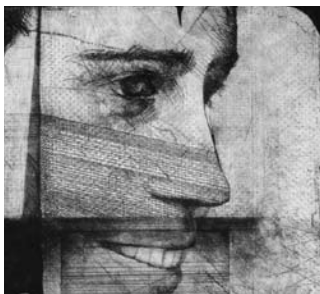


“La inquietante extrañeza” de la voz o la voz del lobo*

MICHEL POIZAT



* Michel Poizat, «L'inquiétante étrangeté» de la voix ou: la voix du loup». *Psychologie Clinique* 19, «La voix dans la rencontre clinique» (primavera del 2005): 141-50. La versión completa de este texto fue publicada en *L'opéra et le désir: passe et impasse de la voix*, bajo la dirección de Elisabeth Blanc y Jean-Michel Vives (Paris: L'Harmattan, 2004), 177-88. 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.

“La inquietante extrañeza” de la voz o la voz del lobo

Resumen

Cuando escuchamos la propia voz en un magnetófono, opera el paradigma de la inquietante extrañeza: la familiaridad (es nuestra voz) y la “extrañeza” (es “Otra” voz, alterada, desprendida de nosotros mismos). El objeto voz está en el fundamento del lazo constitutivo de pertenencia a una comunidad, en una relación de sujeción con la figura de un “gran Otro”. Lo que está en el origen del recurso al lobo como figura imaginaria que representa al superyó, es su voz. El lobo tiene la capacidad de hacerla presente como objeto, porque su aullido evidencia su dimensión de continuo: apunta a reintroducirlo como objeto en la enunciación concernida.

Palabras clave: voz, lobo, inquietante extrañeza, objeto a, superyó.

“The uncanny” of the voice or the wolf’s voice

Abstract

When we hear our own voice from a tape recorder, the paradigm of the uncanny takes place: familiarity (it is our voice) and “strangeness” (it is an “Other” voice, altered, dislodged from ourselves.) The object voice is at the foundation of the constitutive bond of belonging to a community, in a relation of subjection to the figure of a “great Other.” That which is at the origins of resorting to the wolf as an imaginary figure representing the superego, is the voice. The wolf has the capacity to make it present as object, because his howling proves its dimension of continuity: it points at reintroducing it as object in the concerned *enunciation*.

Keywords: voice, wolf, the uncanny, object a, superego.

«L'inquiétante étrangeté» de la voix ou: la voix du loup

Résumé

Lorsqu'on écoute sa propre voix au magnétophone, c'est le paradigme de l'inquiétante étrangeté qui se trouve mis à l'œuvre: La familiarité (c'est de notre voix qu'il s'agit) et «l'étrangèreté» (c'est une voix «Autre», altérée, détachée de nous-mêmes). L'objet-voix est au fondement du lien constitutif de l'appartenance à une communauté dans une relation de sujétion avec la figure d'un «grand Autre». Ce qui est à l'origine du recours au loup comme figure imaginaire représentant le surmoi, c'est sa voix, car elle a la capacité de présenter l'objet voix, parce que son hurlement met en évidence sa dimension du continu: elle vise donc à réintroduire la voix comme objet dans l'énonciation concernée.

Mots-clés: voix, loup, inquiétante étrangeté, objet a, surmoi.

