

DOSSIER

***La lengua americana:
literatura, subjetividad, instituciones***

**NOTAS PARA UNA EVENTUAL
LINGÜÍSTICA DIBUJADA
NOTES FOR AN EVENTUAL DRAWN LINGUISTICS**

Gabriela Milone

Universidad Nacional de Córdoba - CONICET

Doctora en Letras por la UNC. Docente de la UNC e Investigadora Adjunta de Conicet. Investigadora Responsable del Proyecto: "Materialismos contemporáneos: perspectivas y abordajes teórico-críticos de la literatura y las artes" (PICT, Foncyt) y Directora del Proyecto "Perspectivas materialistas: un abordaje crítico de escrituras contemporáneas" (Secyt, UNC). Autora de Luz de labio. Ensayos de habla poética (Portaculturas, 2015) y Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea (Tesis Doctoral, Secyt, 2014).

Contacto: gabymilone@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5342-3355

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Lingüística**Ficción teórica**Saussure*

Este trabajo propone la ficción teórica de una lingüística dibujada entendida como una zona de reflexión lingüística dada al margen de su conceptualización escrita. Proponemos localizar el punto de partida en el famoso esquema del Curso de lingüística general de Saussure donde se dibuja el plano B de los sonidos y plano A de las ideas. Se trabajará con un corpus preliminar configurado por trabajos de Douglas Diegues, Evando Nascimento, Mario Montalbetti y Hernán Camoletto. Funcionando en conjunto, estos materiales intentarán dar cuenta de una escena singular: una ficción teórica donde la lengua (ya sea en la hipótesis de su origen, ya sea en la observación de su funcionamiento signficante) no se la piensa alejada de la mano que la dibuja.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Linguistics**Theoretical fiction**Saussure*

This work proposes the hypothesis of a drawn linguistics: a linguistic reflection outside the writing of its concepts. This proposal begins in the famous scheme of Saussure's Course in General Linguistics (plane B of sounds and plane A of ideas). The corpus analyzes works by Douglas Diegues, Evando Nascimento, Mario Montalbetti and Hernán Camoletto. These works show that language (the question of its origin, the study of its meaning) is thought together with the hand that draws it.

Fecha de envío: 13/10/21**Fecha de aceptación: 01/11/21**

¿Debemos ver en todo esto una restitución del estadio anterior a la enfeudación fonética de la mano?
André Leroi-Gourhan

Dibujar una lengua

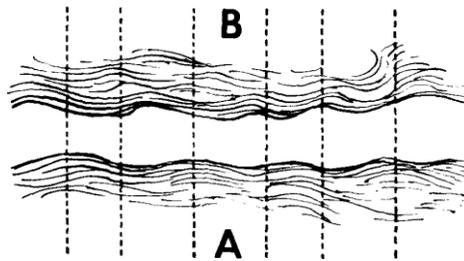


Fig. 1. “La lengua como pensamiento organizado en la materia fónica”
de Ferdinand de Saussure (1945: 137)

¿La mano que escribe es la misma mano que dibuja? Con Tim Ingold (2015: 176) podríamos responder afirmativamente a esta pregunta: sí, es la misma mano la que hace una línea y es la misma línea la que va del dibujo a la escritura y viceversa. Tomando provisoriamente –acaso ingenuamente– esta premisa, quisiéramos postular (o mejor: imaginar) la existencia de una eventual lingüística dibujada,¹ esto es, una zona de reflexión lingüística dada al margen de su conceptualización escrita, o incluso también una lingüística que dibuja sus conceptos al mismo tiempo que escribe. Proponemos localizar el punto de partida en el famoso dibujo del *Curso de lingüística general* de Saussure (1945:136), aquella maravilla dibujada que llamaremos *reino flotante*, como si pudiéramos ver en ese *esquema* el gesto de una mano que dibuja una lingüística, o lo que es lo mismo: un modo de pensar una lengua en un mismo movimiento que va de la línea a la letra, y viceversa. Ese esquema del reino flotante, plano B de los sonidos y plano A de las ideas, tiene una importancia clave: marca una clara diferencia con los dibujos del árbol y del caballo

¹ Cabe aclarar que el título de estas páginas de algún modo continúa un trabajo previo, titulado “Notas para una eventual ficción caligráfica” (*Landa*, Vol.9 N°2, 2021), donde tomamos prestada una formulación de Sergio Chejfec en *Últimas noticias de la escritura* (2015) pero con una flexión: usamos “ficción” donde el autor decía “eventual imaginación caligráfica”. Continuamos con el uso del calificativo “eventual” en la medida en que se ajusta a la postulación de una zona de reflexión inestable, insegura, en emergencia de sus formas. Ese carácter provisional es, creemos, su potencia.

incluidos en el curso en relación a cierta crítica de las nomenclaturas (1945: 91); como así también se diferencia con ese óvalo trazado y dividido en dos donde aparece, arriba de la línea, el dibujo del pequeño árbol y debajo, el árbol escrito: el óvalo del signo se dibuja y así se exponen las vinculaciones consagradas por la lengua.² Finalmente, el reino flotante también se podrá diferenciar con otro diseño saussureano: el enigmático dibujo (botánico, podríamos decir) de las fibras de la corteza de un árbol en corte longitudinal, usado para *ilustrar* la idea del estado de las lenguas. Es decir, lo que denominamos *el esquema del reino flotante* se diferencia de estas “compensaciones que se podrán imaginar” (1945: 113) entre el concepto y el dibujo explicativo. Tomando estas palabras saussureanas, digamos que lo que quisiéramos *imaginar* no es el esquema en términos de compensación, o de ilustración, o de representación; sino más bien como un modo *otro* (aunque dibujado con la *misma mano*) de trazar una lingüística. No decimos –por ahora– bien las cosas y es a propósito, porque en este modo errante de enunciar buscamos habilitar una línea (dibujada e imaginada) de reflexión lingüística, cuando por “lingüística” se intenta nombrar, de manera indefinida y general, a esa disciplina de reflexión teórica sobre el lenguaje.

Una lingüística dibujada será necesariamente una lingüística *otra: indisciplinar* (que busca en el “padre” de la disciplina sus figuras en potencia) e *imaginada* (que asuma como su zona privilegiada de re-flexión lo que lingüistas incluyen en sus trabajos como meras ilustraciones). Acaso por esta vía podamos leer a contrapelo y accionar en algunos intersticios disciplinares para asumir –como sugiere Didi-Huberman en *Ante la imagen* (2010: 27)– *el riesgo de una ficción*.

