

Dos ojos y fantasmas

Maccioni Franca

CONICET / FFyH, UNC

franca.maccioni@gmail.com

Resumen

Uno de los primeros post del año 2013 publicados por Martín Rodríguez en su blog (<http://revolucion-tinta-limon.blogspot.com.ar>) tematiza sobre las vacaciones, el mar, la familia y los recuerdos de infancia que inevitablemente se cuelan en la repetición de espacios de veraneo. Como en muchos de sus otros escritos, la intervención desarrolla en paralelo la fábula de una historia familiar con los cambios político-sociales de una generación, una época y una nación. Hasta que en un momento afirma con la decisión del deseo: “Tuve eso. Quiero eso para mi hijo. Arena espesa de playa y los breves paraísos de una naturaleza artificial cuyos mensajes no dicen ‘hay que volver a la naturaleza’, dicen: ‘hay que crear otra’”. En este trabajo es ese gesto, que opera no por retorno o añoranza sino por creación, el que me interesa pensar en *Vapor*, uno de sus primeros libros de poesía publicado. Gesto semejante al de aquellos hombres desarrollistas que, como leemos en el post, fundaron esos pueblos costeros argentinos allí donde todavía no había nada; hombres –escribe Rodríguez– que “vieron lo que hay que ver en el vacío: posibilidades”. Así, del blog al libro y de la playa a la lengua podemos trasladar la pregunta por la posibilidad de crear una naturaleza nueva en el lenguaje y de instaurar en el presente del poema un vacío colmado de posibilidades aún por desarrollar. Aunque para ello quizás haga falta un rodeo, entrar de la mano de la lectura de otros poetas y autores en los que resuena este intento.

Abstract

One of the first post of the year 2013 published by Martin Rodríguez in his blog (<http://revolucion-tinta-limon.blogspot.com.ar>) talks about vacations, the sea, the family and childhood memories. As in many of his other writings, it develops in parallel the fable of a family history with the socio-political changes of a generation, and era and a nation. Until a moment where it stands, with the decision of desire, “I had that. I want that for my son. Thick sand beach and the brief artificial paradises of a nature whose messages do not say ‘we must get back to nature’, they say: ‘we must create another one’”. In this essay we will explore this gesture, which operates not by nostalgia or return but by creation, in *Vapor*, one of the first poetry books published by the author. Gestures similar to that of the developer men who, as we read in the post, founded those cost Argentinean towns where there was nothing. Men –as stands Rodríguez– tha “saw what it has to be seen in the vacuum: possibilities”. From the blog to the book, and from the beach to the language, we move the question: is it possible to create a new nature in our language and to set up in the present of the poem a vacuum full of possibilities still to develop?

*Lo que nuestra mirada ha visto del mundo no
está forzosamente en el mundo. Lo que nuestro*

*relato cuenta de lo que ha sido vivido no
corresponde nunca con lo que ha pasado.
Pues lo que ha pasado no es del orden del
relato.*

Pascal Quignard

En un ensayo dedicado a Juan L. Ortiz, Silvio Mattoni (2003) recupera el asombro que Mallarmé (2004: 65) había experimentado, y confiado en una carta a Lefébure, al escuchar el sonido de un grillo entre los trigos. Mattoni convoca las palabras de Mallarmé para pensar, más cercanamente, el deseo de los versos de Juanele de descomponerse y conjurar, así, paradójicamente, la descomposición de la naturaleza en paisaje, que acompaña, en el lenguaje, la descomposición del canto en unidades discretas de significación y con ellas el comienzo de la diferencia pero también del dolor. Mallarmé, por su parte, describe el chirrido del grillo como “voz sagrada de la tierra ingenua, menos descompuesta ya que la del pájaro, hija de los árboles en medio de la noche solar, y que tiene algo de las estrellas y de la luna, y un poco de muerte” (2004: 65). En los signos de exclamación que indican el sobresalto con el que el poeta francés concluye su carta se lee: “¡Y penetrada de Nada! ¡Toda esa felicidad que tiene la tierra de no estar descompuesta en materia y en espíritu estaba en ese sonido *único* del grillo!” (2004: 65). ¿Y es que acaso la poesía busca en la unicidad del verso toda esa felicidad indistinta que se expone en la voz (chirriante y cantante) que ignora la distinción del lenguaje humano; lenguaje que se sabe, por su parte, proviene, y aún conserva, aunque latente, las huellas de ese canto originario?

