

El lenguaje y la voz. Otras indagaciones

Gabriela Milone
Universidad Nacional de Córdoba - CONICET

Resumen

En el presente artículo recorreremos algunas reflexiones sobre la voz, especialmente de pensadores contemporáneos como Maurice Blanchot, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Jacques Derrida, Michel Foucault, Henri Meschonnic, Jean-Luc Nancy, Daniel Heller-Roazen, Pascal Quignard. Se propone pensar la resonancia y el temblor de la voz, como así también la pregunta por su edad, por su extensión, por sus estados; y siempre acompañados por la escritura poética de autores argentinos contemporáneos, tales como Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Oscar del Barco, Juan L. Ortiz, Lilina Ponce, entre otros.

Palabras clave

Voz - Lengua - Resonancia - Poesía argentina

Abstract

In this article we propose to think the voice from contemporary philosophers: Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jacques Derrida, Michel Foucault, Henri Meschonnic, Jean-Luc Nancy, Daniel Heller-Roazen, Pascal Quignard. We analyze the resonance, the trembling, the age, the expanse and the possible states of the voice. We work with poems of contemporary Argentine authors: Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Oscar del Barco, Juan L. Ortiz, Lilina Ponce, among others.

Keywords

Voice - Language - Resonance - Argentine poetry

De voz en voz

“El poema muestra que la odisea está en la voz. En toda voz. La escucha es su viaje”.

Henri Meschonnic, “Manifiesto por un partido del ritmo”

“¿Qué voz hablará de la voz?”, pregunta Nancy (2007: 33). Ante la voz, desde la voz, hacia la voz, para la voz, cuando la voz: todas estas pre-posiciones nos arrojan a una zona incalculable, ya sea por su extensión, ya sea por su intensidad. ¿Podemos calcular el alcance de la voz, su materia, su resonancia, su pérdida, su edad? ¿Sabemos qué edad tiene la voz, una voz; sabemos de dónde viene? Venida de “otra parte”, diría Blanchot (2009: 13): una voz es venida, y su parte, su lugar, su reparto es “otro”, indeterminado, incalculable, inapropiable. Esa que viene es una voz que habrá que oír, una voz que muestra su camino, su errancia: que llama, que atrae, que arrastra. Orfeo y Ulises en la voz: así es para Blanchot, para Foucault, para Meschonnic. Quignard agregará: Orfeo, Ulises y Butes, esa es la tríada de una voz que llama, que viaja, que oye. Exclamación, extensión y escucha: tres rasgos para la voz, tres figuras de la voz.

Hablamos (de) la voz con Blanchot (2009: 41), voz “que todavía no ha dicho nada, que se despierta y que despierta, voz a veces áspera y exigente que viene de lejos y a lo lejos.” Es esa voz que, para Valéry (1990: 117), “viene, debe venir”, voz que exige el poema como su estado afectivo y que no puede quitarse más que a riesgo de que todo se vuelva arbitrario, impreciso, impugnado. La voz es la pugna por lo que parece estar antes del habla y ante el habla. No obstante, no quisiéramos hablar de la voz como *anterior* (¿pero a qué?), sino como *variación* de la lengua, como *intensidad*, como *extensión*. Tendremos que hacer este ejercicio: ejercitar la voz en la voz, no para hablar de cierta materia de la voz (o, más extraño aún, de la voz de la materia), sino para intentar hacer (tentando a la lengua, o como diría Cixous, dejando “a la lengua intentar, como se intenta una caricia” (1995: 56)) un viaje, posibles trayectos, odisea sonora que la voz pone en escena en el habla poética mostrando más un vaivén intensivo que un movimiento regresivo: re-torno, re-sonancia, re-comienzo. Habremos de realizar ese viaje “de voz en voz”, como dice Meschonnic (1999), buscando menos *destinos* que *estados*, menos *terminales* que *extensiones*.

Si ya hicimos el ejercicio de pensar la voz en la negatividad desde Agamben (cf. Milone 2015), esto es, la voz no como mero sonido ni tampoco como puro significado sino en ese umbral negativo de la voz, arriesguemos ahora el ejercicio de pensar la voz “en el umbral de toda positividad” (Foucault 1999: 300); y lo hagamos para pensar menos qué es, hace o dice la voz en su faz positiva, que para observar hasta dónde llega la voz cuando la lengua articula “más allá de sí misma” (Heller-Roazen 2008:18). La voz ex-clama y alcanza un estado volátil, un estado luminoso, un estado líquido: con el viento, con la luz y con el agua, la voz amplifica su sonido, ése que no sabemos de dónde viene ni adónde va, pero que escuchamos como si Ulises hubiera atendido a la música de Orfeo, como si Orfeo hubiera cantado como las Sirenas, y como si ambos hubieran saltado al mar como Butes.

