

LA VOZ EN LA LETRA

The voice in the letter

Gabriela Milone

Universidad Nacional de Córdoba/IDH CONICET
gabymilone@gmail.com

Resumen: Pensaremos en estas páginas la cuestión de la voz partiendo de las reflexiones que realiza Giorgio Agamben. Prestaremos especial atención no solamente a la cuestión de la negatividad sino también y fundamentalmente a esa *dimensión inaudita* que, según el autor, se abre cuando la voz es pensada en la letra. Desde el diálogo con otros pensadores contemporáneos y en la lectura de determinados textos poéticos, buscamos pensar las ideas de la *materia de la lengua* y de lo *máximamente decible* en la experiencia singular de dos tipos de sonidos: aquellos elementos considerados insignificantes que no obstante sustentan la significación (fonemas); y aquellos supuestos como no pertenecientes al lenguaje articulado aunque puedan ser escritos (onomatopeyas).

Palabras clave: **Voz / letra / materia**

Abstract: In these pages we aim to explore the problematic of the voice following the considerations realized by Giorgio Agamben. We will pay special attention not only to the problem of negativity but also and fundamentally to that *unheard-of dimension* which, according to the author, appears when the voice is thought in the letter. In dialogue with other contemporary thinkers and by reading certain poetic texts, we will try to think the ideas of *the matter of language* and of the *absolute sayability* in the singular experience of two types of sounds: those elements considered insignificant that, nevertheless, support the Significance (phonemes); and those sounds thought as not belonging to the articulate language although they can be written (onomatopoeia).

Key words: **Voice / letter / matter**

La voz proyecta visiones

Gaston Bachelard

Insistamos, una vez más con Giorgio Agamben, en la pregunta por la voz. Insistamos para preguntar menos por la negatividad de la voz que por su escritura, por esa voz que –de la confusión animal a la discursividad humana– se escribe, se hace letra. En *El lenguaje y la muerte*¹, donde se aborda la relación entre la voz y el lenguaje, entre *phoné* y *logos*, Agamben (retomando las lecturas de Hegel y Heidegger) postulará que el hombre tiene el lenguaje sobre la estructura negativa de la voz, esto es: que el lenguaje se da en el quitarse de la voz como mero sonido. La voz como materia evanescente y como experiencia de la suspensión del lenguaje sólo se podrá revertir, según Agamben, en un *experimentum linguae*: si la voz no es mero sonido pero tampoco sólo significado, será en esa doble negatividad donde radique la máxima potencia de la lengua. No obstante, hay que recordar que el mismo Agamben reconoce en “Experimentum linguae” (texto que data de 1989, que se incluye como introducción para la traducción francesa y que figura como apostilla para reedición de *Infancia e historia*, 2001) que refuerza su trabajo del tema sobre la no-articulación entre *phoné* y *logos*, en ese espacio vacío de doble negatividad donde la voz se quita como *phoné* (ya no siendo mero sonido) para articularse en el discurso (aunque aún no sea significado); razón por la cual no continúa pensando en la línea de investigación que retomaba cierta tradición de gramáticos antiguos para pensar el tema². En trabajos como “Pascoli o el pensamiento de la voz sola” (de 1982, e incluido en *Categorie italiane*), “*La glossolalie comme problème philosophique*” (de 1983, publicado en francés en *Discours psychanalytique*) o “La idea del lenguaje” (de 1984, e incluido en *La potencia del pensamiento*) hay una búsqueda por pensar la voz en la letra, en la experiencia de la escritura de sonidos extraños, e incluso introduciendo un caso concreto: las onomatopeyas. Recordemos esas palabras clave de Gaunilion sobre el “la voz sola” y de la *Teckné grammatiké* de Dionisio el Tracio que Agamben cita en varias oportunidades y que conjuntamente pueden leerse en el texto “Pascoli o el pensamiento de la voz sola”³:

1. G. Agamben, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, trad. T. Segovia, Valencia, Pre-textos, 2008.

2. Cfr. G. Agamben, “Experimentum linguae”, en *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. 3ª edición aumentada, trad. S. Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

