

## **Escribir la voz**

Gabriela Milone  
Universidad Nacional de Córdoba  
CONICET

### **Resumen:**

En estas páginas reflexionamos sobre la dimensión inaudita de la voz en su vínculo con la letra, específicamente en la lectura de Juan L. **Ortiz**, Juan Carlos Bustriazo **Ortiz** y Mario **Ortiz**. Indagamos en la experiencia de dos tipos de sonidos: aquellos elementos considerados insignificantes que no obstante sustentan la significación (fonemas); y aquellos supuestos como no pertenecientes al lenguaje articulado aunque puedan ser escritos (onomatopeyas). Con la letra, en la letra, a la letra, ante la letra: la voz en el **vórtice** de lo escribible se juega entre la literalidad de lo decible y la lateridad de su materia.

**Palabras clave:** Voz – Letra – Literalidad – *experimentum vocis* – Poesía argentina

### **Abstract:**

In these pages we aim to explore the unheard dimension of the voice in its connection to the letter, specifically by the reading of Juan L. **Ortiz**, Juan Carlos Bustriazo **Ortiz** y Mario **Ortiz**. We will focus in the experience of two types of sounds: those elements considered insignificant that nevertheless support the signification (phonemes); and those elements supposed as not belonging to the articulate language although they can be written (onomatopoeia). With the letter, in the letter, to the letter, facing the letter: the voice in the vortex of the writable exposes it between the literality of the sayable and the laterality of its matter.

**Key words:** Voice–Lettre–Literality– *experimentum vocis*– Argentinean poetry.



“La voz proyecta visiones”, decía Bachelard (2003: 283). La voz “Ortiz” proyecta la visión – sonora– de un *vórtice*, una turbulencia que gira, espiraladamente. La vorticidad de la voz *Ortiz* nos proyecta a una misma sonoridad: *vórtice* viene de verter, así como verso. Ahí donde gira, ahí donde torna, ahí donde rota, la voz *Ortiz* dibuja un *vórtice*.

Son tres, pero solo uno se ha referido a sí mismo con su voz: *Ortizito*, dice Mario, en referencia al otro Ortiz, el grande, el inmenso pequeño, el *Ortizón*, Juanele. Pero hay otro más que gira también en *vórtice* aquí: Bustriazo, el *Ortizoides*, el de los sonidos desdibujados en el magma fónico de su *balada arcaica*<sup>1</sup>. Arcaica, así como la voz que evoca Juan Laurentino en “Un grillo en la noche” (*La brisa profunda*, 2005: 447): “una voz antigua, humilde”; una voz que hace eco y resuena en esa “voz sagrada de la tierra ingenua” con la que Mallarmé comparaba también el sonido inquietante y no descompuesto del grillo (carta a Lefébure, 27 de mayo de 1867).

*Vórtice vierte verso*: esa es la imagen que buscamos proyectar en la voz *Ortiz*, voz que se escribe con la letra, en la letra, a la letra, ante la letra. O mejor: la visión a la que nos referimos es la de la voz en el *vórtice* de lo escribible que se juega entre la literalidad de lo decible y la lateridad de su materia.

Ahora bien, desde las reflexiones de Agamben, insistamos nuevamente en la pregunta por la voz.<sup>2</sup> Solicitemos este pensamiento para indagar en la singular experiencia de la voz en su escritura, en esa voz que –de la confusión animal a la discursividad humana– se escribe, se hace letra. Aunque las reflexiones de Agamben se abocan mayormente a la reflexión sobre la doble negatividad de la voz (esto es: la voz como el tener-lugar del lenguaje donde no es ni mero sonido ni puro significado), hay otra línea de reflexión que podemos continuar en ciertos textos dispersos, tales como: “Pascoli o el pensamiento de la voz sola” (1982, incluido en *Categorie italiane*), “*La glossolalie comme problème philosophique*” (1983, publicado en francés en *Discours psychanalytique*), “La idea del lenguaje” (1984, compilado en *La potencia del pensamiento*) y fundamentalmente “*Experimentum vocis*” (reeditado en el reciente *Che cos’ é la filosofía*, 2016). Aquí hay una búsqueda por pensar la voz en la letra, lo cual implica pensar el pasaje de un *experimentum linguae*, donde se experimenta la “pura exterioridad de

---

<sup>1</sup> Nos referimos claramente a los poetas argentinos Juan Laurentino Ortiz (Entre Ríos, 1896-1978); Juan Carlos Bustriazo Ortiz (La Pampa, 1929-2010) y Mario Ortiz (Bahía Blanca, 1965).