MICHEL POIZAT

Michel Poizat murió el 1.º de diciembre del 2003, a la edad de 53 años. El texto editado para la revista *Desde el Jardín de Freud* da cuenta de la investigación que adelantaba cuando se vio afectado por la enfermedad, calificada frecuentemente como larga, pero que en su caso fue fulgurante. Michel Poizat era miembro del equipo de investigación del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), “Psicoanálisis y prácticas sociales” (Francia) y sus investigaciones se centraban en la articulación del objeto voz y el campo social, siempre con una armazón conceptual claramente psicoanalítica. Su primera obra, *L’opéra ou le cri de l’ange, essai sur la jouissance de l’amateur d’opéra*** (1986), halló eco inmediatamente en la comunidad científica, pero también —cosa aún más rara— en los medios no informados de psicoanálisis, tales como el de los musicólogos o el de los especialistas en ópera. En ese momento, Michel Poizat realizó apasionadas series de emisiones radiales para France Musique y France Culture. Después, extendió su campo de indagación y se interesó en el lugar de la voz en el dispositivo religioso, lo cual dio como resultado la publicación de *La voix du diable, la jouissance lyrique sacrée* (1991). Luego se aproximará al estatuto del objeto voz y a los discursos que se sostienen sobre este, a partir del estudio histórico y social del mundo de los que escuchan mal, estudio publicado en *La voix sourde, la société face à la surdit * (1996). En 1998 hará publicar en *Anthropos* una importante compilación de artículos, inhallables en su mayoría, que son prueba del extremo rigor y de la originalidad de su autor. En el 2001, Michel Poizat publicó su último libro, *Vox Populi, vox Dei*, donde nuevamente daba muestras de una erudición excepcional que lograba compartir con simplicidad y entusiasmo. Su obra por venir debía versar sobre el lobo, sobre su “canto” y sobre los mitos que le están asociados. De esta manera, de la pasión devoradora por la voz que habita al “liric mano” al canto del lobo, Michel Poizat destiló una voz a la que, en adelante, no podrían ser sordos los clínicos.

JEAN-MICHEL VIVES
Universidad de Nice Sophia-Antipolis, Francia.

** Las cuatro obras de Michel Poizat que se mencionan fueron publicadas por  ditions M tali .

[...]

Es por la entrada de la voz del lobo o más exactamente de la relación del hombre con la voz del lobo que voy a abordar este asunto de la inquietante extrañeza¹.

Los testimonios de todo momento y cultura sobre el miedo que suscita “la espantosa voz” del lobo son copiosos. Es justamente Buffon, el naturalista, quien habla, en su descripción supuestamente científica, de esta voz “espantosa”; toda la panoplia de lo extraño se vincula, por supuesto, con ese miedo, sistemáticamente calificado como ancestral, engendrado por el aullido del lobo: la noche, el silencio, la muerte, el salvajismo. Miedo que no está desprovisto de cierta fascinación. La más notable descripción que he hallado del efecto producido en el humano por lo que bien debe llamarse el canto del lobo, la debemos al biólogo canadiense especialista en lobos Farley Mowat:

En las primeras ocasiones en que los tres lobos cantaron, el viejo terror arraigado bajo mi piel hizo erizarse todos los pelos de mi espalda y no podría decir que haya apreciado el concierto. No obstante, al cabo de cierto tiempo no solamente lo encontré agradable sino que llegué a esperarlo con una especie de agudo placer. No obstante, me siento incapaz de describirlo, pues las únicas palabras de las que dispongo son las que tratan sobre la música humana. Son inadecuadas, si no engañosas. Lo mejor que puedo decir es que ese coro lanzado a plena garganta y con todo el corazón me conmovía así como me conmovieron los ronquidos y los truenos de los grandes órganos cuando el hombre que lo interpretaba había trascendido su condición humana².

Ciertamente, otros rasgos del lobo o de su comportamiento hacen parte asimismo de esta extrañeza aterradora que suscita: su mirada fosforescente ante la luz, por la noche, que lo hace también tan particularmente apto para hacer presente el objeto mirada, al cual también tendré que referirme; su relación con la devoración, por supuesto, no solamente de las presas que caza, sino también de los cadáveres, inclusive los humanos a los que llega a devorar. Muchos otros rasgos confluyen también para suscitar ese miedo que se impone suficientemente; miedo generalizado en la cultura, aún en nuestros días, para haber justificado el excelente libro de la etnozoóloga Geneviève Carbone³. Pero aquí me limitaré al asunto de la voz.

