

Cosas sonoras

36

Gabriela MiloneUniversidad Nacional de Córdoba
CONICET- Córdoba, Argentina**Resumen:**

Desde la idea de Ponge de que las palabras son “cosas sonoras” y recorriendo voces singulares de la poesía argentina contemporánea, pensamos la poesía como una “lengua por venir” (Derrida) y evocamos la “zoología poética” (Maillard) del “erizo” y el “caracol” para pensar qué es la poesía. Finalmente postulamos que la poesía importa porque “nos es necesaria” (Nancy), porque podemos y debemos contar con ella para enfrentarnos a lo indefinido del lenguaje.

Palabras clave: Poesía; Lengua por venir; Resonancia; Sentido; Sonoro

Sommario:

Dall'idea di Ponge che le parole sono “cose sonore” e percorrendo voci singolari della poesia argentina contemporanea, pensiamo la poesia come una “lingua chi verrà” (Derrida) ed evochiamo la “zoologia poética” (Maillard) del riccio e la lumaca per pensare che cos'è la poesia. Finalmente, diremo che la poesia importa perché è necessaria, perché possiamo e dobbiamo contare su lei per affrontarci alla cosa indefinita del linguaggio.

Parole-chiave: Poesia; Lingua chi verrà; Risonanza; Senso; Sonoro

Cosas sonoras

“Que la poesía está al alcance de todo el mundo, si todo el mundo tuviera el coraje de sus gustos, de sus asociaciones de ideas”.
Francis Ponge, “La práctica de la literatura”

I.

37

De dónde viene la poesía, qué hace, qué es, qué nos deja y qué importa: he ahí interrogantes largos, complejos, viejos y nuevos a la vez; interrogantes que sobreviven a sus respuestas y siguen punzando, latiendo. En estas páginas buscaremos rodear esas preguntas, arriesgar algunas respuestas, avanzar menos por polisemia que por diseminación, tal como decía Derrida que actúa el oído (cf. “Tener oído para la filosofía”, 1997b, p. 44). Con Ponge y con Derrida habremos de escuchar las asociaciones que se diseminan en el camino de la poesía y habremos de tener el coraje de seguirlas, dándole curso a las ramificaciones de las ideas, a esa “materia de la expresión” para la que Ponge pedía encontrar el “tono justo” (2000, p. 286). También Barthes en *Crítica y verdad* (1972, p. 75) evocaba esa idea del tono justo, haciendo referencia menos a la “justicia” que a la “justeza” de la escritura crítica. Proponemos aquí, entonces, escuchar esos interrogantes y pensar sus demandas, menos en la exigencia de lo verdadero que en la fidelidad de lo justo, buscando cantar (escribir) al unísono. Porque como pedía el poeta argentino Juan L. Ortiz (2005, p. 1049), hay que dar “un paso tras la oficiosidad crítica. La poesía ha de leerse entre líneas”. O como declaraba Derrida en *Velos* (2001, p. 64): “dejarse llevar por el sentido, según el azar destinal de esa lengua única”. Así, entre líneas, llevados por el azar, en la conjunción azarosa y amorosa de los encuentros, escuchando las asociaciones, buscando una escritura que –parafraseando a Jean-Luc Nancy (2008, p. 46)– sepa qué gusto tiene el sentido en su lengua, buscamos recorrer ciertas voces de poetas argentinos contemporáneos, desde las cuales y con las cuales diremos que la poesía es una “lengua por venir” (CIXOUS y DERRIDA); que lo que hace la poesía es “deslizarse sobre sí” (NANCY); que para decir qué es la poesía hay que evocar la “zoología” poética (MAILLARD)

del “erizo” y el “caracol”; que lo que deja la poesía son huellas, rastros, restos; y que, finalmente, la poesía importa porque “nos es necesaria”, porque podemos y debemos contar con ella para enfrentarnos a lo indefinido del lenguaje (NANCY).

II.

