

La escritura es una voz que resuena

The writing is a voice that resounds

Gabriela Milone

Resumen

En este trabajo nos proponemos pensar posibles relaciones entre la voz, la escritura y la resonancia, especialmente desde tres textos de Jean-Luc Nancy (“Vox clamans in deserto”, “Répondre du sens” y A la escucha). Postularemos que la voz escucha, abriendo el espacio de la sonoridad donde rebota el sentido; que la voz clama, en plena afirmación de sí, en la apertura de la boca donde resuena; y finalmente, que la voz responde, en el canto del sentido que es la escritura cuando se la piensa como resonancia sonora, como apertura de reenvíos.

Palabras clave

Voz, Escritura, Resonancia.

Abstract

In this paper we intend to think possible relations between voice, writing and resonance, especially from three texts by Jean-Luc Nancy (“Vox clamans in deserto”, “Répondre du sens” and Listening). We will postulate: the voice listens, opening the space of the sonority where the sense bounces; the voice call, in affirmation of itself, in the opening of the mouth where it resonates; and finally, the voice responds, in the song of the sense (the writing) when it is thought like sonorous resonance, like opening of re-sends.

Keywords

Voice, Writing, Resonance.

Gabriela Milone

Conicet, Universidad Nacional de Córdoba

Doctora en Letras, profesora en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) e investigadora del CONICET. Directora del Proyecto de Investigación “Figuras singulares: una cartografía para leer escrituras contemporáneas” (Secyt, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina). Ha publicado en diversos medios sobre poesía y filosofía contemporánea. Entre sus principales trabajos se cuentan los libros Luz de labio. Ensayos de habla poética (2015), Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea (2014); y las compilaciones Violencia y método. De lecturas y críticas (2014) y La obstinación de la escritura (2013).

gabymilone@gmail.com

La escritura es una voz que resuena

“la tierra está toda sonora”

J-L Ortiz.

En el presente trabajo nos proponemos pensar posibles relaciones entre la voz, la escritura y la resonancia, especialmente desde tres textos de Jean-Luc Nancy, a saber: *Vox clamans in deserto* (incluido inicialmente en *El peso de un pensamiento*, cuya primera edición data de 1991; luego recopilado en *Demande. Philosophie, Littérature*, publicado en 2015, donde este texto aparece con el agregado de una fecha al final: 1986); *Répondre du sens* (incluido en el mencionado *Demande*, con la indicación de la fecha del año 2000); y *A la escucha*, texto publicado originalmente en 2002. Vale decir que, centrándonos en algunas de las propuestas presentes en estos tres textos, buscaremos pensar la voz en la escritura en términos de resonancia; o, incluso, pensar la resonancia en su dimensión sonora cuando pasa de la voz a la escritura. No obstante ¿cómo o mediante qué elementos podría postularse algo así como un pasaje del sonido a la escritura, o una partición de lo sonoro en lo escrito? ¿Podremos acaso postular que son las letras las que re-parten lo sonoro en la escritura y así re-suenan? Y aún más ¿podremos decir que el caso paradigmático de este movimiento de resonancia entre la voz y la escritura estaría dado en las onomatopeyas? Siguiendo los postulados presentes en los tres textos mencionados de Nancy, intentaremos responder a la pregunta por la resonancia de la voz en la escritura pensando en tres instancias, que se corresponden con cada uno de los textos (aunque no en el orden cronológico de publicación). Postularemos así que la voz escucha, abriendo el espacio de la sonoridad donde rebota el sentido; que la voz clama, en la plena afirmación de sí, espaciada en la apertura de la boca donde resuena; y finalmente, que la voz responde, en el canto del sentido que es la escritura cuando se la piensa como resonancia sonora, como apertura de envíos y reenvíos. La escritura se hace eco de una voz que escucha y clama, que vibra y grita, que abre y espacia el sentido en su camino dis-continuo de remisiones. La resonancia es el espaciamiento de la voz: desde el inicio, una boca se abre “con una primera mímica cuyo futuro es el pensamiento”, dice Nancy en *Ego sum* (2007b, p. 132). En la mímica, en la intensificación de esa doble m que vibra entre los labios, está cifrado (como cripta/cifra¹) la resonancia de la voz en el trazo de la letra, en el eco de su escritura.

La voz escucha

En *Happy new ears!*, John Cage sostenía: “Music, mushrooms: música y hongos, dos palabras que suelen ir juntas en muchos diccionarios [...] El hecho de que no tengamos oídos que nos permitan escuchar la música de las esporas al salir disparadas de los basidios, nos obliga a ocuparnos de cuestiones microfónicas” (CAGE, 2016, p. 49). ¿Qué escuchamos? ¿Hasta dónde alcanza nuestra escucha? ¿Cómo escuchamos? Si “la tierra está toda sonora” (como reza el verso del poeta argentino Juan Laurentino Ortiz que elegimos como epígrafe), ¿qué podemos escuchar, si es que podemos, de ese todo sonoro?, ¿adónde llega nuestra escucha, adónde nos conduce? ¿Hasta dónde podemos decir que efectivamente oímos lo sonoro que nos contiene y nos rodea? Y si, como sostiene Cage, nuestros oídos no alcanzan a percibir la sutileza sonora de todo lo que suena alrededor nuestro ¿es acaso por falta de alcance de nuestro instrumento de audición o es una forma de evitar cierto ensordecimiento por saturación sonora? Pensemos en la letra m de

1

Este juego de palabras es trabajado por Nancy en *Lengua apócrifa*, breve texto traducido por Juan Soros para la editorial Cuadro de Tiza, Chile, 2014.

