

VOZ, PÁGINA Y PAISAJE:
FICCIONES FÓNICAS EN LA POESÍA
ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

VOICE, PAGE AND LANDSCAPE:
PHONIC FICTIONS IN CONTEMPORARY
ARGENTINE POETRY

Gabriela Milone

ORCID 0000-0001-5342-3355

Universidad Nacional de Córdoba/CONICET
Córdoba, Argentina

Resumo

Este trabalho investiga as relações entre página, paisagem e voz, a partir das teorias de F. Lyotard, M. de Certeau e E. Glissant, fundamentalmente. A reflexão continua na linha original de estudo sobre um “materialismo fônico” e se propõe a estudar as “ficções fônicas” na escrita poética de Beatriz Vallejos e Juan Carlos Bustriazo Ortiz.

Palavras-chave: Página. Paisagem. Poesia. Materialismo fônico.

Abstract

This work investigates the relationships between page, landscape and voice from the theories of F. Lyotard, M. de Certeau and E. Glissant, fundamentally. The reflection continues in the original line of study on a “phonic materialism” and proposes to study “phonic fictions” in the poetic writing of Beatriz Vallejos and Juan Carlos Bustriazo Ortiz.

Keywords: Page. Landscape. Poetry. Phonic materialism.

Resumen

El presente trabajo indaga en las relaciones entre página, paisaje y voz desde las teorías de F. Lyotard, M. de Certeau y E. Glissant, fundamentalmente. La reflexión continúa en la línea original de estudio sobre un “materialismo fónico” y propone estudiar “ficciones fônicas” en la escritura poética de Beatriz Vallejos y Juan Carlos Bustriazo Ortiz.

Palabras clave: *Página*. Paisaje. Poesía. Materialismo fónico.

*La voz es una cosa.
Ella posee plena materialidad.*
Paul Zumthor

*Escuchar significa apoyar un estetoscopio sobre
la piel del paisaje y sentir qué se agita ahí debajo.*
D. G. Haskell

*Lo que está en juego en la página es
un cúmulo animal-vegetal-mineral-sonoro.*
J. Bennett

Lengua apaisada

Partiendo de las diversas perspectivas teóricas que indagan actualmente *el giro material* y los *nuevos materialismos* (COOLE y FROST, 2010) y en la línea de lo que Eagleton (2017) piensa como un florecimiento de diversos materialismos en la actualidad, el presente trabajo aborda la pregunta por la materia del lenguaje en las producciones estéticas en general y poéticas en particular.

Desde este marco general, buscaremos exponer un entramado de interrogantes en torno a configuraciones específicas de la noción de *paisaje* donde se exponen *materias en crudo* (LYOTARD, 1998) y *voces en crudo* (GLISSANT, 2017). Cabe mencionar que este trabajo, con sus preguntas e insistencias, se inserta en el estudio de la materia de la voz que atiende al postulado de un *materialismo fónico*. En diálogo con el *materialismo semántico* (EAGLETON, 2017; SOLLERS, 1970), esta línea se enriquece con aportes de Barthes (1987) y su noción del inmenso tejido sonoro del *susurro* de la lengua, experiencia cuyo protagonista es el plano sonoro del lenguaje. También se nutre de la perspectiva de Derrida (1970) y la concepción de la fonía y la grafía como dos grandes bloques materiales de la lengua, ahí donde voz y letra son puestas en discusión dada su aparente (nunca inocente en la metafísica occidental) articulación. Además, desde las reflexiones de De Certeau (1999; 2008) nos acercamos a la idea de la voz como materia prima de la lengua en tanto materia sonora fluctuante, elemento siempre fugitivo, materia evanescente.

De este modo, abordaremos la relación entre página, paisaje, materia y voz desde aportes específicos de los mencionados Lyotard, De Certeau y Glissant, con el fin de estudiar lo que llamamos *paisajes fónicos* en la poesía argentina contemporánea, específicamente en las escrituras de Beatriz Vallejos y Juan Carlos Bustriazo Ortiz¹.

¹ Beatriz Vallejos (1922 – 2007) fue una poeta y artista plástica argentina, específicamente de la provincia de Santa Fe, quien publicó y expuso su obra ininterrumpidamente desde 1945. Su obra poética reunida,

Comenzamos con la figura de la *lengua apaisada*, sugerida por el juego con una cita de Glissant (2006, p. 83) que dice: “las lenguas son nuestros paisajes”. Sin pretensiones de definir qué es (la) *lengua* o qué es (un) *paisaje*, pero en plena afirmación de la materialidad de la voz, buscamos situarnos en una zona intersticial de reflexión y escucha, donde *paisaje* se enlaza a *página* y la voz se extiende en un *apaisado* inquietante.

Buscamos, pues, ubicarnos bajo la piel del paisaje, como dice el epígrafe de Haskell, ahí donde la página se abre a un ensamble sonoro-material y la voz es percibida como materia fugaz, como piel fónica de las palabras.

Paisaje/página

En “Scapeland”, Lyotard propone pensar el paisaje como un sin-paisaje, es decir, como lo contrario de un lugar destinado, domiciliado². El paisaje es pensado como destierro: una tierra sin límites; un desplazamiento, un deslizamiento de una materia a otra. Porque para este autor queda claro que el paisaje es “un asunto de materia” (1998, p. 188), ahí donde las formas que la domestican se abren en perspectivas visuales y sonoras diversas. En ese sentido, se trata de lo contrario a una casa, de lo opuesto a una destinación: el paisaje suspende pertenencias y destinos, guarda una reserva inagotable de infinitas posibilidades.

