

La energía lingüística en la obra de Frankétienne

Rafael Lucas
Université de Bordeaux III

Traducción del francés: Celso Medina

Una breve ojeada a los títulos de las obras del haitiano Frankétienne permite localizar en ella la recurrencia a la idea de la energía, que se expresa bien sea a través de la idea de movilidad espacial (*La marcha (La Marche)*, 1964, *Caballos del alba (Chevaux de l'avant-jour)*, 1965), bien sea, de manera más frecuente, a través de la metáfora de la música y de la voz (*Ultravocal*, 1972, *El pájaro esquizofónico (L'Oiseau Schizophone)*, 1993, *Teclados de sal y de sombra (Claviers de sel et d'ombre)*, 1997, *Voz Marasa: espiral francocreolefónica (Voix Marassas : spirale francréolophonique)* 1998). Además de movimiento y música figuran en el mismo título: *Zago loray senfoni an zodomajè*, 1987 (*Las herraduras del huracán, sinfonía en vértebra mayor (Les Sabots de l'orage, symphonie en vertèbre de dos majeur)*)¹. Formulamos dos anotaciones: el sentido de la palabra herradura sugiere el galope del huracán, imagen de galope que nos conduce a los caballos del alba; el término caballo en creole haitiano designa igualmente la creencia vudú cabalgado por los dioses del vudú en el momento de trance. En los dos casos, se trata del galope o del trance, el factor energía es indisoluble de la relación al espacio. La energía puede también aparecer bajo la imagen de la vigilancia mental: *Vigia de cristal (Vigie de verre)* (1965), *Flores de insomnio (Fleurs d'insomnie)* (1986). Lo contrario de la energía vital es el estancamiento, el inmovilismo, la trampa mortífera como en *Trofoban* (La cueva de piratas, 1979), y en *Pèlen tèt (La trampa de cabeza)*, 1978 de la que no se sale sino es por la energía de una lucha atroz, la del *Dezafi* (1975), idea que transpira en el título de la traducción-reescritura en francés de Frankétienne mismo, *Los tormentos de un desafío (Les Affres d'un défi)* (1979).

Una lectura profunda de las obras de Frankétienne nos ha inspirado el concepto de energía lingüística que explicamos de la manera siguiente: el aspecto cuantitativo juega a la explotación de la sonoridad de las palabras, sirve a una estrategia de escritura en la que es la economía de la abundancia (lexical y semántica) la que es deliberadamente preferida al canon de la concisión de estilo. El aspecto sonoro destaca sobre las muy clásica “armonía imitativa”, a la cual hace asociar el simple placer fonostilístico del ruido de la lengua. La energía cuantitativa, apegada al espíritu del barroco, es reforzada por una estilística de la repetición polimorfa. En efecto, la repetición prolongada de una palabra modifica el sentido inicial pero le confiere al significado una dimensión encantatoria, u obsesiva.

En Frankétienne, el objeto ampliado y multiplicado por el artificio iterativo puede evocar, siguiendo la intencionalidad del momento, la proliferación agresiva de elementos peligrosos, la invasión totalitaria, la permanencia de una opresión, el encantamiento, el desencadenamiento de fuerzas de revolución o de destrucción, o simplemente la fuerza generadora de la vida. Esta economía de la abundancia, contraria a la administración racional del ambiente estilístico, reposa igualmente sobre la acumulación y la enumeración. Retornando a una vieja metáfora tomada en préstamo de la economía, hablaremos en ese sentido de escritura superdesarrollada. Conviene recordar aquí la noción de superconciencia lingüística frecuentemente retomada por la canadiense Lise Gauvin, así como la idea de superlexicación de tejido textual propuesto, a propósito de de Frankétienne por el lingüista Robert Berrouët-Oriol².

Aclaremos aquí (pero sin estudiarlo en el marco estricto de este artículo) algunos procedimientos de subversión formal (palabra-valija, grafismos intencionales fundados en la discontinuidad lineal, alteración del espacio de la página) y todo un dispositivo de interferencia narrativa. La escritura enérgica que resulta de eso requiere de parte del lector no un punto en el horizonte de expectativa sino una verdadera actividad de interpretación permanente, en el sentido que lo entiende Umberto Eco, en *Lector in fabula* (1979), hablando de “la intervención interpretativa del destinatario”³. La abundancia de la masa significante propuesta al lector obliga a este último a aislar, organizar conjuntos semánticos reagrupando las unidades de sentido localizables por su recurrencia. El crítico literario Hédi Bouraoui destaca ya en 1980 en *Haitivois* el rol de la dimensión cuantitativa en Frankétienne, cuya estrategia dice consistía en “saturar para tachar”⁴. En cuanto a los efectos de repetición que corresponden a los procedimientos anafóricos, ellos resaltan igualmente en los procedimientos de la retórica clásica, puesto que Pierre Fontanier en *Las figuras del discurso* (1977) consigue que ellos pretendan ser “una expresión más fuerte y más enérgica de la pasión”⁵. Ellos destacan

1. Este texto ha sido solo registrado en disco en 1983. Zodo significa literalmente huesos de la espalda, espinazo; traducimos por vértebra, y conservamos el juego de palabra en “dos” mayor.

2. La expresión figura en un artículo titulado « Frankétienne en los parapetos de la locura y del lirismo barroco », publicado en los números 53-54 (1987), bajo la dirección de Jean Jonassaint, de la revista interdisciplinaria canadiense *Dérives* consagradas a Frankétienne.

