

La lengua en la lengua. El habla poética en el límite del lenguaje  
The tongue into language. Poetic talk in the limits of language

Nombre: Gabriela Milone<sup>1</sup>

Filiación: Escuela de Letras, FFyH, Universidad Nacional de Córdoba.

Email: [gabymilone@gmail.com](mailto:gabymilone@gmail.com)

### **Resumen**

Este artículo indaga la noción de *habla poética* desde la perspectiva de diversos pensadores contemporáneos (Martin Heidegger, Giorgio Agamben, Michel Foucault, Werner Hamacher, Daniel Heller-Roazen, entre otros). Se reflexiona sobre la pregunta por el habla en la poesía, la materialidad del sonido, las figuras de la ecolalia y la glosolalia, entre otras cuestiones afines. Desde estas nociones teóricas, se realizan algunas aproximaciones a escrituras poéticas de autores argentinos contemporáneos, tales como Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Oscar del Barco, Roberto Cignoni, Mauro Cesari.

### **Palabras claves**

Habla poética, sonido, ecolalia, glosolalia, poesía argentina contemporánea.

### **Abstrac**

This article explores the notion of poetic talk in contemporary philosophers ((Martin Heidegger, Giorgio Agamben, Michel Foucault, Werner Hamacher, Daniel Heller-Roazen, among others). Here we examine the question of talk in poetry, the materiality of sound, echolalia and glossolalia, etc. From these theoretical notions, are read poetic writings of contemporary Argentine authors (Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Oscar del Barco, Roberto Cignoni, Mauro Cesari).

### **Keywords**

poetic talk, sound, echolalia, glosolalia, Argentine contemporary poetry.

Gabriela Milone

*El lenguaje que se encontrará, que se volverá a encontrar, de todos, /en el misterio amoroso de cada uno, por gracia de su misma radiación.*

J. L. Ortiz "Venía de las colinas..."

I

En este trabajo, nos proponemos indagar preocupaciones frecuentes en torno a la noción de *habla poética*, fundamentalmente en relación a preguntas como ¿qué es lo que desafía al lenguaje de manera tal que parece anularlo?, ¿qué es lo que avanza sobre la lengua hasta parecer replegarla en su (aparente) imposibilidad? Proponemos recorrer estas interrogaciones y sus implicancias teóricas desde la configuración de un *corpus* de producciones poéticas argentinas contemporáneas (conformado por poemarios de Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Oscar del Barco, Roberto Cignoni y Mauro Cesari) donde se evidencian zonas de un habla poética dada en el límite del lenguaje y la escritura.<sup>2</sup> Desde un marco teórico de reflexión y referencia (que optamos conformar desde los aportes de Martin Heidegger, Giorgio Agamben, Michel Foucault, Werner Hamacher, Daniel Heller-Roazen, Jean-Luc Nancy, entre otros) sostenemos que en las mencionadas escrituras el habla poética resiste a la significación no optando por el silencio sino volviendo sobre sí misma, exponiendo la potencia del lenguaje. Proponemos pues abordar este tipo particular de *resistencia poética* (noción que tomamos de Nancy, 1997) desde la indagación particular de dos "figuras del lenguaje"<sup>3</sup>, tales como: la *ecolalia* y la *glosolalia*.<sup>4</sup> Ambas figuras problematizan especialmente este límite entre habla poética y el lenguaje significativo, conceptual y predicativo; y nos permiten acercarnos a las mencionadas obras poéticas desde una perspectiva novedosa y enriquecedora. Por ello, nos proponemos trabajar estas escrituras en tanto modulan nuestras preguntas desde diversas posturas analíticas, y permiten ahondar en la reflexión general sobre cómo la poesía *resiste a la significación* desplegando un habla singular en la potencia de la lengua, en el límite del lenguaje y ante la materia sonoro-semántica de la palabra.

Desde la perspectiva teórica y crítica mencionada, sostenemos entonces que el habla poética expone menos un significado concreto que un particularísimo *amor*, ese cierto amor que implica el *amar la lengua*. Jean-Claude Milner

sostenía que habría siempre que “atenerse al amor de los poetas” (106), a ese amor a la lengua o *por* la lengua que en la poesía se expone.<sup>5</sup>

No obstante, ¿qué es la lengua, qué sabemos de ella? Heidegger sostenía que sólo tenemos conocimientos que provienen de la contemplación científica, pero que sin embargo es indudable que algo nos queda del haber hecho una experiencia material de la lengua, con la lengua: esto “lo atestiguan los nombres que las diversas lenguas occidentales se han dado a sí mismas: *lingua, langue, language*. El habla es la lengua” (Heidegger 182). De este modo, la palabra “lengua” expone y esconde una dificultad, algo que pensar, porque lo que oculta es lo mismo que expone, una suerte de *carta robada linguae*: en el mismo gesto de nombrar “lengua” a la lengua que habla y a la lengua que se habla, se muestra y se esconde la experiencia de la materia sonora, tierra fónica de la lengua. Dice Daniel Heller-Roazen: “es como si la misma palabra «lengua» fuese una catacresis: un nombre para algo innombrable ... para un ser al que no puede asignársele un lugar adecuado y que no puede, por esta razón, representarse cabalmente” (154).

La lengua sería pues la catacresis mayor de nuestra lengua, la metonimia más inmensa de la boca abierta a lo infinito de la materia fónica; y acaso es esa inadecuación lo que despliega toda su potencia e invita al amor de la lengua, a la lengua, por la lengua. Es este amor el que propiamente mentaría la *filología* en la etimología que recupera Werner Hamacher, quien sostiene que antes de que la *filología* se volviera *logología* era *philia-lalein*, es decir, amor al habla, “afecto por el lenguaje como afecto” (95 tesis 15). No obstante, el lenguaje es afecto que se autoafecta en el amor que pronuncia, y es por esta razón que se abre como *filofilía* en el hablar. Así, la *filología* es una inclinación o una amistad que evidencia un amor singular a la palabra, un deseo que despierta al habla antes del saber. Hamacher sostiene también que ese amor al habla, al mero hablar antes de cualquier contenido o significación, se lo advierte concretamente en aquellas repeticiones a las que el habla se expone, repeticiones que van de las “relativamente aprobatorias como la rima, el refrán y el eco” a “las más subversivas como la ecolalia, la glosolalia, la parodia y la cita polémica” (*Para-la filología* 29).