Lyotard anota una cuestión clave para nuestro trabajo, a saber: el paisaje así entendido acontece como des-tierra en un mundo sonoro. Este mundo se abre cuando el oído traspasa las armonías de una escucha melódica para abrirse a timbres, a sonidos sordos que emiten las superficies, a chasquidos del suelo por golpes de diversas procedencias. Se trata de estados de materia donde el paisaje (*pagus*) se da en “confines en que las materias se ofrecen en crudo antes de ser domesticadas” (LYOTARD, 1998, p. 188).

titulada *El Collar de arena*, data de 1980 pero fue revisada y ampliada en 2012 en una edición conjunta de la Editorial Municipal de Rosario y la editorial de la Universidad Nacional del Litoral (edición que usamos en esta oportunidad). Cabe mencionar que este volumen reúne también las conferencias que Vallejos dictó en diversas ocasiones, textos de gran importancia para nuestra lectura, razón por la cual los trabajaremos oportunamente en estas páginas. Por su parte, Juan Carlos Bustriazo Ortiz (1929 – 2010) fue un poeta argentino, oriundo de la provincia de La Pampa. La trayectoria de sus publicaciones es compleja y ha tenido sus particularidades respecto de su circulación en Argentina, dado que las primeras publicaciones de sus libros (realizadas en su provincia natal), no fueron de gran alcance ni tirada. Además se sabe por declaraciones que el mismo poeta hizo en vida que buena parte de su obra aún permanece inédita. En 2008, Ediciones en Danza (Buenos Aires) publica buena parte de su obra, reunida bajo el título de *Herejía bermeja* (edición que usaremos en esta oportunidad). El proyecto de la publicación de su obra completa, que lleva el título de *Canto Quetral*, está actualmente en marcha contando hasta el momento con dos tomos (el primero editado por Ediciones Amerindia y el segundo por la Secretaría de Cultura de La Pampa).

² Para una problematización de la relación entre paisaje, lugar, espacio e imagen en la crítica cultural contemporánea, remitimos a los recientes trabajos de Jean Andermann (Cf. 2018; 2018b).

En este punto, se abre una zona inusitada, etimológicamente entrelazada, quizá como uno de esos casos de “ficciones etimológicas” de las que hablaba Blanchot (1990, p. 97) en referencia al término “ritmo”. En esta ficción que evocamos, hay una suerte de vórtice de la lengua donde *página*, *país* y *paisaje* dan cuenta de sus filiaciones etimológicas.

En primera instancia, está la doble articulación dada entre *país* y *paisaje*. En segunda instancia, la analogía entre *página* y *tierra* vendría del latín *pagina* en referencias a las hileras de vides unidas en forma de rectángulo. Illich (cf. 2002, p. 78) piensa la conformación de la página en la estabilización de sus límites dimensionales que perduran hasta la actualidad. La comparación del viñedo con la página se da por la semejanza entre las columnas o líneas de la vid con las de la escritura. Por esta vía, entra en el juego etimológico el término *pago* (del latín *pagus*, distrito agrícola, pueblo, aldea, pequeña comarca), del cual deriva el francés *pays* y de ahí *paysage* (todo esto sostenido por Corominas en su diccionario etimológico). Como decíamos, desde una *ficción etimológica* podríamos conducirnos de la página al viñedo y de la tierra al paisaje, abriéndose un haz de relaciones y figuras de donde, por ejemplo, lo que llamamos *página apaisada* sería un caso precioso de entrecruces y superposiciones.

La página invita, entonces, a “imaginar la marca que es el paisaje” (LYOTARD, 1998, p. 190), lo cual habilita un ejercicio específico no de descripción sino de lo que Lyotard llama *descriptura poética*. Este ejercicio consiste menos en narrar que en mostrar, suspendiendo el tiempo por medio de la elección precisa de ritmos y palabras, acordes a lo que Lyotard llama *hábito fonético*: hábito o uso de la lengua donde la mostración procede más por escucha que por descripción de lo que se experimenta como paisaje.

El paisaje reclama una *descriptura poética* para que la *materia como paisaje* se despliegue en fonías indescriptibles, solo imaginables. Un paisaje no se describe, no se inscribe: se escribe. Y esa escritura para Lyotard (1998, p. 191) se produce del siguiente modo singular: “un timbre antes de sonar, antes de las coordenadas del sonido, antes del destino”. En este sentido es como creemos que debe comprenderse lo *indestinado* del paisaje, su efervescencia material, su borradura como lugar. Es un “antes”, pero sin necesidad de las coordenadas de un tiempo como fin y finalidad. Es una fonía o un mundo sonoro, sin necesidad de lengua, pero en plena disposición de la voz. Es una marca, un timbre, una filigrana pletórica de signos, pero que borra a priori todo soporte de inscripción.

“Los paisajes no forman nada, casi no se agrupan”, sostiene Lyotard (1998, p. 191), aclarando que no habría posibilidad de trazar una historia o una geografía de los mismos. A partir de este rasgo, se abre una posibilidad de relacionar el paisaje y la voz como materia de la lengua, en la medida en que esa indestación o no-lugar, esa vibración de timbres que reclama la

atención específica a lo fonético, convoca a la voz como una materia igualmente *en crudo*, igualmente desterrada, igualmente indomable, eso que De Certeau pensó como el *perfume de la lengua*.

