

## Hablar de piedras

Gabriela Milone<sup>1</sup>

Los hombres tienen un corazón de piedra.  
Desgraciados como las piedras.  
Mudos como las piedras.  
Las piedras no son ni historiales ni históricas.  
Guijarros y cantos trabajados por el río del tiempo.  
Escombros de una orilla *otra*.  
Pequeñas piedras sin forma definitiva.  
El viento las erosiona. La corriente las desplaza.  
Pequeñas formas sin ninguna aspereza en donde  
extrañas vetas brillan intensamente, sin cesar.  
Pequeños signos completamente ininterpretables.  
Tanto el tamaño del acantilado como la arena  
amenazan los restos de sus diseños.  
Ni los hombres, si las guerras, ni el lenguaje ni el olvido  
tallan ni pulen las piedras como lo hace el tiempo.  
El hombre *gusta del tiempo* recogiendo piedras.  
Pascal Quignard, "Las piedras"

### Figuras

Así como Georges Bataille decía que hablaba del erotismo tal como lo hace el teólogo de lo sagrado, inmerso en su materia, acaso así también Roger Caillois buscaba hablar de las piedras: "hablo de piedras que no interesan a la arqueología, ni al artista, ni al diamantista (...) sólo dan testimonio de sí mismas"<sup>2</sup>. "Hablo de piedras", repetirá anafóricamente Caillois. Y surge entonces la pregunta: ¿qué hay de esa relación entre el hablar y las piedras; o digamos -oblicuamente, acortando enormes distancias- entre el lenguaje y la materia? Ya Martin Heidegger marcaba la imposibilidad de la interpretación de la piedra, de "trasponernos en piedra"<sup>3</sup>. Aquí hay una *piedra en el camino*, un obstáculo (dirá Jacques Derrida, leyendo a Heidegger). Entonces ¿cómo Caillois habla de las piedras, y más aún, cómo lo haremos nosotros? La noción de *figura*, creemos, posibilita pensar esta relación entre materia y lenguaje, ya que en la misma materialidad de la palabra "figura" se halla

---

<sup>1</sup> Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Investigadora de Conicet y profesora de la FFyH, UNC. [gabymolone@gmail.com](mailto:gabymolone@gmail.com).

<sup>2</sup> R. Caillois, *Piedras*, Madrid, Siruela, 2011, pág. 25.

<sup>3</sup> M. Heidegger, *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad*. Madrid, Alianza, 2007, pág. 251.

(según Corominas<sup>4</sup>) la impronta, el trazo, las huellas materiales de *modelar, amasar, dar forma* por la raíz *fig*, derivado de *ingere*, modelar; pero también “inventar”, fingir, ficción). Georges Didi-Huberman sostiene que en la palabra *figura* nos enfrentamos a la arqueología de nuestra lengua, ya que decimos *figura* porque los latinos decían *figura* para traducir la palabra griega *tropos*: “La lengua ha decidido por nosotros”.<sup>5</sup>

La figura es, así, una manifestación inédita (*nova figura oris* es la expresión de Terencio donde habría aparecido por primera vez el término), en movimiento permanente, que exhibe una tensión material y continua entre la variación y la invención propias de las figuras y su fijación y/o codificación (especialmente en el uso que la noción tiene en la retórica). La importancia material, incluso táctil, de la figura –en su sentido básico de *forma plástica exterior* (al decir de Erich Auerbach<sup>6</sup>)– remite a un hacer manual que traza y modela la materia: la figura daría cuenta de un trazo inscripto manualmente en la materia; en un movimiento que, con François Lyotard, buscamos localizar en el *espesor*, la *densidad* y el *peso* del lenguaje en tanto espacio. Nos acercamos, aunque precipitadamente, a una posible relación entre “hablar de piedras” y “pensar por figuras” (como proponían Gilles Deleuze y Felix Guattari en *Qué es la filosofía*), en la medida en que lo figurable y lo pensable serían *coalescentes*: crecen juntos (para Catherine Malabou, leyendo a Lyotard<sup>7</sup>). Esta coalescencia se detiene en la manifestación espacial de lenguaje, “en medio de las palabras” donde ya estamos, como afirma Lyotard<sup>8</sup>. En ese espesor inagotable del

---

<sup>4</sup> J. Corominas y J. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 volúmenes. Madrid, Gredos, 1984.

<sup>5</sup> G. Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard., 2007, pág.196 [traducción nuestra].

