



# Latin American Literary Review

VOLUME 51 / NUMBER 102 SPRING 2024

## ARTICLES

Wilson, Mac J. The Mesh and the Abyss: Juan L. Ortiz's Ecopoetics .....	2
Estrada Orozco, Luis Miguel. Escritura documental, zozobra e intersubjetividades en <i>Había mucha neblina o humo o no sé qué</i> , de Cristina Rivera Garza .....	13
Gitlin, Daniella. The Mechanics of Uncertainty in Rodolfo Walsh's <i>Operación Masacre</i> .....	24
Cupic, Tijana. Las soberanías yuxtapuestas: los piratas y los narcotraficantes en la literatura latinoamericana y su relación con el estado.....	38

## DOSSIER: Words and Rhythm, Sound and Text. Charlie D. Hankin, editor.

Hankin, Charlie D. Introduction to Words and Rhythm, Sound and Text .....	48
Campbell, Corinna. Moving Beyond Words: Awasa and Apinti in a Suriname Maroon Communicative Matrix.....	51
Carter, Sam. Making Sense of a Corpus: Berta Singerman, Rhythm, and Recitation.....	64
Fleites Lear, Marena. Estranged Intimacies: An Anticolonial Poetics of Silence in the Poetry of Raquel Salas Rivera and Ana-Maurine Lara.....	76
Kassavin, Jane. Underwritten Voices: Resonant Spaces and Unsound Silences in Dani Zelko, Soraya Maicóño, and Daniela Catrileo .....	86
Plevka-Jones, Helen. Resonantly Reading Borderlands Narratives in Valeria Luiselli's <i>Lost Children Archive</i> .....	100
Vergara C., Isabella. Archivos vivientes: vistas, sonidos y cantos en <i>Border cantos de Guillermo Galindo y Richard Misrach</i> .....	109
Milone, Gabriela. Ficciones fónicas. Insistencias en la materia de la voz.....	123
Díaz Frene, Jaddiel. The Two Voices of Porfirio Díaz: State, Audible Fictions, and a Letter to Edison (Mexico-United States, 1907-1910).....	135
Piazza, Sarah Maria. El poder de la voz y del acto de narrar en <i>La amante de Gardel</i> de Mayra Santos-Febres.....	148
Velarde, Malena. Escucha hospitalaria en el arroyo entubado Medrano en Buenos Aires .....	159

## TRANSLATIONS

"Lolo," a short story by Luis Arriola Ayala. Translated from Spanish by Megan Saltzman. ....	169
The "Primitive" Cecilia Valdés. A short story by Cirilio Villaverde A translation and introduction by Thomas Genova. ....	172

## BOOK REVIEWS

REVIEW ARTICLE. Más allá de la voz. Texturas (ultra)sónicas del poder, la resistencia y el deseo <i>Portable Postsocialisms: New Cuban Mediascapes after the End of History</i> . By Paloma Duong. <i>Transatlantic Radio Dramas: Antônio Callado and the BBC Latin American Service during and after World War II</i> . By Daniel Mandur Thomaz <i>Playlist: Música y sexualidad</i> . Por Esteban Buch. Reseñados por Ricardo Andrade Fernández.....	186
<i>Espejismos reales Imágenes y política en la literatura rioplatense</i> . Por Diego Alonso Reseñado por Rodrigo del Rio.....	190
<i>Unexpected Routes: Refugee Writers in Mexico</i> . By Tabea Alexa Linhard Reviewed by Mauro Lazarovich .....	192
<i>Holocaust Consciousness and Cold War Violence in Latin America</i> . By Estelle Tarica Reviewed by Marilyn Miller.....	194
<i>Un presente abierto las 24h. (Escrituras de este siglo desde Latinoamérica)</i> . Por Mónica Velásquez Guzmán Reseñado por Emanuela Jossa.....	196
<i>El retorno del monstruo. Figuraciones de lo monstruoso en la literatura latinoamericana contemporánea</i> . Por Adriana López-Labourdette Reviewed by Manuela Crivelli .....	198

## BRANDEIS UNIVERSITY

Shiffman 109, MS 024  
Waltham, MA 02453  
Email: [lalr.editors@gmail.com](mailto:lalr.editors@gmail.com)  
Website: [www.lalrp.net](http://www.lalrp.net)

## DOSSIER: Words and Rhythm, Sound and Text

### Ficciones fónicas. Insistencias en la materia de la voz

Gabriela Milone

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina*

gabriela.milone@unc.edu.ar

ORCID: 0000-0001-5342-3355

**RESUMEN:** Quizá uno de los enigmas que guarda la voz es su materialidad. Una pregunta enlaza otras: de qué tipo es su materia, a qué esfera pertenece, dónde tiene lugar, cómo se produce su articulación, en qué sentido se puede hablar de la singularidad o de la pluralidad de la voz. Este trabajo propone revisar estas preguntas y sus insistencias en autoras y autores (Giorgio Agamben, Roland Barthes, André Le Breton, Adriana Cavarero, Michel de Certeau, Laura Odello y Peter Szendy, entre otros). Desde la pregunta por la singularidad y la articulación de la voz, nuestro trabajo asume su estar-situado en América Latina (especialmente, revisando las reflexiones de Édouard Glissant, Davi Kopenawa, Yánaya Aguilar Gil) y desde allí aporta una categoría propia: la ficción fónica, un modo singular de indagación sobre la inestabilidad o suspensión de la lengua en su umbral significativo. Estudiamos la voz en discusiones que provienen de campos diferentes de estudio (filosofía, lingüística, antropología, poética). Trabajamos con la materia de la voz para postular un materialismo fónico cuyos movimientos son: escribir la voz, figurar la letra, ficcionar la lengua. Pensamos la voz como insumisión material, vale decir, como una materia cuyo rol subversivo radica en evidenciar la inestabilidad de la disciplina de la lingüística y habilitar la apertura a una posible indisciplina. Desde el uso libre de la ficción, postulamos una imaginación fónica para ficcionar la materia siempre fugitiva de la voz, discutir su pertenencia exclusiva a la lengua y habilitar la potencia resistida de sus ficciones.

**PALABRAS CLAVE:** voz, materia, ficción fónica, letra

**ABSTRACT:** Perhaps one of the enigmas that the voice holds lies in its materiality. One query naturally leads to another: Of what type of matter does it consist? To what sphere does it pertain? Where does it take place? How is its articulation engendered? In what manner may we contemplate the singularity or multiplicity inherent in vocal expression? This study endeavors to reexamine these inquiries and their persistent iterations through the literary contributions of esteemed scholars such as Giorgio Agamben, Roland Barthes, André Le Breton, Adriana Cavarero, Michel de Certeau, Laura Odello, and Peter Szendy, among others. Beginning with an exploration of the singularity and articulation of the voice, this essay situates itself within the context of Latin America (with particular emphasis placed upon the insights offered by Édouard Glissant, Davi Kopenawa, and Yánaya Aguilar Gil). From this vantage point, it introduces a novel conceptual framework: phonic fiction—a distinctive methodological approach aimed at probing the instability or suspension of language at its threshold of signification. The examination of the voice unfolds within a multidisciplinary discourse (drawing from the realms of philosophy, linguistics, anthropology, and poetics). Central to this endeavor is the engagement with the matter of the voice, which underpins the proposition of a phonic materialism characterized by the movements of inscription, typification, and linguistic fictionalization. The voice is construed as a form of material insubordination, wherein its subversive potential lies in its capacity to expose the inherent instability within the discipline of linguistics, thereby fostering an opening of possible indiscipline. Through the unfettered use of fiction, this study advocates for a phonic imagination to fictionalize the always fugitive matter of the voice, to debate its exclusive belonging to language, and to enable the resisted power of its fictions.

**KEYWORDS:** voice, matter, phonic fiction, writing

La voz es un mundo entero.  
David Le Breton, *Estallidos de la voz*

**Q**uizá uno de los enigmas que guarda la voz (no digamos aún "humana") es su materialidad. Una pregunta enlaza otras: de qué tipo es su materia, a qué esfera pertenece, dónde tiene lugar, cómo se produce su articulación, en qué sentido se puede hablar de la singularidad o de la pluralidad de la voz. Este trabajo propone revisar estas preguntas y sus insistencias en autoras y autores, en textos más o menos recientes, tales como: *La voce umana* de Giorgio Agamben (2023); *Estallidos de la voz. Una antropología de las voces* de André Le Breton (2021); *A piú voci. Filosofia dell'espressione vocale* de Adriana Cavarero (2003), *La voix, par ailleurs* de Laura Odello y Peter Szendy (2023). Desde la pregunta por la *articulación* de la voz y su naturaleza (Agamben), por el *mundo entero* que se cifra en la voz (Le Breton, que leeremos junto a Michel de Certeau y Roland Barthes), por la pluralidad y el *rol subversivo* de las voces (Cavarero), por el *más allá* de la voz significante en sus fallas y suspensiones (Odello-Szendy), nuestro trabajo asume su estar-situado en América Latina<sup>1</sup> (recorriendo algunas propuestas de reflexiones lingüísticas situadas como las de Édouard Glissant, Davi Kopenawa, Yánaya Aguilar Gil) y desde allí aporta una categoría propia: *la ficción fónica*, un modo singular de indagación sobre la inestabilidad o suspensión de la lengua en su umbral significativo, ahí donde las in-flexiones de una voz abren una zona intersticial donde acontecen escenas de paisajes fónicos en la lengua.