Paisaje/voz

Entonces, cuando hablamos de materia de la voz quisiéramos hacerlo, nuevamente, con De Certeau (cf. 2008) quien reflexiona sobre el impacto sonoro que se experimenta en el extraño mundo de las vocales. Frente a las consonantes, dominio de la letra, las vocales manifiestan el mundo de la voz, cuyo análisis se enmarca en una pregunta general por la voz y la oralidad en la economía escrituraria; vale decir, en ese movimiento propio de la modernidad que busca anular el habla subalterna, fugaz, heteróclita, bajo el imperio de la letra. No se trata, como dice De Certeau, de profundizar las dicotomías típicamente derridianas, sino de asumirlas en una escucha que se agudice hasta lograr captar rastros, rasgos, restos de una multiplicidad imposible.

Las voces rozan los enunciados y para captarlas se debe activar menos una inteligibilidad que una imaginación. Porque desde esta línea, la voz para la escritura posee estos rasgos: “es a la vez, como hálito, su *materia prima* y, como pronunciación, su degeneración continua por variaciones de sonidos y derivaciones de sentido” (DE CERTEAU, 2008, p. 89). Así, la extrañeza de la voz radica en ser *materia sonora fluctuante*.

Estas ideas se complementan con otro trabajo de De Certeau (cf. 1999) en torno a lo que llama, como dijimos anteriormente, economía escrituraria. En este marco, la voz adopta rasgos de evanescencia, sutileza y fugacidad, aunque siempre en el trasfondo de la contundencia material de lo sonoro. Se trata de “variaciones ilegibles de la voz” (DE CERTEAU, 1999, p. 172), donde las prácticas escriturarias la emplazan como una otredad. Sobrevivirá la voz en los textos bajo la forma de *citas sonoras* que se entrecruzan en la escritura, citas que exponen esa materia fugaz en continuo desplazamiento. Así la voz, *nympha fugax*, es la que *hace escribir* adoptando dotes de extrañeza, rasgos ilegibles, algo que el autor piensa como “imaginaciones” (DE CERTEAU, 1999, p. 172).

De este modo (así como el paisaje que, para Lyotard, hay que *imaginar*) la voz convoca a la imaginación y expone su materia fugitiva y alterna en la medida en que en ella se evidencian sonidos irreductibles al sentido, ruidos de cuerpos, de cosas, de palabras. Son esas *citas sonoras* las que espesan la escritura y hacen de los textos una zona quebrada por una voz sin lenguaje; es decir, una voz que se escapa de las clasificaciones para mostrarse en su extensión. Para De Certeau, la voz impregna su extrañeza en la escritura, y entra en los textos como insinuación impura que compone lo que el autor llama “un paisaje sonoro –paraje de sonidos” (DE CERTEAU, 1999, p. 145). En ese paisaje, las voces que no se dejan domesticar por la economía propia

de la letra en la escritura (o podríamos decir, con Lyotard, que indestinan la letra como lugar definido de la lengua y así ofrecen la materia en crudo que está en juego en ese mundo), se dejan observar como huellas, se perciben en la lengua “como un perfume” (DE CERTEAU, 1999, p. 145).

Insistimos, el paisaje sonoro de la voz diagrama una zona de espesura fónica que se expande en los textos para darse como insinuación y retorno (insinuación material de los cuerpos y retorno de la imaginación). Esa extrañeza, ese “algo imaginario de la voz” (DE CERTEAU, 2008, p. 87), expone espesores antiguos hechos de sonidos, de voces y de ruidos en espera de un lenguaje, agazapados en la densidad de los textos.

Por esa extrañeza, entonces, es que la voz ha sido constituida como una otredad por la lingüística ilustrada, hecho que reclama situarse “en los bordes y en los intersticios de la lingüística” (DE CERTEAU, 2008, p. 87). La voz no puede entrar en la economía de la letra más que como una otredad a ser domesticada; su reserva de pluralidad y diferencia imposibilita su captación total y así la influencia fonética será siempre una amenaza para la escritura.

En la página (albergue de citas sonoras de una voz heteróclita) se realizan viajes del sonido, que dibujan correlaciones entre espacio, voz y cuerpo. Por esto, algo de la voz así entendida conecta con lo que De Certeau menciona como un *habla cosmológica*, pre-moderna, un habla situada en el orden de una experiencia sonora donde esa presencia evanescente señalaba la tierra y el cuerpo en su singularidad. En el universo de las vocales, en la tierra que la voz convoca, la significación es evadida: “ahí se densifican fonemas que ya no pueden verse afectados por el sentido” (DE CERTEAU, 2008, p. 107).

Una perspectiva lingüística de este tipo convoca modos ficcionales para pensar una/s lengua/s. En este sentido, son oportunas algunas ideas sobre el lenguaje de Glissant, quien creemos sostiene una mirada heterogénea, con la finalidad de pensar el plural de las lenguas que habitan y bullen en un mismo tiempo, en un mismo espacio y en unas mismas bocas; cuando los tiempos, los espacios y las bocas son siempre fragmentarios, ondulantes, resacas de fragmentos, totalidades en continuas rupturas.