<sup>2</sup> Este trabajo se desprende de indagaciones previas, pero se completa y continúa especialmente en “La voz en la letra” (*Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, 17-18: Número Especial: “La filosofía y la literatura en la huella nietzscheana”, en prensa).

la lengua” (Agamben 2004: 215) a un *experimentum vocis*, donde se busca hacer la experiencia de “la voz como materia de la lengua” (Agamben 2016: 41).

Agamben retoma, por un lado, la idea de “la voz sola” de Gaunilion, vale decir, esa experiencia de oír una voz (de estar ante una palabra) que se reconoce como tal aunque se desconoce su significado; y por otro, la *Teckné grammatiké* de Dionisio el Tracio donde se clasifica la voz en “articuladas y escribibles (*engrammatoî*); otras inarticuladas y no escribibles como el crepitar del fuego y el fragor de la piedra o de la madera; otras inarticuladas y, sin embargo, escribibles, como las imitaciones de los animales irracionales”. Desde estas citas, Agamben marca una línea de reflexión para las experiencias de la *voz sola* y de la *voz en la letra* en la medida en que ambas exponen la *pura intención de significar*. Sabemos que la voz no es ni mero sonido ni puro significado, sin embargo podemos preguntarnos sobre qué otras cuestiones se abren si pensamos la voz en el escenario mismo de la letra; si nos enfrentamos a la singular *cosa* del lenguaje que pareciera indicar la letra cuando escribe un sonido y en ese movimiento adviene un mundo que es aún ignoto para el significado: antes que nada, la escena de la voz escrita da cuenta de eso que acontece como aparición de palabra.

La voz es infinita, dice Agamben que decía Platón que decía Sócrates en el *Filebo*, y lo es en tanto inaferrable, inexperimentable. ¿De qué se trataría, entonces, en este *experimentum vocis* que sabe y asume que la voz es inexperimentable? ¿Qué hay en la letra que, en la ilusión de aferrar la voz, prepara un terreno para experimentar la inexperimentalidad de la voz? Agamben dice que la incidencia clave que la escritura alfabética tiene en nuestra cultura está comprendida en la ilusión de creer haber apresado la voz mediante la escritura de las letras. El lenguaje humano sería, pues, esa operación de excepción sobre la voz animal, sobre la *nuda voce* de la pura lengua de la naturaleza, que inscribe en ella elementos privilegiados: las letras; y más aún: la letra como *índex sui* donde se expone el paso entre foné y logos. El *experimentum vocis* deberá asumir el lugar donde la articulación entre la voz y la lengua se da en la escritura: la voz se escribe, se vuelve escribible (Agamben 2016: 40).

Entonces, continuemos las preguntas: las letras ¿trans-literan la voz? ¿Qué sería, desde acá, la literalidad? ¿Letra y materia son sinónimos? Para Ortizito, recordemos, las letras son materia amarilla: en el cuaderno de caligrafía, esa U, esa O proyectan imágenes, eso que aquí se denominan *proyecciones verbales funcionales*: son, entre otras cosas, budineras desde donde se saborea la pasta amarilla de un bizcochuelo. Idéntica proyección se halla en Leiris

(2010: 85-95), en ese texto titulado “Alfabeto” donde recuerda –valgan todas las coincidencias– un cuaderno de letras para colorear que acompañaba un tarro de unas galletitas: las letras tienen el gusto de la masa dulce que se pega al paladar y se proyectan a la mano que las aprende. Las letras se mastican en la boca que articula la voz, tienen el sabor de la infancia donde no sólo se aprende a hablar sino también a caligrafiar. “La letra se abre y ofrece su tesoro oculto” dice Ortizito. “Las letras no se quedan en *letras muertas* sino que las recorre la savia de una preciosa cábala”, dice Leiris. *Si la voz proyecta visiones, la letra proyecta misterio*. Entonces: la voz se escribe en la proyección misteriosa de las letras. Es Bustriazo, creemos, quien pone en escena ese misterio bidimensional de las letras: ese mundo sin volumen donde la voz se escribe haciendo mutar las letras de sonidos mudándolas de palabras. Ahí donde la regla dicta una letra, la voz pone otra; y la letra es el lugar donde la lengua no desaparece ni se niega, sino que se da como apariencia. Bustriazo, Ortizoide, dice *temblura*, dice *parirura*, dice *himenura*, dice *cueruras*, dice *saladura*, dice *gritura* y ese sufijo inesperado hace de la voz el lugar de su *experimentum*. Porque si *ura* es el sufijo que indica “cualidad”, en estas extrañas palabras da cuenta de la singular cualidad experimentable e infinita de una voz que prueba su materia sonora en la letra que la escribe.