2

En todos los casos, la traducción es nuestra.

3

Más adelante introduciremos algunas reflexiones sobre la escritura de Francis Ponge, no obstante quisiéramos dejar aquí constancia de la repetición fascinante de la escena del viento y el habla en su “Tentativa oral”: “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 [...] si habla, ¿qué expresa? Devuelve un sonido. ¿Puede decirse que le responde al viento? Puede decirse que expresa su resistencia al viento?, ¿o al contrario, que está de acuerdo con él?” (PONGE, 2000, p. 254). ¿No podría acaso pensarse como resonancia esa devolución del sonido que se correspondería con una cierta habla del viento? Por su parte, Toop reconoce en esta escena un fenómeno de “resonancia forzada”, el cual no requiere intervención humana: “Al igual que el sonido del viento en los árboles, el de una abeja o el del agua, ese zumbido de serpiente de cascabel que emite el redoblante exuda desde la nada, cual fantasma” (TOOP, 2016, p. 146). Lo que es innegable es que esta ficción sonora del viento se reitera incesantemente, no para, acaso como ese mismo movimiento de aire que evoca.

4

Hemos ya trabajado el par bucalidad/vocalidad en el artículo “Figuras del habla poética en el pensamiento contemporáneo”. *Revista Orbis Tertius*, vol. XIX, nº 20, 2014. Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv19n20a05/6205>

music y mushrooms, de mímica y de mudo, y recordemos un pasaje de “Interludio: música muda” perteneciente al libro *A la escucha*. Leamos:

Mmmmmmmresuena anterior a la voz en la garganta, rozando apenas los labios desde el fondo de la boca, sin movimiento de la lengua, nada más que columna de aire impulsado desde el pecho hacia la cavidad sonora, la caverna de la boca que no habla. Ni voz, ni escritura, ni palabra, ni grito, sino rumor transcendental, condición de toda palabra y todo silencio (NANCY, 2007a, p. 51).

Se trata pues de un antes de la voz pero ya en la voz, en la vibración entre los labios, en la semi-apertura de la boca, en la música de murmullo o de murmurio, en el paso del mutismo a la música. En esa vibración, la voz es ya resonancia: aire que tiembla en la boca entre mueca y mugido. La lengua aún no se mueve (mutis) pero ya la boca resuena (música). Lo que suena y resuena en la voz es ese despliegue sonoro dado en el espaciamento y en la apertura (oído, garganta, boca), aún sin llegar a ser lenguaje. Es a eso a lo que prestamos oídos y a lo que nuestra voz, al escuchar, responde resonando.

Lo sonoro, ancha y espesa modulación, atrae al oído no para que escuchando capte un supuesto mensaje sino para que participe en el despliegue de la sonoridad en cuanto tal. La voz en la garganta antes de proferirse escucha lo sonoro, se tensa en el tono que suena, se intensifica en el sentido sensible que percibe en su re-sonancia. La sonância (que se incrementa en el re) es ese espacio donde “sonido y sentido se mezclan y resuenan uno en otro o uno por otro” (NANCY, 2007a, p. 19). Así, la voz que escucha, se tensa en los bordes del sentido donde el sonido es ese umbral en el que resuena la vibración entre lo sensible y lo sensato. Sonido y sentido, sentido y sonido: hay resonancia entre ambos, hay reenvíos y remisiones que hacen del “re” un punto sin dimensión en la “sonancia”, un punto de intensificación, ampliación y remisión.

En este punto, nos resulta de especial relevancia para nuestro recorrido recordar un elemento marginal del libro de Nancy que estamos comentando. Se trata de una nota a pie de página en la que Nancy menciona la cuestión de la onomatopeya:

¿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 [...]? ¿Y cómo no agregar que la propia palabra mot [palabra] viene de mutum, que designa un sonido privado de sentido, el murmullo emitido al repetir la sílaba mu? [...] Si la diferencia silenciosa se retira al seno de la música, ¿el sonido privado de sentido no se retira al seno (pero no del seno) de la palabra que se atribuye querer decir? La música no es el origen del lenguaje, como a menudo se quiso pensar, sino lo que se retira y se abisma en él (NANCY, 2007a, p. 44-45).

Brevemente, Nancy da una definición sucinta, marginal de la onomatopeya; el cual es un elemento también marginal de la lengua, en tanto –según sostiene Hellen-Roazen (cf. 2008, p. 13-18) – no pertenece al sistema de una lengua más que para mostrar la frontera o umbral entre lo sonoro y lo semántico: las onomatopeyas dan cuenta de sonidos que se pronuncian aparentemente fuera del sistema lingüístico y así trasponen la región semántica para abrirse en la región sonora. Pertenecen sin pertenecer a la lengua, se articulan en sonidos que se pronuncian y en letras que se escriben pero que sin embargo no parecen siquiera ser parte de algún idioma humano determinado. Pareciera así, pues, que la onomatopeya se

