

A golpe de lengua o de bastón

Eugenio Rivas

No hay nada en el mundo más blando y débil que el agua.
Sin embargo, solo ella puede moldear la roca más dura y fuerte.
En eso es irremplazable.
Lo débil puede vencer a lo fuerte.
Lo blando puede vencer a lo duro.
(Tse, 2007, p. 195)

Toda grieta, toda fisura, pone en cuestión la estructura oculta tras la superficie en la que se abre. La brecha penetra el armazón supuestamente atemporal e inamovible y debilita su *statu quo*, deja a medias su verdad, la desnuda. Esa presencia tangencial (podríamos decir también ausencia de entereza en el cuerpo que la contiene) quiebra el sentido, permite —como quisiera Camnitzer (2019, p. 268)— desordenar lo ordenado y entender la razón que establecía su orden.

Cuando usamos el lenguaje habitual como método para relacionarnos con la realidad sucede que las palabras, de tanto usarlas, acaban perdiendo la relación con su significado y se sobrecargan de valor moral. Entonces las ideas pueden resultar aplastantes. Por ello, hemos de usarlas con cuidado, para no caer derrotados por el peso del pensamiento, por la carga de la cultura.

Para Chantal Maillard la poesía es ese modo atento de relación con la realidad, ese modo atemperado (2014, p. 39). Es una cuestión de actitud: aquietarse, aminorar la marcha y enfocar la atención, ampliar la conciencia, acercarse a lo eterno, a lo insondable. Un estado de alerta pausada en el que tiempo y espacio comienzan a intrincar sus dimensiones. En su *Baba de caracol*, Maillard (2014) desafía la relación o separación entre las artes plásticas o literarias, la semejanza o diferencia entre las artes de las cosas y las de las palabras: «Lo que importa, en ambos casos, es cierta inclinación, un sesgo de percepción, una oblicuidad que atraviesa "lo real", superponiéndose de repente a las líneas del mapa con el que acostumbramos a descifrar la existencia» (pp. 11 y 13). En lugar de creación hablaríamos de resonancia, de un vibrar que nos permitiría adentrarnos en el universo metafórico de los velos, del desvelar y el revelar del cuerpo. El poema es una obra y la obra es un poema, nos dice. La cuestión reside en considerar el modo en el que nos relacionamos con el mundo. Atendiendo a tres modelos teóricos de relación, nos invita a profundizar en aquel que acepta la inestabilidad de un mundo en transformación.¹ En este tercer modelo aceptamos el suceso en lugar de la realidad, las trayectorias en lugar de los objetos y los sujetos, y el ritmo en lugar de la materia y la forma. Podríamos establecer ciertas correspondencias entre estos modelos y las tres dimensiones del sentido que Gilles Deleuze establece en su *Lógica del sentido* (2005): designación, manifestación y significación. De este modo, la designación, en la línea de lo inestable, nos instala *de golpe* en el sentido (pp. 44 y 57). El nombre es como un palo que pone en práctica un pensamiento de bastón para designar los significados, «como si el bastón rompiera todo lo que muestra», devolviéndonos a la superficie de lo designado, donde por medio del acontecimiento se produce el sentido puro (p. 169).

También John Cage, en sus conversaciones con Daniel Charles, defendía que basta con «palpar las cosas, hacerlas sonar y resonar para descubrir los sonidos que las contienen», que para liberar el espíritu que hay encerrado en cada uno de los objetos de este mundo «es suficiente rozar el objeto, extraer de él un sonido» (2007, p. 81). Esta epistemología sonora, percutiva, defiende que es posible liberar la esencia, el espíritu, a través del sonido producido. Asimismo, Cage contaba cómo el maestro Disetsu Teitaro Suzuki alababa el golpe y su vibración como la forma más directa de conocimiento: «El problema no radica en que las ideas no dejen ver el verdadero significado de las cosas, sino en dejar ser

¹ Chantal Maillard (2014, pp. 12 y 13) introduce otros dos modelos de relación en los que la realidad es inamovible. El primero que se basa en el descubrimiento o la revelación, donde la realidad es dada, pero espera a ser revelada o desvelada por el artista. El otro modelo parte de una realidad que ha de ser construida por el creador, pero que es igualmente definitiva. Estos dos modelos se oponen al tercero, en transformación, donde la realidad es inestable.

las cosas sin significación, ya que ésta solo pertenece al hombre que de ese modo las capta» (Pardo, 2014, p. 46).

