320, Eustates le responderá violentamente intentando redistribuir las voces del texto, es decir, distinguiendo aquella, diegética del Espíritu santo y la de ventrílocuo de la bruja:

«Pero quién es bastante estúpido - eazscribe - para pretender no entender que no son las palabras del autor, pero las de la mujer demoníaca cuyo nombre se ha mencionado anteriormente?”

Engastrimita es este nombre, el nombre de la bruja. Contrariamente a Orígenes que no dice nada aún si lo utiliza para nombrar a la mujer demoníaca, Eustates lo comenta y lo analiza un poco más adelante. Y se oye entonces resonar en su discurso los alcances de esta palabra sintética, que da también a oír la particularidad de una clase de voz de síntesis:

«Incluso la derivación del nombre compuesto (*to suntheton onoma*) no convence [Orígenes]. De hecho, el *engastrimita* extrae su nombre de la exposición de una fábula (*muthon*) inventada en el vientre (*en gastri*), y la composición de la fábula (*to muthou sunthesis*), que toma obviamente nacimiento y forma dentro del

vientre, manifiesta indudablemente no la verdad, sino la mentira”.

Queda claro que, para Orígenes como para Eustates, se trata en el fondo de salvar lo que es santo, es decir, de guardar intacta, y sobre todo una, la voz del espíritu que habla o sopla en el texto bíblico. Pero, más allá de este objetivo común, y más allá de su oposición misma sobre la justa interpretación que permite llegar allí, la ventriloquia habrá creado en la Escritura y sus lecturas una potente zona de turbulencia, un vientre donde se afloja, donde se tiende a desenredar el nudo de la atribución de la voz. La cuestión del sentido - estricto y literal o ampliado -, esta cuestión que forma la trama de la homilía de Orígenes como de la respuesta de Eustates es ante todo un asunto de constricción del vínculo entre la voz y su fuente. Para resumir, el texto, como le gustaba recordarlo a Barthes, es un tejido: una tesitura de voz, una madeja que se trata de hacer mantener por nudos. Que el vientre, siempre, amenaza de relajación.

VII.

La ventriloquia y la filosofía, por lo tanto. En el Sofista de Platón, un ventrílocuo hace su aparición: se trata de Eurycléo que hacía salir la voz de su vientre, sin mover los labios. La figura de Eurycléo recibe la hospitalidad en el discurso del Extranjero que viene de Elea, aquél a quien Platón, en este diálogo, hace realizar el parricidio de Parménides. Como se sabe, Platón, por la voz del Extranjero, sacude el sistema ontológico parmenidiano quién, al negar el no-ser, impide la posibilidad misma de la predicación: todos los géneros, en efecto,

comunican con el ser y el no-ser,
que debe así considerarse
como exclusión, delimitación, distinción.
Al hacer sus cuentas con el no-ser,
la filosofía, por lo tanto, redefine su
propio lugar, un lugar que debe compartir
con el sofista: es
consabido que este diálogo,
buscando la definición del Sofista,
cae sobre la del filósofo. Hermanos
prójimos, que se disputan el lugar del
pensamiento. En este mismo lugar,
el Extranjero convoca a Eurycléo,
y él lo convoca en el vientre del filósofo.
El ventrílocuo aparece allí como voz
que permite la articulación del discurso,
es decir, la mezcla
regulada del ser y del no-ser.
Esta voz, que se presenta bajo
la forma de "un enemigo y contradictor",
"codiciosa (los filósofos) en el fondo
de ellos mismos", y éstos
"triunfan, a la manera del curioso (*atopon*)
Eurycléo a donde vayan."
Eurycléo habla pues del vientre
del filósofo, y el filósofo, se convierte en
ventrílocuo: para poder
hablar y predicar, es necesario alojar
el enemigo en sí, por lo tanto
apropiarse una voz,
la voz del otro, la otra voz que
permite a la palabra articularse.
El filósofo no solamente habla con
la voz de otro pero traga a Eurycléo,
es decir, el dispositivo mismo del
redoble de la voz. Él interioriza la máquina
que debe doblar la voz del otro.
Él *introyecta* el aparato duplicador, que
se aloja en él por siempre, reproduciendo
sin cesar otras voces.
Esta ingestión de Eurycléo hace señal
hacia un residuo vocal inapropiable,
hacia una dislocación estructural. Eurycléo se
define en griego *átapos*: raro, ciertamente,
pero en el sentido de lo que se
disloca, lo que está sin lugar. Su lugar
nunca es localizado: de hecho, se encuentra,
esta máquina-ventrílocuo, en el lugar *átapos*,

