

ARTÍCULOS

# MATERIA FÓNICA: UNA FICCIÓN LA VOZ Y LA LETRA EN EL PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO

PHONIC MATTER: A FICTION  
THE VOICE AND THE LETTER IN CONTEMPORARY THINKING

**Gabriela Milone**

**IDH-Conicet - Universidad Nacional de Córdoba**

*Doctora en Letras (UNC). Investigadora Adjunta de Conicet y docente de la carrera de Letras Modernas, FFyH, UNC. Directora del Proyecto de Investigación "Perspectivas materialistas: un abordaje crítico de escrituras contemporáneas" (Secyt-UNC). Es autora de Luz de labio. Ensayos de habla poética (Portaculturas, 2015), Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea (FFyH, Serie Tesis doctoral, e-book, 2013); Héctor Viel Temperley. El cuerpo en la experiencia de Dios (Ferreyra, 2003). Ha compilado los libros Violencia y método. De lecturas y críticas (Letranómada, 2014) y La obstinación de la escritura (Postales Japonesas, 2013). Actualmente investiga en escrituras poéticas argentinas y latinoamericanas desde la propuesta de un "materialismo fónico" dado específicamente en el pa(i)saje de la voz a la letra y viceversa.*

Contacto: [gabymilone@gmail.com](mailto:gabymilone@gmail.com)

## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

Materia fónica

Voz

Letra

*El presente trabajo aborda la noción de "materia fónica" situando la reflexión en el problema de la voz y de la letra en el pensamiento contemporáneo (Agamben, Barthes, Derrida, Nancy) y desde una propuesta metódica específica: la ficción teórica (Libertella, Barthes, Derrida). El objetivo principal de este recorrido es configurar un tipo específico de "ficción teórica" trabajada en términos de "ficción fónica", donde la voz pone en escena la cuestión de lo escribible (Agamben). En confrontación con la idea de lo inimaginable del fonema (Derrida), se evoca una singular fonética imaginada (Bacherlard), donde escribir la voz implica tanto figurar la letra cuanto ficcionar una lengua. Así, el recorrido que va desde la voz hacia la letra reflexiona sobre la materia fónica en su potencia y su plasticidad.*

## ABSTRACT

## KEYWORD

Phonic Matter

Voice

Letter

*This paper analyzes the notion of "phonic matter" and thinks about the problem of voice and letter in contemporary thought (Agamben, Barthes, Derrida, Nancy). Make a specific method proposal: theoretical fiction (Libertella, Barthes, Derrida). The main objective of this work is to configure a specific type of "theoretical fiction": the "phonic fiction", where the voice exposes the problem of the writable (Agamben). In confrontation with the idea of the unimaginable of the phoneme (Derrida), a singular imagined phonetic (Bacherlard) is evoked, where writing the voice implies the figure of the letter and the fiction of the language. The development goes from the voice to the letter and reflects on the phonic matter in its power and its plasticity.*

Fecha de envío: 09/08/2019

Fecha de aceptación: 25/09/2019

## Preliminares

¡Qué miseria el signo!  
Yves Bonnefoy

En *Zettel*, Héctor Libertella (2008) bordea una cuestión clave: la pregunta por la relación de la teoría con la ficción, y viceversa. Cuestionaba si acaso *teoría* y *ficción*, como dos modos singulares de cálculos que dan nacimiento a un *nuevo* objeto, no se producirían quizá por un mismo movimiento; y proponía como ejercicio leer teorías como poemas y poemas como teorías. Esta noción de “ficción teórica” que hallamos en Libertella ha cobrado hoy una vigencia inusitada (aunque se la halle en varias ocasiones meramente usada y no teorizada ni discutida).<sup>1</sup> En este trabajo buscaremos ponerla en escena en tanto *método* de *investigación*, y como *modo singular de producción* y de *imaginación*. Y todo con un objetivo principal: configurar un tipo específico de “ficción teórica” trabajada en términos de “ficción fónica”, donde la voz pone en escena (dicho en términos de Giorgio Agamben) la cuestión de lo escribible, abriendo así un espacio de reflexión sobre la lengua que revise fundamentalmente la noción de *materia fónica*. Buscamos así pensar esa escenificación de la inestabilidad o suspensión de la lengua en su umbral significativo (que los pensadores que evocamos identificarán con el uso del

---

<sup>1</sup> A continuación, listamos algunos ejemplos de lo que observamos, no sin antes mencionar la investigación realizada por Prado (2015) sobre Libertella, como así también la propuesta de una “ficción crítica” en Raúl Antelo (fundamentalmente cf. 2008), cuyos rasgos singulares han sido ya visitados por la crítica (cf. Crespi, 2014; Gerbaudo, 2008; Link, 2009; Patiño, 2017; entre otros). En primer lugar, en uno de los trabajos de Michel de Certeau (1996: 163), cuando hablando de lo que categoriza como “máquinas célibes” de escritura, sostiene: “Es una ‘ficción teórica’, para tomar la palabra de Freud, que concebía ya, en 1900, una especie de máquina célibe fabricante de sueños: va adelante de día, atrás por la noche”. Y en nota pie, aclara: “La expresión *Ibeortische Fiktion* remite especialmente a “la ficción de un aparato psíquico primitivo””.

El otro caso, más reciente, en el trabajo de Jans Ardermann (2018: 33), donde la noción en cuestión también aparece meramente mencionada: “Aquello que, para el naturalista decimonónico, todavía era una ficción teórica que exigía un esfuerzo previo de síntesis y abstracción de o visible, ahora es realizado por el ‘conjunto maquina’ del que participan no sólo el automóvil, el avión y su engranaje de pistas y carreteras, a través de las cuales espacio y tiempo se comprimen”.

El otro caso que también nos gustaría mencionar es el de Viveiros de Castro, aunque la complejidad específica de su disciplina y el alcance de su proyecto merecería un desarrollo que no alcanzaremos a darle en este trabajo. Solo dejamos constancia de la mención por parte del autor de la noción “ficción teórica” (Viveiros de Castro, 2010: 200) y balizamos una zona sugerente para la posible discusión de la noción en este proyecto.