Eduardo Rodríguez nos propone el lamer como testigo de ese des-hacerse de la piedra. Así nos presenta una serie de bloques de sal en transformación, hechos para desaparecer. En este proceso la sal pasa de lo inerte al cuerpo vivo, de lo estable a lo cambiante. Lamer como un murmullo suave, humilde, a ras de suelo, que reitera levemente. Aquí no hay repetición. Cada golpe es un golpe nuevo, una nueva definición del existir, una nueva declaración de intenciones. El bloque de sal, como la mujer convertida en piedra por descreer a su dios salvador, funda un cuerpo sólido pero erosionable que, en cierto modo, acepta su temporalidad. Esa mujer dubitativa, que no podía confiar ciegamente en la milagrosa solución del fuego es castigada a ser sal (Génesis, 19). El mínimo anhelo por lo que se abandona merece un castigo divino. ¿Por qué la sal?, ¿por temer el fuego o por desconfiar de la decisión poderosa? Edith, la esposa de Lot no debía mirar atrás. Cuestionar no estaba permitido. La vida pecaminosa de Sodoma y Gomorra debía ser olvidada por completo, su destrucción no merecía ningún giro, ningún «miramiento» oblicuo.

Resulta difícil bajar la guardia tras semejante amenaza. Y aún peor es el vértigo que supone la infinita presencia del existir. Sin embargo, Eduardo nos recuerda que el agua o la saliva deshacen la piedra lentamente. Lamer la piedra, tallarla gota a gota, con todo el tiempo del mundo: Lamer, chupar, insistir con la saliva sobre la piedra hasta desgastarla para alimentar el cuerpo con la sal de la tierra. No hay prisa. La lengua que chupa, que deja la huella, genera el vano y nos muestra de la esencia su vacío, su ausencia. Solo mediante lo hueco, ese vacío, es posible hacer vibrar a los poderes hegemónicos hasta oírlos crujir, hasta quebrar su estructura y recelar de su permanencia. La apertura genera un espacio virgen, puro, donde un nuevo sentido pueda surgir. Como una grieta en el asfalto, deja lugar a la vida, un espacio para el resurgir de la naturaleza. Un margen donde la mala hierba (Deleuze y Guattari, 2005, p. 43) pueda instalarse y crecer, aceptando el cambio y la transformación continua, ampliando esa frontera hasta generar un nuevo territorio en ella, un Shael, el borde hecho territorio. Entonces, la presencia totalitaria cruje y se fragmenta, el mapa se desgarran en jirones dejando ver un nuevo mundo, una nueva verdad.

Byung-Chul Han (2017) cita una metáfora particular para explicar esta fenomenología: «la metáfora del barco que regresa a su puerto de partida después de generaciones, habiendo cambiado por el camino todas sus piezas tras infinitud de reparaciones» (p. 23). ¿Pero es posible decir que se trata del mismo barco? Tanto la tripulación como los habitantes de la ciudad de origen han sido sustituidos, igual que cada una de las piezas por sus recambios. Tampoco se conserva documento alguno que pudiera certificar relación alguna con su forma primera. Cualquier plano de referencia es irreconocible. ¿Qué queda de ese barco? Nada, ni nadie puede asegurar si perdura algún aspecto de su estado original. Es difícil afirmar que, salvo la idea de barco, otra cosa permanece.