Podemos decir que a esta lingüística le importa menos sus conceptos que sus líneas, líneas que vibran por la superficie de la página y se ubican en una zona *media*, funcionando del mismo como la voz media que recuperaba Barthes para “escribir” (1994: 31): ni sólo dibujo, ni mera ilustración. Aquello que Saussure decía que podía “aproximadamente representar” (1945: 136) en este esquema –el plano indefinido de las ideas confusas (A) y el “no menos indeterminado de los sonidos” (B)– encuentra en ese dibujo de líneas onduladas horizontales y trazos punteados verticales un momento clave para

² Podríamos aquí hacer una deriva hacia Francis Ponge para enfrentar y potenciar esa idea de “vinculaciones”. Sólo mencionamos una cita de “La práctica de la literatura” de Ponge que podría funcionar de señuelo: “Las palabras son concretas de una forma rara porque, si lo piensa... al mismo tiempo tienen, supongamos dos dimensiones, para el ojo y para el oído, y tal vez la tercera es algo así como su significación. Porque una palabra, ¿cómo diría? Para el ojo, es un personaje de un centímetro o de medio centímetro o de tres milímetros y medio, con un punto sobre la i o un acento...; un personaje, en fin un gusanito (Ponge, 2000: 276). Ante lo biplánico y virtual de la arbitrariedad de la lingüística saussureana, podríamos jugar a oponer la tridimensión y lo material de la *mimología* (cf. Genette, 1976) de la lingüística poética pongeana.

nuestra propuesta de la lingüística dibujada. Y no olvidemos que el mismo lingüista (nos) pide que *imaginemos*, o sea, que despleguemos una imagen: la del “aire en contacto con una capa de agua” donde las “ondulaciones darán una idea de la unión y, por así decirlo, de la ensambladura del pensamiento con la materia fónica” (Saussure, 1945: 137). Nos gustaría ver aquí, en este pasaje sumamente citado del curso, una novedad: la puesta en escena de ese *riesgo de la ficción* al servicio de la re-flexión de una lengua que primero se la dibuja y después se la imagina.

Una *ficción teórica*³ no fuerza sus principios, sólo los expone. Y los hace jugar en un imaginario conceptual de deslizamientos teóricos. Nuestra ficción teórica hoy será, entonces, la de una lingüística dibujada que sitúa provisoriamente su punto de partida en el esquema del reino flotante –donde se dibuja la lengua como pensamiento organizado en la materia fónica– de Saussure; aunque “Saussure” mismo aquí acaso ya se vislumbra como una ficción, como una mano imaginada que escribe y dibuja aunque no se sepa a ciencia cierta a quién pertenece esa mano. Lo cierto es que ese dibujo *lingüístico* no hubiera llegado hasta hoy si otra/s mano/s no hubiera/n apuntado, copiado, re-trazado ese dibujo.

El re-trazo (retraso, también) de este dibujo no podría ser un mejor punto de partida para nuestra ficción teórica. Los materiales que convocaremos para darle cuerpo a la propuesta serán igualmente eventuales, inestables, recortados, vibrantes, inacabados. Nos referimos a un corpus preliminar configurado por dibujos del escritor Douglas Diegues (1965, Río de Janeiro, Brasil) y del pensador Evando Nascimento (1960, Camacan, Bahía, Brasil), trabajos a los que hemos accedimos porque ambos han elegido darlos a conocer por medio de una red social (Facebook). Por motivos singulares, Diegues y Nascimento reconocen sus trabajos en una serie inacabada aún; pero nos interesan específicamente porque podemos postular que en ambos se ponen en escena (plástica) algunas nociones y preocupaciones lingüísticas, tales como: el origen de una lengua fronteriza o los márgenes de la significación en la escritura asémica. Ambos proyectos singulares confluyen (eso postularemos) en nuestra hipótesis del dibujo de una lengua en el estudio de sus formas, sus historias, sus elementos, sus

³ Postulamos la ficción teórica como un *modo singular de producción* y de *imaginación*, habilitante de un hacer teórico-crítico específico que no resigna su parte de imaginación. Tomamos esta noción *literal* de Héctor Libertella (2008) para pensarla y amplificarla con la cuestión de la *invención* que expone Derrida en *Psiché. Inventiones del otro* (2017: 35 y ss.) y con la siempre sugerente concepción de “soñar una investigación” que Barthes expone al inicio del seminario *Como vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* (2005). Este armado de la *ficción teórica* como categoría operativa de lectura es un trabajo que realizamos desde 2018 con Silvana Santucci y Franca Maccioni y los resultados hasta el momento pueden leerse en el libro *Imaginar-Hacer: ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas* (2021).

modos (o no) de significar, en suma, su materia (fónica, sígnica, significante). Continuando la serie, que reconocemos abierta y en formación, traeremos a colación el libro *Cajas* de Mario Montalbetti (1963, Callao, Perú), extraño artefacto que trabajaremos desde la edición realizada por *n direcciones* en Argentina (2019). Esta publicación (que pareciera poner en página una escritura de premisas teóricas, aunque adoptando rasgos formales de una escritura poética) desde el inicio pone en cuestión algunas nociones de la reflexión saussureana y pierceana (también, luego, lacaniana) donde el dibujo cumple un papel interesante en la progresión de la argumentación: a veces esquema, a veces ilustración, siempre juego. Y por asociaciones con algunas de las ideas de este libro, también traeremos a colación el trabajo plástico del artista Hernán Camoletto (1976, Santa Fe, Argentina), especialmente su instalación titulada “Cadena significante” (perteneciente a su muestra individual *Silencio* en la galería El Gran vidrio, Córdoba, 2019). Funcionando en conjunto, todos estos materiales intentarán si no demostrar al menos sí dar cuenta de una escena singular: una ficción teórica donde la lengua –ya sea en la hipótesis de su origen, ya sea en la observación de su funcionamiento significante– no se la piensa alejada de la mano que la dibuja, como si el dibujo fuera el plano A del plano B de la escritura.⁴ Y pensamos que no en vano estos proyectos están situados en diversos países de América Latina (Diegues en la Triple Frontera entre Paraguay, Brasil y Argentina; Nascimento en Brasil; Montalbetti en Perú; Camoletto en Argentina) donde la teoría es revisitada en su formulación escrita y puesta en cuestión por la invención dibujada de la lengua en re-flexión.⁵ Esta indisciplina deja de lado lo que la disciplina asume: que la lingüística debe ser escrita, o mejor, que sólo su escritura es el medio para su teorización. Y asume lo que la disciplina desplaza: que una lingüística también puede ser dibujada y que el trazo de una línea en la re-flexión de una lengua puede ir desde el respunteo y la ondulación hacia la imagen de la letra escrita, y viceversa.

⁴ Es interesante tener presente los juegos etimológicos que se extienden desde la *ficción* hacia la mano, específicamente dado por el término *figura*. Porque en la misma etimología de la palabra “figura” se halla la impronta, el trazo, las huellas materiales de modelar, amasar, dar forma con las manos por la raíz *fig*, derivada de *figere*, modelar; y así se asocian *inventar*, *fingir*, *ficción*. Remitimos a un trabajo previo sobre la figura incluido en Neuburger, Ana y La Rocca, Paula. *Figuras de la intemperie*. Córdoba: Editorial UNC, 2019.

⁵ Aunque no lo convoquemos aún en esta serie, hay que decir que en el trasfondo teórico-ficcional está obviamente *El árbol de Saussure* de Libertella (2000).