5

Aunque la voz de Blanchot no es convocada en este texto de Nancy, es evidente la resonancia de aquella idea que Blanchot expone en “El ateísmo y la escritura. El humanismo y el grito” (texto compilado en *El diálogo inconcluso* y que escribe a propósito de *Las palabras y las cosas* de Foucault). En este texto, Blanchot sostiene que la voz no es “un órgano de la interioridad subjetiva sino el retumbar de un espacio abierto sobre el afuera” (BLANCHOT, 1970, p. 413). La voz habla extrañamente, sin un sujeto que la asuma, es el eco de ese espacio abierto donde retumba, rebota, resuena. No sabemos de dónde viene la voz ni quién habla cuando habla la voz, sabemos que viene de una parte indeterminada, infinita, resonando desde un tiempo sin tiempo, resonante en un espacio extraño y abierto. Hemos abordado estas cuestiones en “Lenguaje y voz. Pensamiento contemporáneo y experiencia poética” y en “Habla de escritura”, ambos trabajos publicados en los respectivos números 15 y 18 de la revista *Otra travessía*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil (disponible on line: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Otra/index>) y compilados en *Luz de labio. Ensayos de habla poética* (Portaculturas, Córdoba, 2015).

6

Es lo que sostiene Dolar cuando dice que en la canción se produce una “distracción de la voz” (DOLAR, 2007, p. 42) que le gana la partida al significante, siendo así exceso de significado.

7

En todos los casos, la traducción es nuestra.

ubica entre el desaparecer del mero sonido asignificante y el advenir del sentido sensato. De este modo, en tanto categoría, la onomatopeya busca explicar elementos lingüísticos complejos y específicos: imitaciones puntuales de ruidos que, al resonar en la boca que las pronuncia, se articulan como sonidos lingüísticos pero también como extraños elementos de la lengua de la que, a la vez, están excluidos (en términos de significado, de sentido sensato para Nancy) e incluidos (como sonidos articulados pensados bajo el nombre de una categoría: onomatopeya).

Dicho esto, lo que nos interesa destacar de esa breve nota al pie de Nancy es la cuestión de lo que podríamos postular como el campo extendido de la onomatopeya, o como el sustrato sonoro del sentido; o incluso como el reenvío continuo de lo sonoro al sentido en la articulación de una lengua. Esta extensión del sonido al sentido es lo que pensamos que Nancy propone al pensar lo onomatopéyico como sonido que da sentido; y lo hace, precisamente, en el caso especial de “susurro” o “murmullo”, palabras onomatopéyicas o expresivas que remiten y resuenan en la boca semiabierta entre el sonido y el sentido, entre la vibración de la m y la fricción de aire de la s, entre el grito y el habla, entre el clamor y la lengua. La base onomatopéyica común de las palabras aludidas también remiten a la vocal u, vocal cerrada que no obstante la boca pronuncia apenas entreabierta. Es el sonido de la boca a punto de abrirse el que daría el sentido a estas palabras en tanto “sonido privado de sentido”: en ese borde es donde la onomatopeya juega un rol clave en los reenvíos de la resonancia. Porque ¿acaso no podríamos postular, guiados por esta seña marginal del mismo Nancy, a la onomatopeya como caso singular de escritura de la resonancia? Si lo sonoro es esa dimensión espesa y expandida donde se dan los reenvíos de los sentidos sensibles a los sentidos sensatos, entonces la onomatopeya se vislumbra como una zona privilegiada donde la resonancia de la voz se escribe (se ex-cribe), se articula en la incisión de las letras que criban el sonido en la boca que las pronuncia. La música, decía Nancy al final de la nota al pie en cuestión, es lo que “se retira” y “se abisma” en el lenguaje: sonido abismado en el sentido y que, en ese movimiento, da sentido. De este modo, lo onomatopéyico podría pensarse como ese entre el sonido y el sentido, donde ambos muestran privilegiadamente el movimiento de la re-sonancia. Ni puramente sonora ni completamente sensata, la onomatopeya expone la voz en la escritura: el sonido se escucha y retumba en la boca, se articula en las letras, resuena en la escritura.

Evidentemente, este campo extendido de la onomatopeya es complejo y quizá podría decirse que está más cerca de una reflexión sobre el lenguaje en su materialidad fónica (cerca a la escritura poética) que a estudios del delimitado campo disciplinar de la lingüística. En Bachelard, por ejemplo, encontramos una reflexión interesante hacia el final de *El agua y los sueños*, donde se busca mostrar a la onomatopeya no solo como eco, como producto de un efecto sonoro oído, sino también como visión: “la voz proyecta visiones” (BACHELARD, 2003, p. 283) sostiene este autor, dando cuenta de que el fondo onomatopéyico del lenguaje (del sonido que da sentido, para decirlo nuevamente insistiendo en la idea de Nancy) no se trata solamente de un fenómeno de audición y posterior imitación sonora sino también de proyección imaginativa en las palabras. De este modo, la onomatopeya extendería su alcance y ya no se restringiría a elementos específicos en la frontera significativa de la lengua, sino que sostendría al lenguaje mismo en su proyección (de imágenes sonoras, de palabras que piden ser escuchadas sobre el fondo murmurante de la boca a punto de abrirse). Desplegando estas ideas, Bachelard cita a Charles Nodiér, filólogo del siglo XIX que reflexionó sobre lo que podríamos nombrar como evocaciones sonoras de las palabras; y lo hizo en un fascinante trabajo: su *Dictionnaire raisonné des onomatopées française* (1808). Podría decirse que en este diccionario lo que se pone en acto es una suerte de ficción sonora de la lengua, en la ligazón de nexos de sonidos en las palabras, amplificando sus ecos, mostrando en la

8

No hemos hallado, hasta donde llega nuestra lectura, referencia de Ponge a Nodiér. Sin embargo, Nodiér habla de “cosa bulliciosa” y sostiene que “entre las sensaciones del hombre, no hay más que un cierto número propio al sentido del oído, pero como es a este sentido que se dirige la palabra y es por él que se transmite el signo del objeto que nos alcanza, todas las expresiones parecen guiadas por él” (NODIÉR, 1808, p. XIV). Es esta preeminencia de lo sonoro en el lenguaje lo que creemos que ambas nociones (cosa sonora/cosa bulliciosa) están claramente poniendo en evidencia.