Lo que nos llama la atención no es menos el uso de la noción que el consenso al que se parece apelar en lo que respecta a su definición, significación, campo de acción, etc.

lenguaje propio de la poesía), para configurar nuestra ficción teórica-fónica y así habilitar un espacio *posible* para las reflexiones sobre la voz y la letra; o, más específicamente, para la problematización de la voz en el *pasaje* a la literalidad de la letra. Si Jacques Derrida advertía que el fonema es *lo inimaginable* en sí mismo, proponemos confrontar aquí con una *fonética imaginada* (Gaston Bachelard), donde escribir la voz implica tanto figurar la letra cuanto ficcionar una lengua. Así, el recorrido mostrará el movimiento que se produce desde cierta idea de una metafísica de la voz (Derrida) hacia la singular propuesta de una estética de la letra (Gérard Genette) donde la materia fónica muestra su potencia y su plasticidad.

### Fábula fónica

En un pequeño texto de divulgación titulado “Sobre la memoria” de Guillem Martínez (2019), leemos lo que podríamos pensar como una fábula sonora: allí se sostiene que el sonido más profundo que podemos emitir es el “click”; sonido que se opone al más externo que estaría indicado por el fonema “f”. Esa oposición se basa en que el primero es un sonido estruendoso, sin vocales, profundamente gutural; mientras que el segundo, a “flor de labios”, es un sonido nuevo, que dataría de unos diez mil años cuando, habría que suponer, se produjo un portentoso fenómeno: la agricultura y la ganadería, dice el autor de la nota. Pero antes, digamos, el fuego. La boca se suaviza, se flexibiliza: los alimentos blandos estilizan el rostro y hacen de la boca una caja de resonancia para la suavidad sonora. La “f” florece y flota en su articulación entre labios y dientes, en la fricción que produce el aire que pasa por la estrechez de ese espacio completamente bucal, en la fonación sorda propia de los sonidos en los que las cuerdas vocales no vibran cuando se los pronuncia. Convocamos esta pequeña fábula de la “f” para inaugurar nuestro recorrido, en la medida en que auspicia el inicio de la reflexión sobre dos nociones que serán nuestras guías: *fónico*, *ficción*. Dos “f” al inicio de cada una de estas nociones que buscaremos aquí anudar para reflexionar sobre la lengua, en el caso especial de la poesía: esto es, como espacio donde se puede reconocer un umbral de la significación. Esto invita a revisar algunas nociones puntuales, fundamentalmente en la zona de lo que Roland Barthes (1987: 101) denominaba el *inmenso tejido sonoro* de la lengua. De este modo, nos interesa situar nuestro trabajo en esa zona de reflexión sobre la lengua que acentúa el nivel fónico (que en sentido restringido se asocia directamente a la lengua de la poesía), atendiendo a las relaciones entre la voz y la letra, y revisando la noción de materia fónica; para así postular un tipo especial de “ficción teórica” que piense esa escenificación de la inestabilidad significativa o la suspensión de la lengua en su umbral o borde entre sentido y sonido.

Para comenzar, convoquemos tres reflexiones que colaboren a pensar estas cuestiones: “¿Qué es el acto de creación?” de Agamben (2017); “El susurro de la lengua” de Barthes (1987) y “Lengua apócrifa” de Jean-Luc Nancy (2014). Para Agamben es clave pensar la lengua de la poesía, y lo hace en términos de potencia en la medida en que el “uso” poético precisamente desactiva la relación directa entre significante y significado para exponer la materia de la lengua y llevarla a una instancia de *suspensión*: en este movimiento de desactivación, la lengua de la poesía se suspende en la medida en que “no dice lo que dice sino también el hecho de que lo está diciendo, la potencia y la impotencia de decirlo” (Agamben, 2017: 44). La lengua en la poesía suspende las dicotomías, expone su materia y hace de la operación poética una práctica *sui generis* que “expone y contempla ante todo la potencia, una potencia que no precede sino que la acompaña y la hace vivir y la abre a la posibilidad” (Agamben, 2017: 46). Esa nueva posibilidad es la de *girar en el vacío*, en un movimiento de suspensión que se produce al desactivarse las operaciones lingüísticas, en el que la lengua queda expuesta y se contempla en su potencia: “¿qué es la poesía si no una operación en el lenguaje que desactiva y vuelve inoperosas las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo, posible uso?” (Agamben, 2017: 49). Así, la lengua de la poesía, suspendida en el vacío, gira y expone su materia para un uso *otro*. Porque efectivamente da cuenta de lo que resta en la lengua de su uso comunicativo, tal como sostiene también el pensador italiano en un breve texto titulado “Che cosa resta?” (2017). Eso que queda de la lengua cuando se agolpan y agotan las funciones informativas resiste a ser destruido y esa resistencia es lo que Agamben filia al uso poético de la lengua, ese uso posible, *otro*, que antes que discurrir, llama, nombra, evoca. En *El Fuego y el relato* trabajará más extensamente esta cuestión, pensado en los nombres como ese “vórtice” de la lengua donde “la tensión semántica y comunicativa se abisma en sí misma”. Y continúa: “y quizá por eso, en la representación ingenua del origen del lenguaje, imaginamos que primero están los nombres, discretos y aislados como un diccionario, y que luego nosotros los combinamos para formar el discurso. Una vez más esta imaginación pueril se vuelve perspicaz si comprendemos que el nombre es, en realidad, un vórtice que horada e interrumpe el flujo semántico del lenguaje, no sólo para abolirlo” (Agamben, 2017: 53). Insistiremos más adelante sobre la importancia de esa *imaginación* en las ficciones de origen del lenguaje y la idea de materia fónica que se exponen. En este punto, lo que nos interesa remarcar ese movimiento *otro* que se produce en ese uso singular, que opera por suspensión y distensión, que este pensador asocia a la lengua poética y su singular uso de los nombres en el vórtice donde lo semántico cede y lo sonoro expone el resto arremolinado de los signos en el flujo del discurso.