<sup>6</sup> E. Auerbach, *Figura*. Madrid, Trotta, 1998.

<sup>7</sup> C. Malabou, *La plasticidad en espera*. Chile, Palinodia, 2010, pág. 71

<sup>8</sup> J-F Lyotard, *Discurso, Figura*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1979, pág. 15. Para Lyotard la figura (que a lo largo de su reflexión declinará hacia “lo figural”), estará alojada en el lenguaje, y dará cuenta no sólo de la opacidad del mismo sino también de su espesor inagotable. Así, el espacio de la figura excederá lo textual para situarse en un *espacio figural al borde del discurso*. Hay un ojo en ese borde, dice Lyotard, y así el ver en el lenguaje es deslizar la mirada en el habla; ver no es una exploración sino una danza, esto es: “un movimiento que se combina consigo mismo” (pág. 56) Aquí, se cita la frase de Klee “hay que ver que ver es una danza”; y no podemos dejar de asociar esto a la idea de la figura como *coreografía* del cuerpo danzante que Barthes expondrá en sus clases. Habrá que suponer un *ojo al borde del discurso* (frase de Lyotard que será retomada e indagada por Malabou); ojo que se detiene en la manifestación espacial del lenguaje, que nunca estará por fuera de él sino que, inmerso en las palabras, hace visible su densidad y espesor. Habría que poner en discusión estas ideas con Blanchot, especialmente con el texto “Hablar no es ver” (*El diálogo inconcluso*, Venezuela, Monte Ávila), texto que será retomado y discutido tanto por Foucault cuanto por Deleuze. Aquí, la tesis fundamental de Blanchot será la de que escribir no da a ver el habla, que el habla no es visible en la escritura; sino que el movimiento oscilante y vacilante de escribir (al cual asocia el movimiento del *errar*, el dar vueltas en un extravío sin centro) desorienta y hace del habla un continuo desvío de lo visible. De este modo, Blanchot discute la exigencia óptica que “dentro de la tradición occidental, somete desde hace milenios nuestra aproximación a las cosas y nos invita a pensar bajo la garantía de la luz o bajo la amenaza

lenguaje, una figura se expone desplegando su *plasticidad*, rasgo clave que designa aquello que se vincula con *la emergencia de su forma* (Malabou); dando cuenta de la materialidad en la que fluctúa la tensión entre dar y recibir forma, entre el movimiento y la fijación, entre la metamorfosis y la codificación.

Este movimiento de las figuras será expuesto con énfasis en el trabajo que realiza Roland Barthes, para quien la figura será un operador crítico de lectura que procede de un acto preciso: el reconocimiento en la lectura de insistencias, obstinaciones, recursividades, retazos materiales donde el lenguaje muestra una *coreografía* (en este sentido, la figura para Barthes es menos retórica que *gimnástica*: gesto de un cuerpo en tensión, en acción). Barthes aclara que las figuras no son objetos, sino que son extraños seres verbales que responden al acto concreto de leer en un movimiento de acomodación (*curvatura del cristalino*) donde la fuerza material y plástica de la figura se expone en un pliegue singular de lenguaje. Sólo hay figuras en la recurrencia (*dejá-vù*), en el reconocimiento de esos fragmentos que de lo leído/escuchado hacen chispas en el lector/oyente. Las figuras serán pues para Barthes: “Un trazo fino, singular, fútil, pueril, una *bocanada* de Imaginario, un rubor que toma forma, como una *burbuja de lenguaje*, una filacteria”<sup>9</sup>. Así, en las figuras