9

Para otra perspectiva de la escucha del crujir y lo siniestro, cf. Toop (2016).

multiplicidad de ejemplos que sonido da sentido. Por caso, de “murmurar”, Nodiér dice que el sonido de esta palabra:

describe perfectamente al oído el ruido confuso y dulce de un pájaro que da vueltas con pequeños saltos sobre las piedras, o el follaje que un leve viento balancea y que, temblando, cede. El vago y casi imperceptible movimiento de agua y ramas eleva en la soledad un rumor que interrumpe apenas el silencio, tan delicado y halagador. Y es de aquí que las lenguas han extraído estas expresiones tan armoniosas y verdaderas, que siempre que se las repite parecen renovadas (NODIÉR, 1808, p. 134²).

Más adelante en el diccionario, para “susurrar”, Nodiér vuelve a evocar la imagen sonora del follaje temblado por el viento, insistencia que nos invita a pensar que estamos ante lo que Bachelard postulaba como la proyección de visiones hecha por la voz. La escena, de suaves y casi imperceptibles sonidos, da cuenta de un movimiento de aire, de apenas un temblor sonoro producido por un pasaje de aire haciendo eco en la boca que resuena semiabierta. No hay obstáculos sino tímida apertura sonora, el aire apenas pasa y el sonido da el sentido de privación del sentido: solo viento que resuena temblando en la boca, como el follaje y sus nidos, como el agua y las pequeñas piedras que mueve. Si, como dice Nancy (2007, p. 77), somos “aliento” y “caverna retumbante”, tiene sentido esa ficción sonora propuesta por Nodiér en su juego resonante: viento/aliento, nido/caverna retumbante, follaje que tiembla por el viento que ondula/labios que vibran por el aire que articulan³. Y en completa con-sonancia, Nancy afirma que, en el lugar de la resonancia, en la extensión de su despliegue sonoro,

se modula una voz en la que vibra, al retirarse de ella, la singularidad de un grito, un llamado o un canto (una “voz”: hay que entender con ella lo que suena en la garganta humana sin ser lenguaje, lo que de un garrate animal o de un instrumento cualquiera, e incluso del viento entre las ramas: el murmullo para el que aguzamos el oído o al que prestamos oídos (NANCY, 2007, p. 47).

La escena base de la resonancia se repite: duplicación consonante (m) y vocal (u) en el eco de un sonido de aire: murmullo. Antes que decir yo, la boca que se abre deja pasar esa materia otra que es el viento para volverse primero cavidad resonante y, después, hablante. La onomatopeya es pensada así menos como mecánica mimológica (cfr. GENETTE, 1976) que como paso resonante del sonido por la boca aún sin lenguaje, en tanto apertura y espaciamiento del sentido. De este modo, la escucha se extiende a la boca resonante y sonora. En esa “cámara de eco” (NANCY, 2007, p. 32) el sonido se dilata y reverbera, siguiendo una lógica que no sería la de la manifestación fenoménica sino la de la evocación sonora (con-vocación, invocación misma de la voz puesta en la escena de la sonoridad que, al resonar, remite sin fin al eco que la activa). Aunque sin volver a mencionar a la onomatopeya, Nancy insiste en pensar el sentido como “rebote del sonido” (NANCY, 2007, p. 60), rebote que daría cuenta del despliegue resonante del sentido. Sin embargo, aclara que la resonancia debería pensarse como “ultra-sentido” (NANCY, 2007, p. 64), como un sentido que va más allá de las significaciones particulares (y quizá podríamos también jugar aquí con la idea de resonancia como “ultra-sonido”, como imagen lograda por proyección sonora).

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Fusce feugiat accumsan elementum. Vivamus nulla neque, pulvinar quis mattis in, aliquet aliquam purus. Curabitur auctor nulla ut nisl commodo lacinia ut quis diam.

Nam id nisl sed tellus rhoncus ultricies. Aenean in tincidunt dui. Nunc at nibh tortor. Suspendisse felis urna, dignissim sed scelerisque nec, faucibus id quam. Sed consectetur gravida blandit.

Porque escucha, la voz resuena. Y porque resuena, se proyecta y se extiende en la sonoridad que da sentido. La onomatopeya sería pues ese privilegiado caso de ultrasentido (en el ultrasonido) que evidencia que, más allá de las significaciones, hay sentido dado por el sonido que rebota en una boca abierta. Lo sensato y lo resonante del sentido coinciden, pues, superponiéndose en la materialidad sonora extendida de la escritura que resuena.