Arquía fermentada



Fig. 2. “Fermentaciones del latín vulgar” de Douglas Diegues (archivo personal del artista)

¿Qué es lo que fermenta en una lengua: sus raíces, sus restos, sus brotes, sus conexiones? Traemos a la escena de la lingüística dibujada un trabajo de Douglas Diegues,⁶ titulado “Fermentaciones del latín vulgar”, el cual forma parte de una serie llamada “Las origens del portunhol selvagem

⁶ Nacido en Rio de Janeiro y de vida trashumante entre Brasil y Paraguay, hoy es considerado el principal exponente del “portunhol salvaje”, especie de “lengua híbrida” (portugués, español y guaraní, junto a algunas inclusiones del inglés) que, como el mismo Diegues sostiene, no existe como idioma oficial, pero sí como habla y escritura. Un grupo de artistas latinoamericanxs emplean esta lengua con la intención de discutir y trascender fronteras geográficas y culturales. Entre 2007 y 2010, Diegues fundó Yiyi Jambo Cartonera, primera editorial cartonera paraguaya. Entre sus publicaciones, se cuenta *Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes* (2002), acaso el primer poemario escrito enteramente en portunhol selvagem. Además, ha publicado *Uma flor na solapa da miseria*, *El astronauta paraguayo*, *Triple Frontera Dreams* (versión de bolsillo) y *Tudo lo que você non sabe* (2015). Su libro *Era uma vez en la fronteira selvagem*, cuentos en portunhol para niños, fue publicado en 2019 por Edições Barbatana, de São Paulo, Brasil. En el blog <http://portunhol selvagem.blogspot.com/> puede leerse una gran cantidad de textos sobre el trabajo que sostenidamente Diegues realiza por, en y desde el portunhol selvagem. Remitimos además a la entrevista que Franca Maccioni le hizo a Diegues, titulada “Ficción, gracia y borodogó” para la revista *Nau Poesía*, disponible en <http://naupoesia.com/2020/10/18/ficcion-gracia-y-borodogo/>.

están nel futuro”. Nos resulta por demás sugerente el dibujo que sigue la línea espumeante de los fermentos lingüísticos, de los hervores fónicos, de las transformaciones que emergen en la concomitancia de las bocas.

Una reflexión como la de Michel de Certeau en *Una política de la lengua* (2008) puede ayudarnos a entrar aquí, en la medida en que en el estudio que el historiador hace del *patois* (en la Francia de la inmediata post-revolución) convoca la ficción a la teoría para así estudiar (escuchar) el mundo imaginario de los sonidos. Sonidos que serán especialmente las vocales para De Certeau, ese mundo de las bocas en acto que expone la extrañeza de la voz, que se manifiesta en las antípodas de “la lingüística ilustrada” y que exige la puesta en acto de una “ficción lingüística” (De Certeau, 2008: 91-95). El problema teórico que nos interesa rescatar de este estudio tiene que ver precisamente con la pregunta por el origen, “el origen que *debe*, a la vez, ser el *otro* (para ser la condición única de la pluralidad) y permanecer *localizable* en la lengua (para que algo positivo pueda captarse) [...] Estará dado como *la huella de aquello* que no puede estar más que perdido (De Certeau, 2008: 101). Un estudio como éste, que parte de la premisa sonora de lo perdido y así se abre a las posibilidades de una ficción teórica,⁷ se evidencia como una puerta de entrada privilegiada para el riesgo que supone pensar el mundo de los sonidos, los ruidos, los rumores. Vale decir, una lingüística que entienda (en el doble valor de entender y escuchar) ese lugar donde una pluralidad fónica estalla en líneas que obturan su origen, aunque sin dejar de evidenciarlo como una huella perdida. En el dibujo de las fermentaciones del latín que hace Diegues creemos es factible evocar esa lingüística intersticial que pedía De Certeau,⁸ lingüística que se ubica en los resquicios y fermenta en un modo *otro* de reflexión sobre las lenguas. Porque el dibujo de Diegues no parece ser una mera ilustración de un problema lingüístico (es un dibujo que no acompaña ni ejemplifica ninguna reflexión teórica) sino que es la puesta en página de una línea que dibuja las emanaciones *bulliciosas* de las voces en acto. Y lo hace en la escena de lo que se denomina el *portunhol selvagem* que no existe como idioma oficial pero que –acaso como ese mundo del *patois* que estudiaba De Certeau– se evidencia con todo el espesor de una lengua. Diegues se refiere a esta lengua fronteriza como una poética babélica, una translengua o interlengua que brota de contaminaciones y

⁷ Hallamos la noción *literal* usada por De Certeau (1996: 163) cuando, hablando de lo que categoriza como “máquinas célibes” de escritura, sostiene: “Es una “ficción teórica”, para tomar la palabra de Freud, que concebía ya, en 1900, una especie de máquina célibe fabricante de sueños: va adelante de día, atrás por la noche”. Y en nota pie, aclara: “La expresión *Theortische Fiktion* remite especialmente a “la ficción de un aparato psíquico primitivo””.

⁸ De Certeau (2008: 87) sostenía que en el mundo de los sonidos se juega “algo imaginario” y que eso se da “sobre los bordes y en los intersticios de una lingüística”.

mezclas: “el portunhol selvagem es maravishozo-real lenguajen encantatório, errante avante, mil escrituras todas iguaes y tan diferentes” (Diegues, 2017: 5). Este dibujo parece decirnos que, así como la historia de las lenguas sostiene que el latín vulgar se diseminó dando lugar a otras lenguas por medio de la mezcla y el vértigo de los cambios, así es como parecen también fermentar los idiomas en la frontera del portunhol selvagem, territorio multilingüe en ebullición sonora. En este sentido, habría que pensar en la fermentación como un proceso tan transitivo cuanto intransitivo, es decir: una transformación o descomposición (en referencia a su significación en la química) producida por el contacto de dos cuerpos que, oxidándose, producen otros compuestos orgánicos y grandes cantidades de energía. Fermentar es la acción que refiere tanto al cuerpo que fermenta como a quien acciona el proceso. Por eso quizá es que no podamos distinguir o diferenciar, en este proceso de fermentación de la lengua selvagem que dibuja Diegues, cuál es la lengua que funciona como levadura para iniciar el proceso. Evocando el latín vulgar, pareciera que el “origen futuro” hace referencia a ese juego de aperturas de líneas múltiples de circulación de la lengua; lengua que hace interferencias efervescentes y borbotea.⁹ Si bien Diegues en ciertas ocasiones se refiere a lo *babélico* de este proceso maravilloso, la ebullición no pareciera asimilarse a la dispersión, como tampoco las fermentaciones parecen referirse a la confusión de lenguas. El portunhol selvagem brota¹⁰ con una vida *rara* (cabe recordar que el proceso químico de la fermentación exige la ausencia de oxígeno para realizarse) y es su cualidad de *selvagem* lo que pareciera propiciar su proceso: humedad de la selva, crecimiento desmesurado, líneas imprevisibles de continuación de la materia en incesante metamorfosis.

Para seguir pensando la cuestión del origen (pero también para convocar teorías lingüísticas in-disciplinares que colaboren a la eventualidad de esta re-flexión que proponemos), será clave en este punto evocar la singularísima investigación lingüística de Emeterio Villamil da Rada (1804, Sorata, Bolivia - 1880, Río de Janeiro, Brasil), fundamentalmente su trabajo titulado *La lengua de Adán y el hombre de Tiaguanacu* (proyecto monumental de 18 tomos que habría escrito entre 1871 y 1872¹¹). Villamil da Rada declara tener un propósito, además de

⁹ Valga aquí la fuerza onomatopéyica que podemos (¿podremos?) oír en esa palabra.

¹⁰ En relación a los brotes, otro de los dibujos de la serie se denomina “Qual la flor mais bela de la frontera selvagem? La flor que brota de la bosta de las vacas”.