Una lengua, en principio, no es única ni apropiable. Las lenguas son presencias, paisajes, poemas. Y escribir es saberse en presencia de la lengua que se habla en consonancia con la materia enmarañada de todas las lenguas del mundo, en un tipo singular de extensión de un paisaje vivido de poema en poema. Acontece así “una geografía inédita de los paisajes” (GLISSANT, 2019, p. 69) donde la *poiesis* extendida dice, al menos, esto: que los límites de las lenguas son móviles, que están vivos, que escribir es plegarse a ese movimiento de oleajes donde una lengua se confunde con otra/s en continuas fulguraciones y frotamientos.

En consonancia con Lyotard, podríamos decir que para Glissant un paisaje nunca es entendido como un decorado: antes bien, es un misterio

vivo hecho de pasajes e intercambios. “El paisaje de tu palabra es el paisaje del mundo”, dice Glissant (2017, p. 67); y ese juego de com-poner en extensión el continuo de lengua-y-tierra, de paisaje-y-palabra, abre la posibilidad de pensar las lenguas y sus usos desde una mirada que no aplanas sus multiplicidades, sino que más bien las comporta en una relación que las necesita.

Más acá y más allá de clásicas disquisiciones categoriales (¿qué decimos cuando decimos *lengua*?: ¿*idioma*, *experiencia* de mundo, *sistema* de signos, *instrumento* comunicacional?), el *grito del mundo*, ese ruido en el que formamos nuestro imaginario, no puede escucharse sino en la amplificación de las concepciones de las lenguas que habilitan para Glissant una “pasión nueva por nuestras voces” (2006, p. 19).

Estas reflexiones teóricas de Glissant³ nos ofrecen un punto de vista (¿un punto de lengua?) diferente⁴, el cual permite pensar las lenguas como una materia inédita, sonora y sorda a la vez, donde se abren múltiples paisajes, esto es, múltiples zonas lingüísticas que recogen “la parte imprevisible del mundo” (GLISSANT, 2006, p. 30). Esa parte es la que avisa de la concomitancia del poema con la tierra y de la lengua con el paisaje, esa parte donde recomienza “el apilamiento de las voces en crudo” (GLISSANT, 2019, p. 37).

Esta forma de pensar las lenguas en vinculación directa con lo que aquí se nombra siempre como “poema”, evidencia, por un lado, la experiencia profundamente sonora del mundo (Glissant habla de diálogos con los bosques, cuchicheos, rumores, chillidos, cantos, silbidos, tintineos, llamados, etc.); y por otro, un modo singular de pensar la vinculación de la voz con la escritura, ya que en ese principio imaginado, hecho de habla y de tierra, se experimentaría la misma raigambre acompasada de sonido y de grafo en todos los pueblos (tanto los ágrafos cuanto los que tenían escritura). Pensar la lengua es hacerla brotar (trabajo que para Glissant realiza el poeta en sus invocaciones del nombre, o mejor, de la pasión por los nombres) en medio de todas las lenguas del mundo, las habladas y las no habladas, las escritas y las ágrafas, las adoptadas y las abandonadas.

De este modo, invocando las relaciones entre paisaje y voz, en la extensión de las lenguas en la página, proyectamos estas reflexiones para el abordaje de escrituras poéticas, desde lo que llamamos *paisajes de ficciones fónicas*.

3 Punto desde el cual el autor deriva sus proposiciones políticas en relación a la especificidad de un pensamiento archipiélar situado, que se enfrenta a la concreta situación hablante de su lugar natal y de donde surge su original concepción de la *creolización*, cuestiones que no desarrollamos en esta oportunidad.

4 ¿Vale recordar al mismo Saussure quien en su curso -aunque atormentado por los anagramas (cf. Starobinski, 1996)- sostenía la célebre idea del punto de vista que crea el objeto? ¿Vale deslizar las preocupaciones, las palabras, los postulados, de modo que podamos hacer crecer una *ficción teórica* (cf. Maccioni *et al.*, 2019) para las lenguas suspendiendo los pruritos categoriales? Vale, sí, reconocer la importancia del trabajo de Zumthor (especialmente cf. 1990) cuando sostiene la necesidad de una “imaginación crítica” que traspase las disciplinas especialistas de la voz, con el fin de componer una comprensión más global, menos etnocéntrica y/o grafocéntrica de esta “cosa” “material” que es la voz.

Ficciones fónicas

Balizamos una zona donde se da un pliegue entre la voz (materia fónica de las lenguas en extensión) y la escritura poética (paisaje en cuya página se albergan citas sonoras). Una *ficción fónica* será un modo privilegiado de indagación específica (que reflexiona sin renunciar a ese *algo imaginario* que la misma voz condensa) de la inestabilidad o suspensión del umbral significativo, donde una escena de ejercicios de la voz expone la lengua en ficción, en fricción, en flexión: un campo fónico en acto continuo. Porque ahí, donde las in-flexiones de una voz dan cuenta de una materialidad inaudita, se abre una pluralidad de ficciones, donde es posible estudiar escenas de un paisaje fónico de la lengua en escrituras poéticas. O lo que sugerimos con la figura de *lengua apaisada*, haciéndonos eco del singular método de investigación de Barthes (2005, p. 49), en el que la imaginación se entrelaza con el saber y el deseo al sostener, por ejemplo, que su trabajo con las *figuras* es un diseño de *ficciones* y que ese diseño “en el fondo, es un *paisaje*”.