La voz clama

“Vox clamans in deserto” es un extraño texto de Nancy: escrito al modo de una escena teatral (con indicaciones y didascalias, entradas y salidas de personajes, voces en off), dos voces sostienen un diálogo sobre, precisamente, la voz. Evocando diferentes pensadores de la escena contemporánea (Agamben, Barthes, Deleuze, Derrida, Kristeva, Váleriy) y de la historia de la filosofía y de la lingüística (Montaigne, Rousseau, Hegel, Saussure, Benveniste) aquí se ponen en cuestión diferentes concepciones de la voz: como materia, como evanescencia, como cuerpo, como alma, como espacio, como canto, como fonación, como habla. La voz abre siempre una pregunta por su procedencia y por su lugar, esto es, por el lugar donde se manifiesta. Y así es como, desde el texto bíblico de Isaías 40: 3, se piensa la voz en el desierto, como desierto, abriendo y desplegando el desierto: “vox clamans in deserto” reza el versículo bíblico y desde aquí el texto presentará a la voz como una extensión en la extensión, esto es: como un desierto ex-clamante que la voz abre por ser ella misma un desierto. El que clama en el desierto, antes de construirse como sujeto en el lenguaje, es una voz abierta en el espaciamento del sonido. En esa extensión sin obstáculos, el viento del sonido ondula la superficie de la tierra sonora y la voz se abre para hacer resonar su eco: “la voz grita en el desierto porque es ese desierto desplegado en medio del cuerpo, más acá de las palabras” (NANCY, 2007c, p. 35). Si hay una cuestión que queda establecida claramente en el texto es que, al hablar de la voz, se está pensando en una singularidad aún sin relación con el lenguaje. Más allá de quizá ser simple fonación, más acá de acaso ser solo ejecución sonora del lenguaje, la voz es otra cosa, una singularidad compleja que únicamente encuentra lugar como y en la figura del desierto.

Al comienzo del texto se da una definición de la voz que se irá desplegando a lo largo del diálogo: la voz es una “precesión íntima extranjera” (NANCY, 2007c, p. 32). Una precesión es una figura retórica que consiste en dejar incompleta una frase sin que esto perjudique la comprensión de su significado. La voz, así, abriría este juego de suposiciones, de sobreentendidos basados en una elipsis. Algo no se dice en la voz y aun así sabemos qué es: una elipsis que indica que la voz no formaría parte exclusivamente ni de la lengua ni del habla. La voz es la resonancia en el desierto: abre una elipsis por donde lengua y habla se superponen, se superponen, se ex-ponen en el espaciamento que les da lugar. Esta precesión es íntima (no hay lenguaje sin voz) y es, al mismo tiempo, extranjera (la voz está antes del habla, cuando por “antes” entendamos menos un estadio previo a una evolución que la cara anterior de un elemento, el anverso del reverso). Pre-cesión íntima extranjera: en la elipsis y la paradoja, la voz presupone la intimidad de la vocalidad de la voz (las cuerdas que se tensan y vibran desde la garganta a la boca) y la extranjería de la expulsión de la voz (la articulación sonora que expulsa en el desierto su exclamación)⁴. La voz en tanto precesión del habla, dice Nancy, es más arcaica que el hablar, lo

cual la ubica en ese lugar de doble valencia: íntima por anterior, extranjera por arcaica. Así como conviven en el desierto formaciones de diversos tiempos, así la voz está constituida por capas temporales indeterminadas que en la exclamación quedan expuestas por su grito anterior y exterior.

Toda voz clama en el desierto, esto es, ex-clama, hace lugar, abre, espacia. No responde al vacío en el desierto: expone el vacío del desierto abriendo una “región vocal” (para decirlo con el Foucault de “El pensamiento del afuera”, 1999, p. 300) donde todo recomienza en el infinito remitir del eco en la resonancia. Un desierto resonante en cada voz: así, lo que exclama no es un “yo” sino un desierto desplegado “sin sujeto, sin unidad infinita, se escapa siempre hacia afuera, sin presencia a sí, sin conciencia a sí” (NANCY, 2007c, p. 39). Que la voz clame en el desierto es una imagen que nos invita a pensar que la voz es espaciamiento y despliegue no del lenguaje (no se articularía, en el desierto, ninguna lengua) sino de su inminencia: la voz es afirmación; y es afirmación del lenguaje pero como precesión, ya que “la voz no es una cosa, es la manera en la que una cosa –alguien– se separa de sí misma y deja resonar esa separación” (NANCY, 2007c, p. 37). La voz precede al sujeto del lenguaje: está antes y es anterior, es la inminencia del lenguaje en el desierto de su resonancia. No se trata así de la voz como un vacío que debería llenarse (con habla), porque “no se trata de un silencio que produce sentido ni tampoco es una ausencia de sujeto que se hace oír” (NANCY, 2007c, p. 37); sino que el despliegue de su singularidad y apertura resuena en sí y se hace oír⁵. La voz que clama en el desierto no depende de un sujeto que la profiera porque ese proferir ya sería lenguaje; la voz que ex-pone el desierto en el desierto es resonancia de un espaciamiento, es reenvío, llamado, exclamación, expulsión sonora antes que adquisición sensata.

