

ARTÍCULOS

**“UNA FLUVIALIDAD DE
CONTRAAMPARO”. APROXIMACIÓN
AL MATERIALISMO SUPERREAL DE
FRANCISCO MADARIAGA**

**“UNA FLUVIALIDAD DE CONTRAAMPARO”. AN APPROACH TO
THE SUPERREAL MATERIALISM OF FRANCISCO MADARIAGA**

Franca Maccioni

Universidad Nacional de Córdoba – CONICET

Es doctora en letras por la Universidad de Córdoba y becaria posdoctoral de Conicet. Compiló, junto a Javier Martínez Ramacciotti, el libro Hacer. Ensayos sobre el recomenzar (Teseo, 2015).

Ha participado de diversas publicaciones colectivas sobre poesía y filosofía. Integra el equipo de investigación “Perspectivas materialistas. Un abordaje crítico de escrituras contemporáneas” dirigido por la Dra. Milone. Forma parte del comité editorial de la revista Nombres y de Prebanda Ediciones.

Contacto: franca.maccioni@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Francisco Madariaga**Surrealismo**Utopía**Poesía argentina
contemporánea**Política estética*

Este trabajo propone realizar una lectura de la poética de Francisco Madariaga (1927-2000) en un intento por pensar su apuesta histórico-política: abrir la posibilidad de habitar e imaginar un país distinto, un país natal que se deliña a contraluz del trazado soberano de la patria. Un país que posee una lengua propia, una lengua surreal, lengua-canto que tampoco coincide con el mono-logos nacional. Dicha apuesta utópica, sostenemos, resulta indisoluble del trabajo con la materialidad fluida que atraviesa toda su escritura.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Francisco Madariaga**Surrealism**Utopia**Argentinian
contemporary poetry**Esthetic politic*

This paper aims to explore the poetry of Francisco Madariaga (1927-2000) in an attempt to develop its historical-political commitment: to open the possibility of inhabiting and imagining a different country, a natal country that delineates itself against our nation. A country that has its own language, a super-real language, a language-song that also does not coincide with the national mono-logos. This utopian bet, we maintain, is inseparable from the work with the fluid materiality that runs through all his writing.

Fecha de envío: 27/09/2019

Fecha de aceptación: 14/06/2020

“Yo no tengo País,/ tengo isletas voladas por el agua” (Madariaga, 2016a: 267). Eso escribe Madariaga en *Los terrores de la suerte* volviendo impertinente, con ello, cualquier afirmación inicial del tipo “Madariaga es un poeta argentino”, “un poeta nacional” o del estilo¹. Sabemos por voz del mismo poeta, en cambio, que sus poemarios se trazan en relación con un territorio deseado; un territorio que se figura –en sus palabras– “como antípoda de lo que es un país a través del Estado” (Madariaga, 2016b: 483).² Estamos obligados, entonces, a trazar otro comienzo.

¹ La figura del “poeta nacional” remite indefectiblemente a un amplio debate en torno a la relación entre territorio e identidad (cultural, política, étnica y lingüística) nacional, factible de ser rastreado con -modulaciones singulares- desde mediados del siglo XIX hasta, al menos, entrado el siglo XX. En tanto resulta imposible resumir en pocas líneas el carácter prolífico y complejo de dicho debate, a la vez literario y crítico, remitimos al lector interesado al libro de E. Dobry *Una profecía del pasado. Lugones y la invención del “linaje de Hércules”* (2010), así como también al ensayo de Sandra Contreras “Las fundaciones de la literatura argentina” (2012), entre otros. Cabe mencionar, sin embargo, que el modo como se actualiza dicha discusión en el caso específico del poeta que nos ocupa, ha sido profundamente abordado por Roxana Páez en el artículo “Criollismo de otra experimentación: Francisco Madariaga” (1998). En dicho trabajo, Páez explica la reiterada recusación a los “poetas oficiales” y “nacionales” realizada por su poética, en principio, como parte de la dinámica propiamente vanguardista de apertura de un espacio de “libertad contra” en la que conviven un principio afirmativo y uno negativo; y como un gesto propio del humor burlesco de la tradición surrealista tanto europea como local. Pero, además, analiza cómo, si bien Madariaga se inscribe en la genealogía épica de los fundadores, al repetir dicho gesto traza una diferencia ideológica fundamental incorporando: una “velocidad prenatal” (Páez, 1998: 7); desprendiéndose de toda estética identificatoria y transgrediendo “la idea de totalidad que simula la literatura nacionalista, aún en las particularizaciones de las construcciones ‘regionales’” (1998: 8). En este sentido, en dicha poética “El criollismo sigue teniendo vigencia en una experimentación casi finisecular sin apañar de ningún modo un ‘ser nacional’ (como sí lo hizo la vanguardia argentina) o ‘regional’” (Páez, 1998: 13).

