



La poesía como transterritorio

Trayectos teórico-críticos

Silvio Mattoni
Anahí Mallol

(Coordinadores)



EDICIONES
DE LA FAHCE

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

IdIHCS
CONICET

Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales



Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Diseño de tapa: Sara Guitelman

Editor por Ediciones FaHCE: Francisco Ardiles

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2023 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-2251-9

Colección *Colectivo crítico*, 10

Cita sugerida: Mattoni, S. y MalloI, A. (Coords.). (2023). *La poesía como transterritorio: Trayectos teórico-críticos*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ; Ensenada: IdIHCS. (Colectivo crítico ; 10). <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2251-9>

Disponible en <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/217>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Escribir la voz, figurar la letra

Ficciones para un materialismo fónico

Gabriela Milone

En apariencia de verosimilitud e incertidumbre de verdad.

Roland Barthes

Cada idioma tiene su territorio, su hora, su jerarquía.

Silvia Molloy

Todo compañero imaginario es la voz más antigua que uno mismo.

Pascal Quignard

I

¿Cuál es el sonido más antiguo que una boca logró alguna vez emitir?, ¿cuál es el más nuevo? ¿Acaso podremos pensar en *edades sonoras*, en algo así como una *era de las vocales*, en otra *era de las consonantes*, fabulando una suerte de arqueología fónica que se proyecte desde las bocas cerradas en gruñidos hacia las bocas abiertas en palabras? ¿Podríamos acaso fabular una especie de *arquía* fónica en todas las bocas, en cada boca, ahí donde un vestigio de las raíces de las lenguas, cualquiera que sea, aún reverdeciera y se asomara en cada sonido?

En un breve ensayo, titulado “Sobre la memoria”, de Guillem Martínez (2019), leemos una idea que podríamos ubicar en esta línea imaginada de arqueología fónica. En una especie de fábula sonora,

el autor sostiene que podemos identificar dos sonidos claramente opuestos: uno, el más profundo: “click”; otro, el más externo: el fonema “f”. Mientras que el click es un sonido estruendoso, sin vocales, profundamente gutural; el segundo se da a “flor de labios” como un sonido nuevo, un sonido que podría fecharse unos diez mil años atrás, con el surgimiento de la agricultura y la ganadería. Los alimentos se cuecen, se ablandan, la boca se suaviza, los sonidos se frotan entre los labios y los dientes que habitan en un rostro cuya boca, como caja de resonancia, se prepara para albergar la sutileza y la suavidad sonora. La fricción de la “f” produce su sonoridad gracias al aire que pasa por la estrechez de ese espacio completamente bucal, sin vibración de cuerdas vocales, pero aun así sonora en su aparente sordera.

Hay en la “f” una clave fonética, sin dudas: es el fonema por excelencia del habla, de la raíz indoeuropea *bhâ* de donde deriva *fábul*, *fabulari*, *conversar*; y *fari*, *hablar*. Pero sumemos otra fábula, una donde se trata menos de la voz que de la letra. Mario Satz, en su texto “El alfabeto alado” (2019), narra la fábula de un naturalista que descubrió, entre las pequeñas alas de una mariposa, la letra “F”. Este descubrimiento lo condujo a investigar en múltiples formas de la más variada fauna alada del planeta hasta intentar completar el hallazgo total del alfabeto. Ya sea desde la voz o ya sea desde la letra, estos dos relatos que protagoniza la “f” por un lado avisa que ese fonema será un móvil para nuestro recorrido; camino por palabras-nociones que, tal como esas linternas que Saussure imaginaba para el estudio de sus anagramas, serán nuestras insistencias: *fónico*, *ficción*. Así, con estas “f” del inicio de cada una de estas ideas avanzaremos en la reflexión sobre un espacio de *signos fónicos*, noción que tomamos de esa partitura que supo leer Barthes (1987) cuando pensaba en los nombres de Proust (cf. 1976).