---

de la ausencia de luz” (pág. 64). La crítica es hacia esa concepción del lenguaje como el que nos hace ver las cosas de las que hablamos. Deleuze, leyendo a Foucault (y éste a su vez leyendo a Blanchot), afirma que entre hablar y ver hay una disyunción, una discontinuidad, una heterogeneidad: no se ve lo que se habla ni se habla lo que se ve. Sin embargo, no habría nada oculto y lo único que puede afirmarse es que *hay lenguaje*. En ese *hay* del lenguaje, la literatura despliega su potencia, y desde estos postulados, se abandona la exigencia representativa en el murmullo anónimo del *se habla sin quién hable*. En suma, lo que aquí está en discusión es la enorme cuestión de la referencia y la representación en la relación entre el lenguaje y las cosas, de la cual se desprende la pregunta por la especificidad del lenguaje literario. Cabe recordar que Blanchot ya discutía estas cuestiones en 1947 en su texto “La literatura y el derecho a la muerte” (incluido en *La parte del fuego*). Desde la lectura fundamental de Hegel y las reflexiones sobre Mallarmé, Blanchot sostiene que el habla *asesina* la cosa de la que habla para restituirla por su idea, y así, en el habla muere lo que da vida al habla. Es la no-existencia de la cosa que nombra lo que se constituye en palabra: la ausencia de la cosa se hace presencia limitada en una palabra. El lenguaje literario denuncia esta separación, y mediante ese movimiento, se indica a sí mismo, se autorreferencia denunciando lo falso de la ilusión referencial. Lo que caracteriza, de este modo, a la literatura serán los deslizamientos de la escritura (que no hace visible las cosas), las torceduras del lenguaje (que sabe que al nombrar mata la cosa), los desvíos del habla (que se hace cargo de la imposibilidad de referenciar y así se muestra a sí misma en su máxima materialidad). La literatura denuncia la separación de las palabras y las cosas, y la muerte de éstas en el lenguaje; pero para Blanchot el lenguaje será también cosa: es la *cosa escrita*. Así, la literatura es el movimiento de un *desvío* donde lo que *desaparece* (las cosas en el lenguaje), *aparece* (el lenguaje como cosa). Para Blanchot, hablar no es ver, o sea: el habla no hace visible las cosas, sino que las ausenta. Para Lyotard, del mismo modo, hay una violencia en el fondo del lenguaje que para que un objeto sea significado debe perderse. Lo visible ha sido constituido por el discurso, dice Lyotard, entonces de lo que se trata es de ver al borde, en el borde de las significaciones, de poner un *ojo al borde del discurso*, en su espesor: “Dejarse deslizar por ese ojo que está en el habla, porque hay que estar inmersos en el lenguaje para hablar. Una lengua no se habla, se la habla”.

<sup>9</sup> R. Barthes, *El discurso amoroso. Seminario en la Escuela de Altos Estudios 1974-1976*. Madrid, Paidós, 2011, pág. 255.

acontece un trazo material (de lenguaje) en el moldeado o el curvado de la materia (del lenguaje).

## **Piedra**

La piedra se modela como figura en la medida en que aparece como ese trozo de lenguaje en insistencia que invita a acomodar nuestro cristalino ante una materia en variación continua (hay miles de piedras), pero cuya característica sobresaliente, entre otras, es la fijeza. Así, en la ambigüedad que las figuras exponen, nos enfrentamos a una lectura de insistencias donde la materia de la piedra está situada en la materia de la escritura, lo cual nos conduce a un tipo singular de materialismo del que podemos acaso distinguir algunos rasgos. Por caso, la relación con el lenguaje (“la piedra no tiene léxico” dice Caillois, pero se escribe en/con la piedra; incluso, podría recordarse también aquí aquella idea de Breton de que “las piedras -por excelencia las piedras duras- continúan hablando a los que quieren oír las”<sup>10</sup>); la relación con el tiempo (se sustrae al devenir pero el tiempo la erosiona); con el espacio (se halla tanto en la profundidad cuanto al ras); con la extensión (su *inmovilidad infinita* coincide con su *concentración extrema*).

*Corazón de piedra* será una de las flexiones (bíblica, Ezequiel 36: 26) que insiste en esta figura: para Nancy “el corazón de la piedra consiste en exponer la piedra a los elementos: pedrusco sobre un camino, en un torrente, bajo la tierra, en la fusión del magma”<sup>11</sup>. En ese corazón no hay latido ni lenguaje: es la simple dureza que se ex-cribe en la piedra. En *Los poemas de Enrique de Ofterdingen* Novalis sostiene que “hay en la piedra un signo enigmático, comparable a un corazón”, idea que resuena en el Quignard del epígrafe, “pequeños signos completamente ininterpretables”. Caillois dirá “en el corazón de la piedra reside el dibujo espléndido que proclama y que como la forma de las nubes, como el perfil cambiante de las llamas y las cascadas, no representan nada”<sup>12</sup>. Así, puede apreciarse cómo la figura de la piedra nos sitúa en la encrucijada con el lenguaje, o mejor: con lo decible y lo interpretable. La piedra nos arroja a la intemperie no de la mudez sino de la tautología: la piedra es una flor (otra figura recurrentemente asociada) al ras de las palabras. Ante la imposibilidad de interpretar esos signos, quizá este materialismo nos conduzca a apilar

---

<sup>10</sup> A. Breton, “La lengua de las piedras” en *Magia cotidiana*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1989, pág. 144.