### ¿Materia de la voz?

Abramos la reflexión con inquietudes. Intentemos formular preguntas consecutivas y superpuestas para inaugurar el vasto campo de reflexión de nuestras ficciones fónicas: ¿es la voz la materia del lenguaje?, ¿qué relación tiene la voz con lo que conocemos como "significante"?, ¿qué entendemos por "significante"?, ¿es la letra, o sea la escritura, el campo de los significantes?; o, con Barthes, "¿qué hay detrás de la letra?" (383). Y aún más, ¿dónde ubicamos lo sonoro de la lengua? ¿Es que debemos postular que la voz se escribe, es decir, que la letra escribe la voz? ¿Entonces la letra es el significante? La superposición de categorías y de disciplinas, al contrario de lo que podría suponerse, es un camino (literalmente: un *método*) auspicioso para las ficciones fónicas.

Hablar de *materia* para el lenguaje es siempre complejo, quizá porque requiera una desambiguación de esa noción, en función de las diversas perspectivas de abordaje que se adopten; vale decir, del célebre *punto de vista* que determinan las disciplinas que estudian el lenguaje. Hablar de *materia*, sin más, puede arrojarnos al abismo de lo confuso, a la superposición de las teorías; en suma, a la condena por la suposición de una falta de rigor. No obstante, antes que la discriminación o la clasificación de lo que se debería entender por *materia* en los diversos estudios del lenguaje (cuestión, por

demás, inabarcable, aunque pueden sospecharse algunas líneas que privilegian ya sea la cara sonora de la lengua, ya sea la función significante, ya sea la acción performática, ya sea la experiencia de la escucha, por sólo mencionar algunas grandes zonas de indagación con las que marcaremos las diferencias necesarias que hacen a la singularidad de nuestra propuesta), comencemos a explorar esta idea, o mejor, esta sugerencia material de la voz.

Elegimos iniciar el camino de la mano de Michel de Certeau, específicamente en las caracterizaciones de la voz que realiza y despliega en el fascinante estudio (titulado *Una política de la lengua*) sobre los dialectos en Francia de la post-revolución y el impacto sonoro que reconoce en el mundo de las vocales: las vocales son el indicio de la voz. De Certeau afirmará que la voz es hábito y pronunciación, materia prima y "degeneración continua por variaciones de sonidos y derivaciones de sentido" (*Una política* 89). Estamos ante una materia extraña, una "materia sonora fluctuante" que evidencia un singular reino: uno donde las voces arman un paisaje de "materia sonora" (*La invención* 105). El autor seguirá el hilo fluctuante de las vocales para pensar esas "variaciones ilegibles de la voz" (*La invención* 172) allí donde analiza prácticas escriturarias que emplazan la voz como una otredad, como una extrañeza que no podría sino entenderse con la figura (de Certeau habla literalmente aquí de *ficción teórica*) de una *nympha fugax*. "La voz hace escribir", sostiene de Certeau (*La invención* 174) y son sus rasgos ilegibles los que "rayan los enunciados y atraviesan la casa del lenguaje como elementos extraños, como *imaginaciones*" (*La invención* 172). La voz, su materia, se filia a la imaginación porque su extrañeza, su fugacidad, no puede sino escribirse al borde de las categorías, al ras de las disciplinas. Así, la voz en tanto materia plantea el problema del límite de la lengua, para exponerla más allá de sí misma (cf. Heller-Roazen 18), dando cuenta de una materialidad indefinida y de una localización inaudita.

En el inicio de su libro *Estallidos de la voz. Una antropología de las voces*, Le Breton retoma a de Certeau para abrir un extenso estudio sobre la antropología de las voces (humanas).<sup>2</sup> Hay una línea de confluencia que podría trazarse entre las reflexiones de de Certeau, Le Breton y Barthes; una línea que, sin desconocer sus diferencias y las particularidades de sus indagaciones, acaso puedan ser pensadas desde una pregunta de Barthes, en apariencia simple: "¿qué es describir una voz?" (*El léxico* 389).

Sabemos que Barthes trató el tema de la voz en diversas ocasiones y desde distintas figuras.<sup>3</sup> Quizá una de las más conocidas sea la del "grano", figura con la que el pensador francés se proponía abrir ese interrogante siempre inquietante que supone la voz cantada, en el quiasmo que se produce entre la lengua y la voz; ahí donde las palabras cruzan el territorio musical y la voz muestra su "grano", esa doble postura de la voz como lengua y como música (cf. *Lo obvio* 262). La voz que canta muestra su textura e irrumpen en el lenguaje, desplegando su materialidad fónica para mostrar ese punto donde el significado es una excedencia y la lengua se muestra en total estremecimiento del sentido.

Luego de varios intentos por tratar el tema, Barthes reconocerá en su seminario sobre *Lo Neutro* que la voz es un objeto que se resiste, en la medida en que se trata de un “tema veleidoso”, un “falso tema” cuya inestabilidad imposibilita alcanzar “una voz sin adjetivos” (*El léxico* 376). Ya sea por encanto, por adormecimiento, por distorsión, por prestación, por indiscreción, la voz se parece a cualquier cosa menos a un objeto de estudio delimitado por una disciplina; las aristas teóricas que abren son múltiples y quien indaga se dispersa entre los fonemas, las letras, los atributos del aparato fonador, los adjetivos y las metáforas. Barthes se sabe en “un comienzo de ficción” (*El léxico* 290) y quizá a eso se deba este tratamiento tangencial (con todo el peso del sentido táctil de ese adjetivo), a ese modo de entrar en el tema como en una ficción, en la apuesta menos por la expresión que por la inflexión, en una suerte de mixtura amorosa entre tono y lenguaje, piel y escritura, cuerpo y palabras.

En esta línea reconocemos cierta consonancia con el estudio de Le Breton, quien subraya y se detiene en el “universo metafórico que gira alrededor de la voz” (8), todo ese elenco de rasgos que atrae la voz y mediante los cuales arma un mundo específico. En este mundo, lo vocal cobra protagonismo (y decimos *vocal* con toda la ambigüedad y la densidad teórica que carga el par bucal-vocal). Como dice Le Breton, el intento se dirige a la posibilidad de “aislar lo vocal de lo oral”, siempre recordando una definición-guía como es la de Paul Zumthor, quien sostiene que la “*oralidad* refiere al funcionamiento de la voz en cuanto portadora del lenguaje; *vocalidad* es la actividad y los valores que le son propios, independientemente del lenguaje” (VII). Entonces, lo vocal—aislado así de lo oral—cobra protagonismo ya sea por sonoridad (voz vibrante/voz áfona), por altura (voz grave/voz aguda), por acento (voz neutra/voz marcada), por acción (voz asumida/voz muda), por entonación (voz meliflua/voz apagada), por erotismo (voz sensual/voz parca), por ritmo (voz acompasada/voz discordante), etc.<sup>4</sup> Por tratarse de una línea por demás transitada, dejamos de lado la pregunta de la relación de la voz con el cuerpo y sus múltiples maneras de comprender este lazo. Nos abocaremos, más bien, a la pregunta por la materia de la voz (en su singularidad de “materia fónica”), pregunta que en su propia formulación abre el campo de la reflexión teórica a la necesidad de una in-disciplina; vale decir, un modo de indagación que formule sus preguntas y postule sus categorías con la insumisión que exige un objeto díscolo como el de la voz, con toda la fuerza de su “rol subversivo” (Cavarero 17).<sup>5</sup>

No en vano encontramos la expresión “paisaje sonoro” asociada especialmente a la voz, quizá dando cuenta de la necesidad de apertura de la escena fónica hacia una composición de difícil demarcación. Esta expresión la hallamos, por caso, tanto en de Certeau cuanto en Le Breton y podemos observar que, en el marco general de las relaciones (de poder y de saber), la voz se vislumbra como un elemento que deja sus “huellas vocales” (Le Breton 44) y que se experimenta como “el perfume de la lengua” (*La invención* 145). Así, el paisaje sonoro de la voz acentúa su

singularidad fugaz, esa suerte de marca reconocible pero volátil que la hará algo parecido a una huella, a un perfume, es decir, a materialidades que se hacen presentes al borde de su ausencia, que escapan del paradigma de lo fundacional, de lo pretendidamente firme, de lo establecido e inamovible. Quizá por esta razón es que la voz se asocie, para Le Breton, a la figura del *estallido*: en sus juegos se revelan afectividades, discordancias, ambigüedades, interrupciones, artificios, emociones. Si la voz es un mundo entero, como dice el epígrafe de Le Breton que elegimos para estas páginas, lo será no por unicidad, organicidad, cerrazón, o sea, por una suerte de un todo-sin-fisuras. Antes bien, es un *mundo entero* como complejidad de singularidades, como entramado de ambivalencias, como lo innumerable de rasgos que avisan menos de algo cerrado que de algo único, excepcional: *una voz y nada más* (para decirlo con el título del ya clásico estudio de Mladen Dolar).