² Son numerosas las afirmaciones de Madariaga que, en diversas intervenciones, ensayos y entrevistas, apuntan en esta dirección. “No creo en el concepto o clasificación de ‘poeta nacional’ porque deviene de una idea de Estado, de Administración, y el Estado nunca fue dador de poesía. Creo sí en la relación de Región-Poesía-Infinitud” sostiene, por caso, en una pequeña intervención publicada en la revista *Confines* en 2010 (Madariaga, 2016b: 398). Por otra parte, en la entrevista que le realizara Marco Antonio Campos en 1996 titulada “Literatura en voz alta”, Madariaga agrega: “No acepto la idea de poeta nacional. Mi relación es con un país natal, no con una nación jurídicamente hablando” (Madariaga, 2016b: 467). En este mismo sentido cabe recuperar la contundente respuesta de Madariaga a la pregunta por “¿cómo juega el país natal?” en su escritura –pregunta realizada por Silvia Guerra para la entrevista publicada en el año 2000 bajo el título “Yo sé que un día me quedaré encantado, en un hotel para labios y para rosas”–. Allí Madariaga afirma: “Esa es una cosa que quiero que quede bien en claro, el país natal figura como antípoda de lo que es un país a través del Estado. Es decir, la región,

Madariaga, insistamos, no tiene país, tiene *isletas* pero no es un poeta *a-islado*; y si es el territorio el espacio que imanta toda su escritura, habría que insistir también en que esa tierra no es una parcela individual, “privada” y en que esta escritura no renuncia sin más a la apuesta por un espacio común y compartido. De hecho, Madariaga escribe, repone y nos dona la posibilidad de habitar e imaginar un *país distinto*, un *país natal* que arrastraría bajo ese mismo significante un sentido otro, originariamente otro. Un país en el que el sustantivo ya no derivaría de un fundamento jurídico-político a priori sino de la acción singular de un cuerpo y de una relación afectiva, también singular, con la materia común de la tierra y de los seres que la habitan: país de paisano, paisaje de pasaje.

Quizás por eso el “país natal” de Madariaga se expone de entrada como *contravención*, como *delito natal* que indica, una y otra vez, que ese espacio deseado se demarca contra la Ley, contra “ese vestido viejo ceñido por cobardes”, “mosquitero de la sangre obediente contra las/ deidades dulces de un trópico de carne” (Madariaga, 2016a: 184).³ A distancia del orden jurídico del Estado y de esa concepción históricamente ajusticiadora de la justicia que de él se deriva, Madariaga optará, en cambio, por la *justeza*⁴ de una lengua poética que haría posible reponer ese *otro país* que se delinea a contraluz del trazado soberano de la patria y esa otra lengua que tampoco coincide con el mono-logos nacional. Su escritura no tendrá

lo que yo llamo país natal, es región. No en el sentido peyorativo que se le da a los falsos folclorismos, a los falsos regionalismos, sino en el sentido antiguo, presente y futuro de la palabra. [...] En ese sentido digo yo región y país natal. Para mí, en este caso, es un pedazo de Corrientes, no toda Corrientes, un espacio de infancia” (Madariaga, 2016b: 483)

³ Estas citas fueron extraídas del poema “A un poeta y amante oficial” del libro *El pequeño patíbulo* de 1954. A continuación citamos el poema completo: “Le digo a una mujer que se estremezca ante dios/ como ante una culebra en el amanecer./ Que sienta que la Ley es como un vestido viejo/ ceñido por cobardes alrededor de su cintura./ Tejido dedicado de la miseria./ Mosquitero de la sangre obediente contra las/ deidades dulces de un trópico de carne./ vidrio y ocio./ Cristal de la comedia contras los alaridos de los/ puros./ Traidor a la delicadeza del instinto. / Pretendiente abolido del diamante principado del/ arte.” (Madariaga, 2016a: 184)

⁴ Quisiéramos hacer resonar, con esta palabra, la distinción que introdujera Roland Barthes a propósito de la escritura crítica en un intento por pensarla ya no como una escritura cuya verdad dependería de su *juicio* o capacidad de juzgar desde una pretensión de exterioridad, sino de su *justeza*, es decir, por su capacidad de en-tonar, de dar con el tono justo respecto del texto que lee. Es en *Crítica y verdad* en donde Barthes afirma: “La medida del discurso crítico es su justeza. Así como en música, aunque una nota justa no sea una nota ‘verdadera’, la verdad del canto depende, sumando y restando, de su justeza” (Barthes, 1972: 75). En la posibilidad de desplazar el alcance de dicho término de la crítica a la poesía, creemos, radica la potencia de pensar también el gesto crítico de lectura que realiza Madariaga respecto del tríptico Nación-territorio-lengua, en su doble valencia de recusación negativa (*contra*) y de proposición afirmativa.

nada en común con la de los poetas oficiales, esos a los que Madariaga tilda de “escribientes nacionales” “pajarracos de la patria”, “principitos destronados de toda sangre de composición en la naturaleza” (Madariaga, 2016a: 206).⁵

Contra el palabreo banal de esos “canasteros de los frutos del odio” (Madariaga, 2016a: 206), Madariaga ensayará, en cambio, una idea singularmente poética de la justicia y se guiará según la justeza de una lengua hecha a su medida: “creo únicamente en los terrores y separaciones que establece la poesía (la única legisladora real)” –se lee a comienzos del ensayo “Decadencia y lamentación” que publicara en el único número de la revista *La Rueda* en 1967 (Madariaga, 2016b: 379),⁶ idea que insiste, a su vez, en *El asaltante veraniego*, libro publicado ese mismo año–. En “Arte poética príncipe y pirata” (Madariaga, 2016a: 288) escribe:

La poesía es la rebelión (defensiva ofensiva) de una absoluta aristocracia natural y revolucionaria. [...]

La poesía es la tenaza de adiestración fulmínea para arrancar todos los clavos y echar a rodar todas las cruces. Tenaza-porción de agua y de fuego unificados en el relámpago. Tenaza de anti-realidad sangrante, de anti-alienación del Trabajo y del ocio esclavizantes y deformantes, manejada desde el infierno por la bruja celeste y cálida de la esperanza.