Decir lo *máximamente decible* del lenguaje en su materialidad: esa es la tarea, según Agamben. Pero ¿de qué materia se trata? ¿A qué materialidad del lenguaje se refiere: será a su sonido o su sentido? ¿A ambas o a ninguna? ¿Acaso se trata de la *literalidad*, al pie de la letra? En “Idea de la materia”, Agamben (1989: 19) afirma que “donde acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra”; esto es: su “*lignaria sustancia*”. Materia *sonora* de la voz y materia *literal* de la letra: donde acaba el lenguaje (como significado) empieza su madera, su *lignaria sustancia*. En Ponge (2006: 446-7) encontramos también esta relación madera-materia, pero sólo gracias al verterse de una lengua en otra, en el vórtice de la traducción de *bois* en *madera* (en *La fábrica del prado* leemos “ausencia de madera (materia)”). Pero es en Ortizito donde la familiaridad etimológica de estas palabras aparece en un lugar central:

Materia es una palabra hermosa (...) Viene del latín, sí. Nació en el Imperio Romano, entre medio de los bosques donde vivían las hadas y los druidas pergeñaban sus hechizos. La materia pasó de boca en boca; con el correr de los siglos se fue deformando y en España se convirtió en la palabra *madera*” (2014: 132).



La *materia* de la palabra es *madera* que rueda por las bocas, que resuena en los árboles del bosque, que se muestra en sus variaciones fonéticas y en toda su potencia fónica. El sonido de una letra (*t*) se redondea en el sonido de otra (*d*), enlazándose en su *lignaria sustancia* y exponiendo que en el umbral de la voz escrita hay un fonema que va de boca en boca, variando mínimamente en transformaciones inauditas. De este modo, lo *máximamente decible* parece ser esta exposición de la resonancia de *boca en boca*, de ese instante donde lo inusitado de boca que se abre en medio del bosque suaviza la posición de la lengua detrás de sus dientes y hacer vibrar una *d* donde antes chocaba una *t*, abriendo al escena fonética de la sequedad a la vibración sonora.

Ahora bien, no dejemos pasar tan rápidamente la escena del bosque y su relación con la materia/madera del lenguaje, más específicamente con el murmullo, el susurro. En “Tentativa oral”, Ponge (2000: 254) sostenía: “Que hable un bosque, por ejemplo, como máximo habla cuando susurra, cuando sus troncos gimen cuando sus ramas braman, sí, pero entonces habla (muy alto) porque hay viento”. Es la escena de *El álamo y el viento* de Juan L. (2005: 290): “sobre el viento y la noche, mira, mira el bosque de brazos que sostendrá el día puro”; es la escena también donde se oye el “nieblor ensusurrando” del que se hacía eco la escritura de Bustriazo (2008: 35). Ante la escritura de la voz susurrante estamos frente un caso especialísimo del lenguaje: la onomatopeya. Nancy (2007: 44), en una nota al pie de *A la escucha*, dice:

¿Cómo evitar señalar que la etimología de *sonare*, en un grupo semántico relacionado con el sonido o el ruido, no puede separarse de otro grupo onomatopéyico (en que el sonido da el sentido...) cuyo primer representante es *susurrus*, susurro, murmullo [...]?

La onomatopeya sería ese lugar del lenguaje especial donde, tal como lo recordábamos con la cita de Dionisio el Tracio que evoca Agamben, la voz es inarticulada aunque escribible, donde la lengua muestra su umbral entre lo sonoro y lo semántico. Es quizá esta experiencia del lenguaje la que recuerda Juan L. en “El Gualeguay” cuando evoca el sonido “guaguay”, esa expresión de asombro ante el río, asombro que lo habría nombrado: “Y los registros de esa voz/ se fueron así confundiendo o se habían confundido / en las exhalaciones de la maravilla / o del deseo, o de la queja/ como la raíz de la melodía primera, y del ritmo primero/ y de la armonía primera/ en una penumbra todavía gutural” (2005: 668-669).