En la voz se con-funden los estados y los nombres, las historias y los tiempos. Meschonnic (1999) dice que en cada voz “Orfeo cambia y recomienza. Una odisea recomienza”. Orfeo en la odisea, una odisea órfica: un viaje circular del sonido, de la voz. Una voz que en-canta, pero no a la muerte sino al movimiento mismo: una voz que imanta el fluir sonoro, que lo hace recomenzar. Para Meschonnic será el poema lo que mostrará el viaje de la voz, un re-torno que antes que un regreso es un resonar: es la voz de Orfeo que resuena menos en el inframundo que en el agua surcada por los remos de Ulises, en el agua rítmica de la escucha. Para Meschonnic, Orfeo da cuenta del error y la Odisea del errar; pero el error no es mero pasado ni el errar es simple viaje. El error errante y el error errado: así la voz parece mostrar su aventura, haciendo del poema un recomenzar sonoro que permite pasar *de voz en voz* para pensar la voz, para “tener voz”, como pide Meschonnic (1999).

Foucault (1999: 312) leyendo a Blanchot postula que, tanto para Orfeo cuanto para Ulises, “se liberó la voz”. Para el primero, la voz errará en el lamento extenso y sin fin; para el segundo, la voz errará en la aventura de su errar. Tanto los lamentos de Orfeo cuanto la voz admirable que se obliga a escuchar Ulises diagraman una “región vocal” (Foucault 1999: 313) que se muestra en su despojo, en su errancia: será una “voz que canta en blanco” y que hace de su resonancia una sombra. Leemos en Oscar del Barco (2015: 23): “lo órfico / resucita en el martirio de la voz”: en esa región de la voz, donde la sombra blanca se extiende indiferente, lo órfico erra y yerra, retrocede y se desvía, y recomienza su martirio. El lenguaje es, para Foucault, el volverse de Orfeo y las cadenas de Ulises: el martirio de sus

voces. Es esa “voz tan fina” (1999: 319) que erosiona todo querer decir, voz que encanta la sombra e imanta la luz, voz que surca el agua de la lengua para recomenzar su errar.

Si, como sostiene Meschonnic (1999), un poema no dice sino que *hace*, podríamos decir que lo que la lengua del poema hace es *hacer pensarla voz, pasando de voz en voz*. De la voz de Orfeo a la de Ulises, pues, habría que pasar a la de Butes, personaje que triangula esta región vocal. Quignard (2011: 14) dice que ni Orfeo ni Ulises quisieron escuchar esa voz “acrítica”, indistinta y continua; canto donde se indistinguen los sonidos, donde éstos no se articulan en palabras; sonidos que llaman, que hacen levantar; sonidos que forman esa parte íntima de la lengua que late, que brama. Se trata de una “imantación sonora” (Quignard 2011: 66) cuya tesitura es tan irresistible cuanto irrecíproca, y que solo conoce riesgos, arrojos. Orfeo no la oye: asesina para no escuchar. Ulises no la oye: se encadena para resistir. En cambio, solo Butes salta al mar porque “arde por escuchar” (Quignard 2011: 10).

¿Qué hay, pues, en esa voz que imanta despiadadamente, que exige una entrega y una pérdida totales? Quizá haya una edad incalculable, una “arcaica alarma” (Quignard 2011: 17) que intima. No obstante, nadie sabe cuándo nace la voz, qué dice (si es que dice), adónde va (si es que no solo erra). *De voz en voz*, acaso solo pueda decirse que la voz “flota suspendida” (Durán 2014: 112), que su estado *flotante*¹ (sobre el sonido y el sentido, sobre el significante y el significado, sobre el habla y la escritura, en el viento y sobre el agua) es lo único que se pueda afirmar. Afirmar lo flotante: oxímoron precioso que solo a la voz atañe, que solo la voz tañe como instrumento preciso y a la vez incalculable.

Edad

“Suposición de la voz”

Liliana Ponce, *Teoría de la voz y el sueño*

¹ Advertimos el uso del término “flotante” en los recientes trabajos de Delfina Muschietti (2014), quien define la especificidad de la “forma poética” (en su investigación abocada fundamentalmente a la traducción) en tanto *mapa rítmico* o *partitura flotante*. El poema se desliza, para la investigadora, “sobre la materia de la lengua”, y envuelve tanto al poeta cuanto a su lector en un rumor *flotante, ondulante*. Aunque, como decíamos, este trabajo de Muschietti y su equipo se dedica especialmente a la reflexión sobre la traducción, consignamos la importancia que estas indagaciones teóricas y terminología crítica cobran para nuestro trabajo.