De este modo, la cuestión se sitúa en movimientos inauditos: flotar, girar en el vacío, susurrar o mejor “farfullar”, para continuar con la fábula de la “f”. Aquí aparece Barthes, con su ya clásico texto “El susurro de la lengua,” donde expone condensadamente la cuestión en términos de *utopía*: la lengua no puede separarse del sentido y sin embargo es necesario liberarse un poco de todo ese peso significativo para que “el lenguaje logre el placer que sería el propio de su materia” (1987: 101). Para ello, habría que poder pensar “el inmenso tejido sonoro” de la lengua como el aparato que sustenta lo semántico, poniendo en primer plano el “significante fónico, métrico, vocal” no para negar el sentido, sino para ubicarse lejos de él, para experimentarlo como un *espejismo*. Es decir, para Barthes, el sentido se aleja, o mejor: al sentido se lo aleja; y así se desdibuja, se vuelve sospechoso. Como si el lenguaje fuera un desierto en el que el significante es la arena espesa que caminamos y el significado ese espejismo que vemos a lo lejos. Aunque dudamos de su materialidad, experimentamos su espesor visible: está hecho de líquido y luz, a la distancia. Pero su contrarresto es la densidad tangible de la arena sonora que pisamos, esa que se vuelve el volumen significativo de la lengua. En esta escena, el paisaje puede ser el de la poesía en cuyo fondo acontece “la música de los fonemas”, dice Barthes (1987: 101); o puede ser esa otra experiencia (que este autor prefiere) que se cifra en diversos ejercicios vocales donde acontece el placer del sentido exento de las significaciones.

El sentido se suspende, se vuelve espejismo; o también se coagula en su borde exterior: esta última será la idea de Nancy, quien en “Lengua apócrifa” precisamente piensa la poesía como la manipulación de una lengua de la que habría que dudar de su autenticidad. No hay algo así como una lengua mayor, o *hiperlengua*, o *metalengua* o *idioma elucubrado*. La poesía viene a decirnos que toda lengua es *la lengua misma*, que su tautología es una cifra y una cripta (estos dos sentidos resuenan en la palabra “apocryphe” en francés, con las que Nancy juega en su texto) donde la lengua se esconde para mostrar que no hay otra cosa que una cavidad o una caverna (la boca) y un movimiento (el de la lengua). Esta lengua es la que habla “más allá de todas las significaciones tramadas por el sujeto” (2014: 9), sosteniéndose como una cosa, mostrando su materia. No obstante, en este punto cabe polemizar dándole entrada a las siguientes palabras de Jakobson (1987: 36): “la idea de materia fónica ‘bruta, cruda’, sustancia amorfa, es una ficción. Los sonidos discretos articulados no existían antes de la lengua, y no tiene caso considerar tal “materia fónica” sin referencia a su utilización lingüística”. No creemos que haya mejor forma de pensar esa *materia fónica* en relación a la lengua poética que como *ficción*, pero claramente en un sentido positivo, inventivo, productivo, como un terreno donde hacer

confluir teorías y reflexiones para que se acerquen a ese *espejismo*, a esa *suspensión*, a esa *exención* de la lengua.

### Ficciones teóricas, ficciones fónicas

Como decíamos al comienzo, pensamos en la noción de “ficción teórica”, nombrada así por Libertella, quien pensaba que tanto la ficción como la teoría son *cálculos* que propician el surgimiento de un elemento *nuevo*, abriendo un espacio posible, una *zona novedosa* o no pre-supuesta donde ficción se vuelve teoría y teoría, ficción. Este *método* sin dudas tiene sus resonancias en lo que Barthes (2005: 46) exponía al inicio de su seminario sobre el *vivir juntos*: que sólo hablaría de método si se lo hiciera mallarmeanamente, esto es, en tanto ficción. O lo que es lo mismo para el autor: en tanto lenguaje que se refleja en el lenguaje. Barthes introduce esta cuestión especialmente en el momento de la apertura de su seminario, lugar que concibe como la posibilidad de *soñar una investigación*. Y en este espacio es necesario trazar un camino, un *método*; o lo que es lo mismo: inaugurar una ficción (un “fantasma”). Investigar es teorizar una ficción, seguir una insistencia, explorar una palabra, trabajar con retazos de saber. *Investigar* se filia así con *inventar*, pero siempre teniendo en cuenta la advertencia de Derrida (2017: 39): no pensar la invención como creación *ex nihilo*. La compleja economía de la invención hace venir conjuntamente la imaginación y la técnica, la fábula y el método. Se inventan máquinas, se inventan relatos. Y sin embargo, no es posible postular un “invento” como algo venido o creado de la nada. Toda invención será una *in(ter)vencción* (Derrida, 2017: 35), un *entre* teoría y ficción, un *entre* imaginar y hacer, un *entre* lo venido y lo por venir. Toda invención es una nueva configuración, una venida *otra* de lo inter-venido: una in-vencción. Nuestro movimiento zigzagueante que va desde la ficción teórica libertelliana, pasando por la investigación ficcional de Barthes, hasta la in(ter)vencción derridiana, tiene un propósito clave: disponer para nuestro trabajo de esa categoría sumamente abierta, plástica, sugerente de Libertella, para abrir una posibilidad de reflexión sobre nuestra materia, con un *modo* más cercano a la *invención* que al *análisis*. Y así, contagiarse de ese Barthes que se presentaba en sus seminarios como un *diseñador de ficciones*, de objetos múltiples, retazos de saber, inflexiones de una voz. Claro que en este punto estamos tratando con una noción ampliada de ficción, que desde Jean-Marie Schaeffer (2012) pensamos como aplicación de la imaginación y como inmersión mimética del “como si”. Y esto no solo en un sentido imitativo laxo como mera simulación, sino fundamentalmente como modelización virtual que proyecta universos posibles.

