

revista de la

universidad de méxico

auden: las palabras y la palabra / la vida de la mente

poesía
de ernesto
flores,
eduardo
lizalde,
eugenio
montale,
hugo
gutierrez
vega

un
cuento
de guattari
y deleuze
crítica:
spender,
auden, montale,
jirik, philips,
mallarmé

deleuze y guattari: rizoma / introducción

Sumario Volumen XXXII, número 2, octubre de 1977

W.H. Auden

Las palabras y la palabra, 1



La vida de la mente (aforismos), 14

Stephen Spender

W.H. Auden: los años de juventud, 18

1 Gilles Deleuze / Félix Guattari

Rizoma / Introducción

Eduardo Lizalde

Caza mayor, 25

Noé Jitrik

Las dos traducciones, 26

Ernesto Flores

Ventana y lo que pasa, 37

Juan Tovar

Cura y locura, 38

Hugo Gutiérrez Vega

Homenaje a W.B. Yeats, 40

.....
Clásicos de la crítica / Crítica de los clásicos

Eugenio Montale

W.H. Auden, 41

LIBROS

Rafael Vargas

Eugenio Montale: relatos de sabiduría y belleza, 43

Roberto D. Ortega

Auden, la mano del escritor, 43

Guillermo Sheridan

Poemas fácilmente explicables, 45

Eugenio Montale

Rechina la polea del pozo, (tercera de forros)

Portada: Fotografía de W.H. Auden

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General Académico: Dr. Fernando Pérez Correa

Revista de La Universidad de México

Organo de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Hugo Gutiérrez Vega

Consejo de Redacción:

Fernando Curiel, Margo Glantz, Hugo Gutiérrez Vega, Eduardo Lizalde, Guillermo Sheridan

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas

Editores: Armida de la Vara y Joana Gutiérrez / Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso

Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

Franquicia postal por acuerdo presidencial

del 10 de octubre de 1945, publicado

en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año

Precio del ejemplar: \$ 10.00

Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

INFONAVIT

W. H. Auden

Las palabras y la palabra

El libro del Génesis ofrece dos versiones acerca de la creación del hombre. En el capítulo I, versículos 27 y 28, se dice: "Y creó Dios al hombre a imagen Suya, a imagen de Dios los creó, y los creó macho y hembra, y los bendijo Dios diciéndoles: Procread y multiplicaos". En el capítulo II, versículo 7, dice: "Modeló Yavé Dios al hombre de la arcilla y le inspiró en el rostro aliento de vida, y fue así el hombre ser animado"; y en el versículo 18 da la razón para la creación de Eva, que no es biológica, sino personal: "No es bueno que el hombre esté solo".

Es decir, todo ser humano es al mismo tiempo tanto un miembro individual de la especie biológica, *Homo Sapiens*, que tomó ser como resultado del proceso de selección natural, como una persona única en su género, con una perspectiva única en su género en el mundo, dotado de un estado consciente que es una Trinidad-en-Unidad. Como dijo San Agustín: "Estoy dispuesto y consciente; sé qué soy y deseo; deseo ser y saber". La condición humana se complica aún más por el hecho de que el hombre es una criatura generadora de historia y cultura, quien por su propio esfuerzo ha logrado transformarse aún después de que su evolución biológica fue completa. Por tanto, cada uno de nosotros ha adquirido lo que llamamos una "segunda naturaleza", creada por la sociedad y cultura particular en la que nos tocó nacer. Es aquí donde la distinción

entre individuo y persona se hace confusa. Es correcto usar el vocablo individuo, no sólo como descripción biológica —un hombre, una mujer, un niño, una rubia, etc.— sino también como una descripción socio-cultural —un inglés, un francés, un alemán— hasta el grado en que nuestros pensamientos y comportamiento, no importa cuán personales los imaginemos, sean interpretados por un extraño como el resultado de un condicionamiento social. Por otra parte, la sociedad a la que pertenecemos puede ser legítimamente designada como una persona corporativa.

Como individuos, pues, hemos sido creados por medio de la reproducción sexual y el acondicionamiento social, y somos lo que somos no porque así lo hayamos elegido libremente, sino a causa del accidente de nuestro nacimiento y de la necesidad económica. Como individuos, no actuamos; exhibimos el comportamiento característico de la especie biológica y del grupo o grupos sociales a los que pertenecemos. Como individuos somos contables, comparables, sustituibles.

Como personas que podemos una y otra vez decir con verdad *yo*, somos llamados al ser —el mito de nuestra común descendencia, un solo ancestro, Adán, es una forma de decir esto— no debido a cierto proceso biológico sino por otras personas, nuestros padres, nuestros hermanos, nuestros amigos. Como personas, no somos miembros de una sociedad a querer o no, sino por que somos libres para formar comunidades, grupos de seres racionales, unidos, como dijo San Agustín, por el amor a algo diferente a nosotros mismos: Dios, la música, la filatelia, qué se yo. Como personas somos capaces de proezas, de elegir esto en lugar de aquello, y de aceptar responsabilidad por las consecuencias, cualesquiera que sean. Como personas, somos incontables, incomparables, insustituibles.

Toda consideración acerca de la naturaleza del lenguaje debe comenzar con la distinción entre el uso que hacemos de las palabras como clave de comunicación entre los individuos, y el uso que les damos para nuestro lenguaje personal. Muchos animales tienen claves de comunicación (señales-auditivas, visuales u olfativas por medio de las cuales miembros individuales de la especie se transmiten información acerca del alimento, sexo, territorio, enemigos, etc.) esenciales para su supervivencia, y tratándose de animales sociales, como la abeja, esta clave puede llegar a ser extremadamente compleja; pero hasta donde sabemos, ningún animal se dirige a otro en forma personal, aunque hay animales domesticados, como los perros, que son capaces de responder cuando un ser humano los llama por su nombre. Podríamos decir que todos los signos animales son expresiones en tercera persona. El uso que nosotros hacemos de las palabras como código, tiene su mejor ejemplo en los libros de frases para turistas, que proporcionan el equivalente en otros





W.H. Auden

idiomas de frases tales como “¿Puede usted decirme el camino a la estación?”. Si yo hago esta pregunta, no es por vana curiosidad sino porque es esencial para mí saber la respuesta si es que quiero llegar a tiempo a tomar el tren. El individuo al que hago la pregunta no tiene ningún interés personal en mí, ni yo en él. Una vez que he preguntado, y él ha contestado, dejamos de existir uno para el otro. Por lo que a ambos toca, podríamos ser cualquiera otra persona. Sucede que en el idioma inglés, la convención gramatical indica el uso de la segunda persona, tú (you), y la primera persona, yo (me), en una frase como la anterior, pero esto es meramente convencional. Se podría obtener el mismo resultado usando la tercera persona, y en algunos idiomas así se hace bajo las circunstancias anteriores. Por ejemplo, en el italiano, cuando uno se dirige a una persona con la que no se tiene relación muy personal, se hace en la tercera persona, o sea ‘lei’.

Cuando yo estoy hablando en mi propio código lingüístico, desde antes sé exactamente lo que voy a decir: las palabras no son en ningún sentido mías; y dado el caso de dos grupos lingüísticos con la misma forma de vivir y las mismas necesidades sociales, es posible la traducción exacta de un idioma a otro. Si una cultura tiene ferrocarril, tendrá que haber una palabra que signifique ‘estación’. Si usáramos las palabras sólo como una clave de comunicación, parece entonces probable que, como sucede con los animales, la especie humana tendría solamente un lenguaje con variaciones dialecticas que a lo sumo serían como las del canto del pincón.

Pero como personas somos capaces de un lenguaje propiamente dicho. Mediante el lenguaje, una persona única en su género se dirige a otra persona única en su género y lo hace voluntariamente: si lo deseara, podría guardar silencio. Hablamos como personas porque deseamos abrirnos uno al otro y deseamos compartir nuestras experiencias, y no porque lo consideremos necesario, sino porque lo disfrutamos. Cuando hablamos realmente, no tenemos a nuestra disposición las palabras; tenemos que encontrarlas, y no sabemos exactamente lo que vamos a decir sino hasta que lo hemos dicho, y decimos y escuchamos algo nuevo, que nunca se ha dicho ni escuchado antes. He aquí tres aseveraciones que se han hecho sobre el lenguaje, y que merecen recordarse: la primera es de Karl Kraus; “el lenguaje es padre del pensamiento, no su servidor”. La segunda, de Lichtenberg, dice: “He sacado de la noria del lenguaje muchos pensamientos que yo no tenía, y que no podía expresar con palabras”. La tercera es de Rosenstock –Huessy:

“El lenguaje vivo siempre supera al pensamiento del hombre individual. Es más sabio que el pensador, que pretende que piensa cuando solamente habla, y al hacerlo confía fielmente en el

material del lenguaje; éste guía sus conceptos inconscientemente hacia un futuro desconocido.”

Para entender la naturaleza del lenguaje, debemos comenzar no con frases en la tercera persona, tales como “el perro salta”, sino con los nombres propios, el primero y segundo pronombres personales, y palabras de requerimiento y mandato, respuesta y obediencia. “Adán, ¿dónde estás? Señor, heme aquí. Sígueme. Hágase en mí según tu palabra”.

Los padres dan un nombre a cada uno de sus hijos. Entre las tribus primitivas, estos nombres, más que autónimos, son con frecuencia tecnónimos, que definen la relación del niño con parientes vivos, o necrónimos, que definen su relación con los que han muerto. Pero sea cual fuere el sistema que se use para nombrarlo, el efecto en el niño es el mismo. Al oír que se le llama por su nombre, se da cuenta de que es una persona única en su género. Al decirlo sus padres, su nombre es prenominalmente la segunda persona del singular “vos”. Cuando él responde, su nombre es prenominalmente la primera persona del singular “yo”. La segunda persona precede a la primera: respondemos y obedecemos antes de ser capaces de requerir y mandar. En las sociedades modernas, tenemos nombres familiares, que definen nuestra relación tanto hacia los muertos como hacia los vivos, y nombres que son autónimos, que pertenecen dentro de nuestra generación a nosotros exclusivamente. En una misma familia, nunca se da el mismo nombre a dos hijos.

Entre los cristianos, es costumbre dar al niño el nombre de un santo. El santo no tiene relación biológica con el niño: no es un ancestro. Al nombrar al niño, los padres declaran que él no solamente es su hijo, una extensión de ellos mismos, sino que también es hijo de Dios, una nueva creación.

A lo largo de la vida, nuestra existencia está profundamente influenciada por nombres: nombres de personas que conocemos y a quienes amamos; nombres de personajes, ya sea históricos o ficticios, que representan lo que para nosotros significan la bondad, la justicia, el valor; nombres de científicos que han influido en la formación de nuestro concepto de la vida y el mundo. En verdad podría uno decir: “Dame una lista de los nombres en tu vida, y te diré quién eres”.

Y no son solamente los nombres de seres humanos los que tienen importancia para nosotros. Es nuestro derecho y nuestro deber, como lo fue de Adán, dar nombre a todas las cosas; y a toda cosa o criatura que despierta nuestro afecto, deseamos darle un nombre que le sea propio. Aún en el caso de nombres genéricos, solamente las flores y animales a los que podemos nombrar tienen realidad para nosotros. Thoreau lo expresó así: “Con el conocimiento del nombre se produce un reconocimiento y conocimiento de las cosas que es más distintivo”.



Los nombres propios, al designar seres que son únicos en su género, no pueden ser traducidos. Por eso, al traducir una novela alemana, cuyo héroe se llama Heinrich, el traductor deja el nombre tal como es; no le dará la traducción hispánica de "Enrique".

El nombre de un ser humano lo designa tanto como individuo y como persona; por esta razón el nombre tiene género femenino o masculino. Pero el primer y segundo pronombre personales, que usamos al dirigirnos uno a otro como personas, no tienen género. El tercer pronombre personal sí tiene género y por tanto, estrictamente hablando, es impersonal. Al hablar de alguien que no se encuentra presente, es gramáticamente conveniente decir él, o ella, pero si al hacerlo estamos pensando en él o en ella, no es Juan o Marta, los estamos considerando como individuos, no como personas.

Siempre que usamos los pronombres tú y yo sintiendo su significado, no en una forma meramente convencional, ponemos un característico tono de sentimiento en su pronunciación.

El *sentimiento-tú* es un sentimiento que atribuye responsabilidad. Si un chico dice a una chica "tú eres hermosa", y lo está sintiendo así, él está afirmando que ella, en parte cuando menos, es responsable de su apariencia física: ella no es mera-

mente el resultado de una afortunada combinación de genes. Si un hombre dice a alguien que lo ha injuriado: "Yo te perdono", está afirmando que el otro no es ni un lunático ni cosa parecida, sino una persona que sabía lo que estaba haciendo y a quién lo hacía.

Similarmente, el *sentimiento-yo* es de aceptación de responsabilidad. Al decir "yo te amo", digo que acepto la responsabilidad de mi sentimiento sin importar sus causas o su origen; no soy la víctima pasiva e indefensa de la pasión. Podríamos comparar el *sentimiento-tú* y el *sentimiento-yo* a la sensación de encontrarse en medio de un relato con un pasado personal para recordar y un futuro personal por realizar.

Como dije antes, es característico de las frases clave el hecho de que existen sus equivalentes en todos los idiomas. Las fallas de comunicación pueden deberse a simple ignorancia y mal entendimiento. Al intentar preguntar en alemán el camino a la estación, puedo decir *Hof*, que significa granja, en lugar de *Banhof*. Y si me encuentro en una ciudad grande, es posible que el individuo a quien estoy preguntando me de indicaciones erróneas. Pero como somos dos extraños, sin interés personal uno en el otro, por lo general puedo asumir que él creía que su respuesta era correcta: excluyo la posibilidad



de una mentira deliberada de su parte, porque no puedo imaginar qué motivo podría tener para engañarme.

La *lengua*, (forma personal del lenguaje), presenta problemas mucho más difíciles. Aun cuando dos personas comparten el mismo idioma, ninguna de ellas lo emplea exactamente en la misma forma: lo que dice el que habla a la luz de su propia experiencia, debe ser interpretado por el que escucha a la luz de la suya propia, y estas experiencias no son las mismas. Así, todo diálogo constituye una proeza de traducción. Rosenzweig lo dijo así:

“Traducir significa servir a dos amos —algo que nadie puede lograr. Por tanto, como todo aquello que en teoría nadie puede hacer, en la práctica se convierte en algo que todo mundo hace. Todos deben traducir, y de hecho todos lo hacen. Todo el que habla está traduciendo su pensamiento para la comprensión que espera del otro, no de un “otro” en general, sino de este *otro* en particular que tiene al frente y cuyos ojos se abren con avidez o se cierran de aburrimiento. El que escucha traduce las palabras que llegan a sus oídos a su propio lenguaje. La imposibilidad teórica de la traducción puede significar para nosotros únicamente que, en el curso de lo “imposible” —compromisos necesarios que en su secuencia forman el material de la vida— esta

imposibilidad teórica nos dará el valor de una modestia que exigirá entonces de la traducción simplemente lo que debe hacerse, no algo imposible. Así pues, al hablar de escuchar, el *otro* no tiene que tener mis oídos o mi boca, lo cual haría innecesario no sólo traducir, sino también hablar y escuchar. Lo que es necesario no es ni una traducción tan lejos de serlo que sería el original —lo que eliminaría al que escucha— ni una traducción que en efecto es un nuevo original —lo que eliminaría al que habla.”

En el caso de frases clave, no sólo puedo asumir que no se me está mintiendo, sino también que una falla en la comunicación pronto será evidente: o llego a la estación, o no llego. Pero al comunicarnos como personas, el interés propio, la malicia, etc., con frecuencia nos obligan a mentir deliberadamente, y en la mayoría de los casos, la mentira no puede ser comparada o refutada empíricamente. Si un chico dice a una chica “te amo”, ella tendrá que creerlo, dudarlo, o negarlo. “Creencia, duda, negación”, dijo Pascal, “son para el ser humano lo que la carrera es para el caballo”. Sin embargo, debemos creer antes de que podamos aprender a dudar y negar. Despojada de sus instintos innatos, la especie humana tiene que guiarse por fe. Si un niño empezara por dudar todo lo que le dicen sus padres, nunca aprendería a hablar. Mentir, aun con la mejor de las intenciones, es un pecado mortal porque cada vez que decimos a alguien una mentira, repito, aún con la mejor de las intenciones, no solamente perdemos para siempre el derecho de que crea en nosotros, debilitamos también su fe en la humanidad y en el lenguaje hablado. No es por nada que a Satanás se le llama el Padre de la mentira.

Dice Santayana que el escepticismo es la castidad del intelecto. De acuerdo. Pero una castidad que no está fundada en una profunda reverencia hacia el sexo, no es más que mojigatería de solterona.

Otros malos usos que se dan al lenguaje son a la larga quizá más dañinos que la mentira deliberada. El que miente deliberadamente sabe lo que está haciendo: mentir puede corromper su corazón, mas no su intelecto o el lenguaje que usa para mentir. Pero cuando usamos palabras para fines a los que es inaplicable el juicio cierto/falso, corrompemos nuestro intelecto y nuestro lenguaje al igual que nuestros corazones.

Por ejemplo, puede darse el caso de que desemos hablar no porque creamos tener algo importante que decir, sino porque tememos al silencio o tememos que nadie se fije en nosotros. Y podemos escuchar o leer las palabras de otros, no con la intención de aprender algo, sino porque estamos aburridos y queremos matar el rato. La charla en reuniones “para tomar la copa”, y el periodismo en sentido peyorativo, son dos aspectos de la misma enfermedad; son lo que la Biblia llama palabras



vanas, por las que tendremos que responder el Día del Juicio. Puesto que en realidad el hablantín no tiene nada que decir, y el periodista no tiene nada que escribir, a ninguno de ellos les importa en realidad qué palabras usan. Consecuentemente, no pasa mucho antes de que se olviden los significados exactos de las palabras y sus relaciones gramaticales precisas, y a la larga, sin saberlo, están hablando y escribiendo necedades.

Este tipo de corrupción del lenguaje ha sido estimulado enormemente por la educación masiva y por los medios de comunicación masivos. Hasta hace poco, la mayoría de la gente hablaba el lenguaje de la clase social a la que pertenecía. Su vocabulario era quizá limitado, pero lo había aprendido directamente de sus padres o vecinos; sabían el significado correcto de las palabras que usaban, y no intentaban usar otras. Actualmente, podría yo decir que nueve décimas partes de la población no conoce el significado del treinta por ciento de las palabras que usa. Así, es posible oír que alguien que se siente enfermo diga "estoy nauseabundo"; que el crítico de una novela de espionaje la describa como "enervante", o que una estrella de televisión comente que sus patrocinadores son "muy integrales".

Desde luego que el arte de la conversación es esencial para la sociedad civilizada, y si el lenguaje vano se ha convertido en un problema de nuestro tiempo, se debe a que el arte de la conversación ya

no se considera como algo que se deba aprender. Cuando pequeños, no conocemos más sociedad que la de los íntimos (padres, nanas, hermanos); es al hacernos mayores que nos encontramos con extraños, algunos de los cuales pueden llegar a ser nuestros amigos íntimos en el futuro, otros que serán apenas conocidos, y otros a los que nunca volveremos a ver, y es necesario aprender que no podemos hablar a los extraños, o si a eso vamos, al público, en la misma forma en que hablamos con nuestros íntimos. Una de las peores características de la sociedad actual, es su pueril indiscreción al no dar importancia a esta diferencia. Tanto en el curso de una conversación, como en los libros que se escriben en la actualidad, la gente está demasiado dispuesta a desvestirse frente a completos extraños.

Si bien es realmente una bendición que el hombre ya no tenga que ser rico para disfrutar las obras maestras del pasado, ya que puede adquirirlas en ediciones baratas, reproducciones y discos fonográficos, accesibles a todos (menos a los muy pobres) el mal uso de esta accesibilidad —que es muy frecuente— la puede convertir en una maldición. Todos nos sentimos tentados a leer más libros, mirar más cuadros, escuchar más música, de la que podemos asimilar; y el resultado de esta glotonería no es una mente culta, sino una mente de consumo; aquello que miró, escuchó, leyó, se olvida inmediatamente, sin dejar más rastro que el que le dejó el periódico de ayer.

Aún más mortífero, es el uso de las palabras para lo que llamaremos Magia Negra. Al igual que la Magia Blanca de la poesía, la Magia Negra desea hechizar. Pero mientras que el poeta se hechiza a sí mismo con el objeto de su inspiración, y solamente desea compartir su encantamiento con otros, la frialdad del Mago Negro es completa. No tiene hechizos que compartir con otros, los usa para asegurar su dominio sobre los demás, obligándolos a hacer su voluntad. No pide una respuesta libre a su hechizo; exige un eco tautológico.

A través de los tiempos, la táctica del Mago Negro ha sido esencialmente la misma. En un hechizo, las palabras son despojadas de su significado y reducidas a sílabas o ruidos verbales. Esto puede hacerse literalmente, como cuando los brujos recitaban el Padre Nuestro empezando por el final, o repetían la misma palabra una y otra vez en el tono de voz más alto posible, hasta que la convertían en un mero sonido. Para millones de personas en la actualidad, palabras tales como comunismo, capitalismo, imperialismo, paz, libertad, democracia, han dejado de ser palabras cuyo significado puede examinarse y discutirse, para convertirse en ruidos buenos o malos a los que se responde tan involuntariamente como un reflejo.

No importa que la magia se esté utilizando simplemente para el engrandecimiento del mago mismo, o si, como suele ser el caso, para pretender

servir a una buena causa. En realidad, mientras mejor sea la causa a la que proclama servir, mayor es el daño que hace. La mayoría de los anuncios comerciales, aunque repugnantemente vulgares, son relativamente inofensivos. Si la publicidad me acondiciona para que yo compre cierto tipo de jabón de tocador, y yo sé que la ley prohíbe la venta de sustancias que pueden intoxicarme o dejarme más sucio que antes, a mi cuerpo y a mi alma no va a afectarles la marca que use. Pero la propaganda política y religiosa es harina de otro costal, porque la religión y la política son áreas en las que es esencial la elección personal. Dijo San Agustín: "Dios, quien nos creó sin nuestra ayuda, no nos salvará sin nuestro consentimiento". La publicidad, como la espada, pretende eliminar el consentimiento o el desacuerdo. En la actualidad, el lenguaje mágico ha substituido casi completamente a la espada.

Puedo imaginarme una situación como la siguiente, aunque sé que no puede ocurrir, a Dios gracias: Sucede que un grupo de piadosos multimillonarios ha decidido comprar tiempo de radio y televisión, en un momento en que la iglesia dispone de un grupo de brillantes evangelistas demagogos, que se saben todos los trucos del oficio para despertar interés. El público, bombardeado por sermones, películas y comedias musicales de tema religioso, se convence de que la onda es ir a la iglesia, y al poco tiempo todas las iglesias están llenas cada domingo. ¿Cuál sería el significado de esto? Ni más ni menos que el mismo que tenían las conversiones en masa a que se forzaba a los bárbaros en los siglos ocho y nueve.

Pero cuando menos, el hechicero negro no puede utilizar la poesía para sus fines; si uno responde a un poema, la respuesta es consciente y voluntaria. Y parece ser que un poema no puede ser reducido a una palabra vana. La novela, aun la buena novela, puede leerse ociosamente sólo para matar el tiempo; la música, aun la más grandiosa, puede llegar a convertirse en un ruido de fondo. Pero nadie ha aprendido todavía la forma de *consumir* un poema. Si uno puede soportarlo, puede escucharlo únicamente en la forma en que su autor intentó que se escuchara.

La poesía es el lenguaje personal en su forma más pura. Su preocupación es únicamente con el ser humano como persona única en su género. No puede ser el tema de una poesía lo que el hombre hace por necesidad o por segunda naturaleza como miembro individual de una sociedad, porque la poesía se expresa gratuitamente. Lo dijo Paul Valéry: "En la poesía, no puede ser bien dicho todo lo que debe decirse". Es esencialmente la palabra enunciada, no escrita. A menos que uno pueda escuchar el sonido de las palabras, no puede compenetrarse de un poema que está leyendo, y su significado es el resultado de un diálogo entre las palabras del poema y la respuesta de quien lo escucha. No solamente es

cada poema único en su género, sino que su significado es único en su género para cada persona que responde a él. Hasta donde puede considerarse a la poesía como medio de enseñanza, es la clase de conocimiento implícita en la frase bíblica "entonces Adán conoció a su mujer" —conocer y ser conocido son inseparables. Decir que la poesía se ocupa en última instancia sólo de personas humanas, de ninguna manera significa que siempre se refiere manifiestamente a ellas. Estamos siempre íntimamente ligados a naturalezas no-humanas, y a menos que tratemos de entender y relacionarnos con lo que no somos, nunca entenderemos lo que sí somos. El poeta tiene que preservar y expresar por medio del arte lo que la gente primitiva sabía por instinto, es decir que, para el hombre, la naturaleza es un reino de analogías sacramentales. Como escribió Emerson:

El hombre es un analogista, y estudia relaciones en todos los objetos. Está colocado en el centro de los seres, y pasa un rayo de relación de todo ser hacia él. Y así como no puede entenderse al hombre sin estos objetos, así no pueden ser entendidos estos objetos sin el hombre. Todos los hechos de la historia natural, tomados uno a uno, no tienen valor alguno, sino que son tan estériles como un sexo único. Mas unidos a la historia humana, están llenos de vida. Debido a esta radical correspondencia entre las cosas visibles y los pensamientos humanos, en la poesía todos los hechos espirituales se representan por medio de símbolos naturales.

Cuando decimos que un poema es una expresión personal, no queremos decir que es un acto de auto-expresión. La experiencia que el poeta intenta incorporar a un poema es una experiencia de una realidad común a todos los hombres; es suya únicamente por el hecho de que esta realidad es percibida por él desde una perspectiva que sólo él puede ocupar. Aquello que él providencialmente ha sido el primero en percibir, está obligado a ser compartido con otros. George MacDonald nos da una explicación teológica de esto:

En todo hombre existe una cámara interior de vida peculiar a la que sólo Dios puede entrar. Hay también una cámara en Dios mismo a la que nadie puede llegar sino él, el hombre peculiar, —y de esa cámara interior el hombre debe traer a sus hermanos la revelación y la fuerza. Eso es para lo que fue creado: para revelar las cosas secretas del Padre.