Así entendidos los paisajes, en sus vinculaciones con la página, con la materia de la voz y sus inflexiones en la escritura (vale decir: así como entendemos los paisajes de nuestras ficciones fónicas), y siguiendo las sugerencias de Lorio y Andermann, hagamos una aclaración más: la voz también pide ser pensada como partícipe de una “insumisión material” (cf. LORIO, 2018), de vibraciones, rumores y “trances” (ANDERMANN, 2018) que emergen de las formas pensadas, vistas y oídas en combinaciones singulares. El lenguaje se evidencia como *campo vibratorio* propicio para la materialización de la palabra y así, antes que el significado, se expone la sonoridad.

La extensión fónica en la escritura de la poeta argentina Beatriz Vallejos (1922-2007) evidencia la vibración conjunta y continua producida en el ensamblaje de los sonidos del viento, del agua, de los árboles, de las voces infantiles y, también, de las máquinas. En las prosas y conferencias reunidas bajo el título de “Trasparencia y misterio” en *El collar de arena*, pueden leerse ideas e impresiones que buscaremos indagar desde la singular ficción fónica hecha de “materias de resonancias físicas y poéticas” (VALLEJOS, 2012, p. 284).

Es importante destacar que esta escritura expone la plena conciencia de estar en presencia de otras lenguas (como decíamos, con Glissant), lenguas cuyas voces han sido acalladas o se han intentado desplazar en nombre de un idioma “oficial”. Vallejos hace referencia, específicamente, a la materia expresiva de las lenguas quechua y aymara, potenciando sus posibilidades lingüísticas (sobre todo en las flexibilidades de convertir sustantivos en adjetivos y viceversa, por ejemplo). No obstante, la confluencia y síntesis sonoras de lenguas y paisaje es intensificada hasta el punto de afirmar que se experimenta lo siguiente: “una canción elaborada en el subconsciente

masivo de este idioma heredado del guaraní, hecho de grandes síntesis, de prodigios onomatopéyicos donde el paisaje todo él es ya solo una canción” (VALLEJOS, 2012, p. 279).

Esta vibración conjunta de canción-idioma-paisaje hacen de la página ese *cúmulo* (como sostiene el epígrafe de Bennett) donde lo sonoro, al final de la conjunción, cobra una dimensión protagónica privilegiada. Los “prodigios onomatopéyicos” del paisaje podrían hacer referencia justamente a esa voz inclasificable, evanescente, siempre en fuga de las disciplinas; a esas citas sonoras como insumisión fónica que entrelaza materias sensibles y las destierra de sus pretendidos dominios.

Si la onomatopeya es esa zona que pertenece sin pertenecer al lenguaje –ya que, en tanto mero sonido, es externa a la lengua, pero se hace parte de la lengua cuando se vuelve sonido articulado en letras que pretenden la imitación (Heller-Roazen, cf. 2008)– el paisaje pertenece sin pertenecer a la página que despliega imposibles prodigios sonoros hechos de una/s lengua/s singular/es. Y del mismo modo, la página pertenece sin pertenecer al paisaje, paisaje que nunca es único, ya que: “el paisaje no es la evasión sino el encuentro”, dice Vallejos, encuentro o concomitancia de página y tierra, transparencia y misterio, “cada uno con su voz” (VALLEJOS, 2012, p. 292).

Recordemos oportunamente que Vallejos desarrolló una obra plástica, cuya técnica preferida (según palabras de la misma autora) fue la laca. En el texto “Transparencia y misterio de las lacas” (cf. 2012, p. 269-275), Vallejos reflexiona sobre las posibilidades que esta técnica, con sus materiales, le otorgó a una búsqueda expresiva que no se detuvo en un tipo de representación específica. Si hay un realismo en este trabajo, ese será un “realismo poético” (2012, p. 274), allí donde el misterio de lo que se ve y se oye encuentra su materialización por la técnica de la veladura. En lo que se vela, no por sustracción sino por añadido de capas materiales de colores, radica la apuesta singular de esta propuesta estética.

A los prodigios onomatopéyicos del paisaje habría que sumarle otra idea que ensambla lengua y tierra: los “síntomas sintácticos” (2012, p. 297) que la sintonía de las lenguas de esa tierra otorga como posibilidad expresiva, ese misterio hecho de “bisbiseo de orquídeas y de aromas” (2012, p. 271). En un ejercicio que podríamos reconocer como “descriptura poética”, la sintaxis hace menos referencia a la exclusividad de un orden lingüístico de un sintagma que al ritmo paradigmático que agita el viento, el agua, las orillas, los pájaros, las voces infantiles recién venidas y los gritos del mundo, ensamblados tanto al lirismo cuanto a la tecnología destructora de la naturaleza. En ese sentido, es importante mencionar que Vallejos no dejará de hacer referencia al gris y al smog de una tierra loteada, al territorio desolado y sediento, agraviado de carteles, agotado por la industria.