En *7 Sentencias sobre el 7º Angel*, Michel Foucault (1999) recupera el pensamiento de otro escritor francés contemporáneo a Mallarme, Jean-Pierre Brisset, quien se dedicó a investigar el origen primitivo de todas las lenguas, en una época en la que esta empresa ya había sido declarada delirante, cuando no vana o imposible a secas. Lo paradójico de este pensador es que emprendió su búsqueda del origen desde la certeza de que una lengua primitiva, anterior y diferente que hubiera dado lugar a todas las otras por derivación, no existiría ni existió jamás (de allí su orgullo en demostrar que el latín no tuvo lugar).

Según Foucault, Brisset hubo de “convertirse de nuevo en un niño para comprender la ciencia del habla” (1999: 47) para saber que lo que se descubre en el origen es la lengua tal y como hoy la hablamos sólo que en estado fluido y en estado de juego. El origen primitivo del habla sería, entonces, ya no “una lengua suprema, elemental e inmediatamente expresiva” (Foucault 1999: 12) sino un lenguaje en emulsión en donde, cito a Foucault: “las palabras saltan al azar, como en las ciénagas primitivas nuestras ranas antepasadas brincaban según las leyes de una suerte aleatoria” (1999: 14).

Para Brisset la posibilidad de recuperar en la lengua el estado primitivo, o, mejor dicho, de exponer en la lengua el estado originario que ya late en su decir, radicaría en un saber reconducir las palabras al estado brincante y croante que les dio origen. Porque tal y como puede leerse en la *Antología del Humor Negro* de André Bretón, Brisset había arribado finalmente a la conclusión de que el hombre desciende directamente de la rana. Hallazgo al que llega, en palabras de Bretón (1991: 204), por un lado, por “un juego de asociaciones verbales de una riqueza increíble” (siguiendo, a su vez, con su teoría según la cual “todas las ideas enunciadas con sonidos parecidos

tienen un mismo origen” (1991: 207) y, por el otro, por la constatación de la semejanza de las dos imágenes iniciales del hombre y el anfibio, que acercan en aspecto al renacuajo y al espermatozoide. “De esta forma –continúa Bretón (1991: 204)– [Brisset] desarrolla, sobre un fondo pansexualista de gran valor alucinatorio, [...] una serie vertiginosa de ecuaciones de palabras [...] y constituye –de este modo– una doctrina que se considera la llave cierta e infalible del libro de la vida”.

Así, mediante el juego sonoro que imagina las escenas violentas y deseantes que habitan en la distancia que se abre de una palabra a la otra, Brisset deja oír los sonidos y los cantos que “forman poco a poco ese gran ruido repetitivo que es la palabra” (Foucault 1999: 25) y, con ella, el murmullo hablado antes de que existiera la lengua, esta lengua que es la nuestra. Cito nuevamente a Foucault:

Efectivamente antes de que hubiera lengua se hablaba. Pero ¿de qué se hablaba si no era de ese hombre que aún no existía puesto que no estaba dotado de ninguna lengua, de qué si no era de su formación, de su lento acomodo a la animalidad, si no era de la ciénaga de la que penosamente escapaba su existencia de renacuajo? (1999: 19)

Más allá de lo anecdótico, entonces, y salvando las distancias entre el grillo y la rana, Mallarmé, Brisset, Bretón y Foucault, hemos trazado este largo rodeo para recuperar la posibilidad de pensar un habla cantante, chirriante, croante. Habla que habla del nacimiento futuro de un hombre que aún no existía; habla que confía como Brisset en que “la palabra lo es todo” y que ella “conserva en sus pliegues la historia del género humano de los primeros días” (Bretón 1991: 204-205). Pero habla que sabe, como dice Foucault, que “la palabra sólo existe incorporada a un escenario en el que surge como grito, murmullo, mandato, relato” (1999: 23); escenario en el que se expone, de una palabra a la otra, el sinfín de batallas, episodios, amoríos y gestos que le dan sentido. Porque “la palabra no aparece cuando cesa el ruido [dice otra vez Foucault (1999: 26)]; viene a nacer con su forma bien recortada [...] cuando los discursos se han amontonado, acurrucado, aplastado unos contra otros, con el recorte escultórico del susurro”.

