

# Ficciones fónicas

Materia, paisajes, insistencias de la voz

Gabriela Milone



**M I M E S I S**

I - M A T E R I A L I D A D E S



**FICCIONES**  
**FÓNICAS**  
MATERIA, PAISAJES, INSISTENCIAS  
DE LA VOZ

© Gabriela Milone  
© ediciones mimesis

diseño y diagramación: Mary Luz Estupiñan, Raúl Rodríguez Freire y Aracelli Salinas Vargas

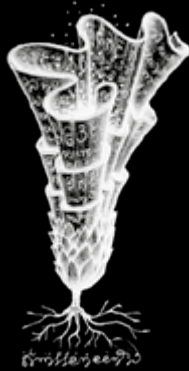
dibujos de tapa e interior: *Codex Seraphinianus* de Luigi Serafini  
fotografía página 2: Hernán Camoletto

ediciones mimesis  
Santiago, Chile  
edicionesmimesis.cl  
mimesisediciones@gmail.com

octubre 2022  
ISBN: 978-956-6130-07-9



# PRESENTACIÓN



# LA INQUIETUD MATERIAL

**T**omemos la advertencia de Nietzsche: para pensar una cosa sutil (acaso esa cosa rara que es la voz) hay que precaverse del peligro del grito. Habrá que hacerse de una voz baja, quizá hasta de una voz murmurante. Una voz que se mida tanto con los decibeles mínimos de un bisbiseo cuanto con las ecolalias fugaces de una repetición. Una *ninfa fugaz*, la voz, decía De Certeau. Una materia imposible, díscola, incesante. Más allá, más acá, desquiciando el espacio que parece no pertenecerle, la voz se escribe menos como una materia (en el sentido de una disciplina, una tabla de contenidos) que como una insistencia en estas páginas. Desde recorridos diversos (a veces laberínticos, a veces recursivos) se abre una zona intersticial, sin pretensiones de localización exacta de la pregunta en un lado (la teoría) ni en el otro (la poesía). Como si un lado y el otro, teoría y poesía, no fueran ya quiasmos de voces, superposiciones de figuras, parataxis de ideas.

Estas páginas declaran que la pregunta por la materia fónica surge como fuente de invención. Y proviene de una inquietud específica: *una inquietud material*. Un entramado de interrogantes en torno a

*materias en crudo* (al decir de Jean-François Lyotard); una inquietud que se abre camino desde el fondo fónico de la lengua entendida como *tejido sonoro* (según Roland Barthes).

Esa pregunta por la materia de la voz hace surgir una idea, una figura, o mejor, una ficción; esto es, un modo sugerente para inventar recorridos: un *materialismo fónico*, un materialismo que busca hacerse eco (literal) de una inquietud precisa (¿la voz es una materia?) y una insumisión velada (¡la voz es una materia!).

La ocurrencia de la ficción fónica busca ser un modo privilegiado de indagación (que reflexiona sin renunciar a su parte de imaginación) de la inestabilidad o suspensión de la lengua en su umbral significativo, ahí donde se expone la lengua en ficción, en fricción, en flexión: un campo fónico en acto continuo. Ahí donde las in-flexiones de una voz dan cuenta de una materialidad inaudita, ahí mismo se abre una pluralidad de ficciones donde es posible imaginar escenas de un paisaje fónico de la lengua. Sin destino, sin localización, sin tierra y sin tiempo, o mejor, en la indeterminación de ciertas coordenadas precisas, lo que hay son ficciones, paisajes fónicos; y la página –casi por compulsión etimológica: *pagus, pays, página*– los con-tiene, los hace vibrar.