Antes de intentar presentarles la lógica que, en mi opinión, emplaza los elementos inconscientes en juego de la voz, en tanto objetos tal como el lobo puede activarlos en el fundamento mismo del miedo fantasmático que el hombre experimenta ante el lobo, conviene precisar las relaciones que la voz, como objeto, tiene con el concepto de *Unheimliche*, tal como lo definió Freud. Esto no es evidente puesto que, por costumbre, Freud se vuelve esencialmente hacia la mirada para explicar



1. “Inquietante extrañeza” es la traducción al francés del escrito de Freud traducido al español como “Lo ominoso”, cuya referencia aparece más adelante. [Nota del traductor].
2. Farley Mowat, *Mes amis les loups* (Paris: Flammarion, Castor-Poche, 1984), 154-55. A señalar que el título original en inglés, *Never Cry Wolf*, puntúa explícitamente la dimensión vocal.
3. Geneviève Carbone, *La peur du loup* (Paris: Découvertes, Gallimard, 1991).

su análisis de lo experimentado como *Unheimliche*. Dicho esto, es curiosamente analizando una obra donde el asunto de la voz es por lo demás central, hasta el punto de haber suministrado el tema para una de las más célebres óperas, que Freud asienta su primera hipótesis sobre los fundamentos del sentimiento de *Unheimliche*: el cuento de Hoffmann titulado “El hombre de la arena”, que es también la fuente del libreto de la ópera de Offenbach *Los cuentos de Hoffmann*. En efecto, se sabe que allí desarrolla la idea según la cual el fantasma de arrancarse los ojos, descrito en ese cuento, remitiría a la angustia de castración; angustia infantil reactivada por el cuento que encuentra allí el anclaje del afecto que suscita en el lector. Como lo enuncia Freud: “[...] la inquietante extrañeza nace en la vida real cuando se reaniman complejos infantiles por alguna impresión exterior o bien cuando primitivas convicciones que ya habían sido superadas parecen confirmarse de nuevo”⁴.

También con algo del registro de la mirada y de la imagen describe Freud la segunda serie de fenómenos que suscitan la sensación de la inquietante extrañeza: todo lo que moviliza el tema del doble. Señala allí uno de los aspectos fundamentales de lo *Unheimliche*: la contradicción entre un elemento evidentemente familiar que, para el caso, es nuestra propia imagen, pero que acaece en circunstancias que nos la hacen aparecer extraña, definición misma de la inquietante extrañeza, caracterizada según Freud por “esa especie de lo espantoso que se vincula con las cosas conocidas desde hace mucho tiempo y en todo tiempo familiares”⁵. Es en el desarrollo de su análisis del tema del doble que Freud se ve llevado a englobar en esta problemática la noción de “conciencia moral”, entendida como una especie de doble interiorizado del yo, encargado de vigilar el yo, que unos años más tarde llegará a ser el superyó⁶ [...].

4. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » traducción al francés de *Das Unheimliche* (1919), en *Essai de psychanalyse appliquée* (Paris: Gallimard, 1933), 205. Para la traducción al español, cfr. Sigmund Freud, “Lo ominoso” (1919), en *Obras completas*, vol. xvii (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 215-52.

5. *Ibíd.*, 165.

6. *Ibíd.*, 186.

Me atenderé a esas dos fuentes de la sensación de inquietante extrañeza y dejaré de lado las demás examinadas por Freud, porque esas dos causas, aunque son tratadas por Freud desde el punto de vista de la mirada o de la imagen, resultan asimismo particularmente pertinentes en lo que concierne a la voz.

El segundo tema abordado trata sobre el doble. La voz se hace presente, en efecto, de manera particularmente extraña e inquietante cuando se presenta como el doble de su propia voz, por ejemplo, a través de la escucha de nuestra propia voz grabada, o bien cuando el vozarrón moviliza toda la inquietante y terrible problemática del superyó. Ubicar la voz también, y ya no únicamente la mirada, bajo el sello de lo *Unheimliche* es esencialmente un aporte de Lacan.