¹¹ En “Adán en los Andes”, estudio preliminar del libro que comentamos, Mauricio Souza Crespo (1988: 13-53) hace referencia al mito de Villamil da Rada, un erudito aventurero que habría pronunciado la arenga que recibió a Simón Bolívar en La Paz en 1825, que viajó con Lord Behring a Europa en un viaje filológico que le habría permitido llegar a soñar en 22 idiomas, que tuvo diversas actividades mineras,

lingüístico, antropológico; pero dirá que “el historiador de todo esto” es “Uno viviente. La misma lengua. Ella responde todo. Pregúntesele” (1988: 55). Esa lengua viva, que habla en primera persona, en esta teoría es la lengua del Edén; y es, más precisamente, el aymará. Lengua primitiva viva, el aymará es un “documento hablante” (1988: 59) en la medida en que posee nombres cuyos sonidos son más onomatopéyicos que los de otras lenguas, lo cual la vuelve indudablemente (para este lingüista) *la lengua edénica*. Desde aquí, la argumentación de Villamil pareciera ser formalmente irreprochable, en la medida en que sostiene que el Edén no existió sino que *existe*, habla en aymará y está en Bolivia (más precisamente, en su pueblo natal: Sorata). La pluralidad de lenguas no se debe al episodio babélico sino que se explica por las migraciones que han llevado el aymará a los distintos lugares de la tierra. Esta hipótesis se completa con una apuesta gloto-política total: si logramos remontar el camino de esas migraciones y garantizar el acceso a la zona (mediante la propuesta de un trazado nuevo de vías de ferrocarriles), quedará abierta al mundo la región edénica. No se trata de un proyecto turístico, sino que evidencia un plan que podríamos calificar como de *lingüística sincrónica total*: el Edén está en el presente (en Sorata) y La Lengua (el aymará) no es ni una lengua que habló uno solo, ni es una lengua única perdida, ni está muerta. Es gracias al dibujo de las líneas del ferrocarril, del trazado de paralelas en geografías diversas con un destino único, que podríamos acceder al origen que no está en el pasado sino que ebulle en el presente. Acceder a la tierra de la lengua total (o lo que es lo mismo: apre(he)nder el aymará en Sorata) es la posibilidad de hablar (en) el Edén, en presente. Por eso, no se trata de una cierta recuperación del paraíso perdido sino que es el acceso a una lengua que está viva pero con una vida que desconocemos: un presente continuo. En Sorata, al pie del Illampu, se localiza el Edén y allí están las raíces del aymará, “ovario perenne de la lengua” (Villamil da Rada, 1988: 70). Hay que buscar esas raíces, hacerlas brotar mediante las pruebas de los “parecidos sonoros”.

Compañero americano de otro lingüista díscolo del siglo XIX como lo fue Jean-Pierre Brisset, Villamil procederá por homofonías, analizando desde lo que llama “irradiaciones glosológicas del aymará a otras lenguas” (1988: 37). En este sentido, podría decirse que esta teoría sería de algún modo antibabélica, no sólo porque la lengua única es reconocible en un

que en la fiebre del oro californiana habría fundado un periódico en cuatro idiomas, que habría sido aparapita en Australia. Lo que sí se sabe con precisión es que ocupó varios cargos políticos, que sufrió el exilio, que al regresar a su país y tras varias situaciones políticas complejas, es nombrado comisario nacional de límites y actúa en la frontera con el entonces Imperio de Brasil. Viviendo en total precariedad, dedica sus últimos años de vida a la escritura de su obra filológica y a la promoción de caminos y vías férreas nuevas. En Brasil finalmente se suicida, arrojándose al mar en Río de Janeiro.

idioma existente, sino fundamentalmente porque no se ha perdido y es absolutamente recuperable. Y se desprende además la convicción de que el latín como *prima lingua* no existe, no sólo porque estrictamente para Villamil el latín mismo tendría su parentesco con el aymará, sino porque se desmorona desde allí el principio explicativo del latín como (una) lengua primera de otra lengua derivada.¹²

Si bien esta teoría expone una reflexión que por momentos referencia un movimiento que podría parecer opuesto o discordante (la lengua única del aymará en oposición al portunhol selvagem como lengua fermentada por la conjunción de tres o más idiomas), no deja de ser sugerente para la emergencia de esta lingüística *otra* (dibujada e imaginaria) la importancia de una geografía extraña-da, o mejor: de un territorio trazado concordante con cierta concepción de la lengua como un compuesto de líneas. Porque Sorata es el Edén sincrónico donde el aymará es el ovario lingüístico de todas las lenguas y la Triple Frontera es la selva antibabélica donde las hablas sí se entienden en su con-fusión. Un compuesto *Verboferente*, decía Villamil; una selva *efervescente*, dirá Diegues: es la resonancia (no la rima) la que filia este tipo singular de reflexión lingüística en donde fermenta la idea de una arquía des-quiciada, de un origen enrarecido que no coincide con la linealidad temporal, siempre puesta en cuestión. Recuperar el origen en el presente o buscar el origen en el futuro: ¿qué si no la vida rara (o *rara avis*) de las lenguas se estaría poniendo aquí en escena? ¿Qué es lo que fermenta si no lo que permite una vida *otra*, una lengua estallada en líneas vocales que se dibujan?

¹² Que el latín no existe (en tanto lengua muerta que oficia de hipótesis explicativa de la derivación y pertenencia de las lenguas, romances o no) lo sostenía no sólo Jean-Pierre Brisset sino también el mismo Ferdinand de Saussure. Nadie se acostó diciendo *buenas noches* en latín y se despertó diciendo *buenos días* en francés, sostenía incontestablemente Saussure, en un ejercicio de ficción teórica irreprochable. El latín no existe, o bien, el francés es el latín (cf. Saussure, 2004: 36-37). Es interesante ver las fechas de Brisset (1837-1919) y de Saussure (1857-1913). O sea, estrictamente fueron contemporáneos los 56 años de vida del lingüista suizo. Quizá podríamos imaginarlos como alumnos-profesores. Sin arriesgar quién de quién, pensar este encuentro es una de las delicias de la ficción teórica. Por qué no imaginar a un Brisset tomando las clases que Saussure dio de gramática comparada en la École des Hauts Études de París durante 1880-1890. Por qué no fabular un Saussure asistiendo a la publicación de *La Grammaire logique* (1883) de Brisset, obra en la que enuncia la idea que será clave en toda su reflexión: el hombre ha nacido en el agua, su ancestro es la rana y el análisis de la lengua es la prueba de esta teoría.