⁵ Nos referimos aquí al poema “Los poetas oficiales” perteneciente a *Las jaulas del sol* de 1960. En el mismo se lee: “¿Amoldáis vuestra esfera a lo más íntimo del porvenir?/ Perros enanos entecos, tenéis a vuestro servicio/ los escribientes nacionales, pajarracos de la patria./ Canasteros de los frutos del odio, no estoy/ arrepentido de tener a mi servicio las joyas/ y los frutos del deseo./ Principitos destronados de toda sangre de/ composición en la naturaleza./ Eugenios, Equis, Clauditos, perritos de ceniza” (Madariaga, 2016a: 206).

⁶ La cita completa afirma lo siguiente: “Creo únicamente en los terrores y separaciones que establece la poesía (la única legisladora real) en su rápido y permanente combate en el desprecio y en la destrucción de las deformidades, corrupciones y asesinatos de toda índole y de toda procedencia que se practican en nuestras Sociedades Contemporáneas, pero sin concesiones ni interrupciones en la absoluta libertad de su naturaleza” (Madariaga, 2016b: 379). No resulta casual que Madariaga prosiga su defensa de la libertad de la poesía, realizando un homenaje a Breton por la “fiereza luminosa de una resistencia” que combatió los conservadurismos pero también las expresiones de “los espíritus mutilados por los poderes: divididos, fragmentados, mal enamorados, gimiendo desde una pseudoizquierda oficial” (Madariaga, 2016b: 379-380). Nos detenemos en dicho ensayo ya que el mismo otorga pistas para pensar el modo como Madariaga concibe una idea de justicia poética a distancia de toda “fiscalización ejercida por cualquier tipo de nueva burocracia [...] deformadora de los poderes revolucionarios” y ajena, también, “a cualquier poder represivo” (Madariaga, 2016b: 380)

Insistamos. Como dijera Reinaldo Jiménez, contra “lo *penal* y punitivo de nuestro sistema mental de inclusiones / exclusiones [...] que finge ampararnos [...] cuando de cohecho energéticamente nos secuestra, mediante todo tipo de artilugios de entristecimiento, para la neutralización, vía la *palidez legal* de ese totalitario Nosotros” (en Madariaga, 2016b: 567) Madariaga ensayará modos de rajar “el cascarón semántico” (en Madariaga, 2016b: 573). Para ello, hará uso de la potencia de la imaginación para impugnar en acto la totalidad de una razón, de una lengua y de una configuración política dominada por una cuantificación hostil a la diferencia cualitativa, ensayando una lengua poética otra. En su escritura, las palabras serán elegidas según el criterio rítmico del poema que no coincide sin más con el de la poesía como género (ni con sus reglas de composición retórica). Por poema, entonces, quizás debamos entender un modo singular de enunciación rítmica que desafía la milenaria discontinuidad trazada por el señorío del signo, haciendo de la lengua del poema una materia que carga y pone a resonar la fuerza afectiva y sonora que el cuerpo y el entorno le transfiere a las palabras y a la sintaxis. En este sentido, la apuesta escritural de Madariaga, su ritmo y su sintaxis, parece responder menos a una búsqueda formal que a un intento de proponer una “forma de vida que transforma una forma de lenguaje y, recíprocamente, una forma de lenguaje que transforma una forma de vida” (Meschonnic, 2015). En ella, como dijera, Henri Meschonnic (2015):

el ritmo ya no es más, aunque algunos iletrados no se hayan percatado, la alternancia del pan-pan en la mejilla del metrista metrónomo. El ritmo es la organización-lenguaje del continuo del que estamos hechos. Con toda la alteridad que funda nuestra identidad. [...]Y si el ritmo-poema es una forma-sujeto, el ritmo no es más una noción formal, la misma forma no es más una noción formal, la del signo, sino una forma de historización, una forma de individuación.

Madariaga busca el *tono justo*. Canta. Parafraseando los versos del *Pequeño patíbulo* podemos decir que, con un don infernal de encanto y de sonido Madariaga llora entre los hombres su desacuerdo con el lenguaje.⁷ Canta para despejarse del discurso y así poder “discurrir en

⁷ Nos referimos al poema “Cenit con reportaje”: “Carruaje celeste de la cuadrilla del sol/ se derrumba en las laderas calientes./ Con un don infernal de encanto y de sonido/ lloras entre los hombres tu

construcción de una esperanza activadora del estado de percepción poética” (Jiménez, 2012: 24): de esa percepción sensible, encarnada y sintiente que parece haberse perdido en el plano de la realidad unidimensional en la que vivimos. Traza su canto poético para *reencantar* el mundo chato y violentamente aplanado por la técnica y el capital, produciendo imágenes y sonoridades que trascienden el estado prosaico de la realidad y que, si son surrealistas o *superrealistas* es porque –como sugiere otra vez Reynaldo Jiménez (2012: 14)– se elevan contra la “represión introyectada de una organización social opresiva y refractaria a las calidades múltiples de lo posible”.