De este modo, teorizar una ficción y/o ficcionar una teoría inaugura la posibilidad de in(ter)venir una materia (poética), zona donde es posible hacer venir ficciones teóricas que amplifiquen sus elementos. Que amplifiquen, justamente, ese significante fónico que pide categorías para ser pensado, que se instalen en esa “ficción” que precisamente es (según Jakobson, 1987: 36) la “idea de materia fónica ‘bruta, cruda’”. Así, una ficción teoriza otra ficción, y yuxtapuestas buscan avanzar sobre la idea de la materia fónica menos para tratar con una categoría como la del fonema (lo inimaginable, como decíamos, para Derrida) que para imaginar lo fónico como ese murmullo material del que está hecha la lengua.

Pensemos, por caso, en la obsesión anagramática de Ferdinand de Saussure, donde la lengua poética se hace de ecos, consonancias, aliteraciones, juegos sonoros de todo tipo, haciendo de la poesía la efectiva exposición de su materia. Ahora bien, esta noción de materia fónica se ubica en un umbral entre *lo sonoro y lo literal* (cfr. Miller, 2012) y es complejo despejar este campo de discusión. Esto es, entre la voz y la letra, de acuerdo a la postura teórica que se adopte, la materia fónica pivotea entre el mero sonido y el puro grafismo como sus puntos límites. Saussure, aislando en sus anagramas esa materia fónica subterránea al texto, pareciera trabajar el sonido en tanto *letra*. La letra bajo la letra (o *las palabras bajo las palabras*, como lo pensaba Jean Starobinski) indica ese nudo conceptual que en lo “fónico” se produce entre lo sonoro y lo literal, evidenciando menos una confusión de la teoría en cuestión que un problema clave de esa “ficción” que Jakobson decía que es la “materia fónica”. No obstante, hay reflexiones teóricas (como por ejemplo la de Ingarden, 1988: 57 y ss) donde esta cuestión se resuelve desde el principio (o por principio) en la medida en que se afirma que “la materia fónica concreta” es el sustrato material sobre cuya base se forman las palabras. No obstante, ni con Derrida ni con Agamben podría resolverse así la cuestión. La fonetización y linealización de la escritura, diría Derrida, son aspectos del lenguaje que no pueden resolverse con la postulación de un fondo sonoro donde se configura la lengua, haciendo de la “escritura fonética” un afuera, una “representación exterior del lenguaje” (Derrida, 1970: 42). Agamben también sostenía que en la ilusión de la captura de la voz por medio de la escritura alfabética se basa todo el edificio del saber occidental: el misterio de la articulación de la voz (volveremos sobre esto más adelante).

De este modo, en la complejidad que lo fónico presenta a la lengua, en el umbral material que se abre entre voz y letra, la significación flotante de la lengua poética pide más ficciones que determinaciones. Ficcionar la lengua, friccionado sus sonidos ante el espejismo del significado, implica asomarse a ese *vórtice*, como dice Agamben (2017: 50), donde la “tensión

semántica y comunicativa se abisma a sí misma”. Así, la lengua susurrante barthesiana dada al significante en un movimiento inaudito de distanciamiento del sentido, se filia con la lengua arremolinada agambeniana en el vórtice de los nombres donde el signo se exaspera al aparecer y desaparecer en el río del lenguaje. De este modo, la dimensión de la lengua que se vuelve protagonista es la sonora, en el terreno de la voz, en el paisaje fónico de la lengua. Es evidente que estamos en un terreno difuso de reflexión: ni lingüística, ni filosofía, ni poética, en las delimitaciones disciplinares tradicionales de cada una de esas áreas. En este tipo de reflexión que busca una vía singular de acceso a la lengua poética, los caminos se cruzan entre ficciones y teorías para no caer en la trampa del epígrafe, esto es, de la queja ante el signo: ya sea por su clausura, ya sea por su arbitrariedad, ya sea por su vacío diferencial. Como tampoco minimizar el misterio del sonido de las letras, de esa fragancia que se produce en el choque, como dice también Derrida (1979: 48), de los dos grandes bloques materiales de la lengua: la fonía y la grafía. Si podemos pensar la voz y la letra en el diagrama de una ficción, entonces sus cruces podrían ser ilimitados, abiertos a un campo fónico en acto. En esa línea quizá deba leerse la obsesión anagramática de Sausurre, como mencionábamos más arriba; y también la pasión palindrómica de Juan Filloy, quien sabía ver el escenario de la lengua tanto desde el proscenio del sentido cuanto desde las bambalinas del eco sonoro; siendo su búsqueda la de “lograr el impacto visual de esa misteriosa combinación de letras y significado” (2005: 11), pero un significado, podríamos decir, que se pliega sobre su revés, que se da vuelta y se desdibuja. Este es el mundo sonoro del “Ameno fonema”, palíndromo que condensa esa búsqueda obsesiva de la máxima plasticidad de la lengua, cuando se ha abandonado la queja por la miseria plana del signo. En este camino, dado a la ficción teórica de un “sol semiótico”, Filloy encontraba en este trabajo material con el sonido la posibilidad de hacer “nacer en cada frase una flor que antes no existía” (2005: 15). Como el sonido de la “P” que antes parecía no existir y que un portento le dio entrada –o mejor, salida– en nuestra boca, esta flor de la materia fónica florece en cada letra que se abre hacia los dos lados para hacer de estas reflexiones menos una metalengua aplicable a análisis de casos que una invitación a ficcionar la lengua en el espejismo de las significaciones. Y así abrir aquellos nuevos y posibles usos de la lengua de los que hablaba Agamben; no hacia uno, sino hacia múltiples sentidos, en todas las direcciones donde la materia fónica vibre en pequeñas fábulas de bocas que atesoren la lengua entre lo sonoro de la voz y lo literal de la letra.