LA VOZ Y SU DOBLE

Un efecto muy conocido de la escucha de nuestra propia voz grabada es no reconocerla como propia, las más de las veces con una sensación de profundo malestar. Se tiene la costumbre de atribuir ese fenómeno a causas psicoacústicas superficiales: cuando hablamos, nos escuchamos primero a través de los resonadores del oído y no por el tímpano y el oído externo. En cambio, cuando nos escuchamos en la grabadora, solo están implicadas las estimulaciones exteriores en la escucha. A este respecto, podría establecerse una analogía con la experiencia que cuenta Freud sobre el reflejo. Cuenta, en efecto, en *Das Unheimliche*, que durante un viaje en tren, un violento sacudón hizo que la puerta de comunicación con el *toilette* cercano se abriera. Creyó por un instante que la imagen de la persona que se le apareció entonces era la de una persona extraña, cuando de hecho se trataba de su propio reflejo en el espejo de la puerta de comunicación. Lo cual, dice, le disgustó profundamente. Pero si —para volver a la voz— las explicaciones exclusivamente acústicas pueden ciertamente dar cuenta de una diferencia de las características acústicas de la voz percibida, y por lo tanto, diría yo, de una cierta “extrañeza” de la voz escuchada, ello no explica en absoluto el malestar enteramente profundo que esto suscita. Al contrario de la anécdota que cuenta Freud, no hay ningún efecto de sorpresa, ninguna irrupción inesperada del reflejo: sabemos pertinentemente cuando la escuchamos en el magnetófono que se trata de nuestra voz.

En su seminario de *La angustia* del 5 de junio de 1963, Lacan propone una interpretación mucho más profunda que hace intervenir dos nociones: la del Otro, con A mayúscula, y la de separación de la voz del sujeto que la enuncia, inscribiéndola entonces en la serie de los “objetos a”, articulados con el concepto de objeto parcial, despejado por Freud en su teoría de las pulsiones.

Es que, en efecto, en esta experiencia, lo que resulta operando es el paradigma mismo de la inquietante extrañeza: la familiaridad, pues se trata de nuestra voz, cosa eminentemente familiar, y en el mismo movimiento, es la “extrañeidad”, puesto que nuestra voz es bruscamente también “Otra”, desprendida de nosotros mismos, y “alterada”, en el sentido en que “alterada” significa precisamente “vuelta otra”.

La concepción de Freud de la conciencia como una especie de doble del yo, nos introduce directamente al segundo comentario sobre lo *Unheimliche* de la voz. Aunque Freud lo había ubicado perfectamente cuando establece el carácter vocal de la “voz de la conciencia”⁷, o bien cuando precisa que el “superyó no puede negar sus orígenes en lo escuchado”⁸, la relación verdaderamente estructural de la voz con el superyó, fue claramente explicitada por Lacan en los *Escritos*: “[...] el superyó en



7. Sigmund Freud, “Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis. 31.^a Conferencia. La descomposición de la personalidad psíquica” (1933 [1932]), en *Obras completas*, vol. xxii, *óp. cit.*, 53-74.
8. Sigmund Freud, “El yo y el ello” (1923), en *Obras completas*, vol. xix, *óp. cit.*, 1-66.
9. Jacques Lacan, “Observación sobre el informe de Daniel Lagache: Psicoanálisis y estructura de la personalidad”, en *Escritos* 2, 12.^a ed. (México: Siglo Veintiuno, 1985), 663.

su íntimo imperativo es efectivamente “la voz de la conciencia, es decir una voz en primer lugar, y bien vocal, y sin más autoridad que la de ser la voz estentórea [...]”⁹... O también en su seminario sobre la angustia cuando enuncia que “no podría haber concepción analítica válida del superyó que olvide que, en su fase más profunda, la voz es una de las formas del objeto a”¹⁰.

Lacan sitúa, no obstante, los orígenes del superyó y de su naturaleza fundamentalmente vocal en un proceso mucho más arcaico de lo que planteaba Freud al respecto. Al confluir en esto con Melanie Klein, hará retroceder la inscripción vocal del superyó en el sujeto al muy primer período de la infancia, aquel donde el lactante aún se halla en la mayor y total dependencia del Otro, de la madre si se quiere [...].