¿Se puede calcular la edad de lo flotante, el tiempo que una cosa lleva en ese estado? ¿Hay edad para lo que flota? ¿O ese estado de suspensión suspende también la posibilidad de calcular? Si de la voz solo tenemos su suposición (errante), o sabemos su posición (flotante), entonces su edad parece ser incalculable. “La voz es infinitamente más arcaica”, dirá Nancy (2007: 34); es la “voz antigua” latiendo en lo más íntimo de la lengua para Quignard (2011: 18). Sin embargo, hay algo que acaso sí pueda medirse: su movimiento, su alcance. Leyendo a Hegel, Durán² (2014: 105) hablará de “una eco-tectónica de la voz”, donde la voz, no siendo mero sonido ni todo significado, pero sin dejar de ser un signo (y el “más libre de los signos” en tanto que abierto a la sonoridad, puede no sonar), se abre a la resonancia, poniéndose en cuestión como presencia y mostrando el “gozo [...] que flota por encima de todo contenido” (Duran 2014: 112). Flotando sobre significantes, en suspensión de significados, temblando en la resonancia, Durán recorre las implicancias de la voz para Hegel, indagando incluso hasta en el supuesta *inutilidad* de los meros sonidos: “¿a qué se le teme de un sonido como para consignarlo como algo que quede fuera del significado, pero que tampoco puede ser enteramente recogido en la resonancia que lo expande?” (Durán 2014:114). Si la voz se acerca indefectiblemente al canto, y en ese flotar por sobre los significados se oye ya sin contenido, lo que resuena es su eco, sonido que regresa a sí, odisea de la voz. Pero ese regreso, más que un volver, es una amplificación, una re-sonancia. Durán piensa el eco como el resultado del movimiento de dos placas tectónicas que en su fricción se des-lindan: un roce mínimo que producen dos fuerzas enormes, un movimiento que desfasa la voz de la voz. Resuenan aquí (cómo no resonar, *cómo no temblar*) otros versos de del Barco (2015: 60): “el eco trae las voces del hombre en su estación / diciendo lo amoroso o expresando el pánico./ Una voz nítida oíble aún en la tormenta del tiempo”. El eco porta la voz, la hace resonar en el tiempo, en el movimiento violento de la tormenta (¿de viento?, ¿de agua?). Y quizá lo que se teme de la resonancia del sonido sea su movimiento de porta-voz, la expansión en el espacio y el tiempo de una voz trans-portada en el viaje de su eco, viaje al “punto sonoro [que] es más bien su temblor”, como dice Durán (2014: 55): una oscilación temblante y temblorosa donde el sonido de la voz emprende su odisea desde un tiempo y un

² Tomaremos algunos breves puntos del extenso recorrido de Durán, donde las categorías de *vibración*, *temblor*, *resonancia*, entre otras, serán reflexionadas desde la noción de “cuerpo sonoro” en Hegel. Su trabajo no se reduce a la voz, sino que se amplifica a todo un elenco de nociones teóricas en torno a la idea hegeliana de “ánimo sin figura” vinculada a la música.

espacio incalculables. ¿Es la voz más arcaica que el habla, entonces? Nancy (2007: 34) responde a esta pregunta diciendo que “la voz es solamente una voz”, cuyo comienzo se da donde se singulariza, donde se se-para en tanto que suena, que vibra, que flota como sonido y se extiende sobre el sentido.

¿Cuál es el peligro de un mero sonido? ¿Cómo aprenderemos a pensar la presunta insignificancia de lo que flota sobre los significados? ¿Cómo pensar con temblor en el temblor? Si lo que resuena son las capas tectónicas de una voz arcaica, la pregunta es por cómo atender al eco como algo (¿pero *qué?*) menos frágil que volátil, *algo flotante*. Si la voz es suposición, también es suspensión: el eco nos avisa que en la voz hay retraso de significado, temblor de significantes. Si la voz flota sobre las palabras, es porque su temblor “llega como se va: temblando” (Nancy 2005: 51). No hay punto fijo, ni recorrido preciso, ni camino demarcado: hay superficie sonora que vibra, retornos resonantes, placas que se rozan haciendo el eco que flota.

Golpe

“Así se escribe, como se lanza la voz, hacia delante, en el vacío”.

Hélène Cixous, *La risa de la medusa*.

En *Lengua apócrifa*, Nancy (2013: 7) sostiene que la lengua de la poesía es una “manipulación obstinada”, que en la poesía *la lengua misma es la lengua misma*, tautología que avisa menos de la redundancia que de la resonancia. La lengua apócrifa de la poesía es tanto un falseamiento (dice lo que no dice ni lo que está por decirse, y en ese movimiento oscila, falsea, gira en falso y resuena) cuanto un *eclipse de sentido* (es lengua que excede todos los lenguajes, los idiomas). Estamos, pues, ante un “golpe de lengua” donde la palabra “tiembla y se coagula sobre el borde exterior del sentido” (Nancy 2013: 12); borde tembloroso donde hay resonancia *de voz en voz*. Esta lengua encriptada y resonante avisa que no hay nada más en la lengua, nada más que la “abertura de una boca donde la lengua se mueve” (Nancy 2013: 8), nada más que una cavidad donde el sonido resuena. El sentido se eclipsa, se coagula en su borde exterior porque el golpe de lengua hace de la voz no un des-

encanto sino una de-cantación: lo que de-canta es lo que tiembla, o como dice Nancy (2013: 11), “la propia piel de quien habla, tendida para resonar, y su vientre, y los nervios, bajo los golpes de las palabras”. La lengua apócrifa golpea las palabras así como se golpea la piel tensa de un tambor: lo que resuena en el golpe está dado por la tensión, por la abertura tensada de una piel (la de las palabras en la boca) que de-canta al exterior del sentido. Para Nancy no hay lengua poética que no encripte su resonancia y no eyecte su golpe: es el doble movimiento de un mismo arrojado del sonido al sentido. Lo que re-vela la lengua de la poesía no sería más que la lengua misma en su golpe, en ese eclipse producido por la super(su)posición de sonido y sentido. Pero ¿cuál sería el cuerpo eclipsante? ¿Qué es lo que se suspende en la alineación de este eclipse? Si el sonido eclipsa el sentido ¿no hay lengua posible? Si el sentido eclipsa el sonido ¿no hay canto posible? El eclipse de sentido pareciera darse porque entre el sonido y el sentido se ha interpuesto la voz, menos para oscurecer (¿enmudecer?) que para mostrar la lengua misma “deslizándose sobre sí” (Nancy 2013: 7). Si el movimiento conjunto de alineación y super(su)posición entre sonido, sentido y voz eclipsa el borde exterior de la lengua será para mostrar lo que la lengua tiene de sí en sí: “nada de ultralengua” (Nancy 2013: 8), sino eclipse del borde significante. Al interponerse la voz entre el sonido y el sentido, la lengua apócrifa y eclipsada des-borda y de-canta, habla desde su fondo de sonido y se proyecta hacia adelante, hacia afuera.³

