

Figuras de habla poética

✉ GABRIELA MILONE / Universidad Nacional de Córdoba – CONICET / gabymilone@gmail.com

Resumen

Nuestro trabajo indaga figuras de la lengua asociadas a la poesía, específicamente a la noción de «habla poética» (la cual se desprende de la ensayística de Maurice Blanchot y se conecta con reflexiones de otros pensadores contemporáneos, como Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Daniel Heller-Roazen, Henri Meschonnic y Jean-Luc Nancy, entre otros). Desde esta perspectiva, analizaremos dos figuras específicas del habla poética: «bocado de habla» (Meschonnic) y «babelización» (Agamben, Derrida). Así, buscamos reflexionar sobre la materia del lenguaje (Agamben) en el quiasmo del sentido que se siente sentirse (Nancy) y en la posibilidad del habla a partir de los fragmentos, de boca a boca, de lengua en lengua. Acompañaremos estas indagaciones teóricas con voces poéticas argentinas contemporáneas, principalmente de Roberto Cignoni, Oscar del Barco, Juan Carlos Bustriazo Ortiz, y José Villa, voces que nos invitan particularmente a reflexionar sobre la recursividad de la escritura, la reverberancia del sonido, los singulares y múltiples desvíos del habla poética.

Palabras clave: habla poética • boca • Babel • Filosofía contemporánea • poesía argentina

Abstract

This work explores figures of language associated with poetry, specifically the notion of «poetic speech» (found in the essays of Maurice Blanchot and connected with reflections of other contemporary philosophers Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Daniel Heller-Roazen, Meschonnic Henri and Jean-Luc Nancy, among others). From this perspective, we will analyze two specific figures of poetic talk as detour: the «bouchée de parole» (Meschonnic) and «Babel» (Agamben, Derrida). We work on the matter of the language (Agamben), on the chiasmus of the sense that feels to feel (Nancy), on the possibility of speaking from the fragments. We will accompany these theoretical inquiries with contemporary Argentine writers: Roberto Cignoni, Oscar del Barco, Bustriazo Juan Carlos Ortiz and Jose Villa, voices that think about writing, about sound, and about the singular and multiple detours of the poetical talk.

Key words: poetic talk • mouth • Babel • Contemporary Philosophy • Argentine poetry

Preliminares

Al final del ensayo «Infancia e historia», Agamben (1978:89–91) habla de dos experiencias de lenguaje pertenecientes a dos mundos opuestos: el mundo de la boca cerrada, proveniente de la raíz **mu* que indicaría el sonido o mugido que hacen los labios cerrados; y el mundo de la boca abierta, de la raíz indoeuropea **bhâ* de donde deriva *fábula*, y *hablar* (de *fabulari*, *conversar*; y de *fari*, *hablar*). El mundo de la boca cerrada corresponde al saber de la experiencia mística, sustraído al lenguaje, que no sólo se debe callar sino que además quita el habla. Por el otro lado, el mundo de la boca abierta responde al saber–hablar ya no humano, en tanto que en el mundo de la fábula el hombre calla y el que habla es el animal. En nuestro trabajo, buscamos reflexionar teóricamente sobre la poesía en el paisaje del «mundo de la boca abierta»; fundamentalmente en el quiasmo poesía/filosofía (que pensamos con las ideas de Nancy)¹ desde una noción clave: *habla poética*. Si bien más adelante explicitaremos el camino teórico que seguimos para configurar esta categoría, cabe aclarar en una primera instancia que la misma se desprende fundamentalmente de la ensayística de Maurice Blanchot, quien propone pensar esta noción como un tipo singular de habla (*parole*) que se asocia al giro de la escritura y que adopta la figura del *desvío* (*détour*). Blanchot recuerda la etimología de la palabra «escritura» como movimiento curvo y cortante, como desgarradura que hiende la superficie, que se desvía hacia alguna dirección en ese corte, y que necesita moverse lateralmente para mostrar su recorrido. Por esto, en la escritura, especialmente en la poesía como el máximo exponente de este tipo de habla de desvío, «quien quiere avanzar tiene que desviarse, y entonces hace un andar curioso de cangrejo» (70), avanzando de costado, lateralmente, desviando el recorrido del trayecto recto.²

En la exploración de los dos mundos de lenguaje propuestos por Agamben se hacen presentes dos preguntas centrales: por un lado, *cómo no hablar*, pregunta propia del mundo de la boca cerrada y de la que se desprende la reflexión hacia lo in–*decible* (Agamben 1978, 2007) y lo *apofático* (Derrida 1989); y por el otro, la pregunta por el «hablar por hablar», perteneciente al «Monólogo» de Novalis (2007) y retomada por Rosset (2008), fórmula que rige en el mundo de la boca abierta. En esta interrogación situamos nuestro recorrido, en la indagación específica de esta habla–que–habla–por–hablar que no experimenta un *indecible*, sino que corre el eje de discusión hacia cierto «umbral de positividad» (Foucault:300). En este umbral, configuramos determinadas *figuras de lenguaje* (Agamben 1983:8) que ponen en escena la pregunta *qué es hablar* en la escritura poética. En primer lugar, nos referimos a la figura de *bocado de habla* (Meschonnic), desde la cual se asiste a la singular unión de afecto y concepto en el poema, en un *bocado* de sonido–sentido que se tiene menos para la exclusiva articulación de un significado que para el gustar la lengua, desviando el sentido en el gusto por lo sentido. En segunda instancia, introducimos la figura de la *babelización* (Agamben 1966 y Derrida 1979) en la medida en que nos permite pensar cada habla poética exponiéndose como una lengua a medio camino entre la lengua única y el idioma particular, en la confluencia de lo pre–babélico y lo pos–babélico.³ De este modo,

Fecha de recepción:

11/08/2015

Fecha de aceptación:

1/06/2016

estudiamos estas figuras con el objetivo de reflexionar sobre la pregunta por cómo la escritura poética desafía al lenguaje (en tanto cuestiona la estructura atributiva, predicativa y asertiva del lenguaje occidental)⁴ y se ubica en los *bordes* del sonido y en el *desborde* del sentido. Destacamos esta idea de borde porque resuena particularmente en Derrida cuando en «Desvíos de Babel» (1979) sostiene que accedemos sólo al borde de la supuesta lengua única; y en Nancy cuando en «Les débordements du poème» (2004) afirma que la lengua de la poesía es la que bordea el sentido y continuamente lo desborda, evocando la imagen de los ríos que se desbordan. Volveremos sobre estos puntos más adelante. No obstante, antes de avanzar, quisiéramos hacer dos breves aclaraciones respecto de las categorías de *habla poética* y de *figura*. Respecto de la primera, el camino teórico que nos ha conducido a su configuración tiene en cuenta los siguientes puntos de reflexión:

- 1) El *habla como habla* (Heidegger): aquí se cuestiona el habla como «posesión asegurada» del hombre, en tanto ésta puede perderse en experiencias como el asombro, el dolor y, fundamentalmente, en la poesía.
- 2) El *habla de escritura* de (Blanchot): a través de la lectura de Foucault, en este tipo de habla irrumpen la paradoja para interrumpir la lógica occidental y su estructura atributiva. El habla poética comprende ese vaivén, esa línea interrumpida que implica «la vuelta en la torcedura del verso» (Blanchot:68).
- 3) Lo *máximamente decible* y el *silencio de las palabras* (Agamben 1989, 2004): en la experiencia de los límites del lenguaje se encontraría no con lo inefable sino con el conjunto de todas las posibilidades de la lengua, con la materia del lenguaje.
- 4) La *potencia lingüística en condiciones de impotencia* (Hamacher): permite postular el habla poética en su posibilidad de exponer ese umbral que conduce a todo lo que el lenguaje materialmente puede decir.