Una interesante reflexión sobre la *ecolalia* es la que sostiene Heller-Roazen en su libro sobre el olvido de las lenguas, reflexión que parte de la idea de que la adquisición del lenguaje se produce en la medida en que se olvida el balbuceo infantil.<sup>6</sup> Lo que se limita es la infinita capacidad sonora que tienen los niños, antes de la pronunciación concreta de palabras aprendidas. Esto equivale a decir que el lenguaje coincide con una insospechada *amnesia fónica* “ya que el niño parece olvidar no la lengua sino la capacidad infinita para la articulación indiferenciada” (11). En la medida en que desaparece el balbuceo, nace el lenguaje y si éste conserva algo de la infinitud sonora que lo habilitó será “un eco de otra habla y de algo diferente al habla: una ecolalia” (12). Allí, en esta figura del lenguaje, queda resguardado algo de ese balbuceo inicial, inmemorial, que nunca se olvida completamente. Esos sonidos que persisten *en ecolalia* del habla ponen en evidencia la materialidad sonora e infinitamente fónica de la escena primaria de la lengua. No obstante este olvido del balbuceo que posibilita al lenguaje, hay una zona de la lengua donde todos los hablantes volverían a paladear sonidos, esos sonidos que así como ponen en evidencia el olvido del balbuceo también dan las primeras señales de la llegada del lenguaje. Esos sonidos son las onomatopeyas y las exclamaciones para Heller-Roazen, quien sostiene que estos elementos se abren a posibilidades sonoras que, aunque formarían parte del inicio del lenguaje, generalmente están fuera del sistema fonético de una lengua. Es así como estos sonidos traspasan el sistema alcanzando una región intermedia entre el balbuceo y la palabra, ubicándose más allá de los significados específicos de una lengua particular pero sin por eso presentarse como totalmente in-significantes. Se trataría de “elementos fonéticos que destierran la lógica de lo fonético” (Heller-Roazen 17) y que en su sostenida posición inalienable se muestran paradójicamente como elementos incluidos y excluidos a la vez.

Sin embargo, además de marcar este umbral, las exclamaciones, interjecciones y onomatopeyas son las encargadas de dar cuenta de la intensidad y de la potencia de la lengua; de evidenciar ese lugar donde la lengua es completamente ella misma, mostrando esa cara puramente sonora del habla donde ésta se afirma y se niega simultáneamente. Estos gestos sonoros, articulados por la lengua más allá de sí misma, diagraman un habla singular que en las exclamaciones ponen al desnudo la voz sola en el grito:

“hecho de los sonidos de un habla no humana que no se puede recordar ni olvidar por completo” (Heller-Roazen 18). Y resulta pertinente recordar en este punto que Michel Foucault, leyendo a Jean-Pierre Brisset, recuerda esa concepción del lenguaje que afirma que en la punta de la pirámide de la lengua lo que se halla es “sólo un grito”, el cual se diferencia de toda otra posible articulación del sonido (*Siete sentencias* 15).

Indudablemente, esa no humanidad que asoma en el grito remite a Georges Bataille cuando afirma que el grito hace oír “un inmenso *aleluya*, perdido en el silencio sin fin” (*El erotismo* 276). En la estridencia de este sonido se diluye el lenguaje conceptual, y el hombre que experimenta su *parte maldita*, no humana, salvaje, soberana y *culpable* por la santificación sacrificial de su cuerpo, vocifera en un abismo fónico que se desliza hacia el silencio, hacia la suspensión del discurso en el extático juego del derroche de los significados, de la desviación de los sentidos, de la poesía, en suma. Se trataría de un grito proferido en la experiencia de los límites del hombre y de lo sagrado, un grito sin voz articulada, sin palabra, sin discurso, pero en la potencia infinita de lo fónico. Así, el grito para Bataille comunica (sin *comunicar*) la alegría extática de lo que es pura desnudez, en un inhumano rictus poético donde resuena el grito insensato de la alegría inseparable del llanto, del éxtasis hecho en el suplicio. Pero además resulta por demás interesante que lo no humano del grito para Bataille sea inseparable de la zona de oralidad de donde proviene, es decir, de la boca: “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” (*La conjuración* 67).

La boca es esa zona, igualmente indeterminada como la lengua, que muestra su no humanidad y su humanidad al mismo tiempo porque, como afirma Jacques Derrida, transitan por la oralidad tanto la boca como las fauces, los labios, los dientes, la glotis, la lengua, todos “lugares del grito y del habla” (*La bestia* 43). La boca mastica y vocifera, se abre al beso y se cierra en la pronunciación, cava los sonidos que guarda y cruza el aire que articula. La boca deglute y glosa.

La glosolalia es un tipo o experiencia singular del habla por demás interesante en tanto habilita una reflexión sobre la lengua incluso más allá de casos particulares, sean éstos religiosos, patológicos o poéticos. Giorgio Agamben, por ejemplo, piensa la glosolalia como figura el lenguaje y en tanto problema filosófico, desplazando la indagación desde el mero *hablar en lenguas* hacia la problemática del *glosar*, vale decir, del hablar con palabras cuya significación es desconocida. Glosar implica un hablar singular, un indiscutible acto de lenguaje, donde las palabras que se dicen no dejan de ser palabras por el hecho de desconocerles sus significados. El sonido que se pronuncia no simplemente carecería de significado, sino que éste es el que resta como desconocido. Hay lengua que habla, y hay habla de palabras: lo que no hay, lo que aún no se conoce, es la significación, tal como la concebimos en términos léxicos, vale decir, de un significado más o menos específico de un término puntual en un determinado idioma. Incluso, que *aún* no se conozca el significado no necesariamente hablaría de un tiempo futuro donde sí se sabría qué dicen esas palabras, donde sí se cumpliría o completaría el significado; sino que quizá quede indeterminadamente en ese estado de desconocimiento, o mejor, de *apariencia* de lenguaje. La glosolalia articularía el resto de lo lingüístico, vale decir: el sonido más acá y más allá de los significados. Michel de Certeau denomina a la glosolalia como “ficciones del decir”, denominación que habilita pensar las maneras de hablar una lengua sin que esta sea realmente una lengua concreta, conocida, situada. Porque en la glosolalia, sostiene por su parte Jean-François Courtine, convive tanto el hablar en lenguas cuanto el “forjar una lengua nueva” (8), en la apertura y la alegría de una boca abierta ante la infinita inmensidad del sonido, una boca que se abre para hablar antes que para decir. De este modo, para Courtine la glosolalia es una “lengua que tiene por figura una alegría originaria” (18), en la evasión del sentido que alivia el sonido y así pronuncia “el advenimiento de un mundo nuevo” (8).

La glosolalia pone en relieve la lengua de la boca, la lengua que se mueve y se enerva al sonido, antes que la lengua de la razón. Lengua antes que logos, boca antes que decir, la glosolalia da cuenta de otra dimensión de la lengua (*otra*, aunque la más esencial), a saber: que una lengua es hablada, que su espesor radica en la materialidad bucal y vocal del habla más allá de la

significación. En esta misma línea, Agamben sostiene que el habla en glosas da cuenta de una experiencia de apertura de la boca al lenguaje en donde aún no hay nada que decir ni nombrar. Ni ante él ni antes que él, la boca abierta del glosar no significa nada pero da un saber único y privilegiado: el saber y el sabor de que hay lenguaje. De este modo, hay una exacta coincidencia entre saber y decir, porque para quien habla en glosas es claro que sólo dice lo que sabe y sólo sabe lo que dice. Lo que está en juego no es tal o cual significado, tal o cual sentido, sino el acontecimiento del *hay lenguaje* y que se ama ese saber hablar una palabra sin significación y con/ en apariencia de lengua.

Si es cierto lo que Heidegger en *De camino al habla* sostenía en relación a que no sabemos nada de lo físico de nuestra boca, más que la opinión corriente de que la boca es el órgano principal de fonación, entonces la ecolalia y la glosolalia se erigen como casos singularísimos de la materialidad del habla, de los sonidos que se prueban, se afectan, se aman y se tienen en la boca.