No sabemos de dónde viene la lengua de la poesía. Podemos, sí, arriesgar a decir con Derrida (2004, p. 100) que se trata de “una lengua por venir”. Ni una lengua pasada, cerrada, bloque de lengua que transita el tiempo y el espacio; ni una lengua futura, abierta, a la que no se alcanzaría más que por ficciones. La lengua de la poesía está por venir, pero no viene del pasado ni del futuro. La lengua de la poesía es “apta para venir o para hacer venir o dejar venir” (DERRIDA, 2004, p. 100). No es entonces una lengua lo que viene, sino algo para lo que abre un espacio y deja venir. Ese “algo” para Blanchot (2001, p. 41) es “una voz que todavía no ha dicho nada, que se despierta y que despierta y que viene lejos y llama a lo lejos”. Desde lejos, sin decir un significado ni traer un mensaje, sino tan sólo desplegándose en lo sonoro de un llamado abierto, es esa voz insospechada lo que acontece en la poesía como una lengua por venir. Para Nancy (2015, p. 213)¹ también será la voz lo que viene en la poesía, pero sumida en lo que llama “el canto del sentido”: toda escritura abriría ese espacio de la lengua por venir en la resonancia, en la respuesta que es siempre respuesta a otra voz, que es vibración y reverberación en un cuerpo “vuelto caverna” (NANCY, 2015, p. 211). Lo que retumba en la caverna del cuerpo hecho resonancia en la escritura es un sonido monódico vuelto polifónico, ya que la lengua por venir de la poesía es, y no puede no ser, resonancia, polifonía; es, y no puede no ser, un “fraseo”: ese venir de la lengua es un devenir “canto del sentido”. Pero atendamos a esta aclaración que hace Nancy (2015, p. 212): “el sentido en tanto canto no es en absoluto la puesta en música de una proposición o de un texto: es el carácter primitivo resonante del sentido mismo”². Vale decir que cuando Nancy

1 El texto que comentamos se llama “Responder por el sentido”, publicado en el 2000 y recientemente compilado en *Demande. Philosophie et littérature* (2015). De esta última edición es de donde citamos, siendo nuestra, en todos los casos, la traducción.

2 Aclaremos que para Nancy el “sentido” siempre estaría discutiéndose en el quiasmo sentido/sensible. Es extensa la bibliografía existente al respecto, pero podríamos sintetizar la cuestión

habla de “canto” lo hace para evocar ese acceso al sentido vibrante que la poesía pone en escena de manera privilegiada. Y seguidamente llega a afirmar que es la escritura “el nombre de esta resonancia de la voz”. La escritura incide, corta, saja, abre camino para que la boca y el oído se hagan caja de resonancia para el sonido que canta y viene desde lejos: “cada trazo de escritura es una boca/oreja que se envía, que se llama, que se escucha y que se responde” (NANCY, 2015, p. 216). Este espacio abierto por la mano para que la boca y el oído resuenen y respondan a la vibración que retumba en sus oquedades, está hecho de lengua por venir: lengua inaudita, ni pasado ni futuro, sino lengua en potencia. Derrida y Nancy, cada uno a su turno, aclaran que no se trata ni de un metalenguaje o punto de vista extralingüístico (como si pudiéramos decir tal cosa), ni de una hiperlengua o ultralengua, ya que se trata de la lengua misma “diferente de ella misma, deslizándose sobre sí” (NANCY, 2014, p. 7). Así, la escritura hace espacio para que la lengua, siendo ella misma, se deslice, haga su camino de circunvoluciones resonantes, fluya de vibración en vibración y cante el sentido. En “Hacer, la poesía” (2013) Nancy sostiene que la poesía “hace el acceso” al sentido, hace ese camino en dirección al sentido, siendo infinito y actual, siendo ex-acto, ya que la poesía hace todo lo que puede hacerse, por metonimia: “poiesis”. Hace un acceso exacto al sentido abriendo espacio al venir de una lengua en la lengua misma. No hay más allá ni más acá de la lengua, porque a la poesía se la ve venir, se la oye venir, se la canta viniendo. *Verlas venir* se titula uno de los libros del poeta argentino Jorge Leónidas Escudero (1920-2016), cuyo prólogo dice: “Verlas venir. Y sí, a las palabras que siguen las vi venir desde el fondo de nosotros” (2011, p. 489). Desde el fondo de la caverna del cuerpo resonante viene esa lengua y canta en el vaivén del sentido. En esta voz poética resuenan “cosas sonoras”, tales como: el murmurio de las piedras, el murmullo del viento, el chasquido de los frutos que caen, el roce inadvertido de la flor abriéndose, el crujido de los árboles secos. Sin embargo, esta voz conoce el gusto amargo y amenazante de su quebradura, de su afonía, de su ronquera. Porque si hay un peligro para la voz y para el oído es precisamente su ruptura. Leiris (2010, p. 100) lo dice en su “Perséfone”: “garganta y oído, sujetos ambos de un temor de herida, además pertenecen al mismo reino cavernoso”. Al

afirmando que la demanda que el pensamiento sigue para Nancy sería aquella que la poesía, en su desborde, cumple: “sentir al sentido sentir(se)” (2007b: 46).