Es durante la sesión del 22 de mayo de 1963 de su seminario sobre la angustia, que Lacan aborda el asunto [...]. Allí desarrolla el notable análisis de Theodor Reik sobre el rol del *shofar*, instrumento primitivo de la liturgia judaica hecho en un cuerno de cordero o de chivo salvaje, y tal como lo indica, “uno de los más antiguos instrumentos de viento que conozca el mundo”. Se pregunta por la potente emoción que nunca deja de captar a todo oyente, aun no judío, cuando retumba la larga resonancia del *shofar* durante las ceremonias rituales del Año Nuevo y en la del cierre del *Yom Kipur*¹¹. Al final de un análisis particularmente riguroso de los textos bíblicos, Reik llega a la conclusión de que el sonido del *shofar* es en efecto la misma voz de Dios, de Yahvé mismo, pero la voz de Dios cuando bajo su antigua forma de animal totémico era asesinado durante la ceremonia sacrificial, conforme al esquema de *Tótem y tabú*¹² [...]. Resumo siguiendo una fórmula de Alain Juranville: “El sonido del *shofar* es el bramido del toro acogotado, voz que es la misma voz del padre, de ese dios ausente del cual hay que acordarse y cuyo sacrificio repite el asesinato. La voz es la del padre interdictor destinado a muerte”¹³.



10. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La angustia* (Buenos Aires: Paidós, 2006), 318.

11. Theodor Reik, *Le rituel. Psychanalyse des rites religieux* (Paris: Denoël, 1974).

12. *Ibíd.*, 280.

13. Alain Juranville, *Lacan et la philosophie* (Paris: PUF, 1984), 186.

Lacan prosigue entonces el análisis de Reik haciendo notar que este objeto vocal hacía parte en realidad de todo lo fundador, tanto del lazo social hebreo como del pacto de alianza con Dios, puesto que los rituales judaicos hacen intervenir el *shofar* cada vez que se trata de recordar los mandamientos del pacto de alianza entre Dios y su pueblo, o bien cada vez que se trata de significar una exclusión solemne de la comunidad judía, (por ejemplo, para la excomunión de Spinoza). Esta práctica ritual llamada *herem* establece así el *shofar* como objeto sonoro de cristalización de la identidad social judía.

De este modo resulta estructurada la coherencia de una configuración —mítica, es cierto, pero singularmente operativa— donde un lazo social primitivo, del tipo clan o masa, así como un lazo de soberanía primitiva, resulta sellado por una insignia vocal particularmente poderosa, cristalizada, ya sea por un elemento vocal del tipo grito, o

bien por un sustituto de tipo musical, vocal o instrumental. El poder apabullante de esta vocalización residiría en la evocación inconsciente de un asesinato fundador: el asesinato de un padre primitivo, interdictor, feroz, figura de un goce absoluto pero pacificado e idealizado a *posteriori* bajo la forma de un sustituto divino, y al mismo tiempo amado y temido, siguiendo el escenario descrito por Freud en *Tótem y tabú*.

Esta elaboración a manera de relato mítico establece el objeto voz como fundamento del lazo constitutivo de pertenencia a una comunidad en una relación de sujeción con la figura sagrada de un “gran Otro”, donde se habrán reconocido, por supuesto, todos los atributos del superyó terrible primitivo, lugar del goce y de soberanía absolutas, que promulga una ley de la cual él mismo se exceptúa. Esta voz, tal como lo subraya Lacan, es la voz de los mandamientos del pacto de alianza: “es una voz imperativa, por cuanto reclama obediencia o convicción” y, yo agregaría, es una voz que fascina. Escuchar esta voz es obedecerle, como lo refrenda la etimología misma de la palabra obedecer: del latín *obaudire*; compuesto por *ob*, delante, y *audire*, escuchar. Obedecer es “prestar oídos a”, de donde “estar sometido a”¹⁴. ¡Todos los niños lo saben bien, pues no se deja de repetirles que hay que *escuchar a sus padres*! Aquí se vuelve a hallar la “voz estentórea” del superyó evocada más arriba, la cual enuncia, según la fórmula de Lacan, “imperativos interrumpidos”: interrumpidos por ser promulgados en lo absoluto, en términos de: “tú debes..., tú no debes...” sin complemento. Se puede ver que esta voz del superyó es, pues, inscrita de manera igualmente estructural en lo social.