Por otro lado, respecto de la categoría de *figura*, cabe aclarar que partimos de los siguientes ejes teóricos de discusión:

- 1) El trabajo de las «figuras» (Barthes 2004:17) inaugura un gesto coreográfico que diagrama un *espacio proyectivo*, sin ley del sintagma; diagramándose así en tanto fijación y movimiento.
- 2) La figura se vincula con lo pensable (Malabou:71) ya que lo figurable y lo pensable serían coalescentes, crecerían juntos, se dispondrían en un espacio de lenguaje abierto a la exploración.
- 3) La figura manifiesta la densidad del discurso y diagrama un espacio *plástico* (Auberbach, Lyotard, Malabou), ya que ante lo cerrado, lo clausurado o lo cumplido de una categoría, la *plasticidad de las figuras* indica un espacio maleable, un área de pasaje.

De este modo, trabajar el *habla poética* desde la noción de *figura* nos permite reflexionar sobre lo que está allí en movimiento y en transformación, ya que des-

de estas posturas teóricas, la figura es algo más y algo diverso que solamente un *tropo* del lenguaje al que podría identificarse y clasificarse. La figura, en términos de plasticidad, nos enfrenta a la pregunta sobre su relación con el lenguaje desde un lugar que excede las clasificaciones de la retórica. Lyotard (34), por caso, sostiene que la figura es «una exterioridad que el espacio lingüístico no puede interiorizar como significación»; pero que no por ello estamos invitados a callar o a oponernos al lenguaje (traspasando así del *mundo de la boca abierta* al de *la boca cerrada*), sino que el paso a la figura se da desde el interior del lenguaje, bordeando sus límites, desbordándolo. El trabajo con las figuras, tal como Barthes nos lo enseñó, nos pone en una compleja relación con el lenguaje; relación en la que sostenemos que la escritura poética muestra su potencia de desvío de las significaciones, de desborde del sentido, de rebasamiento de las categorías. En este sentido, Nancy (2014:7) sostiene que la poesía es una *lengua apócrifa* no sólo por ser un falseamiento (así como se dice *girar en falso*) sino también por estar cifrada, encriptada. De este modo, la poesía expone que en la lengua no hay nada más que la «abertura de una boca donde la lengua se mueve» (8), movimiento que se realiza para sacar de ahí todas las palabras, mediante un hacer que precisamente es *poiesis*. En el texto «Hacer, la poesía» Nancy (2013) afirma que la palabra *poesía* proviene de una metonimia enorme y extraña: del todo de lo que se puede hacer, la poesía nombra la parte de lo que se hace poéticamente. La *poiesis* sería pues un hacer metonímico que busca acceder a la lengua, al sentido, al gusto de las palabras. Aquí está el quiasmo del que hablábamos al comienzo y en el cual situamos nuestras reflexiones sobre el habla poética: el entrecruzamiento del «sentir al sentido sentirse» (Nancy 1994:46). La poesía, como desvío y como lengua apócrifa, no se muestra como un metalenguaje ni como una lengua *otra*, sino que se expone como una lengua en la lengua: toca el *sentido como sentido/sensible*. Y en este punto, Nancy sostiene que el pensamiento se subsume: la filosofía tendrá que pasar por las palabras que la poesía asume y que no disipa; y deberá hacerlo para poder gustar el sentido.

Antes de dar inicio a la exposición de las dos figuras propuestas, cabe decir que este recorrido será acompañado por producciones poéticas argentinas contemporáneas, principalmente de Juan Carlos Bustriazo Ortiz (1929–2010), Roberto Cignoni (1953), Oscar del Barco (1928), y José Villa (1966), voces que mostrándose al borde de la *lengua misma* dibujan en sus escrituras una coreografía lateral donde exponen sus figuras en los singulares y múltiples desvíos del habla poética.⁵

Bocado de habla

Conformamos esta figura singular del *bocado del habla* siguiendo una insistencia que hallamos en una gran cantidad de reflexiones teóricas y ensayísticas de diversos pesadores contemporáneos (Nancy, Quignard, Cixous, Novarina y Meschonnic, entre otros). Esa insistencia está signada fundamentalmente por la marca de la doble vinculación de la boca: ya sea a la masticación, ya sea al habla. Sin embargo, la especificidad de la figura se evidencia en que esa doble vinculación se

extiende en una zona donde ambas se confunden, se entremezclan, se muestran en el quiasmo del sentido que mencionábamos anteriormente. Leamos a continuación algunas de las citas que dan cuenta de esa insistencia que advertimos:

Las palabras no se hacen para otra cosa que para masticarse (...) la poesía hace remontar las palabras de su masticación hasta ese estado donde un día fueron adquiridas, donde el remover de las mejillas, la glotis, lengua, dientes y labios repentinamente se sorprende al masticar el sentido. (Nancy 2004:37)

La boca se abre al deseo. El hombre asedia el primer lenguaje (...) del hambre al deseo (...) donde abrir la boca para decir algo sería también abrir la boca para comer. (Quignard:111)

Si algo saboreé, fue el pastel del habla. (Cixous:37)

Hablar es abrir la boca y atacar el mundo con ella, saber morder. (Novarina:16)

Una boca que habla no está necesariamente lista para morder. (Meschonnic:1999)

En estos fragmentos, puede observarse claramente esa insistencia que nos interesa, ya que exponen la figura de la boca como el lugar donde se mastican las palabras; asunto que nos permite vislumbrar que esa relación que se introduce entre lengua–boca–poema da cuenta fundamentalmente de la materialidad del habla puesta en escena en la escritura. En ese «masticar del sentido» del que habla Nancy se pone en cuestión el quiasmo palpable entre *lengua* y *lengua*, esto es: entre la lengua que (entre otras cosas) habla y la lengua que se habla. En consonancia con esta idea, Hellen-Roazen, al referirse a la cuestión de la «lengua» como palabra–quiasmo, lo hace en términos de «catacresis», y afirma: «como si la palabra *lengua* fuese una catacresis, un nombre para algo innombrable» (154). Pero cabe aclarar que esto que Heller-Roazen piensa como catacresis, en la inespecificidad de una nominación saturada, también puede ser pensada como sinécdoque, vale decir: como el todo de las actividades de la lengua en la parte de la lengua que habla. Evidentemente, lo que estamos convocando con estas reflexiones y figuras es la experiencia física y material de la lengua, cuestión que puede hallarse desarrollada fundamentalmente en *De camino al habla* de Heidegger. Allí, este pensador sostiene que si le decimos «lengua» a la lengua que hablamos es la muestra en nuestra lengua (al menos, en las lenguas romances) de lo que fuera la experiencia física, material con la lengua: «el habla es la lengua» (Heidegger:182). Esa materialidad de la lengua es la que insiste y que se hace escenario privilegiado en las reflexiones sobre la escritura poética, en tanto la poesía como desvío y como desbordamiento del lenguaje no abandona el *mundo de la boca abierta*, no deja de ser un habla particular centrada en una boca dispuesta a abrirse, puesta a hablar.