Si Madariaga es, como dice, un “aliado del surrealismo” (y no un ejecutor de procedimientos de composición que supieron hacer escuela), un admirador, en suma, de ese movimiento “abierto, libremente, sin capillas, etiquetas, sectas o dogmas”⁸ es porque comparte con él un espíritu profundamente contestatario, libertario y revolucionario; incluso utópico. Vale la pena recordar, como lo expresa Michael Löwy (2006: 9), que:

el surrealismo no es, no ha sido ni será jamás una escuela literaria o un grupo de artistas, sino un auténtico movimiento de rebelión del espíritu y una tentativa eminentemente subversiva de *reencantamiento del mundo*, es decir, una tentativa de restablecer en el corazón de la vida humana los momentos ‘encantados’ borrados por la civilización burguesa: la poesía, la pasión, el amor loco, la imaginación, la magia, el mito, lo maravilloso, el sueño, la rebelión, la utopía. O, si se prefiere, una protesta contra la racionalidad estrecha, el espíritu mercantil, la lógica mezquina, el realismo chato de nuestra sociedad capitalista/industrial y la aspiración utópica y revolucionaria a ‘cambiar la vida’

desacuerdo/ con el lenguaje,/ con el manantial del luz diaria herida/ que el hombre pobre reparte entre/ sus hijos.” (Madariaga, 2016a: 174)

⁸ Nos referimos a la afirmación que hiciera Madariaga respecto de este movimiento en la intervención “Región – Poesía – Infinitud”. En la cita completa se lee lo siguiente: “Aunque sin ninguna ortodoxia, más bien como un aliado, admiré al surrealismo [...] del que destaco, [...], una grande y lúcida actitud ética de Defensa de la Poesía, frente a todas las formas de poderes totalitarios, que quisieran tener a la poesía a su servicio. El surrealismo se plantó lúcidamente frente a ellos, y tuvo razón” (Madariaga, 2016b: 397-398). Por otra parte, en “Testimonio sobre el surrealismo” (Madariaga, 2016b: 382), insiste diciendo: “Yo, ¿qué puedo decir del surrealismo? Proviengo de la Surrealista Cósmico Tradicional campaña correntina, y el surrealismo, abierto, libremente, sin capillas, etiquetas, sectas o dogmas, americano, es decir, ‘un estado natural del ambiente’, como lo comprendió Breton cuando pasó por Haití; seguramente ha contribuido a mi vuelta y entrega a la naturaleza e historia de esa campaña”.

Quizás por ello, en la escritura de Madariaga el esfuerzo parece estar puesto en hacer que “las letras dejen de ser tachuelas opacas depositarias de significados pisoteados sobre una superficie refractaria o un continente evaporado” (Jiménez, 2012: 24) para volverse materia de encantamiento del espacio y materia encantada por el espacio, materia que inscribe el territorio y se deja conmovir por éste en un continuo indisociable de sentido, sonido y afecto. Otra vez en *Los terrores de la suerte* (Madariaga, 2016a: 114) leemos:

Ya les dije: yo soy el cantor con canto y arranco de mi memoria a los enfermos destrozados. Yo soy el que agiliza las relaciones y las esperanzas, pero me sostengo contra la sonrisa de los nuevos bobetas y contra la boca envuelta en algodones amarillos de los ancianos nacionales.

John Berger (2014), en “Apuntes sobre la canción” sugiere que lo que hace que los discursos de los burócratas del Estado y afines suenen tan vacuos, como un mero monólogo de siglas algebraicas, lógicas y deductivas sin referencias a ninguna experiencia vivida, es que han renunciado a la esperanza. La esperanza, afirma en cambio, engendra vocabularios políticos. Vocabularios políticos que no son meramente proyectivos, dirá Berger, que no desprecian el presente ni graban sus dogmas en piedra, sino que, como las esperanzas y las canciones, vacilan como la llama de una vela o fluctúan como el agua de un río.

En un sentido similar, en una intervención titulada “Literatura y sociedad. Compromiso y gratuidad” Madariaga afirmó, citando a Vallejo, que el deber de la poesía es el de “crear los grandes acueductos políticos de la humanidad” (Madariaga, 2016b: 393) y el de cantar que es, –como dijera en otro poema de *Los terrores de la suerte* (Madariaga, 2016a: 274)– “crecer y bordar constantemente, desarrollarse como el agua (la que surge o corre) y, por sobre todo, ser valiente poseedor de los amparos de la vida.”⁹ Si la invitación,

⁹ La ponencia “Literatura y sociedad: compromiso y gratuidad” que Madariaga presentara en 1995 en el “Congreso de literatura y pensamiento latinoamericano hacia el año 2000” en San Luis comienza con una serie de citas de escritoras y escritores que han abordado esta cuestión (entre ellos: Marina Tsvetáieva, Saint-John Perse, Aldo Pellegrini, Rimbaud, Guimarães Rosa, Enrique Molina, entre otros). La referencia que hacemos a la cita del poeta Cesar Vallejo responde a que la misma resulta particularmente productiva para dilucidar el modo como Madariaga piensa la politicidad de la escritura por fuera de los modelos que la comprenden en términos de eficacia del arte, compromiso, militancia o contenido representativo. La misma, in extenso, afirma lo siguiente: “El artista antes que gritar en las

siguiendo a Berger, es la de sopesar la politicidad de su canto poético, ésta deberá ser pensada más allá de la opción dicotómica que obliga a ubicar la poesía o bien del lado del compromiso o bien del lado de la gratuidad indiferente a lo social. Como Madariaga no ha dejado de insistir, se trata, sí, de resistir a “la tiranía de la técnica mal aplicada, esa que tiene templos sostenidos por columnas de peste, de desamor, de desamparo y de desprecio” (Madariaga, 2016b: 395), pero sin subsumir el ser de la poesía a ninguna teleología ni teología (política),¹⁰ ni a ningún discurso útil a las mezquindades del

calles o hacerse encarcelar, debe crear dentro de un heroísmo tácito y silencioso, los profundos y grandes acueductos políticos de la humanidad que solo con los siglos se hacen visibles y fructifican en esos idearios y fenómenos sociales que más tarde suenan en la boca de los hombres. Si el artista renuncia a crear lo que podríamos llamar las nebulosas políticas en la naturaleza humana, reduciéndose al rol, secundario y esporádico, de la propaganda o de la propia barricada, ¿a quién tocaría aquella gran taumaturgia del espíritu?” (Madariaga, 2016b: 393).