No hay idealización del paisaje sobre una naturaleza pura. Citemos un poema brevísimo de Vallejos (2012, p. 80), para dimensionar la concisión de una descriptura:

Si tocan esa voz
Campana vibrando en callado

En este verso único se vislumbra una escritura que procede por una pasión *esmerilada* (la expresión es de la misma poeta) que no pretende hacer concesiones a *lo pintoresco* ni desatiende los detalles, la simplicidad, los elementos que la rodean. Este ensamble singular encontrará su insistencia sonora en las resonancias que se producen entre la materia del agua, del viento, de los árboles, de los pájaros y de quienes hablan (aunque la figura privilegiada aquí esté dada por la recurrencia de la in-fancia). No obstante, habría que poner en duda las pertenencias de esas materias, dudar de que habría algo así como un “hábito fonético” (Lyotard) propio y privativo de cada elemento de la serie. Ciertamente, no hay serie (vale decir, no hay algo así como una materia sonora que sucesivamente transite por esos elementos, seriándolos), lo cual posibilita hablar de *ensamblaje* sonoro, de *encuentro* del *paisaje* de/en/con la *página*.

A veces, Vallejos habla de “la voz secreta” (285); pero lejos de una mirada pantéista o animista, creemos que esta escritura apuesta por una concomitancia de ritmos, una resonancia de un idioma inter-especies, que se conoce gracias a una insistencia de lo que la poeta nunca deja de llamar con el término “folk”. Entendemos que con esa expresión Vallejos hace referencia a una experiencia estética extendida en lo que también llama “lo telúrico”, vale decir, en una zona donde confluyen la tierra y la página en vibraciones musicales. Leamos en este punto el poema “Dimensión” (VALLEJOS, 2012, p. 45):

Dimensión

Las voces conocen la dimensión terrestre
-demasiado humano es ese don-
Pero el árbol que recorta el cielo,
y el pájaro que regresa de la tarde,
nada dirán del innombrado mundo;
y en silencio los miro.

Aunque ese don a veces sea “demasiado humano”, el mundo queda por momentos “innombrado” si no acontece en resonancia. Si “habla el viento”, quienes saben ese idioma son las veletas, las ramas, los niños y el pasto, dice

en otro lugar la poeta (Vallejos, 2012, p. 278). Vale decir, esa habla es posible gracias al ensamblaje de materias diversas en una misma ficción fónica: un *idioma* resonante hecho de soplos y roces, de susurros y de palabras. Las *materias físicas* y las *poéticas* se enlazan ficcionando un paisaje extendido, indicado en una página que sabe que su espacialidad y su temporalidad no se corresponden con un destino único.

Sauce en cascada que resuena en una orilla leonada de río, río que hace eco en el grito de un pájaro, pájaro que surca un cielo contradictorio de nubes y máquinas, cielo que impacta en el arpa, arpa que es el rocío cuando cae en haces fónicos indescriptibles: esas resonancias abren una zona inédita, nueva y vieja, y viceversa, zona de una voz i-limitada, in-destinada, un canto de “signos irrefutables” (VALLEJOS, 2012, p. 280). Son los estados de materias indomables de los que habla Lyotard los que creemos pueden oírse en esta ficción fónica, donde paisaje y lengua se ensamblan, en-cantados: “acústica en gotas de nímbar”, como dice un verso del poema que le da título al libro, “El collar de arena” (2012, p. 67).

Recordemos esa idea de que la voz abre un bosque de signos (De Certeau). Y agreguemos a esa sugerencia estos versos de la poeta, también argentina, María Teresa Andruetto, de su libro dedicado a Beatriz Vallejos titulado oportunamente *Beatriz*: “pero dónde termina el bosque / ¿en la garganta?” (ANDRUETTO, 2019, p. 173). Estos versos, creemos, refuerzan la singular ficción fónica en su *descriptura* y en su extensión: los signos, esos que la voz indica con una potencia inusitada, esos signos que no pueden ser rebatidos por la mera remisión a supuestos significados, se abren en un canal sonoro, en una columna de aire fónico (una garganta) cuya figura se extiende sin pertenencias específicas. Lejos de ser una simple metáfora, la garganta evocada es una zona inédita de ensamble sonoro: signo y voz juegan en el “apaisado profundo” (VALLEJOS, 2012, p. 93) de un atardecer en la página.

De página en página, de paisaje en paisaje, vayamos ahora desde el Litoral que irriga lo indescifrado de los signos de Vallejos hacia la pampa que desertifica la enmarañada lengua del poeta Bustriazo Ortiz, quien se reconoce “desnudo en lo fonético” (2008, p. 131). Este pa(i)saje nos expone a un cambio de *timbre* y de *hábitos fonéticos*, para decirlo con Lyotard; pero sin dejar de evidenciar la reserva de inagotabilidad de las materias sonoras que se convocan en ese des-tierra donde la palabra adquirirá “rasgos de piedra” (2008, p. 52).

La extensión fónica de la escritura poética de Juan Carlos Bustriazo Ortiz se observa en la página como una llanura donde se ensamblan la voz, la piedra y el viento, ese “sonido móvil” (SCHAFER, 2013, p. 45). Leamos un fragmento de un poema, perteneciente al libro *Las yescas. Canciones del enterrado*, incluido en la edición mencionada del libro *Herejía bermeja*,

no sin antes aclarar que todos los textos de ese poemario se titulan “Bordona”, o sea, la cuerda grave de la guitarra⁵:

“... ay las uñas del viento, esa maloca, ay sus dardos de jaspe, jua
cantando, el poniente en mi vaso, en tus miradas, en tu vaso, en mis o-
jos, los caballos, el relincho del viento enre los árboles, un lanzazo
en mi vientre, siento pasos, será niebla tocando unos tambores en el
cuero del árbol desollado, o serán tambores de los brujos en la espalda
(...)”