Arquía manual

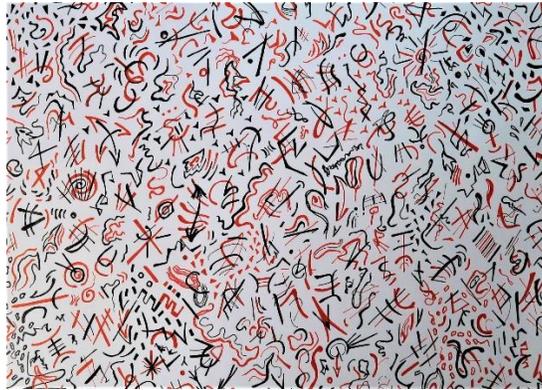


Fig. 3. “Corpoesia Traço (III)” de Evando Nascimento
(archivo personal del artista)

Más que la pregunta por lo asémico, continuamos la reflexión convocando a nuestra serie eventual el trabajo de los “Arquigrafismos” de Evando Nascimento¹³ para reflexionar conjuntamente con la pregunta de Ingold (2015: 171) por la vinculación entre el dibujo y la escritura: “¿en qué momento se deja de dibujar letras y se comienza, por el contrario, a escribir?” El argumento de Ingold para reflexionar sobre estas vinculaciones entre el dibujo, la escritura y la caligrafía, es que “la mano que escribe no deja de dibujar” (2015: 176). Así, convocamos este trabajo de Nascimento porque privilegiadamente continúa la serie y refuerza la postulación de la *indisciplina de la lingüística dibujada*: el trazo parece hacerse cuerpo por una mano que des-quicia el tiempo del origen. Nascimento acompaña estos

¹³ Evando Nascimento es Doctor en Literatura por la Universidade Federal do Rio de Janeiro y se desempeña como ensayista, narrador y profesor universitario. Es clave su vinculación con Derrida en la medida en que no sólo fue su alumno en la década del 90 sino que además en 2003 organizó el último coloquio en el que Derrida participó (“Pensar la desconstrucción” se llamó el evento que fue realizado en Río de Janeiro). Ha publicado varios textos de ficción, entre los que se cuentan: *Retrato desnatural* (2008), *Cantos do mundo* (2011), *Cantos profanos* (2014) y *A desordem das inscrições (Contracantos)* (2019). Entre sus ensayos, se destacan: *Derrida e a literatura* (3ª. ed. 2015; 2020 en español), *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (2012), *La solidarite des vivants et le pardon* (2017). Dirige la Colección Contemporánea: Literatura, Filosofía & Artes para la editora Civilização Brasileira. Por medio de una comunicación personal con Nascimento, sabemos que esta serie de los “Arquigrafismos” (de la que convocamos la número III) forma parte de un proyecto de largo aliento, compuesto de lo que Nascimento nombra como “desenhos-escritos”, “pinturas-escritas” y “colagens-escritas”: “trabalhos visuais associados a anotações caligráficas”. Al igual que Diegues, hemos accedido a algunos de estos trabajos visuales por la decisión propia de sus actores de darlas a conocer por la red social Facebook. No obstante, Nascimento proyecta realizar una publicación de estos trabajos próximamente. Agradecemos tanto a Diegues como a Nascimento el permiso otorgado para el uso de las imágenes.

dibujos de reflexiones teóricas sobre su proyecto, afirmando que los “arquigrafismos” son inscripciones, vibraciones, todas ejerciendo la libertad propia de la acción de trazar. Sostendrá que gracias a estos arquigrafismos se produce una diseminación singular de otros sentidos que no pueden ser comunicados por el lenguaje verbal. En ese sentido, estos dibujos conformarían una suerte de para-lingüística, o de un trazo que se ubica al lado de otro, grifo contra signo y viceversa. En estas marcas es la mano, en tanto metonimia flagrante del cuerpo, la que evidencia la falacia de lo ágrafo. Nascimento sostiene la invalidez del presupuesto etnocéntrico de la cultura á-grafa en la medida en que la forma escrita aparece en toda infancia, configurando un sentido que excede la significancia en la medida en que se extiende hacia lo sensorial. Es el cuerpo entero el que escribe, nos dice Nascimento; y en sus trazos y retrazos pide ser descifrado en sus *signos vitales*.

A esta cuestión de “lo asémico” como una zona donde la reflexión no busca quedarse con la simple negación de la significación, creemos que también puede ser convocada la “gramática gráfica” que Chejfec propone en su reflexión sobre el trabajo de Mirta Dermisache. En los *grafismos* de Dermisache (su mentada escritura asémica), Chejfec sostiene que las grafías guardan el silencio necesario para reivindicar radicalmente la ilegibilidad de toda escritura; y que finalmente su potencia radica en la liberación del mandato de significado.

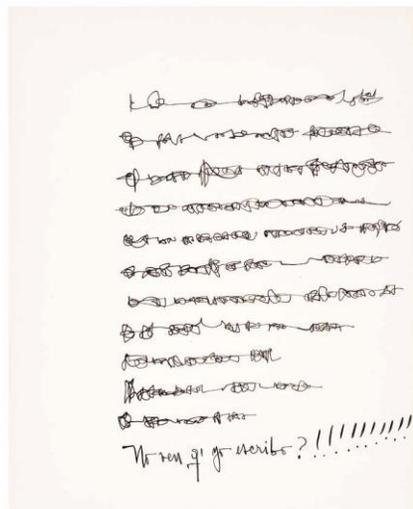


Fig. 5. “Sin título (texto), ca. 1970-1973” de Mirta Dermisache (2017: 196)

Podría decirse que la escritura asémica se queda con la parte trazada y seriada del significante material, desplazando el significado a un vórtice donde se lo puede ver girando hacia una profundidad a-semántica desinteresada. Lo que importa es el trazo, ahí donde el grafismo hace *como*

si hubiera sido *escrito* para leerse, como si lo leyéramos sin leer, o mejor, sin acceder a algo inteligible (Cf. Chefjec, 2015: 99-101). No obstante, es en la "Noticia" que Chefjec escribe al final de un libro compartido con Dermisache¹⁴ donde enuncia la noción de "gramática gráfica" en las grafías de la artista, noción que desacomoda las disciplinas (la gramática y la plástica) desactivando la pregunta por si se trata o no de una escritura, por si se puede postular allí o no la noción de signo y, finalmente, por si es posible allí hablar o no en términos de legibilidad. Pensamos que justamente por ser "gráfica", esta gramática también podría ser adjetivada de "plástica", en la medida en que el grafo es tanto letra cuando dibujo y su línea adquiere un ritmo singular en la página. Y quizá por la imposibilidad de postular algún tipo de dicción en la escritura asémica es que en esta gramática singular se insiste con la idea de *delirio*, de un salirse de curso incansablemente, de esa experiencia de alucinación (cf. Gache, 2017: 15) que produce la lectura de los grafismos obsesivos en repetición, en variación, en proporción, en recursividad.

En este punto, cabe recordar la idea de *ritmicidad* que sostiene Leroi-Gourhan (1971: 185 y ss.) en lo que respecta al surgimiento del grafismo, aquella que afirma que éste no habría aparecido como una expresión "fotográfica de lo real" sino como el establecimiento de ciertos ritmos. Es lo abstracto (en términos de ritmos y linealizaciones) y no cierta representación ingenua de lo real (en términos de imitación de las formas) lo que puede observarse desde los inicios del grafismo. Aún más, Leroi-Gourhan (1971: 190) sostendrá que es "la búsqueda de una ritmicidad pura" lo que se puede observar en algunas manifestaciones del arte y la poesía no-figurativos modernos. Si seguimos estas ideas de Leroi-Gourhan (retomadas y repensadas a su vez por Ingold) podremos leer con una literalidad y legibilidad inusitadas la frase "No ven q' yo escribo?!!!!!!!!!!!" de Dermisache al final del "texto" que incluimos: pareciera que ahora nos resulta obvio que la mano escribe; que escribe al mismo tiempo que dibuja; que el dibujo del grafismo busca menos (o no solamente) discutir el signo como categoría soberana de la lingüística que exponer un campo de acción donde la mano abre un intersticio entre la grafía y la fonación. Si decíamos que no hay dicción posible en estos grafismos, diremos también que su ritmicidad plástica no excluye la voz. Y que la mano puede habi(li)tar un modo singular de la *enfundación fonética* que evocamos en el epígrafe de estas páginas. Acaso en este sentido es que debemos leer la reflexión de

¹⁴ Nos referimos a *Libro N° 8 (1970)* de Mirta Dermisache junto a *El mes de las moscas* de Sergio Chefjec, de una rareza editorial perteneciente a *n direcciones* (misma editorial de Buenos Aires que publicó el libro de Montalbetti que citamos). Este texto enfrenta dos escrituras: por un lado (el izquierdo) el *Libro N°8 (1970)* de Mirta Dermisache; por otro (el derecho) *El mes de las moscas* de Chefjec.