#### IV

Dice Foucault, reflexionando sobre Brisset: “«Habla, habla» no es ya simple onomatopeya, sino que en su aliteración tanto balbucea el habla, como en efecto habla en la propia palabra *habla*” (*Siete sentencias* 85). Esto remite a aquella experiencia del habla que el mismo Foucault describe al comienzo de “El pensamiento del afuera”, experiencia donde se muestra el lenguaje en su estado bruto y en la desnudez del “hablo” (*Entre filosofía* 297). Antes de todo decir, la pronunciación del “hablo” da cuenta de la soberanía solitaria del lenguaje en ausencia del lenguaje, esto es, del “hablo” desnudo que sólo sabe que habla cuando dice que habla.

Estas reflexiones son las que nos interesan poner en juego en la escritura poética de Juan Carlos Bustriazo Ortiz (1929-2010), poeta argentino donde se abre en escena el habla, la boca, los labios y la inmensidad del lenguaje, siempre tensionando y traccionando la lengua en la desnudez del habla. El final del poema “Cuadragésima Primera Palabra” (perteneciente a *El libro del Ghenpín*<sup>7</sup>) se expone esta tensión, que a su vez da cuenta de la infinita potencia del amor de la lengua en la poesía. Leamos el poema:

### **Cuadragésima Tercera Palabra**

Adónde vas, poeta nochernícola,  
de austera sal, de halo melancólico?  
Y el primo amor, o bien, el tu penúltimo?  
Y el vaso azul? Erótico y arqueólogo  
te sientes bien, mi vate, muy católico?  
Eres o no el juglar, el archimítico,  
el hacedor maniático, elegíaco  
de tu canción? O estrilas de neurótico  
talante, o vas de túnica, de báculo  
por la vastura de la noche eólica?  
Ay semoviente, austral humano mágico,  
nómade Juan, desnudo en lo fonético!

“Desnudo en lo fonético”, dice el poema; y nos preguntamos por esa forma en la se expone la desnudez fonética, desde el poeta abre la boca para exclamar, para espaciar el sonido y escanciar el verso. El poema habla de un sonido que viene de noches inmemoriales, de orígenes inescrutables, de vientos sin tiempo. Y es en esa desnudez del espacio en donde no puede calcularse el tiempo y donde lo fonético se espacia en la boca del poeta. “La boca, luz de labio” (36) dice también Bustriazo Ortiz en uno de los poemas titulados “Bordona” del libro *Las yescas. Canciones del enterrado*; la boca se abre a la iluminación de un sonido vibrante y labial que actualiza esas preguntas por qué es el habla, por quién habla, e incluso, por cómo es posible el habla. Todas estas preguntas se indeciden en un más allá y un más acá de las consideraciones sobre la comunicación y la significación. Leamos en este punto otro poema de *El libro del Ghenpín* (Bustriazo Ortiz 117):

### **Décima Sexta Palabra**

Adiós, adiós. Hasta mañana, lengua,  
lueguito o no, luegura si me llega,  
levántar me, nacerme de la huesa,  
la sabanura, almohada, estotra greda  
de la que subo taza, vaso o luenga  
jarra de Juan. Hasta mañana, lengua!

(Ellos ya están cantando:  
“cuchillocóooooo!...”)

El habla poética busca despedirse de la lengua, desquiciarla en el filo de la noche sacándola de sus seguridades de géneros, clasificaciones, para así hacerla entrar en lo íntimo, al límite de lo decible y lo significable. La indeterminación de la desnudez fonética da cuenta de ese resto o resistencia

de significado que habla cuando la boca se abre a la luz en los labios, a la materia de la lengua moviente enervada hacia el sonido. Quizá antes que Foucault, Bustriazo Ortiz expone en su escritura la desnudez del “hablo” al que le falta un discurso, en un habla poética que se despide de la lengua. El “hablo” abre la soberanía desnuda del lenguaje en su estado más bruto, en su potencia fonética. El habla como posición o lugar de lenguaje cava el abismo no significante de los sonidos que están en la boca y que dan nacimiento a una lengua *en la lengua*. Para escuchar estos sonidos, leamos ahora un extenso poema de la serie “Bordona” perteneciente al libro *Las Yescas. Canciones del enterrado*:

“...pasan todos, ay, juan, tocan piedruras, tocas cobres y platas, tocan  
“ruidos, y tambores y trompas y mahuidas, cordilleras del cielo, juan  
“aullidos, yo me tiemblo y escucho, grita el celo, yo me toco en el pe-  
“cho paleolítico, una estrella que chillar y que llorumbra, una luna que  
“cae como un chasquido, yo me tomo los últimos alcoles, bebo enjuto mi  
“semen amarillo, qué alegrara de labios no florece, qué licor no retumba  
“en mi apellido, juan, no sé, me derramo, quién me llora, quién me entierra  
“el amor, el gajo tinto, se me seca la espalda, qué lunura, qué lunumbre  
“me espía los testículos, se me moja la espalda, cae del cielo una luz  
“clamorosa, yo terrible, yo terrible en la noche jubilosa, cultrumlloro,  
“cuerumbro, juan, dormido, yo despieto, pifulca de la luna o pifulca de  
“piedra del suspiro, tamborumbo, yo, juan,  
“ensepultado, una perra de piedra llora un  
“hijo, un aullido de piedra del orujo de  
“la madre llorada, ay espíritu, animal de la  
“piedra que aleteas, pasa un muerto cobrizo,  
“juan, y es mío, y el orujo de cielo temblo-  
“roso en mi mesa me tañe, primitivo, lluevejuan  
“lluevejuan, yo te relampo, y este orujo que  
“está de Jesucristo, pasan todos, ay, juan, pe-  
“chos de plata, sonorosos se cobres floreci-  
“dos, cerros gritan, grituran soledades, una  
“pensa me besa en lo que expiro, lluevejuan  
“llueve juan, unas pichanas en la noche me  
“paren puelchamirlos, puelchanjuan, puelchan-  
“puelchan, puelchanaman, un hocico de pie-  
“dra, un como aullido...”)

Del balbuceo de todos los sonidos, de la desnudez fonética que potencia el habla enrareciéndola en sus múltiples posibilidades, nace la lengua en los labios de Bustriazo Ortiz que canta-habla en la “alegrura de labios”, como dice el poema; con una boca abierta antes del decir que se dirige a lo que la excede, a los sonidos que se suman, se adhieren, se aglutinan. Los labios

celebran esa resistencia del habla a la significación, a la predicación y se lanzan a un movimiento de la lengua desnuda en el canto, en la plegaria, en los pliegues sonoros de todas esas palabras que se plisan unas sobre otras, junto a otras, entre otras. Los “ay” que cruzan esta habla poética dan cuenta del recorrido por esa zona de sonido pleno donde se advierte la inminencia del lenguaje y su límite. En ese “ay” que ya no es mero sonido pero aún no llega a ser palabra, el habla poética reclama su zona de resistencia a la significación en el “aullido” que desnuda la potencia de lo fonético.