No obstante, y a propósito de esta eyección de la voz, es en “Vox clamans in deserto” donde Nancy (2007)⁴ busca darle voz a la voz, desde un pensamiento y escritura a voces

³ José Luis Pardo, en “De dónde son los cantantes” (2010: 300), colabora a pensar esta idea, esta imagen: “ese otro afuera que no está más allá del lenguaje sino que es el afuera *del* lenguaje y que, por ello, en cierto modo también le pertenece: su piel, su fachada, su faz; esos alrededores o fronteras difusas donde juegan los niños, en donde corretean los tontos, en donde merodean los animales domésticos, en donde crece la hierba bajo las piedras; no tanto el Afuera como las afueras, las inmediaciones, los márgenes. Las afueras del lenguaje, lo que alguien llamó sus “rasgos suprasegmentarios”: allí donde hay acentos, tonos, timbres, músicas, colores y gestos, pero no aún, en rigor, discurso, no aún narración ni descripción, sino solo cantilenas, estribillos que se aprenden, se conocen, se saben y se saborean, mucho antes de saber lo que significan (...) Que no están exactamente ni dentro ni fuera, sino en el punto de contacto entre el interior y el exterior. ¿Qué lengua oral es esa que aún no es lenguaje, que está a medio camino entre el saber y el saber? ¿Qué lengua es esa en la que cantan los cantantes?”

⁴ El título de este artículo es cita del libro bíblico de *Isaías*, 40: 3. A propósito de este versículo, Meschonnic (2007: 21) realiza esta interesante aclaración: “Un ejemplo, que es quizás el más bello de todos los errores *rítmicos* en la Setenta, es *Isaías*, capítulo 40, versículo 3, que ha sido cortado «Una voz llama en el desierto/ abrid el camino del señor». Durante siglos la traducción en todas las lenguas europeas ha propuesto este corte. Es un error de ritmo, el verdadero acento fuerte pasa después «Una voz llama (*kolkore*) 1 en el desierto abrid el camino... » (*bamidbarpanuderejadonaz*). El

guiada por la pregunta: “¿qué voz hablará de la voz?”. En un diálogo donde no se sabe quiénes dialogan (a la manera de *El diálogo inconcluso* de Blanchot), dos voces hablan de la voz intercalando en la escena otras voces (esas sí diferenciadas: Rousseau, Derrida, Sausurre, Kristeva, Agamben, Deleuze, Montaigne). Lo que está en discusión es la pregunta por la pertenencia de la voz: ¿la voz tiene que ver con el habla, con la fonación, de manera directa e insoslayable?, ¿o puede afirmarse que hay voz antes del habla? Si la voz es llamado y exclamación ¿es también voz la llamada de los animales, del agua y del viento? Una de las primeras afirmaciones que puede leerse en estas reflexiones es que “la voz es la cara sonora del habla” (Nancy 2007: 31), pero aun así no sería una simple ejecución. Pertenería al lenguaje, pero sin ser simplemente anterior a él ni tampoco siendo completamente exterior. Antes y exterior al mismo tiempo, la voz se manifiesta como una “precesión íntima extranjera” (Nancy 2007: 32). La figura de la “precesión” habilitaría a postular en la voz una cara sonora que dice pero que al decir deja sin decir lo que de alguna manera dice. Siendo íntima y extranjera, anterior y exterior, la voz para Nancy abre un desierto en el pensamiento. Toda voz, dirá, “clama en el desierto” (2007: 34) en tanto se hace oír como precesión en ese desierto que se extiende por el eclipse del sentido. Las voces que se escuchan en este diálogo es la de Rousseau y su lectura de Derrida, a propósito de aquellos tres tipos de voz que Rousseau habría postulado (la articulada, la cantante, la patética); es la voz de madre de Kristeva que afirma que la voz respondería al seno que falta; es la voz de Deleuze, que habla del maquinar la voz en el devenir sonoro del canto infante; es la voz de Agamben, que piensa la voz en la significación que no significa. Desde todas estas voces de la voz, se afirma que “la voz grita en el desierto porque ella misma es de entrada ese desierto desplegado en medio del cuerpo” (Nancy 2007: 35). La voz clama en el desierto que ella misma sería, en la apertura singular que se extiende sobre lo sonoro. La voz expone esa extensión, ese vacío: lo expone y se extiende en él, como esa superficie temblorosa que vibra con el viento. La voz es un mínimo (grano de arena) y un máximo (desierto singular). La voz es eclipse en el desierto.

grupo de palabras en el «desierto» forma parte de lo que sigue. El hebreo en su ritmo tiene un sentido histórico y terrestre, situado por el exilio de Babilonia, es decir la destrucción del primer Templo por Nabucodonosor: llama a regresar a Jerusalén a través del desierto. Pero, cortado después de «desierto», tal como el pasaje era entendido y citado de acuerdo al griego de la Setenta, el llamado tomaba un sentido mesiánico, cortando al pueblo de su regreso por tierra, hacia su tierra”.