En esta experiencia física del habla que estamos mencionando, insiste a su vez Heller-Roazen:

La representación de la producción del habla humana parece, en cada caso, esconder una dificultad no dicha y no resuelta, inscrita en la propia forma de la palabra «lengua», que, al igual que los respectivos términos en otras lenguas indoeuropeas, remite al órgano de la boca, *lingua*, con cuyos movimientos el habla no ha de identificarse al habla tan sencillamente. (154)

De este modo, puede observarse que es la materialidad de la bucalidad en la vocalidad lo que hace del habla una zona quiasmática, entrecruzada; porque ya sea como resto o como desvío de la actividad de producir sonidos articulados, lo que se evidencia con toda su potencia en el habla poética es la *lingua* en su cruce con la *lingua*, tanto en su experiencia bucal de masticación cuanto en su experiencia vocal de habla.⁶

En este quiasmo de la lengua⁷ que mostramos, podemos entonces introducir la afirmación de Meschonnic desde la que extraemos específicamente la figura en cuestión; ya que este pensador afirma que en el poema asistimos a la singular unión de afecto y concepto en un singular y único *bocado de habla* («bouchée de parole»). Ese bocado de sonido–sentido (de ese sentido que se siente sentirse, podemos insistir con Nancy) se tiene en la boca menos para la exclusiva articulación de un sentido o significado que para el gustar la lengua, desviando el sentido en el gusto por lo sentido.⁸

Es sumamente interesante que esta insistencia en el movimiento de desvío reaparece en la única mención que, por ejemplo, Deleuze da de la noción de «habla poética» (1994:67). Este hallazgo puede encontrarse en su reflexión sobre el tartamudeo, donde aclara que en el único caso donde podremos confundir lengua y habla es en «un habla muy especial, el habla poética, que efectúa toda la potencia de la bifurcación y de variación, de heterogénesis y de modulación propia de la lengua».⁹ Deleuze no avanza en la profundización de estas ideas; sin embargo, podríamos seguir esta línea —nunca recta, sino línea desviada, quiasmática— donde observaríamos la demarcación de una zona en la que encontraríamos singulares escrituras de poetas argentinos; puntualmente pensamos aquí en José Villa, Roberto Cignoni y Oscar del Barco, cuyas escrituras como «bocados de habla» nos compelen a convocarlas en el *mundo de la boca abierta*, en la experiencia de la materialidad de la lengua.

En *8 poemas* de Villa figura un epígrafe de Blanchot, cuyo comienzo dice: «escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar» (Villa:27). Esto parece ser menos una máxima de escritura que la constancia de una experiencia material del eco en el lenguaje, eco que quien escribe no puede menos que escuchar y escribir. «Hacerse eco» es inevitable, porque inevitable es no seguir esa potencia de escribir el habla infinita. Es *hacerse* eco en un *hacer* por antonomasia (en ese *hacer* que ya evocamos con Nancy) donde se entraría al juego metonímico del hacer poético: el todo del sonido por la parte que vuelve, en eco; el todo de la escritura por la parte que se hace, en el poema.

En el texto que cierra la serie de *8 poemas* de Villa, llamado «Bicicleta», asistimos a una escena de escritura singular, donde se muestra la potencia del eco. Se trata

de una escena donde se con-vocan imágenes del verano (hierba que balbucea, cañilla rota que gotea, voces viejas que parlotean) y rodeado de estas hablas, quien escribe *escribe* que *lo que escribe es lo que estuvo a punto de escribir*.¹⁰ Así, este desvío o desvío de la escritura muestra lo que está en potencia de escritura, vale decir: no en *lo hecho* de «lo escrito» sino el *hacer* de «lo por escribir», mostrando el movimiento lateral de ese *curioso andar de cangrejo* del que hablaba Blanchot. Se trata pues de un desvío que recorre una línea curva e imposible, que no avanza hacia el sentido en tanto dirección recta, porque no va hacia «lo escrito», hacia lo significado, hacia lo cerrado en una significación; sino que se desvía hacia «lo por escribir», curvando la línea recta del tiempo en la coreografía del *bocado de habla*. En ese desvío, recorre el quiasmo, el entrecruzamiento del sentido sensible-inteligible y se anota, en un espacio y tiempo indeterminados, aquello de lo que no se puede más que hacerse eco, en la inminencia de la escritura. La apuesta del poema es mostrar el movimiento de una figura que muestre que lo escrito estuvo a punto de ser escrito, que ese *bocado de habla* que es el poema deje entrever la recursividad misma de la escritura en el masticar las palabras. Donde también puede verse este quiasmo de *la lengua en la lengua* es en los poemas de *Cornucopia* de Villa, especialmente en «Melones».¹¹ Allí la fruta muestra su carne, su pulpa, así como podríamos decir que el poema arranca su bocado de habla. «La cáscara va separándose de la lengua (...) la lengua va saliendo de la cáscara», dice Villa (42). Esta relación lengua-carne de la fruta evoca claramente la idea de la masticación de las palabras en el quiasmo del sentido: decirle «lengua» a la pulpa dulce que va separándose de su cáscara muestra que en esta habla poética el sentido tiene gusto y que el poema es ese bocado dado a la materialidad de las palabras.

Ahora bien, esta vinculación que se da en el habla poética entre la lengua que habla y la lengua que saborea también la hallamos en la escritura de Oscar del Barco. Labios, glotis, dientes, lengua, boca, todos estos elementos entran en la escena de la escritura para desplegar su potencia material. Quien escribe (que escribe siempre desde la pregunta beckettiana —en modulación foucaultiana— por *qué importa quién escribe*) también se muestra en ese «hacerse eco» de lo interminable del habla. Esta habla poética no oculta su temblor de labios, en un balbuceo sin fin, un tartamudeo pianísimo que muestra su masticar el sonido al ras de la materia del lenguaje. Especialmente, en el libro *espera la piedra* (2010)¹² asistimos al despliegue de esta figura, donde escuchamos «exclamaciones de la boca contra el suelo», «sin nombre/con los himnos de la masticación». En todo el recorrido de esta escritura poética podremos asistir a la evocada escena doble del habla, donde uno que habla abre la boca para mostrar que sus palabras son como piedras (lo que no puede masticarse), que son como pequeños huesos (restos, dientes en la boca), que son como pan (en la referencia siempre cruzada —eucarística— del pan como cuerpo). Y cabe mencionar que también en el libro *sin nombre* (2012), insiste este quiasmo donde la boca abierta, en su mundo específico, sabe morder el habla. Al respecto, leemos en unos versos: «hasta el fin con el pan en la boca seguir/ el hilo de la voz los sonidos de la/ lengua del diente de los

labios». Aquí, claramente y de manera condensada, se cifra la escena de la boca en su doble vinculación a la bucalidad y a la vocalidad. Su apertura inquietante, en la línea curva de la escritura, expone de este modo tanto la materialidad de lo que mastica cuanto de lo que habla.