### **Materia fónica imaginada**

Cabe recordar en este punto una mención clave de la noción de “ficción” vinculada al lenguaje realizada por Émile Benveniste (lectura clave tanto para Barthes como para Agamben):

Hablar de instrumento es oponer hombre y naturaleza. El pico, la flecha, la rueda no están en la naturaleza. Son fabricaciones. El lenguaje está en la naturaleza del hombre, que no lo ha fabricado. Siempre propendemos a esa figuración ingenua de un período original en que un hombre completo se descubriría un semejante no menos completo, y entre ambos, poco a poco, se iría elaborando el lenguaje. Esto es pura ficción. Nunca llegamos al hombre separado del lenguaje ni jamás lo vemos inventarlo (Benveniste, 1997: 180).<sup>2</sup>

Claramente, esta *idea* del lenguaje, en su vínculo doble a la naturaleza (el hablante no lo “fabrica”) y a la cultura (el uso instrumental/comunicativo), rechaza toda posibilidad imaginativa de “un periodo original”. Esas “figuraciones ingenuas” no son otra cosa que “pura ficción”, en el sentido menos inventivo del término sino más peyorativo, dado desde una disciplina determinada como la lingüística que disputa su parte de legitimación en los discursos de las ciencias. No obstante, esa “pura ficción” es lo que podría leerse con otro signo, precisamente por tener otro propósito: por qué abandonar la potencia de esas figuraciones en las reflexiones sobre la lengua si acaso son esas *ficciones* las que pueden disputar también su parte de saber, de un saber *otro* ciertamente, no ingenuo sino imaginado. Esa fuerza inventiva es la que vemos proyectarse en Agamben, quien en “Experimentum vocis” propone su ficción teórica del origen asumiendo que es precisamente la parte de ficción la que le habilita, en esta materia, la parte de teoría:

En este punto podemos proponer una hipótesis, no menos mitológica que otras, sobre el origen del lenguaje (las hipótesis en filosofía tienen necesariamente un carácter mítico, es decir, siempre son “narraciones” y el rigor del pensamiento consiste en reconocerlas como tales, en tomarlas por principios). El primate que se habría convertido en *homo sapiens* –como todos los animales– ya estaba dotado de un lenguaje, ciertamente diferente, pero quizá no muy distinto del que conocemos. Lo que sucedió es que en un momento dado –que coincide con la antropogénesis– el primate del

---

<sup>2</sup> Barthes en “Escribir, ¿un verbo intransitivo?” (1987: 25) sostiene esta idea, casi en las mismas palabras: “Nunca topamos con ese estado en que el hombre estaría separado del lenguaje, y elaboraría este último para “expresar” lo que pasa en su interior: es el lenguaje el que enseña cómo definir el hombre, y no al contrario”.

género *homo* se volvió consciente de tener una lengua, es decir, la separó de sí mismo y la exteriorizó fuera de sí como un objeto, para luego empezar a considerarla, analizarla y elaborarla e un proceso incesante –en el que se fueron dando alternativamente la filosofía, la gramática, la lógica, la psicología, la informática– que quizá todavía no ha terminado (Agamben, 2017: 25).

Podemos observar, por un lado, la posición inicial de la ficción (o “narración”, como se la menciona aquí) y su valor como motor de arranque para la reflexión. Si con Benveniste sabemos que toda idea o figuración sobre el origen es ficcional, la propuesta de Agamben es asumir positivamente esa premisa y no descartarla sino antes bien asumirla como “principio” para teorizar, y así sumar una ficción (otra más) a ese impensable que parece ser, cada vez, el origen del lenguaje. Si no podemos saber a *ciencia cierta* ni de dónde viene el lenguaje ni menos aun cuándo comenzó, la ficción despliega toda su potencia para su parte de teoría. Y la ficción agambeniana sostiene, como leemos en la cita, que nada de especial recubriría el evento del inicio del lenguaje, sino que más bien el suceso radica en el *saberse hablante*, en el tomar conciencia de tal posesión. Es esa toma de conciencia lo que hace del lenguaje un objeto que se exterioriza; y tal exteriorización es lo que permitió, según este pensador, el desarrollo del estudio de un objeto *tal* como así también la posibilidad misma de su transmisión. Frente al lenguaje, hay que adoptar la posición anfibia de, por un lado, un saber que se posee; pero por el otro, un saber que se exterioriza y en ese movimiento se vuelve objeto de saber en una doble dirección: de estudio (el análisis de ese objeto) y de aprendizaje (la transmisión de “manera exosomática”).

Es en este contexto que Agamben sostendrá (en este mismo texto que comentamos) que es imperioso estudiar el lugar de la voz en la letra ya que ahí, precisamente en (la suposición de) una *voz que se escribe*, se apoyaría el edificio del saber occidental. En este sentido, habría que cuestionar radicalmente la posición de la voz en el lenguaje en la medida en que es justamente el presupuesto negativo del lenguaje: solo en tanto negada es como podemos presuponer la “voz humana”: es conocida la reflexión de Agamben, presente en varios textos y citada largamente, donde pregunta cuál sería la voz del hombre, si consideramos que el chillido es la voz de la cigarra o el ladrido la voz del perro, y así. Si nuestra voz no la conocemos en otros términos que articulada, esto es, “capturada por las letras” (Agamben, 2017: 34), precisamente sería la articulación la negación de la voz como puro sonido. Así, estudiar la articulación de la voz (en fonemas, letras y sílabas dice el autor) coincide con el análisis de la lengua, ahí donde

la voz no sólo se articula sino que también se escribe. Porque –sigue Agamben– por la incidencia de la escritura alfabética tenemos la ilusión de que capturamos la voz y no habría nada más ejemplificador que la fonética para tal caso, que se concentra en describir los modos de articulación mayormente desde el estudio de la intervención del aparato fonador (y así tenemos fonemas labiales, dentales, palatales, velares). Y esto nos hace sospechar que las descripciones de la fonética acaso puedan leerse en tanto ficción teórica, esa ficción que imagina un modelo posible y describable en todos sus elementos de la articulación de la lengua;<sup>3</sup> y una ficción también por el cálculo imitativo de sus nociones: como por ejemplo en la noción de lo *velar* en un fonema, “como si” supiéramos qué es un velo, o mejor, como si aceptáramos sin más la muerte de las metáforas y adoptáramos la vida plana que supone el no saber jugar con las palabras. Derrida es quien sabe no resignarse a esa planicie y justamente advierte en el texto *Velos* que la “v”: “no es un fonema velar, hermosa tentación, sino uno labial” (Derrida, 2001: 63). Hermosa tentación la de la captura de la voz mediante la letra, podrá sostenerse desde cierta *metafísica de la voz*; esto es, desde toda la línea teórica que piensa la voz como presupuesto del lenguaje, ya sea en la insistencia de su privilegio sobre la escritura (Derrida), ya sea como el fundamento negativo (Agamben).