No obstante, al ser íntima y extranjera, precesión incalculable, la voz se extiende y es extensión, se eyecta al vacío desde el vacío: abre una distancia y una lejanía singular. “Dirijo la voz hacia el abismo”, dirá Liliana Ponce (2001: 8); “¿qué lejanía sonaba en esa voz?”, pregunta a su vez Oscar del Barco (2015: 29): así, el abismo de la voz es menos profundo que extenso, no *ultralengua* sino lengua misma tensada; una voz puesta en abismo pero hacia delante. Porque la voz ofrece un abismo expuesto no a una falta sino a una infinitud singular-sonora donde la ex-clamación resuena en cada grano de arena y en cada rincón de viento. La voz no responde al vacío sino que lo expone: ella misma es exclamación lejana y próxima, íntima y extranjera.

Es por esta vía que Nancy llega a afirmar que la voz, como *golpe de lengua en la lengua misma*, no es una cosa sino una manera de resonar. Cuando la voz habla de la voz, de la cosa que resuena, se enfrenta a la voz “lo que se ofrece de un solo golpe como una pluralidad de pentagramas vocales” (Nancy 2007: 37). De golpe, en un solo golpe, como golpe: ¿qué pasa con la voz en su vocalidad, en el sonido de una vocal? Todo un desierto exclama en la voz aunque sea en una sola vocal, una *o* circular y resonante como el diagrama odiseico, una *o* imantada por el sonido que la voz pone, de-pone, su-pone y super-pone. Es la “Ó” de Nuno Ramos (2014: 39), por caso, donde “algo como un canto sale de algo como una boca, algo como una *o*, un *ó*, un *ó* enorme”. Es el sonido de una vocal resonante que sale, que es eyectada y tensada en tanto precesión: sonido único, continuo, enorme, de-cantado. Porque las vocales, nos lo recuerda Kristeva (1988: 22), son las que exigen la “inacción de la cavidad bucal en tanto que [...] la boca actúa solamente como resonador”. Así en la apertura de la boca, en la extensión de la voz, la *o* implica un mínimo de acción en un máximo de resonancia⁵. Pero la *o* es también *oh* (“zumbido” para Ramos) donde la voz se sustrae y la boca se abre a lo inactivo de la resonancia. La lengua da golpes de voz que resuenan en lo

⁵ Cómo no hacer que resuene aquí la “Copla de la O” de Luis Abelardo Takahashi Núñez que canta la artista peruana Susana Bacca: “Yo no conozco la *o* / me dicen que es redondita / mi madre la pobrecita / ella no me la enseñó/ yo no conozco la *o*// Las letras se van al diablo / porque escribirlas no sé/ pero yo cuando las canto/ pero yo cuando las canto/ todas se ponen de pie/ yo no conozco la *o*”. Llegamos a esta copla gracias a la voz de Constanza Pellicci, una de las integrantes de “Las O”, grupo de artistas de Córdoba que hace tiempo están trabajando en la experimentación de la voz en el cuerpo sonoro. Con interesantes lecturas literarias (entre las que se destaca su trabajo sobre “Not I” de Beckett) y agudas reflexiones teóricas, este grupo realiza sus performances desde la investigación del alcance y el espacio de la voz, su potencia, su abertura, su extensión, su llegada y su llamado.

vocal de una boca abierta hacia sí misma. De lo que clama (*o*) a lo que ex-clama (*oh*), la voz extiende el desierto de su materialidad sonora.

Estados

“Dar a la materia su voz”

Nuno Ramos, Ó

Afirma Meschonnic (2007: 162) que solo el español conserva del latín el término “voz” para referir tanto a la voz cuanto a la palabra. Corominas (1984) da cuenta de su significado derivado del latín en tanto sonido producido por el aire que expelen los pulmones al hacer vibrar las cuerdas vocales; y marca que todos sus derivados (“vocablo”, “vocación”, entre tantos) comparten la misma raíz de *voz* en relación al nombre, a la denominación, al llamado. Sin embargo, sabemos con Derrida (2008: 249) que la voz “no libra su esencia a una descripción anatómica”, y apoyados en su ambivalencia, podemos vislumbrar el movimiento doble de la voz: el temblor y el clamor; la resonancia hacia sí, en la cavidad de la boca abierta (Nancy (2007: 39) agregaría: “de voz en voz, el sonido o el tono en el que resuena propiamente lo que tiembla en la garganta abierta”), y la extensión fuera de sí, por el llamado o exclamación en el desierto sonoro que abre y espacia (Nancy (2007: 39) también agregaría: “ el desierto de la voz en el desierto”). Temblor y clamor, hacia sí y fuera de sí, vibración de cuerdas y aire expelido: la materialidad sonora de la voz, esa capa fina y blanca para decirlo con Foucault, flota sobre la lengua y sin negarla la lleva más allá de sí, la acerca al viento, a la luz, al agua. Si revisamos las múltiples acepciones que la RAE indica para el término “voz” encontramos, en primer lugar, a la voz como sonido producido por el aire expelido por las cuerdas vibrantes, vale decir, “pulsación de una abertura, desierto desplegado, expuesto con las capas de aire que vibran en el calor” (Nancy 2007: 39). Las capas tectónicas de la voz tiemblan por el aire caluroso y desértico en el sonido expelido y vuelto a sí. La quinta acepción de la RAE deja constancia de la ambivalencia que marcaba Meschonnic, esto es: la voz como voz y como palabra. Pero en la tercera acepción aparece algo extraño. Leemos en el diccionario que la voz es “el sonido que forman algunas cosas