A continuación y tras afirmar que “el arte y la poesía son, sí, ‘sociales pero no sociológicos’”, Madariaga insiste, en dos ocasiones en dicha intervención, en que “No hay otro compromiso mayor que el de cantar [...] con la mayor fidelidad a sí mismo, cuidándose de las ideologizaciones o de las teologías poco solares” (2016b, p. 394); “armados en bodas totales con el agua y el sol, con sus rebeliones de fraternidad y de la solidaridad frente a las coerciones de los poderes envilecidos del dinero, del contrabando urbano, con sus desprecios y fatigas que solo conducen a un destino incierto. Trabajando con el máximo rigor natural y cultural, a la vez, plenos del conocimiento y las imágenes del vasto pueblo de la infancia y de todo lo más cercano, de lo arcaico y de lo actual, de lo más realista y lo más onírico” (Madariaga, 2016b: 395).

¹⁰ Este trabajo forma parte de una investigación más amplia que busca sopesar la potencia estético-política de un corpus de escrituras poéticas argentinas que se trazan en torno a la imaginación material (del agua) del Río y cuya potencia radicaría en proponer lo que hipotetizamos como “imaginaciones políticas ‘impolíticas’”, esto es: imaginaciones que *desisten* de cualquier ficción soberana; que no construyen una subjetividad emancipatoria; y que no pueden ser sustantivadas en términos de destino, determinación y proyecto. Dicho de otro modo, se trataría de imaginaciones políticas que se afirman a distancia de toda teleología y teología política. Este último término hace referencia a las filosofías políticas configuradas a partir de la noción central de soberanía (o de decisión soberana). Como sugiere Galindo Hervás (2003) en *La soberanía. De la teología política al comunitarismo impolítico*, “los dos extremos que definen la concepción teológico-política de la soberanía [son]: decisión (del enemigo) y representación (de la unidad)” (Hervás, 2003: 69). Es en el pensamiento de Carl Schmitt donde la imbricación (secularizada) de teología y política surge ante el presupuesto nietzscheano de la muerte de Dios erigiendo “un nuevo objeto de fe garante de las promesas: el Estado-Leviathán” (Hervás, 2003: 22) que vendría a llenar el vacío de garantías con una capacidad soberana de decisión, de neutralización del conflicto y de instauración del estado de derecho. Su propuesta parte del diagnóstico de la modernidad, como época carente de un fundamento para el orden, y es dicha conciencia la que sostiene su confianza en la necesidad de una “decisión «mediadora» que cargue con la exigencia de la época y produzca orden” (Hervás, 2003: 25). En este sentido el pensamiento de Schmitt seguiría sosteniéndose dentro del “carácter «constructivo», moderno” (Hervás, 2003: 25) situando al Estado como productor soberano de orden y contención de conflicto y como constructor/destructor de derecho, en tanto soberano es aquel que decide sobre (y en) el estado de excepción. Siendo que el auténtico caso de excepción es la guerra, para este pensador, la decisión soberana implicaría ante todo

Estado. Se trata, por el contrario, entendemos, de insistir en el deseo de encontrar un modo de asociación alternativo con la multiplicidad de lo existente, de figurar una alteridad, pero no una alteridad que coagula en una imagen estática, cerrada sobre sí, de nuevo *aislada*.

Si podemos acordar con Ernest Bloch en que el surrealismo contiene “un excedente utópico”, un excedente de luz negra que escapa a los límites de todo movimiento social o político, por revolucionario que sea” (en Löwy, 2006: 39), quizás no sea errado pensar que un impulso utópico moviliza, también, el modo como este poeta “aliado” canta y encanta ese país otro. Impulso utópico que no se reduce a la proyección de un lugar, como suele entenderse, o “de un no lugar que se ve como un lugar” (Jameson, 2013: 466), sino que indica más bien, como sugiriera Jameson en “La utopía como replicación”, la permanencia de un deseo.¹¹ Miguel Abensour en “El hombre es un animal utópico” propone pensar que la utopía sería “antes que nada, la afirmación del deseo de una alteridad social” (Abensour, 2018: 88); deseo que se deja ver menos en la proyección de la imagen hacia la cual se dirige que en la fuerza negativa que impugna lo que es dado como real para producir un desvío, abrir una vía oblicua, un espaciamento en donde la diferencia pueda surgir como tal (aunque sin necesidad de instaurar un nuevo principio de realidad). Su potencia radicaría, así, en trazar nuevas líneas de fuga:

Líneas de fuga, tan inmateriales como los efectos de espejo, de refracción sobre el agua de los momentos fugaces efímeros de

la posibilidad de formar una “*unidad específicamente política*” (Hervás, 2003: 49) mediante la decisión que discrimina *quién es* el enemigo.