3. Umberto Eco, *Lector in Fabula: el rol del lector o la cooperación interpretativa en los textos narrativos* (1979), Paris: Librairie Générale Française, Livre de Poche, 1989.

4. Esta cita es retomada en el número de *Dérives* ya citado, en el artículo de Hédi Bouraoui, « La obra novelesca de de Frankétienne », pp. 89-97.

5. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris: Flammarion, Champs, 1977, p. 329. P. Fontanier clasifica la repetición en lps « no-tropos » y en las « figuras de elocución por deducción »

también en toda corriente de experiencias formales cultivadas por las vanguardias literarias europeas desde el decenio de 1910.

Recordemos que la subversión espacial de la página, regularmente practicadas por Frankétienne, destaca simultáneamente una tradición clásica, y las conquistas vanguardistas resultantes de numerosas revoluciones estéticas: modificaciones múltiples de la construcción de frases, subversión de la disposición lineal y de la puntuación, búsqueda de una convergencia entre los dibujos creados por las palabras en desorden y el sentido de esas palabras. El crítico literario Jacques Bouby, habla al respecto de “convergencia icónica y lingüística”. En un notable artículo publicado por la revista literaria *Boutures* (marzo 2003), el autor presenta la historia y el inventario de los procedimientos de esa convergencia donde se combinan lo visual y el sentido de búsqueda. En tanto que la palabra caligrama (caligrafía + ideogramas) ha sido definida por Apollinaire desde 1917 en una conferencia titulada “El espíritu nuevo y los poetas”, J. Bouby muestra que la constelación de la linealización, junto a la búsqueda de la homología de las dimensiones visual y semántica, se remonta a muchos siglos ante la era cristiana. Menciona a Simmias de Rhodes (año 300 antes de J. C.), Raban Maur en 815, luego, Villon, Rabelais, Hugo, Claudel, Queneau, para no citar sino algunos nombres. Agregamos el movimiento de *la poesía concreta* en Brasil.

Relanzado con el choque por el turbulento movimiento dadaísta en los alrededores de la primera Guerra Mundial, la subversión tipográfica se expandirá en el campo literario, integrando un doble proceso: el de la automatización del campo literario estudiado por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, y, por otra parte, por las prácticas de subversión formal cultivadas en los movimientos de la revolución literaria e identitaria.

La poética del movimiento

Si la energía lingüística de la obra de Frankétienne la conecta a las tradiciones literarias clásicas y modernas, ella destaca más profundamente la trayectoria personal del escritor, y se sitúa en la confluencia de cinco tendencias que hemos aislado por la comodidad de esta exposición.

El primer aspecto destaca la estética del caos muy apreciada por Frankétienne. La mayor parte del tiempo la idea de la creación artística está asociada a la búsqueda de la armonía ordenadora y estetizante. Frankétienne percibe el mundo y la vida ante todo como caos, no como el caos primordial en el cual pone fin al acto de creación concebido como una puesta en orden y una puesta en armonía, sino al contrario, un caos permanente, constitutivo de la naturaleza del mundo, de la vida de las sociedades y de la condición humana. La energía del caos-mundo⁶ es consustancial con el movimiento de la vida misma: estar en movimiento; se opone en eso a las concepciones “arquitecturistas”⁷ del arte, por ello “odia el movimiento que desplaza las líneas”⁸. El mundo de Frankétienne es en consecuencia aquel de una espacialidad del movimiento donde pululan sin cesar viajes alucinantes, ciclones locos, animales vagabundos, creaturas aéreas maléficas, circularidades, convulsiones, trances, caídas, avalanchas, vértigos y derivas:

Mi reino anárquico
Mi desorden estético
Mis paisajes fugaces
Mi país
Mi país loco fugaz en viva velocidad en la histeria del vacío de la extraña cacofonía
De una catedral que se hunde en un concierto de abismo.
Azar dentado que me entraña en plena metamorfosis
Mi destino que me arrastra.⁹ (*Voix marassas*)

!Oh torbellino de vientos locos anunciadores de granizo! Que soplen fuerte en la borrasca las nubes masivas hasta las fuentes blandas de las lluvias nerviosas, bendiciendo todo nacimiento, toda presencia!¹⁰ (*Caballos del alba*)

El segundo elemento concerniente al culto de la energía y del movimiento en Frankétienne se explica por su pasión por la física cuántica (fue profesor de física), fundamentalmente su pasión por todos los aspectos cinéticos: el movimiento browniano, la agitación de los átomos y el incesante torbellino de los protones, neutrones, electrones. Añadimos la corriente eléctrica, y sobre todo los circuitos de circularidad y los movimientos espiralados.