La voz en tanto objeto *a*, según la elaboración lacaniana del superyó, se encuentra en la posición eminentemente paradójica de pertenecer tanto a lo íntimo más profundo como a la Alteridad más absoluta; hasta es representativa por eso de esta “exterioridad íntima” que Lacan llama “extimidad” y que relaciona con la Cosa¹⁵. En este sentido, la voz en cuanto objeto resulta de lo *Unheimliche* no solamente de manera conjetural, con ocasión de tal o cual situación, sino también estructuralmente, en sí.

LO CONTINUO DE LA VOZ

Una vez planteadas esas consideraciones generales sobre la voz en cuanto objeto particularmente concernido por la problemática de la inquietante extrañeza, ¿qué pertinencia tienen para ayudarnos a comprender por qué el lobo y su voz también están concernidas por esta problemática? ¿Cómo pueden dar cuenta del poder de su efecto de espanto y de terror? Afecto que, además, hay que interrogar; dado como evidencia, hay que plantearse en efecto el asunto de los fundamentos de este miedo. ¿Qué hace que el grito del lobo espante, y no, por ejemplo, el de la oveja? ¿O el de la



14. *Obéir* ‘obedecer’. Alain Rey et al., *Dictionnaire historique de la langue française* (Paris: Dictionnaires Le Robert, 1992-1998). Señalemos que la lengua alemana hace aún más manifiesto el parentesco de las dos palabras: ‘escuchar’/‘obedecer’: *horchen/gehorchen*.
15. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7, La ética del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 1988), 171.
16. La voz de los sordos es también considerada, con evidencia, como insoportable, fea, obscena y suscita fuertes reacciones de rechazo. En otro lugar estudié cómo esta evidencia solo lo era por razón de los efectos inconscientes de la voz en cuanto objeto, tal como el sordo tiene la capacidad y el malestar de suscitarnos en los escuchas. La situación es enteramente análoga en lo que concierne al lobo.

vaca? Por supuesto, no hay razón objetiva alguna: solo el fantasma que activa puede dar cuenta de ese carácter espantoso¹⁶. Creo asimismo que muchos de los malestares del lobo encuentran su raíz en los fantasmas inconscientes que tiene la facultad de activar en el humano, en razón particularmente de su mirada y de su voz, que son, como por azar, los dos pechos, si me atrevo a decirlo, del superyó.

No me detendré en el asunto de la mirada, que ha sido mucho más ubicado y analizado (véase *El hombre de los lobos* de Freud), y justamente el lugar que le da Lacan en la elaboración del concepto de objeto a. [...] De paso esto lleva lógicamente a establecer la asociación entre “lobo” y “padre”, fundamento de la relación entre lobo y superyó, y sin duda, fundamento de gran cantidad de mitos que establecen al lobo en posición paterna superyoica (Wotan, Lobo azul).

De hecho las creencias populares habían ubicado claramente esta función superyoica de la mirada del lobo al considerar que tal mirada sobre ustedes, tenía el poder de despojarlos de la palabra. Precisemos bien: no es al divisar al lobo que el pavor los dejaría sin voz. Empiezan a tartamudear, a quedarse mudos o se pone ronca su voz, solamente si el lobo los ha visto primero, en otras palabras; si ya han sido captados en la mirada del lobo cuando notan su presencia. Creencia que no data de ayer, puesto que Platón ya había aludido a ella en *La República*.

Pero llego a lo que me parece ser la razón principal que está en el origen del recurso al lobo como figura imaginaria que representa al superyó: su voz, porque me parece tener la capacidad de hacer presente el objeto voz, en su ambivalencia horror/fascinación, a oídos del ser humano hablante, el *parlêtre*¹⁷. La característica principal del aullido del lobo es, en efecto, ciertamente, la dimensión de lo continuo del objeto voz que evidencia tan particularmente.