Pero por otro lado, esos relatos también advierten sobre una cuestión clave: la importancia que, en términos generales, la imaginación

tiene para la teoría, todo eso que se potencia cuando (como dice el epígrafe de Barthes) las *investigaciones* se dejan llevar por las *apariencias de verosimilitud* y se nutren de las *incertidumbres de verdad*. En este sentido, hace tiempo estamos trabajando, en el marco de un estudio grupal mayor, sobre una reflexión en torno a lo que pensamos como *ficción teórica* (cf. Maccioni, Milone y Santucci, 2019) donde exponemos la apuesta por un *uso libre* de la potencia común de la ficción para la teoría, y así la posibilidad de habilitar la apertura de un método que combine *imaginar* y *hacer*. En términos generales, y desde diversas perspectivas teóricas, lo que proponemos reflexionar y operar críticamente es el ejercicio de leer teorías y ficciones en el anverso y el reverso de un pensamiento que no las separe, sino que las ponga a funcionar en una misma zona de apertura y consonancia. De este modo, la ficción teórica se vuelve una operación crítica de lectura que, en la especificidad del presente recorrido, es crucial para renovar una pregunta por la voz y la letra que no se agote en disquisiciones categoriales, sino que se nutra de posibilidades ficcionales. Y esto porque, creemos, sigue siendo pregnante la pregunta por el *qué* sabemos de la lengua, *qué* sabemos que no sea lo que aprendemos por el uso común de la comunicación, por la experiencia extendida del aprendizaje de una lengua, por ciertas insistencias disciplinares. Es porque *algo* se esconde en la lengua, algo de su origen, algo de su materia, algo de su finalidad, algo de su muerte, que la imaginación debe ser convocada en el hacer de las preguntas.

Podemos creer que responderíamos al misterio de la lengua, de las lenguas, postulando por ejemplo la idea de lenguas muertas y estudiando sus decesos. Como tantos otros, Werner Herzog (cf. 2014, p. 36) declaraba su deseo de llevar a cabo un proyecto imposible: documentar hablantes únicos, últimos, de lenguas en vías de desaparición, en ese momento exacto donde la comunicación se desvanece como principio de funcionamiento de cualquier lengua y una boca, una sola

boca, se abre para pronunciar sonidos cuya trama s gnica es tan singular como única es su materia. *Algo* así también se daría en “el último hablante” que imaginaba Mor bito (cf. 2014, p. 27), un hablante que no sólo sería el último de una lengua, sino que además se trataría de un hablante tartamudo, cuyo ejercicio de su lengua moribunda mostraría una detención, una repetición, una demora sonora; una lengua que sería menos defectuosa que doblemente única: por última y por singularmente pronunciada en restos materiales de sonidos inválidos.

Pero entonces, más allá y más acá de la vida y de la muerte de las lenguas, o incluso de las dicotomías de la lengua y el habla, nos preguntamos: qué parte de la imaginación hay que convocar para pensar la voz, para pararnos en una zona donde las categorías no disminuyan la potencia de las figuras que surgen y crecen en los meandros de los sonidos, en las escenas que se abren en los paisajes sonoros de las voces sin destino. *Cada lengua tiene su territorio y su hora*, dice Molloy (2016). Y nosotras agregamos: su paisaje y su extensión. Hacer de la lengua un territorio de *ficción ling stica* (y así convocar menos conceptos que figuras) es un ejercicio que se aprende en los bordes de las teorías. Y la convocatoria al imaginario como condición de posibilidad de la reflexión es una práctica que se realiza por ejemplo en algunos textos de Michel de Certeau (cf. 1999); o antes, en las indagaciones materiales del agua, el aire y la tierra de Gaston Bachelard (cf. 1978); o más recientemente, en los recorridos por elementos críticos de la noción de paisaje en Jens Andermann (cf. 2018). Convoquemos entonces la parte necesaria de imaginario para pensar la cuestión de la voz (*ese compañero imaginario* e inmemorial del que habla el epígrafe de Quignard) y el paisaje sonoro que se diagrama en la textualidad justo ahí donde la voz se escribe. Pero no sin antes mencionar que estas indagaciones (en lo que damos en llamar *escenas de materialismo fónico*) acontecen en el marco de un materialismo singular dado en el quiasmo teórico-crítico de imaginar la materia / hacer la lengua. A