3. G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma, Laterza, 2010 [traducción nuestra].

No tanto la voz misma, que es una cosa en cierto modo verdadera, es decir el sonido de las sílabas y de las letras, cuanto el significado de la voz oída; no, sin embargo como es pensado por quien conoce qué cosa suele significarse con esa voz, sino, más bien, como es pensado por quien no conoce su significado y piensa sólo según el movimiento del ánimo al oír esa voz y busca representarse el significado de la voz percibida.⁴

Hay que saber —se lee en *Tekné grammatiké* de Dionisio el Tracio— que, de las voces, algunas son articuladas y escribibles (*engrammatoi*) como las nuestras; y otras inarticuladas y no escribibles como el crepitar del fuego, y el fragor de la piedra o de la madera; otras inarticuladas y, sin embargo, escribibles, como las imitaciones de los animales irracionales; como el *brekekéks* y el *koí* estas voces son inarticuladas porque no sabemos qué significan, pero son *engrammatoi* porque se pueden escribir ...⁵.

Desde estas citas, Agamben traza un camino para pensar la voz; pero, como decíamos anteriormente, esa senda parece perderse en el estudio sobre la estructura negativa de la voz en tanto pre-suposición quitada del lenguaje. Esta línea de reflexión sostiene que hay lenguaje porque hay voz, pero en el lenguaje la voz se quita como mero sonido o flujo sonoro y queda como pura indicación, como *shifter supremo* que da cuenta de su puro querer-decir⁶.

Esta fractura en el plano del lenguaje que la voz evidencia, entre el mostrar y el decir, será lo que primará en el seminario sobre el lenguaje y la muerte y que luego Agamben continuará modulando en otras preguntas vinculadas a sus reflexiones sobre la *potencia* en general. Sin embargo, nos interesa insistir en los modos de pensar el *tener lugar del lenguaje* vinculados a la experiencia de la *voz sola* y de la *voz en la letra*, vale decir, en la experiencia de un término cuya apariencia de palabra es evidente aunque no así su significado. Y particularmente quisiéramos también indagar en esa experiencia de la escritura de ciertas letras que dan cuenta de sonidos que no pertenecen al lenguaje articulado e incluso así pueden ser escritas. Estas experiencias exponen la *pura intención de significar* como potencia de un lenguaje que al mismo tiempo, y en un mismo movimiento, muestra su lugar de acontecimiento y se sustrae. Si la voz no es ni mero sonido ni puro significado ¿qué otras complejidades se suman si se la piensa en el terreno

4. *Ibid.*, p. 64.

5. *Ibid.*, p. 67.

6. Remitimos al lector interesado al pormenorizado y minucioso estudio de P. Fleisner, “Vida poética. El arte y la vida o la estética como punto de partida”, en *La vida que viene. Estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben*. Buenos Aires, Eudeba, 2015.

de la letra? ¿Qué permite pensar la escritura en relación a la voz cuando pareciera que ambas dimensiones se negarían: la voz desapareciendo como sonido emitido por una boca para acontecer como *gramma* por una mano que la empuña? Si la *deixis* como instancia clave del discurso da cuenta de la cuestión de la voz y su relación con el lenguaje, ¿qué problema evidencia la letra con la que escribe un sonido que no pertenece a la lengua y que sin embargo puede *caligrafiarlo*? Si la indicación del tener-lugar del lenguaje adviene por la voz que lo profiere y al mismo tiempo se quita, ¿qué *cosa* del lenguaje indica la letra que escribe un sonido y hace advenir un mundo desconocido para el significado, mundo surgido por una mano que escribe lo que no es palabra aunque lo parezca? En esta experiencia, o mejor, en este *experimentum*, una lengua se muestra en su materialidad y articula lo que pareciera no puede ser articulado: la ausencia de significado, la mera intención de significar.