“cuerpo cavernoso” de Nancy que mencionábamos más arriba, se suma ahora la “voz cavernosa” de Leiris, voz que retumba y que se la ve y oye venir desde el fondo de nosotros. Precisamente Leiris recorrerá las regiones profundas de nuestras cavernas cartilaginosas para pensar su profundidad, pero no en términos de interioridad (de “voz interior”, de eso que Nancy (2015, p. 212) dice que ilusamente nombramos cuando decimos que hablamos para adentro, “en mi cabeza”, como si no fuera también otra voz la que resuena cuando escuchamos o creemos escuchar nuestra voz). Leiris busca pensar el oído y la garganta en la relación que estos presentan “con las grutas, los abismos, con todos los huecos que se hacen en la costra terrestre y que su vacuidad convierte en cajas de resonancias para los más mínimos rumores” (Leiris, 2010, p. 99). Más que como interioridad en la que se guarda algo preciado, la profundidad se piensa aquí en tanto hondura vacía por la que transita la discolorada materia del sonido. Así, el reino cavernoso que se abre por heridas en la superficie, tiene una voz: es la voz rugosa del “bajo profundo” hecha “a golpes de hacha”, por “el minero con su pico”, incluso por “el monje, cuyo lento viaje hacia una presa interior prosigue con pasos pesados a lo largo de galerías techadas” (LEIRIS, 2010, p. 99).

Podemos asociar la figura del minero, en la poesía argentina, precisamente al ya mencionado Jorge Leónidas Escudero. Son conocidas sus anécdotas de juventud (en su provincia natal: San Juan) de minero y buscador de oro, pero fundamentalmente son recurrentes en su poesía las evocaciones al mundo oscuro y esperanzado de quienes bajan al fondo de la tierra para volver a nacer con el tesoro de la piedra y el habla. Leamos un poema titulado “El apir”, perteneciente a su primero libro, *La raíz en la roca* (1970), recopilado en *Poesía completa* (2011, p. 36 y 37):

El apir

La mina puñalada al cerro o
vacío ojos oro.
Socavones bostezo y en la fría
campamento de cuevas desoladas,
hormiguero muerto.

Aquí fuga de años y perfuma
sobre los desmontes de chachacoma.
Sube por las corrientes del verano,

tembloroso, el junquillo.

Perpetua loa: andesita con festones de nieve.

Aquí hubo hombres enterrándose.

Entre descabezados volcanes y galopantes nubes
hubo hombres con las espaldas llagadas,
gente de pelo duro y escondida mirada,
tronco aborígen hachado.

Ya sangra el canto del apir.

El apir fue como los galeotes,
acarició la espuma con el remo
completamente negado.
Cambiaba su trabajo por cuatro higos secos,
una hebra de charqui y un puño de maíz.

El apir transportaba un capacho con piedras
desde las vetas al sol,
desde el silencio hasta las calandrias.

Tentaba en la sombra húmedas escaleras,
y cuando se le doblaban las rodillas y solo,
acuclillado,
atado a la carga se hundía, su muerte
se anotaba en el haber de extraños países.

Los pavos reales,
los leones rampantes y las águilas explayadas
se nutrieron con el polvo de sus costillas,
con el ahogo de su silicosis,
con el grito, sin eco, de su amor.

Habría que retirar todo el metal antiguo
y fondearlo en el mar, lejanamente,
para que se lave del dolor del apir.

El apir (así se denomina al ayudante que porta en sus espaldas el mineral desde el interior de la mina hasta el exterior) sangra su canto que resuena en la voz de la escritura. La mina se ve como una puñalada, como un corte letal en la tierra que se eleva: la mina es una boca por donde el cerro bosteza y en donde los hombres se entierran. Desde esa profundidad resuenan las voces que el poema escribe. El poema mismo podría verse como una mina en la mina: otro pasaje para que la voz siga resonando, para que el “grito sin eco” no se ahogue y prosiga su reverberación. El grito ahogado del apir retumba en la escritura doliente del poema, caverna del fondo de la piedra en la caverna del bajo profundo de la voz.

Por otro lado, la imagen de los golpes de hacha se asocia en poesía argentina a una voz singular: la poesía de Héctor Viel

Temperley (Buenos Aires, 1933-1987). Leamos el poema “Uruguái”, perteneciente a su libro *Plaza Batallón 40* (1971) recopilado en *Obra completa* (2003, p. 188):

Uruguái

Yo en el coche viajo con un hacha
 y para nadar no tengo más que desnudarme.
 Junto a los saltos de Uruguái
 levanto mis brazos con el hacha.
 Todo el monte, veloz, es su cola...
 Junto a los saltos de Uruguái
 levanto mis brazos
 y sé por qué, sé para Quién, sé para quiénes
 los levanto,
 sé que mi camino no termina conmigo,
 sé que una cosa así no termina con uno
 sino que corre por los brazos y el tiempo
 hacia los hijos de los hijos,
 la nueva luz, el nuevo mundo.
 Jugando pienso que alegría nueva,
 hachar para los hijos de los hijos,
 pensar en los bisnietos mientras hacho
 por sudar, porque sí,
 hasta arderme los ojos
 junto a los saltos de Uruguái.