Otra vez, aunque el poeta habla como persona, no es un ángel incorpóreo, sino un miembro individual de la especie humana, nacido en determinado tiempo y en determinado lugar. Toda obra de arte, por única en su género que sea, cuando es genuina



exhibe dos cualidades: permanencia y momentaneidad. Al decir permanencia me refiero a su continuada relación con la experiencia humana aun cuando su autor y la sociedad a la que perteneció hayan pasado a la historia tiempo atrás. Al decir momentaneidad, me refiero a aquellas características del lenguaje, estilo, presuposiciones acerca de la naturaleza del universo y del hombre, etc., que permiten a un historiador del arte dar cuando menos una fecha aproximada de su creación.

El arte debe manifestar lo personal y lo elegido: el estudio de lo impersonal y lo necesario corresponde a la ciencia. Aunque el objeto de su preocupación es la necesidad, la ciencia es una actividad humana tan gratuita y tan personal como el arte. Es un mito suponer que las ciencias pueden decirnos, independientemente de nuestra mente, cómo son verdaderamente las cosas.

Sin embargo, el conocimiento científico no es recíproco, como lo es el conocimiento artístico, sino que toma un solo camino: lo que el científico conoce no puede conocerlo a él. Por tanto, para los propósitos de la ciencia, las palabras, por abstractas que sean, son demasiado personales como para constituir un lenguaje adecuado. La ciencia no pudo descubrir su verdadera naturaleza hasta que hubo inventado un lenguaje universal impersonal, del que

se ha eliminado todo vestigio de poesía, especialmente en el caso del álgebra, de la que dice Whitehead:

El álgebra invierte la importancia relativa de los factores en el lenguaje ordinario. Es esencialmente un lenguaje escrito, y procura ejemplificar en su estructura escrita los patrones que pretende transmitir. El patrón de los signos en el papel es un particular ejemplo del patrón que deberá ser transmitido al pensamiento. El método algebraico es la mejor forma de llegar a la expresión de la necesidad por razón de su reducción de accidente al carácter fantasmagórico de la variable real.

Tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento definen las actividades de Dios como Creador y Sus relaciones con el hombre, y lo expresan en lenguaje humano:

Dios dijo: Hágase la luz.

Porque así como la lluvia y la nieve bajan de los cielos, y no retornan, sino que riegan la tierra y la hacen germinar para que brote la semilla, así mi palabra saldrá de mi boca. Y no volverá a Mí vacía, sino que logrará aquéllo que Yo deseo, y prosperará en aquéllo a donde Yo la envié.



No sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que procede de la boca del Señor.

Como lo indica el uso del singular, estas afirmaciones no son literales, sino analógicas. Como seres humanos, hablamos con frases compuestas de cierto número de palabras, y debemos enunciarlas en un idioma determinado. Así hablan los dioses en *La Iliada*, tanto entre ellos como con los hombres. Discurren, y lo hacen en griego. Pero cuando el Elohista hace que Dios diga a Abraham "toma a Isaac, tu único hijo, a quien amas", no debemos por eso pensar que el idioma de Dios es el hebreo, o que Jehovah, como Zeus, tiene cuerdas vocales que emiten sonidos articulados.

¿Qué es entonces lo que pretende establecer la analogía?

Primero, que Dios no es un objeto, sino que es una persona, no un concepto con un nombre. Esto es, niega que Dios es el dios de la filosofía griega, *To Theon*, a quien sólo se puede contemplar, y que no puede hablar ni puede hablársele. Dice Rosenstock-Huussy: "Acercarse a Dios como a un objeto de discusión teórica significa frustrar la búsqueda cuando comienza. Nadie puede mirar a Dios como si fuera un objeto. El es el poder que nos hace hablar. El pone las palabras de vida en nuestros labios". O como lo dice Ferdinand Elmer: "Hablar de Dios

fuera del contexto de la oración es tomar Su nombre en vano".

En segundo lugar, la analogía establece que Dios actúa ejerciendo autoridad o poder, no la fuerza o la violencia: la creatura tiene un papel que jugar en su creación. Si alguien me tira al suelo, es un acto de fuerza; de ninguna manera puede decirse que mi caída es un acto mío. Por otra parte, si alguien me ordena que me tire al suelo, puedo o no obedecer la orden. Puedo obedecerla por una de dos razones:

1. Por una irresistible sensación de miedo a las consecuencias de mi desobediencia. En este caso, estoy siendo forzado a obedecer, y el acto no es mío.
2. Porque acepto la autoridad de aquel que da la orden. Creo que es más sabio que yo, y que desea mi bien. En este caso, tirarme al suelo es un acto mío.

En tercer lugar, si Dios es la palabra, entonces los hombres tienen prohibida toda idolatría pagana de las palabras. La maldición de Babel no está en el hecho de que hay muchos idiomas diversos —la diversidad en sí, es buena— sino en la idolatría de cada grupo lingüístico hacia su propio idioma, en la actitud implícita de llamar a todo aquel que no habla griego un bárbaro, o en decir, como lo hizo un francés: "La gran ventaja del idioma francés es que las palabras se producen en él en el mismo orden en que uno las piensa". Es significativo que, cuando el Verbo se hizo carne, hablaba un idioma poco conocido y poco estimado, el arameo. Es decir que no hay, por decirlo así, un lenguaje sagrado: la verdad puede decirse en cualquier idioma. Más aún, la verdad debe ser dicha a todos los hombres. No está destinada a ser una posesión esotérica de unos cuantos elegidos.

Finalmente, si en realidad el Verbo se hizo carne, entonces se exige al hombre concordancia entre sus palabras y su vida. Sólo aquel que es veraz puede hablar con la verdad. La verdad no es un ideal, y no es abstracta, sino concreta.

Dios no envía un mensaje en lugar suyo. Viene a dar su mensaje en persona, y además, su mensaje no es otra cosa que El mismo.

La "Palabra" que él envía es una enunciación sólo en el sentido de que procede de El, mas no en el sentido de que lo enunciado es otra cosa que El mismo.

Aquello que El nos comunica no sería El mismo a menos que aquello que es comunicado procediera de El en El mismo. Así, la palabra de Dios no sólo es con Dios; la Palabra es Dios.

El Dios cristiano no es tanto trascendente como immanente. El es una diferente realidad a la de 'ser Quien es presente a ser, mediante cuya presencia El hace ser al ser.

(Leslie Dewart: *El Futuro de la Creencia*)



Crear esto es poner en tela de duda el arte de la poesía y todas las artes. El artista es un hacedor, no un hombre de acción. Pueden existir ciertas falsedades del corazón que corrompen la imaginación a tal grado que la hacen impotente para crear, pero no hay una relación comprensible entre la calidad moral de la vida de un hacedor y el valor estético de sus obras. Al contrario, todo artista sabe que la fuente de su arte es aquéllo que Yeats llamó "la puerca miscelánea del corazón", sus lujurias, sus odios, sus envidias; y que Goethe hablaba a nombre de todos los artistas cuando escribió:

El fuego de la poesía en mí se extinguía
Cuando era bueno y pretendía mirar;
Mas alta al cielo se levantó la flama
cuando era malo, y pretendí volar.

Cuando se aparecían al hombre los dioses paganos, su divinidad era inmediatamente reconocible por el terror y asombro que inspiraban a los mortales que los contemplaban. Los poetas precristianos fueron aclamados como voceros de los dioses porque su lenguaje era el lenguaje del *mágico hechizo*. Cristo, sin embargo, se niega a usar de encantamientos: El exige del hombre la Fe.

Puesto que el Verbo se hizo carne, es imposible imaginar a Dios hablando en otra forma que no sea

la prosa más sobria. Si Blake tenía razón al decir que Milton, sin saberlo, pertenecía al partido del demonio; esto se debe a que aun cuando es perfectamente posible creer que Lucifer hable en un estilo muy elevado, poner en labios de Dios discursos admirables equivale a convertirlo en un Zeus, pero sin los vicios de este dios pagano. Como dice correctamente el pietista alemán Hamann: "Si al decir Dios 'Hágase la luz' hubieran empezado a aplaudir los ángeles, seguramente Dios hubiera dicho: '¿Qué, dije algo muy bobo?' "

En consecuencia, el teólogo cristiano se encuentra colocado en la difícil situación de tener que usar palabras que son por naturaleza antropofomórficas, para refutar conceptos antropofomórficos de Dios.

Sin embargo, cuando tales conceptos antropofomórficos son afirmados verbalmente, está obligado a hablar: no puede refutarlos con el silencio. Las aseveraciones teológicas dogmáticas deben ser comprendidas no como proposiciones lógicas ni como pronunciados poéticos: más bien deben comprenderse como los cuentos chuscos: tienen un significado que no puede encontrar el que se esfuerza demasiado.

El poeta, cuya inquietud no es hacia el Creador sino hacia sus creaturas, se encuentra en una posición menos delicada, pero para él también es problemática la relación entre las palabras y la verdad. Podría uno decir que la metáfora menos inadecuada para la verdad es la palabra *silencio*, y que las palabras pueden dar testimonio del silencio al igual que las sombras dan testimonio de la luz. Tarde o temprano, todo poeta descubre la verdad del comentario de Max Picard:

"El lenguaje del niño es el silencio transformado en sonido.

El lenguaje del adulto es sonido que busca el silencio".

Podríamos decir que el único testimonio que la poesía podría dar del Dios vivo es indirecto y negativo. Los dioses del politeísmo eran falsos, pero la poesía les atribuyó una cualidad que comparten con el Dios vivo: eran personas que podían hablar con el hombre, y a quienes el hombre podía responder. La poesía no puede comprobar la existencia de Dios. Lo más que puede hacer es decir: "Si El existe, no puede ser el Dios abstracto de los filósofos". El testimonio de la ciencia es complementario. Sólo puede decir: "Si Dios existe, no puede entonces ser un Zeus, sin los vicios de Zeus, que impone sus leyes al hombre como los soberanos imponen leyes a sus súbditos". Como lo expresó Wittgenstein:

La ética, cómo la lógica, debe ser una condición del mundo.

Sean las que fueren las herejías en que pueda caer por la naturaleza misma de su obra, un artista

no puede llegar a ser un gnóstico maníqueo, ni un científico puede llegar a ser un Pelagian. Como lo escribió Simone Weil:

Unicamente la ciencia, y sólo en su rigor más puro, puede dar un contenido preciso a la noción de providencia.

El hombre fue creado por Dios en forma de una creatura que engendra cultura, dotado de imaginación y razón, y capaz de fabricación artística e investigación científica, de manera que el decir que Cristo pone al arte en tela de duda no significa que el arte está prohibido al cristiano como le está prohibido al platonista, sino que significa que la naturaleza de la imaginación y la función del artista tiene una visión distinta de la de los tiempos pre-cristianos. En una cultura mágico-politeísta se creía que todo evento era causado por poderes personales, que pueden ser comprendidos y hasta cierto punto controlados por la palabra, y lo más cerca que puede llegar el hombre al concepto de necesidad se encuentra en el mito de las diosas del Oráculo, cuyo capricho determinaba el destino del hombre. En una cultura tal, por tanto, los poetas son los teólogos, los voceros sagrados de la sociedad: son ellos quienes enseñan los mitos y rescatan del olvido las grandes proezas de los héroes ancestrales. Aquello que excita la imaginación, es decir, lo que es manifiestamente extraordinario y poderoso, se identifica con lo divino. El poeta es aquel cuyas palabras igualan a sus temas divinos, porque tiene inspiración divina. La venida de Cristo en la forma de un sirviente que puede ser reconocido sólo por los ojos de la fe, no por los ojos de la carne, pone punto final a todas estas pretensiones. La imaginación deberá ser considerada como una facultad natural, cuyo tema es el mundo fenomenal, no el Creador del mundo. Para un poeta que ha nacido y crecido dentro de una sociedad cristiana, es perfectamente factible escribir una poesía con un tema cristiano, pero no escribe sobre materia de fe, sino que se interesa en un aspecto de un hecho cultural humano como cualquier otro, en este caso la religión. Su misión no es convertir al mundo.

El contraste entre el contenido de las narraciones del Evangelio, que proclama ser la palabra de Dios, y la apariencia externa y el nivel social de sus personajes debe acabar, si se acepta esta proclama, con las suposiciones del esteta clásico. Esto ha sido demostrado por el profesor Auervach en su extraordinario libro, *Mimesis*, en donde nos dice, hablando de la negación de Pedro:

Tanto la naturaleza del conflicto, como su escenario, igualmente caen fuera completamente del dominio de la antigüedad clásica. Desde un punto de vista superficial, se reduce a una acción policial y sus consecuencias; sucede enteramente en

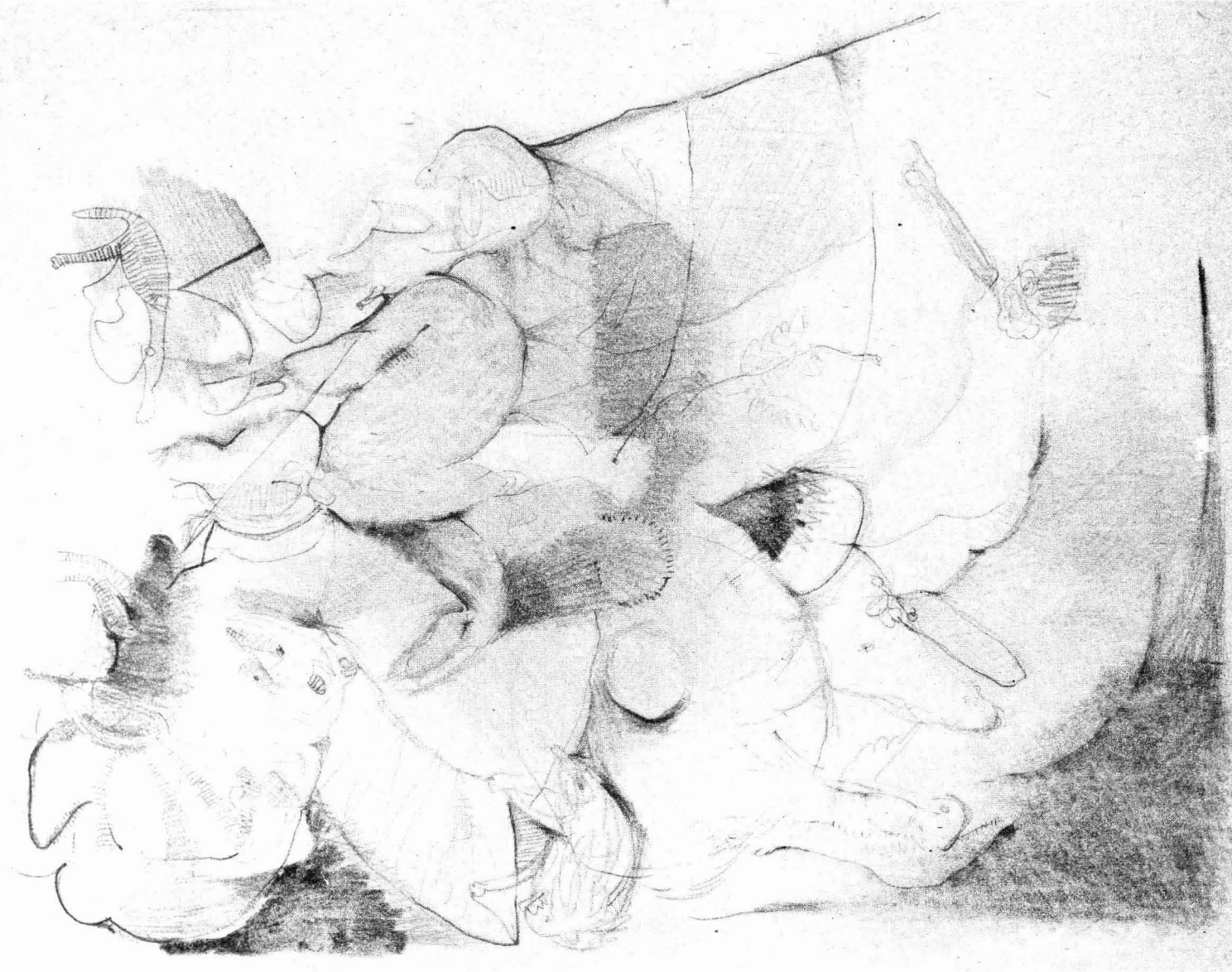
tre hombres y mujeres del pueblo, personas común y corrientes; en términos antiguos, un asunto así podría considerarse únicamente como una farsa o una comedia. Una escena como la de las negaciones de Pedro no encaja en ningún género antiguo. Es demasiado seria para comedia, demasiado común y contemporánea para ser tragedia, demasiado insignificante políticamente para la historia, y la forma que se le dio es de tal inmediatez que no existe nada semejante en la literatura de la antigüedad. Esto puede juzgarse por un síntoma que a primera vista puede parecer insignificante: el uso de disertación directa. Los antiguos historiadores generalmente restringían el uso de la disertación directa a grandes y continuados discursos ante el senado o ante una asamblea popular, pero aquí, en la escena de la negación de Pedro, la tensión dramática del momento en que los actores se encuentran frente a frente ha sido provista de una inmediatez comparada con la cual la esticométrica de la tragedia antigua se antoja altamente estilizada.

Los evangelios rompieron las convenciones clásicas, pero sería erróneo suponer que las substituyeron con principios estéticos positivos de algún tipo. Hicieron posible, y lo siguen haciendo, que el artista busque temas en áreas que hasta entonces habían sido ignoradas, pero la naturaleza de la imaginación del hombre, como la de su razón, no puede cambiar. Se excita solamente con aquello que le parece extraordinario, y puede ocuparse sólo de aquello que pueda hacer interesante al público. Por ejemplo, estoy seguro de que ni en ficción ni en poesía existe un bosquejo convincente de un santo. Parecería que la santidad, como sucede en El Quijote, sólo puede ser esbozada dentro de una comicidad indirecta.

Un evento descrito en el Nuevo Testamento que a la larga ha tenido una gran influencia cultural, es Pentecostés. La gracia concedida en aquella ocasión por el Espíritu Santo generalmente es llamada el Don de Lenguas. Probablemente sería más adecuado llamarla el don de oídos. Nunca he podido entender cómo los habladores desde Montanus hasta los Irvignitas, hayan podido interpretar esta historia en Hechos de los Apóstoles en el sentido de que el hacer ruidos verbales que nadie más podía entender era una comprobación de inspiración divina. Lo que sucedió en Pentecostés fue exactamente lo opuesto, o sea un milagro de traducción instantánea:

¿Todos estos que hablan, no son galileos? Pues, ¿cómo nosotros los oímos cada uno en nuestra propia lengua, en la que hemos nacido? los oímos hablar en nuestras propias lenguas la grandeza de Dios.

Podría uno decir que la maldición de Babel fue redimida, debido a que, por vez primera, los hom-



bres estaban dispuestos, de todo corazón, a hablar y escuchar, no solamente a los de su propia clase, sino a perfectos extraños.

El resultado inmediato de Pentecostés, cuando la Iglesia fue llamada a convertir al mundo, fue que las Escrituras hubieron de ser traducidas a otros idiomas. En el mundo clásico, la traducción era algo relativamente raro; la mayor parte de las personas educadas hablaban el latín y el griego, y no tenían interés alguno sobre lo escrito en otros idiomas. Cuando cayó el imperio, la traducción de las Escrituras a idiomas considerados bárbaros fue seguida, después de un tiempo, por la de obras literarias y filosóficas, de tal manera que en la actualidad no existe literatura producida por un grupo lingüístico que no haya sido profundamente influenciada por la de otro. Todo aquel que ama el lenguaje sabe que no puede entender enteramente su lengua nativa sin tener un conocimiento adecuado de cuando menos dos idiomas más, así como uno no puede entender a su propio país sin haber vivido cuando menos en otros dos.

El lenguaje, como tal, concierne a todo ser humano, todo el tiempo, pero los artistas, que lo usan como medio de expresión para su arte, es decir, los poetas y novelistas, tienen problemas especiales muy suyos, que varían según el tiempo y

el lugar. Por ejemplo, en algunas culturas como las sociedades politeístas, y durante algunas épocas históricas como la romántica, los artistas literarios recibieron un rango que los hizo caer en la tentación de darse más importancia de la que ameritaban. Actualmente, el peligro es que no tomen su arte con la seriedad que debieran hacerlo, y esta reacción a su rebajada importancia puede tomar dos formas: en un intento de recuperarla socialmente, pueden tender a convertirse en propagandistas de una "buena causa", es decir, pueden "comprometerse" como se dice ahora. Nuestro mundo está lleno de cruda maldad y espeluznante miseria, y siempre lo ha estado, pero es un fatal error y una tremenda sobrestimación de la importancia del artista en el mundo creer que podemos hacer algo para erradicar una o aliviar la otra con la creación de obras de arte. La historia política y social de Europa seguiría siendo la misma aunque no hubieran existido Dante, Shakespeare, Goethe, Tiziano, Mozart, Beethoven, etc. Por lo que toca a males sociales, las únicas armas efectivas son dos: acción política y reportaje veraz de los hechos, es decir, periodismo en el verdadero sentido de la palabra. El arte es impotente.² Lo más que un artista puede esperar hacer por sus lectores contemporáneos, es, como dijo el Dr. Johnson, ayudarles a disfrutar un poco más su vida



o a sentirla un poco más segura. Más aún, recordemos que aunque los grandes artistas del pasado no pudieron cambiar el curso de la historia, es sólo a través de su obra que nosotros podemos compartir el pan con los que han muerto, y que una vida completamente humana no es posible sin la comunicación con los muertos.

De ser esto cierto, y yo creo que lo es, la reacción opuesta sería imaginar que si el arte no tiene efectividad como acción seria, hay que permitir que sea acción frívola: en lugar de discursos políticos, inventemos acontecimientos. Pero el artista pop, al igual que su hermano "comprometido", olvida que el artista no es un hombre de acción, sino un hacedor, un fabricante de objetos. Si creemos en el valor del arte, podemos creer que es posible hacer un objeto, sea un poema épico o un epigrama de dos renglones, que el mundo siempre tendrá a mano. Aunque su probabilidad de éxito no es mucha, el artista no debe aspirar a menos. Hasta hace poco tiempo, esto parecía evidente en sí, porque toda fabricación se llevaba a cabo en la misma forma. Casas, muebles, herramientas, blancos, loza, vestidos de novia, etc., se hacían para durar y pasar de generación en generación. Esto ya no es así; tales cosas son ahora deliberadamente diseñadas para convertirse en obsoletas en unos cuantos años. Esto es posible, por deplorable que sea, debido a

que estas artesanías son hasta cierto punto necesarias: el hombre debe tener habitación, sillas, y lo demás. Pero las llamadas artes clásicas, que son puramente gratuitas —nadie tiene obligación de escribir o leer un poema o una novela— no pueden seguir este camino sin llegar a su extinción.

Al defendernos por perder el valor, consolémonos con las obras maestras del pasado, porque si algo nos enseñan es que los cambios sociales y tecnológicos no son tan fatídicos para una obra de arte como nos inclinamos a temer. Aún podemos comprenderlas y disfrutarlas, aunque nuestro mundo ya es muy diferente de los mundos en los que fueron creadas.

Ciertamente, el futuro parece sombrío, pero yo creo que es alentador el cambio en nuestra forma de pensar. Desde fines del siglo dieciocho y hasta hace muy poco, los científicos convencieron con éxito a la mayoría de la gente de que era correcto lo que ellos pensaban, o sea, como lo decía C. S. Lewis:

...por inferencias de nuestra experiencia-sensora (mejorada por instrumentos) podíamos conocer la realidad física fundamental más o menos en la misma forma en que un hombre puede conocer un país que no ha visitado mediante mapas, láminas y libros de viajes; y que en ambos casos la verdad sería una especie de reproducción mental de la cosa misma.

Bastantes de ellos fueron aún más allá y aseguraron que a fin de cuentas se llegaría a la conclusión de que todos los eventos mentales podrían reducirse a eventos físicos y conocerse en esta forma. Consecuentemente, nuestros ancestros vivían con el temor de que los descubrimientos científicos que se pudieran realizar acabarían con toda la sabiduría y las creencias tradicionales. Desde Copérnico a Darwin y a Freud, todo descubrimiento importante creó un irigote. Los conservadores se negaban a creer que hubiera verdad alguna en ellos, y los radicales llegaban a conclusiones teológicas y filosóficas que los descubrimientos en sí no ameritaban. Entre los artistas se produjeron dos tipos de reacción: algunos trataban de asemejarse lo más posible a los científicos, uniéndose bajo el tema "naturalismo"; otros apartaron por completo la vista de este mundo fenoménico que consideraban la morada de Satanás, y trataron de crear mundos puramente estéticos nacidos de sus sentimientos subjetivos.

Sin embargo, actualmente no hay razón que obligue a nadie a ser ya sea un naturalista doctrinario o un doctrinario esteta, porque los científicos han descubierto que el conocimiento objetivo de las cosas-en-sí no es asequible. Como ha dicho Werner Heisenberg:

Cuando hablamos de la imagen de la naturaleza dentro de la ciencia exacta de nuestro tiempo, nos referimos más bien a la imagen de nuestras



relaciones con la naturaleza. La ciencia ya no se enfrenta a ella como observador objetivo, sino que se considera como parte de esta acción recíproca entre el hombre y la naturaleza. El método científico que analiza, explica, y clasifica, ha tomado conciencia de sus limitaciones, que surgen del hecho de que la intervención de la ciencia altera y readapta el objeto de su investigación. En otras palabras, no pueden ya ser separados método y objeto. La visión científica del mundo ha dejado de ser una visión científica en el verdadero sentido de la palabra.