Ahora bien, continuemos sumando interrogantes: ¿es la voz la materia del lenguaje? Y antes ¿cómo se vinculan la voz con el significante? Y después ¿el significante es la letra? Y si es así ¿la voz se escribe?, ¿la letra escribe la voz?, ¿la letra es el significante y la voz es la letra que es el significante? En estas superposiciones de preguntas, nuestra ficción teórica se alimenta de esas con-fusiones y lateraliza categorías cerradas al no buscar delimitarlas desde una única perspectiva disciplinar. Es Agamben (en algunos de sus textos de los años ochenta<sup>4</sup>) quien da un giro desde esa negatividad de la voz (esto es: voz que se niega como mero sonido para articularse en el lenguaje) hacia cierta positividad, o mejor digamos, potencia: *la voz como materia de la lengua* (2017: 42); y una materia que sería transliterable, escribible. Claro que esto no podría postularse más que dentro de la ficción teórica de Agamben que acaso sólo sugiere en sus líneas

<sup>3</sup> Y quizá hasta un punto extremo que no se tarda en advertir: “La precisión descriptiva era tanta que un fonetista, que también era médico, llegó a escribir que si el sujeto hablante realmente articulara un sonido laríngeo tal como lo describe en los tratados de fonética, le provocaría una muerte por asfixia” (Agamben, 2017: 36).

<sup>4</sup> Fundamentalmente en “Pascoli o el pensamiento de la voz sola” (1982), “El silencio del lenguaje” (1983), “La idea del lenguaje” (1984), “El silencio de las palabras” (1989), “Experimentum linguae” (1989) y «Experimentum vocis» (mediados de los ochenta, según la indicación del autor en el libro que lo recopila. Agamben, 2017).

generales, pero que no desarrolla sino que la lanza como tarea *por venir* para el pensamiento contemporáneo. Por nuestra parte, afirmamos que esta ficción teórica debe además asumir la parte de “imaginación parlante” de la que hablaba Bachelard (1978: 285) cuando, justamente, afirmaba que “la verdadera fonética [es] la fonética imaginada”.

### Cratilia

Nos desplazamos así desde la línea teórica que puede reconocerse como cierta metafísica de la voz, donde el fonema es *inimaginable*, hacia una estética de la letra, donde la transliteración de esa materia *sui generis* debe ser imaginada. En ese trance, el viaje conduce a *Cratilia*, a esa ciudad que imagina Gérard Genette y a la que nos introduce mediante un extenso itinerario por alucinantes teorías cratilistas del lenguaje, por teorías y ficciones que diagraman lo que Genette denomina la “mimología” y cuyas categorías familiares son las de onomatopeya, exclamaciones, imitaciones verbales de gritos “naturales”, simbolismos oblicuos (1976: 64). *Cratilia* es la ficción teórica donde se despliegan las tres proposiciones de la doctrina mimologista, a saber: que la lengua debe ser mimética, que la lengua puede ser mimética, que la lengua es mimética. En la economía restringida de la mimología, entre el deber, el poder y el ser, se despliega toda una estética de voces y líneas (rugosas, lisas, duras, esponjosas, rolantes, quietas, líquidas, ligeras, pesadas, viscosas, agitadas, etc.) donde se convoca tanto la imaginación fonético-sonora cuanto la imaginación caligráfica-visual. Es cierto que en este país, el peligro se llama “simbolismo”. Pero también es cierto que una vez identificado, las maneras de evitarlo se patentizan. Por vía de lo sonoro, Genette nos conduce a la *mimofonía*; por vía de lo caligráfico, a la *mimografía*. En esta última, nos situaríamos en lo que Derrida describía como “esa insoportable y fascinante intimidad que mezcla imagen y cosa” (1970: 48). Pero justamente, observando esta cuestión desde otro sentido, entre la *fonía* y la *grafía* (vale decir: entre los dos grandes bloques materiales de la lengua) es que hay que *imaginar* una intimidad, una compenetración. Dice Genette (1974: 71<sup>5</sup>):

La lengua no se materializa solamente en el habla, sino también en la escritura y al lado (...) de la mimesis fónica se puede soñar con una mimesis gráfica, imitación de las formas sensibles por la escritura. ¿Imitación de qué? Aquí se impone una distinción que ignora (de hecho, si no de derecho) el mimologismo fónico: la escritura puede ser concebida, así como el habla, como imitación de los objetos que designa (...) pero una escritura llamada

<sup>5</sup> En todos los casos, la traducción es nuestra.

fonética como la nuestra puede también ser concebida como imitación de los sonidos que anota, cada letra (por ejemplo) sería el análogo visual de un fonema.