inanimadas, heridas del viento o hiriendo en él”⁶. A quién le debemos este raptó poético, es un misterio. Pero aferrémonos a él ya que nos permite abrir un campo de juego para otras indagaciones. La cuestión será evitar el peligro del animismo en las “cosas inanimadas”, y quedarse con la *herida del viento como golpe de lengua* en la voz, como si de repente estuviéramos ante una onda ponceana que hubiera interferido en la transmisión de la definición.

La voz está herida de viento, o puede herir con su viento. Quignard dice que el viento es “lo único que mantiene una relación con la voz. El soplo de la voz viva es disipación en el viento” (2015: 77). Y por esta vía ingresan esas zonas anómalas de la lengua que entran con la voz en tanto sonidos intensivos y temblorosos que niegan y afirman el habla al mismo tiempo. Heller-Roazen indaga las exclamaciones como esos elementos que anuncian de una lengua *otra* en la lengua. Estos sonidos ubican a la voz en una zona fonética intermedia, entre lo que pertenece a la lengua como sonido y lo que no le pertenece como significado, pero que aun así la voz en-carna, en-tona, de-canta. Dice Heller-Roazen: “la lengua traspone las fronteras que normalmente la definen y ahora avanza por una región poco clara de sonidos que pertenecen a la lengua de nadie” (2008: 16). Al ser ex-clamación, la voz se extiende en esa región poco clara, ya que estos sonidos no pertenecen a ninguna lengua específica aunque estén en todas las lenguas, en todas las vocales de todas las bocas abiertas. Las exclamaciones son imprescindibles, ya que en la emisión de sonidos extraños la lengua “gesticula más allá de sí misma” (Heller-Roazen 2008: 18), mostrando su intensidad sonora, su extensión de ambivalencia temblorosa.⁷

Cuando la voz hace que la lengua gesticule más allá de sí, lo que muestra es su intensidad: su tensión herida de viento, de luz, de agua; con la voz, la lengua se pone en “variación continua” para decirlo con Deleuze (2002: 102), y en ese estado solo tiene un poco de “agua pura”. También Deleuze y Guattari (2002: 99) han pensado en la voz en su doble acepción, como lenguaje y como sonido; y una de las funciones principales que tendría la voz sería la de “sostener el sonido”. El sonido sostiene la voz, flota como lo hace una hoja al viento, una rama en el agua, una sombra en la luz. Flota porque despliega tensores que (la) sostienen (en) el sonido, exclamada y tendida en el desierto. Pero la voz

⁶ Citamos de la versión online: <http://lema.rae.es/drae/?val=voz> Último ingreso 21/09/2015.

⁷ Agregaría Olson (2013: 373): “retroceder hasta esta zona de elementos y mínimas de la lengua es trabarse con el discurso allí donde es menos atento –y menos lógico.”

herida de viento, flotante y volátil, ¿a quién le pertenece? La voz flota y “se va como el viento”, como pensaba Libertella (2009: 80) que diría Cicerón en su rezo. Se va como el viento, pero queda resonando en su eco. Si sabemos que la voz no se agota en su anatomía, se hace necesario pensar ese máximo de sonido donde “la lengua tiende hacia un límite de sus elementos, formas o nociones, hacia un más acá o más allá de la lengua” (Deleuze y Guattari 2002: 102).

De este modo, la insistencia intensiva de la voz en el viento y viceversa, la podemos ver aparecer en la noción de “soplo” que Derrida desarrolla como “pneuma” (leyendo a Rousseau, como voz natural o lengua inarticulada, soplo de lenguaje sin palabras que sería el aliento) y como “palabra soplada” (leyendo a Artaud, como palabra sustraída y dictada, soplada por inspiración (¿o expiración?) de otra voz). Ambas formas despiertan para Derrida “el gesto que duerme en toda palabra clásica, la sonoridad, la entonación, la intensidad” (1989: 260). Es la lengua que con Heller-Roazen decíamos que gesticula más allá de sí en un *gesto* de sonido⁸ adormecido y flotante. Porque, como leemos en del Barco (2015: 59), son “las palabras que rozan con su hálito / incierto lo absoluto”: en lo extenso y lo intenso, las palabras exhibidas por el gesto sonoro muestran a la voz en el rozar, en ese movimiento tectónico mínimo de tensores sonoros al máximo.