Qué gran asombro y espanto hubiera experimentado un científico del siglo XIX al asistir a una reunión donde leyera un tema Wolfgang Pauli. Neils Bohr, durante la discusión subsecuente, se expresó así:

Estamos de acuerdo todos en que su teoría es una locura. Lo que nos divide es si su extravagancia pueda ser suficiente para darle oportunidad de ser correcta. Mi opinión propia es que no lo es.

Parece ser que hemos llegado a un punto en que, si puede ser posible usar la palabra real, entonces el único mundo que es "real" para nosotros, como

mundo en el que todos, incluyendo a los científicos, nacemos, trabajamos, amamos, odiamos y morimos, es el mundo primario fenomenal tal como es, y ha sido siempre, percibido por nuestros sentidos, un mundo en el que el sol se mueve por el cielo de este a oeste, donde las estrellas cuelgan como candiles de la bóveda celestial, donde la medida de la magnitud es el cuerpo humano, y en que los objetos están en movimiento o en quietud.

Si esto fuere aceptado, es posible que los artistas puedan llegar a ser a la vez más modestos y más seguros de sí mismos, que puedan desarrollar tanto un sentido del humor respecto a su vocación, como un respeto por la que fue la más admirable de las deidades romanas, el dios Término. Ningún poeta producirá entonces la clase de obra que exige al lector que sea leída durante toda su vida con exclusión de todas las demás. El clamar ser "genio" será tan extraño como lo hubiera sido en la Edad Media, y podría llegarse hasta a un retorno, en manera más sofisticada, a la creencia de que el mundo fenoménico es un reino de analogías sagradas.

Pero todo esto es suposición. Mientras tanto, y pase lo que vaya a pasar, debemos seguir adelante como mejor podamos. Tengo la certeza de que hablo en nombre de muchos otros a la vez que en el mío propio, cuando expreso el consuelo que en mis horas de duda y desaliento he experimentado al pensar en el ejemplo que nos dejó, tanto como poeta y como ser humano, el hombre en cuya memoria fueron fundadas estas conferencias.

Notas

1 No estoy en posición de juzgar si la teoría del Dr. Bruno Bettelheim, de que el autismo en los niños se debe a una convicción de que sus padres desearían que no existiera es o no correcta. Pero es muy interesante el comportamiento lingüístico de los niños autistas que el Dr. Bettelheim describe en su libro *La fortaleza vacía*.

Uno de estos niños, llamado Joey, que con anterioridad había dejado de usar por completo los pronombres personales, comenzó a usarlos nuevamente después de un periodo de tratamiento, pero al revés. Se refería a sí mismo como tú, y al adulto con quien hablaba como "yo". Al seguir el tratamiento, pudo usar el "yo" correctamente, y pudo nombrar a algunos de los niños y a su terapeuta. Pero nunca usó nombres propios o pronombres personales al hablar directamente, y sólo usaba la tercera persona indirecta al referirse a ellos. Nunca se refirió a nadie por su nombre; los otros eran simplemente "esa persona"; después diferenció un poco: "la persona pequeña o la persona grande".

2 Un artista puede convertirse en una figura de importancia política únicamente en el caso de que sea perseguido personalmente por las autoridades, sean seculares o espirituales. Bajo gobiernos dogmáticos y autoritarios que pueden controlar todas las fuentes de información pública, es decir, sociedades en las que no existe el periodismo honrado, hay ocasiones en que un poeta o un novelista puede decir algo que escapa a la censura y que tiene verdadero impacto político porque el público no puede saber la verdad en ninguna otra forma, y adquiere autoridad moral por el hecho de que está arriesgando su seguridad personal al decirlo.

Auden:

La vida de la mente

"El aforismo es esencialmente un género aristocrático de escritura", escribía Auden en 1962 en la introducción a una extensa antología de aforismos recopilados por él y Louis Kronenberger para la Faber & Faber. Y proseguía: "El aforista no discute ni explica, afirma; e implícita en esta afirmación existe la convicción de que es más sabio o más inteligente que sus lectores."

La presente selección de textos de W. H. Auden no consiste sólo de aforismos, se encuentran, también, poemas breves, comentarios e incluso simples apuntes. Pero todos ellos participan de eso que Auden llamó "afirmación", aunque quizá sin esa pretensión de mayor sabiduría o inteligencia. Al leerlo, uno

siente más bien que Auden mantiene un tono modesto, como quien hace proposiciones. Tal vez por ello, en vez de presentarlos como aforismos, los publicó bajo el título general de Shorts (que en nuestro idioma, aproximadamente, significaría "brevedades"). En todos ellos brilla la inteligencia de Auden, y, aunque algunos pueden someterse a discusión, como por ejemplo, "Sólo la mala retórica puede mejorar este mundo. . ." no dejan de tener importancia para trazar un mapa de su pensamiento, de sus convicciones políticas, religiosas, morales e intelectuales. La mayoría, sin embargo, nos brinda una enseñanza que no podemos dejar de tomar en cuenta.

APUNTES

I

La esperanza de un poeta: ser,
como el queso de un valle,
local, peropreciado en todas partes.

Un político frustrado, con la edad, se
obsesionó con las virtudes sociales de los
extorsionadores, y adoptó dos sanguijuelas.

¿Quién puede imaginarse a Calvino
Pascal o Nietzsche
como un niño rosado y regordete?

Privado de una madre que lo amara
Descartes separó
la mente de la materia.

El espacio era sagrado para los
peregrinos de la antigüedad, hasta que
el avión puso fin a todo ese absurdo.

Cuando las tormentas los asaltan
los árboles siempre quedan atónitos
pero nunca preguntan por qué.

El fuego murmura para sí mismo,
pero nos permite escucharlo.

Los ríos, tarde o temprano,
desembocan siempre en el mar,
y en la época debida todos los hombres
llegan al lecho de la muerte, pero
en ninguno de los dos casos
se trata de algo deliberado.

La Juventud, como la Prensa, se excita
cuando la naturaleza hace uno de sus berrinches,
en cambio la Madurez aprueba a la Naturaleza
sólo
cuando es cortés: terremotos, inundaciones,
erupciones, más bien son vulgares.



Nuestras mesas, sillas y sofás
saben cosas acerca de nosotros
que nuestras amantes desconocen.

Todo lo que tocamos es siempre
Otro: puedo acariciar mi pierna,
pero no a Mí.

En algunos momentos de alegría
todos hemos deseado poseer un
rabo que pudiéramos agitar.

¿Porqué el Crecimiento debe
robarnos el celestial poder infantil
de gritar nuestro dolor?

Cuando era pequeño...
¿A qué se debe que esta frase inconclusa
me moleste ahora tanto?

¿Quién, al escuchar una cinta
con su voz grabada,
no se siente asqueado?

Sus sentidos no pueden enseñar nada
al cansado: lo más que pueden hacer
es sentir, (literalmente).

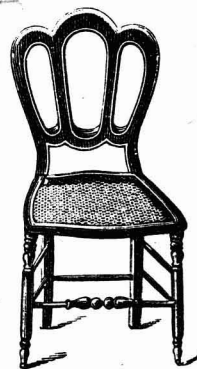
Los inconstantes no causan daño:
sólo aquellos que pueden amar
corrompen realmente.

Sólo la mala retórica
puede mejorar este mundo:
porque el mundo es sordo al discurso de la
Verdad.

Las palabras de los mentirosos
causan sonrojo, pero las figuras
de la estadística no tienen vergüenza.

La Virtud es siempre más cara que el Vicio,
pero más barata que la Locura.

Todos nosotros somos Trivia Cósmica,
pero ninguno de nosotros es prescindible.



¿Qué es la muerte? Una Vida
desintegrándose en
vidas más pequeñas y simples.

Es la persona sin importancia
quien provoca todo el escándalo:
Dios y el Acusador hablan siempre en voz
baja.

Dios nunca hace nudos,
pero es experto, si se le pide,
en deshacerlos.

¿Dios nos juzga siempre por las apariencias?
Sospecho que así lo hace.



II

Cuántas cosas encantadoras cuya belleza nos asombra deben su existencia a la Codicia, el Miedo, la Vanidad o la Culpa.

•

Afortunados los poetas de antaño; porque la mitad de su trabajo estaba ya hecha: todos aplaudían cuando nombraban lugares o héroes o dioses. Los nombres propios son materia poética, pero ahora difícilmente hay un poeta que se atreva a escribir sin añadir un glosario.

•

Benditas sean todas las reglas métricas que impiden las respuestas instantáneas, nos forzan a pensar las cosas dos veces, libres del capricho del Ego.

•

¡No, Surrealistas, no! No, incluso los más desquiciantes poemas deben, como la prosa, tener una base firme en el sentido común.

•

Sospecho que sin un sentido de lo cómico los auténticos versos serios no podrían ser escritos hoy.

•

¿Por qué debo escribir a los sesenta y cuatro años?, es una buena pregunta, una más arriesgada sería: ¿Por qué debo escribir en Mil Novecientos Setenta y Uno?

•

Hoy dos poemas pidieron ser escritos: tuve que rechazarlos. Lo siento, no más, querida mía. ¡Lo siento, preciosa mía, todavía no!

•



Tal como sucede entre todos los hombres salvajes y las criaturas repetitivas, contemplado desde un singular punto de vista, está el Porqué de las Artes. Poeta, emplea tu talento para proferir exactamente lo que tuviste la gracia de contemplar: déjanos juzgarnos a nosotros mismos.

•

Las críticas psicológicas deben ser más precisas en su lenguaje: los símbolos no deben ser confundidos con signos alegóricos.

•

¡Desvergonzada y envidiosa Madurez!, cuando el público pagará más por cuadernos de notas y apuntes que nunca fueron otra cosa que el intento de una obra perfecta. Observando los borrones y los tachones, cualquier aficionado piensa: *Yo podría haberlo hecho igual de bien.*

•

A los gacetilleros los puedo perdonar porque no hacen ninguna ostentación, no así a los biógrafos que supuestamente trabajan por el bien de la enseñanza.

•

Si haces tu autobiografía, por favor no me cuentes la historia de tu vida amorosa: por mucho que te haya importado a tí, nada puede interesarme menos.

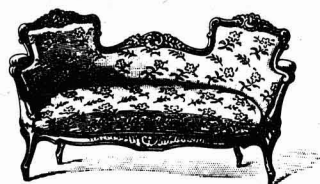
•

¿Porqué es aburrida la pornografía? Porque no puede nunca sorprendernos. Todos conocemos las pocas cosas que el Hombre puede hacer como mamífero.

•

Conociendo a los artistas, piensas que lo sabes todo acerca de las vedettes; ¡No hombre!, espera a que escuches a los científicos ponerse de pie a cantar.

•



¿Porqué las mentes más inteligentes tan frecuentemente abrazan la religión de *Sagrada es toda máquina, todo lo viviente es profano?*

Aquellos que corren a los monos para explicar nuestra conducta son cerebros de nuez demasiado tontos para distinguir su culo de un agujero en la tierra.

Si todos nuestros actos son una conducta condicionada, entonces también lo son nuestras teorías: pese a todo, el conductista clama que él es objetivo y verdadero.

Tábanos, ¿porqué la naturaleza no les hizo respertarnos?

Pueden mordernos, pero a ustedes les será fatal. . .

Lo que queremos decir cuando decimos que Fulano de tal es una buena persona, no lo puede explicar ningún psicoanalista, porque ciertamente no queremos decir que él no tenga problemas: lo único que está claro es que, cuando decimos esto, nadie dice, sacudiendo la cabeza — ¡No, es mala!

El talento requiere mostrarse, necesita un lugar público para su exhibición: la virtud resalta por sí sola, aún sobre los hombres virtuosos.

Cuando dos personas descubren que tienen una pasión en común, sexo, Donizetti o Chuletas, la clase no es ningún obstáculo secreto; para cada clase, existe, sin embargo, un código de conversación cortés, que uno utiliza cuando se ve forzado a hablar con desconocidos o tontos.

La violencia nunca es justa, aunque a veces la justicia requiera de ella: los tiranos son personas para las cuales el mal es una diversión.

La alienación de lo colectivo es siempre un quehacer: cada Estado es la bestia extraña a sí misma.

¿Puede llamarse progreso el que todos los niños que ven TV sepan los nombres de los políticos, pero no jueguen ya juegos de niños?

Sí, una sociedad obsesionada por consumir rabiosamente apesta, estoy totalmente de acuerdo: pero, estudiantes radicales, ¿porqué, porqué protestar en los mismos términos deshumanizados de los medios masivos? , si ustedes quieren civilizar nuestro país, lo primero que deben hacer es civilizar su lenguaje.

¿Para qué desnudarse y gritar obscenidades en público? Pobres jovencitos, ¿es que acaso ninguno de ustedes tiene amigos?

Alguien gritó, según leí: “¡Todos nosotros somos un maravilloso regalo!” Perdóname, mi amor, yo sí lo soy: Tú, creo yo, has demostrado que no lo eres.

En la adolescencia, por supuesto, hubo veces en que me sentí triste o deshonesto, pero no puedo recordar haber estado aburrido nunca.

Estoy por la libertad porque desconfío del Censor en turno: pero si yo tuviera el puesto, ¡qué severo sería!

Auden: los años de la juventud

Una semblanza crítica de Stephen Spender*

Auden y yo nos conocimos en una fiesta ofrecida por Archie Campbell.

El primer encuentro pareció ser un humillante fracaso. Durante la mayor parte de la comida, Auden, después de dirigir una miope y cínica mirada hacia mí, no me dirigió nunca la palabra. Cuando se sirvió el café, levantó la cabeza con un gesto que puso en alto su mentón y dijo: "¿Quiénes cree usted que sean los mejores poetas actuales?" Contesté nerviosamente que me gustaba la poesía de W... Auden replicó: "Si alguien necesita una patada en el culo, es usted." Cuando se fue, pese a mi sorpresa, me pidió que fuese a verlo en su cuarto en la iglesia de Cristo.

Visitar a Auden era todo un problema, siempre y cuando, por supuesto, hubiese hecho una previa cita. Si se llegaba temprano, uno estaba expuesto a encontrar la gruesa puerta trasera de su cuarto, llamada "El roble", entreabierta como una señal de que no deseaba ser molestado. Y una vez con él, uno se encontraba expuesto a ser despedido repentinamente y a escuchar que la entrevista había terminado.

En la ocasión de mi primera cita, lo encontré sentado en un cuarto en penumbra, con las cortinas corridas, y una lámpara sobre una mesa junto a su codo, de manera que pudiese verme claramente y yo sólo pudiese ver la pálida luz reflejada sobre su rostro. Tenía el cabello casi albino y los claros ojos tan juntos, que daba la impresión de vigilar atentamente. Levantó la cabeza y me pidió que me sentara. Luego siguió un examen más bien breve, en el que me preguntó acerca de mi vida, mis opiniones sobre la escritura y así por el estilo. Durante todo esto, había de mi parte algo semejante a una auto-traición. Trataba de agradar, de dar demasiado; no era muy sincero por lo tanto. "¿Qué poetas le gustan?", volvió a preguntarme. "Blunden", dije. "No está mal. ¿Quién más?" Mencione otro nombre. "Justo el polo contrario." Otro. "Ha escrito líneas entusiasmantes, pero tiene cerebro de chorlito."

Entonces me dijo quiénes eran buenos. Entre ellos incluía a Wilfred Owen, Gerard Manley Hopkins, Edward Thomas, A. E. Housman, y, por supuesto, a T. S. Eliot. Tenía una excelente memoria verbal y podía recitar poemas con una entonación que los hacía parecer oscuros, y sin embargo, significativos y memorables. Tenía el poder de hacer que todo sonara como suyo, mientras lo recitaba con su fría voz, separando cada palabra de la siguiente, como con pinzas; líneas de Shakespeare o de Housman, todo sonaba como suyo. La poesía que amaba tenía esta fría, monosilábica, clara y cortante cualidad.

Me dijo que el tema de un poema era sólo la percha de la cual se colgaba la poesía. Un poeta era una clase de químico que lograba el poema mezclando palabras, separándolas de sus propios sentimientos. Las experiencias emocionales y sentimentales

eran sólo la oportunidad que hacían que el poema se precipitara a su mente. Cuando esto sucedía, ordenaba las palabras dentro de ciertos patrones cuya finalidad no era expresar un sentimiento, sino concentrarse en el mejor orden que pudiera lograr de esa oportunidad.

Auden ridiculizaba a la mayoría de los poetas contemporáneos y admiraba sólo a pocos aparte de los que he mencionado. Pensaba que la escena literaria en general ofrecía un foro vacío. "Evidentemente están esperando a Alguien", decía, con el aire de anticipar que pronto él sería el centro de ésta. Sin embargo, no pensaba en sí mismo como el único escritor del futuro. Tenía el más fuerte sentido de búsqueda que conozco en torno a colegas y discípulos, no sólo en poesía, sino en todas las artes. Miró una naturaleza muerta que colgaba de la pared y dijo: "El será El pintor". Era un cuadro de Robert Medley. Su amigo Christopher Isherwood sería El Novelista. Chalmers era otro miembro de la pandilla. Cecil Day Lewis era un colega. Un grupo de artistas emergentes existía en su mente, como un gabinete en la mente del líder de un partido.

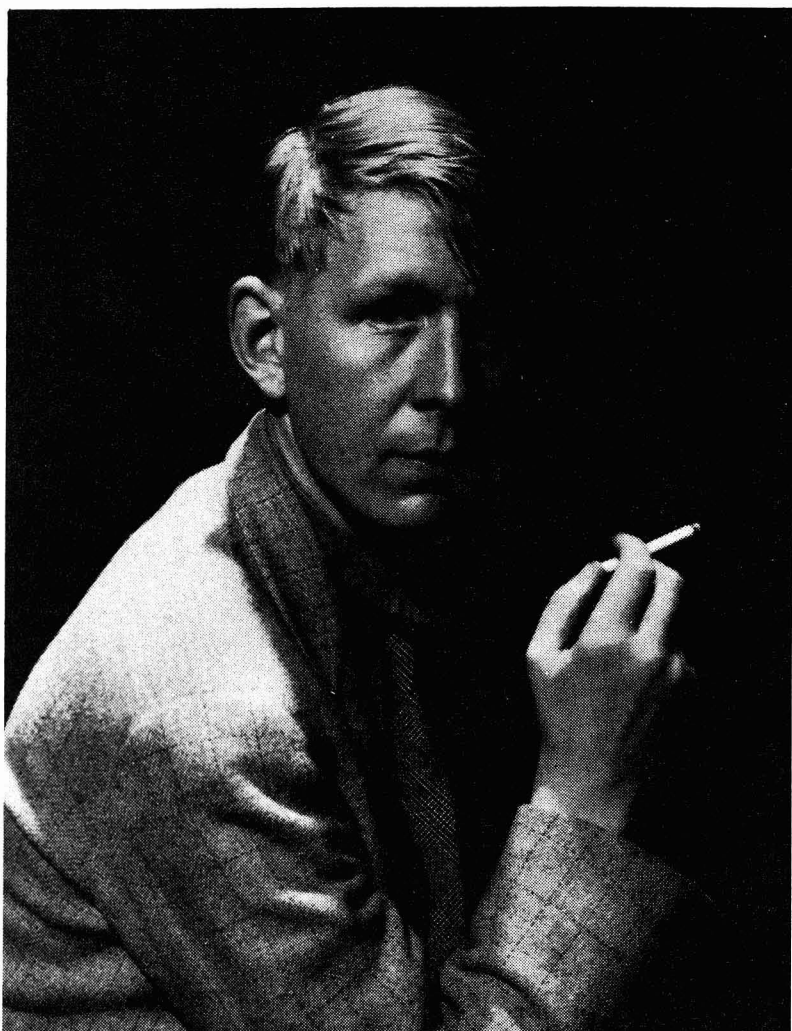
En nuestro primer encuentro, me preguntó qué tan frecuentemente escribía poesía. Sin reflexionar, contesté que escribía cuatro poemas todos los días. Estaba asombrado y exclamó: "¡qué energía!" A mi vez, le pregunté con qué frecuencia escribía un poema. Contestó, "escribo uno en tres semanas". Después de esto, comencé a escribir sólo un poema cada tres semanas.

Luego empecé a llevar mis poemas a Auden para mostrárselos. Llegaba con los bolsillos repletos de manuscritos y lo miraba leerlos. Ocasionalmente gruñía. Más allá de eso, sus comentarios se restringían a seleccionar una línea para su lectura. Le mostré uno largo en una ocasión, después de leerlo, dijo:

"'En un mundo nuevo, disparar es necesario' es una bella línea", e inmediatamente la línea entró a formar parte de su propio paisaje poético de minas desiertas, espías, disparos —breves sílabas ceñidas por una música como el viento en un arbusto del desierto.

Después de seis semanas de haberlo conocido debe haber aprobado una cantidad similar de líneas mías. Por lo tanto, resultó sorprendente enterarme de que me consideraba parte de la "pandilla". Una vez le dije que no sabía si mejor debería escribir prosa, y me contestó: "No debes escribir nada excepto poesía, no queremos perderte por la prosa". Esta observación produjo en mí un sofocante momento de esperanza mezclado con desesperación, en el cual grité: "¿Pero de veras cree que soy regularmente bueno?" "Por supuesto", replicó fríamente. "¿Pero por qué?" "Porque eres infinitamente capaz de ser humillado. El arte nace de la humillación" añadió —y me dejó pensando *cuándo* podría sentirse humillado él.





Sin duda, Auden me influyó durante esa época. Absorbí muchas de sus observaciones y actitudes, que me impresionaban mucho más profundamente de lo que me daba cuenta entonces. Quizá deba señalar aquí que hablo de una época en que tenía diecinueve años y él todavía no llegaba a los veintiuno. Sin embargo, sus facultades intelectuales estaban muy desarrolladas, y era muy claro respecto a ellas. Por mi parte yo tenía un cierto rechazo a seguir argumentos filosóficos. Incluso carecía del vocabulario para entender siempre lo que estaba diciendo.

Que absorbí mucho, trabajando bajo estas desventajas, demuestra cuánta influencia tenía Auden sobre mí. Pero de ello puede deducirse que cuando parafraseaba sus opiniones, quizá pude haberlas modificado, e incluso reformulado, según las comprendiera más adelante. Las conversaciones que cito, de cualquier manera, consisten de frases un poco alteradas que se quedaron en mi memoria.

Para sus contemporáneos de Oxford, sin duda lo más impresionante de Auden era que, a tan temprana

edad, era demasiado consciente y seguro de su situación. No solamente sostenía puntos de vista definitivos acerca de la literatura, sino que también tenía una filosofía de la vida que, si bien juvenil, al menos le explicaba su propia conducta y la de sus amigos. Se veía a sí mismo —tal como yo lo consideraba entonces— con cierto talento y potencialidades, ciertos deseos, ciertas actitudes mentales, viviendo en una comunidad gobernada por ciertas reglas y tradiciones, consistente también de gente con ciertas potencialidades, obteniendo satisfacción por sus deseos, y manteniendo sus actitudes sin prejuicios, y sin que ninguna autoridad exterior aceptara sus juicios. Al mismo tiempo, evitaba entrar en conflictos innecesarios con los intereses y opiniones de aquellos que lo rodeaban. Como hombre joven, era valeroso, pero no rebelde. Su visión clínica del vivir, según la cual contemplaba a la vida como una operación realizada por una mente quirúrgica individual sobre el —cuidadosamente analizado y examinado— cuerpo y alma de la sociedad a su alrededor, era amoral. Rechazaba, serenamente y sin escándalo, los conceptos morales de sus maestros y discípulos. La única virtud general que aceptaba era el valor; porque el valor era necesario para todo aquel que deseara conseguir su propio desarrollo independiente. El borde extremo de esta filosofía juvenil era la aceptación del suicidio como un “derecho de elección” de un individuo que, habiendo fracasado en cumplir sus propósitos, deseara concluir su juego con la vida.

El conocimiento de sí mismo, la carencia total de inhibiciones o sentido de culpa, y el conocimiento de los otros, eran esenciales en el cumplimiento de sus propósitos. A menos que uno se conozca a sí mismo, no puede saber lo que quiere ni planear las formas de obtenerlo: la inhibición y el sentido de culpa se interponen entre uno mismo y la satisfacción de las propias necesidades; el conocimiento de los otros, era necesario al propósito de penetrar de manera real en sus vidas, y para ajustar el modelo de uno mismo a un modelo psicológico más grande, que es el de la gente circundante.

En esa temprana edad, Auden tenía ya un amplio conocimiento de las teorías de la psicología moderna, que utilizaba como medios para entenderse a sí mismo y dominar a sus amigos. Su auto-conocimiento, combinado con esta llave al entendimiento de sus contemporáneos, ciertamente hicieron que su modelo predominara en las relaciones con sus amigos. Sabía lo que quería y parecía comprenderse a sí mismo, lo cual lo hizo destacar entre sus inteligentes pero desconcertados y confusos amigos.