“El registro de esa voz” dice Ortizón; el “reflejo de la voz”, dirá Ortizito (2014: 84, quien también recuerda antiguas voces originarias para su Napostá); Ortizoide no nombra la voz ni lo atraviesa el río sino un mar de viento en el que se sabe “desnudo en lo fonético”. Entonces, en el juego de las letras que escriben lo inarticulado, amplifiquemos la proyección de la lignaria sustancia de esta voz, haciendo de la onomatopeya un campo *proyectivo*. Ni puramente sonora ni completamente sensata, la onomatopeya expone la voz en la escritura: el sonido se escucha y retumba en la boca, se escribe en las letras. Al modo de las homofonías de Brisset, otro filólogo del siglo XIX, Charles Nodiér, reflexionó sobre la onomatopeya poniendo en acto lo que podemos llamar una *ficción sonora* de la lengua. Por caso, de “murmurar”, Nodiér dice que el sonido de esta palabra “describe perfectamente al oído el ruido (...) del follaje que un leve viento balancea y que, temblando, cede” (Nodiér 1808: 134). Y para “susurrar”, vuelve a evocar la imagen sonora del follaje temblando por el viento. La escena da cuenta de apenas un pasaje de aire haciendo eco en la escritura de las letras de esas voces; y es una escena que reconocemos en Bustriazo, cuando leemos ese “nieblor ensusurrado, relincho del viento entre los árboles” (2008: 43), voz *temblorosa* de la niebla; y es la niebla vaporosa de Juan L, niebla que suena también en el temblor de esa “voz innumerable” de la noche (2005: 314); y es la “voz desencarnada” de Eco que evoca Ortizito, voz de la que puede verse su sonido, voz de la que ya no se sabe si es humana, o es un *roce* (2014: 54). En la materia de la madera, el bosque *proyectivo* es la escena privilegiada del murmullo, de un atisbo de lenguaje en el pasaje sonoro de la voz que escribe su sonido. Entre los árboles, la voz escribe la *materia* en su *madera* sonora.

Recordemos en este punto el poema “Mira mi hijo... ¿qué es eso?” de Juan L. (2005: 79):

Mira mi hijo ... ¿qué es eso?

La desnudez de la aurora  
medio velada por una  
cabellera de árboles.

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

Pura como el asombro  
rosado de la aurora  
era su maravilla.

Miraba. Es pequeño.



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

La escena parece ser simple y sin embargo vela la complejidad de esa *dimensión inaudita* con la que Agamben se refería al pensamiento que se enfrenta a la potencia de la voz. Ante la inmensidad del “qué es esto”, la boca pronuncia una palabra que no es una palabra, que simula serlo. La boca dice *chiche* y esas letras insisten en escribir lo inarticulado de algo sonoro. Según la descripción fonética del español, el sonido de la *ch* se articula justo detrás de la parte dura del paladar. Es un fonema palatal que se produce en la unión de la lengua con el paladar. En esa conjunción sonora, lo duro y lo blando, el paladar y la lengua, hacen el sonido de una palabra *en apariencia* de palabra. Porque “chiche”, en la duplicación de un sonido extraño, blando y duro al mismo tiempo, hace un simulacro de palabra ahí donde no hay palabra. En la lengua del niño del poema, que se pliega al paladar y en su choque produce un sonido, un chasquido, no hay *una* palabra sino que hay *materia de palabra*: sonido de lo máximo que puede decirse, duplicación de los pliegues sonoros que se gramaticalizan por las letras, pero que en su inarticulación nos dejan *ante* la letra, *a* sus pies. Otro niño, el Ortízito, se proyecta en esta escena de la literalidad: *al pie de las letras* de su juego, las mira, las proyecta en visiones, en funciones, en galaxias. *Al pie de la letra*, la in-flexión literal se torna tauto-logía filológica: *la pasión por las letras* se alimenta de la *más absoluta y redundante literalidad* (2014: 286). *Letra por letra*, la voz se escribe en un experimento que nunca la agota, que siempre muestra su materia innumerable, inagotable, infinita, y por eso, inexperimentable.

