

RESEÑAS

**SOBRE *FICCIONES FÓNICAS. MATERIAS,
PAISAJES, INSISTENCIAS DE LA VOZ***

GABRIELA MILONE

Ediciones Mimesis, 2022

por

Diego Carballar

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciado en Letras (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, UBA), escritor, poeta y docente en la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF) y en la Universidad Pedagógica Nacional. Participa de proyectos de investigación en la UBA y la UNTREF.

Correo electrónico: diegocarballar@gmail.com

ORCID: [0000-0002-4406-6496](https://orcid.org/0000-0002-4406-6496)

DOI: [10.5281/zenodo.10433575](https://doi.org/10.5281/zenodo.10433575)

En el libro tal vez más *pop* (por éxito comercial y disseminación) de su producción, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Roland Barthes despliega una serie, que es una lectura, de figuras discursivas enhebradas en un juego de citas y referencias abierto y, hasta cierto punto, delirante. Alrededor de la idea del enamorado goethiano, el antiguo retórico juega con la imaginación del novelista: renuncia a los ejemplos y pasa a una “única acción de un lenguaje primero (y no de un metalenguaje)”. Al comienzo de *Fragmentos* (“Cómo está hecho este libro”), leemos un párrafo célebre y fascinante:

“¡Angoscia!”, canta en algún momento la Callas. La figura es de algún modo un aria de ópera; así como esta aria se identifica, evoca y maneja a través de su incipit (“Je veux vivre ce rêve”, “Pleurez, mes yeux”, “Lucevan le stelle”, “Piangerò la mia sorte”), del mismo modo la figura parte de un pliegue del lenguaje (especie de versículo, de refrán, de cantinela) que lo articula en la sombra.

La complejidad de esta bella afirmación, tan razonada como especulativa, tan poética como teórica, en la que la articulación de una voz (“la Callas”: tono, cadencia, dicción, timbre) en un texto resulta un umbral (*incipit*) de escritura en el que se intersectan la imaginación teórica con la imaginación literaria (bodas a las que también podrían asistir Eros y Thanatos). La escritura de *Fragmentos...* estaba armada, afirmaba Barthes, bajo la insistencia del *Lied* alemán: un género musical que él adoraba y al que consideraba una manifestación dramática (afectiva) entre un texto y una voz. A Barthes nunca dejaba de interpelarlo la cuestión musical y sonora de la lengua; de hecho, consideraba que esa relación definía la poesía popular: la sonoridad cambiante de la lengua en la pronunciación comunitaria del pueblo, que transformaba a la lengua, fuera de las escuelas y los museos.

Ficciones fónicas, de Gabriela Milone, se instala en el paso rítmico-afectivo de una escritura en la que la lengua de la teoría es pronunciada por la posesión (lo que hacen las ninfas) lírica. Un estilo “anfíbio” —el discurso de las ranas cantando al borde del agua— en el que las citas ocupan un lugar sintácticamente alternativo: los nombres y las referencias parecen ser más bien palabras sometidas a resonancias y variaciones de una serie que citas sustantivas de autoridad. En ocasiones, la progresión se dirige, de manera experimental, a la asociación (libre) fónica, al balbuceo y aún al murmullo.

En una carta durante su estancia en Zürau (la aldea bohemia donde había ido a vivir en casa de su hermana Ottilia, al poco tiempo de la primera

manifestación de la tuberculosis), Franz Kafka, un escritor que imaginó murmullos sin fin, vivió días de alegría, lejos de su familia, las preocupaciones laborales y los seres humanos. Cuenta Roberto Calasso (en *K.*) que Kafka le escribió entonces a Oskar Baum: “por otra parte, nunca me he sentido mejor en lo que a salud se refiere”. Hasta que, luego de una noche intranquila en la que lo atormentó un rumor, nada fue igual. Era el rumor de las ratas (“un pueblo proletario oprimido a quien pertenece la noche”).¹ A partir de ese rumor que lo atravesaba todo: campo, paredes, cama y él mismo en todas direcciones, Kafka imaginó un pueblo, el pueblo de Josefina, el de los melismas indecibles.²

Milone quiere escuchar las ficciones del murmullo en la lengua: lo *no diciente* que se muestra como potencia, pero no en la lengua sólo entendida como articulación del lenguaje –donde Benveniste señaló la primera ligadura de un posible “vivir juntos”–, sino la lengua muscular: la lengua de la boca, custodiada por los labios. Y desde allí, desde esa posición hecha de murmullos, ya no fragmentos sino líneas moleculares, imagina “de sonido en sonido”:

Brisset³ expone toda una estereofónica⁴ fabulada entre *oris*, *agua*, *imagen*, *Origine*, *imagine*, *gime el agua en la imagen del himen*. Oris río, boca agua, ima-gina el margen limado de lo ori-gina-rio. Las palabras no son casos a descomponer morfo-semánticamente, son cosas a extender homofónicamente. El sonido no se analiza, se amplifica. Y resuena en las palabras a lo largo del tiempo. (13)

¹ Carta a Felix Weltsch (noviembre, 1917), citada en *K.* p. 322.