<sup>11</sup> J-L. Nancy, “El corazón de las cosas”, en *Un pensamiento finito*, Barcelona, Antrhopos.

<sup>12</sup> R. Caillois, *Piedras*, op. cit., pág. 119.

estas escrituras, a poner piedras sobre piedras en el diseño singular y coreográfico que se hace en y por las insistencias.

Estas insistencias en la figura de la piedra pueden observarse en dos escrituras particulares: nos referimos a las indagaciones ya citadas de Roger Caillois y a las de Francis Ponge. En ambos recorridos se observa la continua tensión entre resistencia e impasibilidad, entre variación y fijación de la piedra. Ante esta tensión, ambos despliegan su potencia de escrituras que, para Caillois, implica una búsqueda de *entrar en las piedras* dejando que la imaginación *prolongue la materia*. Se trata de una *imaginación justa*<sup>13</sup>: la puesta en imágenes debe corresponderse con un sustrato de ecos materiales. No obstante, Caillois declara haber incurrido en “una mezcla detestable de historia y fantasía. Pero mis prevaricaciones, me parece, no tienen importancia decisiva. Lo esencial es la lógica inevitable de las cosas”<sup>14</sup>. Se trata, pues, de mirar la piedra, de dejarse ir, de no *analizar* sino de *analogar*, de desplegar analogías en esos “dibujos sin mensaje”, sin (o aún sin) alfabeto; de no desanudar sino de “desarrollar de nuevo unos signos frecuentes y replegados sobre sí hasta el punto de no ser más que alusiones a su propia forma”<sup>15</sup>. Una grafía antes del alfabeto y una heráldica anterior al blasón: así, estas investigaciones líricas (que Margueritte Yourcenar sostiene que siguen la fórmula de Artur Rimbaud: *dar forma a unos delirios*) expondrían un “antropomorfismo a contracorriente”<sup>16</sup> en el que el hombre, lejos de prestar sus atributos y/o emociones a las cosas, *participa* de y en ellas. Aquí, se puede ver aparecer la compleja teoría del mimetismo de Caillois, de la fusión y pérdida de sí, que en el hombre se daría por medio de la imaginación (la cual, según el autor, reemplaza al instinto): “como si me volviera un poco de la naturaleza de las piedras”; permitiendo que *la naturaleza pase por* el hombre no para que finja volver a lo inerte sino para que enfrente *nuevos retos*<sup>17</sup>. A su manera, la imaginación borda la materia por participación y así bordea una especie inédita de mística que “no tendría nada de divino y sería todo materia y sólo materia”<sup>18</sup>. Como la mística sin Dios que también proponía Bataille, esta mística de la materia, al sostener que la piedra se sustrae del devenir, cuya energía no es acumulada por trabajo ni para su conservación, en el puro gasto de un

---

<sup>13</sup> Bianciotti y Enthoven, “*Los últimos enigmas de Roger Caillois*”, entrevista en *Vuelta*, n°3, pág. 9.

<sup>14</sup> R. Caillois, *Piedras*, op. cit., pág. 108.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, pág. 140.

<sup>16</sup> La expresión es de M. Youcenar, “El hombre que amaba las piedras”, 1980. Disponible online: <http://www.uv.mx/gaceta/Gaceta70/70/pie/pie04.ht>

<sup>17</sup> R. Caillois, *Piedras*, op. cit., págs. 109 y 123.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, pág. 109.

tiempo que sin embargo no la alcanza (sugiriendo tal vez una tensión inédita: la piedra *versus* el capital), hace su crítica a esa vida sin riesgos, sin derroche, sin gastos, sin lujo, blanco de los estudios del Colegio de Sociología Sagrada que ambos pensadores (junto a Leiris) fundan. La tarea, pues, es la de la descripción de las piedras, llevada por el “demonio de la analogía” (expresión que tácitamente usa Caillois de Mallarmé), escrituras de menos de un estudioso que de un poeta que busca sombras, imágenes, figuras anónimas en la materia de la piedra que observa y sobre la que escribe (en ambos sentidos del “sobre”: como tema y como soporte).