Así, creemos, es como se logra oír en esta poesía el “murmullo cósmico” (153)<sup>8</sup>, ese que susurra y se oye junto al poeta de idéntica inmensidad sonora y mismo apellido como fue Juan Laurentino Ortiz, quien sostenía que la poesía se da con una “sensibilidad de antenas que van desde las piedras hasta las estrellas” (1087).<sup>9</sup> La misma inmensidad material del habla en ambos poetas, decimos, aunque Juan L. Ortiz fue el poeta del río y Bustriazo Ortiz el poeta de la pampa; aunque uno le cantó a las estrellas, a las ramas, a los grillos, a los hermanos en la poesía; y el otro le cantó a las piedras, a la niebla, al vino, a los compañeros de la noche; aunque uno aletargaba el verso y lo extendía con la ondulación del agua que fluye, y el otro lo cortaba y lo erosionaba con el filo de la piedra que canta. A uno lo atravesaba un río, al otro la niebla le besaba la frente.<sup>10</sup> Pero en ambos, se expone ese *murmullo cósmico de la desnudez fonética* que, antes que un mutismo o una privación de la palabra, es un hablar ese “misterio amoroso” del lenguaje (como dice el epígrafe de Juan L. Ortiz que elegimos para estas páginas). El habla poética articula una lengua inusitada, inesperada, tensada en su comisura y en su extensión. Así, los labios florecen en la *alegrura de más de una lengua*, de nunca una única lengua, sino de la inmensidad de los sonidos de todas las lenguas posibles y con la esperanza que enuncia Blanchot: la de “decirlo todo en el no decir nada” (*La parte* 289). Hablar para nada decir, pero sabiendo que “hay que hablar”, como decía Ponge (*Método* 73). La escritura poética de Bustriazo Ortiz despliega ese “hay que hablar” sin lenguaje, sin pretender decir, en el *más de una lengua* que contienen los labios. Da cuenta de ese “hay que hablar” amando las palabras antes de que éstas cristalicen significados convencionales, en la materialidad amante de la escritura. Hay que hablar el *murmullo cósmico* de la lengua antes de la palabra, la escritura sin lenguaje del poema. El habla poética de Bustriazo

Ortiz es un “habla lozana” que evidencia rasgos de cierta habla glosolálica en tanto que no sólo se hace en la alegría de hablar, cada vez, sino que parece devolverle al cuerpo de la voz –siempre en la *desnudez de lo fonético*– su nueva espesura (su *alegrura*) cada vez que nace, mostrando el sonido en sí y por sí mismo. Leamos pues el poema “Habla lozana” (66):

### **habla lozana**

y la vieja Kamserr de mata negra de varilla canela oióiem iém  
la de mata nevada la bardosa abualaira del Mapu oióiem iém de sus  
ojos me vienen las tormentas las ovejas paridas oióiem iém los po-  
trillos curiosos las chinitas con el vientre cumplido oióiem iém  
gallaretas rendidas brillositas y las piedras con hijos oióiem iém  
el colihue pensando en su colihua y la quisca en su quisco oió iem  
iém el lahuén de la luna victorioso en la sangre doncella oióiem  
iém la paloma de buche como arroyo la tortuga en ardiente oióiem  
iém y la liebre rabona chuzadita y la iuca olorosa oióiem iém!

Ante la lectura del poema, nos preguntamos: ¿qué es una boca abierta a la desnudez de lo fonético, en la potencia de lo fónico, al límite de un mundo nuevo en cada sonido? El habla lozana de Bustriazo Ortiz, fugándose en parte del sentido y articulando los restos sonoros, da cuenta de que una lengua es hablada más allá de los significados, en la resistencia de la voz. Esa significación acaso desconocida de una palabra (*oióiem iém*) muestra que el lenguaje es llevado y amado hasta su límite, porque solo quien ama la lengua hasta su extremo puede hacer la experiencia de esa “apertura del lenguaje que aún no tiene nada que nombrar ante él ni antes de él” (Agamben, *La glossolalie* 65). En el magma sonoro, el habla lozana del poema da cuenta de lo que es necesario escribir: el amor de saber hablar (la *philiialein* que ya mencionamos con Hamacher), amar-hablar más allá de lo hablado, en la *alegrura* de una boca abierta, de la lengua que roza la lengua.

### **V**

Hamacher afirma que “saber hablar significa poder hablar más allá de todo lo hablado y nunca poder hablar lo suficiente” (95 tesis 9). Hay, pues, un resto fatal que habla, un resto que resiste a la significación y que aún así habla. En la escritura de Oscar del Barco (1928)<sup>11</sup> puede verse que estas reflexiones de la restancia y resistencia del habla encuentran un lugar privilegiado, donde la pregunta por el *quién* es el *quién* del habla se abre y replica en todas sus

dimensiones. Resuenan en esta escritura las reflexiones sobre el habla de Heidegger, ya mencionadas. Y despliegan hasta el extremo la idea de que es el habla (y no un “yo”) lo que habla (aunque no habría un “lo que” sino un murmullo, un susurro indeterminado, sin “lo” y sin “que”) cuando hay habla. El habla es donación de habla, e insiste al infinito. En la paradoja, o mejor, en la tautología del habla que habla “el lenguaje solamente puede estar, entonces, en estado de conmoción, y esto es así, nos atreveríamos a insinuar, porque no es producto de una *presencia* (alma espíritu, yo) sino él mismo materialidad” (del Barco, *Escrituras* 354). Quizá sea en el libro *partituras* donde se tense con mayor potencia esa materialidad del lenguaje, ya que desde el comienzo leemos:<sup>12</sup>

palabra  
dice  
quién sabe  
no  
de quién  
o qué  
río sostiene este río  
la sangre  
en el flujo otro cuerpo en el flujo  
toda estrella  
está  
por  
su estrella  
todo ángel a otro  
ángel  
desvalido  
herido en la tierra del delirio  
nostalgia en lo desconocido  
la misma rosa  
distinta

Desde el inicio vemos que la ruptura del verso nos pone frente a la desnudez material de las palabras, al ras del significado, al borde del sentido. A su vez, *partituras* da cuenta de una escritura poética que pone en escena una pregunta acaso imposible: la pregunta por la voz en la escritura musical, en la *partitura*. ¿Cómo se escribe una voz, cómo suena la voz escrita? ¿Quién habla la voz que a su vez se escribe? ¿No es acaso una ausencia la voz en ese redoblamiento de la escritura que supondría el acto de escribir signos musicales, trazado de un eco imposible cuya materia sonora tan sólo existiría



el tema hilos  
 disueltos nada más que nada tulipanes  
 girasoles el viejoniño llora por  
 la impiedad de los hombre la culpa la  
 impiedad la culpa  
 dijo  
 trae la palabra  
 que esos esas ese  
 son idos  
 por a los a las los mares  
 aires  
 des tierras corazón  
 los pasos el ado  
 de la muerte  
 dijo hilo de ella la incógnita  
 la lucecita de la su  
 murmullo  
 oíble  
 canciones sismos  
 la multitud cosmos  
 el grano de arena  
 total

Las *partituras* parecen pues escribir el trazo de la voz en eco del balbuceo primario del viejo-niño, haciendo resonar el murmullo en cuanto sonido inhumano en un afuera de nombres fragmentados. La pregunta que esta escritura finalmente habilita, creemos, es qué es la voz, si grito o quejido; si canto imposible de la niñez o si música aborrecida de la vejez; si materia sonora de alabanza o rezo tardo pronunciado para nadie, plegado al ras de la lengua y por todo lo impronunciable. Impropio, inhumano, imposible, incontenible, interminable, incesante, indecible: así parece exponerse la ecolalia del balbuceo en esta escritura. El grito y el silencio, el anuncio y la

desesperación, el ritmo y los zumbidos: lo que se oye es una “línea del sonido” donde se habla en la desnudez de una voz enfrentada a la potencia incalculable de lo fonético.