Agamben enuncia la crí(p)tica tarea: decir lo *máximamente decible* del lenguaje en su materialidad. Pero ¿de qué materia se trata? ¿Cuál es la materialidad del lenguaje: acaso su sonido; acaso su sentido; acaso ambas o ninguna? ¿Será su *literalidad*, su letra *a la letra*; o su *figuratividad*, su potencia significativa y simbólica? En “Idea de la materia” (*Idea de la prosa*), Agamben afirma que “donde acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra”⁷. Se trata de una “lignaria sustancia” que es la materia *de la palabra* cuando ya no hay lenguaje. La palabra, en el acabamiento del lenguaje, es la materia de esta experiencia que dice su máximo material en el mínimo significante. Materia *sonora* de la voz y materia *literal* de la letra: donde acaba el lenguaje (como significado) empieza su materia (materia que es madera: *lignaria* sustancia). Un texto del poeta argentino Mario Ortiz subraya esta familiaridad etimológica que estamos sugiriendo:

Materia es una palabra hermosa (...) Viene del latín, sí. Nació en el Imperio Romano, entre medio de los bosques donde vivían las hadas y los druidas pergeñaban sus hechizos. La materia pasó de boca en boca; con el correr de los siglos se fue deformando y en España se convirtió en la palabra *madera*.⁸

La *materia* de la palabra que se hace *madera* rodando por las bocas, resonando en los árboles del bosque, se muestra en sus variaciones fonéticas, en su potencia transformativa, en sus juegos sonoro-semánticos. El sonido de una letra (*t*) muta en el sonido de otra (*d*) y así se entrelazan

7. G. Agamben, *Idea de la prosa*, trad. L. Silvani, Barcelona, Península, 1989, p. 19.

8. M. Ortiz, *Cuaderno de lengua y literatura VIII*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, p. 132.

en su *lignaria sustancia* y muestran que en el límite de la palabra hay un fonema que gira y se muerde de boca en boca, sonidos interdentes que son expelidos en variaciones tan mínimas como inauditas. Porque lo que se abre para este pensamiento que se enfrenta a la materia liminal de la palabra es una dimensión de puro aliento de la voz; de esa voz que, en su desplazamiento del mero flujo sonoro a la significación, es sopro que varía, que se potencia y expone una materia en su máxima decibilidad. Porque lo *máximamente decible* acaso no sean grandes enunciados que expongan el misterio de la lengua, sino quizá sólo se cifre en la exposición de ese juego de *boca en boca*, de ese momento incalculable e inaudito en el que una boca en medio del bosque suavizó la posición de la lengua detrás de sus dientes y dejó sonar una *d* en lugar de una *t*, y así dejó que por la lengua se pasara desde un sonido seco a otro sonido vibrátil. La fonética (que a pesar de sus pretensiones científicas, desde su misma tarea de descripción y definición de los sonidos de la lengua, se nos presenta como una cantera de tesoros poéticos sin par) describe el sonido de la *t* como “oclusivo dental sordo”; y el de la *d* como “oclusivo dental sonoro”. Entonces, jugando con las descripciones (como quería Francis Ponge), podemos pensar que ese paso de la *t* a la *d* muestra la vibración de una lengua que experimenta un camino de lo sordo a lo sonoro. Pero habría que aclarar que ambos sonidos conviven en estado oclusivo y en la misma palabra, como capas sonoras, como *infancia*. En tanto podemos pronunciar ambas palabras y no olvidamos una para decir la otra, la *materia* sorda y la *madera* sonora coexisten en una lengua que virtualmente y potencialmente contiene y pronuncia esos sonidos. Son sonidos que cronológicamente estaríamos tentados a pensarlos como *previos* pero que, al coexistir con los *sucesivos*, muestran la lengua en su instancia activa, no fracturada para siempre en *un antes y un después*, sino discontinuada *de boca en boca*, en una ronda fónica donde la *infancia* se expone y se experimenta en mínimas porciones sonoras, o sea, en lo *máximamente decible*. En este punto, leamos un poema del poeta Juan Laurentino Ortiz titulado “Mira mi hijo ... ¿qué es eso?”⁹:

Mira mi hijo ... ¿qué es eso?
La desnudez de la aurora
medio velada por una
cabellera de árboles.

Mi hijo miró, miró, los ojos agrandados.
Miró y no encontraba la palabra.

Pura como el asombro

9. J-L Ortiz, *Obra completa*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2005, p. 79.

rosado de la aurora
era su maravilla.

Miraba. Es pequeño.
Tiene apenas dos años.
-¿Qué es eso, mi hijo? ¿Qué es eso?-
- Chiche! ...papá
chiche!!-
me contestó.