En su reciente libro, *La voz humana*, Agamben (2023) recoge y amplía sus estudios sobre la voz, dispersos en varios textos, dándole curso a aquello que exponía, al final de *Infancia e historia*, en el importante texto titulado “*Experimentum linguae*” (*Infancia* 214): que en los años ochenta imaginaba escribir su proyecto sobre la voz bajo el título de “La voz humana”. Una de las afirmaciones generales que pueden realizarse sobre la voz desde la perspectiva agambeniana es que el filósofo la piensa en los términos puntuales de *phonè*, la cual (junto a la palabra latina *vox*) significa “tanto voz como vocablo, tanto palabras significante como su consistencia sonora” (*La voz* 29).<sup>6</sup> Siempre acentuando el carácter doble del lenguaje (ése mismo que, vale recordar, atormentaba a Saussure), Agamben evoca una tradición específica que fundamentalmente parte de Aristóteles y sus comentadores, pasa por algunos gramáticos medievales y se dirige a Émile Benveniste como así también—aunque para hacer una crítica puntual—a Jacques Derrida.

Dos serán, fundamentalmente, los puntos sobre los que se detendrá con insistencia la reflexión de Agamben: por un lado, el vocativo y la cuestión del nombrar (en el marco de la reflexión sobre los “casos”); por el otro, la articulación de la voz humana, en relación con la voz animal, siendo aquí crucial la función de las letras que son las encargadas de articular el sonido en un discurso significante. En ambas cuestiones se acentúa la duplicidad de los distintos planos del lenguaje, eso que el vocativo privilegiadamente expone al indicar la diferencia “entre *ònoma* y *lògos*, nombre y frase, *impositio* y *declinatio*, léxico y discurso en acto. El lenguaje humano parece así implicar constitutivamente una doble estructura que lo distingue de los lenguajes animales, que comportan solo uno de los dos elementos” (*La voz* 19). De este modo, se complejiza la pregunta—aunque queda siempre abierta—por la materia de la voz; o mejor, por lo que Agamben recupera de la reflexión de Aristóteles, a saber: la expresión “lo que hay en la voz” que figura en *Perí hermènèias*. Ante la extrañeza de la expresión aristotélica (que no se pregunta por *lo que es* la voz sino por *lo que hay* en ella), el filósofo italiano recorrerá diversas lecturas e interpretaciones, para

finalmente postular la voz como la materia del lenguaje en tanto *lugar* donde es posible localizar el punto problemático en el que lo semiótico y lo semántico, lengua y habla, se dan lugar mutuamente. En este sentido, desestabilizando las definiciones saussureanas, Agamben afirma que: “así sucede con la lengua y el habla: en el punto en el que no reconoces más la lengua en las palabras que pronuncias y la lengua se precipita sin fin en el habla, es ahí donde se percibe una voz. Ella no es forma ni sustancia: es solamente materia, flujo y flexión” (*La voce* 56). Materia, no forma. Pliegue, no sustancia. La voz como materia vuelve inestable toda la disciplina de la Lingüística mostrando ese umbral donde “el lenguaje no es la voz desnuda natural, y sin embargo eso tiene lugar aún en la voz” (*La voce* 42).

Se insistirá en un punto clave: la voz, al articularse en el lenguaje, se pierde como mero sonido; y es en 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 significante (¿Qué es la filosofía? 41). Este proceso de articulación, en el lenguaje humano, se realiza por medio de una operación sobre la voz (Agamben aclara la etimología desde ἀρθρόν en términos de articulación de las partes de un cuerpo que se vuelve apto para una función); operación que consiste en inscribir en la voz los *grámmata* que la vuelven inteligible y significante. Específicamente, Agamben se está refiriendo a la escritura alfabética, a la fonetización de la voz en la linealidad de la letra escrita.<sup>7</sup> Estando así estrechamente vinculada la voz a la letra, en la medida en que es esa relación (articulación) la que parece indicar la especificidad de “humana” a la *nuda phoné*, será pues la gramática la que se reconocerá como “el fundamento de la cultura occidental no solamente porque garantiza la coherencia significante de la lengua sino también y sobre todo porque custodia el umbral entre la naturaleza y la cultura” (*La voce* 46). Es ese articularse de la *phoné* en el *logos* lo que dará la marca de la antropogénesis, evidenciando que la gramática no es una disciplina o *techné* ancilar respecto de la filosofía, sino que concentra y custodia el umbral más preciado de la naturaleza humana, en la medida en que es “gracias a ella [la articulación de la voz] que el hombre puede ser definido como el viviente que tiene el lenguaje” (*La voce* 47). La articulación, así, se volverá un tecnicismo para dar cuenta de este complejo movimiento de inscripción de la letra en la voz y viceversa: lo que vuelve articulable una voz es su potencia de ser escrita. Pero este movimiento de captura de la voz alberga una ilusión, en la medida en que la voz, *nympha fugax*, se muestra como infinita, con un tipo de materialidad que habilita el espejismo de su captura.

Desde la lectura de Agamben y la propuesta específica de los estudios sobre animalidad, Paula Fleisner (300) sostiene que hay una posibilidad de postular, desde un materialismo posthumano, una “voz no antropológica (es decir, la articulación de una *phoné* que, sin embargo, no se vuelva necesariamente *logos* fundante) a los animales sufrientes”. Sin la intención de difuminar la especificidad

de esta indagación filosófica, lo que quisiéramos sin embargo es subrayar la noción de voz *no antropológica* ya que ofrece un pivote más para complejizar la cuestión de la pertenencia de la voz y su articulación (in)escribible: la *phoné* que no se vuelve *logos* puede, por medio de esta noción, sortear el problema de lo significante de la voz (o de su contenido semántico) sin por eso caer del lado de lo necesariamente insignificante. Ahora bien, según la filósofa, esto es posible en determinadas prácticas artísticas donde la voz, siendo sonido sin significación, se desligaría, primero, de la necesidad de una boca humana como productora necesaria; y segundo, del *logos* antropológico que vuelve significante lo meramente sonoro. Entonces, desde estas perspectivas, podemos observar que la cuestión se amplifica y que no se trata, al parecer, de lo que tiene o no tiene voz, de lo que ha sido habilitado o inhabilitado para hablar, de lo que habla o de lo que enmudece, sino que nos conduce a pensar la materia de la voz en su inmenso arco de posibilidades, en su extensión.

El misterio está intacto: “qué es una letra y dónde tiene lugar—en la boca o en la mente, en la lengua o en la escritura—es algo que resta siempre por pensar” (*La voce* 35). Porque se reconoce que, aún describiendo con precisión y agudeza esta operación que las letras hacen al articular la voz, como lo realizan las diversas líneas que componen los estudios generales del lenguaje reunidos bajo el amplio título de “Lingüística”, resta sin poder ser reconocido el lugar donde se vuelve posible “captar, en la voz, el pasaje del sonido confuso a las letras, de lo viviente a lo hablante” (*La voce* 47).

Hay aquí, para el filósofo italiano, una experiencia clave: la del pensamiento, la del murmullo del pensar, eso que puede ser escenificado en el bosque (que aparece en el texto “El fin del pensamiento” al final del libro que recoge las lecciones del seminario sobre *El lenguaje y la voz*), en asociación etimológica de *pensamiento* y *suspensión*. Agamben sostiene que en el bosque podemos hacer la experiencia de oír el ruido animal, vale decir, de esas voces desnudas, puramente semióticas, sumergidas en lo inarticulado de la naturaleza, allí donde ningún sonido se articula en sentido y donde, más aún, no hay pensamiento: “La cigarra—es claro—no puede pensar en su chirrido”, dice Agamben (*El lenguaje* 174). La experiencia de hablar, de tener una voz, es la experiencia viviente del humano que es consciente de esa eliminación o no-lugar de su voz desnuda. Es por este tipo de relación que se produce entre la voz y el lenguaje que el pensamiento puede volverse la experiencia de la persecución de esa voz en fuga continua, de esa *nympha fugax* que perfuma la lengua con sus huellas frágiles, con esos estallidos que iluminan un mundo entero de haces fónicos. Una ficción.

#### Ficción fónica: una categoría imaginada

La ficción fónica surge como operador crítico al interior de un modo singular de reflexión e investigación específica; un modo que, antes que nada, avanza sin renunciar a su parte de imaginación.

Situarse en el umbral de la inestabilidad significativa o suspensión de la lengua como campo de indagación presenta, al menos, dos caminos: o la estabilización conceptual de esas zonas umbralicias desde teorías que indaguen la voz con sus restricciones disciplinares; o la habilitación de una escena donde desplegar ejercicios de la voz, exponiendo la lengua en ficción y en flexión. Así, esta segunda vía abre un campo fónico en acto continuo, donde es posible observar y trazar ciertas in-flexiones materiales de la voz, mostrando no sólo lo inaudito de su materialidad sino también lo plural de su imaginación.