Probablemente exagero respecto a su perspicacia y seguridad, aunque, creo, no exagero en cuanto a la impresión que causaba sobre los otros. Presumo, pese a todo, que nadie es tan seguro de sí mismo como la persona que acabo de describir. Admitir esto significa tal vez poner el dedo sobre una

debilidad de su posición. Porque conocerse a sí mismo y a los otros demasiado bien es una forma de realismo arriesgado, aun cuando venza sus propias metas. El doctor que sabe todo acerca de nosotros puede convertirse fácilmente en la persona que menos sepa, porque estamos intimidados por nuestra conciencia de su percepción y por lo tanto él no nos conoce tal cual somos entre otras personas o en soledad. Auden, a pesar de su perspicacia, carecía de algo en sus relaciones humanas. Forzaba las situaciones demasiado, hacía a todos demasiado conscientes de sí mismos, y por lo tanto estaba en la posición de un observador que se convierte en una fuerza perturbadora de la conducta que observa. A veces daba la impresión de llevar a cabo un juego intelectual consigo mismo y con los demás, y esto significaba que al cabo de la larga carrera se encontraba más bien aislado. Su primera poesía también da la impresión de un juego intelectual —un juego al que puede dársele el nombre de Imparcialidad Clínica. Es un juego de objetividad imparcial acerca de catástrofes, guerras, revoluciones, violencia, odios, amores, y todas las fuerzas que se mueven en la vida humana. Pero esta actitud del joven poeta que mira con ojo de pájaro la calamidad humana en un mundo de guerras y obras desmanteladas corre el riesgo de convertirse fácilmente en inhumana. Pero Auden era demasiado humano como para que esta actitud pudiera mantenerse durante mucho tiempo frente a las experiencias que oprimían su corazón. Después de todo, el joven poeta se comprometió: no podía contemplar la justicia y la injusticia, el amor y el odio, la vida y la muerte, exactamente con la misma imparcialidad, siguiéndola con fría precisión, como los rasgos de un paisaje helado. Pero aunque Auden dejó de ser indiferente, se unió a movimientos, escribió poesía de amor, y aceptó el credo Anglicano, no estoy completamente seguro de que haya terminado con ese aislamiento respecto a sus relaciones humanas que, después de todo, era simplemente el resultado de su extremada conciencia durante la juventud.

Sus últimos trabajos se distinguen de los primeros por el intento de encontrar respuestas a lo que, al principio, se contentaba con formular como enormes preguntas. En uno de sus primeros poemas, excepcionalmente autobiográfico, se describe a sí mismo caminando con un amigo que habla de la injusticia, de alguien que está siendo asesinado, de alguien "arrojado escaleras abajo", etc. Y Auden se describe a sí mismo escuchando esto, preservando en su actitud de indiferencia ante el rostro de los acontecimientos de la injusticia humana "hasta que me sentí enojado, y con eso era suficiente". Suficiente con manifestar el comportamiento, uno no debe protestar, afirmar, sostener opiniones, tratar de encontrar una respuesta. Pero quizá esta actitud sólo se debía a que el joven poeta no estaba lo suficientemente cerca a los problemas planteados, pues en

la siguiente fase se ha provisto de una respuesta, aunque más bien promiscuamente; esta respuesta es el Amor. Sin embargo, el amor que, se supone, salva tanto al individuo consciente de los abismos de su subconsciente como a la sociedad que se ha arrepentido de su perversidad —"la piadosa caricia que cura la intolerable comezón de los nervios" y que conecta "nuevos estilos de arquitectura" con un "cambio del corazón"— es demasiado analítico, demasiado adaptable y ajustable a toda ocasión, demasiado esterilizado, como ese amor del gabinete de un psicoanalista. Lo mismo ocurre con las otras respuestas, desde la psicología al cristianismo pasando por el comunismo: parecen un poco arbitrarias; y tal vez la raíz de esta arbitrariedad es el propio aislamiento del poeta. Pero si las respuestas de Auden, que han sido el psicoanálisis, la revolución política, el amor universal y el dogma cristiano, nunca han perdido su arbitrariedad, su carácter experimental, ya que sólo han sido repetidos intentos por entender la naturaleza de un problema y por solucionarlo mediante el arreglo de sus elementos de acuerdo a una cierta hipótesis, jamás el problema mismo se encuentra mejor, ni tan profundamente ilustrado y comprendido. Y el problema es el hombre en este siglo. Auden es ciertamente un poeta intelectual; pero decir esto en un sentido que podría implicar que tan sólo tiene una comprensión intelectual de las cosas, sería menospreciarlo. El tiene una comprensión intelectual de las situaciones que manifiesta con el corazón tanto como con el intelecto, y si la solución que ofrece al problema parece intelectualizada, el problema mismo está perfectamente reportado.

Pero regresemos a 1928, cuando estábamos juntos en Oxford.

En nuestro primerísimo encuentro hubo un incidente que demostró mi ignorancia. Le dije que me había gustado un poema suyo que leí en una revista de Oxford. "¿Por qué le gustó?", me preguntó. Como no había entendido el poema, me encontraba perdido y no podía explicarle porqué. Dije: "Me gustó la parte climática", pensando que la palabra "climática" se refería oblicua y misteriosamente al clímax. Podía imaginarme a Auden mismo diciendo que *La tierra baldía* de Eliot era "sintomáticamente climática", por lo cual yo hubiese entendido que se refería a que se trataba de un poema lleno de un sentido en que todo convergía a un clímax de una manera característica de esta época. "¿Qué quiere decir con eso de 'la parte climática'?", preguntó curiosamente. "No recuerdo nada en él acerca del clima." Tampoco yo, así que guardé silencio. Afortunadamente, creo, Auden comenzó a hablar de otra cosa. Bajó la vista por un momento como si registrara una impresión, y luego volvió a subir la vista y tocó otro tema.

Usaba un vocabulario que contenía palabras tomadas de la terminología científica, psicológica y





filosófica. A la vez que evitaba la jerga en que la mayoría de los artículos políticos, economicistas, científicos y psicólogos están escritos. Usaba estos vocablos técnicos con un cierto efecto de misterio que los hacía excitantes, así como Milton usaba los nombres de los dioses paganos, con conciencia intelectual de lo que significaban y sin embargo con una especie de abracadabra.

Aunque posible, es difícil reproducir pasajes de la conversación que me hechizaba, cuando hace veinte años que se realizaron. No escuchaba tanto la conversación de Auden tanto como absorbía su tono de voz, sus gestos, las actitudes detrás de las palabras, hasta que todo ello se volvió parte de mi propia experiencia y sobre la cual pienso ahora. Tengo en mi biblioteca un ejemplar de *Poesía de Oxford*, 1927, con una introducción escrita por él que recuerda los temas y las maneras de su conversación de esa época. Cito un párrafo de ella:

Subsiste un problema tripartita, y debe plantearse así:

(a) El conflicto psicológico entre el yo como sujeto y el yo como objeto, que es patente en la auto-conciencia y en el conflicto emocional resultante del intento de sincronizar en la mente individual la síntesis y el análisis de la experiencia. Tal parece ser el primer desarrollo de este siglo, nuestro experimento en "la emergente evolución de la mente". La emoción ya no necesariamente tiene que ser analizada en el "recogimiento de la tranquilidad": hay que aprehenderla emocional e intelectualmente de una sola vez. Y esto es de la mayor importancia para el poeta; pues es su mente la que debe soportar el choque del conflicto y poder ser la primera en darse cuenta de la nueva armonía que implicaría el éxito de esta sincronización.

Este pasaje muestra la naturaleza abstracta del pensamiento de Auden. Creo que, básicamente, su conocimiento de una situación está siempre cercano a lo abstracto. Pero con éste combina un extraordinario poder para crear las imágenes que ilustren la situación contenida en la abstracción. Las abstracciones para él no son deducciones y generalizaciones, sino experiencias directamente aprehendidas. Parece tener un cierto sentido que conlleva hacia una conclusión abstracta como a otras gentes les ocurre con una puesta de sol o una montaña. Leyendo un poco más adelante su introducción, el lenguaje solemne y abstracto, repentinamente adquiere una cualidad bufonesca, medio absurda y medio cómica:

"Aquellos que creen que hay algo valuable en nuestra juventud como algo que no tenemos la paciencia de considerar ni el poder para condonar: nuestra juventud debe ser un periodo de disciplina espiritual, no un dogma autojustificante. Y para el lector inteligente, sólo podemos recordarle, cuando las experiencias disgustan, que ningún sistema universal —político, religioso, metafísico— nos ha sido legado excepto el placer, que no es sino una progresión infinitesimal hacia una nueva síntesis —uno más de esos esfuerzos tan conspicuos en su insuficiencia."

La mezcla de lo austero con lo extravagante, la clase de burlesque y auto-burla, el placer en la fraseología abstracta dicha así, como para sugerir una clase de encantamiento, de este pasaje, me recuerda una conversación de Auden. "Tan conspicuos en su insuficiencia": puedo imaginarlo pronunciando estas palabras con un gesto levantando su cabeza. Sostendría las vocales entre las consonantes como entre *forceps* de acero.

Quizá el pasaje que he citado muestra más reconocimiento de valores individuales que los que yo





reconozco en él. Esto es verdad, y puede explicar lo que me confundió: por qué Auden aceptó mi persona y mi trabajo.

Además, la situación entre nosotros tal como la he descrito está simplificada. Inevitablemente Auden debe haber sentido mucho más de lo que yo me haya dado cuenta. E igualmente, yo era más intelectual de lo que creía.

Sin embargo, las diferencias entre nosotros eran mucho más impresionantes que nuestras semejanzas. Una diferencia, en la que no lo podía desafiar de ningún modo, era la enteramente superior brillantez de sus dones sobre los míos. Esto no necesita discutirse.

Lo que puede valer la pena discutirse es la diferencia de nuestras mentes. El, en su forma de saber exactamente lo que quería, criticaba mis actitudes. Pero no me daba cuenta sino hasta después, que la diferencia entre nosotros no consistía sólo en su inteligencia y mi ignorancia, sino en que yo tenía ciertas posiciones propias que podía defender, y que también tenía buenas razones para rechazar las suyas.

Una diferencia significativa era el uso que cada quien le daba a su memoria. Auden, como he dicho, conocía mucha poesía de memoria; yo no conocía casi nada. La diferencia en este punto no consistía en su buena y mi mala memoria, porque para mí recordar un poema no significaba aprenderlo palabra por palabra, exactamente tal y como lo había leído. Quería recordar no las palabras y las líneas, sino una línea más allá de las líneas, una cualidad sensual que estuviese, como estaba, en esas líneas antes de que fuesen escritas por el poeta y que todavía permanecían después de que yo, el lector, las había olvidado. La poesía, así, se convertía en mi memoria en ciertas cualidades que podía separar de las palabras mismas. El *sentimiento* de un poema que no recordaba completamente parecía ponerme en contacto con la mente del poeta de una manera en que el poema perfectamente memorizado no conseguía hacerlo. En este sentido, también, podía reaccionar su impulso poético con el mío, porque no estaba adherido a las palabras y a una forma que, perteneciendo a su tiempo y circunstancias, no pudiera aplicarse al mío.

La diferencia entre Auden y yo en nuestras actitudes respecto a la memoria, es, además, la más importante de todas. Porque la memoria es la raíz del genio creativo. Permite al poeta conectar el momento inmediato de percepción llamado "inspiración", con momentos anteriores en que ha tenido impresiones semejantes. Este modo de relacionar la impresión inmediata con las pasadas, permite al poeta, en el momento, ejecutar un acorde a través del tiempo, hecho de notas que son impresiones similares sentidas en diferentes épocas y ligadas unas con otras en un símil en el cual todas se vuelven contemporáneas.

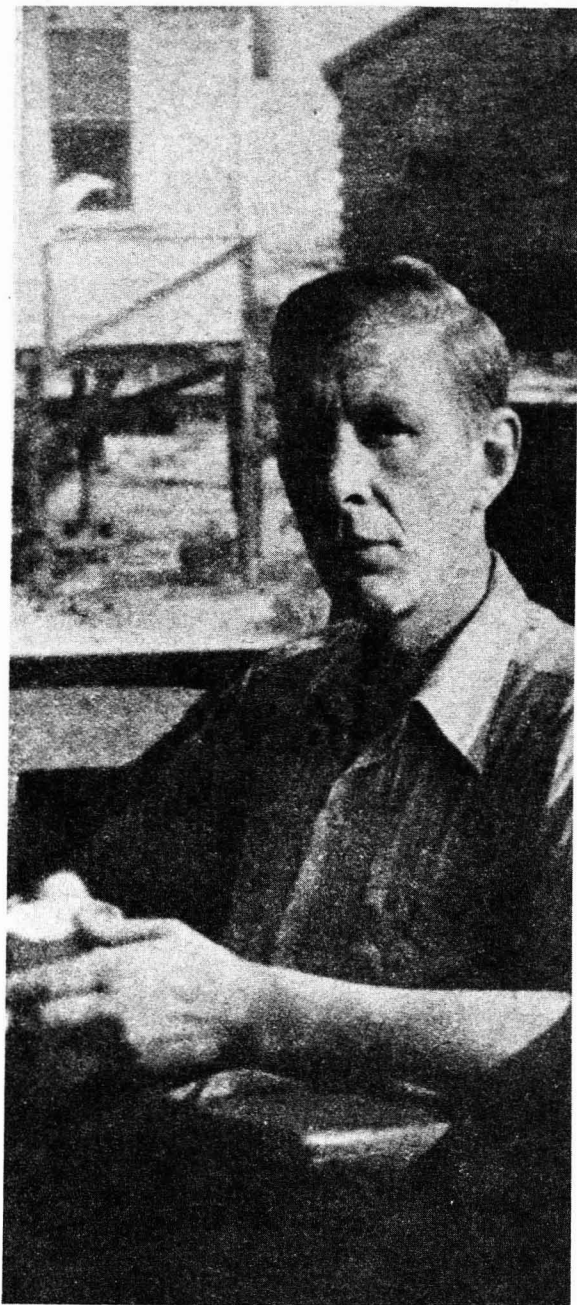
La cualidad de la memoria de un poeta, y la manera en que éste la aplica, es lo que lo distingue mayormente de otros poetas. Existen principalmente dos categorías de memoria: una es la que podría llamarse memoria manifiesta y consciente, la otra es oculta e inconsciente. La primera es una memoria de impresiones que en la época en que fueron experimentadas se formularon en la mente como ideas. La segunda es una memoria de impresiones que no fueron conscientemente formuladas cuando se experimentaron, de manera que recordar es crearlas nuevamente, o como volver a experimentarlas por primera vez.

La clase de memoria de Auden era manifiesta. Tenía bajo su dominio a cada momento un almacén de impresiones vívidamente registradas como ideas, que podían servir para ilustrar algunas tesis a las cuales estaban relacionadas. Yo tenía una memoria como cementerio, y para mí, recordar impresiones pasadas era un proceso más o menos involuntario, durante el cual algunas experiencias inmediatas y particulares se parecían a experiencias similares provenientes de los abismos del pasado.

Cuando Auden dijo en uno de nuestros primeros encuentros, "el tema de un poema es un perchero para colgar la poesía encima", había indicado aquello que gradualmente descubrí como otra diferencia básica en nuestras actitudes. Pues no podía aceptar la idea según la cual la experiencia poética que me conducía al poema quedase atrás, mientras el poema se desarrollaba de acuerdo a sus propias necesidades verbales, que no tenían relación con la experiencia. Todos mis poemas eran intentos de registrar, tan verdaderamente como pudiese, experiencias que, dentro de la realidad, parecían ser poesía. Siempre que la poesía, para el propósito de terminar satisfactoriamente un poema, parecía requerir algo que no fuera cierto de acuerdo a mi propia experiencia, lo abandonaba. Por ejemplo, abandoné con frecuencia poemas de amor porque sentía que quizá después de todo estaba exagerando y no manifestaba la verdad acerca de mis sentimientos, o porque la persona a quien el poema estaba dirigido se había comportado de una manera que parecía inconsistente con mi poesía.

Para el lector que no está iniciado en las controversias de las modernas escuelas poéticas, parecería que estoy tratando de decir aquí que mi poesía es más "sincera" que la de otros poetas. Pero éste —debo advertirle— es el aspecto más superficial del problema que mi actitud hacia la verdad poética trata. Lo que estoy haciendo realmente es colocarme a mí mismo fuera de un movimiento muy generalizado entre los poetas modernos, que tienden a desarrollar teorías filosóficas, abrazar credos, unirse a movimientos, no porque hayan llegado a un punto de su experiencia en que los haya convertido, sino porque han llegado a un punto en su escritura en que necesitan un mito, una fe, o un impulso





externo que los lleve más allá de los límites de su experiencia personal. Así como un poeta que escribe poesía amorosa puede encontrar que, para el propósito de realizar su don, era necesario para él inventar una amante idealizada, así muchos poetas descubrían en un cierto punto de su desarrollo que es necesario inventarse una creencia en una fe:

“consecuentemente me regocijo
teniendo que construir algo sobre lo cual regocijarme.”

Puede ser que el poeta que —más allá de una necesidad poética— abraza a una amante o un credo, o una mitología, o incluso un movimiento político, cree una verdad para sí mismo en su poesía que al final de cuentas se convierta también en algo real para su vida. Su poesía lo conduce nuevamente hacia su vida, en un punto en que su vida ha fracasado en conducirlo hacia su poesía. La naturaleza de la fe que entonces adopta obviamente tendrá mucho que ver al decidir si éste es o no el caso. Más aún: la confianza del lector en la “verdad” de la fe de un poeta también estará influida por las propias creencias del lector. Para un lector católico, un

poeta como Verlaine, que introdujo el catolicismo en su poesía, le descubriría la Verdad, por lo tanto, la pregunta acerca de si su vida influyó sobre su poesía, o si una necesidad de su poesía se reflejó sobre su vida, parecería irrelevante. Pero W. B. Yeats, que se convirtió en un espiritualista asistente a reuniones, que se rozaba con las filosofías hindú y neoplatónica, y que construyó una estructura para su poderosa e inmensa poesía con una docena de fragmentos de creencias esotéricas, obliga a preguntar cuánto de su pensamiento no fue un artificio deliberado construido para los propósitos de su creación poética. Sin embargo, el resultado fue una gran poesía.

Así, al manifestar mi propia posición, estoy manifestando mis propias limitaciones, y no presentando mi poesía como “sincera”.

La vida de Auden estaba dedicada a un esfuerzo intelectual por analizar, explicar y dominar las circunstancias. La mía en cambio, era de completa sumisión a la experiencia, a la que me aproximaba sin actitudes teóricas preconcebidas. No podía, como él, ver a la demás gente desde arriba, como si su comportamiento formara parte de un modelo psicológico que yo pudiera interpretar con mi conocimiento. Había algo alejado, inaccesible e inexplicable para mí respecto a los motivos de los otros, que imaginaba ser más desinteresados, menos obsesivos y más claros que los míos. Cuando intentaba escribir acerca de otros, no estaba en el espíritu de ilustrar mi conocimiento sobre ellos sino de explorar lo desconocido. No tenía confianza en mí mismo como una fuerza intelectual dominante, sino una secreta y profunda creencia en mí mismo como alguien que actuaba por experiencias y capaz de revelar la verdad de mis sentimientos en cuanto a ellas. Combinaba en mí mismo una inmensa fe con una inmensa duda. Sólo en lo que creaba podía ser realmente lo que era.

●
Apenas un poco después de haber conocido a Auden, le mostré un manuscrito que creí podría interesarle como documento psicológico. Era un relato que había escrito cuando tenía dieciocho años, inmediatamente después de que abandoné la pensión de Lausanne. Era una descripción completa acerca de la relación que sostuve con el joven inglés D...

La vez siguiente que fui a visitarlo a sus habitaciones dijo: “Esto es pura poesía. Escuche”. Y recitó en su manera llana e inexpressiva, que en la lectura de las palabras producía un efecto parecido al de la atonalidad en la música, las siguientes líneas:

“Probablemente su vida entera había sido una peregrinación para llegar a este momento. O, al

menos, si no su vida entera, una porción de ella, dividida en secciones: pequeñas cuentas de lujuria unidas en una cadena de días y semanas a través de los años que, hasta ahora, habían sido furtivos, clamando por salir, explotando a través del camino.”

Las líneas me produjeron un peculiar estado de excitación, en cuyo centro estaba el reconocimiento que el escritor experimenta en raras ocasiones. Las letras son una danza; signos vivientes sobre la página brillante. Parecían capaces de ser tocadas por el ojo de la mente, de la misma manera que un palo corriendo por los barrotes de una reja. Con la sensación de la sangre tibia en sus mejillas el escritor sabe que ahí hubo un momento que lo justificó.

Al día siguiente fuimos a una excursión. Auden me dijo que había cambiado su opinión respecto a mi trabajo. No debía escribir poesía, sino prosa autobiográfica.

Caminaba muy rápidamente, a zancadas, con movimientos angulares de brazos y piernas, y levantando la cabeza. Apenas un doctor le recomendó que debería caminar lo menos posible, comenzó inmediatamente a dar paseos de cuarenta kilómetros. Tenía la teoría de que el cuerpo era controlado por la mente. Podía explicar un dolor de cabeza, un resfriado o una irritación en la garganta, en lo que ahora se llama “términos psicosomáticos”.

Salimos a campo abierto, cruzamos valles y escalamos una colina, donde abrimos nuestras canastas y comimos, recostados sobre la hierba. Auden habló acerca del “Poeta”. En una revolución, el poeta se tiende en lo alto de un tejado y dispara a través de las líneas sobre su mejor amigo, que es un francotirador del otro lado... por supuesto, al corazón, “las simpatías del poeta están siempre con el enemigo”, añadió oscuramente. “Y cuando está enamorado, el poeta siempre espera que su amada muera. Piensa más en los poemas que escribirá que en la amante... lo trágico, en su grandeza, es siempre divertido: *entra Lear con Cordelia muerta en sus brazos*. *Lear ¡Aúlla, aúlla, aúlla!* O sea escena de *La Guerra y la Paz*, cuando Pierre entra en el edificio en llamas para salvar a un bebé, y el bebé se voltea y lo muerde.”

Auden me dijo que debía olvidar “el engendro de Shelley”: “El poeta es mucho más parecido al Sr. Cualquiera, que a Shelley o a Keats. Su cabello es corto, usa polainas, sombrero de hongo y un saco corriente. Y viaja al trabajo en el banco en el tren subterráneo”.

Y así por el estilo... Tales lecturas de un joven escritor a otro, con su mezcla de sentido y absurdo, diversión y portentosidad, malicia y generosidad, componen un lenguaje secreto dentro de un círculo. Son los brebajes de bruja de los cuales está hecho un movimiento literario.

Esta conversación se llevó a cabo un hermoso día de verano, que permanece en mi mente como el día más inglés de nuestra relación. Desde el campo, en la cima de una colina en que hicimos nuestro día de campo, había una amplia vista del ondulante valle. Los monumentales árboles, entre verdes prados y oscuros arbustos que eran como viejas, espesas, inexpugnables murallas, con fisuras y cavidades entre las densas ramas, como grutas entre la roca. El paisaje parecía bañado por innumerables soles elevándose en la isla del cielo, que parecía haber preservado intacto a través de muchos siglos un día tan hermoso como ése, en que dos estudiantes yacían entre la alta hierba, hablando de poesía, como podría haber ocurrido en la época Isabelina.

Auden vino a quedarse con nosotros en Froggnal durante las vacaciones. No tuvo mucho éxito con Berthella, pero él y Carolina se hicieron muy amigos. Tenía que conocerlo mejor, pero nunca volvió a repetirse el sentimiento de comunión que logramos durante la caminata que he descrito. La relación no pudo desarrollarse, en parte por mi enorme y acrítica admiración, que me mantuvo siempre en posición de discípulo. En parte también lo veía como una clase de animador público que tenía atrapado en mi casa, y a quien debía aplaudir perpetuamente. Cuando él estaba divertido —como frecuentemente ocurría— me reía hasta el punto de la histeria. Cuando estaba aburrido o exhausto, yo desmayaba y perdía coraje. Me parecía que si Auden no era vital siempre, cuando estábamos juntos, algo terrible iba a ocurrir.

En esta época Auden tenía aficiones fantásticas. Era extremadamente particular respecto a la comida, gruñía enojado si las cosas no eran como él deseaba. A veces llevaba un bastón e incluso usaba un monóculo. Generalmente, organizaba a la gente alrededor suyo para cumplir sus caprichos, pero mantenía a sus huéspedes de buen humor. No era ingenioso. Su humor era bufonesco, y consistía principalmente en la autoburla. “Tengo cara de puré”, decía. “Debería haber sido payaso.” O: “Tengo un cuerpo diseñado para el vicio”. Fumaba, comía y bebía tazas de té, todo en grandes cantidades.

Siempre tuve dificultades para trabajar con concentración. Auden solía encerrarme en un cuarto y decirme que escribiera. Tenía una visión simplista de las cosas que me hizo bien. Un día, cuando le dije que era infeliz, replicó: “No tienes razón de ser desgraciado. Tienes suficiente dinero, tienes talento y estás enamorado”. Fue un señalamiento hecho en el momento justo. Me dí cuenta que era verdad. Sin embargo veinte años después puedo ver que a la edad de veinte había días en que era seriamente desgraciado. No podía ver entonces que la desdicha, a menos que tenga una causa permanente física, o económica o psicológica, es sólo un estado de ánimo.