esto le corresponde una acción: figurar, ficcionar; y así lo que se configura en esta progresión sería *un materialismo de ficciones fónicas*, el cual parte de dos ideas específicas: la voz como materia de la lengua y la materia de la lengua como un tejido sonoro. Asimismo, contempla tres gestos concomitantes: escribir la voz, figurar la letra, ficcionar la lengua; y elige un espacio: *al ras* de los sonidos, auscultando la potencia de la voz desde esta advertencia: lo que se escribe es la voz, no la letra. Por esta vía, el *materialismo de ficciones fónicas*, más allá o más acá de la multiplicidad de acepciones de la “materia”, lo que quisiera es balizar el tras-fondo de lo fónico como materialidad de la lengua y problematizar las complejas cuestiones que surgen cuando se postula la escritura de la voz.

II

Con Roland Barthes (1987), digamos que la concepción de la lengua que se privilegia en esta reflexión es la del *inmenso tejido sonoro*: se trata, precisamente, de la idea del *susurro de la lengua*, esa experiencia cuyo protagonista es el plano sonoro del lenguaje, aunque no por ello niegue o bloquee el plano semántico de las palabras (más bien, dice Barthes, se lo aleja como un *espejismo*). Es evidente que estamos en un terreno difuso: ni lingüística, ni filosofía, ni poética, según las delimitaciones disciplinares tradicionales de cada una de esas áreas. En este tipo de reflexión, los caminos se cruzan entre ficciones y teorías para no caer en la trampa de minimizar el misterio del sonido de las letras, de esa fragancia que se produce en el choque, como dice Jacques Derrida (1970, p. 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.

Ahora bien, la cuestión de la voz como materia de la lengua es una sugerencia que hallamos en Giorgio Agamben (2017, pp. 42-43), quien la expone en el marco de una reflexión sobre un comentario a

Aristóteles realizado por Amonio; reflexión que discute, por un lado, con ideas de Jacques-Alain Miller y, por otro, con la *grammatología* de Jacques Derrida. Ambos movimientos son expuestos en el marco general de un “Experimentum vocis”, experiencia que “tiene que aceptar que cada vez se encontrará sin lengua frente a la voz y sin voz frente a la lengua” (Agamben, 2007, p. 47). Son conocidos los desarrollos de este autor que parten de la pregunta por si hay *algo así* como una voz *humana*, algo que no sea mero sonido, aunque por eso tampoco sea solo significado; y, en suma, si a ese *algo* podemos llamarle *voz humana*. No obstante, cuando hablamos de “materia” quisiéramos hacerlo también desde los términos en los que Michel de Certeau (cf. 2008) pensó la voz en su estudio sobre los dialectos (*patois*) y el impacto sonoro que se experimenta en el extraño mundo que este autor estudia en las vocales. En esta perspectiva teórica, se sostiene que la voz para la lengua “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, desde esta ficción de la lengua, la extrañeza de la materia de la voz radica en ser “materia sonora fluctuante”, en exponer un reino donde las voces arman un paisaje de “materia sonora” (De Certeau, 2008, p. 105).

Pensar la voz en términos de materia en el marco de estas reflexiones teóricas nos ubica en un umbral que oscila entre una evidente *negatividad* y una cierta *positividad*. Decimos *negatividad* en un sentido agambeniano (a partir de las lecturas que este filósofo realiza de Hegel y Heidegger), donde la voz no puede ser reducida a un mero sonido, pero tampoco puede ser concebida como puro significado, sino que se ubica en ese umbral negativo de *ya no / aún no*, exponiendo sin resolver el problema de la articulación de la voz (Agamben, 2017, p. 9 y ss.). Y decimos *positividad*, o mejor “umbral de toda positividad” (Foucault, 1999, p. 300) para referirnos a una zona de reflexión donde es posible pensar la voz en tanto inflexiones, en una pluralidad de

figuras y ficciones para el mundo de los sonidos donde “se juega algo imaginario (...) sobre los bordes y en los intersticios de una lingüística” (De Certeau, 2008, p. 87).