Es importante hacer la siguiente aclaración: hablamos de la *materia de la voz* y no de su forma (que, en términos de Roman Jakobson, podría postularse como *forma sonora*). ¿Por qué motivo insistir en la materia? Quizá porque esa zona de reflexión es la menos recorrida teóricamente desde una mirada crítica que no le teme a la ficción sino, antes bien, que la asuma como parte de su método. Así la voz puede sortear cierto rigor disciplinario de determinadas teorías lingüísticas que no la consideran en su singularidad y que la determinan en las categorías cerradas de *fonema*, de *significante*, etc. Aún así, queda abierta la pregunta por qué tipo de ficción habría que convocar para esquivar las restricciones disciplinares; pregunta en la que quisiéramos insistir para quizás así lograr diseñar un desvío hacia una *indisciplina* que permita recorrer el vasto campo de lo sonoro en una materia singular, díscola, insumisa, imaginada, por inventarse cada vez.

Entonces, podemos avanzar un poco más y decir que las *ficciones fónicas* se dan en un pliegue entre ficción y teoría, haciéndose eco de una noción específica: la “ficción teórica”, postulada por Héctor Libertella (cf. 1993, 2008), aunque específicamente trabajada en términos de “ficción fónica”, allí donde la voz escenifica los límites siempre difusos entre lo sonoro, lo literal, lo escribible; en suma, de los rasgos por demás complejos que comparecen en la indagación sobre la *materia fónica*.

Recordemos que para Jakobson (36) “la idea de materia fónica ‘bruta, cruda’, sustancia amorfa”, es una *ficción*, ya que para el lingüista no es posible afirmar que existían los sonidos discretos articulados antes de la lengua, y que por ello es inútil considerar esa materia sin referenciar a su utilización lingüística, esto es: a la producción significante de la lengua. No obstante, es el sentido positivo y no peyorativo de *ficción* el que interesa rescatar para nuestra indagación, vale decir, ese sentido de la “ficción” que no se lo desecha por inválido sino que se lo elige por inventivo, por productivo, por la posibilidad de inaugurar una zona de reflexión en donde convergen figuras que se acercan a la materia díscola de la voz. Así, en el cruce que se produce entre una ficción que teoriza y una teoría que fictions, la ficción fónica trata menos con una categoría como la del fonema—eso que puede resultar “inimaginable”, como decía Derrida (*De la gramatología* 59)—que con la imaginación de lo fónico como ese murmullo material del que está hecha la lengua.

Insistimos. La ficción fónica busca ser tanto *método* de

investigación cuanto *modo singular de producción* y de *imaginación* para problematizar lo fónico (con toda la ambigüedad que carga esa categoría) en la materialidad de la lengua. Es así como esta propuesta habilita un tipo muy singular de *materialismo*; un materialismo que llamaremos, por ahora, fónico. Un materialismo fónico, entonces, que abre el lenguaje y su materia a figuraciones de todo tipo, allí donde la voz se presenta como un bloque material que prescinde de las significaciones. Quizá sea ese el sentido más evidente y más profundo de lo que Barthes postulaba con su figura del “susurro de la lengua”: ese *inmenso tejido sonoro* donde la lengua, sin renunciar ni trascender al significado, mostraba su cara de significante puro, de estremecimiento y temblor murmurado. El sentido aquí (*sentido* en todos los *sentidos*) se aleja, así como un espejismo en el desierto. Si está o no está, no depende de quién habla. La voz se hace un desierto sonoro y espejado: su extraña materia suspende la oposición entre el sentido y lo sin sentido. Sólo el rumor de lo irreconocible (de lo que no puede reconocerse como discurso semántico) cobra espesor, y se hace superficie material compartida por las voces. No obstante, ¿de qué voz, de qué voces hablamos? Aún más, ¿de quiénes o de qué serían esas voces? Algo indica que cuando hablamos de la voz nos referimos a un tipo de singularidad que se confunde con cierta multiplicidad, porque como dice Le Breton (8), “la voz se escribe siempre en plural”.

En una investigación de gran envergadura, Adriana Cavarero cuestionará el problema de la pluralidad/unicidad de las voces. Lo hará desde una crítica profunda a la metafísica occidental que hace oídos sordos a la consistencia sonora de la voz al enmascararla de sentido, logrando así desvincularla de la materialidad misma en la que se produce. Para Cavarero, partiendo de la lectura de un cuento de Ítalo Calvino, será crucial pensar otros paradigmas para abordar la cuestión de la voz, ya no sólo como una generalidad sino en su multiplicidad, sabiendo que en cada voz hay muchas voces. Un método que privilegie la escucha es aquel que podrá subvertir “la sordera estratégica respecto al comunicarse plural de las voces [que] depende precisamente de la decisión, por así decir metodológica, de prescindir de la materialidad elemental de este fenómeno” (19). En la medida en que se les ha impedido a las voces la capacidad de sonar es que han quedado despersonalizadas. En la metafísica, dice Cavarero (20), el habla “sufre una desvocalización primaria, que solamente le deja el sonido despersonalizado de una voz en general”. Es así como, a lo largo de una tradición que privilegia lo visual por sobre lo auditivo, la voz ha querido ser despojada de su rol subversivo, de su potencia material de manifestarse con toda su pluralidad. Cavarero profundiza en la sordera del esquema conceptual metafísico ante las “valencias subversivas [de la voz] que desestabilizan los códigos del lenguaje” (20). Insistiendo en que la voz es sonido y no palabra (aunque la palabra sea la principal destinación de la voz), necesariamente el campo de acción de la voz será más vasto que el de la palabra: de hecho, será su excedencia. Y ante esta excedencia, cabe advertir que: “reducir esta excedencia a lo insensato—o sea, a eso que resta cuando la voz no es intencionada

hacia un sentido que se lo postula como el dominio exclusivo de la palabra—es uno de los vicios capitales del logocentrismo. Ese vicio transforma la excedencia en una falta” (19).

La consistencia sonora de la voz—su constitutiva pluralidad—no obstante debe tener en claro, según Cavarero, que el puro sonido no es lo que define lo más propio de una voz, sino que es necesario desarrollar un método que no niegue la materialidad sonora sino que la calibre en su potencia fónica en el rol subversivo que la voz tiene ante el “abrazo mortífero del logocentrismo” (22). Aún más, Cavarero (23) afirma que “la estrategia que busca neutralizar la potencia de la voz es también una estrategia en la cual el darse a *muchas voces*, diversas unas de otras, del fenómeno del habla permanece aún no oído hace milenios”. La voz pone en cuestión, así, la idea de pertenencia, de unicidad, de interioridad cerrada. Espera ser oída.

Acaso es *eso* inclasificable de la voz lo que invita (compele) a la ficción y avisa, una vez más, de la necesidad de una cierta indisciplina que pueda proceder ante la labilidad de la oposición entre una voz interior (¿humana?) y una voz exterior (¿no-humana?); como así también muestre cierta habilidad para sortear algunos peligros, vinculados a asociaciones (a veces rápidas) con zonas de misticismos varios, animismos fluidos, o incluso la peligrosa postulación de la mismidad material del sonido. Dicho de otro modo: la ficción fónica no se filia de manera directa ni al silencio místico, ni a la postulación de un “todo habla”, ni a cierta planicie fónica que desconozca sutilezas materiales. A las claras, la ficción fónica se ubica en (digamos que inaugura) un terreno difuso de reflexión: ni lingüística, ni filosofía, ni poética (dadas las restricciones propias de cada una de estas disciplinas).

Desde aquí se podría acaso vislumbrar un campo, o mejor, como sostienen Odello y Szendy (9), un “territorio fónico” donde la voz desborda el sentido discursivo. Así como Cavarero insiste en las “muchas voces” que hay en la voz, Odello y Szendy sostienen que las voces parecen ser infinitas.<sup>8</sup> En ambos proyectos se reconoce la importancia de un insoslayable trabajo sobre la temática en cuestión como lo fue el de Paul Zumthor. Si para Cavarero la clave de las indagaciones sobre la voz hay que buscarla en la complejidad de pensar (desde nuestros marcos filosóficos, estéticos y políticos occidentales) un tipo de singularidad que no se asocia a la unicidad sino a la pluralidad de las voces, para Odello y Szendy la voz será estudiada en una zona que consideran privilegiada: ahí donde algo falla en la cadena hablada, ahí la voz se hace presente en su plena materialidad. Si bien esta cuestión de la experiencia en donde el habla falla o donde se produce una falta (experiencias de glosolalia, ecolalia, tartamudeo, entre otras) ha sido largamente abordado por Agamben y luego por Hellen-Roazen, Odello y Szendy insisten en esa hipótesis pero agregando una noción clave: la ventriloquia. Sostendrán que esas experiencias pueden ser pensadas como “heterofonías” donde se anuncian “las condiciones de posibilidad de la voz en general” (10). Haciendo la genealogía de la voz a partir de sus faltas, se subrayarán los desfasajes, las heterotopías,

las excedencias, los devenires, las acronías; y así proponen pensar la voz en sus huecos, en sus grietas, en sus cuevas, en sus antros. Surge la categoría de la “antroloquia”, vale decir, una ficción donde la voz pone en escena las “anomalías espaciales o temporales” (38) y donde la “excesividad fónica” (55) compelle a pensarla “más allá” de las delimitaciones categoriales y conceptuales. En el fondo de la caverna, la voz desfonda todas las seguridades.