La infancia en términos cronológicos de la vida que aquí entra en escena podría rápidamente hacernos desistir de su lectura desde las propuestas teóricas que venimos considerando. Sin embargo, en la complejidad de una escena que simula ser simple, en la ternura de lo que despunta (la aurora en el horizonte, la lengua en la boca del niño), vislumbramos que se abre aquella *dimensión inaudita* de la que Agamben hablaba cuando especulaba con un pensamiento que sea capaz de enfrentarse a la voz: la palabra que no se encuentra es una palabra perdida antes de tenerse. La palabra que se pronuncia ante la inmensa pregunta “qué es esto” es una palabra en apariencia de palabra: *chiche*. Según la descripción fonética del español, la *ch* es un dígrafo, esto es, dos letras que unidas hacen un sonido particular: aquél que se articula justo detrás de la parte dura del paladar. Es un fonema palatal, ya que su sonido se produce en la unión de la lengua con el paladar. En esa conjunción sonora, lo duro y lo blando, el paladar y la lengua, hacen el sonido de una palabra *en apariencia* de palabra. Porque “chiche”, en la duplicación de un sonido extraño, blando y duro al mismo tiempo, hace un simulacro de palabra ahí donde no hay palabra, en la lengua infante donde la palabra que nombraría ese despunte de la aurora en su desnudez milagrosa, está perdida. Pero no es que se ha perdido como si se la hubiera tenido. Es una palabra que está perdida, una *res amissa*. Agamben, leyendo a Caproni, habla de la *res amissa* en términos de que puede perderse, así como la gracia. No se trata de lo perdido que reclama un dueño, ni de lo perdido y abandonado de lo que cualquiera podría apropiarse, sino que se trata de ese “tipo de cosas que por siempre resta inapropiable”¹⁰. En la lengua del niño del poema, que se pliega al paladar y en su choque produce un sonido, no hay *una* palabra sino que hay *materia de palabra*: sonido de lo máximo que puede decirse, duplicación de los pliegues sonoros que se pronuncian en la lengua, con la lengua, desde la lengua, pero justamente en una experiencia del *sin lenguaje*. Ese significativo del que su significado no estaría definido (*chiche*) se manifiesta en su intención de significar sin ser palabra en una pura mostración material del *hay* del lenguaje. La lengua

10. G. Agamben, *Categorie italiane*, ed. cit., p. 90.

del infante expone la *res amissa* de la materia de la palabra: lo máximamente decible está en una palabra perdida; está como palabra que es perdible ante el asombro (wittgensteiniano) de que el mundo *sea*. Que el mundo *sea*, eso que en el poema se muestra en la aurora desnuda y velada por la cabellera de los árboles, cifra el *asombro* y la *maravilla* ante los cuales la palabra falla y se pierde porque es esa su condición: *res amissa*. Quignard en *El nombre en la punta de la lengua* extremará esta idea y sostendrá que la pérdida precede al objeto que se pierde, que hacemos la experiencia de la falta de la palabra porque la materia de la palabra está cifrada en su falta¹¹. Que la lengua falle es, pues, su *sustancia lignaria*. Hablamos a condición de que el habla falle y en esa pérdida no habría lo indecible sino la *apariencia*: una *palabra* que acontece *como si fuera* una palabra, una boca que ante la pregunta por “esto” pronuncia *chiche*.

Si con el Wittgenstein del *Tractatus* y de la conferencia sobre la ética, Agamben piensa ese asombro ante el *hay* del mundo (para cuya manifestación tenemos la no menos asombrosa existencia del lenguaje¹²), con Benjamin reflexiona sobre el problema de lo “indecible” (citando el pasaje de la famosa carta que Benjamin le escribe a Buber en julio de 1916: “la pura eliminación de lo indecible en el lenguaje”¹³). La cuestión radica en que si lo indecible no es un límite del lenguaje sino su propia presuposición (así como la falla de la palabra no indica el fin del lenguaje sino el acontecimiento de su *tener-lugar*), entonces esa “eliminación” no radicaría en la aniquilación de lo que por otra parte es su negatividad (*lo que se dice diciendo que no puede decirse*), sino la *liminarización* del lenguaje, el llevarlo a su límite ahí donde no es posible afirmar ni la significación absoluta ni el silencio total. Ni uno ni otro serían límites para el lenguaje. Postular una e-eliminación de lo in-decible implica justamente un desprenderse de esos prefijos negativos para llevar al *límite lo decible*, des-instrumentalizando el lenguaje, esto es: llevar al límite para que el lenguaje no sea un medio *para*, sino un medio *puro*. La eliminación de lo indecible se daría pues en el lenguaje y por el