¿Qué es lo que hace resonar la voz en el desierto? Su propio desierto singular, parece decirnos Nancy; su manera de exponer su exclamación, su no estar ligada a priori a ningún sujeto de enunciación, su estar expuesta en la inminencia del lenguaje, su estar desplegada en el desierto de todas las voces. El desierto es pues esa región vocal donde la voz se afirma en tanto que voz y, por ende, en tanto que resonancia. La voz clama en el desierto: ese clamor no es un pedido cuyo mensaje habría que descifrar sino que es un temblor, apenas una conmoción; es una sollicitación de una nueva apertura, de una continuación de la extensión del desierto vocal. De este modo, la resonancia podría aquí pensarse como el eco de un clamor, dado por la apertura de un desierto singular cada vez en cada voz. Así, la voz es pensada menos como una posesión que como una eyección, un lanzamiento, una ex-posición. Y en ese sentido es vinculada con el canto: “el que canta –y el que escucha cantar– están seguramente, simple aunque vertiginosamente, fuera de ellos mismos” (NANCY, 2007c, p. 36). ¿Qué hay en el canto que se deja cruzar como un desierto, clamando en una lengua antes de la lengua? Si la voz en el canto es el punto álgido de su eyección, de su ex-pulsión, esto se daría por su ubicación plena en el plano sonoro. Si la voz hablante es la cara o el anverso sonoro del lenguaje, la voz cantada se daría sin reverso, toda resonante⁶. No obstante, Nancy parece insistir menos en la voz cantada que en la voz escrita, en la “musicalidad del texto” (NANCY, 2007c, p. 73), ya que sostiene que “la escritura es, de manera muy literal, una voz que resuena” (NANCY, 2007a, p. 74).

¿Qué sonido es el que resuena en la voz escrita que dice su clamor, que se espacia clamante en su desierto? Encontramos en Nodiér el desarrollo de toda otra ficción sonora en torno a “clamor”, del cual dice que significa llamar en voz alta, llamar con éclat [ese sonido que se produce al astillarse algo, al hacerse esquirlas] y que se trata de:

un ruido de un cuerpo duro que se divide con violencia cuando se lo quiebra [...] palabras formadas del sonido que hacen las maderas cuando se

las rompe en piezas [...] entre los latinos astillar de maderas [éclat de bois] se ha llamado clasma [...] clao en céltico es una especie de hierro y el ruido que hacía bajo el martillo [...] Esta raíz por catacrexis o extensión ha enriquecido muchos términos de nuestro vocabulario (NODIÉR, 1808, pp. 69-70).

Si la escritura es la voz escrita que clama y resuena, entonces puede decirse que es un hacer astillas, que es un golpear de la materia resonante para hacer que suene el ruido agudo y metálico del hierro, el estruendo creciente del clamor (que se intensifica abriéndose en la vocal a y descendiendo en la o) de la madera astillándose, crepitando con esa fuera fonética singular que tiene estas palabras al iniciarse con el sonido velar c. Clamor, canto: en ambas resuena el sonido de una ruptura (c) y su eco en una apertura (a). Escribir es quizá exponerse a y en la escena de este juego sonoro de letras que cantan en resonancia.

La voz responde

Esta idea del canto de la escritura que venimos mencionando aparece fuertemente en el breve e intenso texto “Répondre du sens” de Nancy. Partiendo del inicio de la escritura épica homérica (“¡Canta, oh Diosa!”) Nancy propone pensar la escritura en términos de resonancia del canto: “en la escritura, se trata del canto y de la alternancia o resonancia interna en forma de canto” (NANCY, 2000, p. 210⁷). Pudimos ya observar la importancia de esta noción de canto en la reflexión sobre la resonancia nancyana, y podríamos en este punto redefinirlo del siguiente modo: el canto es el espaciamiento donde la voz expone su clamor en la resonancia de los sentidos sensibles y sensatos. La escritura (y privilegiadamente, la escritura poética) será el lugar donde ese canto del sentido resuena, se amplifica, se reenvía. Dice Nancy que “la resonancia no es una sombra: no es el resto de una sustracción, es la intensificación y la rearmonización, la remodulación de una sonoridad. Quien escribe, resuena; y resonando, responde” (NANCY, 2000, p. 211). La voz suena en el canto y resuena en la escritura. “¡Canta, oh Diosa!” sería esa voz arcaica que estaría resonando aún en todo el espacio sonoro de la escritura. Y lo haría no como resto que rebota por inercia (movimiento que inevitablemente acabaría) sino como continua re-modulación sonora que comienza en la escucha y, pasando por la voz, continúa en la escritura, aunque estrictamente este movimiento no sea lineal (primero la escucha, segundo la voz y tercero la escritura) sino concomitante, esto es, resonante. Escuchar es resonar, clamar es resonar, escribir es resonar: sin resonancia, todo sería sombra silenciosa. Con la resonancia sin resto, todo es una cámara de eco, una reverberación sonora, desde la apertura de la boca hasta la incisión de la escritura. Sostiene Nancy (2000, p. 211):

La respuesta es la reanudación y la reactivación de la voz: de lo que ha dicho, de su acento, de su articulación y de su fraseo o de su sonido cantado. Pero sin reanudación, sin respuesta, la voz permanecería en sí misma. Una voz en sí no es una voz [...] es un mutismo cerrado en su zumbido, en su mugido o en su murmullo (la repetición de una mmm muda -mutum).

No habría entonces voz sin respuesta porque no hay voz encerrada: siempre hay una apertura que la posibilita, y donde hay extensión abierta hay eco, hay resonancia. Una voz en sí no es una voz, vale decir que no hay voz sin escucha y sin respuesta. Se repite aquí la escena fónica de los labios cerrados murmurando, lugar donde la voz no puede quedar confinada,

donde de hecho no queda presa y es expulsada como clamor en el desierto de lo sonoro. El murmullo es ya una voz que lo dice, esto es: desde un sonido entrecortado y vibrante, la voz pasa por los labios y la boca aún para hacer sonar lo que estaría privado de sonido (mutum). El sonido da sentido, como decíamos anteriormente, incluso cuando el sentido sea la privación de sonido.