Gilles Deleuze / Félix Guattari

Rizoma

Rizoma: tallo subterráneo de ciertas plantas vivaces (lirio, grama, caña), generalmente horizontal. En él se almacenan reservas para la producción de raíces y brotes que, en primavera, formarán los tallos aéreos. En ocasiones su crecimiento es indefinido; las porciones más viejas se destruyen, entonces, progresivamente. "El rizoma como tallo subterráneo se distingue absolutamente de las raíces y las raicillas... tiene, en sí mismo, muy diversas formas: desde su extensión superficial ramificada en todos sentidos, hasta su concreción en bulbos y tubérculos... Actúa mediante expansión, variación, conquista... Cuando se ha bloqueado un rizoma —ha arborificado—, es el fin, nada (que sea deseo) puede pasar, pues el deseo produce y se mueve mediante rizomas". (Deleuze-Guattari). El deseo, decía Spinoza —y refutaba así la ya arraigada concepción platónica— no es el fruto de una carencia, es una fuerza productiva, positiva y creadora. De esta misma idea, retomada después por Nietzsche, y opuesta —por sus nexos platónicos— a la idea de un deseo bivalente sostenida por Freud, parten, primero en El AntiEdipo, ahora en Rizoma, Deleuze y Guattari.¹ Del postulado platónico (y de los últimos estudios de Freud sobre la civilización) se desprende, de manera inmediata, una sujeción necesaria del deseo a las leyes, a la civilización y, en última instancia, al poder, como única posible vía de validación: el deseo, sólo orientado así, se tornaría en fuerza activa capaz de sostener el funcionamiento de la realidad social. Para Spinoza, el deseo no es un producto, es un productor; el objeto deseado no está ausente, en tanto deseado, está presente porque es deseado. El deseo, concluyen Deleuze y Guattari, es un creador de realidad, pertenece al orden de la producción y, por lo tanto, es también social; poco tienen que ver con los fantasmas y el sueño. "El esquizoanálisis en tanto que tal, no plantea el problema de la naturaleza del socius que debe surgir de la revolución; no pretende en modo alguno equivaler a la revolución misma. Dado un socius, tan sólo pregunta qué lugar reserva a la producción deseante, qué papel motor tiene el deseo, bajo qué formas se realiza la conciliación del régimen de la producción deseante con el régimen de la producción social, puesto que de cualquier modo es la misma producción, pero bajo dos regímenes diferentes."²

En El AntiEdipo —tomando como punto de apoyo a Lacan— denuncian las



Gilles Deleuze

trampas y limitaciones del psicoanálisis; el papel que desempeña en la estatización —edipización— del inconsciente, y el castrante control que —en base a un control previo de representación que se opone a un verdadero proceso productivo— ejerce, de manera efectiva, sobre él. En Rizoma, aunque en ocasiones vuelva a cuestionarse su técnica, el psicoanálisis es abordado, así como la lingüística o la biología, desde un punto de vista más amplio: disciplinas o ciencias, todas, que dependen, a pesar de su aparente especificidad, de sistemas de pensamiento sostenidos por una lógica binaria y conservados por una larga tradición, vitalizada, ahora, por métodos recientes (estructuralistas, generativos, etc.) y que no son sino la representación, el remedo erigido en modelo, de realidades socio-políticas de manipulación y dominación. El poder necesita de un orden, y el saber se lo da; organiza, recorta, constriñe, una realidad múltiple, de acuerdo a sus propios términos opresivos y limitantes. La imposibilidad, por la manipulación, de una aprehensión rica y directa de la realidad, se enlaza, también por ella, a un empobrecimiento, una reducción paulatina del hombre a objeto: empleable, encauzable; orillable, en fin, a desear su propia represión.

Michel Foucault, Michel Serres, Jean Toussaint Desanti, Bogdanov, son sólo algunos de los pensadores que, en estos últimos años y desde distintas perspectivas, han analizado la estrecha relación existente entre Poder y Saber. Rizoma, sin embargo, sólo se apoya aquí —como en tantos otros puntos que, más que sostenerla, la impulsan— para delinear otra trayectoria: Frente al



Félix Guattari

libro-raíz, libro clásico, subjetivo y significativo, libro orgánico que funciona como imagen del mundo y participa de un sistema binario de pensamiento; frente al libro-raicilla, múltiple en apariencia, dual y unitario al fin, e imagen, también, de un mundo que es ya caótico: la posibilidad, la exigencia, de un libro que, lejos de reflejarlo, disponga como multiplicidad (disposición maquinal de deseo, disposición colectiva de enunciación) en la heterogeneidad del mundo; libro funcional y pragmático, herramienta, máquina, útil, en las planicies múltiples de un exterior; pieza; libro-rizoma.

Rizoma: Línea; caudal de fuga. Busca desarrollarse como un proceso que, vitalizándolo, actualice en su movimiento —y en el movimiento que surja de una lectura múltiple, utilizable— aquello que enuncia. Abierto al juego, a la arbitrariedad y las contradicciones, permeable —por su apertura— a su propio reverso, brillante e inasible en su flujo, parece sólo palpable en lo que denuncia, en aquello que, a la luz del trayecto, pretende e invita a dejar atrás. Al lector: la elección y función de sus brotes, el trazo de sus líneas, sus conexiones (... y si el rizoma crece en forma indefinida, se destruye también, paulatinamente, en sus partes más viejas); a él, la extensión de sus cortes.

Traducción y notas de Coral Bracho

¹ Escrito también por ellos, apareció en 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*. (Minuit), que, en traducción de Jorge Aguilar Mora, publicará en breve la colección Claves de Era.

² Deleuze-Guattari, *El antiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de Francisco Monge. Barral, 1973.

* Rhizome, Introduction, Gilles Deleuze y Félix Guattari. Paris, Les Editions de Minuit, 1976.

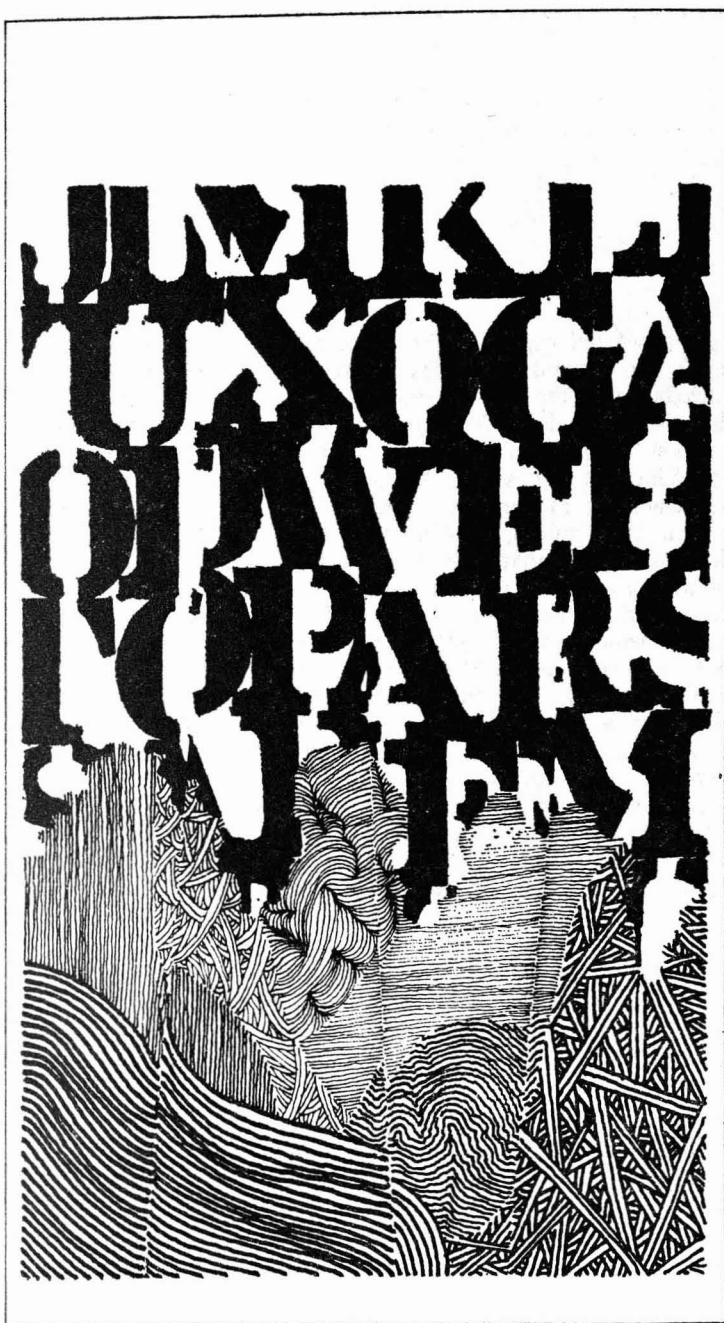
Escribimos *El Antiedipo* entre los dos. Como cada uno de nosotros era al mismo tiempo varios, había ya un exceso de gente. Hemos empleado aquí todo lo que nos ha acercado, lo más cercano y lo más distante. Hemos repartido pseudónimos sutiles para confundir. ¿Por qué mantuvimos nuestros nombres? Por costumbre, únicamente por costumbre. Para confundirnos a nuestra vez. No para volvernos imperceptibles, sino para volver imperceptible aquello que nos hace actuar, experimentar o pensar. Y además, porque resulta agradable hablar como todo mundo, y decir sale el sol, aunque todo el mundo sepa que es sólo una manera de hablar. No para llegar al punto en el que deja de decirse *yo*, sino a aquél en donde no importa que se diga, o se deje de decir *yo*. No somos ya más nosotros mismos. Cada quien reconocerá a los suyos. Hemos sido ayudados, inspirados, multiplicados.

Ya no hablamos tanto de psicoanálisis; hablamos, sin embargo, todavía; y demasiado. Ya nada sucede ahí. Nos cansamos por completo de él, pero no pudimos detenernos de tajo. Los psicoanalistas y, sobre todo, los psicoanalizados nos aburren demasiado. Teníamos que precipitar por nuestra cuenta este asunto que nos detenía —sin hacernos ilusiones sobre el valor objetivo de una operación tal—, teníamos que transmitirle una aceleración artificial capaz de hacerlo tambalearse ante nosotros o de orillarlo a la ruptura. Se acabó; a partir de este libro, no hablaremos ya más del psicoanálisis. A nadie le afectará; ni a nosotros, ni a ellos. Es curioso hasta qué punto funcionan como rémoras las objeciones que nos hacen. Cuando tratamos de nadar en un arroyo, nos sujetan pesas a los pies: ¿ha pensado usted en esto?, ¿qué hace usted al respecto?, ¿son de veras coherentes ustedes?, ¿qué acaso no ven la contradicción? Placer, también, el de no responder. Sólo una cosa es peor que las objeciones y las refutaciones a las objeciones: la reflexión, el retorno a... Por ejemplo, en el caso de un libro, el retorno a un libro anterior: ¿qué ha sido de? ¿Ha comprendido usted bien a Freud? ¿Y su último libro? ¿no ha cambiado ya usted? Marcar el rumbo ¡qué horror! Un libro no tiene ni objeto ni sujeto, está hecho con materias formadas de distinta manera, con fechas y con velocidades muy diferentes. Desde el momento en que se atribuye el libro a un sujeto, se descuida el papel de las materias, y la exterioridad de sus relaciones. Se fabrica un Dios para los temblores. En un libro, como en toda cosa, hay líneas de articulación o de segmentación, estratos, territorialidades; pero hay también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades compulsadas para desalojar los flujos que siguen esas líneas traen consigo fenómenos de relativa rezaga, de viscosidad o, al contrario, de precipitación y de ruptura (sí, el psicoanálisis ha sido nuestra pesa; había que limar la cadena). Todo eso, las líneas y las velocidades mensurables, constituye una *disposición maquinal*. Un libro es una disposición, y como tal, es también, inatribuible. Es una multiplicidad —aunque desconocemos aún lo que implica lo múltiple cuando deja de ser atribuido, es decir, cuando ha sido elevado al estado de sustantivo—. Una disposición maquinal se inclina hacia los estratos que hacen de ella una especie de organismo, una totalidad significativa o una determinación atribuible a un sujeto, pero también hacia un *cuerpo sin órganos* que no cesa de deshacer al organismo, de permitir el paso y la circulación a partículas desprovistas de significado —intensidades puras— ni de atribuirse los sujetos, a quienes sólo deja un nombre como vestigio de una intensidad. ¿Cuál es el cuerpo sin órganos de un libro? Hay más de uno: según la naturaleza de las líneas consideradas; de acuerdo a su continuidad o su propia densidad, según su posibilidad de converger en un “plan de consistencia” que fundamente la selección. Ahí, como en otros sitios, lo esencial son las unidades de medida: *cuantificar la escritura*. No existe diferencia alguna entre aquello de lo que habla un libro y la manera como está hecho. Un libro tampoco tiene un objeto. En tanto disposición, sólo es él mismo

al contacto con otras disposiciones, en relación a otros cuerpos sin órganos. No preguntaremos nunca qué quiere decir un libro —significado o significante—, no intentaremos comprender nada en un libro; nos preguntaremos, sí, en relación a qué funciona, en contacto con qué permite o no que pasen intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, hacia qué cuerpos sin órganos hace que converja el suyo. Un libro no existe sino en el exterior y por el exterior. Así, un libro que es en sí mismo una pequeña máquina, ¿de qué manera, a su vez mensurable, se relaciona con una máquina de guerra, una máquina de amor, una máquina revolucionaria, etc. —y con una *máquina abstracta* que las atraiga? Se nos ha reprochado el que invoquemos con demasiada frecuencia a literatos. Objeción idiota. Pues la única cuestión, cuando uno escribe, es saber con qué otra máquina puede y debe ramificarse la máquina literaria para poder funcionar. Kleist es una máquina de guerra descabellada, Kafka es una inaudita máquina burocrática... (¿y si nos volviéramos animales o vegetales *por* literatura, lo que por supuesto no quiere decir literariamente? ¿No es, en principio, a través de la voz que uno se transforma en animal?). La literatura es una disposición, nada tiene que ver con la ideología; no hay ni ha habido nunca ideología.

No hablamos de otra cosa: las multiplicidades, las líneas, los estratos y segmentariedades, las líneas de fuga y las intensidades, las disposiciones maquinales y sus diferentes tipos, los cuerpos sin órganos y su construcción, su selección, el plan de consistencia, las unidades de medida en cada caso. Los *estratómetros*, los *deleómetros*, las *unidades CsO de densidad*, las *unidades CsO de convergencia* no sólo conforman una cuantificación de la escritura, sino que la definen como la medida de otra cosa. Escribir no tiene que ver con significar sino con acordelar, con cartografiar, aún territorios futuros.

Un primer tipo de libro, es el libro-raíz. El árbol es ahí la imagen del mundo, o bien, la raíz es la imagen del árbol-mundo. Es el libro clásico, como bella interioridad orgánica, significativa y subjetiva (los estratos del libro). El libro imita al mundo, como el arte a la naturaleza: con los procedimientos que le son propios y que llevan a cabo lo que la naturaleza no puede, o ya no puede hacer. La ley del libro es la ley de la reflexión, el Uno que deviene dos. ¿Cómo podría encontrarse la ley del libro en la naturaleza si preside la división misma entre mundo y libro, naturaleza y arte? Uno deviene dos: cada vez que nos topamos con esta fórmula, así haya sido enunciada estratégicamente por Mao, o haya sido entendida de la manera más “dialéctica” del mundo, nos encontramos frente al pensamiento más clásico y más reflexionado, el más viejo, el más agotado. La naturaleza no actúa así: en ella las raíces tienen un eje y una ramificación más numerosa, lateral y circular, no dicotómica. El espíritu está a la zaga de la naturaleza. Incluso el libro, como realidad natural, tiene un eje principal y hojas en torno. Pero el libro como realidad espiritual —el Árbol o la Raíz, en tanto imagen— no cesa de desarrollar la ley del Uno que deviene dos, de dos que devienen cuatro... La lógica binaria es la realidad espiritual del árbol-raíz. Aún disciplinas tan “avanzadas” como la lingüística, mantienen, como imagen de base, este árbol-raíz que las liga a la reflexión clásica (es el caso de Chomsky y su árbol sintagmático que comienza en un punto *S* y que procede por dicotomía). Esta forma de pensamiento, pues, no ha comprendido nunca la multiplicidad: le es necesario suponer una fuerte unidad principal para llegar a dos, siguiendo un método especulativo. Desde el punto de vista del objeto y de acuerdo a un método natural, puede pasarse directamente del Uno al tres, cuatro o cinco, pero siempre a condición de disponer de una sólida unidad principal; la del eje que soporta raíces secundarias. La situación, en ningún sentido, mejora. Las relaciones bi-unívocas entre círculos sucesivos, han tomado, tan sólo, el lugar de la lógica binaria de la dicotomía. Ni la raíz principal, ni la dico-



tómica admiten la multiplicidad. Una actúa sobre el objeto y la otra sobre el sujeto. La lógica binaria y las relaciones binóvocas dominan todavía al psicoanálisis (el árbol del delirio en la interpretación freudiana de Schreber), a la lingüística, al estructuralismo, y a la informática.

El sistema-raicilla, o raíz fasciculada, es la segunda figura del libro que nuestra modernidad reclama de grado. Esta vez, la raíz principal ha abortado ya o se destruye hacia su extremo; en ella se injerta una multiplicidad cualquiera, inmediata, de raíces secundarias capaces de alcanzar un desarrollo notable. La realidad natural surge, en esta ocasión, del aborto de la raíz principal; pero, ya sea como pasado, o en un futuro, como posibilidad, su unidad subsiste. Debemos preguntarnos, entonces, si la realidad espiritual y reflexiva no compensa este estado de cosas al manifestar, a su vez, la exigencia de una unidad secreta, más aprehensible aún, o de una totalidad más extensiva. Tomemos, como ejemplo, el método del *cut-up* de Burroughs: el doblaje de un texto sobre otro, constituido por raíces múltiples e incluso adventicias (un esqueje, podría decirse) implica una dimensión suplementaria a la de los textos considerados. En esta dimensión suplementaria del plegado, prosigue la unidad su actividad espiritual. Desde este punto de vista, la obra más definitivamente parcelaria puede presentarse, igualmente, como la Obra total o el Gran Opus. La mayor parte de los métodos modernos para hacer proliferar series o para acrecentar una multiplicidad funcionan en una dirección —lineal, por ejemplo—, mientras que una unidad de totalización se apoya en una dimensión muy distinta: la del círculo o del ciclo. Cada vez que una multiplicidad se encuentra contenida en una estructura, su crecimiento se compensa por una reducción de las leyes de combinación. Los

abortadores de la unidad son aquí fabricantes de ángeles, *doctores angelici*, puesto que afirman una unidad propiamente angélica y superior. Las palabras de Joyce, calificadas con precisión como “de múltiples raíces”, no rompen en realidad la unidad lineal de la palabra, ni tampoco la de la lengua, sino cuando plantean una unidad cíclica de la frase, del texto o del saber. Los aforismos de Nietzsche sólo rompen la unidad lineal del saber en tanto que remiten a la unidad cíclica del eterno retorno, presente como lo no-conocido en el pensamiento. Esto equivale a decir que el sistema fasciculado no rompe verdaderamente con el dualismo, con la complementareidad de un sujeto y un objeto, de una realidad natural y una espiritual: la unidad no deja de ser contrariada y obstaculizada en el objeto, mientras que un nuevo tipo de unidad triunfa en el sujeto. El mundo ha perdido su eje, el sujeto no puede ya bifurcarse, pero accede a una unidad más alta, de ambivalencia o de superdeterminación, en una dimensión siempre suplementaria a la de su objeto. El mundo se ha vuelto un caos, pero el libro sigue siendo una imagen del mundo; caosmos-raicilla, en vez de cosmos-raíz. Resulta extraña la mistificación del libro; aún más cuando, antes que fragmentado, se considera total. El libro como imagen del mundo: de cualquier manera, qué idea tan insípida. En realidad no basta con decir Viva lo múltiple, aunque sea difícil emitir ese grito. Ninguna habilidad tipográfica, léxica, ni siquiera sintáctica será suficiente para hacerlo audible. Lo múltiple *debe hacerse*, no siempre añadiendo una dimensión superior, sino, por el contrario, de la manera más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que disponemos; siempre $n-1$ (sólo así, sustrayéndose siempre, forma el uno parte de lo múltiple). Sustraer la unidad a la multiplicidad que se constituya; escribir a la $n-1$.

Un sistema tal podría denominarse rizoma. El rizoma como tallo subterráneo se distingue absolutamente de las raíces y las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Las plantas con raíz o raicillas pueden ser rizomorfas desde otros puntos de vista: uno podría preguntarse si la botánica, en su especificidad, no es, toda ella, rizomórfica. Los animales mismos pueden serlo, en forma de colonias; las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son por todas sus funciones de guarida, de aprovisionamiento, de desplazamiento, de escape y de ruptura. El rizoma tiene, en sí mismo, muy diversas formas, desde su extensión superficial ramificada en todos sentidos, hasta su concreción en bulbos y tubérculos. Cuando las ratas se deslizan unas sobre otras. En el rizoma está lo mejor y lo peor: la papa y la grama, la mala yerba. Animal y planta, la grama es el *crab-grass*. Sentimos que si no enumeramos algunas características aproximativas del rizoma, no vamos a convencer a nadie.

1º y 2º Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede estar conectado con otro punto cualquiera, y debe estarlo. Es muy distinto al árbol y a la raíz que asignan un punto, un orden. El árbol lingüístico a la manera de Chomsky comienza en un punto *S* y se desarrolla por dicotomía. En un rizoma, por el contrario, las líneas no remiten necesariamente a un lineamiento lingüístico: eslabones semióticos de toda naturaleza se han conectado ahí a los más diversos modos de codificación —eslabones biológicos, políticos, económicos, etc.—, poniendo en juego no sólo regímenes de signos diferentes, sino también estados circunstanciales. En efecto, *las disposiciones colectivas de enunciación* funcionan directamente en *las disposiciones maquinales*, y no puede establecerse una separación radical entre los regímenes de signos y sus objetos. En la lingüística, aún cuando se pretende apearse a lo explícito y no suponer nada de la lengua, permanecemos en el interior de las esferas de un discurso que sigue implicando modos de disposición y tipos de poder social particulares. La gramaticalidad de Chomsky, el símbolo categorial *S* que domina todas las frases, antes de ser un marcador

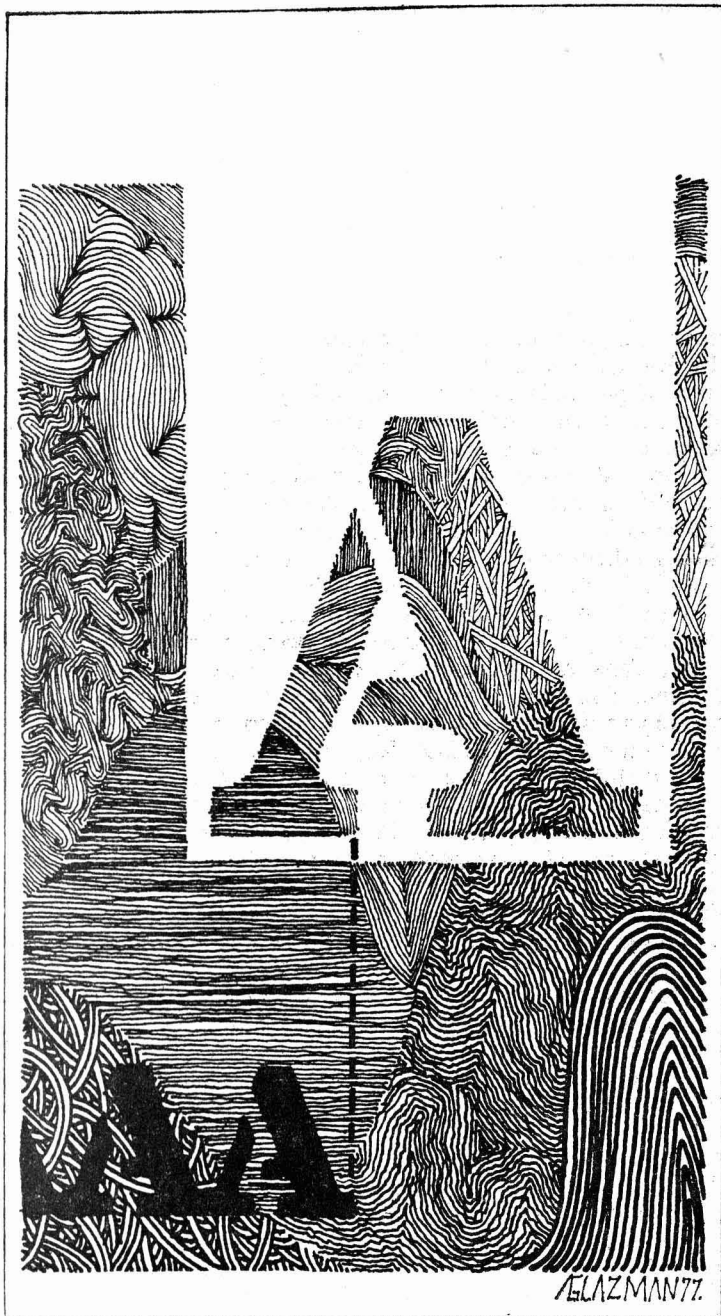
sintáctico, es un marcador de poder: habrás de construir frases gramaticalmente correctas, dividirás cada enunciado en sintagma nominal y sintagma verbal (primera dicotomía...). No reprochamos a modelos lingüísticos tales, el que sean demasiado abstractos, sí, por el contrario, el que no lo sean suficiente; el que no alcancen el nivel de una *máquina abstracta* que maneje las conexiones de una lengua con los contenidos semánticos y pragmáticos de enunciados, con las disposiciones colectivas de enunciación, con toda una micro-política del campo social. Un rizoma no cesaría de conectar los eslabones semióticos, las organizaciones de poder, las circunstancias que remiten a las artes, las ciencias y las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglomera los actos más diversos; lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gesticuladores, cogitativos: no existe una lengua en sí, ni una universalidad del lenguaje; existe sólo una afluencia de dialectos, de jergas, de calós, de lenguas especiales. No existe ningún locutor-auditor ideal, como tampoco una comunidad lingüística homogénea. La lengua es, según la fórmula de Weinreich "una realidad esencialmente heterogénea".¹ No existe una lengua madre, sino la toma de poder por una lengua dominante en una multiplicidad política. La lengua se estabiliza en torno a una parroquia, una capital, una diócesis. Funciona como un bulbo. Se desarrolla en tallos y flujos subterráneos, a lo largo de valles fluviales o líneas férreas; se transmuta en manchas de aceite.² En la lengua, siempre se pueden efectuar descomposiciones estructurales internas: una búsqueda de raíces, no es fundamentalmente distinta. En el árbol hay siempre algo de genealógico; no es un método popular. Por el contrario, un método del tipo rizoma, sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo en base a otras dimensiones y otros registros. Una lengua no se cierra nunca sobre sí misma, a no ser en una función de imposibilización.