Todo significante está fundado en una estructura discontinua; discontinuidad, en un continuo sonoro para los significantes del lenguaje sonoro habitual, en un continuo espacial de dos dimensiones para la escritura, en un continuo espacio-gestual, podría decirse, para los significantes gestuales de la lengua de los signos de los sordos, en un continuo electromagnético para el *bit* informático... Pero la voz, en su función de objeto, debe ser escuchada como el continuo, independientemente de su modalidad sensorial, que constituye en cierta forma el fundamento de donde la discontinuidad significativa se desprende. Todo lo que, en lo lenguajero, tiende a reintroducir el continuo apunta, pues, a reintroducir la voz como objeto en la enunciación concernida. Y ello según una modalidad fundamentalmente ambivalente: por una parte, soporte de la enunciación significativa, y por otra, disolución de la discontinuidad significativa, si el continuo del fondo se impone a la discontinuidad del significante, como por ejemplo, en esos frescos que se ven carcomidos por el ascenso del fondo.

17. *Parlêtre* es un neologismo de Lacan compuesto no solamente por los verbos *parler* ‘hablar’ y *être* ‘ser’, sino también por la preposición *par* ‘por’ y el sustantivo *lettre* ‘letra’, con el sentido de “por (a través de) el ser” y “por la letra” respectivamente. Se traduce a menudo como *hablanteser* o sencillamente como *ser-hablante*. [Nota del traductor].

[...] Pero los aullidos del lobo, retomados en coro por la jauría en largas modulaciones sostenidas muy prolongadamente, son particularmente aptos para presentar esta característica de lo continuo de la voz en tanto objeto. Farley Mowat no se equivocaba cuando, al describir el efecto que tuvo en él escuchar por primera vez el coro de la jauría, evocaba la música, y muy especialmente el órgano. Ni tampoco Geneviève Carbone cuando hablaba del “pleno canto” del lobo en su obra *La peur du loup*. La referencia al órgano es particularmente significativa, pues mostré en otra parte —en mi trabajo sobre la voz del diablo¹⁸— cómo el órgano puede ser considerado, en cierta forma, producto del fantasma de dar a la voz posición de trascendencia absoluta, confiriéndole, con la mecanización del soplo, la dimensión de la continuidad absoluta.

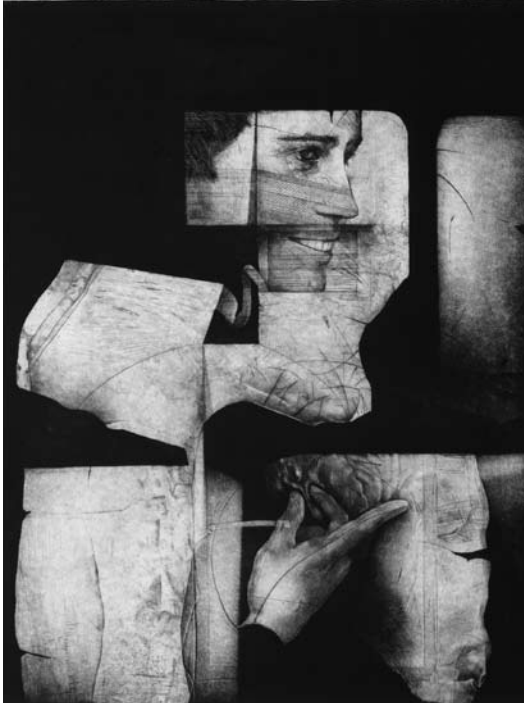
Ningún otro animal confrontado en su ecología con el ser humano presenta esta particularidad vocal. Esta es tanto más operativa cuanto que se emparenta muy particularmente con una de las funciones mismas de la voz como objeto en el hombre: participar de la manifestación y hasta de la constitución de su pertenencia al grupo, de su identidad social. Así, podría aventurarse la hipótesis de que la voz del lobo produciría un efecto que no dejaría de estar en relación con el del *shofar*; de ahí (para prolongar además el análisis del filósofo, del político, Giorgio Agamben) la correlación que este hace entre el mito del hombre-lobo y el “ban”, es decir, esa forma primitiva de la soberanía que consagra, con una expresión vocal o musical de sustitución, la pertenencia o la exclusión del grupo social al espacio donde se ejerce el poder del soberano. Al dar una imagen de lo que concierne a una posición muy particular o que participa de dos naturalezas, humana y salvaje, el hombre-lobo queda, no obstante, excluido de ambas. Las mitologías que acuden al lobo lo ubican además, muy a menudo, como figura profundamente ambivalente entre dos: entre dos mundos, entre dos naturalezas, entre dos estados, entre grito y lenguaje, posición parecida a aquella, por ejemplo, de Dionisos en la Grecia antigua.