Podemos ver esta escena también en la escritura de Roberto Cignoni, fundamentalmente en su libro *ceros de la lengua* (2001). El «hacerse eco» de esta escritura radica en el continuo movimiento de cavar «con la boca/ en la boca», en donde se muestra lo hondo de esa apertura, lo profundo de este quiasmo. Así, hay «pozos de lenguaje» y la boca pone «labio contra labio», multiplicando ceros en la lengua. El cero por cero en la lengua no se enfrenta a un supuesto silencio indecible (no se subsume en el *mundo de la boca cerrada*); sino que expone toda la potencia material de la lengua, abriendo la boca en esa zona donde palpita el sonido en el sentido y viceversa. Leemos: «sabemos las palabras, pero la lengua hace rodar sus alimentos/ las decimos entre dos exclamaciones/ las repetimos frente a la montaña para ganarlas de nuevo». Esta repetición a la que hace alusión el poema devuelve el eco de un sonido que ya no se reconoce como palabra pronunciada por alguien y para alguien, sino como sonido que choca contra una piedra para reverberar en su propia materia. El eco evidencia que al decir la palabra se pierde como palabra para ganar el sonido «de nuevo», o sea, que el sonido perdido como sonido en la articulación de la palabra se gana como mero sonido. Esta escritura parece decirnos que habría que sacar las palabras de la boca, tenerlas en la mano y arrojarlas contra la montaña para que la piedra la pierda como signo y la devuelva como sonido.

Así, desde estas escrituras poéticas, podemos vislumbrar una de las tantas vías por la que la *poiesis* muestra su desvío, ya que su *hacerse eco* en el *hacer poético* despliega una escena donde el habla poética, en la experiencia de la materialidad de la lengua, muestra una de las coreografías posibles: la de la figura del *bocado de habla*.

Babelización

Continuando con nuestra indagación, hallamos otra insistencia. Nos referimos a la recurrencia de la figura de Babel en las reflexiones teóricas específicas de Agamben y Derrida, pero con un rasgo principal: Babel se presenta no tanto como la torre erguida y a punto de ser destruida, sino más bien como su inversión. Esta figura invertida habilita a imaginar ya no una torre inconclusa en la tierra, sino un pozo sin fin en el cielo (cf. Blanco). Esta idea, retomada por Giorgio Agamben en un ensayo de 1966 («Il pozzo di Babele»), pertenece al conocido microrrelato de G. K. Chesterton («La pagoda de Babel») y también se halla mencionada en Franz Kafka (cuando en sus *Diarios* dice que cavamos la fosa de Babel). Habría una correspondencia entre la torre inconclusa y el pozo sin fondo y lo dice Agamben de este modo:

Después de haber renunciado a edificar la torre que llegue hasta el cielo, los escritores se han puesto a cavar un pozo que llegue al fondo del precipicio del Ser. La época de la torre, del

intento de llegar al cielo a través de la obra, ha terminado en la confusión de las lenguas: buscando para la obra un espacio más inmaterial, el escritor cava ahora el pozo de Babel. (1966:46)

Raúl Antelo (95) sostiene que aquí Agamben estaría retomando un motivo de Martin Heidegger, vale decir, la relación del origen entre el artista y la obra: el artista da origen a la obra pero es la obra (aunque en forma de des-obra e inoperancia) la que da origen al artista. Es el *agon* entre *ergon* y *parergon*, la extrema ambigüedad y ambivalencia que la obra genera respecto de la obra. Lo dice Agamben en estos términos: «cuando más cerca se está de expresarla en las palabras, tanto más ella se fuga y no deja más que sus escorias, pero si busca realizarla más allá del *parergon*, se sustrae precipitándolo a un pozo sin fondo» (1966:42). Vemos así que al invertir la figura de Babel, invocando la imagen del pozo (y suspendiendo por un momento las teorizaciones recurrentes sobre Babel, las cuales versan casi exclusivamente sobre el problema de la confusión idiomática de las lenguas y el consecuente tormento de la traducción), podemos proyectar esta figura en la singularidad del habla poética.

Estas reflexiones nos conducen a postular algo divergente a la mera confusión de lenguas, porque si nos corremos del relato bíblico del castigo de la confusión de las lenguas y del problema de la traducción, Babel se nos presenta menos como un relato cerrado sobre la construcción fallida de una torre que como una *situación extendida al habla*.¹³ Proponemos pensar esta situación extendida desde la figura de la *babelización*, ya que la escena de la construcción de la torre (que, como dice el relato bíblico del Génesis, se realizó para *darse un nombre*, o como lo piensa Agamben: para llegar al cielo *a través de la obra*) expone no sólo la confusión de las lenguas o el olvido de la lengua única, sino también y especialmente la conciencia del habla, esto es: un saber de lo que no se sabía, porque antes de Babel (Derrida lo marca) no habría habido conciencia del habla. En este sentido, podemos postular que el habla poética es la que se hace cargo de esa conciencia del habla, ya que en el quiasmo de la materialidad del lenguaje asume que de Babel no se conserva más que un nombre, un nombre propio que pertenece sin pertenecer, que está «al borde de la lengua» (Derrida 1979). Aunque no se pueda acceder a aquella lengua única pre-babélica, sí puede afirmarse que a partir de Babel hay una multiplicación de lenguas, una hipérbole de labios, algo que quizá podamos pensar como una amplificación del *mundo de la boca abierta*: una *babelización*.

Derrida (1986:35) recuerda que «lengua» en hebreo quiere decir «labio» y que «Babel», antes de traducirse por «confusión», también significaba «labios». Así, al exponer los *labios* como metonimia del habla se evoca el movimiento similar que mencionamos de Heidegger a propósito del término «lengua». Lo que buscamos poner en relevancia con estas metonimias es que, si bien no puede saberse nada de la supuesta lengua única previa a Babel, sí es posible, desde estas observaciones, dar cuenta de la experiencia material y física de la lengua que allí se cifra, en ese quiasmo donde *lengua* (labio) y *lengua* (lenguaje) se encuentran. Agamben,

por su parte, insistirá en esta línea de indagación, postulando esta experiencia en el punto de coincidencia del acabamiento del lenguaje en el advenimiento de «la materia misma de la palabra» (1985:19).

Nos resulta por demás interesante indagar, desde estas reflexiones, la escritura de Bustriazo Ortiz, especialmente de *Las yescas. Canciones del enterrado* (incluido en *Herejía bermeja*, 2008). Uno de los rasgos que principalmente llama la atención de esta escritura es que todos los poemas se titulan de mismo modo, con el término «Bordona», acaso como si en la insistencia en el nombrar ese elemento (las cuerdas de sonido más graves de la guitarra) no sólo se dé cuenta de la puesta en relevancia del sonido en la lengua, sino que también sugiera la posibilidad de relacionar «Bordona» a «Babel»: allí, en esa situación extendida del habla en el mundo de la boca abierta, los sonidos resuenan, vibran en el resonar de las cuerdas, se materializan en una escritura que insiste en el trabajo de una lengua singular.¹⁴ Esta *Babel de bordona* que el habla poética de Bustriazo Ortiz pone a funcionar no se hace con una lengua otra, desconocida; sino que se expone como una *lengua en la lengua*, hecha de yuxtaposiciones de términos («adioslargá», «enlejosida»), de sustantivaciones novedosas («nieblor», «doledor»), de adjetivaciones singulares («ennieblada», «nieblosada», «enrurunada»), de sufijaciones diversas (la sufijación que insiste es en «ura» para palabras que no sufijan así: «heriduras», «temblura», «alegrura»). Lo que nos interesa remarcar en estos ejemplos es que la figura de la *babelización* que proponemos pensar en esta habla poética se pone de manifiesto de una manera privilegiada, ya que mediante los procedimientos antes descritos lo que se evidencia es un trabajo concreto en sonidos que no pertenecen gramaticalmente a esas palabras pero que sí pertenecen a la lengua. Esas yuxtaposiciones, sustantivaciones, adjetivaciones, sufijaciones en general, no inventan estrictamente otros sonidos sino que insisten en esos mismos que no son ajenos a la lengua, que son posibles de ser reconocidos, pero que al ser diferidos de sus códigos gramaticales, ponen en funcionamiento una lengua enrarecida. De ese modo, pensamos la *babelización* en esta escritura poética en la medida en que expone claramente esa experiencia material de la lengua que venimos desarrollando: aquí, asistimos a la escena de la apertura de una boca que pone a funcionar los labios y saca de allí sus palabras; que en la *confusión babélica* de sonidos de *bordona*, muestra menos el trabajo de significar que la experiencia de la materia del sonido. Se trata pues de una boca que, puesta a hablar, toma conciencia de que habla y hace su experiencia material. De esto que sostenemos hay interesantes marcas y expresiones en esta escritura; algunos ejemplos son: «el pan es una boca en la boca» (39), «la boca, luz de labio» (36), «alegrura» de labios» (48), «oh amasijo de labios» (64), entre muchos otros.