Podemos afirmar que, en el marco de estas reflexiones que abren la teoría a diversas figuras y ficciones de la voz, se *escenifica* un campo de indagación crítica de la materia de la voz que insistimos en pensar como ficciones fónicas. Ahora bien: el tipo singular de materialismo que proponemos para hacerle justicia a este objeto inestable, imaginado, infinito de la voz, es el que postulamos como un “materialismo fónico”; vale decir, un materialismo de ficciones fónicas que contempla fundamentalmente tres gestos en serie: escribir la voz, figurar la letra, ficcionar la lengua. Y que a su vez elige un espacio: *al ras* de los sonidos, en el intento por auscultar la potencia de la voz y con la pregunta siempre abierta por qué es lo que se escribe, si la voz, si la letra, si ambas. Julieta Marchat, en su ensayo *Habla el oído*, sostiene que “el oído alcanza lo que el pensamiento desvía” (16), una idea que Raúl Rodríguez Freire fortalece: “el oído cataliza la imaginación” (s/n). Por esta vía, las *ficciones fónicas* quisieran atender a la flexión que (como ya hemos mencionado) se produciría entre ficción y teoría, haciendo surgir así ese tipo singular de categoría imaginada que (con Héctor Libertella) denominamos *ficción teórica*. Dice Libertella (Zettel 27):

Tanto la teoría nace por la determinación previa de un modo de cálculo que propicia el nacimiento de un nuevo objeto científico como la ficción es el modo de calcular un imaginario que va a dar nacimiento a un proceso artístico, lleve o no a una nueva “obra de arte” (¿De donde teoría y ficción, enemigas, serían acaso lo mismo?).

El ejercicio propuesto es el de leer teorías como ficciones y ficciones como teorías. Pero lo que más nos interesa subrayar es que, en esta propuesta, lo que se abre es un *uso libre* de la potencia común de la ficción; y esa apertura habilita un método singular que combina imaginar y hacer, cuestión que resulta por demás relevante al considerar un “objeto” de extrema complejidad como la voz. El materialismo de las ficciones fónicas, así, reconocerá su raigambre en la sugerencia del “materialismo insumiso” que Natalia Lorio (2018) propone desde su lectura del *bajo materialismo* de Bataille (ese movimiento que necesita e incluso implica la misma *insumisión material del lenguaje*). La insumisión material se verá, por caso (el ejemplo lo usa Bataille en su texto “El lenguaje de las flores”), en la flor, en la medida en que ella revela una decisión imprevista de la materia (atrae lo alto pero también lo inaceptable, lo pútrido, lo bajo). De este modo, podría decirse que el materialismo fónico es el de la voz como insumisión material, voz cuya materia condensa un rol subversivo que necesariamente abre la disciplina a una

posible in-disciplina. Los usos libres de la ficción se deslizan en la imaginación fónica, profanando la utilidad de las historizaciones, de las críticas, de las poéticas. Porque aislar lo vocal de lo oral, apostando por una in-disciplina que (le) saca la lengua a tradiciones teóricas disciplinares y arma la escena del materialismo fónico, supone la posibilidad de imaginar la materia siempre fugitiva de la voz, de discutir su pertenencia—siempre en discusión—a la lengua y de postular la potencia resistida de sus ficciones.

### La voz situada

Ficcionar un paisaje para la voz. Abrir la imaginación a lo que ese mundo fónico sugiere. La voz forma parte de un juego en el que están implicadas fuerzas en tensión provenientes de diversos campos. La voz se enlaza a la letra, se articula, y así, pierde sonido y gana sentido. Entre la oralidad y la vocalidad, la voz es el umbral; o, quizás también, un portal, una apertura donde se decide (o no) imaginar y explorar diversos modos de la voz. Acaso ese tipo de portal es lo que se abre, a su turno, en las propuestas teórico-estético-(cosmo)políticas como la *poética de la relación* de Édouard Glissant, la *tierra de las lenguas* de Yásnaya Aguilar Gil o la *galaxia de decires*, que figura en el *Postscriptum* de Bruce Albert al libro *A queda do céu. Palavras de un xamã yanomami* de Davi Kopenawa. Sin dudas, estas reflexiones tratan situaciones diferentes, lingüística y políticamente hablando. No obstante, las evocamos en conjunto no para allanar sus diferencias sino para postular que cada una, con sus modos y con sus herramientas (el ensayo poético para Glissant, la comunicación de resistencia para Yásnaya, el mensaje diplomático para Kopenawa), hace de la voz un territorio en tensión fónica. Reclamos diferentes surgen y urgen en estas propuestas. No obstante, insistimos en que es posible ver en este conjunto una constante: la propuesta de pensar la voz como ficción que abre la lengua no sólo en su articulación significante (en el orden de la oralidad) ni como materia sonora inquietante (en el orden de la vocalidad); sino también como trinchera fónica en su estar-situada específicamente en un territorio en tensión singular: las bocas mismas, como campos minados de sonidos impuestos, hablan en la expropiación de la propia lengua.

La boca se abre, situada en un archipiélago para Glissant; la boca se abre, situada en una floresta para Kopenawa; la boca se abre, situada en una sierra para Yásnaya. Más allá de los países y los *idiomas* que determinan la pertenencia de cada reflexión (La Martinica para Glissant, Brasil para Kopenawa, México para Yásnaya), lo que estas propuestas abren, creemos, es la posibilidad de postular una lingüística-*rara avis*, una lingüística que no necesita de la diferencia categorial sino que se nutre de la heterogeneidad misma, una lingüística que no necesita determinar un sólo punto de vista para proceder sino que es capaz de albergar la pluralidad de los sonidos ancestrales que habitan agazapados en el fondo de las bocas olvidadas.

Desde esta perspectiva, una *teoría poética* o una *poética teórica*

como la de Glissant, que parte del habla del mundo en emergencia sonora del paisaje, asume su lengua en un tiempo y en un espacio atravesados por esa idea de *monolingüismo del otro* que Derrida pensó (justamente invitado por el mismo Glissant);<sup>9</sup> un tiempo y un espacio entramados por la complejidad relacional que con tanta claridad Glissant observa en los lenguajes. En un reciente estudio sobre este autor, Soto Calderón sostiene que: “si bien la poética de la relación que propone Glissant se orienta a pensar los lenguajes y sus proliferaciones, el arco que nos abre para el pensamiento y la configuración de los imaginarios es amplio” (104). Subrayemos la importancia de la imaginación para reflexionar sobre la primacía de la materia sonora de la lengua, en la pluralidad de voces que habitan y bullen en un mismo tiempo, en un mismo espacio y en unas mismas bocas; cuando los tiempos, los espacios y las bocas son siempre fragmentarios, ondulantes, totalidades en continuas rupturas. Para Glissant, una lengua no es única ni apropiable, sino que anuda voces ancestrales y presentes, poemas y cantos, pasajes y paisajes. Por eso, articular la voz para este pensador es saberse situado en presencia de la lengua que se habla, sí, pero siempre en resonancia con la materia fónica de todas las lenguas del mundo. Con la voz en la lengua, amplificada menos en la letra (en la que se articula para significar) que en el paisaje (al que se abre para resonar con toda la potencia de su materia) lo que surge es “una geografía inédita de los paisajes” (*Filosofía* 69). Se trata de una tierra donde las lenguas son *poiesis* extendidas, con límites móviles y vivos que se comportan como oleajes donde una lengua se con-funde con otras, en continuas fulguraciones y frotamientos. Suspendiendo disquisiciones categoriales anquilosadas, siempre podemos volver a interrogar: ¿qué es lo que decimos cuando decimos *lengua, idioma, sistema, signos, instrumento*? Y por esta vía (que abre una cierta in-disciplina) es que una lingüística *otra* puede reflexionar sobre el *grito del mundo*, ese ruido en el que formamos nuestro imaginario y que no puede escucharse sino en la amplificación de las concepciones de las lenguas que habilitan una “pasión nueva por nuestras voces” (Glissant, *Tratado* 19). Este modo de abrir la reflexión teórica a la poesía y a la ficción nos ofrece una perspectiva *otra, discola, insumisa*; una perspectiva que habilita la potencia de pensar las lenguas como una materia inédita, sonora y sorda a la vez, donde es posible postular múltiples zonas lingüísticas. En esa pluralidad—heterocronías y heterotopías de las voces—se puede recoger, dice Glissant, “la parte imprevisible del mundo” (*Tratado* 30), ahí donde confluyen el poema y la tierra, la voz y el paisaje, en una experiencia del mundo que es absolutamente fónica. Por un lado, Glissant evoca conversaciones con los bosques, cuchicheos, rumores, chillidos, cantos, silbidos, tintineos, llamados, etc. Pero, por el otro, indica que la relación de la voz con la escritura tiene un principio imaginado: es un hecho de habla y de tierra, en cuya raigambre el sonido y el grafo se ensamblan (ya sea en los pueblos ágrafos, ya sea en aquellos que poseen escritura). Pensar la lengua es hacerla brotar (trabajo que para Glissant realiza la poesía en sus invocaciones de los nombres) en medio de todas las lenguas

del mundo, las habladas y las ya no, las escritas y las ágrafas, las adoptadas y las abandonadas.