Al igual que ese barco, la catedral de Friburgo sirve como ejemplo de lo inestable: «está cubierta de andamios gran parte del año. Está hecha de arenisca, un material muy blando y poroso que no resiste la lluvia ni el viento. Al cabo de un tiempo, se desmigaja» (Han, 2017, p. 66). Podemos imaginar como los granos desprendidos de sus muros son arrastrados por el viento hasta formar una duna en cualquier rincón, una montaña sin nombre, en movimiento. Tal vez esos granos lleguen a mezclarse con el mortero que los albañiles preparan para una nueva construcción donde los vecinos recen sus plegarias más sinceras antes de acostarse o al amanecer, donde los niños pinten las paredes o las hagan cimbrar con sus balonazos. Me gusta pensar que la estructura de cualquiera de nuestras casas contiene, al menos, algunos granos de antiguas catedrales, piedras sagradas desmigadas por el viento, desgastadas por el agua de la lluvia o del mar. Diminutos fragmentos de otros muros. Muros derribados para traspasar el ámbito de lo conocido y poder ver al otro lado —como nos dijera Maillard—, tumbados para aprender, sobre ellos, otros modos de caminar (2009, pp. 9-10).

En oriente, el término *Quan* señala la coyuntura, el doblar o el eje que permite el desplazamiento. Hablamos de las articulaciones que habilitan el movimiento, el cambio de posición, de aquello que se suponía inmutable, absoluto (Han, 2017, pp. 14 y 15). El carácter desplazable y provisorio de las partes de un mismo cuerpo lo dotan de un poder táctico para adaptarse a una realidad que varía y así beneficiarse de su mutabilidad. Esta transformación incesante nos instala en una dimensión no

estática, sino constelativa del acontecer, un mundo de relaciones. El hueco, el vacío abierto, permite, como en una falla, el desplazamiento y, por ende, la transformación. La brecha tangencial supone un proceso dilatado de diálogo entre lo que ya ha sido y la condición de posibilidad. Este acontecimiento poliforme y heterogéneo nos muestra un fluir que no se detiene y del que siempre es posible extraer algo nuevo.

El fenómeno des-creador de la sustracción nos devuelve a la blandura del agua del taoísmo. La posibilidad de colarse por las rendijas más diminutas, de filtrarse por cualquier poro, de calar o permear, de saber mantenerse por debajo, dan al agua su poder. Es su debilidad lo que hace al agua más fuerte que la piedra (Tse, 2007). En la obra de Andrei Tarkovski se apela una y otra vez al recurso de «una gota de agua cayendo sobre una superficie líquida, y su sonido. Su resonancia. Su ritmo. Su insistencia» (Maillard, 2014, p. 79). Con ello el cineasta defiende no querer decir nada, nada más que lo que puede verse y escucharse con la imagen audiovisual. Se trata de una invitación a mirar, a descubrir el misterio del acontecimiento. Detenernos en la cosa sin objeto, en la existencia desbordada y no en su interpretación desde el pensamiento. En sus *Lecciones de cine para escultores del tiempo*, Tarkovski (2016) destaca las sensaciones como instrumento capaz de acercarse y pronunciar «ese absurdo indecible», en cuanto que es imposible describir con el lenguaje ordinario y racional la cuestión de la creación artística o poética (pp. 11 y 12). El realizador identificaba el cine con la poesía japonesa, el haiku, donde varias ideas aisladas se solapan e interrelacionan dando lugar a una impresión nueva contenida entre sus versos, pero no presente en ninguno de ellos. Se trata de un ejercicio de «observación pura, sutil y compleja de la vida», nos dice el autor. Como en el cine, la cuestión consiste en «unir determinados fragmentos, sabiendo, viendo y sintiendo exactamente qué hay en ellos, qué los une de un modo indisoluble» (Tarkovski, 2016, pp. 22-24). Y la pausa. El tiempo detenido en la cosa, que nos permite penetrar de forma consciente en la inmediatez cambiante de la realidad.

Pero si nada permanece, si todo es cambiante, qué nos queda. En principio hemos de despedirnos de la idea de permanencia. Lo que sucede, lo que pasa (que no queda), es el acontecimiento. Nada se detiene en el curso de los procesos, de las trayectorias que cuando se interrumpen provocan gran inquietud: «Intranquiliza enormemente pensar las cosas en su estar-siendo, procesos más que cosas, que al cabo advierten hilos, aquéllos que formamos en la representación de las trayectorias» (Maillard, 2014, p. 19).