Del mismo modo como Derrida sugiere que Babel es un acontecimiento ocurrido en una única lengua, al cual no accederíamos más que al borde de su nombre, así podríamos arriesgarnos a pensar —desde la escritura de Bustriazo Ortiz— que hay una Babel en el habla poética, como si en la escritura del desvío que es la poesía aconteciera una lengua única y al mismo tiempo confundida, disper-

sa; como si, entonces, en el habla poética pudiera asistirse a la confluencia de lo pre–babélico y lo pos–babélico. Porque la situación babélica a la que corresponde el habla supone un saber pre–babélico, en el recuerdo de la lengua única cuyo olvido radica en recordarla (o sea: recordamos que olvidamos hablar esa supuesta lengua única); pero también conlleva un saber pos–babélico, el que desde la caída de la torre «todo el mundo sabe que es una lengua» (Derrida 1979:7). La Babel de cada habla poética condensa, creemos, su pre y su pos–Babel (la escritura de Bustriazo Ortiz, tal como fue expuesto anteriormente, es paradigmática en este sentido); y su situación privilegiada acaso radique en ese doble vínculo: al olvido de una lengua única y al saber que es hablar. Así, el movimiento de esta figura de la *babelización* nos permite pensar el habla poética como una lengua a medio camino entre la lengua única y el idioma particular, en la afirmación flagrante del *mundo de la boca abierta* donde cada *bocado de habla* expone la materia quiasmática de la lengua en la *babelización*. Como si cada habla poética, *cada vez*, hablara en Babel y de Babel: antes, con una lengua única (la poética, acaso); después, con una lengua más entre otras lenguas (la poética, también, acaso).

Coda

En *Humano, demasiado humano*, Nietzsche decía que hay hombres y libros que funcionan como «desatadores de lenguas» (70), cuyo valor radica en «obligar a cada cual a la expresión de lo más oculto, de lo más íntimo». Pensamos que el habla poética tiene esa función de *desatar la lengua* y mostrarnos así ese borde donde la *lengua* se expone a *sí misma*. Porque la poesía, en el desvío de su escritura, muestra la intimidad de esa materia sonora que hablamos antes de saber que es una lengua. Porque acaso todos los hablantes sepamos de ese *bocado de habla* que la poesía saca de la boca; porque acaso todos hablamos el habla poética con la boca abierta en la materia íntima y singular de cada una de las lenguas.

Notas

¹ La mención del «quiasmo» aparece en Nancy, según nuestro rastreo, en dos ocasiones específicas: en *Résistance de la poésie* (1997:20) y en *Las musas* (1994:45). Remitimos al lector interesado a «Quiasmo de sentido» (en Milone 2015:135–143), donde hemos profundizado esta cuestión.

² Cabe aclarar que estas ideas de Blanchot pertenecen a un texto titulado «Hablar no es ver», incluido en *El diálogo inconcluso*, publicado originalmente en 1969; texto que será retomado y discutido tanto por Foucault cuanto por Deleuze. Aquí, la tesis fundamental de Blanchot será la de que escribir no da a ver el habla, que

el habla no es visible en la escritura; sino que el movimiento oscilante y vacilante de escribir (al cual asocia el movimiento del *errar*, el dar vueltas en un extravío sin centro) desorienta y hace del habla un continuo desvío de lo visible. De este modo, Blanchot discute la exigencia óptica que «dentro de la tradición occidental, somete desde hace milenios nuestra aproximación a las cosas y nos invita a pensar bajo la garantía de la luz o bajo la amenaza de la ausencia de luz» (64). La crítica es hacia esa concepción del lenguaje como el que nos hace ver las cosas de las que hablamos. Tanto Asensi (2003) cuanto Dosse remarcan la importancia que la reflexión de Blan-

chot tuvo para, primeramente, Foucault; pero también para Derrida y Deleuze, entre otros teóricos franceses de los años sesenta, quienes abordaron el cruce de la filosofía y la literatura desde la vía de la negación del autor en la afirmación de la impersonalidad de la literatura, desde una marcada postura anti-humanista donde la escritura se entendió como un pleno ejercicio sin «quien» (siendo, de este modo, el lenguaje el que habla en su estado bruto, como afirma Foucault en 1966 en «El pensamiento del afuera»). Deleuze (2013:29), leyendo a Foucault (y éste a su vez leyendo a Blanchot), afirma que entre hablar y ver hay una disyunción, una discontinuidad, una heterogeneidad: no se ve lo que se habla ni se habla lo que se ve. Sin embargo, no habría nada oculto y lo único que puede afirmarse es que *hay lenguaje*. En ese *hay* del lenguaje, la literatura despliega su potencia, y desde estos postulados, se abandona la exigencia representativa en el murmullo anónimo del *se habla sin quién hable*. Foucault trabajará estas cuestiones, también en 1966, en su célebre libro *Las palabras y las cosas*. Por su parte, Blanchot en 1969 publicará *El diálogo inconcluso*, en el que a su vez dedica un capítulo al mencionado libro de Foucault (el texto se titula «El ateísmo y la escritura. El humanismo y el grito»). Sintéticamente, debemos decir que lo que aquí está en discusión es la enorme cuestión de la referencia y la representación en la relación entre el lenguaje y las cosas, de la cual se desprende la pregunta por la especificidad del lenguaje literario. Cabe recordar que Blanchot ya discutía estas cuestiones en 1947 en su texto «La literatura y el derecho a la muerte» (incluido en *La parte del fuego*). Desde la lectura fundamental de Hegel y las reflexiones sobre Mallarmé, Blanchot sostiene que el habla *asesina* la cosa de la que habla para restituirla por su idea, y así, en el habla muere lo que da vida al habla. Es la no-existencia de la cosa que nombra lo que se constituye en palabra: la ausencia de la cosa se hace presencia limitada en una palabra. El lenguaje literario denuncia esta separación, y mediante ese movimiento, se indica a sí mismo, se autorreferencia denunciando lo falso de la ilusión referencial. Lo que caracteriza, de este modo, a la literatura serán los deslizamientos de la escritura (que no hace visible las cosas), las torceduras del lenguaje (que sabe que al nombrar mata la cosa), los