Nascimento que acompaña el trabajo de arquigrafismos titulado “Corpoesia traço (III)” que aquí incluimos. Allí reflexiona sobre un movimiento inverso que va desde la escritura fonética hacia la asémica, sin desatender la materialidad del papel, ni visual ni manualmente. La hoja que se traza con los grafismos del cuerpo, en tintas rojas y negras, da cuenta de una escena donde la voz, en cuanto articulada por las letras,¹⁵ parece ausentarse. No obstante, pareciera que en este “corpoesia” es imposible negar la voz porque se evidencia como parte del cuerpo, como ritmo de la mano que signa vitalmente la superficie que traza. La escritura asémica, así, parece decirnos que no es afónica sino no-fonética. Y que ese rasgo no se daría por (simple o caprichosa) negatividad sino por la re-cursividad de la mano: el curso que podemos ver realizado por los trazos en la página dejan oír el murmullo de las superficies en fricción, tinta sobre papel. Los caracteres de esta escritura asémica, al ser no-fonéticos, no sólo exponen el problema de la voz articulada en letras sino más aún: en términos de Nascimento, dan cuenta del movimiento de una *excritura* que aparta –no sin discutir– la instrumentalidad del alfabeto. Así, los arquigrafismos se enlazan en el movimiento de esta lingüística *dibujada e indisciplinar* que proponemos, en la medida en que no buscan ingenuamente la reposición de una arquía gráfica donde la mano habría sido más libre respecto de las imposiciones alfabéticas de la escritura fonética. Ante bien, esta lingüística dibujada traza la escena de una arquía en *presente*, en un des-quicio temporal donde la mano se libera de la letra para mancomunarse con la *corpoesia* entera que la moviliza. Los arquigrafismos, creemos, dibujan una lengua donde el alfabeto no ha sido olvidado ni superado sino suspendido: ahí el grafo expone el trazo que no excluye la voz sino que hace (*poesis*) el habla dibujada del cuerpo entero.

¹⁵ Es fascinante el problema de la articulación de la voz (en las letras que la escribirían). Nos encontramos en este momento haciendo una revisión de la noción, ya que la importancia de abordar este concepto es clave tanto para Saussure, como luego para Derrida y Agamben. Para Saussure, la articulación es un término complejo en la medida en que paradójicamente nunca crea dificultades. La idea de la voz articulada por la captura de las letras, la leemos en Agamben (que a su vez la lee en Artistóteles). Para el filósofo italiano, la pregunta no será solamente por cómo es posible la articulación sino, antes, cuál es el lugar de la voz en el lenguaje. En primera instancia, la voz articulada no se pensaría en esta teoría sin lo que se postula como su opuesto: la voz inarticulada (animal). Es la voz inarticulada, puro sonido animal, lo que debe quitarse, lo que debe ser negado para que algo se articule, se vuelva significante. Agamben sostiene que en el hablante coinciden localmente *foné* y *logos*, pero esa coincidencia no puede sino manifestarse en la estructura negativa de la presuposición. Aquí es la letra la que interviene en la voz animal para articular ese sonido confuso y volverlo significante. Agamben dirá que en esa voz que se escribe se cifra el mito fundador del saber occidental (2017: 41).

Imágenes inevitables



Fig. 5. Segunda página del libro *Cajas* de Mario Montalbetti (2018: s/n)

Convocamos los dos últimos (por ahora) elementos de la serie, dibujos donde la lingüística in-disciplinar se abre camino en dos trabajos específicos y diferentes entre sí. En primera instancia, hacemos referencia al libro *Cajas* de Mario Montalbetti,¹⁶ cuya primera edición (2012) realizada por el Fondo Editorial de la PUCP en Lima lleva el subtítulo “Un estudio sobre lenguaje y sentido”. Este subtítulo no figura en la edición que trabajamos aquí, la cual fue realizada por *n direcciones* en 2019 y en donde se aclara que los dibujos fueron realizados por Gabriel Alayza. El texto lleva un epígrafe de Saussure que motoriza toda la reflexión, el cual reza: “Hay imágenes que no se pueden evitar”. Esta cita pertenece a una nota al pie que cierra el capítulo I del *Curso*, cuando Saussure habla de los neogramáticos y la terminología de los comparatistas, tan afecta a las metáforas que hacían referencia a la vida de la lengua pensada como entidad más allá de los hablantes. Ya sabemos que es falsa esa idea de la lengua, dice Saussure, pero:

¹⁶ Mario Montalbetti se desempeña como profesor principal de Lingüística en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Publicó los libros de poesía *Perro Negro* (1978), *Fin Desierto* (1995 y 1997), *Llantos Elíseos* (2002), *Cinco segundos de horizonte* (2005), *El lenguaje es un revólver para dos* (2008 y 2019), *Ocho cuartetas contra el caballo de paso peruano* (2008), *Apolo cupisnique* (2012), *Vietnam* (2014), *Simio meditando* (2016) y *Notas para un seminario sobre Foucault* (2018). Su poesía reunida ha aparecido bajo diversos títulos y selecciones: en México, *Lejos de mí decirles* (Editorial Aldus, 2013 y Ediciones Liliputienses, 2014); en Perú, una selección titulada *En una lengua rompida* (Ruido Blanco, 2017) y en Argentina, *Huir no es mejor plan* (Mansalva, 2017). También ha publicado: *Lacan arquitectura* (2009), *Ceguera y sentido del poema* (2019), *El pensamiento del poema* (2019), entre muchos otros. Es codirector de la revista Hueso Húmero.

Sin embargo, convendría no ir demasiado lejos, y basta con entenderse. Hay ciertas imágenes de las que no se puede prescindir. Exigir que uno no se sirva más que de términos que respondan a las realidades del lenguaje es pretender que esas realidades ya no tienen misterio para nosotros. Pero estamos muy lejos de tal cosa. Así, pues, nosotros no vacilaremos en emplear cuando llegue la ocasión algunas expresiones que fueron censuradas en su época (Saussure, 1945: 33).