El espiral va precisamente a inspirar la estética del movimiento literario lanzado por los haitianos Frankétienne, René Philoctète y Jean-Claude Figiolé. El espiralismo, o simplemente el espiral, que terminó por caracterizar la obra de Frankétienne, fundamentalmente luego de la publicación de *Ultravocal* (1972), es concebido a partir de la metáfora del espiral funcionando como

6. Hemos recurrido aquí a una expresión cara al escritor martiniqueño Edouard Glissant.

7. Que se nos perdone este neologismo, que preferimos a arquitectural.

8. Hacemos alusión aquí al célebre verso de Baudelaire, en el soneto « La Belleza » que figura en Las Flores del mal.

9. Frankétienne, *Voix marassas*, Port-au-Prince: édition de l'auteur, 1998, p. 46.

10. *Chevaux de l'avant-jour* (1^o édition, Port-au-Prince, 1968), edición utilizada, versión corregida publica en la revista canadiense *Dérives* 53-54 (1987): 46.

metáfora estructurante y productora de sentido. El espiral representa también la movilidad y el movimiento permanente; ignora las fronteras entre los géneros, las reglas, los espacios, las temporalidades. En el nomadismo genérico (teatro, poesía, novela) y en el vagabundeo enunciativo característico del espiralalismo se ajustan de manera persistente las imágenes de torsión en un muy barroco entrecruce de sugerencias. Los significados se entremezclan y se aflojan, se entrecruzan y se desfondan, se enmarañan y se desanudan, en un enrollamiento y desenrollamiento vertiginoso, girando con frecuencia alrededor de una idea central. En lo que concierne al cuerpo, la imagen interior de la torsión espiral es la de las tripas y de las entrañas atormentadas por el dolor, como nos lo muestra este ejemplo de *Voix marassas*:

Zantray doulè
Zantray malè
Vant madichon
Trip lanmò plòtonnen makonnen
marande

Las entrañas dolorosas (Les entrailles douloureuses)
Las entrañas desafortunadas (Les entrailles malheureuses)
El vientre maldito (Le ventre maudit)
Las tripas en agonía arrugadas, enredadas (Les tripes marannie recroquevillées,
enchevêtrées,)

Antòtye boulonnen djondjonnen

Retorcidas, aplastadas, champiñoneadas (Entortillées, en roulées, champignonnées)

Disèt ne douk la douk
Disèt ne doupdouk¹¹

Diecisiete nodos tortuosos (Dix-sept nœuds tortueux)
Diecisiete nodos torturados (Dix-sept nœuds torturés)

El cuarto aspecto es el que llamaremos la estrategia del movimiento. La inmovilidad está representada por el estancamiento pantanoso, por lo que es el medio físico, pero también por “la insensibilidad” de la piedra. Por aquello que sido trazado en la voluntad, se traduce por la apatía, la atonía y la abulia del zombi. El zombi es el islote, el Golem del pobre, el títere humano. Solo la movilidad y la combatividad permiten “cimarronear”, es decir escapar a la petrificación de la opresión que se ejerce por la represión, y nos conduce a la parálisis mental. Una vez más la energía del movimiento es salvadora y creativa. Puesto que la opresión política, aquella del totalitarismo arcaico de la dictadura duvalierista, se expresa a través de la lengua del bosque, habría que oponer la subversión lingüística, el cimarronismo genérico, gracias a la sal de una escritura inasimilable que anula la zombificación. Combatiendo social e intelectualmente, el héroe de Frankétienne es frecuentemente un escritor, un “negro cimarrón” cultivado que acumula todas las formas de revolución (es el caso en *Ultravocal* y en *El pájaro esquizofono*).

Finalmente el quinto aspecto concierne a la dimensión mística, la mística del trance, que hemos tratado en otro artículo¹². Las imágenes pertenecen al imaginario vudú evocando la dinámica y el desdoblamiento del trance, es decir el discurso movido del cuerpo que escapa a la pesadez banalizada de lo cotidiano. El imaginario vudú al cual recurre Frankétienne es sobre todo al de las fuerzas maléficas: demonios de grandes alas, diablos devorando (hombres lobos, bizango, zòbòp, vlangbendeng, makanda, sanpwèl). Con la terrible *lasigwaw* (un pájaro carnívoro) y los pájaros de mal augurio, invistiendo el universo nocturno que ellos impregnan de una terror viscoso, de allí la imagen frecuente de “grasas de tinieblas” en el autor. Para neutralizar esta alquimia de la angustia tenebrosa, habría que cabalgar “los caballos del alba”, a fin de poner un espacio de luz entre la noche de los “malos aires” y nosotros. Habría que tocar en el teclado de sal y del lenguaje para deshacer la zombificación, puesto que la sal tiene la facultad de aniquilar el efecto zombificante.

La economía de la abundancia

Todos estos enfoques energéticos de la literatura se traducen por una estilística de la abundancia y del movimiento en el cual las repeticiones, la acumulación y la enumeración irrigan permanentemente la base semántica de la escritura de Frankétienne. Los procedimientos que ponen acción la repetición, o procedimientos anafóricos, crean un clima de intensidad propio para descentrar al lector por su dimensión obsesiva.

En *Dézafi* (1975) Gaston parte al campo, al país de fuera¹³, y llega a Puerto Príncipe, donde, en lugar de una eventual tierra prometedor, descubre un mundo de miseria generalizada, caracterizada por la proliferación de los pobres. En la siguiente cita que traducimos al francés esta generalización y esta omnipresencia se expresa a través de la repetición de la palabra “malere” (“pobre” en creole):

Pou youn premye jou lavil Pòtoprens, Gaston gade byen, li gade nèt. Li gade malere parèy li, mounn mòn parèy li. Malere pote chay ; malere ak bwat chany ; malere graje fresko ; malere bèfchenn ; malere mache sal ; malere santi fò ; malere rale bourèt ; malere vòlè bannann ; malere benyen san anba chay. Gaston gade byen ; li pran kalkile ; li

11. Voix marassas p. 25. Traducimos este pasaje.

12. Se trata del artículo « Frankétienne, la escritura de la posesión y la modernidad créole », publicada en la obra colectiva *Le Monde caribbe: échanges transatlantiques et horizons post-coloniaux*, bajo la dirección del Pr. Christian Lerat, Pessac: Casa de las Ciencias del hombre de Aquitania, 2003, p. 35-54.