Aunque a distancia de toda apuesta que suponga cualquier inmanencia o decisión que opere por excepción violenta y fundación de un nuevo orden unívoco, lo “impolítico” como horizonte categorial –sugerido por Esposito (2006) y cartografiado por Hervás– no se homologaría a una perspectiva “antipolítica”. Se situaría, en cambio, en una “distancia crítica entre la despolitización moderna y la teología política” (Esposito, 2006: 27) rechazando todo lugar trascendente de fundación de lo político (sea éste económico, jurídico o religioso) y tomando distancia, también, de los “trascendentales estéticos propios de la metafísica occidental, tan determinantes para la historiografía y crítica del arte (autor, obra, sentido, decisión, política, etc.), obligándonos a una interrogación del ‘arte’ (de sus prácticas) divorciada de los modelos genéticos e historicistas habituales” (Villalobos, 2013: 111).¹¹ En dicho ensayo Jameson sugiere que, a diferencia de las utopías programáticas o totales, los “impulsos utópicos” demandan otro modo de interpretación. Allí afirma: “La interpretación del impulso utópico [...] trata siempre con fragmentos: no es simbólica sino alegórica; no se corresponde con un plan o con una praxis utópica: expresa el deseo utópico y lo inviste de una variedad de formas inesperadas y disimuladas, ocultas y distorsionadas” (Jameson, 2013: 472).

felicidad que mantienen a distancia tanto la búsqueda de la plenitud como la avaricia depredadora. No es por azar que William Morris sitúe su utopía sobre el río, como para prestarle a la utopía los rasgos del agua en tanto que elemento, la fluidez, los caracteres inaprensibles, su promesa de infinito, la fragilidad” (Abensour, 2018: 94).

Quizás no sea casual tampoco que Madariaga sitúe la suya a la vera de innumerables lagos, esteros y lagunas. Si, fieles a la materia acuática que la atraviesa, quisiéramos pensar su escritura como una isla utópica, “si así lo fuera –dirá Madariaga (2014: 72)– en todo caso lo sería con una superficie acorde con la que podríamos imaginar para una isla ubicada en el corazón del Lago Nacional del Infinito”. Una isla donde ser, como dijera una vez más Reinaldo Jiménez, “eso que el Coco Madariaga destila: *náufragos del desamparo*”:

Naufragar en plena catástrofe general, poder naufragar *de* ella, recobrar, en fin, a dentelladas, zarpazos de voz, una fluvialidad de contraamparo. Inalienable derecho creador de la presencia. Acaso sensorio-afectivo a la inmanente otredad. Alternos, más que subalternos, los sentidos, en tanto en un Sentido aislado y categórico ya no convergen, giran.” (Jiménez en Madariaga, 2016b: 582)

“La utopía revolucionaria es la energía musical” del surrealismo, afirma M. Löwy (2006: 13). Y es contra los dogmas y los oficialismos artísticos o políticos (*cfr.* Madariaga, 2016b: 380) que Madariaga optará por dejar constancia de esa acallada y “salvaje explosión del canto verde” (Madariaga, 2016^a: 237) poniéndola a resonar en una lengua enrarecida por la preocupación misma que la con-mueve, esto es, en sus palabras: “saber llevar el canto de los demás y no el canto a los demás” (Madariaga, 2016b: 399). Contra lo útil de un cacareo político funcional a los intereses del Estado, Madariaga optará en cambio por lo *fútil* que, al decir de Barthes (2004: 77) viene de *fundo*: que fluye, que nada retiene.

El canto que fluye y el agua que corre tienen en común el hecho de que “ambos circulan –dijera una vez más Berger (2014)– para llegar al mar del que todo provino. Y el hecho de que en muchos idiomas el lugar donde el río entra al mar se llame boca no hace más que subrayar esta comparación”. Las aguas que fluyen por la boca de un río –como el canto que fluye por la boca que canta– desembocan

en un lugar inmenso, originario y primitivo del sentido. Y por primitivo quizás debamos entender menos un sentido rudimentario que un sentido anterior al proceso civilizatorio de la lengua nacional.

Jean-Luc Nancy por su parte, ha sugerido que lo que se deja oír en una escritura poética vuelta “canto del sentido” “no es en absoluto la puesta en música de una proposición o de un texto [sino] el carácter primitivo resonante del sentido mismo” (Nancy, 2013: 212). Carácter primitivo que señalaría la precesión del habla, “un habla infante que se deja oír más acá de todo hablar”, un habla que “no ejecuta ninguna lengua” sino que traza la inminencia de su surgimiento. Quizás Madariaga, como Jean-Pierre Brisset, sea uno de esos pocos escritores que consagró su tiempo a reconstruir la memoria de una lengua primitiva, esa que hoy por hoy sólo encuentran quienes saben jugar con ella hasta abismarla fuera de sí en el enorme charco final que es su comienzo. Sabemos –por Brisset vía Foucault (Foucault, 1999)– que la lengua primitiva u originaria no sería un protolenguaje, un código pobre y estable del que habrían surgido las demás lenguas por derivación. La lengua primitiva indicaría más bien hacia un cambio de estado en la materia de la lengua: un estado fluido, móvil, indefinidamente penetrable del lenguaje; lenguaje en el que podríamos circular en todos los sentidos. Según el hallazgo de Brisset, en esa lengua en emulsión “las palabras saltarían al azar como en las ciénagas primitivas nuestras ranas antepasadas brincaban según las leyes de una suerte aleatoria” (Foucault, 1999: 14).