desvíos del habla (que se hace cargo de la imposibilidad de referenciar y así se muestra a sí misma en su máxima materialidad). Podríamos estar tentados de pensar que, en la mencionada denuncia que el lenguaje literario le hace al lenguaje común, los postulados de Blanchot se acercan a los del formalismo ruso y sus derivas teóricas, especialmente en sus nociones de «desautomatización», «extrañamiento», «desvío». Asensi (2006:346) sugiere relaciones concretas entre el formalismo ruso y las teorías francesas de los años sesenta, especialmente el núcleo *Tel quel* (para el que Blanchot fue un referente ineludible y en el cual Todorov recibe especial acogida, tanto que será en la colección «Tel Quel» donde se publicará en 1965 su libro *Teoría de la literatura. Textos de los formalistas rusos*). No obstante, Asensi (2003:347-360) aclara que si para Todorov o Barthes la literatura se refiere a sí misma, para Blanchot habría también un segundo movimiento respecto del primero de la afirmación de la autorreferencia del lenguaje literario; movimiento segundo donde la separación entre las palabras y las cosas (denunciada y tematizada en primera instancia) es buscada para ser recuperada de un modo diferente. La literatura denuncia la separación de las palabras y las cosas, y la muerte de éstas en el lenguaje; pero para Blanchot el lenguaje será también cosa: es la *cosa escrita*. Así, la literatura es el movimiento de un *desvío* donde lo que *desaparece* (las cosas en el lenguaje), *aparece* (el lenguaje como cosa).

Para una profundización de la noción de *desvío* en diversas teorías sobre el lenguaje poético, puede consultarse, entre otros, a Pozuelo Yvancos, quien sostiene que esta noción (cuya traducción aclara que es del término *écart* y no de *détour*, que es específicamente la palabra que usa Blanchot) guarda especiales diferencias con la de «extrañamiento» y «desautomatización»; como así también abarca diversas concepciones y teorías, entre las cuales estudiará especialmente el idealismo, el estructuralismo y el generativismo. Aunque con algunos reparos, podría quizá vincularse los planteos que aquí introducimos desde Blanchot a la primera de las teorías trabajadas por Pozuelo Yvancos. No obstante, queda claro que la nuestra es otra vertiente desde la cual puede estudiarse el tema, cuya ausencia de abordaje en el trabajo que citamos de Pozuelo Yvancos pone al menos

en evidencia la relevancia que un acercamiento como el que proponemos en nuestro trabajo puede cobrar en este marco de discusiones.

Por último, llegados a este punto, no quisiéramos dejar pasar la oportunidad de remarcar la apertura de toda una zona amplia de reflexión sobre la poesía, que en el cruce concreto y complejo con la filosofía (y especialmente, para nosotros, el pensamiento francés de la segunda mitad del siglo xx e inicios del siglo xxi), actualizan la discusión sobre la relación entre filosofía y poesía. Sobre todo porque trabajar desde estos modos de pensar la poesía nos desafía a hacernos la específica pregunta por el método de trabajo con los textos poéticos desde reflexiones filosóficas. Hemos abordado esta compleja problemática en *Violencia y método. De lecturas y críticas* (Milone 2014); no obstante quisiéramos aclarar que, según nuestra perspectiva, en este punto cobran especial importancia los postulados de la «crítica» de Benjamin, y su reformulación en pensadores claves para nuestro recorrido, tales como: Agamben, Blanchot y Barthes. Recordemos que ante la decisión metodológica sobre qué discurso adoptar para hacerle justicia al objeto, Benjamin (mediante el estudio de la noción de *crítica de arte* del Romanticismo de Jena) propone una *crítica inmanente al texto*, que intensifica la obra en tanto está en germen dentro de ella. Agamben (1977) conduce estos postulados a la disputa por el objeto de conocimiento en filosofía y poesía, en cuya extrema escisión se ubica la crítica y la inaccesibilidad de su objeto. Barthes (1966), en oposición al juicio valorativo, propone la *justeza* de una lectura que no anule la obra. Blanchot plantea un diálogo no exterior sino íntimo entre la poesía y su crítica. De este modo, y desde la afirmación de Schlegel que trabaja Benjamin («no se puede hablar de poesía sino únicamente en poesía»), sostenemos nuestras opciones teórico–metodológicas en consonancia con las «teorías en la literatura» (y no «de la literatura») de Asensi (1990) y el «modo de contacto» que acontece *en* la literatura (por oposición al «modo de distancia» como saber *de* la literatura) propuesto por Dalmaroni.

³ Cabe aclarar que estas dos figuras que proponemos abordar aquí forman parte de un trabajo de configuración mayor —enmarcado en un proyecto de investigación que

llevamos a cabo en la Carrera del Investigador de Conicet— en el que hemos elaborado otras figuras, a saber:

1) *eclipse de sentido* (Nancy): en la poesía, se produce un eclipse del sentido por la super(su)posición de sonido y sentido, mostrando así que la lengua poética no sería una «ultralengua» (Nancy 2014:8), sino el eclipse del borde significante del lenguaje.

2) *glosolalia* (Agamben): esta habla, que evidencia el límite de lo que resiste a la significación, aun así se muestra como habla. Antes que la mera insignificancia, esta palabra se dice a sí misma, indicando el *hay lenguaje* al borde de la significación.

3) *ecolalia* (Hellen-Roazen): partiendo de la idea de que la adquisición del lenguaje se produce en la medida en que se olvida el balbuceo infantil, el lenguaje coincidiría con una *amnesia* fónica. Lo que persiste de esa materialidad fónica del balbuceo es «un eco de otra habla y de algo diferente al habla: una ecolalia» (Heller-Roazen:12).

4) *tartamudeo* (Deleuze): esta figura se halla enlazada directamente a la categoría de «habla poética» en Deleuze, quien sostiene que en el único caso donde podremos confundir lengua, donde está expuesta toda la potencia de variación de la lengua (1994:67).

Este recorrido se halla profundizado en trabajos anteriores, compilados en Milone (2015). Nos permitimos reenviar allí (especialmente a los textos «Habla poética», «Hablar por hablar», «Figuras del habla poética» y «La lengua en la lengua») a los posibles lectores interesados.

⁴ Esta cuestión de la lógica atributiva y asertiva del lenguaje la referimos a Blanchot (594), quien, a propósito de lo neutro, habla de la «estructura atributiva del lenguaje (“Es esto, aquello”); esta relación con el ser, implícita o explícita, que es, en nuestras lenguas, inmediatamente planteada, apenas se dice algo». Es esta estructura a la que lo neutro vendría justamente a poner en cuestión al no afirmar ni negar, sino al dejar suspendida el habla en la indecisión y el murmullo. Quien retoma este punto es Barthes (2004:96) y lleva la discusión al problema lingüístico que implicaría «suspender toda categoría» y así «desviar la estructura misma del sentido».