En este cruce de la voz con la letra, podemos reconocer los rasgos de los dos proyectos singulares que convocamos: en Agamben, “la voz escrita” o “lo escribible de la voz” se cifra en el misterio de la articulación donde se funda lo que el autor reconoce como el edificio del saber occidental; en De Certeau –sin renunciar a la ficción que habilita para la teoría la posibilidad de pensar la voz como la más evanescente y fugitiva de las materias– se aborda la escritura como una “escena para voces” (de Certeau, 1999, p. 174) en una “economía escrituraria” donde la oralidad se hace presente como *citas sonoras*.

Desde Agamben, hay voz como condición del lenguaje, pero al ser articulada en letras, ya no hay voz como mero sonido. Desde De Certeau, “en el origen, siempre hay una voz” (2008, p. 94), pero esa voz –al entrar en la economía de la letra– nunca es pura, sino que siempre se halla como “cita sonora” en un proceso de mistificación propia de la historia occidental.

Ambos pensadores mencionan brevemente la gramatología derridiana, y cada uno a su turno lo hace para diferenciar sus ideas de este trabajo sobre el *gramma* como pivote de la crítica a la metafísica occidental. Para Agamben (2017, p. 35), la diferencia con Derrida radica en una disputa por la lectura “insuficiente” de Aristóteles; para De Certeau (1999, p. 147), la clave está en alejarse de las oposiciones metafísicas para escuchar esa voz particular que se esconde en “el trabajo estructurante de la división”. De este modo, la singularidad de cada uno de estos pensamientos radica en una advertencia común (aunque tratada de modo diferente): la voz es materia.

III

En el proyecto de *lo escribible de la voz*, Agamben afirma que al articularse la voz en el lenguaje se pierde como mero sonido; y es

ese umbral (el de la articulación del sonido en letras, o el de lo “escribible de la voz”) donde se funda “el edificio del saber occidental”: una voz eliminada como mero sonido para ser articulada en lenguaje significativo (Agamben, 2017, p. 41). Toda esta reflexión está montada sobre una suerte de ficción de origen del habla, o lo que autor llama “hipótesis” (a la que le reconoce tener para la filosofía una función narrativa). En “Experimentum vocis” (Agamben, 2017, p. 25) expone su suposición del origen del lenguaje, la cual postula que el “hombre”, como todos los animales, siempre habría estado dotado de lenguaje pero que aquello que lo diferenció de los demás fue el haberse vuelto consciente de *tener* una lengua. Esta conciencia, a su vez, condujo a la separación y exteriorización de la “lengua” en términos de “objeto”, y con esto, a su posibilidad no sólo de estudiarlo y analizarlo sino fundamentalmente de transmitirlo. Se producen de este modo dos movimientos: uno de *expulsión de la voz* (la lengua es expulsada hacia afuera como objeto y así se expone a la voz como el no-lugar, esto es: su negatividad del *ya no* mero sonido); y otro, concomitante, de *reinscripción de la voz*, en el habla y en la escritura, “a través de los fonemas, las letras y las sílabas” (Agamben, 2017, p. 25). De este modo, el análisis de la lengua coincide con el análisis de la voz; o más precisamente con el estudio de la *articulación* de la voz en el doble movimiento de expulsión sonora y reinscripción por la letra. Lo que Agamben pone en relevancia (leyendo a Aristóteles) es la función decisiva que la letra tiene para la voz: la vuelve significativa. Sin embargo, no siempre la letra tiene esta función: es el caso de las onomatopeyas. En diversos trabajos (como por ejemplo en “Pascoli (1980) o el pensamiento de la voz sola”, incluido en *El final del poema* o “La idea del lenguaje”, en *La potencia del pensamiento*) hay una búsqueda por pensar la voz en la letra, pero en la experiencia de la escritura de sonidos extraños, y sobre todo en el caso concreto que mencionábamos de las onomatopeyas. Lo que la letra habilita como articulación de la voz lo hace