Rescatando y resaltando la expresión genettiana del “se puede soñar” (como quien activa el ‘costado Barthes’ del *soñar una investigación*), avanzamos en la propuesta mimográfica donde se propone “imaginar dos tipos de alfabetos miméticos: uno representaría gráficamente los sonidos de las palabras, sin preocuparse por las condiciones de su producción por el aparato vocal; otro imitaría la forma de ese aparato al momento de cada emisión” (Genette, 1974: 72). ¿Podríamos tentarnos con pensar el caligrama como ejemplo de máxima para alguno de estos dos casos? Quizá no, porque es preciso no olvidar que se trata de pensar el alfabeto y no de “compensar el alfabeto”, como decía Foucault del caligrama (1981: 33). No el caligrama, entonces, con su “su trampa de una doble grafía [que] alfabetiza el ideograma, lo puebla de letras discontinuas y hace hablar así al mutismo de las líneas ininterrumpidas” (Foucault, 1981: 33),<sup>6</sup> sino el mimografismo en tanto “interpretación mimética de las escrituras existentes” (Genette, 1976: 72) en el estudio imaginado del diseño y figura de la letra, como por caso: la *interpretación mimética* que se produce entre ciertas letras y la forma de la boca o de los labios durante la emisión del sonido correspondiente (la vocal “o” es el caso paradigmático).

Michel Leiris en su texto “Alfabeto” es quien ha liberado “los resortes de la imaginación” para pensar este instrumento<sup>7</sup> en toda su espesura material, esto es, menos en su utilidad (comunicativa, digamos) que en su uso *otro* (poética, digamos también, de *poiesis*, ese *hacer* que por metonimia (cfr. Nancy, 2013) justamente *hace* la poesía). Recordando una experiencia de infancia, una lata de galletas con formas de letras y un cuadernillo donde comenzar a esbozar el dibujo del abecedario, Leiris

---

<sup>6</sup> De todos modos, es preciso recordar que Foucault (1981: 34) también sostiene lo siguiente del caligrama: “El caligrama se sirve de esa propiedad de las letras de valer a la vez como elementos lineales que podemos disponer en el espacio y como signos que hemos de desplegar según la cadena única de la substancia sonora. En su calidad de signo, la letra permite fijar las palabras; como línea, permite representar la cosa. De ese modo, el caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer”.

<sup>7</sup> Instrumento del que Illich (2001: 56) sostiene que es una “elegante tecnología que nos permite visualizar los sonidos. Sus dos docenas de figuras accionan el recuerdo de emisiones que han sido articuladas por la boca, la lengua o los labios, y que filtran lo que se dice con los gestos, la expresión y las entrañas. De modo diferente a otros sistemas de escritura, el alfabeto registra sonidos, no ideas. Y en esto es un sistema infalible: los lectores pueden entrenarse para pronunciar cosas que nunca han oído anteriormente”.

piensa las letras en tanto densidad viscosa de esa pasta dulce y amarilla que masticaba de niño, como así también en tanto huella matérica de tinta en el camino que la mano dibuja en la caligrafía. Las letras no sólo se trazan, también se mastican, como los sonidos en la boca que ellas intentan capturar. Y esa materia juega a vivir la preciada vida de los mimografismos. Dice Leiris (2010: 81):

Con toda naturalidad la A se transforma en escala de Jacob (o dobles escaleras de pintor de casas); la I (un militar en posición de firmes) en columna de fuego o de nubes, la O en esferoide original del mundo, la S en sendero o en serpiente, la Z en rayo que no puede ser más que el de Zeus o de Jehová. Otras letras se adueñan más o menos del contenido de ciertas palabras de las que son la letra inicial: V se ahueca como movimiento de ala por la palabra ave, en vientre vaciado por el hambre en voraz, en cráter si se piensa en el Vesubio o simplemente en volcán; R toma el perfil rugoso de una roca; B la forma panzuda de Bibendum (ese monigote que se infla y se desinfla en aterradora respiración), la mueca de labios prominentes de un bebé o el aspecto lánguido de un bemol; P lo altivo de un postigo o de un príncipe, M la majestad de la muerte o de la madre, C la concavidad de las cavernas, de las caracolas o de la cáscaras de huevo listas para romperse.

El alfabeto se enlaza con la infancia y sus gustos, sus juegos, sus figuras, sus inventos; pero también se enlaza con un tiempo y una vida singular, eso que Murray Schaffer (1998) llama “La biografía del alfabeto”. La vida trazada de las letras (menos cercano al “dogma fonético” que a las figuras que los sonidos evocan) se sostiene en la ficción teórica que afirma que “de todo sonido emana un hechizo. Una palabra es un brazaletes de encantamientos vocales” (1998: 19). Y así, surge una vida imaginada para cada sonido trazado en cada letra, por ejemplo:

“A” La vocal más frecuente en inglés. Elemental. Sonido primario. Si la boca está bien abierta no es posible producir ningún otro sonido. Junto a “m”, formando “ma”, es la primera palabra pronunciada por millones de infantes.

“B” Tiene garra. Comburrente. Agresiva. Los labios estallan sobre ella.

“C” (Pronúnciese K). Sorda, subterránea explosión de las cuerdas vocales.

De este modo y desde estas teorías, la materia fónica se expone como un pliegue entre fonética y caligrafía, como un trance que va de la fonía a la grafía y viceversa, menos para discriminar qué le pertenece a tal o cual, que para imaginar un método, un camino que no anule la teoría por la ficción ni

la ficción por la teoría sino que por un cálculo común se sepa siempre en viaje, en trance a *Cratilia*. Y así, la posibilidad que se presenta es la de no condenarse al gesto que impone la *clausura* de la metafísica de la voz sino la de predisponerse para *gozar*, como pedía Bachelard, muscular y materialmente de la lengua; o como pedía Schaffer, liberar al lenguaje de su muerte tipográfica para dejar disponible su materia fónica a la imaginación. Una ficción fónica que piense la letra menos en su instrumentalidad que en su estética y su poética no quisiera ser otra *cosa*.

### Coda

Este trabajo, que se reconoce en proceso, busca ante todo disputar un saber y un hacer imaginativo que se proyecte desde la discusión sobre la materialidad lingüística (¿fonía?, ¿grafía?, ¿ambas?) hacia la potencialidad crítica de sus figuraciones. Ante las categorizaciones delimitadas de las diversas disciplinas especializadas, en este camino se proyectan f(ric)ciones de otros orígenes fabulados de lenguas,<sup>8</sup> otras filiaciones, otros órdenes sensibles, otras circulaciones y afecciones fronterizas que se preguntan por las implicancias de hacer pasar, como decíamos, la voz por la letra y viceversa, el sonido por la grafía y viceversa, la ficción por la teoría y viceversa, desarmando así las formas por exceso, por contagio, por sustracción, por resistencia.