Ahora bien, ¿cuál sería la relación material entre la voz y el viento? Y más aún ¿qué manera de hablar habría que adoptar para tratar con estas materias tan finas, estas figuras tan lábiles? Siempre podremos decir que el viento habla, que tiene voz. Leónidas Escudero (2011: 265) hablaba de “lo dicho por el viento”; Juan L. Ortiz (2005: 184 y 157), de “la voz grave del viento” que “dice el ensueño”; Cófreces y Muñoz (2010: 435), que por el viento “escuchamos palabras y susurros, voces provenientes de otra lengua”; o, contrariamente, del Barco (2015: 33), cuando escribe “el soplo sin sentido que atraviesa el oro / del tiempo para llegar a morir en el lenguaje”. Aunque el viento parezca decir, murmurar, rumorear, lo cierto es que solo se vincularía al lenguaje por esa relación extraña con la voz, por ser *herida de y en el viento*. El viento ulula como la voz: es en Bustriazo Ortiz (2008: 43) donde oímos esta resonancia, en su lengua gesticulando más allá de sí, “picada” por el viento:

⁸ Recordemos que Agamben (2002: 45) decía del gesto que “por medio de él no se produce nada ni se actúa, sino que se asume y se soporta [...] rompe la falsa alternativa entre fines y medios.” Como medio sin fin, el gesto sonoro se indecide entre un más acá sonoro y un más allá semántico de la lengua, e invita a asumir esa zona donde la voz no es un simple medio para un lenguaje que sería mero fin.

“ululélululénlulén”, vocaliza esta voz en la lengua donde “dobla el viento” y donde “se le vuelan los ayes de la boca” (2008: 35). Más que un decir del viento, es la voz la que se deja herir y hiere como columna de aire en el desierto de su intensidad.

“Asombroso es que haya una voz”, se lee en del Barco (2015: 19); y pensamos qué otra extraña relación tendría la voz con la sombra, con la luz. Asombrarse era, según Corominas (1984), espantarse por la aparición de una sombra. Y Liliana Ponce (2001: 5) afirma con contundencia: “la voz es la sombra”. Esta insistencia de la voz con la sombra muestra su asombro: por más que podamos decir algo sobre su relación con diversas materialidades y figuras, siempre parece echar sombra sobre la reflexión que se asombra ante su reserva.

No obstante la sombra, la voz también parece vincularse con su opuesto: la luz. Carrera (2009: 27 y 28) recuerda ciertas cosmogonías brahmánicas donde los primeros habitantes de la tierra eran “astillas de luz sonora” y donde la voz sería “una solidificación de instantes-luz, de cuerpos-luz, muy transparentes y volátiles”. La voz, como el viento y la luz, es flotante y volátil; ése es el asombro que produce: el de una materialidad transparente que vuela, una tesitura ululante que flota, un gesto sin finalidad en la lengua que tiembla. En del Barco (2015: 57 y 58) leemos: “¿Dónde nace la voz? ¿En qué luz?” Y más adelante afirma que “todas las voces lanzaron partículas de luz”. Y claro que donde hallamos múltiples menciones a esta relación es en Juan L. Ortiz, donde la voz es luz y la luz es voz, donde todo parece tener voz y por ello, como si de una condición se tratara, tener luz: “la primera estrella tiembla en su agua reciente/ como una voz dorada demasiado brillante”, dice un poema (2005: 79). Aquí hallamos el temblor y el flotar en una luz dorada, donde la comparación luz-voz avisa de la relación extraña entre dos materialidades flotantes. Pero lo que sería la voz (“dorada”) no se compara, se define: es temblor del brillo en su colmo de luz. La vibración y el temblor de la voz es también volatilidad de la luz y su brillo, del dorado y su sombra. Flotante es la voz como el viento y la luz: pero como luz, vemos que también flota en el agua, en la estrella que tiembla. Entonces es así como entra el otro estado flotante de la voz que quisiéramos pensar: el líquido. “No hay ninguna voz en el vapor, sino en el líquido”, afirmaba Nuno Ramos (2014: 105). ¿Pero qué relación habría entre la voz y lo líquido, o incluso más aún, entre la lengua y los ríos? Lorca (1932: 94) recuerda que en su pueblo escuchó hablar de “la lengua del río”; y Juan L. Ortiz (2005: 601) también menciona, hablando del Paraná, a “la lengua de tus orillas”: ¿qué hay pues entre la lengua y el río que

habilita esta traslación?, ¿qué hay en la voz que se liga a lo líquido?, ¿acaso la obvia constatación de que, así como en la voz hay soplo, en la lengua hay agua? En la boca hay agua, la boca se hace agua; incluso más: así como hay agua en la boca, habría agua en el origen de la lengua.⁹ La lengua parece tener un borde acuático, una orilla de río. “Sobre el borde de la lengua que corre”, como dice Nancy (2013: 15), se expone la lengua hablada-aguada. Líquida parece ser la voz cuando flota en el borde de la lengua; porque si la voz es la cara sonora del habla, también sería el estado líquido de la lengua. Es el “bajo continuo del agua” para Quignard (2011: 17), por el cual la voz brota como el agua y corre por las orillas sonoras de las con-sonantes líquidas, ahí donde la lengua toca el paladar y se siente en su liquidez. “La voz del agua” de la que habla Quignard (2011: 66) aparece en Juan L. Ortiz (2005: 183) que dice: “la voz del agua/ dulcemente cierra el mundo”; y es el sonido que flota en ese estado líquido lo que suspende el sentido en las orillas de la lengua.