De alguna manera, estas páginas hacen el camino de una “obsesión por seguir calzando una pregunta”, como precisamente lo expresa Guadalupe Santa Cruz en las primeras páginas de su libro *Lo que vibra por las superficies*. Calzar, cubrir el pie, el talón, proteger la superficie y su debilidad, la prominencia, el roce de la piel y el hueso contra el suelo. Cubrir el paso, los pasos. Evitar que rueden, que se percutan, que se deslicen. Pero en esa expresión de “hacer calzar”, la acción además indica lo preciso de una medida, lo conciso de una envoltura, lo ajustado de una insistencia, lo

justo (más *justeza* que justicia, como nos enseñaba Barthes) de una precisión ganada por el tiempo. La pregunta (aquí, por la voz) no se responde, no se la cubre (calzado) sino que se la ajusta (hacer calzar) en el tiempo y en el espacio. Por esta vía, nadie responde aquí por qué es la voz, sino que se invita a seguir el zigzag del juego inquietante de la voz como *primera geometrización de la página*, como decía Octavio Armand en *Contra la página*. En la flexión de “calzar” (en ese estremecimiento sonoro que se produce cuando la gramática ostenta poesía, vale decir: cada vez que se la des-quicia de su función categorial), se observa el deslizamiento ortográfico de la z a la c, el vaivén de movimientos caligráficos imaginados: desde la erosión de la z hacia la envoltura de la c. Y quizá ahí, en ese desplazamiento, se cifra el trabajo en una insistencia, en una promesa de calce (protección y justeza) que no se detiene, yendo de la erosión a la envoltura y viceversa. *Seguir calzando* la pregunta por la voz es ahora convertirla en una pregunta por su materia, por su paisaje, por su flexión, por su ficción.

FICCIONES INSUMISAS



دکتر سید علی حسینی

# IMAGO VOCIS

"el líquen del umbral, sordo"

Gabriela Mistral

Un débil ruido. Una debilidad oída, apenas. Un ruido, quizá ese que hace la mano cuando roza la superficie de lo que escribe. Ese *débil ruido* es el que pensaba Michel Leiris cuando recordaba sus primeras clases de filosofía, allí donde empezaba a manejar los pensamientos tal como en la infancia se aprende a manipular las piezas de un juego. El motor que guía esos movimientos, esas manufacturas, es la *asociación de ideas* (una especie de enfermedad que incluso se la llega a nombrar como *desproposititis*) que se figura como un método de invención, o como un procedimiento singular de investigación. En el des-propósito de las invenciones que proceden por asociaciones, se juega acaso algo más que un propósito y algo menos que un par de ideas sueltas, azarosamente unidas por un paso de danza inesperado. Se ensaya un saber, se imagina una escritura. O al revés. O viceversa. En la resonancia de ese débil ruido de las asociaciones, me gustaría imaginar el desvío de una escritura tomando de Francine Masiello la idea de una *imago vocis* configurada en la poesía por la voz, cuando ésta se abre al paisaje de la materia.



Y pienso esto mientras leo un libro exquisito de Marie Colmont titulado *En la naturaleza*, libro armado a partir de intervenciones que esta escritora francesa desconocida realizó entre 1936 y 1938 en un semanario de izquierda llamado *Vendredi*, cuyo rescate y edición sin dudas se debe a una cuestión clave: estos textos fueron traducidos por el poeta argentino Juan L. Ortiz. Claro que la tentación es la de leer los rasgos y las marcas de lo traducido en la poética del traductor (y quizá, en ese sentido, lo más llamativo sea esa idea de que gozar de la belleza de la tierra no es una traición al dolor humano del mundo, sino más bien una experiencia estética y política de lo común, de esa delicadeza compartida que la voz de la poesía expone para que no sintamos *vergüenza de la belleza de las flores*). No obstante, no es ése el desvío que imagino. Si, como pensaba Michel de Certeau, la lectura es esa danza efímera que posibilita otro modo de producir en una zona nebulosa e inestable, la lectura que intento exponer acá fue asociándose a destellos que iluminan, intermitentemente, la escena de un *materialismo insumiso*, para decirlo en los términos de Natalia Lorio. Más acá o más allá de los acuerdos y desacuerdos sobre lo que entendemos o entendamos por materia, la escena que acaso pueda verse es la de un pliegue entre materia y poesía, allí donde la voz asume su parte en la insumisión. En este desvío, la materia insumisa diagrama un *versus* que no sería exclusivamente el de lo alto *versus* lo bajo o lo bello *versus* lo pútrido (desde la lectura del bajo materialismo de George Bataille que Lorio realiza en su propuesta del *materialismo insumiso*, el cual se expondría incluso en la misma *insumisión material del lenguaje*); sino el *versus* que se produce entre lo sonoro y lo sordo. Así, podemos ver la dis-locación de una oposición (ésta que funciona por un polo positivo, por presencia, y otro negativo, por ausencia) y en ese mismo movimiento, advertir la configuración de un cuadro de matices, de ondulaciones, ahí donde siempre podremos decir que un ruido es *sordo*, que es *seco*, que es *apagado*, dejando

que acontezca esa magia singular que saben hacer los oxímoron, los quiasmos, las sinestesias.