Afirma Nancy: “La voz humana retumba siempre en otra voz y a partir de otra voz o bien en otra voz. Su resonancia sonora es indisociable de una repercusión, de una dirección y de una escucha” (NANCY, 2000, p. 212).

Si no hay voz en sí y siempre hay resonancia, entonces la sonoridad misma no conoce la monotonía: siempre polifónica y resonante, siempre repercutiendo en otra escucha que es otra voz y otra escritura. Así, la sonoridad resonante es menos lengua que se habla que espaciamento que retumba; y la escritura es menos fijación de una voz hablada que registro de la capacidad de la resonancia de cantar el sentido. Ahora bien, Nancy se encarga de dejar bien en claro que cuando habla de canto de sentido no se refiere a la puesta en música o musicalización de un texto previamente escrito, sino que se trata de “el carácter resonante del sentido” (NANCY, 2000, p. 214), vale decir: de su aparecer en tanto apertura, de su darse y ofrecerse en tanto espaciamento, de su actuar en movimiento de reenvíos. Sin apertura no hay resonancia, sin resonancia no hay vibración concomitante de sonido en eco, sin eco no hay voz, sin una voz no hay otra voz: no hay voz en sí misma.

“El canto es la sonoridad humana del sentido” (NANCY, 2000, p. 215): hay sentido ahí donde no hay encierro en sí mismo sino apertura sonora, donde hay respuesta en tanto que cavidad que se abre para seguir haciendo resonante el “Canta, oh Diosa”. Así, Nancy sostiene que no poseemos el sentido sino que somos el espaciamento que propicia su pasaje: “no somos más que puntos singulares a lo largo de un envío general que el sentido hace desde sí mismo hacia sí mismo, que comienza y se pierde muy cerca y muy lejos de nosotros, en la totalidad indefinidamente abierta del mundo” (NANCY, 2000, p. 215).

Decíamos que escucha, voz y escritura tienen para Nancy una relación no de sucesión sino de concomitancia, y lo expresa de la siguiente manera: “la escritura incide en la masa indistinta en la cual, sin ella, no se abriría ni boca ni oído. Cada trazo de escritura es una boca/oído que se reenvía, que se llama, que se escucha y que se responde” (NANCY, 2000, p. 216). Vale decir que, en tanto apertura, boca, oído y escritura comparten el espacio donde el sentido –como canto y no como totalidad cerrada significante– se hace posible. Un oído se abre a la escucha, una boca se abre a la voz, una escritura se abre al sentido: así es como parece entender Nancy este juego de envíos que conformaría la resonancia. La relación de la voz con la escritura pasaría por su respuesta, o mejor, por el modo de responder al sentido, cuando por “responder” y por “sentido” entendamos (escuchemos), respectivamente, envío y canto. En la incisión de la escritura se abre el desierto de la voz que clama y se escucha el responder, la cadencia sonora, el timbre resonante, el fraseo como “arte de articular” sentidos (NANCY, 2000, p. 213).

Esta noción de fraseo como puntuación rítmica de la escritura aparece también en A la escucha, pero en términos de “dicción” y desde la voz de Francis Ponge. Es interesante esta inclusión de Ponge en Nancy, porque justamente es Ponge –escritor no frecuentemente citado por Nancy, según lo que podemos observar– quien insiste en la resonancia de las cosas en la escritura y trabaja fuertemente desde la experiencia de lo que llama “una existencia sonora” (PONGE, 2000, p. 277). En su célebre ensayo “La práctica de la literatura”, Ponge sostendrá incluso que las palabras son “cosas sonoras” (PONGE, 2000, p. 277), las cuales comparten el estatuto de cosa entre las cosas y, como tal, suenan, cantan, se responden⁸. Es el método

pongeano el que evidencia la materialidad sonora en la que descansan y resuenan las relaciones entre palabras y cosas; porque más allá de postular la simple mudez de las cosas y su yacer en el silencio privado de habla, Ponge aboga por el trabajo de formación o fabricación de la cosa en y por la escritura. Que los textos tengan la misma consistencia que las cosas, pedía Ponge; y para eso, tanto la resonancia material de los sonidos cuanto las letras mismas que conforman los nombres de las cosas, serían los puntos de partida de su método. Entre los tantos ejemplos que podrían citarse, está el de la palabra “arrugar” que aparece en “El clavel” (incluido en *La rabia de la expresión*). Ponge dice que se trata de “hacer arrugas, hacer pliegues irregulares (El origen es un ruido)” (PONGE, 2006, p. 211). Así como oíamos el ruido de metales y maderas crujientes en la palabra clamor⁹, aquí Ponge advierte ese sonido que hace eco en la palabra que la boca pronuncia y la mano escribe. La duplicación consonante (que en francés está en *froisser* y en español en *arrugas*) expone el sonido que va de silbido en silbido, de vibración en vibración, para dar cuenta de la resonancia de ese ruido que hace lo que se arruga: hoja, piel, superficie lábil como la que sirve de soporte para escritura. La escritura incide, decía Nancy; y con Ponge podríamos agregar: arruga, hace ruido de pliegues sonoros, resuena vibrante.