13. Retomamos aquí el título del célebre ensayo de Gérard Barthélémy sobre la condición campesina en Haití: *Le Pays en dehors*, Port-au-Prince: Deschamps/CIDIHCA, 1989.

santi youn doulè zwing nan zantray li.

Para su primera jornada en esta ciudad de Puerto Prince, Gaston observa con atención, observa profundamente. Ve pobres parecidos a él, campesinos como él. Pobres doblados bajo cargas diversas; pobres limpiadores de zapatos; pobres vendedores de sorbete de agua; pobres descargadores de camión; pobres de vestidos harapientos; pobres de olor repugnante; pobres arrastradores de carretillas; pobres ladrones de bananas; pobres porteros sollozantes bajo las cargas. Gaston observa con atención; reflexiona un momento; siente un dolor lancinante quemándole las entrañas.¹⁴

La repetición está aquí dirigida por la expresión “observa con atención”. Esta observación, casi neutra al comienzo, desemboca en una sensación angustiante debido al carácter ahora agobiante de esta multiplicación de pobres laboriosos y necesitados, estos miles de Sísifos proletarios aparentemente sin esperanza.

Es sobre todo en el sorprendente *Voix Marassas*, largo poema encantatorio de 172 páginas escrito en francés y en creole (el “espiral francocreoléfónico”), que Frankétienne utiliza la anáfora de manera particularmente intensiva. Aquí el encanto habitado por la cólera denunciadora se hace imprecación, sátira, catilinaria, diatriba. La cólera frente a la ruina generalizada del país, tras los años de la dictadura se expresa igualmente en francés y en creole. La palabra de la anáfora es naturalmente “país”:

País lapidado lapidado arruinado en el blanco de los huesos.
País de santas miserias y de lujos molestos.
País de paradojas inocuas y de lujos insoportables.
País de náutica feroz en lo oblicuo del afuera y del adentro
País cancán curiosidad a través de la ranura oscura de nuestros fantasmas eróticos.
País brecha que sangra en el revés del silencio.
País cómplice pornográfico de cuerpos decapitados.
País música flauta de lenguas cortadas.
País viaje tortuoso de los cojos
País camisa de fuerza de nuestras servidumbres y de nuestras taras seculares¹⁵.

Observamos en el pasaje de aquí arriba el empleo del punto final marcando las frases sin verbo conjugado, lo que refuerza la idea de inventario negativo. La ausencia de verbos conjugados acentúa el efecto de acumulación de situaciones fijas. El mismo efecto es mantenido en creole:

Youn peyi derizwa : Un país irrisorio (Un pays dérisoire)
Youn peyi pwovizwa : Un país provisional (Un pays provisoire)
Youn peyi koutrazwa : Un país de afeitadas (Un pays coup de rasoir)
Youn peyi tranzitwa : Un país transitorio (Un pays transitoire)
Youn peyi aleyatwa : Un país aleatorio¹⁶ (Un pays aléatoire)

Aquí la repetición es más incisiva, el hecho de su brevedad lapidaria y del redoblamiento del efecto anafórico por el retorno a la rima en “wa”, cuya sonoridad es generalmente peyorativa en creole. El retorno lancinante a esta rima, al efecto disfórico en creole, induce a un encanto negativo destinado a provocar una sensación de saturación náusica. El procedimiento anafórico es igualmente utilizado para designar los responsables culpables, bajo la forma de enumeración, como en una requisitoria:

Youn dal vandal sanmanman	Una infinidad de vándalos equivocados (Une infinité de vandales dévoyés)
Youn latriye biskayen malfra la terè	Una cadena de matones canallas sanguinarios (Une ribambelle de vauriens malfrats)
Youn dividal kriminèl, jamèdodo	Un manojo de criminales, insomnes (Un ramassis de criminels insomniaques)
Youn flonn annikflap twafapasela	

14. Frankétienne, Dézafi, Port-au-Prince: Fardin, 1975, p. 103. Esta la traducción al francés de Lucas: “Pour sa première journée dans cette ville Port-au-Prince, Gaston observe avec attention, il observe profondément. Il voit des pauvres semblables à lui, des paysans comme lui. Des pauvres ployant sous des charges diverses ; des pauvres ciréurs de chaussures ; des pauvres vendeurs de sorbet à l'eau ; des pauvres déchargeurs de camions ; des pauvres aux vêtements crasseux ; des pauvres à l'odeur repoussante ; des pauvres traînant des brouettes ; des pauvres charpardeurs de bananes ; des pauvres portefaix saignant sous les charges. Gaston observe avec attention ; il réfléchit un moment ; il ressent une douleur lancinante lui brûlant les entrailles”.

15. Voix marassas, p. 148.

16. Voix marassas, p. 150.

La reanudación anafórica del artículo indefinido « youn », de carácter restrictivo en este pasaje, insiste en la idea de grupos reducidos que tiene al país secuestrado. Se observa en paralelo una serie de términos colectivos que retoman la misma idea de grupo negativo (enjambre, camarilla, manajo) seguidos de una serie de sustantivos cuyo sentido común remite a la delincuencia (vándalos, rufianes, gamberros, criminales) y se termina por “políticos”, palabra que de hecho, en este texto, contiene todos los sinónimos que le preceden...