El débil ruido de las asociaciones se ubica en el umbral donde la *versura* socava ese *versus* para hacer de lo sonoro y lo sordo un pa(i)saje de intermitencias; ubicándose en una zona extraña también a la oposición de lo sonoro y lo semántico, e inclusive desarticulando esa dicotomía que continuamente nos vela la materia de la lengua. Y decimos la *materia* y no su forma porque esa materia de la lengua acaso (sólo) podremos pensarla –otra vez y cada vez– más allá de las categorías de la lingüística, habilitando una forma de imaginar la voz y la letra sin tener que pasar por las categorías de fonema, de significante, etc.

¿Qué ficción, qué invención deberíamos convocar para que la teoría no nos devuelva a los problemas de una *disciplina* que sofoca las preguntas sino que posibilite un desvío hacia una *indisciplina* en cuyos vórtices sea posible pensar lo sonoro como materia insumisa? Un materialismo singular se abre, uno que piensa la voz en el pasaje a la letra, en el tras-fondo de lo fónico como materialidad de la lengua. Este *materialismo fónico* habilitaría ficciones de lenguaje, orígenes fabulados, quiasmos teóricos donde la lengua se presenta como un bloque material, como una piedra, como la ondulación estremecida de una superficie por el viento.

La lengua expone su materia como ese *inmenso tejido sonoro* del que hablaba Roland Barthes. Las palabras se mineralizan en ese tejido y suspenden la oposición entre lo semántico y lo sonoro, haciendo espacio para ficcionar un materialismo fónico ahí donde la lengua se hace piel mineral sonora, superficie de una materia insumisa compartida por las voces.

Pero ¿qué voces, o de quiénes, o de qué? ¿O habrá que indisciplinarse también ante la oposición entre una voz interior (¿humana?) y una voz exterior (¿no-humana?)? ¿No será que por esa vía nos conduciríamos a una zona peligrosamente cercana a cierto esoterismo, o peor aún, a la postulación simple de la mismidad material del sonido? ¿Hacemos bien las preguntas? Claro que no. Pero, en la con-fusión de las teorías, la asociación de ideas crece y el débil ruido se sostiene. Recientemente, Jean Andermann convoca la idea de “voz de afuera” de Juan L. Ortiz, mencionada en conversación con Tamara Kamenszain: “nosotros creemos que el ritmo, “la voz”, es totalmente nuestra, pero resulta que también es de afuera. Y nuestra seguridad está dependiendo de ese ritmo. Si los señores universitarios se dieran cuenta de eso...”. Es importante subrayar ese “también” de la cita de Ortiz, ya que acaso sea una clave que permita pensar más allá de las oposiciones. Clave que puede verse en concomitancia con esa “pequeña voz del mundo” que Diana Bellessi con-figura para la poesía, esa voz que sería la voz *del mundo* en la voz *del poema* señalando nuestra pertenencia “a la casa de la materia” y “al pequeño pago de la lengua”. Y aquí, las asociaciones se aceleran, estimuladas por un indicio etimológico que leí en el diccionario de Corominas y que solo menciono en su serie: *pago*, *página*, *país*, *paisaje*. La tierra y la escritura: el pago de la lengua, la página de la escritura, el país de la poesía, el paisaje de la voz.