11. P. Quignard, *El nombre en la punta de la lengua*, trad. A. Barreda, Madrid, Arena Libros, 2006.

12. Para una profundización de esta idea, remitimos a O. del Barco, “Diálogo sobre Wittgenstein” en *El abandono de las palabras* (2ª edición), Buenos Aires, Letra Viva / Biblioteca Internacional Martin Heidegger, 2010.

13. Para una lectura completa de esta carta (traducida por primera vez al castellano) y un pormenorizado estudio sobre la misma, remitimos al artículo de Luis García: “Medialidad pura. Lenguaje y política en Walter Benjamin” en *Recial*, Revista del Ciffyh Área Letras, Centro de Investigaciones, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2015, N°8 (6). Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/12964>.

lenguaje, a partir de él mismo¹⁴. Queda al descubierto así la potencia de la lengua en la *decibilidad* máxima, la cual se expone en elementos mínimos, precisamente *liminares*. Como los fonemas, por caso, de los cuales Agamben aclara que son entes insignificantes que hacen posible la significación.

Si exponer los límites del lenguaje nos conduce a una experiencia con la lengua que necesariamente denuncia tanto al metalenguaje cuanto a lo indecible como pre-suposiciones, el pensamiento no puede más que ser conducido al límite de la voz, ahí donde la voz no puede ser dicha. Sin embargo, al retomar esa tradición antigua de gramáticos que mencionábamos al inicio de estas páginas, la exposición de la voz en los límites del lenguaje adopta rasgos singulares al darse en el terreno de la letra. En la cita de Dionisio el Tracio, las voces son sutilmente clasificadas entre *articuladas* (voz como palabra), *inarticuladas* y *no escribibles* (voz del crepitar del fuego, del fragor de la piedra), *inarticuladas y escribibles* (las imitaciones irracionales de los sonidos animales que pueden ser escritas aunque se desconozcan su significado). Así aparecen estas voces inarticuladas pero gramaticalizadas, escritas, en un des-quicio de la escritura que en esa experiencia escribe lo que semánticamente no puede articularse pero que en lo asemántico de la imitación sí puede ser escrito: escribe un sonido imposible, agramatical aunque gramaticalizado. De este modo, con estas voces inarticuladas que sólo en la escritura parecen articularse, se daría el pasaje de la lengua pura de la naturaleza, puro grito, enorme *ladrido*, a la articulación de lo inarticulado. Quignard sostiene que “del inmenso ladrido de la naturaleza y del canto animal, el hombre seleccionó una diminuta porción sonora”¹⁵, pero ese sonido asemántico que nos precede está en nuestra propia garganta. Lo inarticulado no sería pues una imposibilidad fónica o una incapacidad fonadora; sino más bien una limitación en la significación. Si la naturaleza no ha hablado ni habla (Lucrecio, según Quignard, sostiene que la voz de la naturaleza no habla sino que “ladra”), entonces siempre ha estado en la lengua, inmersa desde siempre en ella, desconociendo la infancia como punto de fractura. Si los animales están desde siempre en la lengua y desconocen el momento en el que se comienza a hablar, la boca que sí habla experimenta un cambio de voz, aunque en esa muda no olvida su voz de bramido. Pero es una voz que mejor sabría exponer la mano en la escritura que la lengua con la boca. Heller-Roazen¹⁶ indaga esa zona de sonidos que están en el

14. Cfr. W. Hamacher, *Lingua Amissa*, trad. M. G. Burello y L. Carugati, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012, p. 108.

15. P. Quignard, *EL odio a la música. Diez pequeños tratados*, trad. P. Jacomet, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1998, p. 45.