Desde otra perspectiva, pero con la intención de postular *una galaxia de decires singular*, surge ese enorme y fascinante mundo que es *A queda do céu*.<sup>10</sup> En esta galaxia hay toda una dimensión fónica desplegada en varias escenas, en la que opera no sólo una epistemología sino también una pedagogía y una ética singular: asumir la voz -hablar- será toda una puesta en escena y en acto de un *saber decir* con palabras aprendidas de un *modo* específico, en el reconocimiento de una producción material y singular del sonido (boca, labios, garganta). Así, la dimensión fónica expuesta en este libro debe ser entendida en varios niveles. Por un lado, la oposición fundamental entre "floresta silenciosa" y "cidade ruidosa", que acompaña continuamente la reflexión de Kopenawa. Por otro, el juego doble de asumir la voz y volverse porta-voz, todo en el trasfondo complejo de la voz escrita, como aclara también Albert en su *Postscriptum*. A estos dos modos de entender la dimensión sonora, agreguemos el *plural de voces* de algunas partes donde las lenguas se abren o se cierran en su posibilidad de pasaje y desvío. Y finalmente, la dimensión material-sonora del habla en las consideraciones acerca del lenguaje que expone Kopenawa. El chamán cuenta el mito del origen de los cantos de los espíritus (capítulo 4), un origen vegetal podríamos decir, en la medida en que proviene de unos árboles de lengua (*amoá hi*) que están en los lindes de la floresta, cuyos troncos están cubiertos de labios: hay tantos labios cuantos modos de hablar existen (114). Lo *innumerable e ininterrumpido* es un valor tan calificativo cuanto intensificador en este relato: *miles* de labios, *miles* de cantos, *miles* de árboles, *miles* de modos de hablar, así como innumerables son las hojas de las palmeras de la floresta. Esa es la razón por la que las palabras de los espíritus son inagotables: basta ir a buscar en esos labios vegetales la savia de las lenguas. Las palabras son cantos y viceversa; y esas bocas vegetales cuyos labios murmuran sin cesar están descentradas de toda procedencia humana. Más que una metonimia del habla (humana), boca y labios son un elemento clave del concierto silencioso de la floresta, brotes de sabiduría. La diferencia sustancial con la lengua de los blancos radicará en la escritura. Esta es entendida como *diseños en pieles de papel*, actividad que pone la mano en tensión y a las infancias en lo molesto del aprendizaje de una técnica que es criticada por esa suerte de alejamiento o extrañamiento del saber y la memoria que produce. "Nuestro estudio es otro", afirma Kopenawa (capítulo 22), y en ese aprendizaje la escucha tiene un valor marcado positivamente: las palabras son dictadas como *con auriculares* por los espíritus (*xapiris*), palabras que a su vez son recogidas de los árboles de las lenguas que son cantos. Podría decirse que este modo de concebir la lengua y la transmisión de los saberes pone en escena no sólo la dimensión material del habla (labios, boca, garganta) sino también la puesta en acto de la lengua (el origen múltiple de las palabras asegura la vida de la lengua con sus incontables modos de ponerla en práctica). En este sentido, *A queda do céu* es también un valioso compendio

de reflexiones lingüísticas que parten no del sistema sino de lo particular y lo múltiple (in-disciplina), y que piensa la lengua de modo situado en su dimensión material. Kopenawa sostiene que la lengua de los blancos es embarañada y es horrible de oír porque fue dada por *Remori*, espíritu de zángano anaranjado *remoremo moxi*. Su habla es un zumbido, molesto y confuso, directamente "outro linguajar". Y esto es así por una cuestión de fonación que, materialmente, produce la diferencia: ese espíritu "colocou neles uma garganta diferente da nossa" (233). Esa diferencia constitutiva incluso avanza sobre una explicación asombrosa, una suerte de inutilidad de la hipótesis babólica. Porque en el relato que repone Kopenawa, *Omama* y *Remori* son quienes deciden que las personas diferentes han de tener lenguas diferentes y eso asegura la no conflictividad, en la medida en que pueden guardarse las cosas dichas en el *segredo a voces* que resulta ser lo incomprensible de otra lengua. Denunciando indirectamente el sueño de una lengua única, afirmando la diferencia material/sonora en el reconocimiento de la otredad étnico/lingüística, se diagrama toda una política de la lengua y una lingüística otra basada en las coordenadas que ofrecen los diversos tipos de sonidos producidos por el aparato material fonador de la voz.

Desde una perspectiva que podríamos denominar *activismo lingüístico*, la lingüística situada (*mixe*) de Yásnaya Aguilar Gil propone una interesante confluencia de teorías y acciones que, desde una formación disciplinar específica en Lingüística, indaga en la diversidad lingüística y en la complejidad discursiva mesoamericana (específicamente México). Sin dejar de mencionar las categorías teóricas del mismo Saussure (pero sin olvidar la procedencia oral de las mismas),<sup>11</sup> la reflexión sobre la vida—pero fundamentalmente sobre la muerte—de las lenguas y los conflictos idiomáticos partirá de la idea de que la voz "es una masa sonora más o menos informe"; y que, tal como hemos observado desde diversas teorías, sabemos que si no estuviera articulada la encontraríamos "sin cortes discretos", ya que un "flujo sonoro emana de la boca cada vez que hablamos" (*La lengua* 81). Quien abre la boca, abre el mundo sonoro no sólo de su voz sino de la historia que la atraviesa. Una lengua puede ser herramienta de comunicación siendo al mismo tiempo un órgano de denuncia. El español para Yásnaya será un instrumento para denunciar lo que llama el "lingüicidio actual en México y en el mundo", el registro extremadamente alto de muerte de lenguas desde el que se estipula que "en los próximos cien años habrá desaparecido la mitad de las lenguas", como consecuencia de continuas violencias y violaciones de identidades, pueblos y personas (Ää 73). Así, la muerte de las lenguas (que para Yásnaya será también un problema a considerarse junto a la crisis climática, y sobre todo a la falta de agua en su territorio<sup>12</sup>) es una denuncia que siempre va acompañada de una acción pedagógica, de información sobre etimologías, sobre modos de decir, sobre arduas disquisiciones gramaticales (por caso: la cuestión de los aspectos en el sistema verbal que la lingüista estudia en sus investigaciones académicas de grado y posgrado).<sup>13</sup> En ese sentido, indaga en el fenómeno del

bilingüismo, mostrando sus valencias eufóricas (es positivo cuando se trata de lenguas oficiales) y disfóricas (es negativo o peyorativo cuando se trata de lenguas indígenas). La masa sonora de la voz se expone a las fuerzas dominantes de las lenguas, pero no lo hace ni a pura pérdida ni a pura ganancia. Un umbral se abre en ese campo fónico donde las bocas son el territorio en pugna por el significante dominador y escrito, por la "ficción potenciada" (*La lengua* 81) de la escritura que no sólo busca articular los sonidos sino también imponer determinados sentidos. En línea con lo que sabemos que sostenía Benveniste (a saber: que no podremos nunca saber cuándo comenzó el lenguaje, a menos que lo hagamos mediante una *ficción* de origen<sup>14</sup>) Yásnaya sostiene la dificultad para encontrar evidencias que indiquen el surgimiento o nacimiento de las lenguas, "excepto en un caso: las lenguas criollas nos ofrecen una ventana privilegiada para estudiar y presenciar el nacimiento de una nueva lengua" (Ää 68). Así, también en línea ahora con lo que sabemos de Glissant, Yásnaya evoca ese caso específico que surge de un bilingüismo pero donde la plasticidad material de la voz se moldea (se ficciona) para adquirir rasgos de protección y liberación. Explica su gestación del siguiente modo:

En ciertas ocasiones, cuando pueblos o grupos humanos con lenguas distintas se ponen en contacto, pueden crear un código lingüístico simplificado, combinando el léxico de una lengua con la gramática y las estructuras de la otra para establecer comunicación con fines concretos. A estos códigos se les llama pidgin. Dado que no existe el tiempo suficiente para que los hablantes de una lengua aprendan la de los otros (o condiciones como la esclavitud lo impiden) se mezclan elementos de ambos sistemas lingüísticos para resolver la necesidad urgente y contextual de comunicarse. De esta combinación se crea un nuevo código y asistimos así, de alguna manera, al nacimiento de lo que será después una nueva lengua. (Ää 68)