El procedimiento anafórico puede igualmente declinarse en la espacialidad, fundamentalmente para crear un efecto de invasión de los elementos hostiles, como en la pieza de teatro *Kaselezo* (1985) donde el camino de dolor de la errancia de las mujeres está invadido de piedras:

La tierra está ya erosionada. Ha tomado el camino del mar. Solo las piedras rayadas han permanecido y nosotros hacemos muecas de dolor. Piedras malditas, Piedras adversidad. Piedras calamidad. Piedras tinieblas. Piedras enfermedades. Piedras crueldad. Piedras angustia. Piedras desastre.¹⁸

Las piedras son localizables al comienzo, en medio y en el fin de línea, lo que materializa, un punto de vista de homología estructural, su omnipresencia hostil: esas piedras están por todas partes. Por otra parte, la repetición porta siempre bien sea un elemento factor de sufrimiento (las piedras en el ejemplo ya señalado arriba), bien sea sobre las personas víctimas de sufrimientos. Este segundo caso figura en *Kaselezo*, donde el calvario de las mujeres sometidas a toda suerte de injusticias es expresado bajo forma de enumeración de verbos traduciendo la violencia, cuyo complemento directo es la palabra mujer.

Los fanfarrones dañan a las mujeres, destrozan las mujeres, bombardean las mujeres, agotan a las mujeres, tuercen a las mujeres, aplastan a las mujeres, despedazan a las mujeres, vacían a las mujeres.¹⁹

La repetición concierne al complemento del objeto directo en el ejemplo aquí arriba, o, con más precisión, “el objeto” de la violencia, cuyo sujeto productor es el “fanfarrón”. No notará la escogencia de este término truculento efecto arcaizante, connotando la exageración del agresor y una violencia absurda, más espectacular que eficaz. La repetición aquí debe producir un efecto de escándalo: hacer insoportable, y ahora inadmisibile, la injusticia designada por el autor en *Voix marassas*:

El inconcebible fracaso
El insoportable desastre
La intolerable catástrofe.²⁰

En el corazón de esta economía de la abundancia de la que hemos hablado reina un principio de redundancia asegurando y garantizando la presencia del sentido buscado en el espacio de la página, como lo hemos visto. Los tres adjetivos privativos (inconcebible, insoportable, intolerable) comandando un proceso caótico que va creciendo: fracaso, desastre, catástrofe. Para volver a *Kaselezo*, el sufrimiento secular de la mujer aparece también allí bajo el aspecto de una letanía en los acentos religiosos, la de la Mater Dolorosa:

Madre de los sufrimientos
Madre de los dolores
Madre de los tormentos
Madre del desorden²¹

Otras de las violencias secularizadas infringidas por los “fanfarrones”, otra forma de sufrimiento son evocadas aquí, con una forma de intensidad casi mística, la de la mujer en parto, sufrimiento intrínseco en la condición femenina y creadora de la vida, pero sufrimiento liberador luego de la ruptura de la placenta, que en creole haitiano se llama kaleso.

Los textos de Frankétienne presentan frecuentemente en la atención del lector una superpoblación de significados diversos: una inverosímil deriva creando un efecto de profusión semántica bordeando el despilfarro. El *evento discursivo*²² así creado requiere una dinámica interpretativa uno de cuyos elementos de pertinencia será el recurso a los ejes paradigmáticos, es decir el reagrupamiento por unidades de sentido, para una buena gestión semántica. Así en *Ultravocal*:

Los ladridos de los perros desparramados en los alrededores nos hiela la sangre. La debacle interior no nos ha permitido descubrir la trampa disimulada bajo el cobre, la planta, el bronce, el latón, los lingotes de oro, la falsos papeles, la foto viajera, la madera pulida, las etiquetas multicolores, los reclamos de las fábricas, la insignias de las

17. Ya citado, p. 20.

18. Frankétienne, *Kaselezo*, pieza de teatro publicado integrablemente en la revista canadiense *Dérives* 53-54 (1986-1987): 136.

19. *Kaselezo*, p. 139.

20. *Voix Marassas*, p. 75.

21. Ya citado p. 159.

22. Tomamos prestada la expresión « evento discursivo » de Michel Foucault. Tomada la *Arqueología del discurso*, Paris: Gallimard, 1969.]

casa de comercio, las tiras dibujadas, el humo de los cigarros, la sombra de los rascacielos. Torbellino negro. Las bestias excitadas gruñen, erizadas de pelos duros. La sierra para la cama de Procusto. El puñal entre las manos y la boca. El fantasma ronca en el sudor y el barro de su cuerpo. Crepitantes y sacudidos. Cremallera descolocada. Mi culo y mi perro intercambian propósitos en el mar enroscado a las axilas de la isla. Yunque de huracanes lubricados por la muerte. Sombrío cielo.²³