## VI

La lengua articula los sonidos y en la poesía acontece la experiencia de ese umbral extraño donde la palabra se muestra rozada en su límite fónico. En *Idea de la prosa* Agamben piensa esta experiencia como el punto de coincidencia del acabamiento del lenguaje y del advenimiento de “la materia misma de la palabra” (*Idea* 19). Vale decir que, en el límite del habla, lo que acontece no es la llegada de algo así como *lo indecible*, sino la exposición absoluta de la lengua *en la lengua*. En la materialidad del habla, el lenguaje se muestra en estado bruto, en desnudez fonética, en materia voluptuosa. Para Agamben, tanto el poeta cuanto el infante hacen la experiencia de quien se enfrenta a la inmensidad sonora del lenguaje, y en la absoluta desnudez de lengua se expone a la materia de las palabras. La *lengua de la poesía* no posee palabras aprendidas con anterioridad, y así se abre a la inmensidad sonoro-semántica de todas las posibilidades combinatorias. En el libro *ceros de la lengua* de Roberto Cignoni (1948)<sup>13</sup> se abre la escena de la materialidad del habla en los labios puestos contra los mismos labios. Leemos estos versos<sup>14</sup>:

Labios, posesos de cielo, para danzar aún una nube sombría, un toneles	chubasco más libre	en el secreto del aire sobre la viña que ha llenado los de silencio.
Labios, a un		
preguntar cuando lo eterno se besa con lo no chispa	nacido, el doble arder del alfabeto invita una	
a la boca reseca.		

Y avanzando en el libro, nos encontramos con estos otros versos:

¿Sabes? hasta  
el absurdo sonido  
se hundió como bisturí, contra el nervio  
de crujientes huellas, un  
sálvico sangrar  
donde de nuevo el surco se

humedece.

Puede vislumbrarse que en esta escritura, la boca juega a habitar los restos danzantes de un alfabeto deshecho, con los labios posesos de sonidos ardientes, pronunciando sonidos que no responden a lo establecido. No obstante, la lengua habitada por ceros no daría señas de cierta imposibilidad del lenguaje, o de un tipo de experiencia de indecibilidad, sino que más bien abre la escritura a lo que aquí se menciona como la “archiverbal nada”, allí donde no hay suma ni resta de significados sino apertura sonora en la lengua. Aquí, el habla poética ex-clama abriendo la boca hacia ese resto de lenguaje que resiste cuando se le quita la membrana del significado y de las convenciones de los nombres:

palabra, ¿cuál –cuál era– la palabra? ¿cuál –vencía, si, al pronunciarla, éste – dudaba hasta –yacer, si, al callarla, aquél –yacía hasta– dudar? no –no era él – el hermano, no – era yo, no éramos con –el juramenti, aquí – o aquí, por – cualquier cielo – farfullando: esto, ¿para quién? – esto, ¿desde quién? y –tu boca, dónde–

La materia fónica que queda al descubierto vibra en la boca, y en los labios brota “un idioma córneo”, como dice esta voz en otro de sus poemas; porque lo que se despliega es esa habla que se abre en los nervios que tensan los sonidos de las palabras y excava en la boca la raíz fónica del lenguaje en un pleno “ejercicio – de lenguas”. Los ceros se multiplican por ceros así como los labios se ponen contra los labios: no hay ecuación sino lalación, fiesta sonora de palabras en la boca, esa boca que tiene una palabra así como se guarda una alegría o un secreto.

Lo  
que llega  
con transparencia de cero sobre  
el calendario  
–sol  
hermandad  
poema–  
tira el cordón de la palabra  
muerta  
hacia el sacramento que escribe  
su nostalgia  
en todos los idiomas.



el sentido, lo gusta, lo paladea, lo explora, lo desnuda en la inmensidad de lo fonético. En este punto, Derrida leyendo a Nancy, presenta la boca como un no-lugar de espaciamento, de distribución entre la oralidad y la más primitiva bucalidad. Nancy reflexiona sobre esto al final de *Ego sum* donde relaciona la apertura de la boca con la extensión del pensamiento. La boca se abre y se cierra y en ese movimiento rápido y doble se espacia el no-lugar del habla. Es ese “doble latido el que enuncia el sujeto” para Nancy (*Ego sum* 131); y lo latente de la boca es ese doble juego que diagrama una apertura y una cerrazón, un espaciamento y una extensión de la lengua en la lengua.

*Una tarde en ciudad Ganglio* de Mauro Cesari (1977)<sup>15</sup> abre la pregunta por lo que yace o lo que se yergue en los órganos de fonación del lenguaje, e insiste en la pregunta por la enervación inesperada del sonido, por los nervios y envolturas de la lengua que se muestran en su trayecto al habla y en su rizado en la escritura. Comienza el libro con el siguiente poema:

Algo se repite, cuanto más  
algo se repite, más  
aquello salta, más repeticiones, franqueamientos umbrales.

Con qué facilidad circula,  
desplazándose para repetirse (lleva  
a la imposibilidad memoria  
para transportar de un semejante a otro  
la huella). (Cesari 14)

Esta habla poética se hace con ese algo que se repite: el sonido, la piel, los orificios, las mucosas, las cavidades, las glándulas, las convexidades, los cartílagos, las extensiones de toda esa materialidad del habla que desconocemos y que aquí quedan fabuladas, imaginadas, desagregadas en la huella, y en la lupa gemelar que componen el poema junto a la imagen. Porque todo el libro está configurado en el doble registro del poema y la imagen, en los juegos verbales y visibles que hacen la escena del habla. Esas imágenes pueden considerarse poemas visuales, a partir del montaje de fragmentos de ilustraciones de libros de anatomía y de trazos de escritura asémica que replica, repliega y despliega el enigma material del lenguaje explorando una zona extraña de sonidos. Leamos el siguiente fragmento:

Centros tonales aquí cambian y se quedan a menudo sin resolver en el estricto crédito del Tiempo, en la sensación de suspensión del tiempo. Es una exploración de la naturaleza no divulgada, una punción de material viscoso una atención a lo que el *material* puede ofrecer. A la vez una reacción contra una forma de representación y una zona (Cesari 18).