“en la espalda del vaso adormercido, mejillita
del ay, y cuándo cuándo, y las uñas del viento,
donde yacen, dónde el dardo de jaspe, y el lan-
zazo en el vientre parece un lloraredo, lulu-
lélululén, lulén, el árbol, jua, el cuero
del cielo, niebla negra, picadura del viento, este
lanzazo...”

(BUSTRIAZO ORTIZ, 2008, p. 43)

La escena fónica, en principio, está marcada por la presencia continua de las exclamaciones que se reiteran en el texto, exclamaciones que pueden ser pensadas como esas citas sonoras de De Certeau: la voz se hace plena presencia en la letra que intenta articularla. Los “ay” se ubican en un umbral, ya que no pertenecen a ninguna lengua en particular, pero no quedan fuera del lenguaje. Estas pequeñas partículas (al igual que las onomatopeyas que evocamos con Vallejos) “destierran la lógica de la fonética” (HELLEN-ROAZEN, 2008, p. 17) y exponen la lengua en su materia sonora. Quizá podríamos decir (con Glissant) que en cada exclamación estamos frente a la potencia no de una, sino de todas las lenguas del mundo. El doble destierro, en el paisaje y de la fonética, dan cuenta de una lengua abierta a una zona de inestabilidad rítmica o de “desnudez fonética”.

La exclamación inicial se pronuncia ante “las uñas del viento” y luego hacia el final aparecen esos sonidos en apariencia puramente onomatopéyicos (*lululélululén, lulén*) que proyectan en el poema el sonido del *ulular*, el cual remite al gritar o dar gritos (*ululatus*) y a lo *propio* del sonido del viento, ya que se dice del viento que *ulula* cuando el ruido de las ráfagas se asemeja a

⁵ Otra aclaración importante es que, en el contexto de la producción hasta el momento publicada de Bustriazo Ortiz, estos textos son los únicos que presentan un singular trabajo con la forma en la disposición de la página (en una suerte de T o cruz de Tau) y en el uso irregular de comillas (que se abren en cada verso, pero no cierran sino al final del texto).

un aullido. La duplicación de la *u* en la semiapertura de la boca que eleva el paladar combinada con la doble *l* que la lengua pronuncia posándose sobre los dientes, producen un sonido sibilante y vibrante, en una columna de aire sonora que proviene del fondo de la boca. El viento, en el poema, tiene *uñas*, es una *picadura*; las uñas rasgan, rascan lo que pica en el fondo sonoro: rasguñan la materia de las palabras expuesta por la voz en la letra, así como podríamos decir que rasgan la “Bordona”, cuerda grave del instrumento.

Leamos otro poema, breve, perteneciente a *El libro del Ghenpin*:

Décima palabra

Bajas de azur, de glauca carnadurA,
Rondas ya cas cabel de ojo de lunA,
Umbría y muy tan de agua y tan de dunA,
Joya mortal, magnífica en sierpurA,
Alzate ya, o quédate o ningunA!

La extrañeza de la forma, la ruptura y la invención de las palabras, las mayúsculas de la vocal final, el signo de admiración último, sumado al desconcierto semántico que genera la com-posición, remite a la idea de *esperura fónica* (De Certeau), donde la voz es pura insinuación y variación que roza los enunciados, extrañándolos. Fundamentalmente, la vocal mayúscula del final –que no en vano es una A, vocal por antonomasia, figura primaria de la apertura sonora de la boca⁶– permite auscultar ese mundo extraño de las vocales, ese perfume sonoro de la lengua.

Es más, digamos que no en presencia de todas las lenguas, sino en presencia de todos los fonemas del mundo es que parece estar escribiendo esta voz poética, en un ensamble fónico que no depone su potencia por el enrarecimiento de las palabras, sino que más bien habilita una zona inusitada donde la sonoridad se expande y explora sus límites. Su “muy mucha lengua enmohecida” (2008, p. 97) se destierra, se apaisa en la página, en un trance singular donde la boca se abre como la pampa en la que suena, junto al viento, la paja, el salitre, la piedra.

Acaso podamos convocar para esta poética una cierta “mineralidad sonora” (ANDERMANN, 2018, p. 432), porque justamente *Elegía de la piedra que canta* (1969) se titula un libro de Bustriazo Ortiz donde la ficción fónica se da en el ensamblaje entre la piedra que canta y la voz que se petrifica

⁶ Sostiene Kristeva (1988, p. 20-21): “Las vocales exigen la inacción de la cavidad bucal en tanto que productora de sonido: la boca actúa únicamente como resonador y se oye plenamente el timbre del sonido laríngeo”.

para sonar con timbres secos, en sonidos en sordina. El *hábito fonético* de este paisaje desplegado en la página suena en agitaciones de “piedra enrumorada” (2018, p. 28), con un ritmo dado por una singular cadencia métrica sostenida en la mayoría de sus versos: el endecasílabo. Podríamos decir que es *natural* para esta voz el verso endecasílabo, como si fluyera sin necesidad de despliegue técnico. La cadencia, la sonoridad y el ritmo que otorga esa versificación dan cuenta menos de una erudición poética que de un hábito fonético propio.