⁵ Nuestro enfoque ubica estas producciones poéticas en tanto se muestran *pregnantes* a la reflexión teórico–fi-

losófica de la clásica (y, a la par, actual) relación filosofía/poesía, atendiendo a su vez a la necesidad de reflexión sobre poesía en general y argentina en particular, y abriendo las posibilidades de conocimiento acerca de las conformaciones existentes. A lo antes dicho responde la decisión de convocar las producciones poéticas casi marginales de Juan Carlos Bustriazo Ortiz y Oscar del Barco, quienes por sus fechas de nacimientos se distancian considerablemente de los demás poetas propuestos. Quizá por diversas circunstancias adversas en la circulación de los libros de estos poetas (fundamentalmente, por la falta de alcance editorial que tuvieron tanto los libros de Bustriazo Ortiz en La Pampa y del Barco en Córdoba) y a pesar de haber sido incluidos por Monteleone en la antología *200 años de poesía argentina*, la crítica prácticamente no ha reparado en estas escrituras ni los ha ubicado en ninguna «generación» (salvo el caso de Villa, vinculado a la vertiente «lírica» de la «Poesía joven de los noventa», pero aun así escasamente leído y mayormente referenciado por su tarea de director de la revista *18 whiskys*). Asimismo, convocamos textos de un poeta como Cignoni (vinculado al «concretismo» y la experimentación de la revista *Xul*, pero cuya obra contempla y trasciende esos espacios de escritura), quien parece estar fuera al menos de los *corpus* de otros estudios. De este modo, respondemos a la necesidad de estudiar estas escrituras en las que se modulan nuestras preguntas desde diversas perspectivas; ahondando a su vez en la reflexión general sobre cómo la poesía despliega un habla singular en la potencia de la lengua y en la materia de las palabras, configurando así un espacio crítico y teórico para el estudio conjunto de poéticas que enlazan pensamiento, experiencias y nuevas reflexiones sobre el habla y la escritura.

⁶ A propósito de esta doble dimensión de bucalidad y vocalidad, recordemos también que Bataille en el *Diccionario crítico* sostenía: «en las grandes ocasiones la vida humana todavía se concentra bestialmente en la boca, el furor hace rechinar los dientes, el terror y el sufrimiento atroz hacen de la boca el órgano de gritos desgarradores» (88).

⁷ «¿Qué gusto tiene el sentido y en qué lengua?» pregunta Nancy (1994:46), llevando acaso al extremo el quiasmo del sentido en su lado sensible y su otro lado inteligible; quiasmo en el que Ponge, justo es recordar,

centró su «método» al proponer que la escritura poética es ante todo el «poner a gozar el sentido que se encuentra en la parte posterior de la garganta» (26).

⁸ Esta cuestión del quiasmo del sentido que pensamos desde Nancy para la poesía, la hallamos también trabajada en Didi-Huberman para la pintura, donde el entramado se complejiza ya que: «el sentido es él mismo un lazo, una perversión. Al menos tres paradigmas se anudan aquí y entran en juego. Son los paradigmas de lo semiótico (el sentido-*sêma*), de lo estético (el sentido-*aísthesis*) y de lo patético (el sentido-*pathos*)» (9).

⁹ Resulta interesante que Quignard, reflexionando sobre una experiencia similar a la de Deleuze (el balbuceo), insista también para la experiencia del habla poética en este movimiento de desvío, incluso de «desviación al retorno mismo» (21).

¹⁰ Transcribimos el poema de Villa (36): «nublado (...) desde las rendijas/ de la ventana (...)/ resplandecen colores notables, opacos/ Probablemente se aproxima la estación/ capital: el verano/ y la hierba haya empezado a balbucear/ esa rima tonta: la canilla gotea/ una gota de acuerdo a tu deseo y su/ intensidad (...)/ No pasa nadie en la calle, debajo de/ la ventana, pero dicen que oís, mustia/ e indiferente, el parloteo de las /viejas (...) A todo esto el verano parece/ que estallara con la prontitud/ de las rosas de la enredadera, muy/ pronto —también— todas ellas mustias/ La bicicleta (...) “un reloj de mecanismo/ y engranajes ocultos, esparcidos/ bajo un son de luz, un olor dulce/ —contra la— mañana hecha de rocío” Estuviste/a punto de escribir».

¹¹ Consignamos el poema completo a continuación (Villa:42): «Ahora entrás a la casa (y pueden oírse los llaveros/ dorados). —En otra dimensión (más pura): los mimbres/ resueltos con barniz, el polen amarillo de los melones, la herida/ donde para la mujer, el perfume se hiela./ Ahora vas a la cocina, te interrumpen amargos pensamientos,/ tocás tu cabello y tu frente —y a mediodía está el fruto vivo en/ una luz gaseosa—. Planos, en planos diferentes, la máscara va/ separándose de la lengua, (...) y (...) cuando ella lo atraviesa con el/ agua y la suavidad del metal: el cuchillo, la lengua va saliendo de la/ máscara. Semillas sobre un papel mojado, las letras de un/ diario (...) Algo vació como la hora se agita».

¹² Una aclaración formal respecto de las citas que incluiremos de los dos libros de Oscar del Barco que aquí comentamos, y que vale también para el de Roberto Cignoni que explicaremos a continuación: las ediciones carecen de numeración de páginas, con lo cual queda imposibilitada la consignación de esa referencia. Por otro lado, cabe aclarar que estas escrituras prácticamente no trabajan con el formato cerrado del poema sino desde una escritura en devenir, en versos dispuestos de las más diversas maneras en las páginas. En materia de formato de edición, los libros de Oscar del Barco que mencionamos (*espera la piedra*, 2011 y *sin nombre*, 2012) abandonan las medidas estándar (usado en los anteriores libros) de 14 x 21 cm, para adoptar el más inusual de 21 x 29 cm. Esta amplificación del espacio material evidencia la experiencia de escritura que extiende considerablemente los versos y satura las páginas en la ausencia de blancos tipográficos. Damos cuenta de estos rasgos de ambas escrituras para también aclarar que resulta por demás complejo citar estos textos, ya que en el devenir de un habla aparentemente ininterrumpida, no habilita más que a la cita de ciertos fragmentos significativos.

¹³ De este modo, al postular algo subyacente al problema de la pluralidad de las lenguas y la singularidad de la obra (que no nos arroja de lleno a la heterogeneidad experimentada como irreductible, sino a las ruinas de una materia por reformular) nos acercamos a lo que sostienen Larrosa y Skliar: «El nombre de Babel atraviesa,

por ejemplo, algunos elementos de la tematización contemporánea del lenguaje: si la lengua se pensaba, en el siglo XIX, desde el punto de vista de la representación o, lo que es lo mismo, desde la relación entre significante y significado, hoy tiende a pensarse al modo de la traducción, es decir, desde el punto de vista de la relación y el transporte entre sistemas de signos; frente a los temas clásicos del origen de las lenguas, de su estructura o de sus rasgos comunes hoy nos preocupan sobre todo sus diferencias, sus contaminaciones, sus dinámicas fronterizas, sus aspectos idiomáticos; y cada vez es más claro para nosotros que el sentido mismo no es otra cosa que lo inagotable del significado, lo disperso, confuso o infinito del significado o, dicho de otro modo, el movimiento vertiginoso del intercambio, del transporte y de la pluralidad del significado» (12).

¹⁴ En un trabajo anterior, titulado «Hablar por hablar» (en Milone 2015) hemos abordado la relación entre poesía, cuerda y corazón, a propósito de otros textos de Derrida («Che cos'è la poesia») y de Agamben («La caza de la lengua»). Allí recorrimos las etimologías de *acordar* y *acordarse* en su remisión a *cuerda* (*chorda*) y *corazón* (*cor*). Así, evocamos tanto el *acordar* los instrumentos cuanto el *acordarse*, *el recordar*, el tener recuerdo de algo, el hacer pasar por el corazón. De este modo, leímos la famosa expresión de Derrida sobre la poesía como aquella que se aprende *par couer*, recordando en la memoria del corazón, pero también en el sonido de las cuerdas (vocales).