Este pasaje es una de esas joyas que se encuentran haciendo una lectura *indisciplinada*, justamente porque deja abierta la puerta al *misterio* del que acaso solo sea posible dar (apenas) cuenta con la imaginación. La imagen de la que a veces no podemos prescindir, esa que ocasionalmente no podemos evitar, es quizá la imagen de la lengua que pide ser más dibujada que dicha. Así, desde esa zona de indefinición saturada de imágenes inevitables, el libro *Cajas* avanza en la reflexión *como si* fuera un tratado, con afirmaciones que se van poniendo a prueba en una forma po(i)ética.¹⁷ Si prima la lírica por sobre la especulación, o viceversa, es algo que habría que evitar definir si queremos entrar en el misterio de estas cajas, vale decir: en el misterio inevitable que las imágenes guardan para la lengua. Y en este caso pareciera que ese misterio se cifra en la pregunta por el significado de *algo*, algo que justamente se nombra como el *objeto de promesa* que una palabra contiene en tanto la pensemos como una caja.

Lo que no puede evitarse es la imagen de la caja y el libro explora (dibujando y especulando, o mejor: dibujando la especulación y especulando con dibujos) diversas dimensiones para la misma. Postulará que hay cajas de 3D, de 2D y de 1D: la diferencia en la cantidad de dimensiones estará dada por varias cuestiones a tener en cuenta: por la posibilidad de que la caja tenga o no de esconder (prometer) algo adentro; por si eso que se esconde es o no visible (si no es visible, condición para ser una caja 3D, el objeto de promesa será un objeto lógico); por si la caja se desarma o no, ya que si se desarma será un objeto 2D (aquí comparado con una foto) y entonces siempre lo que promete estará afuera. En suma, las palabras pueden ser cajas 2D o 3D, dependiendo de si se postula que el objeto que prometen está afuera como *referencia* (2D) o adentro como

¹⁷ Existe otra edición del libro, realizada en 2018 por "Libros de la resistencia". En la entrada que la página web de la editorial destina a esta publicación, pueden leerse las palabras de Esperanza López Parada, *quien sostiene que Cajas* es un libro en el que, para pensadores y filósofos del lenguaje "lo que se *contiene* en su *estudio* no es un tratado de lingüística sino un poema; mientras que, para los poetas, ahí no hay poema alguno, sino un trabajo reflexivo sobre la capacidad *contenidista* de los poemas y de toda obra de arte elaborada con lenguaje". <https://www.librosdelaresistencia.com/cajas-mario-montalbetti/>

significado (3D). La cuestión es que las palabras también pueden ser de 1D, en la medida en que se considere que lo que “contienen” es el sentido. No lo hemos dicho, pero puede suponerse que hasta aquí en el libro ya han pasado y han sido citados (al menos), Saussure, Wittgenstein y Pierce. Pero en el caso del sentido, ingresará Lacan, especialmente con una cita del Seminario XX incluida en el libro de Montalbetti tanto en francés cuanto en la siguiente traducción propuesta: “el sentido indica la dirección en la que (él) falla” (2019: s/n). Jugando con dibujos de flechas e indicaciones donde puede coincidir o puede fallar el sentido del *sentido*, conducirá la reflexión de las cajas y sus dimensiones hacia las relaciones y diferencias entre *sentido*, *significado* y *referencia*. Y volviendo sobre el sentido como una caja 1D introducirá dos imágenes cruciales: la línea y la cadena (significante). Decimos que son clave estas cuestiones para nuestra lectura en la medida en que, leyendo hacia adentro y hacia afuera del libro, podemos articular la propuesta deslizando (hacia atrás) con la imagen de la línea convocada desde Ingold; pero también podemos enlazar (hacia adelante) con la noción de *cadena significativa* como un ejemplo de las “cajas 1D famosas”: “una cadena significativa es puro sentido. Una cadena/significante indica la dirección del despliegue de los/ significantes que la integran” (Montalbetti, 2019: s/n).¹⁸ Así es como hacemos ingresar el último (por ahora) eslabón de nuestra propuesta de la *eventual lingüística dibujada*. Se trata de la instalación titulada “Cadena significativa” de Hernán Camoletto¹⁹ (2019):

¹⁸ Al respecto, agregamos de Milner (2003: 163) la siguiente reflexión: “en la cadena significativa, los significantes y la cadena no son sino la misma acción pura que se distribuye en significantes y en cadena. Cada significante se proyecta en esa línea que es la cadena (linealidad del significante), la cadena como línea se proyecta en ese punto que es un significante cualquiera”.

¹⁹ En la Bio publicada en la página de la galería *Crudo* (de cuyo staff el artista participa) se lee: “en sus trabajos recientes, aborda el cruce entre imagen y palabra/discurso. El dibujo, la pintura o la instalación son territorios de exploración de ciertos temas recurrentes: la comunicabilidad, la memoria, los afectos, la pérdida. Sus trabajos parten de la observación y el vínculo con diversas materialidades y soportes cuyas singularidades determinan tanto el proceso como la obra. Desde 2005 expone tanto en exhibiciones individuales como colectivas. Entre las primeras se destacan *Silencio* (texto de Juan Laxagueborde. El Gran Vidrio. Córdoba, Argentina, 2019), *Traducción* (curaduría: Mauro Guzmán. Mal de Archivo. Rosario, Argentina, 2015), *Restos nocturnos* (curaduría: Lucas Di Pascuale. Museo “Genaro Pérez”. Córdoba, Argentina, 2012). <https://crudocontemporaneo.com/es/artistas/hernan-camoletto>

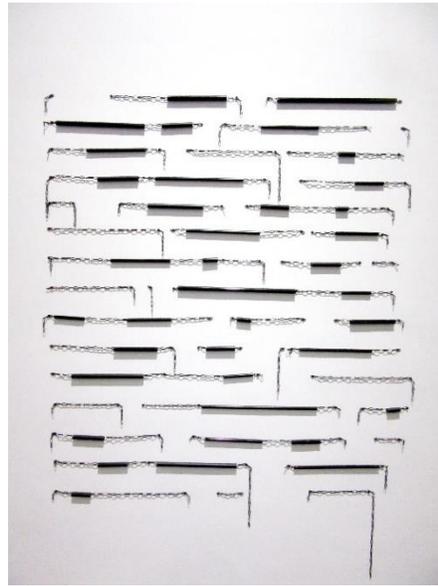


Fig. 5. “Cadena significante” de Hernán Camoletto
(archivo personal del artista)

Lo que primero llama la atención aquí es que la cadena está dispuesta en vertical sobre una pared y está realizada con materiales de metal. Como toda cadena significante, su funcionamiento parece producirse por envíos y sustituciones sucesivos. Pero siendo que aquí no hay palabras (entendidas como eslabones en una línea) sino literalmente eslabones hechos de metal y caños de medidas variables, esta cadena abre una zona inquietante de remisiones. Si las sustituciones de la cadena significante habilitan una lógica de envíos a la manera del *diccionario*, en este caso las remisiones –poniendo en discusión la línea paradigmática– parecen disponer una lógica de *inventario*. Jugamos con las palabras, sí, porque ese juego de resonancias habilita para la lingüística dibujada una apertura de la línea en su doble pertenencia a la escritura y al dibujo.