Los golpes del hacha, rítmicos, acompasados, hacen sudar la voz que los nombra, hacen pasar ese acto de los brazos que hachan hacia la mano que escribe. De este modo, la escritura se corresponde con el hachar; o mejor, en la escritura resuena el golpe seco del hacha y tanto escribir cuanto hachar es herir la superficie, es ajar e incidir la materia dura para trazar esas líneas por donde siga transitando el sonido. Pero también, para esta voz poética, hachar implica muy especialmente orar, es levantar los brazos antes de bajarlos con fuerza. El hacha se presenta en este poema como un instrumento con el que primero se ora, luego se corta y finalmente se escribe. Lo que transita en todo ese movimiento es el sonido en su resonancia: de la voz que ora al brazo que hace crujir la madera, y finalmente a la mano que, al escribir, hace ese sonido de rozamiento en la superficie (ya sea un ruido de suave rasgadura que hace la punta escribiente en el papel, ya sea el ruido del traqueteo que hacen los dedos en el teclado).

Finalmente, entre las voces y sonidos cavernosos que menciona Leiris, está el monje que traza su camino en galerías donde retumba una voz monocorde de rezo, una voz monódica de canto. En la poesía de Viel Temperley aparecen imágenes de monjes (conocida es la amistad

que este poeta sostenía con unos monjes benedictinos de la provincia de Buenos Aires), monjes que escriben himnos y los cantan (puede leerse como ejemplo el poema “El verde claro”, del libro *Legión extranjera*). Sin embargo, la imagen del monje con la boca abierta, dejando pasar en la resonancia el sonido abierto y levemente amortiguado de la voz entonada, la hallamos en el libro *Maizal del gregoriano* de Arnaldo Calveyra (Entre Ríos, 1929- París, 2015). Leamos unos breves fragmentos:

No poetizar la voz, que las voces sigan emergiendo a medida que guardas el compás. No reescribir la partitura. Fluya el hilito nacido en las lomas entrerrianas, napa brotando desde tantas partes como otrora la lluvia, su voz no cesa. No sumarse al canto con palabras –palabras no son el canto–, la partitura que oyes tendría que bastarte.

(...)

Vocal, la voz de gregoriano a sí misma escuchándose, te invoca, se busca, se entrechoca, se pierde, se atrae, se desmesura en un cielo entrecortado por la marea de un pájaro.

(...)

No te olvides de esa nada entre dos vientos, nada que surge del encuentro de los vientos. De la vocal derramada sobre el labio. De la luz de rezar, luz que a sí misma se reza. (Calveyra, 2005: 17, 36, 44)

No escribir sobre la voz: la escritura y el canto deben ser atravesadas por la profundidad cavernosa de la boca. La escritura y el canto deben resonar cada uno para sí y entre sí, pero no una sobre otro, porque así entendida la escritura no sería resonancia, no abriría otra galería por donde continuara retumbando la voz que canta el sentido. Una escritura que apague la resonancia sería “sorda a sí misma”, dice Nancy (2015, p. 211); y eso lo sabe esta voz que escribe entre monjes que cantan. Escribir es responder a esa voz vocal que, aunque ensimismada en la apertura de su boca, llama a ser escuchada y reclama un espacio “otro” –el poema– para continuar retumbando.

III.

Una voz siempre suena en otra voz, decía Nancy, y aquí la voz que canta resuena en la voz que escribe su resonancia. Porque no habría que olvidar que “las palabras son cosas sonoras”, como decía Ponge (2000, p. 277); y que cuando se es sensible a ellas, lo que se abre es una “existencia sonora”, un estar en el sonido y “a la escucha”. Nancy (2007a, p. 29) habla precisamente de “presencia sonora” como un complejo de remisiones dadas al mismo tiempo de su emisión-recepción, un movimiento vibrante “por el ida y vuelta entre la fuente y el oído, a través del espacio abierto”. Debemos dejarnos llevar por las asociaciones para entrar en lo laberíntico del oído, para tomar las palabras como “cosas sonoras” y dejarlas que vibren en la escritura. Podríamos decir entonces que las palabras son cosas sonoras así como sonoros son los caracoles, vacío que suena, hueco que murmura, extensión incalculable contenida en el espacio mínimo que puede ser llevado al oído. El caracol es como el oído: pequeña apertura en donde resuena la inmensidad sonora del mundo. Quignard (1998, p. 62) decía que lo sonoro es un “territorio que no se contempla. El territorio sin paisaje”. Sin mirar y pegando el oído del cuerpo al caracol, oído del mundo: ¿qué se oye? Acaso el vacío saturado de toda la posibilidad de lo sonoro.