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO (1966). «Il pozzo di Babele». *Tempo presente* 11, 42–50. Traducción propia.
- (1977). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pretextos, 1995. Traducción de Tomás Segovia.
- (1978). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004. Traducción de Silvio Mattoni.
- (1983). «La glossolalie comme problème philosophique». *Discours psychanalytique* 6, 63–79. Traducción propia.
- (1985). *Idea de la prosa*. Barcelona: Península, 1989. Traducción de Laura Silvani.
- (2007). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.
- ANTELO, RAÚL (2014). «El futuro fabuloso, la forma formante y el pozo de Babel» [en línea].

- Cuadernos del CILHA*. Consultado el 6 de agosto de 2015 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181732538007>
- ASENSI, MANUEL (Ed. lit.) (1990). *Teoría literaria y deconstrucción*. España: Arco Libros.
- (2003). *Historia de la teoría de la literatura II: el siglo XX hasta los años setenta*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- (2006). *Los años salvajes de la Teoría: Ph. Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- AUBERBACH, ERICH (1944). *Figura*. Madrid: Trotta, 1998. Traducción de Yolanda García y Julio Pardos.
- BATAILLE, GEORGES (1970). *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003. Traducción de Silvio Mattoni.
- BARTHES, ROLAND (1966). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972. Traducido por José Bianco.
- (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós, 1978. Traducción de Julieta Sucre.
- (2004). *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France*. Buenos Aires: Siglo XXI. Traducción de Patricia Willson.
- BENJAMIN, WALTER (1974). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Península, 2000. Edición a cargo de J. F. Yvars y V. Jarque.
- BLANCHOT, MAURICE (1969). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila, 1970. Traducción de Pierre La Place.
- BLANCO, ALBERTO (1995). «El pozo de Lebab (o de la traducción como trabajo interior)» [en línea]. *Inti: Revista de literatura hispánica*. Consultado el 6 de agosto de 2015 en <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss42/33>
- BUSTRIAZO ORTIZ, JUAN CARLOS (2008). *Herejía bermeja*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.
- CIGNONI, ROBERTO (2001). *ceros de la lengua*. Buenos Aires: tsé~tsé.
- CIXOUS, HÉLÈNE (1986). *La llegada a la escritura*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. Traducción de Irene Agoff.
- DALMARONI, MIGUEL (2008). «¿Qué se sabe en la literatura? Críticas, saberes y experiencias» [en línea]. *Lector común*. Consultado el 6 de agosto de 2015 en <http://www.lectorcomun.com/miguel-dalmaroni/papeles-sueltos/208/que-se-sabe-en-la-literatura-critica-saberes-y-experiencia/>
- DEL BARCO, OSCAR (2010). *espera la piedra*. Córdoba: Alción.
- (2012). *sin nombre*. Córdoba: Alción.
- DERRIDA, JACQUES (1979). «Desvíos de Babel». Traducción de Jorge Panesi. Mimeo.
- (1986). *Shibboleth. Para Paul Celan*. Madrid: Editora Nacional, 2003. Traducción de Jorge Pérez de Tudela.
- (1989). *Cómo no hablar. Y otros textos*. Barcelona: Proyecto A, 1997. Traducción de Patricio Peñalver.
- (1996). *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*. Buenos Aires: Manantial, 1997. Traducción de Horacio Pons.
- DELEUZE, GILLES (1994). *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción, 2006. Traducción de Silvio Mattoni.

- (2013). *El saber. Curso sobre Foucault I*. Buenos Aires: Cactus. Traducción y notas de Pablo Ires y Sebastián Puente.
- DOSSE, FRANCOIS (2004). *Historia del estructuralismo I y II*. Madrid: Akal. Traducción de María del Mar Lliars García.
- FOUCAULT, MICHEL (1994). *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999. Traducción de Miguel Morey.
- HAMACHER, WERNER (2010). *95 tesis sobre la filología / Para – la filología*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011. Traducción de Laura S. Cangati.
- HEIDEGGER, MARTIN (1987). *De camino al habla*. Barcelona: Odós, 1990. Traducción de Yves Zimmermann.
- HELLER-ROAZEN, DANIEL (2005). *Ecolalias: Sobre el olvido de las lenguas*. Buenos Aires: Katz, 2008. Traducido por Julia Benseñor.
- LARROSA, JORGE Y SKLIAR, CARLOS (Eds.) (2009). *Habitantes de Babel: políticas y poéticas de las diferencias*. Buenos Aires: Laertes.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS, (1971). *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1979.
- MALABOU, CATHERINE. (2010). *La plasticidad en espera*. Santiago de Chile: Palinodia, 2010. Traducción de Cristóbal Durán y Manuela Valdivia.
- MESCHONNIC, HENRI (1999). «Manifiesto por un partido del ritmo» [en línea]. Consultado el 6 de agosto de 2015 en http://www.revistapantagruelica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=177:manifiesto-por-un-partido-del-ritmo&catid=44&Itemid=75. Traducción de Eduardo Uribe.
- MILONE, GABRIELA (Comp.) (2014). *Violencia y método. De lecturas y críticas*. Buenos Aires: Letranómada.
- (2015). *Luz de labio. Ensayos de habla poética*. Córdoba: Portaculturas.
- MILNER, JEAN-CLAUDE (1978). *El amor por la lengua*. México: Nueva Imagen, 1980. Traducción Armando Sercovich.
- NANCY, JEAN-LUC (1994). *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008. Traducción de Horacio Pons.
- (2004). «Les débordements du poème», en Virgine Lalucq. *Fortino Samano: Les débordements du poème*. París: Galilée. Traducción propia.
- (2013). «Hacer la poesía» [en línea]. *Badebec* 5. Traducción de Gabriela Milone. Consultado el 6 de agosto de 2015 en http://www.badebec.org/badebec_5/sitio/pdf/06_versiones_Milone.pdf
- (2014). *Lengua apócrifa*. Santiago de Chile: Cuadro de tiza ediciones. Traducción de Juan Soros.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1996). *Humano, demasiado humano II*. Barcelona: Akal, 2007. Traducción de Alfredo Brotons.
- NOVALIS (2007). «Monólogo». *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Madrid: Akal. Traducción de Roberto Caner Liese.
- NOVARINA, VALERE (2010). *Devant la parole*. París: P.O.L. Traducción propia.
- PEREDNIK, SANTIAGO (2012). *Ensayos sobre la traducción*. Buenos Aires: Descierto.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Salamanca: Cátedra.
- PONGES, FRANCIS (1961). *El silencio de las palabras*. México: Universidad Iberoamericana. Traducción de Silvia Pratt.

- QUIGNARD, PASCAL (1969). *El ser del balbuceo. Ensayo sobre Sacher-Masoch*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2015. Traducción de Silvio Mattoni.
- ROSSET, CLEMENT (2008). «Hablar por hablar», en Hugo Von Hofmannsthal. *Una carta (De Lord Chandos a Sir Francis Bacon) Seguido de seis respuestas de: José Luis Pardo, Stefan Hertmans, Clément Rosset, Esperanza López Parada, Hugo Mújica y Abraham Gragera*. Valencia: Pretextos. Traducción de José Muñoz Millanes.
- VILLA, JOSÉ (2007). *Camino de vacas*. Buenos Aires: Gog y Magog.