El habla que expone La *Tarde* despliega los tractos y los trayectos de la *lengua en la lengua*, los trazos desnudos y la materia viscosa de la fonación. El habla inmensa que se despliega en esta *Ciudad* proyecta fibras de luz y potencia de sombras, surco de venas, hiatos de flexiones, curvaturas en cada palabra, en la actividad propia del habla que se muestra en su composición de materia y evanescencia. Así, *Ganglio* (que es el nombre de esta ciudad de puro sonido) evidencia un suburbio de la lengua, una tierra fónica nueva a explorar en el mapa de los campos de tímpanos que aquí adoptan formas resonantes y capas aglomeradas, veladas, velares.

## 2.1

Sesenta y cuatro espejos y planchas de aluminio  
Treinta y tres ejes que hacen pivotar  
el Yo-sustancia contrahecho,

*“No te preocupes por el hecho de que los lenguajes consistan. Si quieres pensar que esto muestra su incompletud, pregúntate si nuestro lenguaje está completo; si lo estaba antes que el simbolismo de la química y la notación del cálculo fueran incorporados pues son estos, por así decirlo, suburbios del lenguaje”.* (Cesari 24)

Preguntarse por lo in-completo del lenguaje en la dicción y en la notación, en la referencia y en el simbolismo conduce no a la duda de la consistencia de su materia, sino a la constatación de la misma. El lenguaje es consistente, aunque incompleto y es por ello que, en la ecolalia del balbuceo y en las glosas de un habla que se hace en la alegría de su pronunciación siempre nueva, *Una tarde en Ciudad Ganglio* invita a remar en esa espesura material del lenguaje, a recorrer esas curvas, pliegues y rizos que trazan el poema. Pero así como esta escritura se pone a gozar lo fónico en la parte posterior de la garganta, también expone lo que no siempre se está dispuesto a mirar: la fibra más íntima y más ácida de la escena fantasmal del habla.

## 2.3

### Fuentes.

Porciones del diluvio.  
Manifestaciones  
en larga escala  
el factor de extrañeza  
la evaporación del límite  
la extrapolación de campo:  
sonidos primigenios de altercados eléctricos.

*“El que en mis explicaciones que conciernen al lenguaje tenga ya que aplicar el lenguaje entero (no uno más o menos preparatorios provisionales) muestra ya que sólo puedo decir exterioridades a su respecto. Medios tendientes a la unificación, una sección -parte de ésta- en si misma no da a la pieza forma, hay fracturas de cohesión, segregación”. (Cesari 27)*

La exterioridad del lenguaje y la extrañeza de los sonidos muestran la imposibilidad de un lenguaje total; y así, el habla se fragmenta en imágenes de la lengua, en su especularidad infinita de sonido y sentido, en su anverso de papilas y su reverso de nervios, con su cara en la lengua y su revés en el lenguaje, o incluso viceversa: dan cuenta de la irreductibilidad de lo fantasmal, de su densidad en cuanto imagen de la lengua y la figura de la boca. La lengua pronuncia su “murmurio albino” (39) y la boca festeja su enervación al sonido, siempre renovada, en la alegría de un habla que inaugura una nueva puerta para la inmensidad fantasmal de lo fónico.

### **Coda**

Con el lenguaje como *eco* y *glosa* de todos los sonidos posibles, el habla poética se hace en la exposición de una materia inaudita, materia no de indecibilidad sino de todo lo decible antes del decir, o sea, de todos los sonidos que, en la desnudez de lo significativo, señalan esa tierra siempre nueva y alegre de *la lengua en la lengua* y en todas las lenguas posibles.

### Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Idea de la prosa*. Barcelona: Península, 1989. Impreso.  
---“Il silenzio delle parole” en Bachmann, Ingeborg. *In cerca di frasi vere*, Bari: Laterza, 1989. Impreso.

---*Infancia e historia*. 3º edición aumentada. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004. Impreso.

---“La glossolalie comme problème philosophique”. *Discours psychanalytique*, Nº 6, pp. 63-69. Paris: Joseph Clims, 1983. Impreso.

---*La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Impreso.

Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós, 1978. Impreso.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2005. Impreso.

---*La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003. Impreso.

Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970. Impreso.

---*La parte del fuego*. Madrid: Arena Libros, 2007. Impreso.

Brisset, Jean-Pierre. *Les origines humaines*. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, 1913. Impreso.

Bustriazo Ortiz, Juan Carlos. *Herejía bermeja*. Buenos Aires: Ediciones en Danza, 2008. Impreso.

Césari, Mauro. *Una tarde en Ciudad Ganglio*. Buenos Aires: Vox, 2014. Impreso.

Cignoni, Roberto. *ceros de la lengua*. Buenos Aires: tsé~tsé, 2001. Impreso.

Courtine, Jean Jacques. “Les silences de la voix”. *Langages*, 23e année, n° 91, 1988. Web. 17 dic. 2014. <[www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge\\_0458\\_726x\\_1988\\_num\\_23\\_91\\_2114](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458_726x_1988_num_23_91_2114)>.

Del Barco, Oscar. *Escrituras-filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2011. Impreso.

---*partituras*. Buenos Aires: Activo Puente, 2010. Impreso.

De Certeau, Michel. “Vocal utopias: glossolalias”. *Representations*, Vol O, Issue 56: The New Erudition, 1996. 29-47. Web. 3 nov 2013. <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2928706?uid=3737512&uid=2&uid=4&sid=21104772170707>>.

Derrida, Jacques. *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona: Proyecto A, 1997. Impreso.

---*El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Manantial, 1997. Impreso.

---*El tocar*, Jean-Luc Nancy. Buenos Aires: Amorrortu editorres, 2011. Impreso.

---*La bestia y el soberano I*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.

Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

---*Siete sentencias sobre el 7º ángel*. Madrid: Arena Libros, 1999. Impreso.

Hamacher, Werner *95 tesis sobre la filología / Para – la filología*. Buenos Aires: Miño y Dávila. 2011. Impreso.

Heidegger, Martin. *De camino al habla*. Barcelona: Odós, 1990. Impreso.

Heller-Roazen, Daniel. *Ecolalias: Sobre el olvido de las lenguas*. Buenos Aires: Katz, 2008. Impreso.

Kristeva, Julia. *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 1999. Impreso.

Milner, Jean-Claude. *El amor por la lengua*. México: Nueva Imagen, 1980. Impreso.

Milone, María Gabriela. “Figuras del habla poética en el pensamiento contemporánea” en *Orbis Tertius* N° Orbis Tertius, vol. XIX, nº 20. LA Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2014. Web. 12 dic. 2014. <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>>

--- “Quiasmo de sentido. Filosofía y poesía en Jean-Luc Nancy” en Ricca et al (editores responsables), *Actualidad de la filosofía: instituciones, prácticas y resistencias*. Río Cuarto, Córdoba: UNIRÍO editora, 2014. Impreso.

---“Entre voz y cuerpo. El habla del poema, flor y labios” en Milone (comp.), *Papeles cruzados. Apuntes para un encuentro*. Córdoba: Secyt, UNC, 2014. Impreso.

---“Hablar por hablar. Caza de la lengua, resistencia de la poesía” en José San Martín y Guillermo Ricca (editores), *Ontologías, éticas y políticas contemporáneas: pensar, crear y resistir. V Coloquio Nacional de Filosofía y I Coloquio Internacional de Filosofía*. Río Cuarto, Córdoba: UniRío Editora, 2013. Impreso.