Preciso es recordar aquí la *Pequeña zoología poemática* de Chantal Maillard, en donde evoca la imagen del “erizo” que usa Derrida en *Che cos'è la poesia?* y avanza hacia la propuesta de pensar la figura del caracol. El “erizo poemático” de Derrida daría cuenta de lo que guarda la poesía, siendo ese animal arrojado a la intemperie que para protegerse se hace un ovillo, se guarda para sí, en sí, y lanza sus puntas hacia afuera. Es ese animal arrojado, que uno quisiera tomarlo entre sus manos, si pudiera. Y agrega Derrida (1988): “el poema no se queda quieto en los nombres, ni siquiera en las palabras. Está antes que nada arrojado a las rutas y los campos, cosa más allá de las lenguas”. El poema-erizo se muestra impenetrable, guardado para sí, arrojado al espacio abierto donde lo hallamos escondido en sí mismo hablando una lengua que está más allá de sus puntas, más acá de su ovillo. Habla esa lengua por venir que pide ser escuchada, guardada, aprendida

“par cœur”.³ Habla esa lengua que está más allá de las lenguas porque resuena, porque está en el sonido que vibra y pide respuesta. No se trata entonces de una “cosa indecible” como aclara Nancy (2014, p. 13), porque no es que no se pueda decir sino que es una lengua que está siempre por venir a la resonancia de la escritura.

Maillard (2008, p. 77) dirá que el poema es el eco y que es preciso retrotraernos “de la cosa al sonido, del sonido al ritmo y a la resonancia”. Pero entonces es preciso pasar del erizo al caracol, de las puntas agudas que se guardan para sí al cuerpo que secreta su huella y, una vez ausente, deja los restos de su carcaza para seguir resonando.

Así, la poesía se acerca a la cosa sonora que es el caracol.

Al “caracol nocturno” de Lezama Lima, que también es ese caracol “enterrado/firme oído” que aparece en “Muerte de Narciso”.

Al “Caracol” que estaba en *Los cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío, caracol sonoro en el que se oye y se emite el sonido, oído de mar y boca de sal abiertos a la existencia sonora.

A los “caracoles negros” para los niños de Federico García Lorca, y la “Caracola” que en sus *Canciones* se dice que adentro le canta “un mar de mapa”.

Caracol nocturno, caracoles negros: la poesía entra en el territorio oscuro de lo sonoro, en las grietas y las grutas donde se hace la resonancia. Tanto en la boca que hace sonar el caracol cuanto en el

3 En Argentina, podría decirse que la traducción más conocida al español de este texto de Derrida es la realizada por Santiago Perednik que figura en la edición digital de la página “Derrida en castellano”. Allí la traducción de la expresión francesa de aprender “par cœur” se realiza por la equivalente al español de aprender “de memoria”. El lector hispanohablante debe hacer el esfuerzo continuo de reponer, para cada caso que aparezca esta expresión, todo el haz de relaciones entre corazón, cuerda, re-cordar que está en la expresión *par cœur*. Pero existe otra traducción de este texto, realizada por Carmen Abaroa para el número 5 de la revista “Mar con soroche” (Santiago, Chile – La Paz, Bolivia) titulada: “Erizo de mar. Por Jacques Derrida (traslape a coro por Carmen Abaroa)” (disponible en <http://www.intemperie.cl/archivos/soroche5/4%20Erizo%20de%20mar.pdf>), donde lo que parece suceder es un deslizamiento sonoro que conduce a la utilización de “coro”, decisión de la cual surge un interesante juego de asociaciones: la homofonía con la que se juega permite mantener el sonido “cor” de “corazón” (atiéndase que no hablamos de prefijos ni raíces etimológicas, sino tan sólo de sonidos, de homofonías), al mismo tiempo que le suma la escena del canto resonante y colectivo del coro. La poesía se aprende con un “corazón de coro”, y así la “cuerda” de la voz vibra por el latido de un “corazón” resonante en el “coro” de las lenguas.