Quien también se embarcará en una tarea similar de descripción será Francis Ponge, para quien no se trata de un despliegue de analogías sino de tautologías (preciso aquí es recordar el estudio de Rosset, *El demonio de la tautología*: “demonio de la identidad” en el sentido de hechizo o de círculo mágico: que todo lo que se puede decir sobre una cosa acabe por reducirse a la simple enunciación, o la re-enunciación, de esta misma cosa<sup>19</sup>). Para Ponge (fundamentalmente en “Tentativa oral”) se trata de una búsqueda por mirar el objeto (especialmente una piedra, porque está lleno de piedras en Ponge, como dice Derrida en *Signéponge*); mirar una piedra y describirla “sin énfasis” hasta que ésta se abra y muestre su precipicio material, el cual no nos hunde en la mudez sino que nos conduce a la salida del *artificio humano del “yo”*. Escribir un texto que tenga la misma densidad que una piedra, he ahí el objetivo de la descripción pongeana: que ese *hecho de/con palabras* imite la materia que mira, que mima. Sollers propone hablar de “materialismo semántico” en Ponge, materialismo donde las palabras y las cosas buscan tener la misma densidad material. Derrida advierte que se trata de un movimiento mimético (o una *mimetología*) de doble identificación: que produce una cosa devenida texto y un texto devenido cosa<sup>20</sup>. Se trata menos de una mimesis que de un “mimar”, tal como las “*Mimosas*: se dice de las plantas que, cuando se las toca, se contraen. Las plantas imitadoras. Etim.: de *mimus*, porque al contraerse estas plantas parecen representar las muecas de un mimo”<sup>21</sup>. Este ejercicio de mimar, que no dispone de las cosas sino que deja que ellas nos perturben, supone para Ponge la adopción de la “tercera persona”: “Hasta hoy los objetos no han servido para nada sino para el hombre, como intermediario. Les decimos: “un corazón de piedra”. He ahí para qué sirve la piedra. “Un corazón de piedra” sirve para las relaciones de

---

<sup>19</sup> C. Rosset, *Le demon de la tautologie*, Paris, Edition du Minuit, 1997, pág. 42 [traducción nuestra].

<sup>20</sup> Cf. J. Derrida, *Signéponge/ Signsponge*, New York, Columbia University Press, 1984.

<sup>21</sup> F. Ponge, *La rabia de la expresión*, Barcelona, Icaria Poesía, 2001, pág. 89.

hombre a hombre, pero basta con ahondar un poco en la piedra para darse cuenta de que es algo más que dura (...). Si logramos ver en la piedra otras de sus cualidades al mismo tiempo que la dureza, salimos del artificio”.<sup>22</sup> Así, salir del *cuento de la dureza de la piedra* nos conduce al abismo que se abre en la palabra “piedra”, cuya materia semántica tiene tanto espesor como la materia pétreo, palabra que –recordemos– tanto fascinó a Derrida, quien dice confiesa leer menos a Ponge que el nombre “Ponge”, esa signatura donde se signa y contrasigna una piedra como superficie de inscripción y de borradura. *Ponge, éponge, pierre ponce*: piedra, piedra volcánica, piedra que pule, piedra esponjosa, piedra de aire, piedra que desafía a la piedra en la fijeza, en el peso, en la inmovilidad. Esta piedra es ligera: “liviana al punto de parecerse muy poco a una piedra”<sup>23</sup>. Ponge emprende así, desde la mínima partícula gramatical, la fricción de las palabras y las cosas, palabras como cosas y cosas como palabras. “La materialidad de la escritura, y no un grafismo individual (manuscrito, autógrafo) sino un grafismo común (caligrafía, tipografía): esto nos hace amarla”, porque es necesario el amor a las palabras para el gozo de las cosas. Erótica de la materia en el lenguaje y viceversa. El despliegue tautológico de la descripción sigue la búsqueda de un “consuelo materialista” que no supone la ingenuidad de creer que se pasa de un mundo (las palabras) a otro (las cosas), ni busca redención en una mística contemplativa; sino que, en la variedad de la acción, se mima la consistencia de un mundo en otro. Este *materialismo semántico* sostiene que las palabras son un mundo concreto, y se apoya en el diccionario como objeto que participa de ambos mundos (ya que es un objeto y, al mismo tiempo, son palabras), en las etimologías, las variaciones históricas, la genealogía de asociaciones de ideas, etc. Incluso Derrida habla de una “religión del Littré”, religión laica que confiesa compartir<sup>24</sup>. Así es como observamos que en estas escrituras la figura de la piedra da cuenta de su potencia y de su insistencia en la exposición de la materialidad *en, del y con* el lenguaje, en una figura donde palabras y piedras despliegan su coreografía.