16. Cfr. D. Heller-Roazen, *Ecolalias. Sobre el olvido de las lenguas*, trad. J. Benseñor, Buenos Aires, Katz, 2008, pp. 9-18.

umbral de la lengua, sonidos que aunque puedan amonestarse como ajenos al sistema, pueden efectivamente ser articulados. Las onomatopeyas, las interjecciones, las exclamaciones, abren las puertas a una zona sonora asemántica de la que no puede afirmarse rápidamente que no pertenece a la lengua, ya que podría decirse que pertenece fónicamente aunque sin pertenecer semánticamente. Avanzando sobre una región de sonidos que le son extraños, la lengua produce chasquidos, chirridos, chillidos, rechinamientos, crujidos, traquidos, restallidos. Pero si atendemos bien, estos sonidos a los que aluden estos términos son palabras que como tales pertenecen a la lengua pero que su pronunciación detenida nos revela una cuestión por demás interesante: son palabras en las que se escuchan onomatopeyas, donde su *significación* se produce por una imitación sonora. Los sonidos de los dígrafos *ch* y *ll* o de los sínfonos *cr* y *tr* exponen un escenario fónico donde circulan fonemas linguales, palatales y vibrantes que localizan la fonación en un punto donde la lengua es la experiencia física¹⁷ de contacto con toda la boca; boca por donde pasa el aire de los sonidos sibilantes y fricativos, el agua de las consonantes líquidas, la apertura inactiva de la boca en la pronunciación resonante de las vocales¹⁸.

Aquellos sonidos que la lengua no puede articular pero sí escribir serían entonces las onomatopeyas de las *voces* animales. Del sonido del sínfone *tr* que mencionábamos, hay una muestra en el mismo Pascoli en un poema (que no cita Agamben) que se titula “El pajarillo del frío”¹⁹. La escena es la de una pequeña ave que en el hielo del aire frío, silba apenas, como un cristal que cruje mientras se hiende. Y al final de cada una de las seis estrofas que conforman el poema, un mismo verso se repite introduciendo en la escritura estos sonidos: “trr, trr, trr, terir, tirit...”. Es por demás inquietante que sonidos similares, insignificantes en la pura intención de significar, aparezcan asimismo en el final del Canto IV del *Altazor* de Huidobro²⁰ donde la voz muta, llevaba por un pájaro que canta en las ramas, hacia un “tralalí tra-

17. Heidegger en *De camino al habla* (trad. I. Zimmermann, Barcelona, Odós, 1990) sostenía que el testimonio de la experiencia física de la lengua está en el nombre que las lenguas occidentales se han dado a sí mismas: *lingua*, *lengua*, *langue*. Heller-Roazen (*Ecolalias. Sobre el olvido de las lenguas...* trad. cit., p. 154) afirma: “es como si la misma palabra “lengua” (*tongue*) fuese una catacrexis: un nombre para algo innombrable, una figura inadecuada para un ser al que no puede asignársele un lugar adecuado y que no puede, por esta razón, representarse cabalmente”.

18. Cfr. J. Kristeva, *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*, trad. M. Antoranz, Madrid, Fundamentos, 1998, pp. 21 y ss.

19. G. Pascoli, “L’uccellino del freddo”, en *Canti di Castelvecchio*, Zanichelli, Bologna, 1907, pp. 13-14.

20. V. Huidobro, *Altazor o EL viaje en paracaídas. Poema en VII Cantos* (1919), Madrid, Cátedra, 1998, p. 110.

lalá” Entonces, preguntémosnos: ¿de quién es la voz que emite (que escribe) ese sonido doble: *tr*? Si es la imitación del sonido del pájaro llevada a la letra, pareciera entonces que no es la voz del pájaro como tampoco será la voz articulada del hombre. Arriesguémosnos a pesar que acaso esta voz sea la del *experimentum linguae* de la voz de la letra, en la letra: voz que sin ser mero flujo sonoro ni quedar negada en la significación, escribe un sonido, lo pone en el umbral de lo decible y muestra la materia de la que se hacen las palabras, esa madera fónica que pasa de boca en boca. Pero arriesguémosnos a pensar aún más: en esos sonidos inarticulables e inescribibles que menciona la cita de Dionisio el Tracio que recupera Agamben, esto es: el crepitar del fuego, el fragor de la piedra (y podríamos agregar el murmurio del río y el ulular del viento). Insistamos en esas palabras que indican esos sonidos (*crepitar, fragor, murmurio, ulular*) porque su pronunciación lenta no revelan su claro fondo onomatopéyico. Podríamos pensarlo con Bachelard y su idea de que la *voz proyecta visiones*; e incluso más: que las onomatopeyas están en la naturaleza y que todos los sonidos se co-pertenecen en su eco²¹. Así, el sonido *cr* o *fr*, o la duplicación de la *m* y de la *l*, si en estas palabras no logra escribir lo inarticulado de los sonidos, al menos proyecta la imagen sonoro-vibrante del fuego en su consumarse, de la piedra en su retumbar, del agua en su correr, del viento en su soplar.