Eduardo Rodríguez insiste con cada proyecto en abrir ese espacio intermedio que tienta el sentido, que lo quiebra, que lo revienta a voluntad. Ese paisaje tangencial, que dibuja con cada piedra que tira, viene a poner de relieve una lectura profunda que habitualmente pasaría desapercibida. Con *La lengua es una tangente* nos plantea el cambio del ser definitivo, fijo, de-terminado, por el estar-siendo, un modo de existir infinito, cambiante y desordenado, que nos perturba. Una existencia preñada de presente, que no nos habíamos parado a escuchar con el requerido detenimiento y que desborda los límites de su propio nombre. La lengua, incapaz de nombrar ese suceder desparramado, se da la vuelta con un giro vertiginoso que rompe el equilibrio, que nos hace perder el pie. Ésta es la náusea de Sartre:

Bueno, hace un rato estaba yo en el jardín público. La raíz del castaño se hundía en la tierra exactamente debajo de mi banco. Yo ya no recordaba qué era una raíz. Las palabras se habían desvanecido, y con ellas la significación de las cosas, sus modos de empleo, las débiles marcas que los hombres han trazado en su superficie. Estaba sentado, un poco encorvado, gacha la cabeza, solo frente a aquella masa negra y nudosa, enteramente bruta y que daba miedo. (2002, p. 195)

La insistencia del existir en una iteración singular, una insistencia desparramada, nos devuelve al presente, a la inmediatez del aquí y el ahora, lejos del pensamiento discursivo propio del universo de los conceptos. Ese devenir ilimitado del acontecimiento puro nos trae de vuelta a la epistemología del golpe, al ese filosofar a martillazos al que nos invitaba Deleuze, donde la herida y la cicatriz no pueden ser separadas (2005, p. 34). «A diferencia de los objetos (*ob-jectum*: lo que se nos pro-pone), las cosas no tienen límites, las cosas son terribles. Su intensidad es terrible. Y sin concepto, un objeto es una cosa» (Maillard, 2014, 37). Esta punzada instantánea, ese «golpe de infinito», nos aquieta, nos corta el aliento. Como confiesa Antoine Roquentin, el protagonista sartriano: «Jamás había sentido, antes de estos últimos días, lo que quería decir "existir"» (Sartre, 2002, p. 195). Es entonces, a partir de esa

grieta (o tangente) donde se abre el abismo que nos sacude y entrecorta la respiración. Esa es la entrada.

La tangente, vaga en diagonal.²

² En 1987, hace ya un cuarto de siglo, en su prólogo a la edición castellana de la *Lógica del sentido*, Miguel Morey aclaraba respecto al pensamiento de Gilles Deleuze: «el suyo pretende ser un pensamiento *nómada*, que falta siempre a su lugar que nunca está en su sitio, que aparece donde no se le busca... que vaga, siempre en diagonal, a través de un territorio complejo de teorías y problemas sin asentarse en ninguno de ellos» (2005, p. 14).

REFERENCIAS

- Cage, J. (2007). *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Ciudad de México: Alias.
- Camnitzer, L. (2020). Manual Anarquista de Preparación Artística. *DATJornal*, 5(2), 267-274.
- Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2005). *Rizoma*. Valencia: Pretextos.
- Han, B-C. (2017). *Shanzhai. El arte d la falsificación y la deconstrucción en China*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Han, B-C. (2019). *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Maillard, C. (2009). *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-textos.
- Maillard, C. (2014). *La baba del caracol*. Madrid: Vaso Roto.
- Pardo, C. (2014). *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Madrid: Sexto Piso.
- Sartre, J. P. (2002). *La nausea*. Madrid: El País. [Edición de la autora: Jean Paul Sartre, *La nausée*, Gallijmard, 1938, p. 179.]
- Tarkovski, A. (2016). *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Madrid: Errata Naturae.
- Tse, L. (2007). *Tao Te Ching*. Barcelona: RBA.