Quizás Madariaga, en un gesto similar, haya trabajado hasta el cansancio sobre nuestra lengua para que sea posible aún escuchar en las palabras el modo como todavía resuenan en ellas esas ranas antepasadas, esa infancia líquida de la lengua. “Acordeón de ranas, del nivel del dolor,/ aquí suena el oro en el agua/ creando el amarillo de los niños,/ la exuberancia de los dedos,/ la saliva del sexo” escribe en *El delito natal* (Madariaga, 2016^a: 237). Porque como decíamos al comienzo, para poder reponer ese país natal obliterado que se sitúa en el reverso del trazado soberano de la patria, hace falta también reponer esa lengua material-maternal que ha sido olvidada y silenciada en la lengua nacional. Allí donde la realidad impuesta por un orden jurídico-político y exaltada por los poetas oficiales “anida como *desafecto* unidimensional en las palabras” (Jiménez, 2012: 15) haciendo de ellas dispositivos meramente referenciadores, Madariaga sabe que “lo necesario sigue siendo que la palabra, otra vez respirante, estremezca el lenguaje” (Jiménez, 2012: 26). O, dicho de

otro modo, sabe, como dijera León Rozitchner (2011: 16), que antes que la lengua nacional, es decir, antes de la imposición de ese lenguaje técnico que nos separa de las cosas para significarlas, para que veamos en ellas “cosas puramente cosas despojadas del ensoñamiento que las sigue sosteniendo” hubo algo más. Otra lengua que hay que trabajar para volver a hacerla presente “aunque la ‘realidad’ de los que solo sueñan cuando duermen conspire para olvidarla” (Rozitchner, 2011: 10). Una lengua maternal-material, dirá Rozitchner, lengua-capullo de imágenes y sensaciones donde las palabras como meros signos aún no existían, donde todo era ya un continuo de ritmo-sentido, una lengua donde el sueño y la vigilia no estaban separados todavía.¹²

Volvamos entonces al comienzo. Madariaga no es un poeta argentino. No tiene país. Pero su obra coincide con la cartografía exacta del espacio literario deseado que con-mueve su escritura y su

¹² Cabe destacar que la propuesta en torno a la lengua realizada por L. Rozitchner en *Materialismo ensoñado*, debe ser comprendida al interior de un diagnóstico más amplio, desarrollado a lo largo de su obra, en el que se articulan capitalismo y cristianismo. Para Rozitchner el cristianismo constituye una de las tecnologías privilegiadas de producción de subjetividades adaptadas al triunfo de dicho sistema económico-político y es esa religión la responsable de haber introyectado por el terror el desprecio por la carne sensible en cada uno de nosotros, haciendo de nuestro cuerpo y el de los otros un mero residuo abstracto librado al cómputo mercantil. Según su el pensador argentino, es mediante el borramiento y la negación de esa experiencia mater-ial primera que reemplaza a la madre cobijante por la figura alucinada de una madre virgen, y a esa relación originaria, ensoñada y sensible, por una mera abstracción sin cuerpo, que el cristianismo logró también hurtarnos la pertenencia al tiempo práctico, cualitativo y humano de la historia. Para no aceptar la finitud de la vida que la madre enseña, sus premisas metafísicas nos instan a sacrificar la vida misma en pos de una vida eterna, a des-precia la materia “para darle la significación meramente abstracta que pudiera justificarla como valor de cambio” (Rozitchner, 2011: 45), que pudiera subsumirla, en suma, en la forma monetaria de la equivalencia general. La mercancía es, en adelante, la signatura que inscribe en los cuerpos y las cosas el recorte de sus cualidades y de su forma humana; es en suma las despreciación material necesaria para poner a funcionar la máquina cuantificadora que banaliza la muerte.

Para este pensador, el idealismo consumado que el cristianismo inaugura en nosotros y en la forma social entera, subsume incluso a la lengua. En adelante, afirma, “toda frase, todo acto de lenguaje conceptual, debe ser entendido entonces como una metáfora decapitada, donde la cabeza tronchada sigue hablando sustentada en la nada: el cuerpo que la sostiene ha sido aniquilado.” (Rozitchner, 2015: 89-90) La lengua se ha vuelto ella también pura ciencia metafísica, lengua instrumental que se adosa a las cosas como una etiqueta abrochada y sin expresión borrando las cualidades que se inscriben en ellas, es decir borrando la historia y el acceso originario a las palabras que sólo su materia conservaba. Una vez más, la mater ha sido borrada y suplantada por una lengua en la que los significantes ya no son soportados sino por una materia puramente arbitraria que olvida los acontecimientos que las hicieron posibles. Lo que queda son palabras desagotadas del sentido sensible que las llenaba, “como cuando se vacía un estanque y aparecen en el fondo esqueletos blancos de los peces antes vivos” (Rozitchner, 2015b: 75-76).

canto. Ese espacio, como él mismo ha sugerido, no es nación sino región. Y “región es *infancia*” (Madariaga, 2016b: 476). Pero como vimos una infancia que no coincide con ningún sujeto individual, con ningún dato biográfico, con ninguna vivencia perdida ni cronológicamente datable. Es al mismo tiempo una infancia del sentido, una infancia de la lengua, una infancia del territorio, quizás incluso una infancia de la historia y de la política colectiva. Madariaga canta un origen. Pero un origen que, como dijera Giorgio Agamben (2007), no es historizable sino historizante en tanto contiene en potencia la posibilidad de desplegar *otra* historia que no coincida con la historia oficial y otro país que no coincide tampoco con el nacional.

Es sabido que Agamben retoma su noción de origen de Walter Benjamin quien, a su vez, se lo figuró como un *vórtice*, como un remolino que mima el movimiento en espiral del agua cuando gira en torno a una fuerza de succión infinita. Según lo interpreta el pensador italiano:

como el torbellino en el curso del río, el origen es contemporáneo del devenir de los fenómenos, de donde extrae su materia [...]. Y porque acompaña al devenir histórico, tratar de comprender este último significará no llevarlo hacia atrás, hasta un origen separado en el tiempo, sino sostenerlo y confrontarlo con algo que, como un vórtice, sigue presente en él (Agamben, 2016: 52).