La voz situada encuentra sus caminos. La escucha de la voz, de ese "fluído sonoro que sale de la boca de uno de los cinco últimos hablantes de la lengua kiliwa" (*La lengua* 82) hace de este campo fónico un territorio de resistencia. El "río acústico" (*La lengua* 82) de la masa sonora de unas voces resistiendo en el hábito último de su articulación fónica muestra (Yásnaya nos lo muestra) otra postura diferente a la del "monolingüismo del otro": no sólo porque somos capaces de hablar varias lenguas (la plasticidad de la materia de la voz, con toda su fugacidad, así lo indica) sino también porque desde esta perspectiva la voz no se aloja en ningún centro privilegiado que se imponga en tanto *centrismo* que habría que cuestionar, sino que resiste en su marginalidad y se moldea (se ficciona) para resistir. Así, la diversidad lingüística será entendida con la figura de las campanas, evocada por la abuela de la lingüista:

En cada pueblo hay una campana, el timbrar y el sonido de cada una es muy distinto; cuando los habitantes la escuchan repicar todos los días, su sonido se queda en la mente y afecta la forma de las palabras y le dan su carácter. Es por eso que en cada pueblo el mixe es distinto, único, como su campana (Ää 37).<sup>15</sup>

De la filosofía a la lingüística y viceversa, de la materia fónica a la lengua y viceversa, de disciplina a la indisciplina y viceversa, la voz se abre al abismo de sus preguntas y a la imposibilidad de hallar respuestas definitivas. Así, nos abocamos al estudio y la problematización específica de determinados recorridos teóricos (lo hicimos siguiendo a Agamben, Barthes, Le Breton, Cavarero, De Certeau, Odello y Szendy), pero sin soslayar la necesidad de abrir la pregunta por la voz en lingüísticas *situadas* y en resistencia (que recorrimos, intentando no aplanar sus múltiples diferencias—pero al mismo tiempo buscando subrayar sus gestos comunes—en Glissant, Kopenawa y Yásnaya). Nuestro aporte de la *ficción fónica* como modo singular de indagación, creemos, sigue la premisa misma de su materia: no puede sino ser como la voz, díscola y fugaz. Porque es ese rol subversivo de la voz, en todos los campos en los que actúa y hacia los que se dirige, lo que nos exigirá, cada vez, apostar por una in-disciplina que esté a la altura de su insumisión.

---

## N O T A S

<sup>1</sup> Nos interesa especialmente referir, en este punto, al estudio y ejercicio de la teoría y de sus traducciones. Una de las cuestiones sobre las que quisiéramos, desde ya, llamar la atención es la (aún) ausencia de traducción al castellano (y en particular, en América Latina) del mencionado libro de Cavarero, cuya publicación data de 2003. Sabemos que el libro de Agamben indefectiblemente será traducido y editado en castellano por Adriana Hidalgo, casa editorial argentina que obtuvo los derechos de traducción al castellano del filósofo italiano. El libro de Le Breton (que es de 2011) ya cuenta con traducción en Argentina en 2021 por la editorial Topía. El libro de Odello y Szendy es de muy reciente aparición aún, pero es posible augurar una pronta traducción. ¿Qué sucede con Cavarero? La sospecha siempre sabe susurrar por lo bajo algunos posibles motivos: políticas editoriales, agendas de investigación, origen de financiamientos, todo bajo el manto aún pesado de racionalidades masculinistas en la práctica de la filosofía.

<sup>2</sup> Tratándose explícitamente, según su subtítulo, de una “antropología”, esta aclaración de “humana” podría resultar cuanto menos obvia, por no decir redundante. “La antropología se acerca lo más posible a la piel temblorosa de las cosas, aquí a las voces”, dice Le Breton (235) en la “Obertura” de su libro (obertura que, sin embargo, figura al final de su investigación, en un claro gesto de evidenciar que un trabajo sobre un “objeto” como la voz no puede sino continuar, quedar abierto). Con todo, la antropología de las voces humanas puede ser puesta en discusión si lo pensamos en línea con otra perspectiva, como por ejemplo el trabajo de Eduardo Kohn en *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano* (2021). Aquí, el antropólogo busca -desde un paradigma diferente (la semiótica peirceana)- cumplir con un propósito mayor: abrir la antropología a todo lo vivo. Desde una perspectiva que se aleja de Saussure (por su “tratamiento más humanista del signo”) y se acerca a Pierce (por “su definición más agnóstica” del signo), Kohn piensa en formas representacionales que van más allá del lenguaje simbólico -hablado- de lo humano; pero lo hace no sin aclarar que este trabajo (antropológico) se hace por la *escucha*, en conversación y en interpretación no siempre representacional de los signos. Dándole un lugar preponderante a la experiencia de la escucha del mundo sonoro, de las onomatopeyas (*tsupu*) y diversas experiencias de lo fónico, Kohn afirma que “nuestra forma de pensar ha sido colonizada lingüísticamente” (116), con lo cual no debemos creer que estaremos siempre dentro del lenguaje ni que los únicos signos que existen son los lingüísticos (simbólicos). En este sentido, el autor sostiene que “podemos aventurarnos a hablar sobre algo como la vida ‘misma’ sin estar completamente restringidos al lenguaje que permite expresarlo” (125). Quien extrema aún más la reflexión de lo fónico más allá de lo humano es Haskell en su libro *La canción de los árboles*. En un estudio de antropología *sui generis*, que combina una dosis de observación científica con otra de pasajes eminentemente poéticos, Haskell afirma que los árboles cantan gracias a la lengua de la lluvia que suena en las hojas y traducen ese sonido en una sintaxis singular y un vocabulario específico. Aquí se han desplazado a las bocas y su intento de articular ciertos sonidos, para otorgarle a las hojas -esa multiplicidad incalculable- la capacidad no exactamente de emitir sonido sino de hacer con el sonido una “conversación” de texturas y vibraciones inauditas. Finalmente, más allá de los estudios de Kohn y Haskell, lo que evidentemente está en el centro de la discusión es la pertenencia de la voz y su especificidad.

<sup>3</sup> En el periodo que va desde 1973 hasta 1978, aproximadamente, encontramos varias instancias en las que Barthes trata el tema de la voz. Lo hace en textos como *El placer del texto* (1973) y artículos de *circa 1975*, compilados en *Lo obvio y lo obtuso*; pero también en un taller cuyos encuentros se alternaban con el dictado del Seminario sobre “El léxico del autor” en École Practique des Hautes Études durante 1973 y 1974, como así también en su seminario sobre “Lo neutro” en el Collège de France durante 1977 y 1978.

<sup>4</sup> Una posible continuación de esta línea “descriptiva” podemos hallarla en Nicolás Rosa, cuando en su texto “Glosomaquia” (60) sostiene: “El elenco de las voces es alucinante: la voz en falsete, la voz sibilina, la voz melíflua, la voz blanca, la voz lastimera, la voz extrema, la voz silenciosa, la voz gutural [...] Una hiperglosia de las voces convoca los sordos oídos”. Sin dudas, esta es una perspectiva que sigue la búsqueda barthesiana, allí donde el pensador francés describía ese tipo de texto en cuya lectura se pudiera “escuchar el tono de la garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, toda una estereofonía de la carne profunda: la articulación del cuerpo, de la lengua, no la del sentido, del lenguaje” (*El placer* 109).

<sup>5</sup> Pensamos una indisciplina quizás como pensaba Didi-Huberman (26) para Aby Warburg: “un torbellino en el río de la disciplina, un torbellino—un momento perturbador—más allá del cual el curso de las cosas se inflexiona e incluso se trastorna en su profundidad”. Hemos comenzado a postular algunos rasgos de esta indisciplina que imaginamos para pensar la voz, partiendo de una sugerencia de de Certeau: en la voz se juega “algo imaginario” que se ubica “sobre los bordes y en los intersticios de una lingüística” (*Una política* 87).

<sup>6</sup> En todos los casos, la traducción de las citas que incluimos es nuestra.

<sup>7</sup> Aquí se dirige especialmente su crítica a la gramatología de Derrida, a quien le reprocha no haber leído correctamente el pasaje de Aristóteles en cuestión: “La crítica derridiana de la metafísica se funda sobre una lectura inadecuada de Aristóteles. La traducción de *ta en tē(i) phōnē(i)* como “los sonidos emitidos por la voz” no es exacta, porque lo que hay en la voz y la vuelve significante son justamente aquellos *grámmata* contra los cuales, según Derrida, la metafísica ha afirmado el primado de la voz. En este sentido, la metafísica es ya siempre una gramatología y esta gramatología tiene la estructura de un fundamento negativo ya que el *lógos* tiene lugar no en la voz sino en el no-lugar de ella, o sea, en el *grámmata*. Reivindicar el primado del *grámmata* y de la escritura sobre la voz significa no superar sino repetir la misma estructura metafísica originaria. Es por esto que el pensamiento de Derrida no podía más que asumir la forma de una deconstrucción y no de una arqueología como sucede en Foucault. Si en verdad el origen es ya siempre una escritura, si ella está siempre en posición de huella, ninguna *arché* puede ser alcanzada; pero, por esa misma razón, tampoco algo así como una presencia puede ser advertida, sino solamente -según uno de los conceptos claves de Derrida, que no hace más que repetir la secreta estructura negativa de la metafísica- un diferimiento, una *différance*” (Cf. *La voz* 79-80).