Ponge pone en vilo, de este modo, la idea de arbitrariedad del signo lingüístico y busca establecer (por analogías) relaciones de necesidad sonora entre palabras y cosas; o de necesidad gráfica entre las letras del nombre de la cosa y la cosa. Por lo que llama “proximidad sonora (fonética)” de las palabras (PONGE, 2006, p. 429) se logrará fabricar el objeto en el texto, texto que busca tener el mismo espesor o consistencia de la cosa en el mundo (tal como sostiene en el ya citado “*La práctica de la literatura*”). La búsqueda por lograr esa consistencia y espesura es para Ponge una indagación sonora, fónica, resonante. En *La fábrica del Prado* afirma:

Onomatopeyas originales: ¿cómo salir de ellas? Imposible.

Por tanto, es preciso volver a ellas.

No hay ninguna necesidad de salir de ellas. O más bien, es preciso (estamos obligados a) volver a ellas.

Sus variaciones sus desarrollos, diversificaciones, ramificaciones, hoja y floración, fructificación, regeneraciones, resiembras, bastan para expresar la complejidad de la vida y el mundo (PONGE, 2006, p. 507).

De este modo, Ponge pone en escena lo que pensábamos como la resonancia onomatopéyica, esto es, como envíos del sonido al sentido, como una vuelta al sonido en el afán de vislumbrar el modo en como da sentido: por ficción sonora, por fricción fonética, por floración resonante. De las flores, “El clavel” es la que ha llamado la atención de Ponge, texto donde puede observarse el trabajo de proximidad de lo fónico de sus sonidos y de lo gráfico de sus letras: “no pararé hasta haber reunido unas palabras ante cuya lectura o audición se deba necesariamente exclamar: se trata de algo como un clavel” (PONGE, 2006, p. 207). Ponge deletreará el nombre (*œillet*) buscando también en cada letra aquello que conforma su espesor, su resonancia:

O hendida en Œ

¡oh Botón de una caña enérgica

Hendido en C L A V E L!

La hierba, de rótulas inmóviles

E L L E [ella] con vigor juvenil

L de apóstrofes simétricos

O la oliva flexible y picuda
Desplegada en Œ, I, doble L, E, T
Lengüetas desgarradas
Por la violencia de su propósito
Satén húmedo satén crudo (PONGE, 2006, p. 223).

Este método de deletreo, que busca observar analogías formales entre las letras y la cosa, puede observarse en varios textos de Ponge, cuestión que creemos pone en escena un procedimiento similar al que evocábamos de Bachelard, esto es: la proyección de visiones que realiza la voz, que en este caso se realiza también desde la letra, exponiendo esa proyección ahora como resonancia de la voz en la escritura.

Coda

La voz escucha, la voz clama, la voz responde: así es como hemos propuesto pensar, desde Nancy, la resonancia como espaciamento sonoro que encuentra su eco en la escritura. Y así es como sostuvimos que no hay una voz en sí misma (toda voz clama en su apertura y su sonido hace eco, resuena indefinidamente); que el sonido da sentido (donde el sentido es pensado como rebote del sonido); y finalmente, que la escritura es una voz que resuena (el canto del sentido abre un espacio único, el desierto, lugar donde la voz se envía y se reenvía a la escritura). Puede decirse entonces que la tierra está toda sonora porque toda voz clama en el desierto: no habría condición de posibilidad para la resonancia sin una boca que se abra y deje pasar, como un viento, el eco del sonido que nos envuelve.

Sobre o artigo

Recebido: 12/08/2016

Aceito: 30/08/2016

Referências bibliográficas

- BACHELARD, G. **El agua y los sueños: ensayo sobre la ensoñación de la materia**. México: FCE, 2003.
- BLANCHOT, M. **El diálogo inconcluso**. Caracas: Monte Ávila, 1970.
- CAGE, J. **Ritmo etc**. Buenos Aires: Interzona, 2016.
- DOLAR, M. **Una voz y nada más**. Buenos Aires: Manatíal, 2007.
- FOUCAULT, M. El pensamiento del afuera. In: FOUCAULT, M. **Entre literatura y filosofía**. Barcelona: Padiós, 1999, pp. 297-320.
- GENETTE, G. **Mimologiques. Voyage en Cratylie**. Paris: Seuil. 1979..
- HELLEN-ROAZEN, D. **Ecolalias: Sobre el olvido de las lenguas**. Buenos Aires: Katz, 2008.
- NANCY, J-L. Répondre du sens. In: NANCY, J-L. **Demande. Philosophie, Littérature**. Paris: Galilee, 2000, pp. 209-220.
- NANCY, J-L. **A la escucha**. Buenos Aires: Amorrortu, 2007a.
- NANCY, J-L. **Ego sum**. Barcelona: Antrhopos, 2007b.

NANCY, J-L. Vox clamans in deserto. In: NANCY, J-L. **El peso de un pensamiento.**

Valencia: Ellago Ediciones, 2007c, pp. 30-43

NODIÉR, C. **Dictionnaire raisonné des onomatopées française.** Paris: Demonville, 1808.

ORTIZ, J-L. Obra Completa. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005.

PONGE, F. **Métodos. La práctica de la literatura, El vaso de agua y otros poemas-ensayos.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

PONGE, F. **La soñadora materia.** Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.

PONGE, F. **Antología crítica.** Buenos Aires: Gog & Magog, 2016

TOOP, D. **Resonancia siniestra. El oyente como médium.** Buenos Aires: Caja Negra, 2016.