3º Principio de multiplicidad: sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo (multiplicidad) deja de tener relación con el Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudo-multiplicidades arborescentes. No hay unidad que sirva como eje en el objeto, ni que se divida en el sujeto. Ninguna unidad; aunque sólo sea para abortar en el objeto o para "retornar" al sujeto. Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sólo determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden crecer sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación crecen, pues, con la multiplicidad). Los hilos de la marioneta, en tanto rizoma o multiplicidad, no remiten a la voluntad, supuestamente única, de un artista o un titiritero, sino a la multiplicidad de fibras nerviosas que, de acuerdo a otras dimensiones relacionadas con las primeras, forman a su vez otra marioneta: "Llamemos trama a los hilos o tallos que mueven a las marionetas. Se podría objetar que *su multiplicidad* reside en la persona del actor que la proyecta en el texto. Probablemente, pero las fibras nerviosas forman a su vez una trama. Hundén, a través de la materia gris y hasta lo indiferenciado, la red... El juego se aproxima a la actividad pura de los tejedores; aquella que los mitos asignan a las Nornas y Parcas".³ Una disposición es, precisamente, este crecimiento de las dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza, y a medida que aumenta sus conexiones. No hay puntos ni posiciones en un rizoma como los que pueden encontrarse en un árbol, en una estructura, en una raíz. No hay en él sino líneas. Cuando Glenn Gould acelera la ejecución de una pieza, no lo hace sólo como una prueba de virtuosismo: transforma los puntos musicales en líneas, hace proliferar el conjunto. Y es que el número ha dejado de ser un concepto universal que mide los elementos de acuerdo al lugar que ocupan en una dimensión cualquiera, para volverse él mismo una multiplicidad variable en relación a ciertas dimensiones consideradas.

(prioridad del espacio sobre un complejo de números ligado a él). No tenemos unidades de medida, sólo multiplicidades o variedades de medida. La noción de poder sólo aparece cuando, una toma de poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivación, se llevan a efecto en una multiplicidad: es el caso de la unidad-eje que funde un conjunto de relaciones bi-unívocas entre elementos o puntos objetivos, o bien, en el sujeto, del Uno que se divide de acuerdo a la ley de una lógica binaria de la diferenciación. La unidad opera siempre en el seno de una dimensión vacía, suplementaria a la del sistema considerado (supercodificación). Pero, precisamente, un rizoma o multiplicidad no se deja supercodificar, no dispone nunca de una dimensión suplementaria al número de sus líneas, es decir, a la multiplicidad de números relacionados con ellas. Todas las multiplicidades son planas en tanto que llenan, ocupan, todas sus dimensiones: hablaremos entonces de un *plan de consistencia* de las multiplicidades, aún cuando ese "plan", de acuerdo al número de conexiones que se establezcan en él, posee dimensiones crecientes. Las multiplicidades se definen por su exterior: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización que, al conectarlas con otras, las hace cambiar de naturaleza. El plan de consistencia (reticulado) es el exterior de todas las multiplicidades. La línea de fuga marca, a la vez, la realidad de un número de dimensiones completas que la multiplicidad colma efectivamente; la imposibilidad de que aparezca una dimensión suplementaria sin que se transforme, en relación a esa línea, la multiplicidad; la posibilidad y la necesidad de extender las multiplicidades, no importa cuáles sean sus dimensiones, sobre un mismo plan de consistencia o de exterioridad. El ideal de un libro sería exponer todas las cosas sobre un plan de exterioridad tal, sobre una sola página, sobre una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales. Kleist inventó una escritura de este tipo: un encadenamiento entrecortado de afectos, con velocidades variables, precipitaciones y transformaciones, siempre en relación con el exterior. Anillos abiertos. Sus textos se oponen así, desde todo punto de vista, al libro clásico y romántico, constituido por la interioridad de un sujeto o de una substancia. El libro-máquina de guerra, contra el libro-aparato de Estado. Las *multiplicidades planas con n dimensiones* son asignificantes y asubjetivas. Están designadas por artículos indefinidos, o, mejor, mediante locuciones partitivas (esto es grama, esto es rizoma...)* No nos preguntaremos por lo que una multiplicidad significa, ni a quién está atribuida. Pero, dada una multiplicidad cualquiera, el *fascismo*, por ejemplo, —horrible multiplicidad— definida por sus líneas o dimensiones —extendida con precisión sobre el plan de consistencia—, nos preguntaremos de acuerdo a qué dimensión significa esto o aquello, de acuerdo a qué línea se atribuye a un individuo, a un grupo o a una formación social. Pues existe un fascismo individual, un fascismo de grupo, un fascismo formación social. Y, en efecto, esas distinciones no son pertinentes, sino derivadas y secundarias, ligadas al estudio directo de las multiplicidades.⁴ Martillemos, aplanemos para llegar a ser forjadores del inconsciente.

4º Principio de la ruptura asignificante: contra los cortes demasiado significantes que separan a las estructuras, o que atraviesan a una. Un rizoma puede romperse o cortarse en un lugar cualquiera; siempre proseguirá, sin embargo, siguiendo a ésta o a aquella de sus líneas, y en relación a otras. No se puede acabar con las hormigas pues forman un rizoma animal tal, que no deja nunca de reconstituirse aunque se extermine a su mayor parte. Todo rizoma posee líneas de segmentación a partir de las cuales se ha estratificado, territorializado,

* La relación sintáctica que implica una locución partitiva, se expresa en francés por medio de un artículo específico: el partitivo "du". (c'est du chiendent, du rhizome). [N. del T.]



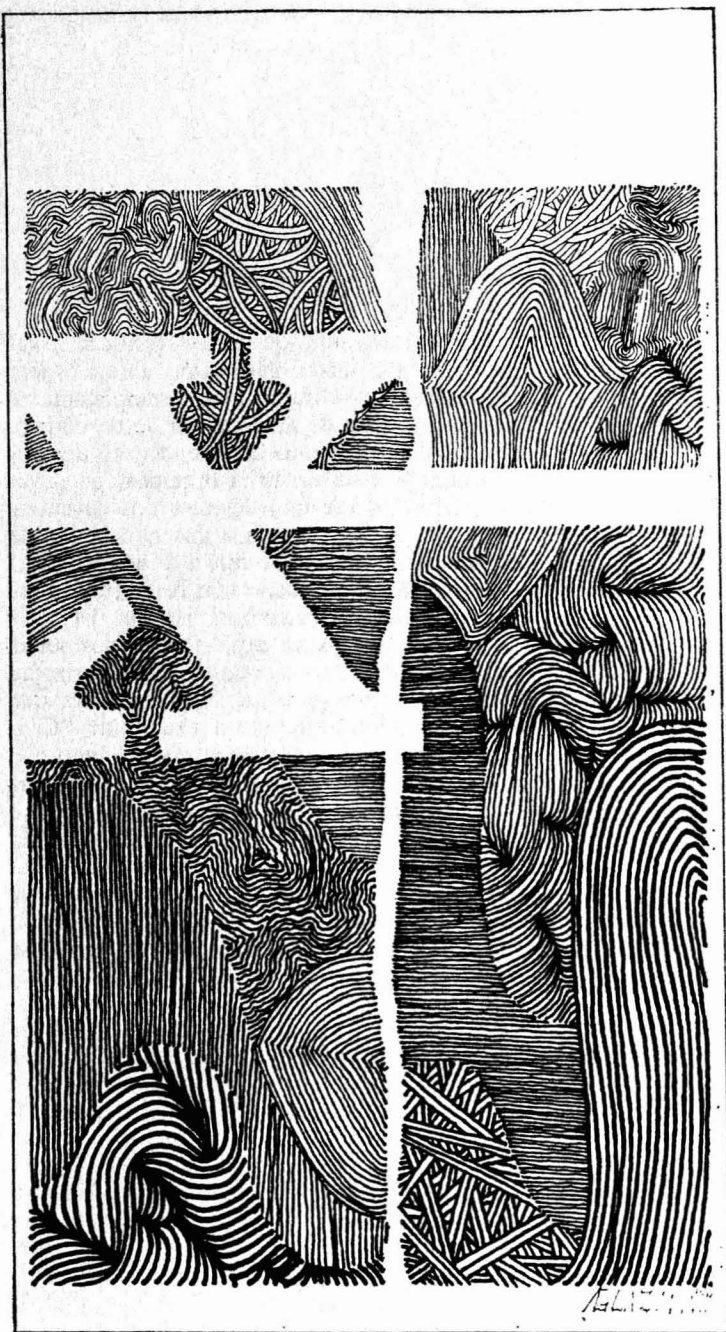
ELAZMAN77

organizado, significado, atribuido, etc., pero también líneas de desterritorialización por las que se escapa sin cesar. Cada vez que las líneas segmentarias estallan en una línea de fuga, surge en el rizoma una ruptura, pero la línea de fuga sigue formando parte del rizoma. Estas líneas no dejan de remitirse unas a otras. Por eso no debe presuponerse nunca un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y lo malo. Se hace un corte, se traza una línea de fuga, pero hay siempre el riesgo de reencontrar sobre ella organizaciones que reestratifiquen el conjunto, formaciones que otorguen nuevamente el poder a un referente, atribuciones que reconstituyan a un sujeto —todo lo que se quiera; desde las resurgencias edípicas hasta las concreciones fascistas—. Se nos ha tratado de fascistas; no lo seremos nunca suficiente, a tal punto estamos concientes, nosotros cuando menos, de que no sólo existe el fascismo de los demás. Los grupos y los individuos contienen micro-fascismos que sólo aguardan para cristalizar. Sí, también la grama es rizoma. Lo bueno y lo malo no pueden ser sino el producto de una selección activa y temporal que recomienza.

¿Cómo podrían no ser relativos los movimientos de desterritorialización y los procesos de reterritorialización, si, unos en otros, están perpetuamente ramificándose? La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, una calca, de avispa; pero la avispa se reterritorializa sobre esa imagen; se desterritorializa, sin embargo, al convertirse ella misma en una pieza dentro del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea, en tanto que son heterogéneas, forman rizoma. Se podría decir que la orquídea imita a la avispa de quien reproduce la imagen de manera significativa (mimesis, mimetismo, artificio, etc.). Pero esto no es cierto sino a nivel de estratos

—paralelismo entre dos estratos tales que una organización vegetal sobre el primero imita a una organización animal sobre el segundo—. Al mismo tiempo se trata de algo completamente distinto: ya no de imitación, sino de aprehensión de un código, de plusvalía de un código, de aumento de valencia, de un verdadero devenir, un devenir-avispa desde la orquídea, un devenir-orquídea desde la avispa. Cada uno de estos dos devenires que se encadenan y se relevan de acuerdo a una circulación de intensidades que empuja, más lejos cada vez, a la desterritorialización, aseguran, por lo demás, la constante desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro. No existe imitación ni semejanza sino explosión de dos series heterogéneas, en la línea de fuga compuesta por un rizoma común que no puede ya someterse ni atribuirse a nada que sea referente. Rémy Chauvin señala con exactitud: "*Evolución paralela* de dos seres que nada tienen que ver uno con otro".⁵ Desde un punto de vista más general, no es difícil que los esquemas de evolución se vean orillados, cada vez más, a abandonar el viejo modelo del árbol y de la descendencia. En condiciones específicas, un virus puede adherirse a ciertas células germinales y transmitirse él mismo como gene celular de una especie compleja; más aún, podría escapar e internarse en las células de una especie completamente distinta, no sin aportar "informaciones genéticas" provenientes del primer anfitrión. (Ejemplo de esto son las investigaciones que actualmente llevan a cabo Benveniste y Todaro a propósito de un virus de tipo C, en su conexión doble con el ADN de cinocéfalo y el ADN de ciertas especies de gatos domésticos). Los esquemas de evolución no se diseñarían ya sólo a partir de modelos de descendencia arborescente, que van de lo menos diferenciado a lo más diferenciado, sino de acuerdo a un rizoma que opere inmediatamente en lo heterogéneo y que salte de una línea ya diferenciada a otra.⁶ *Evolución paralela*, también, en el caso del cinocéfalo y el gato, donde el uno no es, evidentemente, el modelo del otro, ni el otro la copia del uno (Un devenir-cinocéfalo no significaría para el gato "imitar" al cinocéfalo). Nosotros conformamos rizomas con nuestros virus, o mejor, nuestros virus nos hacen formar rizomas con otros animales. Como dice Jacob, las transferencias de material genético por medio de virus o de otros procedimientos, las fusiones de células procedentes de especies distintas, desembocan en resultados análogos a aquéllos de los "amores abominables caros a la Antigüedad y a la Edad Media".⁷ Las comunicaciones transversales entre líneas diferenciadas embrollan los árboles genealógicos. Hay que buscar siempre lo molecular, o, incluso, la partícula sub-molecular a la cual estamos ligados. Nosotros evolucionamos y morimos, más que por nuestras enfermedades heredadas o que tienen su propia herencia, por nuestras gripas polimorfas y rizomáticas. El rizoma es una antigenealogía.

Lo mismo para el libro y el mundo: el libro no es imagen del mundo, según una enraizada creencia. Forma rizoma con el mundo; hay una evolución paralela entre el libro y el mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo propicia una reterritorialización del libro que se desterritorializa, a su vez, en él mismo, dentro del mundo (si es realmente capaz y puede hacerlo). La mimética es un ruinoso concepto que depende de una lógica binaria y que se ajusta a fenómenos cuya naturaleza es del todo distinta. El cocodrilo no reproduce un tronco de árbol como tampoco el camaleón reproduce los colores que lo rodean. La Pantera rosa no imita nada, no reproduce nada, pinta el mundo de su color, rosa sobre rosa, como una manera de devenir-mundo, de hacerse imperceptible, asignificante, ella misma, de hacer su corte, su propia línea de fuga, de llevar hasta el fin su "evolución paralela". Sabiduría de las plantas: a pesar de que tienen raíces, forman siempre rizoma en el exterior con alguna cosa —con el viento, con un animal, con el hombre (existe también un aspecto que permite a los animales mismos formar rizoma; y a los hombres, etc.) "La embriaguez como una irrupción triun-



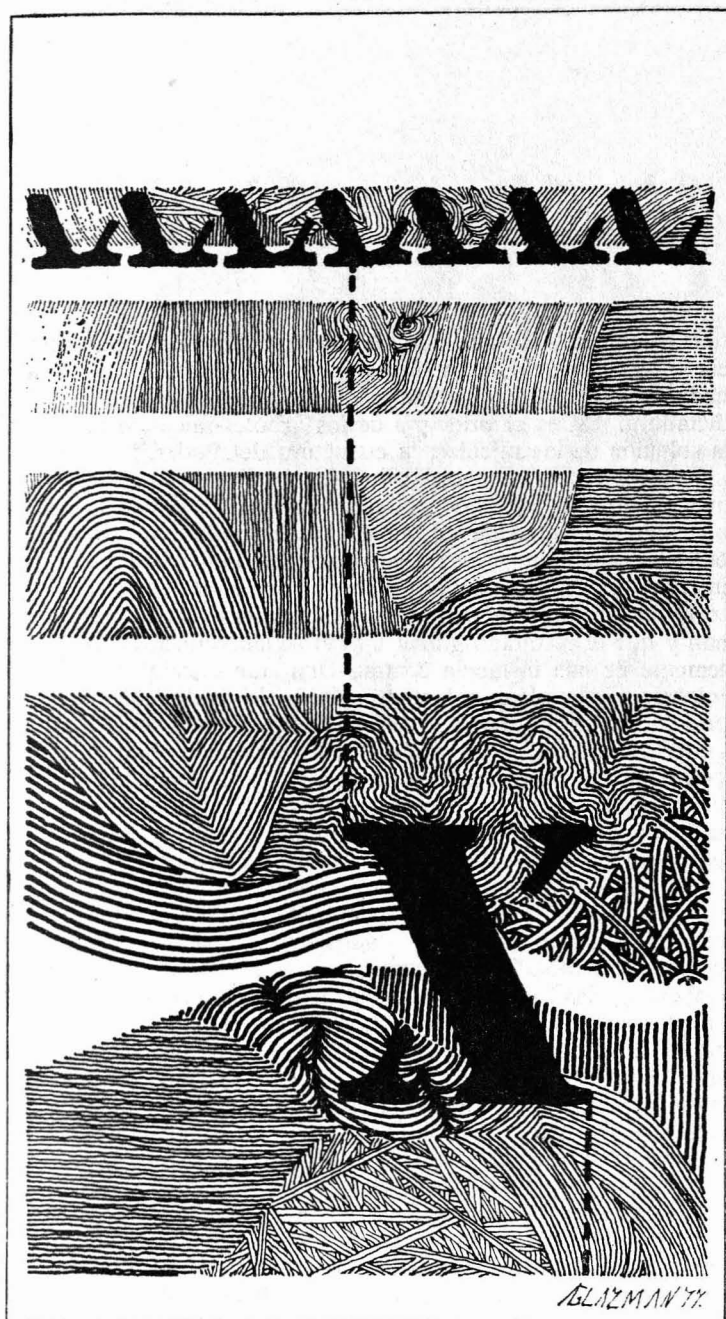
fal de la planta en nosotros". Y seguir siempre al rizoma a través de rupturas, alargar, prolongar, remudar la línea de fuga, hacerla variar, hasta que produzca la línea más abstracta, la más tortuosa, con n dimensiones, las direcciones rotas. Conjuguar los flujos desterritorializados. Seguir a las plantas: se empezará por fijar los límites de una primera línea en relación a ciertos círculos de convergencia que rodean a sucesivas singularidades; se verá entonces si, con nuevos puntos situados fuera de los límites y en otras direcciones, se establecen nuevos círculos de convergencia en el interior de esta línea. Escribir, formar rizoma, aumentar su territorio a base de desterritorialización, alargar la línea de fuga hasta el punto en que cubra todo el plan de consistencia en una máquina abstracta. "Acércate, en principio, a tu primera planta y observa atentamente ahí, cómo circula el agua desde ese punto. La lluvia ha debido transportar a lo lejos las semillas. Sigue los cauces que el agua ha trazado, conocerás así la dirección de su flujo. Busca, en esta dirección, la planta que más alejada se encuentre de la tuya. Todas aquéllas que crecen entre esas dos, te pertenecen. Más tarde, cuando hayan sembrado estas plantas sus semillas, podrás, siguiendo el curso de las aguas a partir de cada una de ellas, acrecentar tu territorio".⁸ La música no ha cesado nunca de permitir el paso a sus líneas de fuga como a tantas "multiplicidades de transformación" aún cuando ha implicado volcar códigos que la estructuran o la arborifican; la forma musical, por eso, hasta en sus rupturas y proliferaciones, es comparable a la mala yerba, un rizoma.⁹

5º y 6º Principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma no puede ser juzgado a partir de modelos estructurales o generativos. Es extraño a cualquier idea de eje genético o de

estructura profunda. Un eje genético es como una unidad axial objetiva sobre la cual se organizan estadios sucesivos; una estructura profunda es como una serie de base que puede descomponerse en constituyentes inmediatos, mientras la unidad del producto pasa a una dimensión diferente, subjetiva y transformacional. No se sale, así, del modelo representativo del árbol o de la raíz —axial o fascicular (el "árbol" chomskiano, que se afilia a la serie de base, y que representa el proceso de su engendramiento de acuerdo a una lógica binaria, por ejemplo)—. Variación sobre el pensamiento más antiguo. Del eje genético y de la estructura profunda, nosotros decimos que son, antes que nada, principios de *calca*, reproducibles al infinito. Toda la lógica del árbol es una lógica de calca y reproducción. Tanto en la lingüística como en el psicoanálisis, tiene por objeto un inconsciente, representativo en sí mismo, cristalizado en complejos codificados, repartido sobre un eje genético o distribuido en una estructura sintagmática. Tiene como finalidad la descripción de un estado actual, el reequilibrio de relaciones intersubjetivas, o la exploración de un inconsciente que está ya ahí, agazapado en los oscuros rincones de la memoria y del lenguaje. Consiste en calcar alguna cosa que se da ya hecha, a partir de una estructura que supracodifica o de un eje que soporta. El árbol articula y jerarquiza las calcas; las calcas son como las hojas del árbol.

Muy distinto es el rizoma, *mapa y no calca*. Hacer el mapa, y no la calca. La orquídea no reproduce la calca de la avispa, forma un mapa con la avispa en el seno de un rizoma. Si el mapa se opone a la calca, es porque se orienta, por completo, hacia una experimentación entregada a lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Concorre a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura sobre un plan de consistencia. Forma él mismo parte del rizoma. El mapa es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, invertible, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede desgarrarse, invertirse, adaptarse a montajes de toda naturaleza, ser comenzado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede trazarse sobre un muro, concebirse como una obra de arte, ser construido como una acción política o como una meditación. Tal vez, una de las principales características del rizoma sea la de presentar siempre múltiples entradas; la madriguera es en este sentido un rizoma animal que permite, a veces, una distinción clara entre la línea de fuga como corredor de desplazamiento, y los estratos de reserva o de habitación (cf. el almizclero). Un mapa tiene múltiples entradas, a diferencia de la calca que vuelve siempre "a lo mismo". El mapa es un asunto de ejecución, mientras que la calca remite siempre a una pretendida "competencia". Opuesto al psicoanálisis, a la competencia psicoanalítica que sujeta cada deseo y cada enunciado sobre un eje genético o una estructura supercodificadora que multiplica al infinito las calcas monótonas de estadios sobre ese eje, o de los componentes en aquella estructura, el esquizoanálisis rechaza toda idea de fatalidad calcada, no importa el nombre que se le asigne: divina, anagógica, histórica, económica, estructural, hereditaria o sintagmática. Es evidente hasta qué punto se le escapa a Melanie Klein el problema cartográfico de Ricardo —uno de sus pequeños pacientes— y cómo se contenta tan sólo con esgrimir calcas trazadas de antemano. —Edipo, el papá bueno y el malo, la mamá mala y la buena— mientras que el niño trata desesperadamente de llevar adelante una ejecución que el psicoanálisis ignora por completo.¹⁰ Las pulsiones y objetos parciales no son ni estadios sobre el eje genético, ni posiciones dentro de una estructura profunda, son opciones políticas a los problemas, entradas y salidas, atolladeros que el niño vive políticamente, es decir, con toda la fuerza de su deseo.

¿No estaremos, sin embargo, restaurando un simple dualismo al oponer las calcas a los mapas como un camino malo a



otro bueno? ¿No es propio de un mapa el poderse calcar? ¿No es propio de un rizoma el atravesar raíces y el confundirse a veces con ellas? ¿No permite el mapa fenómenos de redundancia que son, a partir de ese instante, como sus propias calcas? ¿Acaso la multiplicidad no tiene estratos en los que todo tipo de masificaciones, de unificaciones y totalizaciones, de mecanismos miméticos, de tomas de poder significantes, de atribuciones subjetivas, echa raíces? Las mismas líneas de fuga, ¿no van, incluso, a reproducir, en favor de su divergencia eventual, las formaciones que tenían por función deshacer o cambiar? Pero lo contrario también es cierto; es cuestión de método: *Hay que transportar siempre la calca sobre el mapa.* Y esta operación no es, de ningún modo, simétrica a la precedente. En rigor, una calca no puede reproducir un mapa. Actúa, más bien, a la manera de un radio, de una foto que empezaría por aislar o elegir aquello que, con la ayuda de ciertos medios artificiales, de colorantes u otros procedimientos de sujeción, quisiera reproducir. Es siempre el imitador quien crea su modelo y lo atrae. La calca ha traducido, entonces, el mapa en imagen, ha transformado ya el rizoma en raíces y raicillas. Ha organizado, estabilizado, neutralizado, las multiplicidades de acuerdo a los ejes de significación y de subjetivación que le son propios. Ha generado, estructurado, el rizoma, y, creyendo que reproduce otra cosa, la calca no reproduce nada fuera de sí misma. Por eso es tan peligrosa. Inyecta redundancias y las propaga. Del mapa o del rizoma reproduce tan sólo los bloqueos, los atolladeros, los gérmenes axiales o los puntos de estructuración. Observe usted el psicoanálisis, la lingüística: el primero no ha esgrimido sino calcas o fotos del inconsciente, el segundo, calcas o fotos del lenguaje, con todas las traiciones que esto implica (no resulta por eso extraño que el psicoanálisis haya

unido su suerte a la de la lingüística). Mire usted lo que sucedía ya al pequeño Hans, en un temprano psicoanálisis infantil: no se cansaron de *romper su rizoma, de tachar su mapa*, de enderezárselo, de bloquearle toda salida hasta que él mismo desea su propia culpabilidad y su vergüenza, hasta que enraizan en él la culpabilidad y la vergüenza; *fobia* (se le obstruye el rizoma de su casa, después el de la calle, se le enraiza a la cama de sus padres, se le enraicilla a su propio cuerpo, se le enclava sobre el profesor Freud). Freud toma explícitamente en consideración la cartografía del pequeño Hans, pero siempre, y sólo, para recortarla sobre una foto de familia. Y vea usted lo que Mélanie Klein hace con los mapas geo-políticos del pequeño Ricardo: les saca fotos, los calca; tome la pose, o siga el eje, estadio genético o destino estructural, de todas formas, romperán su rizoma. Se le dejará hablar y vivir, a condición de cerrarle toda salida. Cuando se ha bloqueado un rizoma, ha arborificado, es el fin, nada, que sea deseo, puede pasar; pues el deseo produce y se mueve siempre mediante rizomas. Cada vez que el deseo sigue un árbol, se llevan a efecto recaídas internas que lo entorpecen hasta matarlo; pero el rizoma actúa sobre el deseo a través de impulsos externos y productivos.