Justamente Barthes (2004: 171, 172) reflexionaba sobre la linealidad de la cadena hablada en la puesta en cuestión de la doxa que una respuesta desplazada ponía en escena. Todo problema del lenguaje, dice Barthes, es un problema de linealidad y de encadenamientos, donde en una misma línea (del significado) hay dos, formando un hilo sostenido por la idea lógica de la sucesión de los contenidos. Esa es la norma, la doxa, *grosera* en sus imposiciones de doble linealidad. Pero ¿qué pasa cuando la cadena significante es sacada no sólo de la sucesividad significativa de lo hablado sino también de su lógica horizontal de funcionamiento? He aquí que la instalación dibuja un modo indisciplinar y desplazado de la cadena, haciendo con las líneas el dibujo de esa vida rara (otra vez: *rara avis*) de las lenguas.

En *La vida de las líneas*, Tim Ingold (2018) sostiene que, en oposición a los nudos, las cadenas se articulan con elementos rígidos (eslabones) que no alcanzan a tener memoria de su formación. Si se suelta un nudo, éste guardará (al menos por un tiempo) las marcas materiales de su anudamiento. Mientras que, si se suelta la tensión de la cadena y se la deja caer, ésta no mostrará otra cosa que un cúmulo de materia desordenada. No obstante, en este dibujo vertical hecho con metales y titulado “Cadena significativa”, en su disposición instalada en la pared, la cadena no parece ser ajena a una memoria que la signa en su línea: da cuenta de que algo de lo eslabonado no puede estar sino *ahí*, en esa combinación única. La cadena se dice a sí misma que es *significante* ¿pero no es el significante el que se encadena en una lógica sintagmática, o sea: sucesiva? Montada en vertical, la cadena suscita algo de la diacronía y así parece invitar a captar menos la sucesión que la *concomitancia*. Parece tratarse, como decíamos, de un *inventario* como ese lugar donde se listan las cosas *in presentia*. Si en la lógica de los signos, el significante queda velado en las oposiciones (lógica donde el elemento anterior debe ser negado para que el posterior pueda seguir y la cadena no se rompa) ¿qué pasa cuando se propone esta otra lógica: un *inventario in presentia*, o sea, una memoria en cadena? En la ficción teórica de la lingüística dibujada (incluso aquí, que el dibujo se hace con un material diverso, acaso inesperado: el metal), la cadena de la instalación está proponiendo, creemos, un juego donde el metal no busca materializarse en el volumen o el peso de los eslabones, así como tampoco la instalación busca el supuesto espesor referencial de las cosas. En plena soberanía de sus materiales, la “Cadena significativa” de Hernán Camoletto anima la ficción de una lingüística *otra*: esa que dibuja con material metálico una cadena en vertical, poniendo en jaque la horizontalidad del sintagma; como si quisiera decirnos que en la sintaxis se juega algo de un inventario de los signos en apariencia opositiva, como si en los lazos que encadenan los significantes se expusiera no tanto la unión de un significado transmitido linealmente de un lado al otro de la línea, sino ese intersticio donde las imágenes no pueden evitarse.

Coda

Que las lenguas fermentan, que las escrituras pueden dibujarse, que las cajas tengan varias dimensiones y que las cadenas se yerguen: todas estas hipótesis han sido posibles gracias a sus dibujos, a la plasticidad de sus materiales. Y todos los materiales convocados, puestos en serie, postulan un modo de re-flexionar en el riesgo de las ficciones teóricas, modo que creemos es factible en la medida en que se abre a una lingüística dibujada, indisciplinar e imaginada. Lo eventual de la serie pudo, en los límites de este recorrido, hacer soslayadamente la pregunta por la *política de la lengua*

(al modo de Michel de Certeau): en la zona intersticial e indefinida del mundo de las lenguas que fermentan y se deslizan en el territorio del dibujo hacia los márgenes de su teorización. Queda por preguntarse desde otras líneas, otras voces, otros recorridos y materiales qué implicancias tiene dibujar una lingüística en América Latina. Éste no ha sido más que un comienzo, uno donde el Edén y las fronteras comienzan a emerger en la pregunta por un origen des-quiciado que brota de la selva de los grafismos, las cajas y las cadenas.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO. *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.
- BARTHES, ROLAND. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura.* Barcelona: Paidós, 1994.
- . *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- . *Como vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- CHEJFEC, SERGIO. *Últimas noticias de la escritura.* Buenos Aires: Entropía, 2015.
- DE CERTEAU, MICHEL. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer.* México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- . *Una política de la lengua: la Revolución francesa y los patois: la encuesta Gregorio.* México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- DERMISACHE, MIRTA. *Porque ¡yo escribo!* Buenos Aires: Fundación Constantini. Museo de Arte Latinoamericano en coedición con Fundación Espigas, 2017.
- DERMISACHE, MIRTA Y CHEJFEC, SERGIO. *Libro N° 8 (1970). El mes de las moscas.* Buenos Aires: n direcciones, 2019.
- DERRIDA, JACQUES. *Psiché. Invenciones del otro.* Buenos Aires: La Cebra, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Ante la imagen. Preguntas formuladas ante los fines de una historia del arte.* Murcia: CENDEAC, 2010.
- DIEGUES, DOUGLAS. *Triple frontera Dreams.* Buenos Aires: Interzona, 2017.
- FOUCAULT, MICHEL. *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte.* Barcelona: Anagrama, 1981.
- GACHE, BELÉN. "Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache" en DERMISACHE, Mirta: *Porque ¡yo escribo!* Buenos Aires: Fundación Constantini - Museo de Arte Latinoamericano - Fundación Espigas, 2017.

- GENETTE, GÉRARD. *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris: Édition du Seuil, 1976.
- INGOLD, TIM. *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Gedisa, 2015
- . *La vida de las líneas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ. *El gesto y la palabra*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971.
- LIBERTELLA, HÉCTOR. *Zettel*. Buenos Aires: Letranómada, 2008
- . *El árbol de Saussure: una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- MILNER, JEAN-CLAUDE. *El periplo estructural: figuras y paradigma*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- MILONE, GABRIELA, MACCIONI, FRANCA Y SANTUCCI, SILVANA: *Imaginar-Hacer: ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas*. Córdoba: UNC, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021. E-book disponible en <https://ffyh.unc.edu.ar/ciffyh/nuevo-e-book-imaginar-hacer-ficciones-teoricas-para-la-literatura-y-las-artes-contemporaneas/>
- MONTALBETTI, MARIO. *Cajas*. Buenos Aires: n direcciones, 2018.
- PONGE, FRANCIS. *Métodos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- SAUSSURE, FERDINAND DE. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- . *Fuentes manuscritas y estudios críticos*. México: Siglo XXI, 1985.
- . *Escritos sobre lingüística general*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- VILLAMIL DA RADA, EMETERIO. *La lengua de Adán y el hombre de Tiaguanacu*. La Paz: Archivo y Biblioteca nacionales de Bolivia, 1988.

Figuras

- CAMOLETTO, HERNÁN. "Cadena significativa", *Silencio*. Cadenas y tubos de aluminio, medidas variables. 2019. Archivo personal del artista.
- DIEGUES, DOUGLAS. "fermentaciones del latin vulgar", *Las origens del portunhol selvagen estan nel futuro*. Oil pastels sobre papel A4 150 gr, 2019. Archivo personal del artista.
- NASCIMENTO, EVANDO. "Corpoesia Traço (III)", *Arquigrafismos*. Caneta nanquim sobre papel Canson Lavis Technique, 34 x 50cm. 2020. Archivo personal del artista.