---“Lenguaje y voz. Pensamiento contemporáneo y experiencia poética” en *outra travessia N° 15 Poesia: a voz e a escuta. Revista de Pós-Graduação em Literatura*. Santa Catarina, Brasil: Universidade Federal de Santa Catarina, 2013. Web. 17 dic. 2014.

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p37>>.

---“Habla poética: límite del lenguaje y escritura de la cosa” en *Literatura: teoría, historia, crítica*. Vol. 15 (2). Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. 2º semestre 2013. Web. 17 dic. 2014.  
<<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>>

Morábito, Fabio. *El idioma materno*. Buenos Aires: Gog & Magog, 2014. Impreso.

Nancy, Jean-Luc. *Résistance de la poésie*. Paris: “La pharmacie de Platon”. William Blake & Co / Art & Arts, 1997. Impreso.

---*Ego sum*. Barcelona: Anthropos, 2007. Impreso.

---*El peso de un pensamiento*. Valencia: Ellago Ediciones, 2007. Impreso.

Novarina, Valère. *Devant la parole*. Paris: P.O.L, 2010. Impreso.

Ortiz, Juan Laurentino. *Obra completa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005. Impreso.

Ponge, Francis. *El silencio de las cosas*. México: Universidad Iberoamericana, 2000. Impreso.

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

---

<sup>1</sup> Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Profesora Asistente de “Hermenéutica”, Escuela de Letras, FFyH, Universidad Nacional de Córdoba. Becaria posdoctoral de Conicet. El presente trabajo se enmarca en una investigación posdoctoral en curso, titulada “El habla poética en el límite del lenguaje y la escritura de la cosa. Aproximaciones a la poesía argentina contemporánea”.

<sup>2</sup> Cabe aclarar que la configuración de este *corpus* busca dar cuenta de una problemática que excede a las clasificaciones de generaciones poéticas, movimientos, grupos, “ismos”. Nuestro enfoque se detiene en escrituras poéticas argentinas preñadas a la reflexión teórico-filosófica de la clásica y actual relación filosofía/poesía. A lo antes dicho responde la decisión de incluir las mencionadas poéticas que cuentan con pocos estudios, tanto individuales cuanto de conjunto. Por un lado, la escritura de Juan Carlos Bustriazo Ortiz (1929-2010) ha tenido sus particularidades respecto de su circulación en Argentina, dado que las primeras publicaciones de sus libros (realizadas en La Pampa, su provincia natal), no fueron de gran alcance ni tirada. Además se sabe por declaraciones que el mismo poeta hizo en vida que buena parte de su obra no está en su posesión y aún permanece inédita. Cabe destacar que en Chile la editorial Intemperie publicó *Unca bermeja y otros poemas* en 2006, pero en Argentina recién en 2008 la editorial Ediciones en Danza de Buenos Aires publica buena parte de su obra, reunida bajo el título de *Herejía bermeja*. Por otro lado, la escritura poética de Oscar del Barco (1928) es casi marginal, y se lo conoce mayormente por sus trabajos filosóficos. Quizá porque las publicaciones de los poemas de del Barco en Argentina se realizan en la provincia de Córdoba y son relativamente tardías (se inician en 1997), la crítica no ha reparado en su poesía ni lo ha

---

ubicado en ninguna “generación” (hemos abordado su producción poética en nuestra Tesis Doctoral, titulada *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea*, publicada en formato e-book por la Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, a la que nos permitimos reenviar al lector interesado: <<http://www.ffyh.unc.edu.ar/sites/default/files/e-books/TESIS-MILONE-GABRIELA-E-BOOK.pdf>> Web. 13 de dic. 2014). Asimismo, el *corpus* contempla textos de Roberto Cignoni (1948), quien fue vinculado al concretismo y la experimentación, destacado por su trabajo de co-dirección (junto a Santiago Perednik) de la segunda época de la revista *Xul. Signo viejo y nuevo* (se pueden leer todos los números de la revista en <<http://www.bc.edu/research/xul/>> Web. 14 de dic. 2014); y por la fundación de “Paralengua, la Othra Poesía”, espacio de participación colectiva, de improvisación y performance. Del mismo modo, integramos textos de Mauro Cesari (1977), de producción más reciente, cercano a Cignoni pero singular en sus trabajos de experimentación con la escritura asémica y la poesía visual (algunos de sus trabajos pueden verse en <<http://cabezadeliebre.blogspot.com.ar/>>. Web. 13 de dic. 2014).

<sup>3</sup> La expresión “figura de lenguaje” proviene de Agamben (*La glossolalia* 8).

<sup>4</sup> Aclaremos que tomaremos estas dos nociones desde postulados teóricos específicos y acotados: la *ecolalia*, desde la propuesta de Hellen-Roazen (2008) y la *glosolalia* desde Agamben (1983), fundamentalmente. No obstante, cabe recordar que “ecolalia” proviene del griego ἠχώ, “eco” y de λαλία, “habla”, y suele considerarse un trastorno del lenguaje de repetición en eco, involuntaria. Por su parte, “glosolalia” también proviene del griego γλώσσα “lengua” y λαλεῖν “hablar”, ampliamente significa “hablar en lenguas” pero posee varios significados, ya sea que se la considere como fenómeno religioso, patológico o poético. Adoptamos las perspectivas teóricas antes mencionadas para diagramar nuestra propuesta de trabajo concreta: pensar la ecolalia y la glosolalia no como trastornos ni como fenómenos, sino como *figuras del lenguaje*, en tanto nos permite acercarnos a las escrituras poéticas desde una reflexión que nos conduce al límite del lenguaje, y más específicamente, a la materialidad del habla, en la resistencia a la significación por medio de una relación *otra* con el lenguaje. Quizá sea necesario decir que hasta el momento no hallamos estudios que desde esta perspectiva teórica y/o con hipótesis similares de trabajo aborden el *corpus* que hemos configurado. Llevamos a cabo este trabajo en el marco de la investigación posdoctoral ya mencionada, en la que los objetivos e hipótesis responden a la necesidad de conformar un panorama estético-filosófico de producciones poéticas argentinas de los últimos años, mediante la realización de un diagnóstico actualizado del lugar del habla poética. Pueden observarse algunos de los resultados parciales de esta investigación en los artículos y capítulos de libros que incluimos en la bibliografía final de este trabajo.

<sup>5</sup> Hablamos de *amor* con Jean-Claude Milner y su libro *El amor por la lengua* (1980); pero al mismo tiempo tenemos en mente textos como el de Jacques Derrida, *El monolingüismo del otro* (1997), el de Julia Kristeva, “El amor por la otra lengua” (1999), y más específicamente, “Tentativa oral” de Francis Ponge (2000). En este último, Ponge sostenía que para el poeta es necesario sostener el amor a las palabras para gozar de las cosas. Además, cabe mencionar las relaciones fundamentales entre amor y lenguaje que desarrolla Roland Barthes, quien sostiene: “el trabajo propio del amor y del lenguaje es el de dar a una misma frase inflexiones siempre nuevas, creando así una lengua inusitada en la que se repite la forma del signo, pero nunca su significado” (123-124). No obstante, el lector apreciará que en nuestro recorrido esta idea del amor a la lengua se especificará gracias a los aportes de Werner Hamacher y su recuperación de la etimología de *filología* como *philia-lalein*, esto es, como amor al hablar.