oído que oye resonar el mar en su interior, lo que hay es un pasaje (no un paisaje, recordemos lo que Quignard decía de lo sonoro) donde el caracol como “cosa sonora” resuena en la “existencia sonora” de la boca y el oído. El caracol y la oreja comparten su forma (Leiris, (2010, p. 98) dice: “el camino que sigue la oreja /el caracol de la oreja”), así como el caracol nocturno y la mano dejan su traza en la escritura. Dorra (2005, p. 53) afirma que la voz y el caracol se asemejan porque ambos son “cuerpos que se escurren”; pero ese escurrirse nunca es sin dejar rastros, trazas, huellas, marcas. Maillard (2008, p. 78) es quien insiste en este punto cuando al final de su *Pequeña zoología poemática* dice que el caracol pasa, transita sin defenderse (a diferencia del erizo), pero dejando “una ligera humedad que luego cristaliza”. La baba que secreta el caracol acaso sea como la tinta que esparce la escritura, como la voz de cuya huella sabemos por la resonancia como una onda que gravita desde un tiempo imposible.

IV.

La figura del caracol que reemplaza al erizo condensa el hilo cristalizado de la baba y los resabios en la lengua de la sal, el camino brillante de un animal lento y el resto sonoro de lo que fue su lugar. Este quiasmo de imágenes pueden recorrerse entre-líneas (siempre recordando lo que pedía el poeta Juan L. Ortiz para la lectura de la poesía) en otras dos voces de poetas argentinos: Juan Carlos Bustriazo Ortiz (La Pampa, 1929-2010) y Alejandro Calabrese (Buenos Aires, 1957). En principio, el gusto de la sal y la saliva de la boca son las líneas que traza el libro de Calabrese desde la imagen del caracol en su baba, y que también podemos asociar a la baba de la boca en su balbuceo. Porque la etimología del término “baba”, según Corominas (1984), dice que es voz expresiva creada por el lenguaje infantil, por la repetición de la sílaba -ba, para expresar el babeo mezclado con el balbuceo. Jakobson (apud HELLER-ROAZEN, 2008, p. 10) decía que los niños y los poetas son aquellos que trepan la cumbre del balbuceo: en sus bocas, todos los sonidos, en la cumbre del azar del sentido, entre las líneas que babea el balbuceo. Y ahora, aquí, entre líneas y asociaciones, imposible es no recordar “la baba tartamuda” del poema

de Oliverio Girondo⁴, esa baba que adhiere y disuelve, que asquea y corroe, que pone labio contra labio para hacer el sonido en la oclusión de boca balbuceante (la fonética, en un destello poético sin par, describe el sonido de la /b/ como “oclusivo bilabial sonoro”).

Dice Calabrese (2008, p. 87): “vivimos bajo un cortejo de constelaciones de asonancia”. Esto es: habitamos en la resonancia de voces que se corresponden, unas con otras, líneas que se surcan en constelaciones sonoras y asonantes, astros y labios, o “astrolabios” del sonido en la ubicación de la lengua ante el sentido que canta. No obstante, más que un astrolabio para ubicar la lengua, en la poesía estaríamos ante la invención de una lengua, así como decía Barthes (1977, p. 11) de la logotesis de Sade, Fourier y Loyola, donde se inventa una lengua no por consistencias sino por insistencias. Se escenifican las insistencias para ejercitar una lengua, pero sin exceder la lengua que la constituye. Podríamos pensar que esto es lo que sucede en las voces que entre-leemos, en la medida en que lo que parece aquí insistir son sus escrituras como líneas de sal, como rastros de saliva luminosos, brillantes. En el libro de Calabrese leemos (2008, p. 130): “marca el animal sanguinolento con líneas de sal para que se cubra en el deslizamiento purificador del suelo”. Maillard, en su ya citado *Pequeña zoología poética*, ayuda a esclarecer esta relación entre baba, lengua y poesía: “Baba de caracol: la traza brillante, sendas