Al apoyarse en esta hipótesis, Geneviève Carbone me hacía notar que la domesticación del lobo en perro había erradicado prácticamente el aullido en favor del ladrido, que tiende precisamente a reintroducir discontinuidad en la vocalidad canino-lupina, si se me permite decir; salvo en circunstancias muy particulares y raras —el llamado aullido “a la muerte” del perro—, donde vuelve a hallar sus orígenes lupinos con los efectos angustiantes que se conocen.

He ahí rápidamente esbozadas algunas pistas de reflexión que buscan articular en una misma problemática el lobo, el superyó y el objeto voz, fundando tal vez así un imaginario que ningún otro animal puede invocar y ello en todas las culturas en que ecológicamente el lobo y el hombre han estado en presencia: desde las planicies de Siberia hasta las praderas de los cheyenes de América del Norte, pasando por las



18. Michel Poizat, *La voix du diable*
(Paris: Métailié, 1991).



planicies de Asia Central, sin olvidar las montañas de Grecia ni las colinas de Italia; imaginario caracterizado por su ambivalencia, tanto fundador y civilizador (Lobo Azul de los mongoles o la loba de Rómulo), como destructor (Fenrir, el lobo devorador del mundo de las mitologías germánicas), siguiendo una insistencia y una importancia que no tiene relación con el rol ecológico real perturbador o útil del animal para las sociedades humanas que se codean con él. ¿Es esta la razón por la cual el lobo fue uno de los animales más antiguamente domesticados, si es cierto que intentar pacificar una figura “que imaginariza” el superyó, bien puede ser considerada como una tarea prioritaria en una sociedad de humanos?

BIBLIOGRAFÍA

- CARBONE, GENEVIÈVE. *La peur du loup*. Paris: Découvertes, Gallimard, 1991.
- FREUD, SIGMUND. “L’inquiétante étrangeté”. En *Essai de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard, 1933.
- FREUD, SIGMUND. “Lo ominoso” (1919). En *Obras completas*, vol. xvii, 215-52. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- FREUD, SIGMUND. “El yo y el ello” (1923). En *Obras completas*, vol. xix, 1-66. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- FREUD, SIGMUND. “Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis. 31.ª Conferencia. La descomposición de la personalidad psíquica” (1933 [1932]). En *Obras completas*, vol. xxii, 53-74. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- JURANVILLE, ALAIN. *Lacan et la philosophie*. Paris: PUF, 1984.
- LACAN, JACQUES. “Observación sobre el informe de Daniel Lagache: Psicoanálisis y estructura de la personalidad”. En *Escritos 2*, 12.ª ed. México: Siglo Veintiuno, 1985.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7, La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1988.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- MOWAT, FARLEY. *Mes amis les loups*. Paris: Flammarion, Castor-Poche, 1984.
- POIZAT, MICHEL. *La voix du diable*. Paris: Métailié, 1991.
- POIZAT, MICHEL. «“L’inquiétante étrangeté” de la voix ou: la voix du loup». *Psychologie Clinique 19*, “La voix dans la rencontre clinique”. Bajo la dirección de Jean-Michel Vives (2005): 141-50.
- REIK, THEODOR. *Le rituel. Psychanalyse des rites religieux*. Paris: Denoël, 1974.
- REY, ALAIN, MARIANNE TOMI, TRISTAN HORÉ & CHANTAL TANET. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1992-1998.