Pascal Quignard ha sugerido que la infancia culmina en el momento en que los hombres se “sacuden el agua al pisar la orilla del lenguaje” (2006: 48). La escritura de Madariaga creemos, en cambio, en este punto cercana a la propuesta de Agamben, vendría a probar que la infancia líquida no es un estado superable en el tiempo y olvidado en el lenguaje, sino que coexiste con él y que la tarea sigue siendo la de crear acueductos de escritura que nos permitan volver a habitar ese país natal y hablar la lengua fluida de su materia. Si Madariaga es, como dice, “el portador de los lagos-lagunas, el apoderado general para hacer las transferencias de las aguas de retenimiento primordial” (Madariaga, 2016^a: 270), o, como agrega en otro poema del *Delito Natal* “Soy el diablo natal, soy el aguarar natal,/ soy el ferozteador natal./ Soy alumbrial por falta de costumbre./ El dador de los primeros regalos de la tierra” (2016a, p. 238). habría que pensar entonces que su poesía “retorna al sentido primitivo para decir desde lo más hondo lo inaudito”, para tratar –como dijera Rozitchner

(2011: 22)– “de actualizar el ensoñamiento de las primeras palabras de una lengua perdida en la misma lengua que hablamos” y devolvernos, así, el país natal que nos fue violentamente borrado. Y si la búsqueda es la de reponer, en el canto, la continuidad entre sentido y sonido que olvidamos en el flujo discursivo de la lengua que hablamos, y con ello, la de devolvernos otro modo posible de relación con la materia del territorio y la totalidad de seres (pasados y presentes) que la habitan, esto no se logra sino abismando las palabras significantes en el vórtice poético del origen que las extrema, las exaspera y nos las devuelve intensificadas.

A nosotros, los lectores, quizás nos toque asumir que para leer esta lengua y poder ser ciudadanos de este país soterrado hay que poner el cuerpo en el lenguaje, acoger las palabras en la boca y dejar que resuenen allí su sabor, su sonido y su color. Quizás al hacerlo comprendamos –como escribiera Madariaga por boca de otros en los epígrafes que dan inicio a *El asaltante veraniego* y al *Delito Natal*– que “*lo maravilloso no se fabrica por ninguna receta farmacéutica. Lo maravilloso lo agarra a uno por la garganta*”, que “*hay una promesa sembrada de ojos como nunca fue hecha a los hombres*” y que no nos queda más que trabajar para poder verla y hacerla compartida.

Bibliografía

- ABENSOUR, MIGUEL. “El hombre es un animal utópico”, *Nombres. Revista de filosofía*, núm. 31. Córdoba: Alción, 2018.
- AGAMBEN, GIORGIO. *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- AGAMBEN, GIORGIO. *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso, 2016.
- BARTHES, ROLAND. *Crítica y Verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
- BARTHES, ROLAND. *Lo Neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- BERGER, JOHN. “Apuntes sobre la canción”, *Revista Ñ*, 29 de julio de 2020 .
Disponible en: <https://goo.gl/moqF6x>.
- ESPOSITO, ROBERTO. *Categorías de lo impolítico*. Buenos Aires: Katz, 2006.
- DOBRY, EDGARDO. *Una profecía del pasado. Lugones y la invención del “linaje de Hércules”*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

- CONTRERAS, SANDRA. “Las fundaciones de la literatura argentina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 743, 2012. Disponible en: shorturl.at/rsA18.
- FOUCAULT, MICHEL. *7 Sentencias sobre el 7º Ángel*. Madrid: Arena Libros, 1999.
- GALINDO HERVAS, ALFONSO. *La soberanía. De la teología política al comunitarismo impolítico*. Murcia: Res Publica, 2003.
- JAMESON, FRIEDRICH. “La utopía como replicación” en *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- JIMÉNEZ, REINALDO. *El cóncavo. Imágenes irreductibles y superrealismos sudamericanos*. Buenos Aires: Descierto, 2012.
- LÖWY, MICHEL. *La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2006.
- MADARIAGA, FRANCISCO. *Contradegüellos I. Obra Reunida*. Entre Ríos: Eduner, 2016a.
- MADARIAGA, FRANCISCO. *Contradegüellos II. Obra Reunida*. Entre Ríos: Eduner, 2016b.
- MADARIAGA, FRANCISCO. *No soy ni la sombra de un crítico: textos recuperados, artículos y crónicas*. Rada Tilly: Espacio Hudson, 2014.
- MESCHONNIC, HENRI. “Manifiesto por un partido del ritmo”, 2015. Disponible en: <https://goo.gl/3kBB8B>.
- NANCY, JEAN-LUC. “Hacer, la poesía”, *Babedec*, núm. 5, vol. 3, 2013. Disponible en: <https://goo.gl/tT7GNM>.
- PÁEZ, ROXANA. “Criollismo de otra experimentación: Francisco Madariaga”, *Orbis Tertius*, vol. 3, núm. 6, 1998. Disponible en: shorturl.at/drs01.
- PÁEZ, ROXANA. *Poéticas del espacio argentino: Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.
- QUIGNARD, PASCAL. *El nombre en la punta de la lengua*. Madrid: Arena, 2006.
- ROZITCHNER, LEÓN. *Materialismo ensoñado*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2011.
- ROZITCHNER, LEÓN. *Escritos políticos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015.
- ROZITCHNER, LEÓN. *La cosa y la cruz. Cristianismo y capitalismo (en torno a las confesiones de San Agustín)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015b.
- VILLALOBOS-RUMINOTT, SERGIO. *Soberanías en suspenso. Neoliberalismo, Violencia e Imaginación*. Lanús: La Cebra, 2013.