Podemos proyectar algunas de estas cuestiones a un poema del poeta argentino Juan Carlos Bustriazo Ortiz. Citamos un fragmento²²:

“... ay las uñas del viento, esa maloca, ay sus dardos de jaspe, juan
“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 espal-
da
[...]
“en la espalda del vaso adormecido, 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-

21. Cfr. G. Bachelard, “La palabra del agua”, en *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, trad. I. Vitale. México, FCE, 1978, pp. 140 y ss.

22. J C. Bustriazo Ortiz, *Herejía bermeja*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2008, p. 43. El texto pertenece al libro *Las yescas. Canciones del enterrado* incluido en la edición mencionada. Cabe aclarar que todos los textos de ese poemario se titulan “Bordona” (las cuerdas graves de la guitarra) y que en el contexto de la producción hasta el momento publicada de Bustriazo Ortiz son los 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).

“lélululén, lulén, el árbol, juan, el cuero
“del cielo, niebla negra, picadura del viento, este
“lanzazo...”

En principio, observemos la escena fónica que el poema expone, la cual estaría marcada, por un lado y desde el inicio, por presencia de las exclamaciones que se reiteran en el texto: esos *ay* que se evidencian en el umbral donde no pertenecen a ninguna lengua en particular pero aun así no quedan fuera del lenguaje. Estas pequeñas partículas sonoras “destierran la lógica de la fonética”²³ y exponen la lengua en su materia sonora. Por otro lado, la escena está fuertemente marcada, también desde el inicio, por la imagen sonora del viento: 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*²⁴) 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 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, en el *experimentum linguae* de los sonidos escritos.

Sobre el final de “Experimentum linguae”, Agamben sostiene que “la voz humana jamás ha sido escrita en el lenguaje y el grama (el pensamiento de Derrida lo ha demostrado hace tiempo) no es más que la forma misma de la presuposición de sí y de la potencia”²⁵. Entonces, luego de lo expuesto y llegados a este punto, ¿habremos de desandar el camino que el mismo pensador, desde otras referencias, había marcado desde la voz hacia la letra? ¿O habremos de persistir en la búsqueda de otras zonas aledañas de pensamiento siguiendo esas mismas sendas perdidas; zonas donde se pueda pensar la voz en su materialidad aunque sin por ello desconsiderar la negatividad que la constituye? ¿No es acaso este camino en el que se insiste en el texto “El fin del pensamiento” que cierra *El lenguaje y la muerte* cuando recuerda que “en algún tiempo –se nos ha dicho– la voz se ha escrito en el

23. D. Heller-Roazen, *Ecolalias. Sobre el olvido de las lenguas...*, trad. cit., p. 17.

24. P. Quignard, hablando de la muerte de Orfeo por Ovidio, dice: “los gritos (*ululatus*) de las bacantes consiguen *cubrir* poco a poco el sonido de la cítara” en *Butes*, trad. C. Pardo y M. Morey, Madrid, Sexto Piso, Madrid, 2011, p. 61.

25. G. Agamben, *Infancia e historia...*, trad. cit, p. 221.

lenguaje”²⁶? Porque ¿cómo seguir si no las proposiciones de un pensamiento que continuamente promete enfrentarse a la materia de la lengua para exponer en esa experiencia la potencia de su *ethos*? ¿Cómo seguir haciendo *experimentum linguae* si no es habitando con la escritura el escenario fónico de esa *lignaria sustancia*?

26. G. Agamben, *El lenguaje y la muerte* ...trad. cit, p. 174.