Liotard en “Scapeland” afirma: “Paisajes, *pagus*, esos confines en que las materias se ofrecen en crudo antes de ser domesticadas, se les decía salvajes porque siempre eran, en Europa del norte, forestas. FORIS, afuera”. El ofrecimiento de las materias *en crudo*, insumisas, se hacen en ese afuera de las forestas que es el afuera de la voz que *también* es la nuestra. ¿Cómo llegamos acá? Quizá por indisciplinada, oyendo obstinadamente la debilidad de un ruido, in-citando su continuación, gracias a las asociaciones. Y donde en

Lyotard leemos “foresta”, en Colmont leemos “floresta” (que Corominas remite al francés antiguo *forest*, selva o monte espeso y frondoso). Dice Colmont en su texto titulado “Vivaques”: “No hablemos; ¿para qué agregar una voz humana a este concierto? Todo cruje, todo chirría, todo se mueve bajo las hojas (...) Y nosotros vamos, atentos, en pleno acuerdo con todos nuestros sentidos con esta vida sorda”. La cuestión aquí no se plantea en términos de *cómo decir eso* que se experimenta en el escenario con-certado y con-centrado de la floresta, el problema no es lo decible. Más bien, la precaución es la de no agregar sonido a lo sonoro, la de agenciarse a una vida sorda que no lo es por ausencia o negación sino por matiz: a los ruidos sordos de la *materia en crudo* no agregarle voz, asumir otro modo, acaso un *modo en sordina*. Y vuelve esta idea en otro texto de Colmont, “Floresta en otoño”: “No ha muerto todavía tu floresta; ella vive con una vida sorda y escondida”. Esta insistencia en lo sordo por un lado se desvincula de la idea pongeana de la vida muda de las cosas y de la preocupación, por caso, de *cómo fabricar un prado* en la escritura. Ponge, en *La fábrica del prado*, proyecta un modo de hacer surgir en la página una escritura *del prado*, escritura que tenga no solamente esa misma consistencia de alfombra apenas crujiente bajo los pies, de humedad donde sueña la materia, sino también que emerja en la página escrita así como crece un prado, esto es, desde cierto modo propio del surgimiento de la vegetación: por *brotos* (en el tratamiento de los prefijos y monosílabos), por *capilaridad* (en la irrigación etimológica de las palabras), por *variaciones* (en las múltiples rescrituras con mínimos añadidos). Pero, por otro lado, esa vida sorda que se expone en Colmont también se separa de la tipología de voces que Agamben recuerda de Dionisio el Tracio para exponer la compleja cuestión de la articulación de la voz (recordemos la clasificación entre voces articuladas y escribibles, voces inarticuladas y no escribibles, voces inarticuladas y escribibles). Desde esta clasificación, podríamos decir: la vida

de la floresta no es muda pero tampoco sería inarticulada ni sus sonidos serían inescribibles, porque su mundo sonoro es *otro*, es sordo y ese matiz, en lugar de exponer un oxímoron, lo que hace es situarnos ante la insuficiencia de las clasificaciones. Se trata de una voz *otra*, insumisa, de *afuera* y *también* nuestra, que pide que nada sonoro sea agregado.

Si nuestra voz también es la voz de afuera, esa vibración que producen las materias dislocan tanto la contemplación mística (muda solamente por saturación denegativa) cuanto la descripción (pretendidamente) objetiva: esta vida sustraída a la mera negación suena en la frontera de lo sonoro y habilita otro tipo de afirmación. La *materia en crudo* de la f(l)oresta se muestra en la desarticulación de la taxonomía mudo/hablante y al mismo tiempo insubordina el par sordo/sonoro para introducir un matiz inesperado. Lo sordo no pide sonido, ya suena en un modo singular; no niega nuestra voz, la participa de ese afuera que es la floresta y lo hace *en sordina*, sonoro pero sin estridencias, sin lamentos por lo (in)decible.

Decía Bachelard que en el fondo de la materia *crece una vegetación oscura* y pensamos con Lyotard esa *materia en crudo*; y utilizamos con Colmont el matiz de lo sordo; y evocamos ahora, finalmente, la imagen que Mistral vio: el liquen sordo en el umbral. En el umbral de lo sordo que no se opone a lo sonoro, crece esta *imago* vocis; y lo hace como un modo de seguir ensayando un materialismo fónico e imaginando una escritura donde las ficciones de la voz toman su parte en la insumisión de la materia.