² También podemos leer una parábola (kafkiana, por supuesto) sobre la oralidad informada desde la escritura; una especulación sobre el habla de un pueblo desde los archivos textuales escritos que registran a hablantes de una oralidad primaria (“Quien no la oído no conoce la potencia de su canto”).

³ Jean-Pierre Brisset es uno de los nombres (del siglo XIX) que Milone trae para darle volumen a su escritura en sintonía con Deleuze y Guattari y la idea de una “lingüística musical”: “Una vez más, se objetará que la música no es un lenguaje, las componentes del sonido no son rasgos pertinentes de la lengua, no hay correspondencia entre los dos. Pero nosotros no invocamos una correspondencia, nosotros no cesamos de pedir que se deje abierto lo que se discute, que se rechace cualquier supuesta distinción. En primer lugar, la distinción lengua-palabra se ha creado fundamentalmente para poner fuera del lenguaje todo tipo de variables que trabajan la expresión o la enunciación. Jean-Jacques Rousseau proponía, por el contrario, una relación Voz-Música, que habría podido arrastrar no sólo la fonética y la prosodia, sino toda la lingüística, en otra dirección” (2002, 99). De Brisset, Milone tradujo *El grito de las ranas (textos elegidos por Gilles Rosière)* (2017).

⁴ Comenzamos mencionando a Barthes porque está siempre presente en el libro. Es Barthes quien proponía una *estereofonía* del texto: un juego de espacialidades, volúmenes y distancias significantes entre pensamientos y sentimientos.

Además de Brisset (quien presta atención a “*la voz sagrada de la tierra ingenua*” que Mallarmé escuchaba compuesta en el canto del grillo, mientras él lo hacía en el canto de las ranas), Milone trae a Emeterio Villamil de Rada (filólogo y político boliviano), quien escuchaba en el *aymará* una lengua edénica: una lengua total (trastocando el mito babélico: las variaciones de las lenguas no son por dispersión, sino por migraciones de una sola lengua); una lengua sin origen ni fin, que ocurre en presente y cuya deriva puede ser recuperada por las irradiaciones de las ficciones teóricas. Antes de rechazar los postulados de Brisset o Villamil de Rada como excesos imaginarios del positivismo decimonónico, la escritora propone leerlos junto con Benveniste (“Nunca llegamos al hombre separado del lenguaje ni jamás lo vemos inventarlo”). El edén es pronunciado en cada boca que se abre: “Una lengua húmeda y altiplana [...] En cada boca, todas las bocas. En cada lengua, todas las lenguas” (15).

Estos postulados, que inevitablemente resumimos, cuyo volumen se intensifica por contagio y resonancia, son los que enmarcan el recorrido de todo el libro, que se organiza en remansos de concentración en donde la separación entre capítulos es menos determinante que el párrafo o la línea de escritura. Se trata de una propuesta que, en prosa, se articula como la poesía: “*ha de leerse en entre líneas*”: la prosa poseída por el furor fónico del verso. Y cada una de las partes del libro (Presentación/ Insistencias de la voz/ Ficciones insumisas/ Paisaje fónicos/ Coda)⁵ podría pensarse como una reunión temporal (estrófica) de sentidos.

Tomemos un ejemplo: en un juego de pliegues sobre la serie (*J.L.*) *Ortiz-Derrida-Nancy-Blanchot*, las “cosas sonoras” (materialidad de la poesía y nombre del primer capítulo de la primera parte) son cantos del sentido, “el carácter primitivo resonante del sentido mismo”, ya no es la relación música y texto, sino la búsqueda de algunas experiencias inmanentes como la de John Cage, podemos pensar, en la irradiación de la serie en acto:⁶ “No hay más allá ni más acá de la lengua, porque a la poesía se la ve venir, se la oye venir, se la canta viniendo” (2022, 16).

⁵ Y un movimiento más que vendría a ser una poética ordenada, la escritura del método en los arabescos de la escritura del libro: Ficciones bibliográficas. Aquí se nos ocurren dos modos posibles de ese ordenamiento: el paranoico-crítico de Dalí, que quiere conjurar las apariciones “inesperadas del paisaje” (127) o las series de la música contemporánea que, pensadas cronológicamente antes del comienzo de la composición son, sin embargo, condicionadas por la música en potencia, archivada en potencia (la *arquía* que hay en ella).