---

<sup>8</sup> Algunas ideas sobre esta cuestión fueron expuestas en el “I Encuentro Internacional: derechos lingüísticos como derechos humanos” (el evento que se realizó como “contra-congreso” del Congreso de la Lengua española, CILE, realizado en Córdoba, Argentina, en marzo de 2019). Nuestra intervención, titulada “Arquía fónica. La fabulación del origen de las lenguas”, se centró en las propuestas de orígenes *otros* de la lengua en las teorías de J-P Brisset y E. Villamil da Rada. Por su parte, Brisset (con su lógica *otra* del tiempo originario) sostenía que, en la misma línea de la imaginación teórica darwiniana, si en el mundo del agua todo era silencio (o sonido sordo, boca cerrada), quienes primero salen al aire y abren la boca, y con ello in-auguran el mundo sonoro, son las ranas. Nuestra lengua es, antes que latina, anfibia. Por otro lado, Villamil da Rada, sostiene que al pie del Illampu, en su ciudad natal, Sorata, se localiza el Edén y allí están las raíces del aymará, “ovario perenne de la lengua”. Hay que buscar esas raíces, hacerlas brotar mediante las pruebas de lo que llama *parecidos sonoros*. Compañero americano de Brisset, Villamil da Rada propone trabajar desde lo que llama *irradiaciones glosológicas* del aymará a otras lenguas. Estas dos teorías del origen de las lenguas son presentadas por ambos estudiosos como la *Verdad* de la que, si ellos lograran avanzar en sus investigaciones y alcanzar el reconocimiento de sus pares, todos y todas sacaríamos provecho. Lo que sí podríamos decir hoy, antes que descalificar estos estudios como locuras de la razón produciendo monstruos, como juegos decimonónicos alimentados por la fiebre positivista, es que efectivamente disputan su parte de verosimilitud en la ficción teórica del origen de las lenguas (esa “ficción” que evocamos anteriormente con Benveniste y Barthes).

**BIBLIOGRAFÍA**

- AGAMBEN, GIORGIO. *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.
- . “Che cosa resta?” en *Quodlibet. Appuntamenti: Una voce Di Giorgio Agamben*. 13 giugno 2017. Disponible en línea: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-che-cosa-resta>. Fecha de consulta: 26/05/2019.
- ANDERMAN, JANS. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2018.
- BACHELARD, GASTON. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: FCE, 1978.
- BARTHES, ROLAND. *El susurro del lenguaje*. México: Paidós, 1987.
- . *Como vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2005.
- BENVENISTE, ÉMILE. *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI, 1997.
- CRESPI, MAXIMILIANO. “Crítica y acefalía. Apuntes sobre la deriva anteliana”. Estudio preliminar a Raúl Antelo. *Imágenes de América latina*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2014.
- DE CERTEAU, MICHEL. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- DERRIDA, JACQUES. *De la gramatología*. México: FCE, 1970.
- . “Psiché. Invención del otro” en *Psiché. Invenciones del otro*. Buenos Aires: La Cebra, 2017.
- DERRIDA, JACQUES Y CIXOUS, HÉLENNE. *Velos*. México: Siglo Veintiuno editores, 2001.
- FOUCAULT, MICHEL. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- GENETTE, GERAD. *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris: Édition du Seuil, 1976.
- GERBAUDO, ANALÍA. “Pos-Crítica y teoría literaria”. América del Sur: Apuntes a propósito de una obra. *Boletim de Pesquisa – NELIC V. 8, N° 12 / 13*, 2008.
- ILLICH, IVAN. *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al “Didascalión” de Hugo de San Víctor*. México: FCE, 2002.
- JAKOBSON, ROMAN. *La forma sonora de la lengua*. México: FCE, 1987.
- LEIRIS, MICHEL. “Alfabeto” en *Para leer a Michel Leiris*. México: FCE, 1987.
- LIBERTELLA, HÉCTOR. *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- . *Zettel*. Buenos Aires: Letranómada, 2008.
- LINK, DANIEL. *Fantasma. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- MARTÍNEZ, GUILLEM. “Sobre la memoria”. *CTXT Revista Contexto*, Número 214, 27/03/2019. Disponible en línea: <https://ctxt.es/es/20190327/Firmas/25297/sonidos-memoria-inteligencia-homo-sapiens-guillem-martinez.htm>. Fecha de consulta: 15/06/2019.

- 
- MILLER, JACQUES ALAIN. *La fuga del sentido*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- NANCY, JEAN-LUC. “Hacer, la poesía”. *Badebec*, Número 5, volumen 3, 2013.  
Disponibile en línea:  
<https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/60/55> Fecha de consulta: 20/06/2019.
- . *Lengua apócrifa*. Santiago de Chile: Cuadro de Tiza, 2014.
- PATIÑO, ROXANA. “La crítica como escena de la acefalía: la “archifilología” de Raúl Antelo”. *Conversaciones del Cono Sur*. Vol. 3 Núm. 2. 2017. Disponible en línea:  
<https://conosurconversaciones.files.wordpress.com/2017/12/conversaciones-del-conosur-3-2-patic3b1o.pdf>. Fecha de consulta: 16/06/2019.
- PRADO, ESTEBAN. *La ficción teórica en la obra de Héctor Libertella*. Tesis de Maestría, 2015. Disponible en línea:  
<http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/266/MLH.%20PRADO.pdf?sequence=1> Fecha de consulta 20/05/2019.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE. *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblo, 2012s.
- SCHAFER, MURRAY. *Cuando las palabras cantan*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1998.
- STAROBINSKI, JEAN. *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz, 2010.