A partir de lo dicho, la propuesta es la de leer, en esta estela, la escritura poética de Martín Rodríguez. Escritura que pareciera adoptar una voz croante, en la que resuena el traqueteo primitivo de las “escenas inmemoriales del deseo” (1999: 30). Para hacerlo, circunscribimos el recorrido de lectura de este trabajo a *Vapor*, libro publicado por la editorial Vox en el año 2007. Y aunque quizás el lugar de *Vapor* podría haber sido ocupado por cualquiera de los otros libros del autor, la elección responde a que este libro, nos parece, ofrece en su escritura el lugar deseado de conciliación, el topos utópico buscado por los soñadores del origen que ansían recuperar, al menos como perdido, una extensión del lenguaje que conjure la distinción que con el hombre se introduce, anunciando al mismo tiempo, como dijimos, sus alegrías más sublimes y sus dolores más extremos. Pero con una diferencia: la escritura de Rodríguez *conquista* esa extensión en el juego con la lengua. No busca el origen en el tiempo ni lo representa como sido, perdido, olvidado (o al menos no solamente) sino que crea el origen en sus poemas; *hace* la lengua primitiva, descompuesta, fluida y jugada en el fraseo de sus versos. Porque no busca una lengua anterior como raíz enterrada en el origen del tiempo, sino que recoloca la lengua, nuestra lengua, en su estado líquido, lúdico, primitivo; estado en donde cada frase es contemporánea por inactual, porque condensa en un mismo gesto el concierto

de gritos que la ha moldeado y expone al mismo tiempo “una masa indefinida de enunciados, y un chorrear de cosas dichas” (Foucault 1999: 19).

Escritura rítmica en que la repetición de una sílaba diferida va trazando el espacio en que se exponen las imágenes y el relato de un mundo en que se “recoloca la palabra en la boca y alrededor del sexo” (Foucault 1999). En *Vapor* la palabra se vuelve cavidad sonora de la que brotan árboles, gritos, nidos. Palabra que alumbra y calla. Encanta; toca y encanta: da lugar al canto primitivo. Dice el poema: “toco una piedra / y hace su monólogo de piedra del escándalo” (2007: 12). La palabra, la boca, el poema se vuelve entonces nido, ciénaga, río del que chorrea el murmullo de lo ya dicho: lo perdido de la tradición, lo repetido en la impersonalidad del plural (del dicen, se dice) ahora brota de nuevo pero mojado, tiritante o desviado. Leo el poema:

La cosa empezó en la primera
semilla, hasta los trece años
sobrevivía en su cuerpo
pero un brote
torció esa rama raquítica
que lo unía, colgado, pequeño
en cruz, con corona de flores,
a una rama del árbol más grande.
(2007: 15)

Vapor se inicia trazando imágenes de un origen en el que la filiación se interrumpe por exceso, por brote; proliferación de la que caen, como frutas, niños a un jardín fértil y salvaje en donde lo que comienza y termina se trenza en una proliferación de imágenes y sonidos reverberantes. Dice de nuevo el poema:

niños encantados de la muerte de los cuerpos de las flores
arrancadas de los cuerpos de los pelos,
alguno dice ya ‘vellosidad’
y el otro le dice ‘no, belleza’
y otro dice:
‘las uñas crecen siempre hasta en los muertos’
y otro dice:
la belleza se defiende con uñas y dientes
de leche’
y otro dice:
‘cómo se enreda la lengua
y en el sonido crea un movimiento,
una cinta flotante y continua de luz
se adhiere a las cosas
y las abandona también
(2007: 16)