<sup>8</sup> En todos los casos, la traducción de las citas que incluimos es nuestra.

<sup>9</sup> Recordemos la nota inicial de *El monolingüismo del otro* (10), cuando Derrida aclara que una versión oral de ese texto había sido leída en ocasión de

un Coloquio organizado por Glissant y Wills en la Universidad de Louisiana con sede en Baton Rouge, Estados Unidos, abril de 1992. El texto, a su vez, lleva un epígrafe de Glissant también, que subraya aquello en lo que la reflexión derridiana insistirá a lo largo de toda su reflexión: la contradicción pragmática o performática que conlleva su afirmación inicial ("sí, no tengo más que una lengua; ahora bien, no es mía") en donde busca plasmar algunos conflictos glotopolíticos de la francofonía.

<sup>10</sup> *A queda do céu* condensa una extrema complejidad lingüística e idiomática, sea por la duplicitud de la palabra oral y la palabra escrita, como así también por el pliegue idiomático de la lengua yanonamí traducida (primero) al francés (por el mismo Bruce Albert) y luego al portugués (por la traductora Beatriz Perrone-Moisés) y a otras lenguas. *Las palabras de la gente de la floresta son otras*, repite incansablemente Kopenawa. Y en esa diferencia afirma su saber chamánico en dos direcciones: para los suyos y para los blancos. Ser intérprete siempre marca esa doble valencia o posición anfibia en el discurso. Este doble movimiento que asume Kopenawa a su vez se pliega y se despliega en el movimiento de Albert, eso que en el *Postscriptum* denomina "habitar su voz" (538). Podemos apreciar que el con-cierto de voces aquí es una resonancia flagrante, acorde a la potencia de este evento portentoso de *escritura*: una *galaxia de decires* se contrae y se expande incesantemente.

<sup>11</sup> Por ejemplo, esto sucede cuando Yásnaya, reponiendo algunas nociones de la lingüística saussureana, agrega "como dicen que dijo Ferdinand de Saussure" (*La lengua* 81), en clara referencia a las condiciones de enunciación (las clases del famoso curso) en las que se desarrolló las ideas incipientes de esta teoría. A las claras, muchas veces se olvidan (o se ignoran) las operaciones de estabilización (reposiciones, selecciones, interpretaciones) de esa oralidad del profesor en su curso; además de unificar bajo un solo nombre una "escritura" que no sólo que no existió como tal sino que sabemos también que es plural: entre los poquísimos asistentes que tuvo el *Curso de Lingüística General*, fue la dupla conformada por Bailly y Sechehaye (en colaboración con Riedlinger) quienes publicaron el curso escrito como un producto unificado. Una lingüista que sabe del espesor histórico y político que tiene la oralidad en los procesos de apropiación y dominación de las voces, las condiciones de enunciación (oral) de una voz es claramente una cuestión que no puede pasar desapercibida. En este sentido, Yásnaya aclara en varias oportunidades su pertenencia lingüística: "abuela monolingüe en lengua indígena, mamá bilingüe en lengua indígena-español, nieta monolingüe en español" (Ää 71). Y por una situación similar, esto nos remite a -nos resuena en- la voz de Soraya Maicoño. Esta cantora y actriz mapuche en *El sueño del sonido* recuerda una escena con su abuela mapuche en ese mundo imaginario que abre siempre la voz: "Ahí / al escuchar a las abuelas cantar en el idioma / en mi idioma / me volví a conectar con la voz de mi abuela/ que me habló cuando tenía seis años / y me di cuenta / que para mí siempre habían sido ellos los mapuche / pero que en verdad / éramos nosotros / somos nosotros/nosotros" (6). La voz y la pertenencia: hay ahí un terreno siempre en tensión, una política siempre en acto, una ética siempre en juego, una poética (una ficción fónica) siempre en potencia. Entre Saussure y las abuelas, no nos perdamos: la voz se juega como algo imaginario, en fuga y siempre en potencia.

<sup>12</sup> Ver "Méjico. El agua y la palabra" (Ää 183-185).

<sup>13</sup> Es muy importante la actividad y el activismo de Yásnaya en las redes sociales. En ese sentido, en el compilado de textos titulado Ää manifiestos sobre la diversidad lingüística figuran varios posteos en diversas redes. Para este caso de la gramática de su lengua *ayuujk* (o *mixe*, en su castellanización) y de su enseñanza situada, leemos: "¿Que enamorarse genera endorfinas? Prueben a explicar la gramática del *ayuujk* en *ayuujk...* la pura felicida" (Ää 52).

<sup>14</sup> Afirma Benveniste (180): "Siempre propendemos a esa figuración ingenua de un período original en que un hombre completo se descubriría un semejante no menos completo, y entre ambos, poco a poco, se iría elaborando el lenguaje. Esto es pura ficción. Nunca llegamos al hombre separado del lenguaje ni jamás lo vemos inventarlo".

<sup>15</sup> No podemos dejar de recordar (de hacer resonar) el brevísimo poema de la poeta argentina Beatriz Vallejos (80), titulado "Si tocan esa voz", cuyo único verso dice: "Campana vibrando en callado". La sutileza de la vibración—mínima en la imagen de un poema, máxima en la campanilla de una boca—hace de la figura de la campana una ficción fónica expandida y en resistencia: no toquen esa voz que vibra porque es esa campana la que sabe moldear la materia fónica a su modo, con su timbre.

## OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. *La voce umana*. Quodlibet, 2023.
- \_\_\_\_\_. ¿Qué es la filosofía? Adriana Hidalgo, 2017.
- \_\_\_\_\_. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Pre-textos, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo, 2004.
- Aguilar Gil, Yásnaya. Ää: manifiestos sobre la diversidad lingüística. Ed. Almadía/Bookmate, 2020.
- \_\_\_\_\_. *La sangre, la lengua y el apellido*. Madreselva, 2021.
- Barthes, Roland. *El léxico del autor*. Eterna Cadencia, 2023.
- \_\_\_\_\_. *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Siglo Veintiuno Editores, 2004.
- \_\_\_\_\_. *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Siglo Veintiuno Editores, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, 1986.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general I*. Siglo XXI, 1997.

- Cavarero, Adriana. *A piú voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Feltrinelli, 2003.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I*. Universidad Iberoamericana, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Una política de la lengua*. Universidad Iberoamericana, 2008.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Fondo de Cultura Económica, 1970.
- \_\_\_\_\_. *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*. Manantial, 1997.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Manantial, 2007.
- Fleisner, Paula. "La joya del chiquero. Apuntes sobre los animales y las mujeres desde una estética posthumana". «Quién» o «qué». Los tránsitos del pensar actual hacia la comunidad de los vivientes, compilado por Mónica Cragnolini, *La Cebra*, 2017, pp. 291-314.
- Glissant, Édouard. E. *Tratado de Todo-Mundo. El Cobre*, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Filosofía de la relación. Poesía en extensión*. Bs. As.: Miluno, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Poética de la Relación*. Bs. As.: Universidad Nacional de Quilmes, 2017.
- Haskell, David George. *La canción de los árboles*. Turner Noema, 2017.
- Hellen-Roazen, Daniel. *Ecolalias. Sobre el olvido de las lenguas*. Katz, 2008.
- Jakobson, Roman. *La forma sonora de la lengua*. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Kohn, Eduardo. *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. Hekht, 2021.
- Kopenawa, Davi e Albert, Bruce. *A queda do ceu. Palavras de un xamã yanomami*. Companhia das Letras, 2010.
- Le Breton, David. *Estallidos de la voz. Una antropología de las voces*. Topía, 2011.
- Libertella, Héctor. *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- Libertella, Héctor. *Zettel*. Letranómada, 2008.
- Lorio, Natalia. "Prólogo. Documentos de polvo y fuego". *Indisciplina. Estética, política y ontología en la revista Documents*, editado por Colectiva Materia. RAGIF Ediciones, 2018, pp. 15-25.
- Marchant, Julieta. *Habla el oído*. Cuadro de tiza, 2017.
- Maicoño, Soraya. *Pewma ull - El sueño del sonido*. Editorial Reunión, 2023.
- Odello, Laura y Szendy, Peter. *La voix, par ailleurs. Ventiloquie, bégaiement et autres accidents*. Minuit, 2023.
- rodríguez freire, raúl. "Sin literatura, lo humano no tiene porvenir", Blog Mímesis, 2019. <https://edicionesmimesis.cl/index.php/2019/05/30/sin-literatura-lo-humanono-tiene-porvenir-por-raul-rodriguez-freire/>
- Rosa, Nicolás. "Glosomaquia". *Artefacto*. Beatriz Viterbo, 1992.
- Soto Calderón, Andrea. *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Ajuntament de Barcelona, 2023.
- Vallejos, Beatriz. *El collar de arena. Obra reunida*. E(m)r-UNL, 2012.
- Zumthor, Paul. "Prefazione". Bologna, Corrado. *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Miluno, 2000.

recibido 7 de diciembre de 2023

revisado 8 de febrero de 2023

aceptado 13 de febrero de 2023