4 “ES LA BABA. Es la baba./ Su baba./ La efervescente baba. / La baba hedionda./ cáustica;/ la negra baba rancia/ que babea esta especie babosa de alimañas/ por sus rumiantes labios carcomidos./ por sus pupilas de ostra putrefacta./ por sus turbias vejigas empedradas de cálculos./ por sus viejos ombligos de regatón gastado./ por sus jorobas llenas de intereses compuestos./ de acciones usurarias;/ la pestilente baba./ la baba doctorada./ que avergüenza la felpa de las bancas con dieta/ y otras muelles poltronas no menos escupidas./ La baba tartamuda./ adhesiva./ viscosa./ que impregna las paredes tapizadas de corcho/ y contempla el desastre a través del bolsillo./ La baba disolvente./ La agria baba oxidada./ La baba./ ¡Sí! Es su baba.../ lo que herrumbra las horas./ lo que pervierte el aire./ el papel./ los metales:/ lo que infecta el cansancio./ los ojos./ la inocencia./ con sus vermes de asco./ con sus virus de hastío./ de idiotez./ de ceguera./ de mezquinidad./ de muerte./ Debajo de la almohada/ una mano./ mi mano./ que se agranda./ se agranda/ inexorablemente./ para emerger./ de pronto./ en la más alta noche/abandonar la cama./ traspasar las paredes./ mezclarse con las sombras./ distenderse en las calles/ y recubrir los techos de las casas sonámbulas.//A través de mis párpados/ yo contemplo sus dedos./ apacibles./ tranquilos./ de ciclópeas falanges;/ los millares de ríos/ zigzagueantes./ resecos./ que recorren la palma desierta de esa mano./desmesurada./enorme./ adherida al insomnio./ a mi brazo./ a mi cuerpo/ diminuto./perdido/en medio de las sábanas;/sin explicarme cómo esa mano/ es mi mano,// ni saber por qué causa se empeña en disminuirme” (De *La persuasión de los días*, recopilado en *Obra*, 1999, p. 220).

luminosas dejadas por un ser pequeño insignificante. Trazos de luz sobre la piel [...] trazos, vías de accesos” (2008, p. 71). Y nuevamente, en nuestra lectura entre líneas y por asociaciones, recurre a Derrida, cuando en *Velos* (2001, p. 65), trayendo la imagen de un verme de seda, habla de esa saliva como un hilo muy fino, brillante, luminoso; esa baba intransitiva, esa secreción que ama esconderse: “un cuerpo secreta para sí su propio textil”. Y pensamos que así como un cuerpo secreta para sí su propio textil, hilos de seda brillante, así un poema balbucea su propio hilo de baba, su propia lengua cantando el sentido, su lengua balbuceante en la escritura resonante.

Si Calabrese habla de las líneas de sal entre líneas de saliva, por su parte Bustriazo Ortiz hará mención de la “rama de sal de sal muera” (“Bordona” en *Las yescas. Canciones del enterrado*, compilado en *Herejía bermeja*, 2008). La sal disuelta en el agua, la sal en la lengua (la “sal de la tierra” diríamos, tentados por la lengua evangélica) es también cristal, piedra que brilla a la luz como el camino de baba. No obstante, la sal puede ser amarga, como el agua del mar que sería amarga no sólo por salada sino por oposición al agua dulce, rasgo marcado por Barthes en *Lo neutro* (2004, p. 105), cuando dice que lo dulce vence sobre lo acre ya que es “cualidad del agua que diluye y atenúa la sal. Sin lo dulce, todos los cuerpos como petrificados”. Sí, la sal petrifica, basta recordar tan sólo a la mujer de Lot. Pero la sal de amargura se hace “saladura” en la poesía de Bustriazo Ortiz, palabra recurrente en su escritura que, en un golpe de voz, inventa lengua. La sal se hace saladura de una lengua cuyas insistencias buscan andar por los bordes, buscan acceder al canto del sentido. Podríamos decir que los poemas de *Las yescas* de Bustriazo Ortiz se leen así como Francis Bacon quería que se vieran sus pinturas: “como si un caracol, dejando rastro de presencia humana, dejara su baba”, dirá el pintor. La lengua inventada por Bustriazo Ortiz deja rastros, trazos luminosos de hilos brillantes que des-figuran las palabras pero no las niegan.

Dice Nancy (2014, p. 14) que, en poesía, hay que decirle “adiós a la lengua”; y aquí, no pueden no con-sonar y cantar “a coro” los versos del poema “Décima sexta palabra” de Bustriazo Ortiz (perteneciente a *El libro del Ghepin*, recopilado en *Herejía bermeja*, 2008, p. 117):

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

La lengua se despide de la lengua y así acontece “luegura”, “luenga”, “sabanura”. La “agramaticalidad” no niega la lengua, decía Deleuze (2002, p. 102); sino que se muestra como esa línea donde la lengua se pone a variar, a des-variar. Como si hubiera pasado un caracol y con su baba hubiera iluminado sonidos “otros”, borrando una “o” para hacerla “a” en “huesa”, por ejemplo. O como si leyéramos rastros de figuras, palabras borroneadas por re/sonancias que hay que localizar con el astrolabio brillante del balbuceo. Esta lengua inventada se haría pues no como una lengua otra, desconocida; sino como un venir de la lengua en la lengua, entre líneas de sonidos. En Bustriazo Ortiz escuchamos insistir la sufijación en “ura” para palabras que no sufijan así: “saladura”, “truenura”, “temblura”, “luegura”, “alegrura”. Esta poesía insiste en este sonido que no pertenece a esas palabras aunque sí pertenece a la lengua; y así se borronean esas palabras y se hacen cosas sonoras enrarecidas por la sal agramatical en el trazo de una lengua inventada por insistencias. Porque ese sufijo “ura” nos re-suena en la “rumiadura” que Barthes (1977, p. 66) marcaba como rasgo repetitivo en las lenguas de la logotesis. Es la “locuela” de la rumiadura de palabras, ese flujo (ba-ba) de palabras. La lengua, dice Deleuze (2002, p. 102), “deviene secreta”: deviene secreta porque secreta su propio hilo brillante en sonidos mínimos e insistentes, intensivos y tensores de la lengua puesta a variar, hecha resonancia en la escritura.