No obstante, también algo de ese ritmo (por momentos, sincopado) recuerda la sonoridad de una máquina que el poeta manipuló por cuestiones laborales: el telégrafo y su ritmo cifrado por ese código hecho no de letras y vocales sino de puntos y líneas. Si la mano escribía en cuadernos que iba acumulando en su portafolio sagrado (como cuenta la anécdota que puede leerse en una entrevista al final de la edición que estamos citando), la voz parece solaparse a la mano, dictando su trance con un ritmo hecho de viento y telégrafo, en un paisaje fónico desterrado, que marca la borradura de los soportes.

La bordona del instrumento musical en su vibración grave se ensambla con el manipulador del telégrafo en su traqueteo agudo, resonando en la sequedad de la pampa, cuya amplitud hace de la sonoridad un vaivén infinito. La voz va y viene como el viento y vibra en el trance singular de una lengua apaisada en su extensión resonante.

Coda

Lengua apaisada: con esta figura, surgida de la ficción etimológica dada entre *página* y *paisaje*, intentamos un recorrido -uno entre tantos otros posibles- por lo ilimitado de la voz cuando resuena en este entramado de nociones y figuras. En la apertura de materialidades vibrantes diseñamos ficciones, donde lo fonético responde menos a una disciplina que a un hábito incierto dado en la extensión indefinida de las lenguas. Siguiendo las sugerencias teóricas citadas, creemos que pensar así la voz tiene su gracia: esa que se imagina por su materia insumisa e inclasificable, esa que la escritura poética alberga en el *apaisado profundo* de su página.

Referencias

- ANDERMANN, J. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Chile: Metales Pesados, 2018a.
- ANDERMANN, J. Paisaje: Imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, v. 13, n. 14. Disponible en: <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>>. 2018b.
- ANDRUETTO, T. *Poesía reunida*. Buenos Aires: Ediciones en Danza, 2019.
- BARTHES, R. *Como vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- BARTHES, R. *El susurro del lenguaje*. México: Paidós, 1987.
- BENNET, J. *Vibrant matter. A Political Ecology of Things*. London: Duke University Press, 2010.
- BLANCHOT, M. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- BUSTRIAZO ORTIZ, J. C. *Herejía bermeja*. Buenos Aires: Ediciones en Danza, 2008.
- COOLE, D.; FROST, S. (eds.). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press, 2010.
- DE CERTEAU, M. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- DE CERTEAU, M. *Una política de la lengua*. México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- DERRIDA, J. *De la gramatología*. México: FCE, 1970.
- EAGLETON, T. *Materialismos*. Barcelona: Península, 2017.
- GLISSANT, E. *Tratado de Todo-Mundo*. Barcelona: El Cobre, 2006.
- GLISSANT, E. *Filosofía de la relación. Poesía en extensión*. Buenos Aires: Miluno, 2019.
- GLISSANT, E. *Poética de la Relación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2017.
- HASKELL, D. G. *La canción de los árboles*. Madrid: Turner Noema, 2017.
- HELLEN-ROAZEN, D. *Ecolalias. Sobre el olvido de las lenguas*. Bs. As.: Katz, 2008.
- ILLICH, I. *En el viñedo del texto*. México: FCE, 2002.
- KRISTEVA, J. *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Fundamentos, 1988.

- LORIO, N. “Prólogo. Documentos de polvo y fuego” en Colectiva Materia. *Indisciplina. Estética, política y ontología en la revista Documents*. Bs. As.: RAGIF Ediciones, 2018.
- LYOTARD, F. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Bs. As.: Manantial, 1998.
- MACCIONI, F.; MILONE, G.; SANTUCCI, S. “Imaginar, hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas”. *Landa*. v. 8 n. 1, p. 311-323, 2019. Disponible en: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/202950>>
- RODRÍGUEZ FREIRE, R. *La forma como ensayo. Crítica, ficción, teoría*. Buenos Aires: La Cebra, 2020.
- ROGER, A. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007.
- SCHAFER, M. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013.
- STAROBINSKI, J. *Las palabras bajo las palabras*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- SOLLERS, P.; PONGE, F. *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Paris: Seuil, 1970.
- VALLEJOS, B. *El collar de arena. Obra reunida*. Rosario: e(m)r, UNL, 2012.
- ZUMTHOR, P. *Performance, reception, lecture*. Quebec: Les Édition du Préambule, 1990.

Gabriela Milone. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como docente en la cátedra de “Hermenéutica” de la carrera de Letras Modernas (UNC) y como Investigadora Adjunta de Conicet. Es Investigadora Responsable de PICT “Materialismos contemporáneos. Perspectivas y abordajes teórico-críticos de la literatura y las artes” (Foncyt) y Directora del Proyecto de Investigación “Perspectivas materialistas en escrituras contemporáneas” (Secyt, UNC). Es autora de *Luz de labio. Ensayos de habla poética* (Editorial Portaculturas, Córdoba, 2015), *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea* (Editorial Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, Serie Tesis doctoral, e-book, 2013); *Héctor Viel Trampeley. El cuerpo en la experiencia de Dios* (Ferreya Editor, Córdoba, 2003), *Escribir no importa* (poesía, Hemisferio Derecho Ediciones, Bahía Blanca, 2016) y de *Las hijas de la higuera* (poesía, Alción, Córdoba, 2007).

E-mail: gabymilone@gmail.com

Recibido em: 14/09/2020

Aceito em: 11/12/2020