En este pasaje de *Ultravocal*, que es un “espiral”²⁴ refiriéndose a un país víctima de un totalitarismo de pretensión holista, el procedimiento de la enumeración, junto al uso deliberado de la discontinuidad, no es investido en un proceso de interferencia lingüística, sino en un enfoque de reorientación de los hábitos de decodificación del lector. Este último, privado de la “rueda libre” de la semantización lineal habitual, es obligado a reordenar el sentido emanando de ese racimo de significados. Los ladridos “desparramados” de los perros anuncian la dispersión espacial de un salvaje de rostros múltiples. El caos exterior corresponde a la “debacle interior”. La multiplicación de los objetos refleja la objetivación de una invasión imperialista de cosas destacadas en un medio de consumo (insignias, reclamos, cigarros), un consumo de brillantes y bisuterías. La agresividad de las bestias marca la invasión sofocante y mutilante. En cuanto a la mutilación, ella deviene a través de una acumulación de términos que evocan la acción de cortar: tijeras, uñas, dientes, sierra, cuchillo, carnicero. A la dimensión espacial se ajusta una dimensión sonora resonante de gritos y de voces mortíferas: ladrido, gruñidos de bestias, gemidos de fantasmas en el sudor y el barro... No se trataba de una sintaxis para la distribución armoniosa que contiene el significado buscado por el autor. El enfoque es otro. La discontinuidad fijada, imponiendo una actividad interpretativa, implica una circulación de energía por conducción de sentido para aquello que es de palabras, por deducción de la parte del lector: la energía del caos lingüístico aparente del texto suscita una energía hermenéutica de la parte del lector, que siente la necesidad de instalar pistas de comprensión.

En el “corazón territorio” del lenguaje

Tendríamos que comprender, la palabra-valija “« coeurritoire » (compuesto de corazón (cœur) y de territorio (territoire) sacado de *L'Oiseau schizophone*²⁵, nos sirve de valija para señalar en Frankétienne la existencia de un universo situado más allá del léxico normal consignado en los diccionarios, el universo lingüístico que supone el compartir de códigos institucionales, en lo que concierne a un vocabulario común, localizable y comprensible para un lector dotado de una competencia lingüística más o menos elevada. *L'Oiseau schizophone* representa una de las más desconcertantes incursiones en el corazón del lenguaje. Frente a esta obra que transgrede todos los contratos de lectura tradicional, el lector no tiene otra escogencia que transformarse en aventurero de espacios lingüísticos inéditos:

Prédilhomme crabinguait la soumadine de las cuerdas invisibles en los acuerdos andróginos sobre la inclinación de las pendientes. Hysgovaire de gritos gemelos y druvagues aparejadas de silencio. Vif-argent snapuré de usicame vacilante sobre la marea glapomarède erizada de arrecifes. Una nube bruscamente serpida el sol claridad de las aguas amargas prolongando sobre sombras arpegios los lupérails caringladèches de la maloutinguerie.²⁶

¿Qué pistas se abren a nosotros en este “corazón territorio” (« coeurritoire ») del lenguaje? Ninguna intervención viene a perturbar la construcción sintáctica ordinaria: sujeto, verbo, complemento. En cuanto a lo que concierne al léxico no obstante estamos reducidos a una situación de emigrantes a un país de lenguaje insólito, es decir nosotros nos adherimos a los términos que nos son familiares y que hemos localizado en esta masa de términos que nos son familiares y que hemos localizados en esta masa de términos incomprensibles. Se trata de términos tales como cuerdas (cordes), acordes (accordes), nube (nuage), gritos (cris), perdidos en medio de soumadine, hysgovaires, snapuré, caringladèche y maloutinguerie...

La intriga de la “novela” nos enseña que el héroe Prédilhomme está preso por un régimen totalitario y obscurantista por haber escrito un libro ilegible. Si la intriga justifica aquí la opacidad del lenguaje, el reto pasa por entero al lector, cuya pulsión hermenéutica es fuertemente solicitada. ¿Qué unidades de sentido puede constituer? Se puede conseguir en este extracto un paisaje marino (mareas, arrecifes, aguas amargas (marée, récifs, eaux amères)) y un universo sonoro (acordes andróginos, gritos gemelos, arpegios (accords androgynes, cris jumeaux, arpèges)). Se puede entonces arriesgar una interpretación. El personaje preso está frente a un paisaje marino, y se dejar llevar por un sueño marcado de sonoridades diversas y contrastadas, ligadas por una complementariedad problemática: acordes andróginos, gritos gemelos, druvagues aparejadas de silencio. Quizás soumadine podría bien ser sordina. Las palabras inexistentes (usicame, serpida, cléridé) adquieren por contaminación, o por un sentido

23. Frankétienne, *Ultravocal*, Port-au-Prince: Edition del autor, p. 241-242.

24. El espiral, término que Frankétienne preferirá ahora a « corriente espiralista » o a « espiralismo », es un concepto literario correspondiente a la estética literaria que sintetiza la escritura del autor. Se trata de un género de obra que escapa a la caracterización tradicional según los géneros tales como novela, poesía y teatro. Engloba todos esos géneros y hace la parte bonita de la metáfora como principio estructurantes. El término espiralismo utilizado al comienzo, en la primera novela publicada en 1968 por Frankétienne, *Mûr à crever* (Bordeaux: Ana Editions, 2004, p. 167-168) hace lugar a Espiral desde la publicación de *Ultravocal* en 1972 (Port-au-Prince, edición del autor). El movimiento ha sido lanzado por Frankétienne, Jean-Claude Fignolé et René Philoctète.

25. Frankétienne, *L'Oiseau schizophone*, Paris: Jean-Michel Place, 1998.

26. *L'Oiseau schizophone*, p. 173.

hipotético que nosotros le anexamos, una significación a la vez plausible e indecible. Se puede, por ejemplo, conseguir *serp* en *serpida*, palabra que podría ser una declinación inédita del verbo *serpentear*, ¿y por qué no, leer *cléridé* como clara-arrugada? La palabra rinde cuenta del efecto de luz rota del sol en las olas. Estamos entonces en plena aventura del lenguaje, y tendríamos que movilizar toda nuestra energía interpretativa.