V.

Por qué nos importa la poesía. Por qué, si suprimimos lo poético, aún resta la poesía. Por qué nos sería necesaria la poesía si puede no comparecer. Por qué resiste la poesía e insiste en hacer del lenguaje un terrero inagotable, un campo de lucha y de juego por lo indefinido del sentido. Nancy responde a estos interrogantes, y lo hace con una expresión: “contar con la poesía” (2015, p. 151). Podemos y debemos contar con la poesía, porque tenerla en cuenta implica saber

de los bordes del lenguaje. No sólo porque la poesía marca el área extensiva de la lengua, sino fundamentalmente porque lo desborda. Entre la habladuría, el murmullo, esa expansión anónima e incalculable del lenguaje, y su reverso, la exactitud sin resto de una lengua que no conoce su desborde, está la poesía como una lengua ex-acta. La poesía se hace en y por una voz siempre por venir; en y por la resonancia como movimiento continuo de pasaje de sonido; en y por las palabras como cosas que suenan; en y por una existencia sonora que mide lo indefinido del lenguaje por la ondulación de la resonancia. Para Nancy, la poesía nos es necesaria para continuar con el deslizamiento del sentido; pero además de necesaria digamos también que es justa, porque canta el sentido con el tono preciso. La poesía sería justa y necesaria porque está al alcance de todos, como decía Ponge, porque tomándole el gusto a las asociaciones hacemos venir a la escritura la resonancia de esas cosas sonoras que son las palabras.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

_____. *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *La bestia de Lascaux. El último en hablar*. Madrid: Tecnos, 2001.

BUSTRIAZO ORTIZ, Juan Carlos. *Herejía bermeja*. Buenos Aires: Ediciones en Danza, 2008.

CALABRESE, Alejandro. *Líneas de sal*. Buenos Aires: Último Reino, 2008.

CALVEYRA, Arnaldo. *Maizal del gregoriano*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

CIXOUS, Hélène ; DERRIDA, Jacques. *Velos*. México, Siglo XXI, 2001.

_____. *Lengua por venir / Langue à venir. Seminario de Barcelona*. Marta Segarra (ed.) Barcelona: Icaria, 2004.

COROMINAS, Joan; PASCUAL, José. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1984.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?” in *Poesie*, I, 11. Trad. de Santiago Perednik para la edición digital de [Derrida en castellano](http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/poesia.htm). Disponible en <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/poesia.htm>. Consultado el: 10 mar. 2016.

_____. *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A, 1997.

DORRA, Raúl. *La casa y el caracol*. Córdoba: Alción, 2005.

ESCUADERO, Jorge L. *Poesía completa*. Buenos Aires: Ediciones en Danza, 2011.

GIRONDO, Oliverio. *Obra*. Buenos Aires: Losada, 1996.

HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias: Sobre el olvido de las lenguas*. Buenos Aires: Katz, 2008.

MAILLARD, Chantal *En la traza. Pequeña zoología poemática*. Barcelona: CCCB, 2008.

_____. *La baba del caracol*. Barcelona: Vaso Roto, 2014.

NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007a.

_____. *El peso de un pensamiento*. España: Ellago Ediciones, 2007b.

_____. *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

_____. “Nos es necesaria” en *Po&sie* N° 26. Disponible en <http://www.letrasenlinea.cl/?p=231>. Consultado el: 10 mar. 2016.

_____. “Hacer, la poesía” en *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. N° 5. Volumen 3. Disponible en http://www.badebec.org/badebec_5/sitio/pdf/06_versiones_Milone.pdf. Consultado el: 10 mar. 2016.

_____. *Lengua apócrifa*. Santiago de Chile: Cuadro de tiza, 2014.

_____. *Demande. Philosophie, littérature*. Paris: Galilée, 2015.

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

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

QUIGNARD, Pascal. *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1998.

VIEL T., Héctor. *Obra completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2003.