Con el viento, la voz hiere y vuela. Con la luz, la voz asombra y tiembla. Con el agua, la voz brota y suspende. Así, la materialidad flotante de la voz muestra su edad incalculable, su desierto íntimo y extranjero, toda esa *región vocal* donde habrá que aprender a pensar con (su) temblor.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2001) [1966]. *Medios sin fin. Notas sobre política*, Valencia, Pre-textos. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera.
- Blanchot, Maurice (1970) [1969]. *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila Editores. Traducción de Pierre La Place.
- (2009). *Una voz venida de otra parte*, Madrid, Arena. Traducción de Isidro Herrera.
- Bustriazo Ortiz, Juan Carlos (2008) *Herejía bermeja*, Buenos Aires, Ediciones en Danza.
- Carrera, Arturo (2009). *Ensayos murmurados*, Buenos Aires, Mansalva.
- Cixous, Hélène (1995) [1989]. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Antrhopos. Traducción de Ana María Moix.

⁹ Así lo sostenía, por caso, Jean-Pierre Brisset. Para una profundización de esta línea de reflexión, remitimos a Maccioni, Franca (2015). “Fabular la lengua. Consideraciones entorno del «origen anfibio de la lengua» en el pensamiento contemporáneo”. *La Palabra* 26: 35-46.

- Cófreces & Muñoz (2010). *Tigre*, Buenos Aires, Ediciones en Danza.
- Corominas, Joan y Pascual, José (1984). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- Del Barco, Oscar (2015). *Orión*, Buenos Aires, Activo Puente.
- Derrida, Jacques (1989) [1969]. "La palabra soplada". *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Antrhopos. Traducción de Patricio Peñalver.
- (2005) [1969]. *De la gramatología*, México, Siglo XXI. Traducción de Oscar del Barco.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (2002) [1980]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos. Traducción de José Vázquez Pérez.
- Durán, Cristobal (2014). *Temblores. Del cuerpo sonoro de Hegel*, Buenos Aires, Palonodia- La Cebra.
- Escudero, Jorge Leónidas (2011). *Poesía Completa*, Buenos Aires, Ediciones en Danza.
- Foucault, Michel (1999) [1994]. *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós. Traducción de Miguel Morey.
- Heller-Roazen, Daniel (2008). *Ecolalias: Sobre el olvido de las lenguas*, Buenos Aires, Katz. Traducción de Julia Benseñor.
- Kristeva, Julia (1988) [1969]. *El lenguaje, ese desconocido*, Madrid, Fundamentos. Traducción de María Antoranz.
- Libertella, Héctor (2009). *Zettel*, Buenos Aires, Letranómada.
- Lorca, Federico (1932) «La imagen poética de Don Luis de Góngora», *Revista de Residencia* 4. Disponible en <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/Exposicion/Seccion4/sub1/Obr a04.html?origen=galeria> Último ingreso 21/09/2015.
- Meschonnic, Henri (1999). "Manifiesto por un partido del ritmo". Disponible en http://www.revistapantagruelica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=177:manifiesto-por-un-partido-del-ritmo&catid=44&Itemid=75. Traducción de Eduardo Uribe. Último ingreso 21/09/2015.
- (2007) *La poética como crítica del sentido*, Buenos Aires, Mármol izquierdo. Traducción de Hugo Savino.
- Milone, Gabriela (2015) *Luz de labio. Ensayos de habla poética*, Córdoba, Portaculturas.

Muschiatti, Delfina (Dir.) (2014). *Traducir poesía. Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante*, Buenos Aires, Paradiso.

Nancy, Jean-Luc (2005) [1997]. *Hegel, La inquietud de lo negativo*, Madrid, Arena. Traducción de Juan Manuel Garrido.

----- (2007) "Vox clamans in deserto". *El peso de un pensamiento*. Pontevedra, Ellago Ediciones. Traducción de Joana Massó y Javier Bassas Vila.

----- (2014) *Lengua apócrifa*, Santiago de Chile, Cuadro de tiza. Traducción de Juan Soros.

Olson, Charles (2013) [1950]. "Verso proyectivo", en Muschiatti, Delfina (Dir.). *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*, Buenos Aires, Bajo la Luna. Traducción de Rodrigo Caresani.

Ortiz, Juan Laurentino (2005). *Obra completa*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

Pardo, José Luis (2010). "De dónde son los cantantes". *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.

Ponce, Liliana (2001). *Teoría de la voz y el sueño*, Buenos Aires, tsé-tsé.

Quignard, Pascal (2011). *Butes*, México, Sexto Piso. Traducción de Miguel Morey y Carmen Pardo.

----- (2015) [1969]. *El ser del balbuceo. Ensayo sobre Sacher-Masoch*, Buenos Aires, Cuenco de Plata. Traducción de Silvio Mattoni.

Ramos, Nuno (2014) [2008]. *Ó*, Rosario, Beatriz Viterbo. Traducción de Florencia Garramuño.

Valéry, Paul (1990) [1957]. *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor. Traducción de Carmen Santos.