⁶ Un poema (y un libro) de Milone dice: “escribir no importa”, verso al que Oscar del Barco completa con un comentario: “pero estoy escribiendo”. Como Cage (*Conferencia sobre nada*): “No tengo nada que decir, y lo estoy diciendo” [“I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it”]. Y esto es poesía. Por otra parte, cabe señalar aquí que Cage también buscó descomponer la escisión música/sonido.

Si Milone afirma (con Nancy) que "Una voz siempre suena en otra voz", los poemas se enhebran en esta escritura anfibia, en parataxis y en polifonía; por momentos, la superposición, la resonancia, se repone gráficamente (espacialmente) en la página, pero es en la grafía (un sisma), en el trazo de la escritura, que se *encaracola* con los poemas y con ellos deriva. Si se trata de juegos de lenguaje, los desvaríos, los desvíos y los caminos sin salida, que se recorren de atrás para adelante, son parte de la insistencia adánica, del decir de la poesía, puesta en acto en la prosa teórica.

El capítulo "Materia de la voz" compone una fuga babélica del habla, a partir de un pequeño relato de Chesterton, un temprano texto de Agamben ("El pozo di Babele, de 1966), de una anotación del diario de Kafka, de las investigaciones de Heller-Roazen, en la que Milone persigue la huella del olvido en las lenguas aprendidas, luego de la caída de la torre bíblica para postular una clave afásica, "post-babélica" (Derrida): la conciencia de aquel saber olvidado y recordado (la lengua del Edén, la torre de Babel y el pozo de Babel). En esta fuga, Perednik y Huidobro, Ponge y Baudelaire, hacen el contrapunto: cada línea de la prosa es una ficción polifónica que tiende al andamiaje vertical.

Milone interroga las zonas de contacto, los espacios liminares (los labios), los umbrales (las exclamaciones), las visiones fugaces (el paso de las ninfas). El libro todo está compuesto de espacios de reflexiones, especulaciones y resonancias. Sus partes se conectan entre sí, se intersectan y complementan, para devenir con el enigma propuesto por sí misma (por su voz, quiero decir): un umbral entre voz y letra, "la significación flotante de la lengua poética" (68) ofrendada a las ficciones más que a las determinaciones. No por un abandono de las determinaciones, sino por una renuncia por la línea de escritura: un olvido de azar provocado, o una extensión de aquel olvido babélico mencionado más arriba como potencia de una lengua arcaicamente nueva.

La apuesta está en la escritura por el murmullo que atraviesa todas las líneas de la noche (como el pueblo de las ratas en la noche de Zürau para Kafka) para así abrirse, con la voz de la tierra y el Edén, a los restos glosolálicos, a la poesía y al umbral de los labios: "en todas las direcciones donde la materia fónica vibre en pequeñas fábulas de bocas que atesoren la lengua entre lo sonoro de la voz y lo literal de la letra" (69). Estas *ficciones* proponen escuchar la voz que son voces y ficcionalizar en sí las huellas del cuerpo en la letra (que vibra en la mano): abrirse a la onda sonora con todas sus armonías y desconciertos (en resonancias de resonancias).

La escritura de *Ficciones fónicas* persigue una forma que es su triunfo y su condición:⁷ la entrega a la deriva —aquello que la última parte presenta de manera ordenada, como método posible de composición de las series desplegadas en el texto—, a riesgo de perder una instancia de *vigilia* crítica (que puede ser paranoia). Cada página propone un desborde que no quiere reducirse a una captura esquemática, y en esa intensidad, a veces, se extravía (¿no alcanza su estilo?), y la ficción (el pueblo de los ratones de Kafka, por ejemplo) no termina de acontecer en la propuesta que la misma escritura quiere realizar. Pero aquella *vigilia* crítica nos condiciona, y tal vez sólo sea una severa *vigilancia* ante las sutilezas de la imaginación.

Lo cierto es que ahora sabemos, como nos dicen (nos escriben, nos convocan) las páginas de *Ficciones*: las voces, aún sus maneras melismáticas o afásicas, son acontecimientos por-venir, y la escritura es una inminencia, “entre la fugacidad de la voz y la espesura de la letra” (124), y este libro las celebra.

Bibliografía

- BARTHES, ROLAND. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. (Trad. Eduardo Molina.)
- CAGE, JOHN. *Conferencia sobre nada*. Fogwill y Pablo Gianera (Trads.). Buenos Aires: Interzona Editora, 2022.
- CALASSO, ROBERTO. K. *Edgardo Dobry* (Trad.). Barcelona: Anagrama, 2005.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta (Trad.). Valencia: Pre-Textos, 2002.

⁷ Esta reseña ha intentado seguir, por supuesto, el drama de la lengua que el libro despliega.