La homología estructural, frecuentemente introducida por un término instaurador de sentido, puede guiarnos en esta “otra tierra”²⁷ semántica. Por ejemplo, en el pasaje siguiente es la idea de trance la que orienta la creación lingüística:

Ellos vacilan, serpeando, *slougoudaïent* en el trance, el cuerpo pleno de *migan*; ellos *maroulinguaïent* violentamente hacia la última *tharatrame* del *malmuth*, *majougant* las *ramanelles* de la *uphosidrame* y *phylonguant* la *burnose* palpitante de las *manaëlles* bajo un *éroluge* de olas *boscogneuses*.²⁸

La acción introducida por los verbos conocidos (*vacilan*, *serpean*) es proseguida por la extraña *slougoudaïent* que por lo tanto está naturalizado en este eje paradigmático de movimiento colectivo. Luego tenemos los *collages* de sonoridades connotadas. En *maroulinguaïent* conseguimos *mer* (mar) de *marée* (marea), *marítimo*, *ling* de *déglinguer* (dislocar), *guaïent* de *tanguaïent* (cabecear). *Majougant* retoma probablemente el término creole haitiano *djougan* que significa desbordante de energía. ¿Los movimientos de olas siempre recomenzados y una coreografía de cuerpos se desarticulan y se reforman sin cesar? ¿Las *manaëlles* nos hacen pensar en los senos (*mamelles*) cuya agitación “palpitante” puede suscitar fuertes pulsiones eróticas? Eso explicaría la presencia de *éroluge*: *eros* y diluvio (*éros* et *déluge*).

La autonomía del lenguaje luego de tanto tiempo anunciado ha entonces devenido una realidad destacada a lo largo de *L'Oiseau schizophone*. Ha permitido pensar en el mismo procedimiento de cambio de ruta y de reorientación lingüística utilizada por Henri Michaux en *Interior distante* (*Lointain intérieur* (1938), en el capítulo titulado “Domingo en el campo”:

Darvises y *Potamons* jugaban en el campo.

Una *parmegarade*, una de *tarmouise*, una vieja *paricaridelle ramiellée* y *foruse*.

Una de *parmegarde*, una de *tarmouise*, una vieja *paricaridelle ramiellée* y *foruse* se precipitaba hacia la ciudad.

Garinettes y *Farfalouves* charlaban alegremente.

Se *ébouïssant* de grupo en grupo, un bello *Ballus* de la familia de los *Bormulacés* encuentra a *Zanicovette*. *Zanicovette* sonríe. Luego *Zanicovette* púdica se desvía.

Hela aquí! La *paricaridelle* ha visto todo.²⁹

En esta obra de Michaux, el cambio de ruta tiene lugar en un espacio exiguo de siete a ocho líneas; aparece entonces como una desviación momentánea en un recorrido lexical normal. En *L'Oiseau schizophone* el cambio de ruta se efectúa en la mayor parte de las 812 páginas del libro... No se trata ya de una simple desviación, sino de una verdadera red de recorridos léxico-semánticos. Si Víctor Hugo quería poner un gorro frigio a las palabras del diccionario, nosotros aquí estamos simplemente privados del diccionario. Por otra parte, las palabras que no existen desbordan la singularidad de la invención poética para invadir la codificación socializada del diálogo:

- El cimarrón, mi amigo! Siempre el cimarrón. La ruta es escabrosa. Pero vamos.

- Los *grunippes* han comido el *jirimose*, y la noche se espesa. Tú, mi hermano, ¿qué has hecho? Dímelo, insiste *Prédilhomme* mirándome recto en el *trigoeil* del frente. [...]

- Me *broudjalé* mis *minangoûts* a lo largo de los caminos *marguïbés* de *amosture*, respondí, desembarazándome de los *agrouchines* que entrababan mis *orlucrates*, me rememoraba al mismo tiempo el deterioro de los *galoupentes* cargados de *fandange* y los *magruses* de *zanguimaux* *trouillant* *gratouillant* los desechos de la muerte.

- Los árboles sangraban al borde de las rutas; los *hynorats* y las viejas ratas de la burocracia han huido, añade *Milouna* *engouïllée* de *acréquance* y pasión.

El término instaurador del cambio de ruta lingüístico en el pasaje mencionado arriba es evidentemente *cimarronaje* (*marrronage*), término cargado de historia en la cultura antillana creole, pues designa el hecho de evadir el mundo patrocinador del sistema esclavista. Luego este término se aplica a todas las formas de subversión y de resistencia culturales. En el caso de *L'Oiseau schizophone* se trata incontestablemente de un *cimarronismo* lingüístico.

No habría que confundir esta creación lingüística con las tentativas lúdicas de deconstrucción limitada del lenguaje, siguiendo la tradición ya vieja de las *fatrasías* (siglo XIII) hasta las *fantasías ubesca* (de *Ubu Rey*) de Alfred Jarry. Más allá de la construcción de una lengua individual que se opuso a la *novlangue*³⁰ del *Big Brother* del pobre, mafioso y subdesarrollado, que era *François Duvalier*, habría que ver en ella otra tradición literaria. Esta última, conformado en los principios descritos por *Julia Kristeva* en *La*

27. El término figura en *L'Oiseau schizophone*.

28. *L'Oiseau schizophone*, p. 212.