siempre en ese umbral entre la voz animal y el lenguaje significante. En este sentido, Agamben (2016, p. 131) recupera una cita de la *Tekné grammatiké* de Dionisio el Tracio, donde se clasifican las voces según sean “articuladas y escribibles”; diferentes de otras “inarticuladas y no escribibles como el crepitar del fuego, y el fragor de la piedra o de la madera”; disímiles a su vez de otra clase de voces, aquellas que son “inarticuladas y sin embargo, escribibles, como las imitaciones de los animales irracionales”, cuyo significado se desconoce y aun así pueden ser escritas. Esa experiencia de la escritura de ciertas letras que, aunque escritas, dan cuenta de sonidos que no pertenecen al lenguaje articulado, exponen una dimensión clave de la lengua: la *pura intención de significar*, esa potencia que muestra el lugar de acontecimiento de la experiencia de la lengua y en ese mismo momento se sustrae.

Daniel Heller-Roazen, lector y traductor de Agamben, ha abordado las onomatopeyas también desde ese umbral donde se expone la intensidad y la potencia de la lengua; vale decir: ese lugar donde paradójicamente la lengua es completamente ella misma, donde muestra la cara puramente sonora del habla, afirmándola y negándola al mismo tiempo. Estos gestos sonoros, articulados por la lengua más allá de sí misma, ponen al desnudo “los sonidos de un habla no humana que no se puede recordar ni olvidar por completo” (Heller-Roazen, 2008, p. 18). De este modo, la situación de la lengua puesta en el lugar de la voz nos enfrenta a una escisión, otra, clave también para el lenguaje: “la que se da entre el sonido y el sentido, entre la serie fónica y musical y la serie semántica” (Agamben, 2017, p. 44). Estas series habrían coincidido en la voz animal, pero en su bifurcación se polarizan marcando la máxima tensión de su oposición: por un lado, en la poesía y su tensión de sonido; por el otro, la filosofía y su concentración de sentido. Si la voz pasa por la letra para volverse significante, lo significante de la letra no siempre es una voz que significa y ahí radica el misterio de la articulación. En el máximo de articulación signifi-

cante estaría la filosofía. En el mínimo, la poesía. Pero en el máximo de la intención de significar, ahí donde la lengua se tensa en lo sonoro para exponer su tejido, su materia, ahí está la poesía: “donde acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra” (Agamben, 1989, p. 19).

IV

Por su parte, en el marco del estudio de lo que Michel de Certeau llama “la economía escrituraria”, como así también en el estudio que realiza sobre los dialectos y su importancia en la conformación de la lengua francesa en el periodo de la Revolución, la voz será caracterizada continuamente con rasgos de evanescencia, sutileza y fugacidad, aunque siempre en el trasfondo de la contundencia material de lo sonoro. Como decíamos, las voces son pensadas en tanto “citas sonoras” que entran en los textos, insinuaciones impuras que componen “un paisaje sonoro –paraje de sonidos” (De Certeau, 1999, p. 145). En ese paisaje, las voces que parecen escapar a la economía propia de la letra, se dejan observar como huellas, se dejan percibir “como un perfume” en la lengua. La voz, aquí pensada como instrumento musical, como materia fugitiva, también es definida como “presencia dentro del significante” (de Certeau, 1999, p. 150). En este sentido, la voz es el instrumento por medio del cual se hacen presente y retornan los ruidos, los sonidos, todo ese paisaje que se abre cuando el texto “se modifica al volverse el espesor antiguo donde se mueven sonidos irreductibles al sentido” (De Certeau, 1999, p. 174). Es en esa zona de espesura sonora donde la escena de la voz se expande en los textos para darse como insinuación y retorno: insinuación material de los cuerpos y retorno de la imaginación. Algo de la voz para De Certeau conecta con un habla pre-moderna, con una experiencia sonora cosmológica donde esa presencia evanescente se erigía como habla sagrada de la tierra. Pero más allá de las mistificaciones propias de un mundo de fábula, ese mundo de las bocas abiertas donde –lo recuerda Agamben

(cf. 2004: 89-91)– habla el animal y calla el hombre, la ficción teórica de la voz en De Certeau asume la marcación material de un ruido inquietante, una forma de alteridad irreductible (y no sólo dicotómica, razón por la cual se diferencia de los planteos derridianos). En suma: una *heterología* espesa que, en forma de cita, fagocita los textos en *variaciones y giros*.