raro y dislocado, donde, pretendiendo
localizar al sofista, se ha encontrado
al filósofo.
Lugar deslocalizado, desplazado, aparte,
fuera de lugar: la voz de otro
hace su aparición, pero
sin que se pueda asimilar completamente.
Una clase de ventriloquia encajada
está en obra, que desplaza el lugar mismo
de la palabra y divide el movimiento de la
interiorización. La *introyección*
de Eurycléo constituye el límite de todo luto
exitoso, de toda introyección
que habla apropiándose nuevamente
la palabra del otro.
Un residuo de voz, de palabra que no
tiene más sentido: esta ventriloquia
encajada abre al silencio de una
incorporación críptica, a este lugar
imposible de
encontrar, excluido,
prohibido, del cual no salen
sino palabras
interrumpidas, que entorpecen el
sentido, fragmentos o ecos
que ya no significan nada.

VIII.

El argumento del libreto de Moisés
y Aarón, que Schoenberg ha redactado
inspirándose en El Éxodo, pone en
escena una clase de cascada de
delegaciones vocales.
En esta ópera de la propiedad y
la impropiedad de las voces, a partir
de la primera escena, Moisés,
respondiendo a la voz del
Arbusto ardiente,
intenta resistir a su vocación de
profeta arguyendo su lengua
torpe «(*Meine Zunge ist ungelenk*),
su incapacidad de hablar
al pueblo de Israel
(*ich kann denken, aber nicht reden*).
Es entonces que la voz
compleja, compuesta y polifónica
del Arbusto ardiente le contesta:

«Como de este arbusto, oscuro antes de que caiga sobre él la luz de la verdad, así mismo tu percibes mi voz en toda cosa. Iluminaré a Aarón y será tu boca! ¡Por él, tu voz hablará, como por ti la mía! ”(*Aus IHM soll d Stimme sprechen, wie ¡aus dir die meine*).

Estas abismales adquisiciones vocales (Dios se hará oír a través del papel enteramente hablado de Moisés, quién a su vez se expresará a través de Aarón, incluso la parte exclusivamente cantada), estos mandatos de representación o de diputación de las voces por el Arbusto ardiente son enunciadas el cual él mismo atravesado por la voz de Dios a la cual da lugar y espacio, se compone de un conjunto *plurívoco*: un coro hablado a cuatro luego a seis partes, así como seis solistas quienes, por su parte, cantan. El discurso divino que transita por el Arbusto ardiente, difractado en doce partes vocales heterogéneas en cuanto a su método de emisión, es también afectado de una clase de tartamudeo reverberante a causa de los desfases inscritos en las entradas del coro (para la respuesta del tenor, del barítono y de los bajos solistas quienes, a la medida 64-65, cantan del *aus dir die meine*, «como por ti la mía Schoenberg indica:» Eco). Pero, al margen de la partición, Schoenberg va más lejos aún en la fractura de la unidad vocal y coral. En sus indicaciones para la puesta en escena, prevé que las voces del coro hablado sean

transportadas por teléfono desde las bambalinas hasta la sala de concierto, donde se juntarían a través de un mismo altoparlante. El teléfono, desde ese momento sería la inscripción de la tenencia vocal en un dispositivo protético y profético: hablando en nombre de otro, por la persona (*prosôpon*) de otro, la voz viene y vuelve de lejos.

Voces desviadas en la caverna.
«Platón se tapa los oídos para mejor oírse-hablar», escribe Jacques Derrida. Oírse-hablar, por lo tanto, sin oír los tartamudeos palabras fracturadas, desarticuladas, angulosas que se quiebran contra las paredes de la caverna o de la cripta. El filósofo se tapa las orejas porque él no quiere oírse desincronizado de él mismo, no quiere oírse-hablar en la anacronía de su decir. Los ángulos de las palabras que interrumpen todo significado, la filosofía no logra ordenarlas en la redondez de un decir o de un querer-decir circular. El filósofo no quiere oír el eco de la caverna, el rebote de su voz misma, este teléfono no obstante que suena y resuena desde siempre. La voz, aun si no le queda de ello sino un hilito, está ya al teléfono.