### **Piedra que espera, piedra que canta**

Recordemos que cuando Derrida reflexiona en *La bestia y el soberano* sobre el sin-mundo de la piedra heideggeriana, hará énfasis en la enigmática no-soledad de la piedra: la piedra no

---

<sup>22</sup> F. Ponge, “Tentativa oral” en *El silencio de las cosas*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, pág. 90

<sup>23</sup> J. Derrida, Derrida, *Signéponge/ Signsponge*, op. cit., pág. 109.

<sup>24</sup> J. Derrida, *Déplier Ponge: entretien avec Farasse*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, pág. 15 [traducción nuestra].

muere porque no vive (y viceversa), pero aun así no está sola. Desde la escritura de Oscar del Barco podríamos decir que la piedra no está sola y *espera*. Ni viva ni muerta, la piedra yace al costado del lenguaje, apenas lo roza y así muestra su resistencia, su existencia (ambas palabras están vinculadas etimológicamente, ya que la primera deriva de la segunda, según Corominas). En el libro *espera la piedra*<sup>25</sup> las palabras dicen que no dicen nada. Se rozan como las piedras con el viento, como los cuerpos helados expuestos a la intemperie. Leemos: “asperezas de la piedra en el roce con la piedra invadiendo / el tiempo”: así, la figura de la piedra en esta escritura modela el espanto y la desesperación ante lo que no comienza ni termina, el horror ante la inmensidad inerte e inamovible de la materia pétreo. En el choque contra el lenguaje, la lalación de esta boca que escribe hace sonar palabras contra palabras como piedras contra piedras y declara: “la piedra es lo que subsiste en el desnudarme hasta del otro que fue lo /propio de mi materia / sin voz pero tuya/una palabra perdida en la locura”.

La piedra subsiste y golpea contra la palabra como el cántaro y la fuente: la piedra figura esa cantera inamovible que espera y se hace cántaro que canta y se rompe. La figura de la piedra modela la zona de lo sin voz, de lo sin tiempo, del sacrificio y la falta, de lo despojado y lo sinsentido. *Espera la piedra*: su espera no se mide, no habría con qué hacerlo. Yace la piedra sin mundo, pero no está sola: la voz y la escritura son el cántaro que se rompe y así cantan la canción de los fragmentos caídos, de los pedazos dispersos, de las palabras partidas. Porque no accedemos a algo así como la intimidad de una piedra: no habría tal cosa. Lo impenetrable de la piedra (sostenía el Heidegger de “El origen de la tragedia”) está tanto en su pesadez cuando en su fragmentación: sus pedazos nunca muestran algo interior, nunca dicen. En la plena exposición, la espera es de la piedra que no está sola y no lo sabe. Espera sin saber que espera porque el tiempo no la alcanza, y hace resonar la “voz temblorosa” en la materia de las palabras para que la escritura diga “piedra” para decir también “imposible”, para mostrar esa coreografía loca de “la piedra en el aire”.

Entre piedra y canto ¿cuántos haces de relaciones se despliegan? Ya fueron sugeridos algunos, pero continuaremos indagando, motivados ahora por *Elegías de la piedra que canta* de Juan Carlos Bustriazo Ortiz<sup>26</sup>. Nos enfrentamos a un enigma de la

---

<sup>25</sup> O. del Barco, *espera la piedra*, Córdoba, Alción editora, 2009.

<sup>26</sup> J. C. Bustriazo Ortiz, *Elegías de la piedra que canta*, Buenos Aires, El Surí Porfiado, [1969], 2008.