No obstante, habría que pensar esta ocupación de la voz menos como la resistencia de un resto o ruina sonora que como la potencia vocal que pulsa la letra, en su efecto de soplo y ficción: “la voz hace escribir” (De Certeau, 1999, p. 174). En esta ficción lingüística, el hacer de la voz escrita o *poiesis* sonora, impulsa la letra envolviéndola en un trabajo que busca dominarla; sin embargo, ese dominio no logra realizarse del todo, en tanto es la voz misma su condición de posibilidad. De este modo, el paisaje sonoro se hace de “variaciones ilegibles de la voz que rayan los enunciados y atraviesan la casa del lenguaje como elementos extraños, como imaginaciones” (De Certeau, 1999, p. 172). En estas imaginaciones, en ese *algo imaginario de la voz* que se cuela entre las letras (De Certeau, 1999, p. 175) se reconocen “los sonidos poéticos insertados en la prosa de los días”; y así se diagrama todo un paisaje de insinuaciones y variaciones, de citas sonoras y espesores antiguos de sonidos, de voces y ruidos en espera, agazapados en la densidad de los textos.

Acaso esta ficción de una voz que hace escribir puede resonar en aquella “voz que proyecta visiones” de Gaston Bachelard cuando, ante la materia del agua y las vocalizaciones líquidas, proponía que la verdadera fonética era la “imaginada” (Bachelard, 1978, p. 285). La voz convoca así una “imaginación parlante” desde la que se figura “la agrupación de todas las palabras con fonemas líquidos para obtener un paisaje acuático” (Bachelard, 1978, p. 286). La voz insinúa la materia fluida desde su propia materia fugitiva, y así, la imaginación por la palabra inaugura un tipo singular de pertenencia vocal de/a la mate-

ria. Y creemos que por esta vía también puede oírse aquella “pequeña voz del mundo” que imaginaba Diana Bellessi, voz que es del poema y del mundo que canta, aunque el poeta la confunda y la crea su propia voz. Es una voz que pertenece “a la casa de la materia y al pequeño pago de la lengua” (Bellessi, 2011, p. 11). Es una voz que dice “nuestra pertenencia” pero no en un sentido de propiedad sino en una manera singular de temblor: “que tiembla y hace temblar” (Bellessi, 2011, p. 15). En variaciones ilegibles, la voz pequeña y no altisonante es para Bellessi “la idiota de la familia”, cuyas tareas atienden a lo inútil, a lo ínfimo, a la liberación de lo que ata al fondo de las cristalizaciones útiles del discurso. En “atención y artesanía”, esta voz acalla los grandes significados para quedarse murmurando “en la herida del sentido” (Bellessi, 2011, p. 10). Canta en la frontera, sobre la barra del signo, burlando la reducción imposible que todo signo supone para la voz y su materia. Si la voz es, como decía de Certeau, la presencia en el significante, esa materia esquiva no se deja apresar por unas categorías disciplinares y divaga en los intersticios de la lingüística, porque las *imaginaciones* que convoca pertenecen “a todas las voces de lo viviente en su dicha y su afonía. Por eso repite las mismas cosas en leve variación” (Bellessi, 2011, p. 15).

El texto, en su espesor antiguo de sonidos sin sentido, en esos enunciados rayados por sonidos extraños, en sus giros vocales “como guijarros blancos en el bosque de los signos” (de Certeau, 1999, p. 174), en suma, en los sonidos poéticos que esa pequeña voz del mundo canta, hacen de *la voz escrita* el tesoro imposible de la lengua; porque la inevitable alteración material de la voz en la letra es, a su vez, tanto la única posibilidad como la imperante necesidad de la escritura.