Desde la clasificación de las voces de Dionisio el Tracio (*articuladas, inarticuladas y no escribibles; inarticuladas y escribibles*), deducimos que lo inarticulado no sería pues una imposibilidad fónica o una incapacidad fonadora, sino más bien una limitación en la significación. Aquellos sonidos que la lengua no puede articular pero sí escribir quizá sean el lugar donde se expone el pasaje del *experimentum linguae* al *experimentum vocis* de la voz en la letra. Y arriesguémonos aún a pensar en esos sonidos inarticulables e inescribibles que mencionaba Dionisio el Tracio: el crepitar del fuego, el fragor de la piedra (y podríamos agregar el murmurio del río y el ulular del viento) y proyectémoslos a un poema de Bustriazo Ortiz (2008: 43):

“... ay las uñas del viento, esa maloca, ay sus dardos de jaspe, juan  
“cantando, el poniente en mi vaso, en tus miradas, en tu vaso, en mis o-  
“jos, los caballos, el relincho del viento entre los árboles, un lanzazo  
“en mi vientre, siento pasos, será niebla tocando unos tambores en el  
“cuero del árbol desollado, o serán tambores de los brujos en la espalda  
(...)

“en la espalda del vaso adormercido, mejillita  
“del ay, y cuándo cuándo, y las uñas del viento,  
“donde yacen, dónde el dardo de jaspe, y el lan-  
“zazo en el vientre parece un lloraredo, lulu-  
“lélululén, lulén, el árbol, juan, el cuero  
“del cielo, niebla negra, picadura del viento, este  
“lanzazo...”

La escena está fuertemente marcada por la imagen sonora del viento: la exclamación inicial se pronuncia ante “las uñas del viento” y luego hacia el final aparecen esos sonidos en apariencia puramente onomatopéyicos (*lululélululén, lulén*) que proyectan en el poema el sonido del *ulular* (el dar gritos, *ululatus*), sonido que se lo asocia a lo que es *propio* del viento cuando se dice que *ulula* cuando sus ráfagas suenan como aullidos. En el poema, las uñas son del viento; las ráfagas son una *picadura* y sus uñas rasguñan la inmensidad sonora que pica en la voz: rasgan las palabras en su materia fónica, en la pura exposición de la voz en la letra, exposición que da cuenta del *experimentum vocis* de la escritura de los sonidos.

Así, en el *vórtice de ortices* se abre una zona privilegiada para pensar la voz en su materialidad, para habitar con la escritura el escenario fónico de esa *lignaria sustancia*. En el vórtice la vemos verterse: el *experimentum* de estas voces va desde la escena de la voz humana frente a la voz *antigua, innumerable* de la naturaleza en Ortizón, a la tematización de la letra en las *proyecciones verbales* de Ortizito, pasando por la experiencia del desdibujamiento de lo sonoro y la experimentación fónica en Ortizoide. En este *vórtice* vemos *verterse* los *versos* de los *ortices* que exponen esa experiencia donde la materia de la voz se da en la literalidad de su escritura.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio (2016). *Che cos'è la filosofia?* Macerata, Quodlibet.

----- (2010). *Categorie italiane. Studdi di poetica e di letteratura*, Roma, Laterza.

----- (2008). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia, Pre-textos, Valencia. Traducción de Tomás Segovia.



- (2007) *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.  
Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.
- (2004). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. 3º edición aumentada, Buenos Aires, Adriana Hidalgo. Traducción de Silvio Mattoni.
- (1989). *Idea de la prosa*, Barcelona, Península. Traducción de Laura Silvani.
- Bachelard, Gastón (2003). *El agua y los sueños: ensayo sobre la ensoñación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica. Traducción de Ida Vitale.
- Bustriazo Ortiz, Juan Carlos (2008). *Herejía bermeja*, Buenos Aires, Ediciones en Danza.
- Leiris, Michel (2010) *Para leer a Michel Leiris. Selección y presentación Phillipe Ollé-Laprune*. México, Fondo de Cultura Económica. Traducción de Glenn Gallardo, Flora Botton Burlá , Jorge Ferreiro, Mónica Mansour, Virginia Jaua.
- Nancy, J-L. (2007) *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu. Traducción de Horacio Pons.
- Nodiér, Charles (1808). *Dictionnaire raisonné des onomatopées française*, Paris, Demonville.
- Ortiz, Mario (2014). *Cuaderno de lengua y literatura VIII*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Ortiz, Juan L. (2005). *Obra completa*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Ponge, Francis (2000). *Métodos. La práctica de la literatura, El vaso de agua y otros poemas-ensayos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. Traducción de Silvio Mattoni.
- (2006). *La soñadora materia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores. Traducción de Miguel Casado.