29. Esta obra se publicó en el volumen titulado *Plume*. Henri Michaux, *Plume* (1938), Paris: Gallimard, 1963 p. 35.

30. Hacemos alusión a la lengua artificial, creación de un régimen totalitario de *Big Brother*, en la novela 1984 de George Orwell. La *novlangue* concebida artificialmente para empobrecer el potencial lingüístico y conceptual de los ciudadanos contiene tres niveles: un nivel A, para las cosas de la vida corriente, un nivel B concerniente a la vida política y un nivel C para lo que es el lenguaje científico. George Orwell, 1984, trad. Amélie Audibert, Paris: Gallimard, 1982.

Revolución Poética (1974)³¹, privilegia la transgresión lingüística (la negatividad para Kristeva) promovida al estatuto de principio canónica. Luego la segunda mitad del siglo XIX europeo el principio baudeleriano, según el cual la poesía no tiene otra meta que ella misma, se consigue en toda una línea de escritores (Lautréamont, Mallarmé, los surrealistas, Michaux y otros).

En Frankétienne la creación lingüística participa de una verdadera reestructuración de lo real por la lengua investida en un proceso demiúrgico. La reinterpretación de lo real es no obstante sustentada por un proyecto de justicia social. Pero en lo que concierne al uso de la lengua literaria, el escritor no rompe de hecho toda la relación entre el significante y el significado, puesto que es la dimensión sonora del significante la que está cargada de lo que Kristeva llama el “proceso de significancia”. En *L’Oiseau schizophone* el texto en su legibilidad clásica está fuera de juego; lo que nos queda es la plausibilidad del contexto y las sugerencias de la sonoridad. Así un ambiente de represión total, tendiendo al anestesamiento ontológico del ser, da lugar a la descripción siguiente:

Los houvières de raviches envolvieron las moléanes grises, lorvanaient los thurasses, apagaron los colores y las luces de los phoriganies jubilosos ahogando la ciudad de Chicoye en la fibouscaille tenebrosa. El angustrine sarnignait como el fantasma de un sueño.[...]

El spinoise pernicioso merodeó el cruce de tharbase, en los aburridos cruces del calvario milagro donde los bidorettes créchineuses estiran lamentablemente sus brazos a los peregrinos agotados sobre los caminos polvorientos, donde los carnuses desnudos temblaban de strépute y anemia, sollozando de frío, y de martirio en la miseria extrema, un ridourée de dolor, una insoportable agonía³².

Privados de la legibilidad refleja tenemos otro recurso que la plausibilidad y la exploración de las sonoridades ahora detentoras de privilegios de sentido. Aquí adivinamos que se trata de una ciudad roída por la degradación generalizada (ambiental, social), progresivamente ahogada por la invasión de fuerzas perniciosas de cosas que el salvajismo ha hecho inenabrigables para las palabras normalizadas. Habría entonces palabras completamente salvajes, ignoradas de la lexicalización normalizador del diccionario. Y nos queda la conjetura constructiva del sentido. Entonces decimos que la spinoise debe ser una enfermedad contagiosa, y que los bidorettes créchineuses son probablemente mendigos llorosos (cré de crécelle (Instrumento del que servían los leprosos en la edad media, para anunciar su proximidad), crepiter (crepitar), y chineuses). Puesto por reflejo asociamos “temblar” a fiebre en el medio tropical, el término desconocido aquí tendría una significación similar. Por ejemplo stré evoca un comienzo de nombre de medicamento como streptomycine, en tanto que pute podía pensarse en el resultado último de la miseria. En el término ridourée percibamos una idea confusa de crisis prolongada del dolor: ¿por qué no ri de ribambelle (enjambre), dou de douleur (dolor) y rée como el sufijo rhée (diarrhée) (Diarrea) que significa écoulement (fluir)?

Nos detendremos aquí en los ejemplos que ilustran la dinámica de creación lexical y el efecto de energía interpretativa que resulta de ellos. No hemos abordado las creaciones puramente ruidosas numerosas en el léxico franketiano. En lo que concierne al enfoque de esta escritura donde la semantización se compromete igualmente con la dimensión cuantitativa, con la dimensión sonora (sonoridades, escansiones) y con la creación lexical, nos hace entonces revisar nuestros hábitos de lectura, reactivando notablemente competencias en el dominio de la capacidad de asociación de ideas.

Habría además que hablar del texto en alta voz para hacer cuerpo con él, un poco como un iniciado de vudú corporiza la oración a través de la danza. La actividad o el azar mallarmeano, si se prefiere; ella debe integrar la différence en detrimento de la urgencia y de la inmediatez y la indedicibilidad en la gran consternación de la transparencia. De todas maneras la energía lingüística palpitante en el texto librará un sentido polimorfo que nos obligará a una gran actividad hermenéutica, lo que llamaremos el reto ¿O el dézafi? del desciframiento.

Ofrecida en una primera versión bajo la forma de ponencia en la Universidad de Aix-en-Provence en 2002, este ensayo de Rafael Lucas, « L’énergie linguistique dans l’œuvre de Frankétienne », se publicó por primera vez en *Île en île*, en 2004.

31. Julia Kristeva, *La Révolution poétique*, Paris: Seuil, 1974.

32. *L’Oiseau schizophone*, p. 343.