Ahora bien, los momentos de mayor espesura de la escritura de la voz estarían dados en aquellos pasajes (paisajes, parajes) donde “no se sabe lo que dice”, en esa “glosolalia diseminada en fragmentos vocales que incluye palabras que vuelven a ser sonidos” (De Certeau, 1999, p.

174). Es en esos momentos donde, por su parte, Miller (2012) reconocía, las “inanidades sonoras” (en su lectura de textos de Michel Leiris y sus palabras *arrugadas*, de André Breton y el juego consonántico de insecto/incesto, de Jean-Pierre Brisset y su análisis alucinado de fantasmagorías homofónicas). Esas inanidades se hacen presentes en pasajes textuales donde la voz muestra que es *nada* más que sonido, donde el sentido queda a flor de palabra y la dimensión sonora se hace de esas “pequeñas nadas”. Eso que resta, que reside, que resiste en los textos es “una suerte de materia verbal que está entre lo literal y lo sonoro” (Miller, 2012, p. 80). Ni dentro ni fuera del sentido, las inanidades sonoras exponen la compleja relación entre la voz y la letra y la traslada hacia las dimensiones de la sonoridad y la literalidad, como si en esos fragmentos textuales todo lo literal tuviera que ser entendido (escuchado) como sonoro y todo lo sonoro como literal. De este modo, el quiasmo de voz y letra nos sitúan en esta zona de la lengua que venimos balizando y que con Barthes llamamos “susurro”, con Agamben “experimentum”, con de Certeau “imaginaciones”.

V

Retomemos para finalizar las menciones a la cuestión del “significante” que realizan por su parte Agamben y De Certeau: que la letra vuelve significante a la voz, dice el filósofo italiano; que la voz es presencia dentro del significante, dice el historiador francés. En este punto (sin ocultar la con-fusión de sentidos que adopta aquí el significante “significante”) cabe mencionar que, ni De Certeau ni Agamben esquivan la mención a Ferdinand de Saussure, aunque hay que decir que (como en el ya mencionado caso de la gramatología derridiana) esta mención no es marginal sino breve. Ambos se refieren menos a la teoría de la arbitrariedad del signo que a la ebullición teórica en la que el lingüista participa y hereda de las reflexiones previas a su célebre *Curso de lingüística general*. Para Agamben, hay una clave fundamental y está en el estudio de los *Anagramas* de Saussure, ese proyecto de

desciframiento fónico que el lingüista realiza entre 1906 y 1909 en poesía de autores latinos mayormente y en donde justamente hay, según Agamben (2017, p. 42), una “confusión entre letra y significante”: en los anagramas, la letra adopta características de significante; en el curso, al revés. Recordemos que Saussure, aislando en sus anagramas lo que llamaba la “materia fónica” subterránea al texto, trabaja –al parecer– el sonido en tanto *fonema* y no en tanto *letra*. Esto lo sostiene Jean Starobinski (1996, p. 26) a partir de una nota de Saussure donde éste confiesa que su trabajo se ajusta más a la búsqueda de *anafonías* que de *anagramas*. Todo en la letra se resume a sonido en esta búsqueda de “preocupación fónica”; pero en general mantiene la denominación *grama* para no “hacer creer que se trata de una especie inaudita de cosas” (Saussure en Starobinski, 1996, p. 29). De todos modos, es inaudito lo que sucede en esta búsqueda fónica, donde Saussure se debate entre meros hallazgos de “florituras” y la necesidad de formular leyes de composición poética basadas en una “ciencia de la forma vocal de las palabras” (Saussure en Starobinski, 1996, p. 33).

En De Certeau, la mención a Saussure se realiza en el marco del estudio de reflexiones lingüísticas del siglo XVIII, donde podían diferenciarse dos mundos: el de las vocales y el de las consonantes. El mundo de la consonante es razón escrita y progreso, el mundo de la vocal es soplo y efecto del cuerpo. A partir de estas distinciones realizadas por lingüistas de la época, podía saberse por ejemplo que los niños vocalizaban más, y que “en el límite, en los animales, hay vocales pero no consonantes” (Guebélin en De Certeau, 2008, p. 91). Es la distinción de estos dos mundos, vocal y consonante, que “parece haber recibido finalmente su estado y su legitimidad científica con la división de Saussure entre lengua y habla” (De Certeau, 1999, p. 171).