<sup>6</sup> Estas reflexiones son retomadas recientemente por Fabio Morábito en *El idioma materno*. Citamos a continuación un fragmento: “La poesía, con su ruptura de la uniformidad semántica y fonética, es la mayor tentativa de revivir esa libertad articuladora, ese paraíso del que fuimos expulsados por el idioma que hablamos. Antes de decir lo que dice, de comunicar una idea o una experiencia, un poema es una ruptura de la dicción acostumbrada, un balbuceo liberador ... proveedor de todas las articulaciones posible, o sea de todas las muecas” (57).

<sup>7</sup> Citamos este libro desde la edición de *Herejía bermeja* que, como ya lo mencionamos, es el volumen que contiene buena parte la obra poética de este autor. Esta publicación data de 2008, estuvo a cargo de la editorial Ediciones en Danza de Buenos Aires y fue prologada por Cristian Aliaga. Aquí pueden leerse específicamente la producción que abarca desde 1969 a 1977, además de algunos poemas sueltos (de 2007), una entrevista y algunos estudios y reseña de notas críticas sobre su obra. Cabe mencionar que en el mismo 2008 salió el tomo

---

*Canto Quetral/Tomo I*, editado por Ediciones Amerindia en Santa Rosa, La Pampa. Contrariamente a la edición de *Herejía bermeja*, este volumen es de escasa circulación editorial, aunque es sumamente importante dado que reúne los primeros seis libros del poeta, publicados entre 1954 y 1964, y cuenta con textos de presentación de Edgar Morisoli y Dora Battistón. Otra noticia editorial del mismo año 2008 fue la publicación del libro *Elegías de la piedra que canta* (cuya primera edición es de 1969) por la editorial El Zuri Porfiado de Buenos Aires (este libro está incluido en *Herejía bermeja*). Rastreado bibliotecas públicas y privadas, también hemos llegado a ejemplares de *El aura del estilo* (Editorial Stilcograf, Buenos Aires, 1970. La edición dice contar con el apoyo del “Grupo Alpataco” de Santa Rosa, La Pampa) y de la primera edición de *El libro del Ghenpin* (Edición de la Cámara de Diputados de la Provincia de la Pampa, 1977, prólogo de Dora Battistón). Por último, dejamos aquí a disposición del lector interesado un enlace donde se puede leer una entrevista al poeta (además de poder ver videos de algunas lecturas de sus poemas), realizada en 2009 a propósito de la publicación de *Herejía bermeja*: <<http://www.revistalamedula.com.ar/nro2/nota5.htm>> Web. 12 de dic. 2014.

<sup>8</sup> El poema donde aparece esta expresión se llama “la siesta es una piedra” (Bustriazo Ortiz 153) y dice: “la siesta es una piedra de corazón saloso de su venilla de oro se escapa /ese palomo que busca su paloma que está de fino lloro y el medanal se /anubla se aletazula qué hondo! el medanal se enrosca ensimismado toro /que aduerme sus pezuñas el medanal quietoso así es la siesta niña! este /murmullo cósmico este lejál latido de mundo soleroso bajo pincel su/siesta la niña de sus ojos este ganoso de brizna y algarrobo”.

<sup>9</sup> Nos referimos al poeta argentino Juan Laurentino Ortiz (Entre Ríos, 1896-1978), reconocido poeta en la actualidad, de quien se publicó en 2005 su *Obra Completa* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral). En esta obra participa Sergio Delgado en la introducción y notas, y cuenta con textos de Juan José Saer, Hugo Gola, Martín Prieto, D.G. Helder, Marilyn Contardi y María Teresa Gramuglio.

<sup>10</sup> Hacemos referencia a dos poemas. Uno, “Fui a río” de Juan L. Ortiz (229), perteneciente a su libro *El ángel inclinado*, cuyo final dice “Me atravesaba un río, me atravesaba un río!”. El otro poema, “Bordona” de Bustriazo Ortiz (39), del libro *Las yescas. Canciones del enterrado*, en donde se lee: “juan, la niebla es un beso por la frente”.

<sup>11</sup> A continuación, detallamos los textos poéticos publicados de Oscar del Barco hasta el momento: *Infierno*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1977. *tú-él*, Córdoba: Alción Editora, 1997. *dijo*, Córdoba: Alción Editora, 2000. *dijo. Segunda y tercera parte*, Córdoba: Alción Editora, 2001. *pobre, poco, nada*, Córdoba: Alción Editora, 2005. *diario*. Córdoba: Alción Editora, 2007. *espera la piedra*, Córdoba: Alción Editora, 2009. *partituras*, Buenos Aires: Ediciones Puente Activo, 2010. *sin nombre*, Córdoba: Alción Editora, 2012. Cabe aclarar que el primero y el último (hasta el momento) de sus textos “literarios” no son exclusivamente textos poéticos sino escritos en prosa, a los cuales del Barco ha preferido denominar como “narraciones”. Nos referimos a *Memoria de aventura metafísica* (Córdoba: Editorial Universitaria, 1968) y *Las campanas no tienen paz* (Buenos Aires: Activo Puente, 2013).

<sup>12</sup> La edición de *partituras* no posee números de páginas.

<sup>13</sup> Los textos que consideramos de Cignoni, fundamentalmente, son *ceros de la lengua* (Buenos Aires: tsé~tsé, 2001) y *La tempestad* (Buenos Aires: Descierto, 2012). A su vez, pueden leerse inéditos en el blog “La Rosa y su peste”: <<http://larosaysupeste.blogspot.com.ar/>>. Web. 13 de dic. 2014. Por último, en el blog del poeta y crítico Reynaldo Jiménez (quien fuera editor de tsé~tsé) se puede acceder a una extensa entrevista: <[http://quepodriaponeraqui.blogspot.com.ar/2011/12/roberto-cignoni-entrevista-18\\_01.html](http://quepodriaponeraqui.blogspot.com.ar/2011/12/roberto-cignoni-entrevista-18_01.html)> Web. 14 de dic. 2014.

<sup>14</sup> La edición de *ceros de la lengua* no posee números de páginas.

<sup>15</sup> Hasta el momento, Mauro Cesari ha publicado *el enterrianito* (Córdoba: Alción, 2009, 1º premio Estímulo a la actividad creadora en poesía, Córdoba), *Prótesis para fantasmas* (Avantacular Press, 2010), *El fonema Mut* (Buenos Aires: Spiral Jetty, 2011), *El orégano de las especies* (Córdoba: Alción, 2011) y *Una tarde en Ciudad Ganglio* (Bahía Blanca: Vox, 2014). Escribió con Lorenzo García Vega el folletín experimental *La nieta del prócer* (2012, inédita). Trabajos suyos han sido colectados en algunas antologías como *Escrituras Objeto* (Buenos Aires: Interzona, 2014) y *An Anthology of Asemic Handwriting* (Uitgeverij Press. Compiled and edited by Tim Gaze & Michael Jacobson), entre otras.