Por eso resulta tan importante intentar la otra operación, la inversa, no la simétrica. Ramificar de nuevo las calcas sobre el mapa, adaptar las raíces o los árboles a un rizoma. Estudiar el inconsciente, en el caso del pequeño Hans, significaría mostrar cómo intenta construir un rizoma, con el núcleo familiar, pero también con la línea de fuga de la casa, de la calle, etc.; cómo se bloquean esas líneas al enraizar al niño en la familia, al ser fotografiado bajo el padre, calcado sobre el lecho materno; cómo la intervención del profesor Freud asegura la toma de poder del significante como una subjetivación de los afectos; cómo, sólo bajo la forma de un devenir-animal asumido como vergonzoso y culpable, puede escapar el niño (el devenir-caballo del pequeño Hans, una verdadera opción política). Habría que reacomodar siempre los atolladeros sobre el mapa y, a partir de ahí, abrirlos sobre posibles líneas de fuga. Lo mismo para un mapa de grupo: se mostraría en qué punto del rizoma se forman fenómenos de masificación de burocracia, de liderazgo, de fascismo, etc., cuáles líneas, aún subterráneas, subsisten, sin embargo, y continúan formando, oscuramente, rizoma. El método Deligny: hacer el mapa de los gestos y de los movimientos de un niño autista, combinar varios mapas del mismo niño, de distintos niños...¹¹ Si es verdad que el mapa o el rizoma tienen, por esencia, entradas múltiples, podrá concebirse también la entrada por el camino de las calcas o la vía de los árboles-raíces; tomando, claro, las precauciones necesarias (también aquí habrá que renunciar a un dualismo maniqueo). Estaremos forzados siempre, por ejemplo, a desembocar en los atolladeros, a atravesar poderes significantes y afectaciones subjetivas, a apoyarnos sobre las formaciones edípicas, paranoicas, o aún peores, como sobre territorialidades endurecidas que hacen posibles otras operaciones transformacionales. El psicoanálisis puede servir incluso, muy a su pesar, como punto de apoyo. En otros casos, por el contrario, nos apoyaremos directamente sobre una línea de fuga para propiciar que estallen los estratos, para romper las raíces y efectuar las nuevas conexiones. Existen, pues, disposiciones mapas-calcas, rizomas-raíces muy diferentes, con coeficientes de desterritorialización variables. Existen estructuras de árbol o de raíces en los rizomas, pero, inversamente, una rama de árbol o una división de raíz pueden, de pronto, retoñar en rizoma. La demarcación no depende, aquí, de análisis teóricos que impliquen universales, sino de una pragmática que compone las multiplicidades o los conjuntos de intensidades. En el corazón de un árbol, en el hueco de una raíz o en la coyuntura de una rama puede formarse un nuevo rizoma. Puede ser incluso un elemento microscópico del árbol-raíz, una raicilla, quien aliente la producción del rizoma. La contabilidad, la bu-

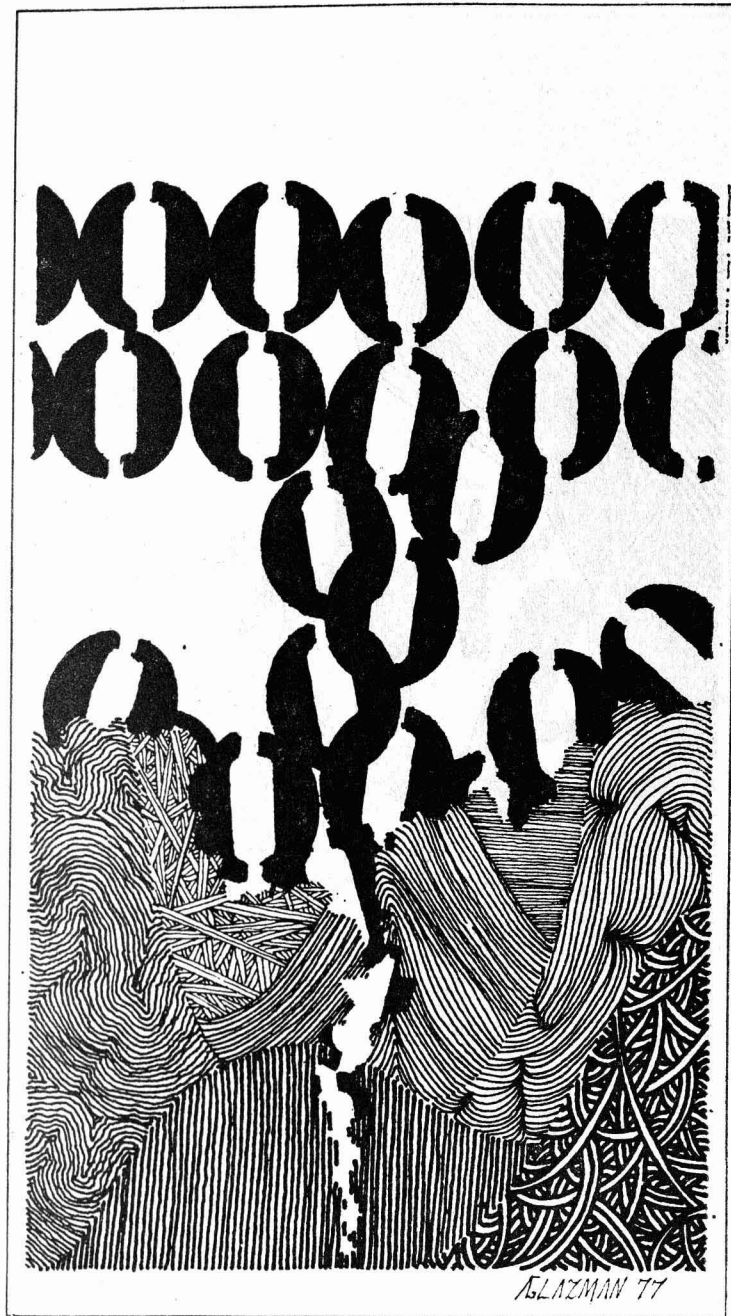
rocracia actúan por medio de calcas: pueden sin embargo comenzar a retoñar, a echar brotes de rizoma, como en una novela de Kafka. Un rasgo intensivo comienza a actuar por su cuenta, una percepción alucinatoria, una sinestesia, una mutación perversa, un juego de imágenes se desprenden, y la hegemonía del significante vuelve a ser cuestionada. Las semióticas gesticulantes, mímicas, lúdicas, etc., recuperan su libertad en el niño, y se desembarazan de la "calca", es decir, de la autoridad dominante de la lengua del institutor —un acontecimiento microscópico rompe el equilibrio del poder local—. Así, los árboles generativos, contruidos sobre el modelo sintagmático de Chomsky, podrían abrirse en todas direcciones, y formar, a su vez, rizomas.¹² Ser rizomorfo equivale a producir tallos y filamentos que aparenten raíces, o mejor, que se conecten con ellas y penetren en el tronco, a riesgo de ser empleados en nuevas y extrañas prácticas. Estamos hartos del árbol. No debemos creer ya en los árboles, en las raíces, ni en las raicillas; nos han hecho sufrir demasiado. Toda la cultura arborescente está fundada sobre ellos, desde la biología hasta la lingüística. Por otro lado, nada es amoroso, nada es bello, nada es político, sino los tallos subterráneos y las raíces aéreas, lo adventicio y el rizoma. Amsterdam, ciudad no enraizada, ciudad-rizoma con sus canales-tallos, donde la utilidad se conecta con la locura más grande, por su relación con una máquina de guerra comercial.

El árbol o la raíz inspiran una imagen triste del pensamiento que no cesa de imitar lo múltiple desde una unidad superior, central o fragmentaria. En efecto, si se considera el conjunto ramas-raíces, el tronco jugará el papel de *segmento opuesto* al ser comparado con cualquiera de los sub-conjuntos recorridos de abajo hacia arriba: un segmento tal será, a diferencia de los "dipolos-unidades" formados por los rayos que brotan de un solo centro, un "dipolo" de enlace.¹³ Los enlaces pueden proliferar incluso como en el sistema raicilla; nunca escaparán, sin embargo, de las multiplicidades ficticias, ni del Uno-Dos. Las regeneraciones, las reproducciones, los retornos, las hidras y las medusas tampoco nos permiten salir. Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que admiten centros de significación y de subjetivación, así como autómatas centrales a la manera de las memorias organizadas. Y es que los modelos correspondientes son tales, que un elemento no recibe sus informaciones sino de una unidad superior, y una impresión subjetiva, sólo a partir de enlaces preestablecidos. Esto puede palparse con claridad en los problemas actuales de la informática y de las máquinas electrónicas que, en tanto que confieren el poder a una memoria o a un órgano central, conservan aún el pensamiento más antiguo. En un hermoso artículo que denuncia "la imaginería de las arborescencias de mandato" (sistemas centralizados o estructuras jerárquicas) Pierre Rosenstiehl y Jean Petitot observan: "Admitir el primado de las estructuras jerárquicas equivale a privilegiar las estructuras arborescentes. (...) La forma arborescente admite una explicación topológica. (...) En un sistema jerárquico, un individuo no admite más que un vecino activo, su superior jerárquico. (...) Los canales de transmisión son preestablecidos: la arborescencia precede siempre al individuo que se integra a ella en un lugar preciso" (significación y subjetivación). Los autores señalan a propósito de esto que, aún cuando creamos haber alcanzado una multiplicidad, puede suceder que sea falsa —lo que nosotros llamamos tipo raicilla— porque su presentación o su enunciado de apariencia no jerárquica, no admite, de hecho, más que una solución totalmente jerárquica; así el famoso *teorema de la amistad*: "si en una sociedad, una pareja cualquiera de individuos tiene exactamente un amigo común, existe entonces un individuo amigo de todos los demás" (como dicen Rosenstiehl y Petitot, ¿quién es el amigo común? "el amigo universal de esta sociedad de parejas, ¿maestro, confesor, médico? nociones, todas, extrañamente alejadas de los axiomas iniciales"; ¿el amigo del género humano?, ¿o bien, el *filosofo* tal como aparece en el pensamiento clásico, aún cuando sea

sólo la unidad abortada que no vale sino por su propia ausencia o su subjetividad, al afirmar: yo no sé nada, yo no soy nada?). Los autores hablan en este sentido de teoremas de dictadura. Tal es el principio de los árboles-raíces, o la salida, la solución de las raicillas, la estructura del Poder.¹⁴

A estos sistemas centralizados, los autores oponen los sistemas acentrados, redes de perfectos autómatas, donde la comunicación se efectúa de un vecino a otro cualquiera, donde los tallos o canales no preexisten, donde los individuos son todos intercambiables y se definen sólo por un *estado* en un momento dado, de tal manera que las operaciones locales se coordinan y que el resultado global último se sincroniza independientemente de una instancia central. Una transducción de estados intensivos reemplaza a la topología, y "el grafo que regula la circulación de información es, en cierta forma, lo opuesto al grafo jerárquico... El grafo no tiene por qué ser un árbol" (nosotros llamamos mapa a un grafo tal). Nuevamente el problema de la máquina de guerra, o del *Firing Squad*: ¿es necesario un general para que n individuos lleguen al mismo tiempo al estado *fuego*? Se ha encontrado, desde el punto de vista de un rizoma de guerra, o de una lógica de la guerrilla, una solución sin General para una multiplicidad acentrada que admita un número finito de estados y de señales de velocidad correspondientes. Se ha demostrado, incluso, que una tal multiplicidad, disposición o sociedad maquina, rechaza como "intruso social" a todo autómata centralizador, unificador.¹⁵ A partir de entonces n será siempre $n-1$. Rosenstiehl y Petitot insisten en que la oposición acentrado-centralizado vale menos para las cosas que designa que para los modos de cálculo que aplica a las cosas. Los árboles pueden corresponder a un rizoma o, inversamente, retoñar en rizomas. Es cierto, por lo general, que una misma cosa admita los dos modos de cálculo o los dos tipos de regulación, pero siempre a condición de que, en uno u otro caso, cambie singularmente de estado. Tomemos nuevamente al psicoanálisis como ejemplo: no sólo en su teoría sino también en su práctica de cálculo y de tratamiento, el psicoanálisis somete al inconsciente a estructuras arborescentes, a grafos jerárquicos, a memorias recapituladoras, a órganos centrales, falo, árbol-falo. En este sentido, el psicoanálisis no puede ya cambiar de método: sobre una concepción dictatorial del inconsciente, funda su propio poder dictatorial; el poder: de los psicoanalistas sobre los psicoanalizados, y de las sociedades de psicoanálisis sobre los psicoanalistas. El campo de acción del psicoanálisis es, pues, muy limitado. Existe siempre un general, un jefe, tanto en el psicoanálisis como en su objeto (general Freud). Por el contrario, al tratar al inconsciente como un sistema acentrado, es decir, como una red maquina de perfectos autómatas (rizoma), el esquizoanálisis alcanza un estado del inconsciente completamente distinto. Las mismas observaciones son válidas en lingüística; Rosenstiehl y Petitot consideran, con razón, la posibilidad de que exista una "sociedad de palabras con una organización acentrada". Para los enunciados como para los deseos, el problema no reside nunca en reducir el inconsciente, en interpretarlo, o en hacerlo significar de acuerdo a un árbol. El problema es *producir inconsciente*, y, con él, nuevos enunciados, deseos diferentes: el rizoma es esta misma producción de inconsciente.

Es curioso cómo el árbol ha dominado a la realidad y a todo el pensamiento occidental, desde la botánica a la biología; a la anatomía, pero también a la gnoseología; a la teología, a la ontología, a toda la filosofía...: el fundamento-raíz, *Grund*, *roots* y *fundations*. El Occidente tiene una relación privilegiada con el bosque y con el desmonte; los campos arrebatados al bosque se pueblan con plantas de semilla, objeto de una cultura de linajes, interesada en la especie, y de tipo arborescente; la cría de ganado, a su vez, extendida en eriales, selecciona los linajes que forman toda una arborescencia animal. El Oriente presenta una figura distinta: el contacto con la estepa y el jardín (en otros casos, el desierto y el oasis) más



GLAZMAN 77

que con el bosque y el campo; una cultura de tubérculos que se desarrolla mediante la fragmentación de los mismos individuos; un poner aparte, un poner entre paréntesis la crianza de ganado que se confina en espacios cerrados, o se impele en la estepa de los nómadas. Occidente, agricultura de un linaje escogido con un buen número de individuos variables; Oriente, horticultura de escasos individuos que remiten a una gran gama de "clones". ¿No existe acaso en Oriente, y especialmente en Oceanía, una especie de modelo rizomático que se opone, desde todo punto de vista, al modelo occidental del árbol? Haudricourt ve en esto, incluso, una explicación a la oposición entre las morales o las filosofías de la trascendencia, propias del Occidente, y aquellas de la immanencia en el Oriente: el Dios que siembra y que siega, en oposición al Dios que rasca y desentierra (la extracción frente a la siembra). La trascendencia: enfermedad propiamente europea. Y no es la misma música; la tierra no tiene ahí la misma música. Y no es en lo absoluto la misma sexualidad: las plantas de semilla, aún cuando conjuguen los dos sexos, someten la sexualidad al modelo de la reproducción; el rizoma, por el contrario, es una liberación de la sexualidad, no sólo en relación a la reproducción, sino también en relación a la genitalidad. Entre nosotros, el árbol se ha plantado en los cuerpos, ha endurecido y estratificado, incluso, los sexos.

Habría que darle a Estados Unidos un lugar aparte. No está exento, ciertamente, de la dominación de los árboles ni de una búsqueda de raíces. Aun en la literatura podemos constatarlo; en el rastreo de una identidad nacional e, incluso, de una ascendencia o genealogía europeas (Kérouac sale en busca de sus ancestros). Sin embargo, todo aquello que —de una cierta importancia— ha sucedido, lo que está sucediendo, se des-

arrolla en rizomas estadounidenses: beatniks, underground, subterráneos, bandas y *gangs* —avanzadas laterales sucesivas en conexión inmediata con el exterior—. De ahí la diferencia entre el libro estadounidense y el libro europeo, aun cuando el primero tienda a seguir, también, la línea de los árboles. Diferencia en la concepción misma del libro. Y en Estados Unidos no encontramos tampoco las mismas direcciones: la búsqueda arborescente y el retorno al viejo mundo se llevan a cabo en el este. Pero el oeste es rizomático, con sus indios sin ascendencia, su límite siempre fugaz, sus fronteras desplazadas y móviles. Todo un "mapa" estadounidense en el oeste, donde los mismos árboles forman rizoma. Estados Unidos ha invertido las direcciones: ha situado su oriente en el oeste, como si, precisamente ahí, se hubiera vuelto redonda la tierra; su oeste es la franja misma del este.¹⁷ (No es la India, como creía Haudricourt, la que actúa como intermediaria entre el Occidente y el Oriente, es Estados Unidos quien actúa como eje y mecanismo de inversión). La cantante Patty Smith canta la biblia del dentista estadounidense: no busque usted la raíz, siga el canal. . .

¿No habría, también, dos burocracias, e incluso tres (y más aún)? La burocracia occidental: su origen agrario, catastral; las raíces y los campos, los árboles y su papel de fronteras, el gran censo de Guillermo el Conquistador, el feudalismo, la política de los reyes de Francia; fundar el Estado sobre la propiedad, negociar las tierras a través de la guerra, los procesos y los matrimonios. ¿Sucede lo mismo en Oriente? Resulta, es cierto, demasiado sencillo presentar un Oriente de rizomas y de immanencia; sin embargo, el Estado no actúa ahí, de acuerdo a un esquema de arborescencia que corresponda a ciertas clases preestablecidas, arborificadas y enraizadas; es una burocracia de canales: el famoso poder hidráulico de "propiedad débil" donde el Estado engendra clases canalizantes y canalizadas, por ejemplo (cf. aquello que nunca ha sido refutado en las tesis de Wittfogel). El despota actúa aquí como río, y no como una fuente que no deja de ser punto, raíz o árbol-punto; antes de sentarse bajo el árbol, él desposa las aguas; y el árbol de Buda deviene, él mismo, rizoma; el árbol de Louis y el río de Mao. ¿No funcionó Estados Unidos, también ahí, como intermediario ya que procede, a la vez, mediante exterminios y liquidaciones internas (no sólo los indios, también los granjeros, etc.), y a través de embestidas sucesivas, externas, de inmigraciones? El flujo del capital produce en Estados Unidos un canal inmenso, una cuantificación del poder, donde los "cuanta" inmediatos invitan a disfrutar a todos —cada quien a su manera— de la travesía del fluido-dinero (de ahí la realidad-mito del pobre que se vuelve millonario sólo para volverse pobre); todo converge así en Estados Unidos: a la vez árbol y canal, raíz y rizoma. No existe un capitalismo en sí y universal; el capitalismo está en el cruce de todo tipo de formaciones, es siempre, por naturaleza, neo-capitalismo; inventa, desgraciadamente, tanto sus rostros de Oriente y de Occidente, como la modificación de ambos.

Estamos, también nosotros, con todas estas distribuciones geográficas, sobre un mal camino. Un atolladero; tanto mejor. Si se trata de mostrar cómo también los rizomas tienen su propia jerarquía, su propio despotismo, más rígidos incluso, muy bien, ya que no hay un dualismo, no hay dualismo ontológico ni aquí ni allá; no hay dualismo axiológico de lo bueno y lo malo, ninguna mezcla ni síntesis estadounidenses. Hay nudos de arborescencia en los rizomas, brotes rizomáticos en las raíces. Más aún, hay formaciones despóticas, de immanencia y de canalización, propias de los rizomas. Hay deformaciones anárquicas en el sistema trascendente de los árboles, raíces aéreas y tallos subterráneos. Lo que cuenta es que el árbol-raíz y el rizoma-canal no se oponen como modelos: uno actúa como modelo y como calca trascendentes, aun cuando engendre sus propias fugas; el otro actúa como proceso inmanente que derriba el modelo y bosqueja un mapa, aun cuando constituye

sus propias jerarquías, aun cuando suscite un canal despótico. No se trata de tal o tal lugar sobre la tierra, ni de tal momento en la historia; menos aún, de tal o cual categoría mental. Se trata del modelo que no cesa de erigirse y de sumergirse, y del proceso que no deja de prolongarse, de romperse y de resurgir. Nunca un dualismo nuevo, ni otro distinto. Problemas de la escritura: hacen falta, definitivamente, expresiones inexactas que puedan designar las cosas con exactitud. Y no porque habría que pasar por ahí, y tampoco porque sólo podría procederse mediante aproximaciones: la inexactitud no es para nada una aproximación, es, por el contrario, el camino preciso que sigue aquello que se efectúa. Hemos invocado a un dualismo, sólo para rechazar otro. No hemos utilizado un dualismo de modelos sino para alcanzar un proceso que habría de rechazar todo modelo. Toca al lector emplear los correctores cerebrales que deshagan los dualismos que atravesamos y que no quisimos formar. A él, encontrar la fórmula mágica que todos buscamos: *pluralismo* = *monismo*, pasando por todos los dualismos que constituyen el enemigo, pero el enemigo verdaderamente necesario, el mueble que siempre cambiamos de lugar.

Resumamos las características principales de un rizoma: a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta un punto cualquiera con otro, y cada una de sus líneas, no remite necesariamente a líneas de la misma naturaleza; pone en juego regímenes de signos muy diferentes e incluso, estados de no-signos. El rizoma no permite que lo regresen ni a lo Uno ni a lo múltiple. No es el Uno que deviene dos, ni tampoco directamente tres, cuatro, cinco, etc. No es un múltiplo que deriva del Uno, ni al cual el Uno se sumaría ($n+1$). No está formado por unidades sino por dimensiones. Constituye multiplicidades lineales de n dimensiones, sin sujeto ni objeto, extensibles sobre un plan de consistencia, de tal manera que el Uno siempre está sustraído ($n-1$). Una multiplicidad tal no varía sus dimensiones sin cambiar ella misma de naturaleza y sin metamorfosearse. Al contrario de una estructura que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de conexiones binarias entre esos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma no está formado más que de líneas: líneas de segmentariedad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima, de acuerdo a la cual, siguiéndola, se metamorfosea la multiplicidad y cambia de naturaleza. No deberán confundirse tales líneas o lineamientos, con los linajes de tipo arborescente que son, solamente, enlaces entre puntos y posiciones. Al contrario del árbol, el rizoma no es objeto de reproducción: ni de reproducción externa como el árbol-imagen, ni de reproducción interna como la estructura-árbol. El rizoma es una antigenealogía. El rizoma actúa mediante expansión, variación, conquista, captura, extracción. Al contrario del grafismo, del dibujo o de la foto, al contrario de las calcas, el rizoma remite a un mapa que debe ser producido, construido, siempre conectable, invertible, modificable, desmontable, con entradas y salidas múltiples, con sus propias líneas de fuga. Hay que llevar las calcas a los mapas, y no a la inversa. Frente a los sistemas centralizados, (incluso policéntricos) de comunicación jerárquica y de enlaces preestablecidos, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómata central; definido, únicamente, por una circulación de estados. Lo que está en cuestión en el rizoma es una relación con la sexualidad, pero también con el animal, con el vegetal, con las cosas de la naturaleza y del artificio, muy distinta de la relación arborescente: todas las formas de "devenires".

Llamamos *planicie* a toda multiplicidad que pueda conectarse con otras mediante tallos subterráneos superficiales para formar y extender un rizoma. Escribimos este libro como un rizoma. Lo compusimos empleando planicies. Le dimos una forma circular, pero sólo para divertirnos. En las mañanas, al



levantarnos, cada uno de nosotros se preguntaba por las planicies que escogería; escribíamos cinco líneas aquí, diez líneas allá. Tuvimos experiencias alucinantes; vimos líneas, como columnas de pequeñas hormigas, abandonar una planicie para alcanzar otra. Trazamos círculos de convergencia. Cada planicie puede ser leída en un lugar cualquiera y relacionada con cualquier otra. Para lo múltiple, hace falta un método que realmente lo genere; ninguna astucia tipográfica, ninguna habilidad léxica, mezcla o creación de palabras, ninguna audacia sintáctica pueden reemplazarlo. Estos, en efecto, no son por lo general sino procedimientos miméticos destinados a diseminar o a dislocar una unidad mantenida, por un libro-imagen, en una dimensión distinta. Tecno-narcisismo. Las creaciones tipográficas, léxicas o sintácticas no son necesarias más que cuando, para transformarse ellas mismas en una de las dimensiones de la multiplicidad considerada, dejan de pertenecer a la forma de expresión de una unidad oculta; conocemos muy pocos aciertos de este tipo.²⁸ Nosotros tampoco supimos hacerlo. Sólo empleamos palabras que, a su vez, funcionaban para nosotros como planicies, *rizomático* = *esquizoanálisis* = *estrato* — *análisis* = *pragmática* = *micro* — *política*. Estas palabras son conceptos, pero los conceptos son líneas, es decir, sistemas de números ligados a tal o cual dimensión de las multiplicidades (estratos, cadenas moleculares, líneas de fuga o de ruptura, círculos de convergencia, etc.). En ningún momento postulamos esto a título de ciencia. Conocemos tan poco de ciencias como de ideología, sólo conocemos disposiciones. Y no hay sino disposiciones maquinales de deseo y disposiciones colectivas de enunciación. Ninguna significación y ninguna subjetivación: escribir a la n (toda enunciación individualizada permanece presa de significaciones dominantes; todo deseo significativo remite a sujetos do-

minados). Una disposición, en su multiplicidad, actúa forzosamente, a la vez, sobre flujos semióticos, flujos materiales y flujos sociales (independientemente de la reposición que puede tener lugar en un corpus teórico o científico). No tenemos ya una repartición entre un campo de realidad —el mundo—, un campo de representación —el libro— y un campo de subjetividad —el autor—. Una disposición pone en contacto, sin embargo, ciertas multiplicidades tomadas de cada uno de estos órdenes, aun cuando un libro no tenga su continuación en el libro siguiente, ni su objeto en el mundo, ni su sujeto en uno o varios autores. En una palabra, nos parece que la escritura nunca se hará suficientemente en nombre de una exterioridad. El libro, disposición con el exterior, contra el libro-imagen del mundo. Un libro-rizoma, y ya no dicotómico, axial o fascicular. No formar ni sembrar nunca raíces, aun cuando resulte difícil no recaer en los viejos procedimientos. “Las cosas que me vienen a la mente se me presentan no desde su raíz sino desde un punto cualquiera cerca de su centro. Trate usted, entonces, de retenerlas, trate de retener —y de apegarse a ella— una brizna de yerba que no comience a crecer sino a mitad del tallo”.¹⁹ ¿Por qué es tan difícil? Este es ya un problema de semiótica perceptiva. No es fácil percibir las cosas por el centro, en vez de hacerlo de arriba hacia abajo, de izquierda a derecha, o inversamente: trate y verá que todo cambia.