Ya sea como materia fónica, ya sea como mundo vocal, lo que puede verse como constante en estas reflexiones (que van de Saussure a Derrida, de la materia fluctuante a la articulación fónica, en un tipo de

reflexión habilitada en los bordes de las categorías y los intersticios de las teorías) es que la voz con-voca a la letra, pro-voca la escritura. Patrice Maniglier (2006), en el capítulo dedicado a “La escritura de la voz” de su estudio sobre Saussure, aclara que el fonema es un artificio teórico y no una entidad de la lengua ni del habla; y por eso, en este sentido, se trata de una entidad doble: tanto acústica cuanto articulatoria. Es por esta cuestión que Saussure termina alejándose de “la justificación empirista que cree que la realidad lingüística es ‘fonatoria’ porque el lenguaje toma la forma de un acto poniendo en juego los órganos vocales” (Maniglier, 2006, p. 113). Podríamos decir que es en ese alejamiento donde se cumple el proceso de la adquisición de cierto estatuto científico para la teoría lingüística que De Certeau leía en conexión con las reflexiones previas; pero esto se produce no en el borramiento sino en la pervivencia de lo que Maniglier propone pensar como “la vida enigmática de los signos”.

Así, de la voz a la letra y de la letra a la voz, lo que creemos puede ser pensado (en el quiasmo de ficción y teoría) es lo inaudito, lo extraño, lo que no puede ser domesticado por las pretensiones de cientificidad; lo que crece en el borde (bosque) de los signos, lo que –justamente– hace ruido: esa voz que en la letra se agazapa como condición de posibilidad y como reserva sonora de misterio.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1989). *Idea de la prosa*. Barcelona: Península.
- Agamben, G. (2004). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2008). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2016). *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Agamben, G. (2017). *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje.* Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1987). El susurro de la lengua en *El susurro del lenguaje.* México: Paidós.
- Barthes, R. (1976). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos.* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bellessi, D. (2011). *La pequeña voz del mundo.* Buenos Aires: Taurus.
- Derrida, J. (1970). *De la gramatología.* México: Fondo de Cultura Económica.
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer.* México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- De Certeau, M. (2008). *Una política de la lengua: la Revolución francesa y los patois: la encuesta Gregorio.* México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y literatura.* Barcelona: Paidós.
- Heller-Roazen, D. (2008). *Ecolalias: Sobre el olvido de las lenguas.* Buenos Aires. Katz.
- Herzog, W. (2014). *Conquista de lo inútil.* Madrid: Blackie Books
- Maccioni, Milone y Santucci. (2019). Imaginar, hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas. *Landa, 1* (8). Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/149392/CONICET_Digital_Nro.9dabe799-e60c-4cf3-bfc3-7779a7612044_B.pdf?sequence=6
- Maniglier, P. (2006). La Vie énigmatique des signes: Saussure et la naissance du structuralisme. París: Léo Scheer.
- Martínez, G. (2019). Sobre la memoria. CTXT Revista Contexto, 1 (214). Recuperado de <https://ctxt.es/es/20190327/Firmas/25297/sonidos-memoria-inteligencia-homo-sapiens-guillem-martinez.htm>.

- Miller, J-A. (2012). *La fuga del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- Molloy, S. (2016). *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Morábito, F. (2014). *El idioma materno*. Madrid: Sexto Piso.
- Pascoli, G. (1980). *Poemi Conviviali*. Milán: Editorial Mondadori.
- Proust, M. (2016). *En busca del tiempo perdido*. Madrid: Alianza Editorial.
- Satz, M. (2019). *El alfabeto alado*. Barcelona: Acantilado.
- Starobinski, J. (1996). *El ojo vivo*. Valladolid: cuatro editores.