Así, entre el vello y lo bello, entre los cuerpos y los muertos, en la distancia que abre la diferencia de un fonema (que a su vez inscribe en la letra la marca del infinitesimal desvío de recorrido y contacto, entre el diente y el labio, la lengua y el paladar); en el enredarse, como escribe el poema, de la lengua y el sonido, centellea toda la historia compleja de lo viviente en donde animales, plantas y hombres convocan sus fuerzas más potentemente vitales de erotismo y muerte. El poema se dice entonces como

fiesta en la que se celebran las infinitas reuniones posibles entre los seres más diversos; composiciones que se trazan en continuidades paradójicas guiadas algunas veces por el deseo, otras por la mera semejanza visual, e incluso por el juego con el sonido y la alegría que provoca el paladeo de la distancia que separa, en la unidad de la palabra, la distinción de un fonema a otro.

En la escritura de Rodríguez la palabra recobra, decíamos, el espacio de la boca como sexo, sonido, nido; “nido, nido que amplía el intercambio” (2007: 17), dice el poema; zona de relaciones entre naturalezas que no se estancan, ni se mimetizan, ni se afirman: “Nunca decir el animal que soy” (2007: 17). Los poemas inauguran un espacio que ya no elige ni lo animal ni lo humano, ni la materia ni el espíritu, ni el sonido ni el sentido, ni el sujeto ni la cosa. En la duración de los versos, los opuestos se concilian con la seriedad del juego de niños que dejan de jugar a lo reglado, para jugarse en lo indiferenciado; de niños que ante el parto animal de una perra en un descampado, cito nuevamente a Rodríguez:

interrumpieron el fútbol en el baldío
se pusieron a verlos nacer ...se sacaron las remeras,
se pusieron a amamantar la cría,
se volvieron como nuevas madres
a celebrar la fecundidad de un nuevo mundo.
(2007: 21)

Porque si el poema dice la lengua del origen en su escribirse, lo hace al recordar el iterar de los sonidos, el croar primitivo que permanecía inseparable en un unidades indiferenciadas. Y así como Brisset debió convertirse de nuevo en un niño para comprender la ciencia del habla, la infancia se erige en la escritura de Rodríguez como tópico y locus del decir privilegiado. Porque el niño, dice el poema, “se hace polvo entre las flores, / se hace trizas en el viento, / se hace espuma con el mar... / Hace lo que quieras, / es materia de pura corrupción” (2007: 18). La voz infantil juega y se juega en el decir de los versos que corrompen, pervierten, desvían el orden establecido que prima siempre uno de los polos en el lenguaje: el sentido sobre el sonido, la intención sobre el azar, lo probable sobre lo posible.

Y así, remontándose al origen que late en lo actual, el poema nos dice también algo de nuestra propia contemporaneidad, algo de lo que falta en el presente y quizás también algo de lo que podría aún acontecer. Como si, siguiendo a Agamben (2011), hiciera falta, doblemente, una cierta distancia del presente y de sus pretensiones para poder escribirlo con mayor agudeza; y como si éste, a su vez, se expusiese mejor al ser signado como arcaico, al ser remitido al *arché*, al origen que no “se sitúa solamente en un pasado cronológico: [sino que] es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de operar en este” (2011: 26). Recolocando nuestros sonidos significantes en aquel estado primitivo del lenguaje, Rodríguez (2007: 41) permite volver a escuchar aquellas gargantas croantes que aún insisten en la palabra, donde:

[...] unidos por
un sueño
el jefe de hogar y el sapo
croan desde el pedestal otoñal
de un rey más primitivo
de la misma cosecha,
en representación de todo lo que tuvo que morir

para que esta familia crezca: el jardín, las rosas, las ranas, la virgen.
el paraíso.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Traducción Ruvitusp, D'Meza y Sardoy. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

Bretón, André. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 1991.

Foucault, Michel. *7 Sentencias sobre el 7º ángel*. Traducción de Isidro Herrera. Madrid: Arena, 1999.

Mallarmé, Stephan. *Cartas sobre la poesía*. Córdoba: Ediciones del Copista, 2004.

Mattoni, Silvio. *El cuenco del plata*. Buenos Aires: Interzona, 2003.

Rodríguez, Martín. *Vapor*. Buenos Aires: Vox, 2007.