materia de la lengua contra la materia de la piedra: la piedra aquí canta y es canto, en ambos sentidos. Es canto como efecto de cantar y como piedra redondeada por el correr impulsivo del río. El canto que canta es canto que rueda y en su sonido se redondea, tal como la boca que se abre para dejar retumbar el sonido al pronunciar una palabra. Hay una super-posición de cantos: piedra y sonido chocan en la materia y resuenan de una extremidad (piedra) a otra (palabra). Pero la lengua guarda un tesoro plural de matices en la palabra “canto”, que incluso lleva a Corominas a la pregunta por si estamos ante un extraño caso de homonimia. Porque “canto” es tanto extremidad cuanto el lado opuesto al filo; es tanto el corte de un libro, opuesto al lomo, cuanto un trozo de piedra; incluso, haciendo delirar la lengua en sus coincidencias fónicas, podríamos pensar en un *canto de canto*, una canción de lado y no de plano, la canción oblicua de la piedra. Lo cierto es que la piedra canta con Bustriazo Ortiz, y así lo leemos en los primeros versos del libro mencionado: “entre flores estás entre colores estás piedra que canta / entre hojas floridas oh piedra sonreidora yo te tengo/ entre flores entre perfumes vos tan vos perfume entre / flores te estás te tengo en flores tan flor vos misma / piedra de oro me miras y me miras con los pechos / floridos piedra que canta tan que me cantaste entre / flores te tengo y tus ojos me aroman flores de agua (...).” Destaquemos la relación entre piedra y flor que ya mencionamos como uno de los rasgos presentes en la figura de la piedra, tal como el *corazón*. Es extraña esta vinculación entre lo que florece y lo que no tiene vida; pero lo que parece cierto es que la piedra canta y florece, o más aún: está en flor, al ras de la tierra. No obstante, si la tierra (como sostenía, una vez más, Heidegger) no le sirve a la piedra de soporte porque ésta no la toca, no la roza (como al menos sí lo hace el lagarto al sol), entonces ¿qué piedra es esta que canta en flor y al ras de la tierra? A lo largo de los diez poemas de las *Elegías* leemos que se trata de una “piedra sonreidora”, “piedra arrobadora”, “piedra enrumorada”, “piedra briznal”, “piedra cantada lejosa”. La figura de lengua que esta piedra pone en coreografía es tanto una analogía cuando una tautología: *canto canta*. Entre el canto-piedra y el canto-canción hay similitud y repetición, hay semejanza y redundancia. Si volvemos a pronunciar, una y otra vez, la palabra “canto”, *analogamos* significados, *tautologizamos* vocablos. Y al repetir los sonidos, también vislumbramos el despliegue de un materialismo fónico: un materialismo del canto y las cacofonías, de vocales y consonantes, de rumores y aliteraciones. En una etimología salvaje y lúdica podríamos pensar que aliterar sería ir a la letra (*a* (hacia) + *littera* (letra)). La palabra es oscura,

porque si es un ir “hacia la letra” o un entrar en la *littera*, aliterar sería figurar la pura materia de la literalidad. No obstante, la definición de este recurso habla de una repetición de sonidos con fines expresivos, entonces cabe preguntarse por el qué será esa “littera” que soporta la confluencia, digamos *ingenua*, de letra y sonido, de grafía y fonema. Al menos, en la escritura de Bustriazo Ortiz, digamos que esa *littera* se antoja *canto* en un materialismo sonoro de piedras y palabras: *canto canta*.

Acaso Gaston Bachelard haya llevado al extremo las relaciones miméticas (en el sentido de Caillois) entre piedra y palabras cuando pregunta: “¿no es sorprendente que los nombres de las sustancias rocosas sean también palabras duras?”<sup>27</sup> Aunque imaginamos cierta aspereza sonora, no sabemos ciertamente a qué dureza de lenguaje se refiere el autor (y Ponge nos invitaría una vez más a alejarnos de ese “cuento de la dureza”). No obstante, siguiendo esa materia sonora del *canto canta*, podríamos decir que en la escritura de Bustriazo Ortiz se oye un murmurio de cantos cantados, de cantos rodados, de palabras que son como piedras y así cantan el canto de los cantos enrumorados.

### **En variación**

Aunque la lengua ya haya decidido por nosotros, como decía Didi-Huberman, estas materias de piedras y palabras nos invitan a ponerlas en variación, en vacilación; nos invitan a hablar de piedras pensando en sus figuras, en sus coreografías fónicas y semánticas dadas en una lengua que también murmura cada vez que habla. Ese murmurio, que es *canto de canto*, que es piedra de sonido y viceversa, diagrama en estas escrituras unos juegos de analogías, de tautologías, de aliteraciones; juegos que nos invitan a leer en la figura de la piedra un movimiento *en* la trama de lenguaje, una coreografía super-puesta de una materia contra otra: las palabras y las piedras.

---

<sup>27</sup> G. Bachelard, *La tierra y los ensueños de voluntad*, México, FCE, pág. 230.

---