La historia se escribe, pero se ha escrito siempre desde el punto de vista de los sedentarios y en nombre de un aparato unitario de Estado, incluso cuando se ha hablado sobre los nómadas. *Rizomático* = *Nomadología*. Sin embargo, ha habido también ahí grandes y raros aciertos, a propósito, por ejemplo, de las cruzadas de niños: el libro de Marcel Schwob que multiplica los relatos como tantas planicies de dimensiones variables. El libro de Andrzejewski, *Las puertas del paraíso*, hace de una sola frase ininterrumpida, flujo de niños, flujo de marcha con pisoteos, estiramiento, precipitación, flujo semiótico de todas las confesiones de niños que vienen a declararse al viejo monje a la cabeza del cortejo, flujo de deseo y de sexualidad —cada quien se ha puesto en camino por amor, y ha sido transportado más o menos directamente por el negro deseo póstumo y pederasta del conde de Vendôme—, con círculos de convergencia; y lo importante no es que los flujos formen “el Uno o lo múltiple”, ya no estamos ahí: hay una disposición colectiva de enunciación, una disposición maquinal de deseo, una dentro de otra, y ramificaciones sobre un prodigioso exterior que forma multiplicidad de todas las maneras posibles. Y más recientemente, el libro de Armand Farrachi sobre la IV cruzada, *La dislocación*, donde las frases se abren y se dispersan, o bien, se empujan y coexisten, y las letras, la tipografía se pone a bailar, al paso que la cruzada delira.²⁰ Son éstos, modelos de escritura nómada y rizomática. La escritura desposa líneas de fuga y una máquina de guerra, abandona las segmentaciones, los estratos, el sedentarismo, el aparato de Estado. Pero, ¿por qué hace falta un modelo?, ¿no es el libro una “imagen” de las cruzadas? ¿No hay una unidad guardada, como unidad axial, en el caso de Schwob, como unidad abortada en el caso de Farrachi, como unidad del Conde mortuorio en el más bello caso de *Las puertas del paraíso*? ¿Hace falta un nomadismo más profundo que el de las cruzadas, el de los nómadas verdaderos, o bien el nomadismo de aquellos que no se mueven ya y que no imitan ya nada? Solamente disponen. ¿Cómo encontrará el libro una exterioridad suficiente con la cual pueda disponer en lo heterogéneo, en lugar de un mundo para reproducir? Si cultural, el libro es forzosamente una calca: calca, en principio, de sí mismo, calca del libro precedente del mismo autor, calca de otros libros, sean cuales fueren sus diferencias, calca interminable de conceptos y de palabras inmóviles, calca del mundo presente, pasado o futuro.²¹ Pero también el libro anticultural puede ser atravesado por una cultura demasiado pesada: hará, sin embargo, de ella, un uso activo de olvido y no de memoria,

de subdesarrollo y no de progreso desarrollable, de nomadismo y no de sedentarismo, de mapa y no de calca. *Rizomático* = *pop'ánálisis*, aunque la gente tenga otras cosas que hacer y no pueda leerlo, aunque los bloques de cultura universitaria o pseudo-científica se mantengan demasiado difíciles o pesados. Pues, ¿sabe usted?, la ciencia estaría ya completamente loca si se le dejara actuar; observe las matemáticas, no son una ciencia, son una jerga prodigiosa, y nómada. Incluso, y sobre todo, en el dominio teórico, cualquier andamio pragmático y precario vale más que la calca de los conceptos, con sus cortes y sus progresos que no modifican nada. Es mejor la ruptura imperceptible que el corte significante. La historia no ha comprendido nunca el nomadismo, el libro no ha comprendido nunca el exterior. Escribir para aquéllos que no saben leer: las gentes se ríen, “ustedes son los peores universitarios, no se fijan en las palabras que emplean, ¿y su chantaje al saber?”, nosotros no respondemos, no tenemos el mismo concepto de un libro, nunca nos hemos citado a nosotros mismos, no hemos entonado nunca el canto de la vanguardia al estilo Boullante Achille o Tel Quel. Entonces, *no nos molesten*, Edith Piaf. Qué placer, cuando la gente diga: ahora sí, de veras, nos decepcionan; se han vuelto locos. Y si dicen: no se renuevan; tanto mejor. Estamos en otro lado. ¿Qué han hecho los nómadas? Han inventado la máquina de guerra contra el aparato de Estado completamente distinta al aparato de Estado. Rizoma de una máquina de guerra contra el árbol-Estado. La arborescencia es justamente el poder de Estado. En el transcurso de una larga historia, el Estado ha sido el modelo del libro y del pensamiento: el logos, el filósofo-rey, la trascendencia de la Idea, la interioridad del concepto, la república de las mentes, el tribunal de la razón, los funcionarios del pensamiento, el hombre legislador y sujeto. Pretensión del Estado la de ser la imagen interiorizada de un orden del mundo; la de enraizar al hombre. La relación de una máquina de guerra con el exterior no es, sin embargo, un “modelo” distinto, es una disposición que hace que el pensamiento se vuelva, él mismo, nómada; el libro, una pieza para todas las máquinas móviles, un tallo para un rizoma (Kleist y Kafka contra Goethe).

Casi todos los libros que hemos citado, son libros que amamos (a veces por razones secretas o perversas). Importa poco que algunos sean muy conocidos, otros apenas, otros más, olvidados. No quisiéramos citar más que con amor. No pretendemos constituir una Suma o reconstituir una Memoria, sino más bien, proceder por olvido y sustracción, formar así un rizoma, hacer máquinas antes que nada desmontables, formar medios que permitan que flote un instante esto; aquello: bloques desmenuzables en las sopas. Mejor aún, un libro funcional, pragmático: tome usted lo que guste. El libro ha dejado de ser un microcosmos, a la manera clásica, o a la manera europea. El libro no es una imagen del mundo, menos aún un significante. No es una bella totalidad orgánica, no es tampoco una unidad de sentido. Cuando se le pregunta a Michel Foucault qué es para él un libro, responde: es una caja de herramientas. Proust, que pasa, sin embargo, como altamente significante, decía que su libro era como un par de anteojos: vea si le sirven, si, gracias a ellos, percibe lo que no hubiera podido aprehender de otra forma; si no, deje mi libro, busque usted otros que le queden mejor. Descubra fragmentos de libros; aquellos que le sirvan o que le queden. Nosotros ya no leemos, pero tampoco escribimos como antes. No hay una muerte del libro, hay una nueva manera de leer. En un libro no hay nada que comprender, pero bastante que utilizar. Nada que interpretar, ni qué significar pero mucho que experimentar. El libro debe formar una máquina con cada cosa, debe ser una pequeña herramienta en un exterior. Ni representación del mundo, ni mundo como estructura significante. El libro no es árbol-raíz, es pieza de un rizoma, planicie de un rizoma para el lector que le convenga. Las combinaciones, las permutaciones, las utilizaciones no forman parte del interior del li-

bro, dependen, por el contrario, de las conexiones con tal o cual exterior. Sí, tome usted lo que guste. No pretendemos hacer una escuela; las escuelas, las sectas, las capillas, las iglesias, las vanguardias y las retaguardias siguen siendo árboles que, tanto en su elevación como en su caída ridículas, aplastan todo lo que, de alguna importancia, está sucediendo.

Escribir a la n , $n-1$, escribir con slogans: ¡Forme rizomas, no raíces; no plante nunca! ¡No siembre nunca, desentierre! ¡No sea usted uno ni múltiple, sea multiplicidades! ¡Trace la línea y jamás el punto! ¡La velocidad transforma el punto en línea!²² ¡Sea rápido, aun en su lugar! Línea de cadera, línea de suerte, línea de fuga. ¡No suscite en usted un General! ¡Haga mapas y no dibujos ni fotos! Sea la Pantera rosa, y que sus amores sean también como el de la avispa y la orquídea, el del gato y el cinocéfalo.

NOTAS:

¹ Cf. Françoise Robert, "Aspects sociaux du changement dans une grammaire générative" en *Langages*, no. 32, dic., 1973, p. 90.

² Cf. Bertil Malmberg, *Les nouvelles tendances de la linguistique*, tr. fr. P.U.F. (el ejemplo del dialecto castellano), pp. 97 sq.

³ Ernst Jünger, *Approches drogues et ivresse*, tr. fr. Table ronde, p. 304 y 218.

⁴ Método: no se buscará un género común tal, que los fascismos, e incluso los totalitarismos, constituyan, en él, las especies. No se buscará tampoco una especie propia de los fascismos, o del fascismo alemán, que difiera de todas las demás. Pero, sea cual fuere el nivel de generalidad o de especificidad en que se ha tomado el concepto, se le considerará como una multiplicidad definida por sus dimensiones (hay, en la misma época, todo tipo de fascismos alemanes, con "corrientes" de derecha, corrientes de izquierda, líneas de masa, líneas de fuga, magnitudes urbanas y magnitudes rurales, etc.); J. P. Faye lo ha demostrado de una manera que nos parece definitiva. El significado que toma el fascismo en un tal momento, lo mismo que su atribución, dependen de las dimensiones que lo desbordan sobre otras, de las líneas que se desarrollan en detrimento de las demás. Los problemas de significación y de atribución son siempre secundarios en relación a un concepto cualquiera considerado, en principio, como multiplicidad: pensemos en una proposición del tipo: "Ninguna forma de super-yo es inferible a partir de un individuo en una sociedad dada." Es un mal método. No existe una forma de concepto en el que el contenido se atribuya exclusivamente (o en principio) ya sea a individuos, ya a colectividades. Si el concepto designa verdaderamente una multiplicidad, se atribuye a sociedades cuando se siguen tales de sus líneas, a grupos y familias si se siguen tales otras, a individuos si se siguen otras más; y cada cosa a la que se atribuye es, a su vez, una multiplicidad. Si no, se trata de un concepto pobre. Se podría desconfiar del super-yo, como de la mayor parte de los conceptos psicoanalíticos que se desarrollan por medio de agrupaciones y diferenciaciones falsas.

⁵ Rémy Chauvin, *Entretiens sur la sexualité*, Plon, p. 205.

⁶ Sobre los trabajos de R. E. Benveniste y G. J. Todaro, Cf. Yves Christen, "Le rôle des virus dans l'évolution" en *La Recherche*, núm. 54, marzo, 1975: "Los virus pueden, después de la integración-extracción de una célula, transportar, a raíz de un error de extirpación, fragmentos de DNA pertenecientes a su anfitrión y transmitirlos a nuevas células: es, por otra parte, la base de lo que se ha llamado *ingeniería genética*. De aquí resulta que la información genética de un organismo, podría, gracias a los virus, ser transferida a otro. Si uno se interesara por las situaciones extremas, podría imaginarse, incluso, que esta transferencia de información se puede llevar a efecto desde una especie más evolucionada, hacia una menos evolucionada o generadora de la precedente. Este mecanismo actuaría, pues, en sentido opuesto al mecanismo clásico de la evolución. Si tales traslados de información llegaran a adquirir suficiente importancia, nos veríamos orillados, incluso, a *sustituir los esquemas en árbol o arbusto que se utilizan ahora para representar la evolución, por esquemas reticulares (cuyos ramales, ya diferenciados, habrán de comunicarse entre sí)*" (p. 271).

⁷ François Jacob, *La logique du vivant*, Gallimard, pp. 312-33.

⁸ Carlos Castaneda, *L'herbe du diable et la petite fumée*, tr. fr. le Soleil noir, p. 160.

⁹ Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, Seuil, p. 14: "La siembra usted en un cierto terreno, y comienza a proliferar de pronto, como la mala yerba..." Y *passim*, sobre la proliferación musical, p. 89: "una música que fluctúa; en la que la misma escritura implica, para el instrumentista, la imposibilidad de coincidir con un tiempo pulsado".

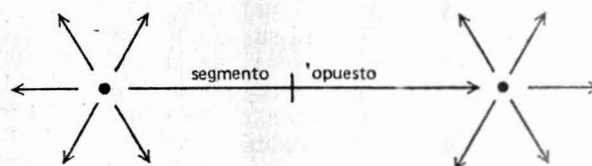
¹⁰ Cf. Melanie Klein, *Psychanalyse d'un enfant*, tr. fr. Tchou (el papel que juegan los mapas de guerra en las actividades de Richard).

¹¹ *Cahiers de l'Inmuable I, Légendes de Fernand Deligny* (*Recherches*, núm. 8, abril 1975).

¹² Cf. Dieter Wunderlich, "Pragmatique, situation d'enonciation et Deixis", en *Langages*, núm. 26, junio, 1972, pp. 50 sq. (Las tentativas de

Mac Cawley, de Sadock y de Wunderlich para introducir "propiedades pragmáticas" en los árboles chomskianos).

¹³ Cf. Julien Pacotte, *Le réseau arborescent, schéma primordial de la pensée*, Hermann, 1936. Este libro analiza y desarrolla diversos esquemas de la forma arborescente, a la que se presenta como "el fundamento real del pensamiento formal, y no como un simple formalismo". Lleva el pensamiento clásico al extremo. Recoje, además, todas las formas Uno-Dos de la teoría del dipolo. El conjunto tronco-raíces-ramas da lugar al esquema siguiente:



Más recientemente, Michel Serres analiza las secuencias y variedades de árboles en los dominios científicos más diferentes: cómo se forma el árbol a partir de una "red" (*La traduction*, Minuit, pp. 27 sq.; *Feux et signaux de brume*, Grasset, pp. 35 sq.).

¹⁴ Pierre Rosenstiehl y Jean Petitot, "Automate asocial et systèmes acentrés", en *Communications*, núm. 22, 1974. Sobre el teorema de la amistad, cf. H. S. Wilf, *The Friendship Theorem in Combinatorial Mathematics*, Welsh Academic Press; y, sobre un teorema del mismo tipo, llamado de indecisión colectiva, cf. K. J. Arrow, *Choix collectif et préférences individuelles*, tr. fr. Calmann-Lévy.

¹⁵ *Ibid.* La característica principal del sistema acentrado consiste en que, al efectuarse el cálculo en el conjunto de la red (multiplicidad), las iniciativas locales son coordinadas independientemente de una instancia central. "De ahí que sólo en las personas mismas, únicas capaces de portar sus propias descripciones y de tenerlas al día, pueda organizarse un fichero que dé cuenta de ellas: el único fichero posible, en este sentido, es la sociedad. Una sociedad natural acentrada rechaza como intruso asocial al autómata centralizador" (p. 62). Sobre "el teorema del *Firing Squad*" véase pp. 51-57. Sucede, incluso, que los generales, deseando apoderarse de las técnicas formales de guerrilla, recurren a ciertas multiplicidades "módulos sincronizados", "células ligeras, numerosas e independientes", que no aceptan, teóricamente, más que un mínimo de poder central y de "relevé jerárquico": véase, Guy Brossollet, *Essai sur la non-bataille*, Belin, 1975.

¹⁶ Sobre la agricultura occidental de plantas de semilla y la horticultura oriental de tubérculos, sobre la oposición sembrar-extraer, y a propósito de las diferentes formas de cría de ganado, véase: Haudricourt, "Domestication des animaux, culture des plantes et traitement d'autrui" (*L'Homme*, 1962) y "L'origine des clones et des clans" (*L'Homme*, enero 1964). El maíz y el arroz no son objeciones: son cereales "adoptados tardíamente por los cultivadores de tubérculos" y tratados de una manera correspondiente; es probable que el arroz "haya aparecido como una mala yerba en zanjas de taro".

¹⁷ Cf. Leslie Fiedler, *Le retour du Peau-rouge*, tr. fr. Seuil. Encontramos en este libro un análisis muy bello sobre el papel mitológico y literario que juega la geografía en los Estados Unidos, y sobre la inversión de las direcciones. La búsqueda de un código propiamente estadounidense y de una recodificación con Europa, en el este (Henry James, Eliot, Pound, etc.); la supracodificación esclavista, son su propia ruina y aquella de las plantaciones durante la guerra de Secesión, en el sur (Faulkner, Caldwell...); la descodificación capitalista proveniente del norte (Dos Passos, Dreiser); y la función del oeste: una línea de fuga donde convergen el viaje, la alucinación, la locura, el indio, la experimentación perceptiva y mental, el movimiento de las fronteras, el rizoma (Ken Kesey y su "Máquina de niebla"; la generación beatnik, etc.). Cada uno de los grandes autores norteamericanos forma, incluso desde su estilo, una cartografía; traza, a diferencia de nosotros, un mapa que se conecta, de manera directa, con los movimientos sociales reales que atraviesan los Estados Unidos. El relevo de las direcciones geográficas en toda la obra de Fitzgerald, es sólo un ejemplo.

¹⁸ *Absolument nécessaire*, Minuit, de Joëlle de la Casinière, es un libro realmente nómada. Confróntense también las investigaciones del Nontfaucou Research Center.

¹⁹ Kafka, *Journal*, tr. fr. Grasset, p. 4.

²⁰ Marcel Schwob, *La croisade des enfants*, 1896 Jersy Andrzejewski, *Les portes du Paradis*, 1959, tr. fr. Gallimard; Armand Farrachi, *La dislocation*, 1974, Stock. A propósito del libro de Schwob, Paul Alphandéry decía que, en ciertos casos, la literatura podría no sólo renovar la historia, sino imponerle, además, "verdaderas direcciones de búsqueda" (*La chrétienté et l'idée de croisade*, t. II, Albin Michel, p. 116).

²¹ Cf. la broma de Foucault: ¿qué sucede cuando uno deja de repetir(se)? "En ese mismo momento se repite, repite el lenguaje mismo" (en *Nietzsche, cahiers de Royumont*, Minuit, p. 196).

²² Cf. Paul Virilio, "Véhiculaire", en *Nomades et Vagabonds*, 10/18, p. 44: sobre el surgimiento de la linealidad y el trastorno que sufre, a causa de la velocidad, la percepción.

Caza mayor

Eduardo Lizalde

El tigre real, el amo, el solo, el sol
de los carnívoros, espera.
Está herido y hambriento,
tiene sed de carne,
hambre de agua.
Acecha fijo, suspenso en su materia,
como detenido por el lápiz
que lo está dibujando,
trastornada su pinta majestuosa
por la extrema quietud.

Es una roca amarilla:
se fragua el aire mismo de su aliento
y el fulgor cortante de sus ojos
cuaja y cesa al punto de la hulla.

Veteado por las sombras,
doblemente rayado,
doblemente asesino,
sueña en su presa improbable,
la paladea de lejos, la inventa
como el artista que concibe un crimen
de pulpas deliciosas.

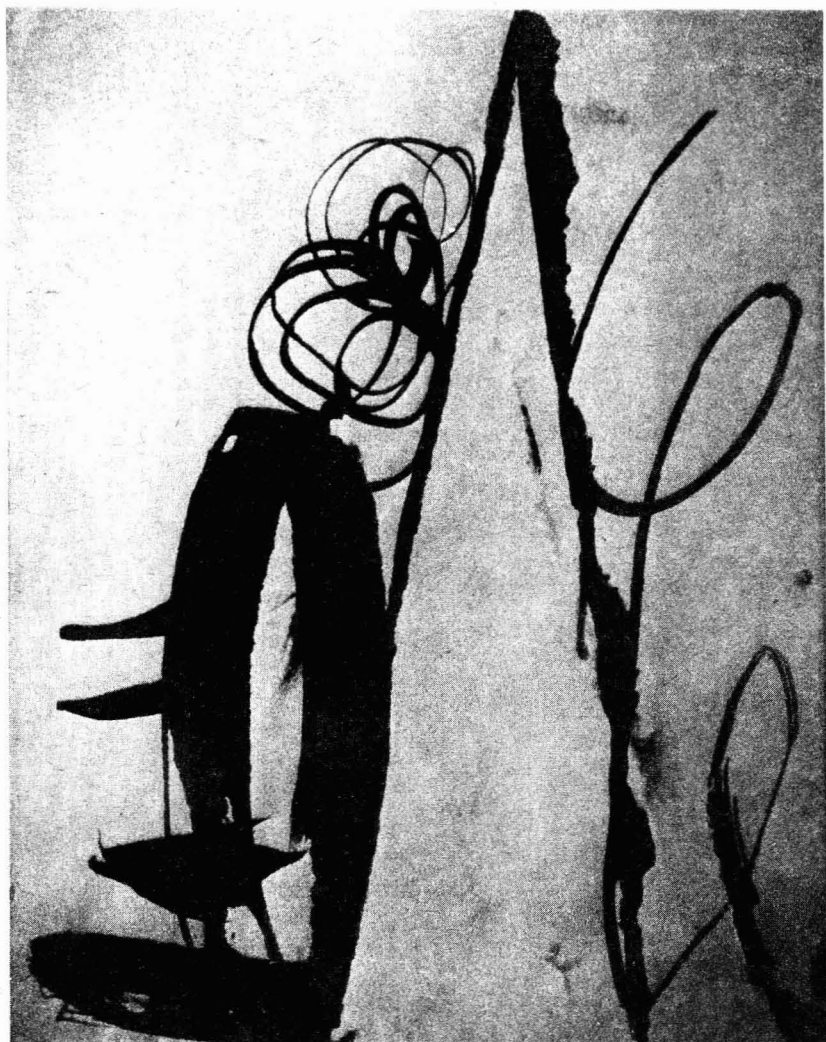
Escucha, huele, palpa y adivina
los menores espasmos, los supuestos crujidos,
los vientos más delgados.

Al fin, la víctima se acerca,
estruendosa y sinfónica.
El tigre se incorpora, otea, apercibe
sus veloces navajas y colmillos,
desamarra
la encordadura recia de sus músculos.
Pero la bestia, lo que se avecina
es demasiado grande
—el tigre de los tigres.
Es la muerte
y el gran tigre es la presa.

Las dos traducciones

I.

Pensar en Mallarmé en las “actuales” circunstancias exigiría una explicación, si responder a las determinaciones que fijan un texto como objeto de un trabajo crítico puede ser traducible mediante una explicación. Más bien se trata de explicar una “incitación” que, esta vez, proviene de un trabajo ajeno, de lo seductor de la tarea del otro que se abre paso en nosotros y nos insinúa que “hacer algo” es también posible para nosotros. Pero ante todo, Mallarmé vuelve, gracias a esta insinuación, como un texto aún vibrante, se verifica su vibración —efecto indudable de lectura— que repercute en nosotros no como el retorno de una “fuente” —pura reafirmación cultural— sino como la presencia de lo que todavía es actual, a saber lo que podría llevarnos a pensar en los problemas de la producción poética a través de una poesía en la que dichos problemas tienen un escenario privilegiado. Zona irreductible, no sometible, a una exaltación religiosa de la constitución del discurso poético.



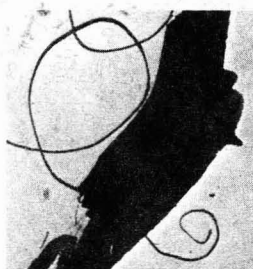
Y si, como optamos por hacerlo, hablamos de poesía en términos de “discurso”, es evidente que estamos dando por supuesta —un supuesto perfectamente afirmado— la radical historicidad —que está casi corrientemente, y por la fuerza de una ideología sometidora, marginada o reprimida o contenida— de la producción poética; esta afirmación, a su vez, no implica una reducción de la especificidad poética a “mecanismos” sino que, por el contrario, amplía su campo de acción, obra como apertura pero sin establecer compromisos con una “libertad” que, radicada metafísicamente, suele ser invocada como llave maestra para entrar en el ámbito poético; desde nuestra perspectiva dicha libertad no guarda relación ninguna con la infinitud significativa en la que, por una acción correlativa, resulta cuestionada.

Trabajo ajeno: se trata, en principio, de una traducción de Octavio Paz, discutida y expuesta públicamente (otra apertura)* del *Sonnet* de Mallarmé conocido como el “soneto en x”; es lo que ahora sirve como pretexto o, más bien, como desencadenante aunque, si fuéramos rigurosos de entrada, tendría que actuar también como intertexto en la medida en que toda traducción propone una bifurcación insoslayable: por un lado el soneto, por el otro cómo se nos aparece en la traducción y, por lo tanto, los correlativos problemas de qué produjo el soneto y qué produjo la traducción. Si lográramos satisfacer los dos órdenes estaríamos ya en la instancia productiva de dos acciones singulares, la de un soneto y la de una traducción pero, también en la instancia de la producción poética misma a través de dos líneas.

Podemos pensar en los dos órdenes al mismo tiempo; podemos, incluso, llegar al punto en el que la bifurcación puede desaparecer para dar paso a lo que importa, o sea el campo preciso del discurso poético, pero ni podemos partir de entrada de los dos brazos de la bifurcación ni suponer que no existen; optamos, por lo tanto, por lo más inmediato, por la traducción considerada como una *reescritura* más visible. Pero aun cuando tenemos ante la vista lo que podemos entender como un “genotexto” —el soneto original— y el “fenotexto” que de él emerge —la o las traducciones— y aunque se nos haga claro que lo que nos queda por saber es lo que ha actuado para realizar el pasaje, la realidad de una práctica, la traducción, se nos ofrece hasta cierto punto enigmáticamente, lo cual nos obliga a entrar por las aclaraciones.

En este momento, el concepto de traducción se nos abre a su vez. Por un lado recoge y alude a un primer momento en general que abarca lo que entendemos como “escritura” propiamente dicha (y que arriba implícitamente matizábamos cuando decíamos “reescritura”), es decir el pasaje de una imagen mental a una imagen verbal o, dicho de otro modo y quizás con más precisión, el legítimo pasaje

* En el Institut Français d'Amérique Latine, de México, en mayo de 1975, con Tomás Segovia, Ulalume González de León y Salvador Elizondo, quienes también presentaron y discutieron sus versiones.



de un conjunto (no formulado) a un código (una formulación reconocible y calificada). Es en cierto modo una traducción lo manifiesto de lo latente o, si esto parece excesivamente esquemático, un traslado, a otro nivel y por medio de determinadas operaciones, de una serie de operaciones efectuadas en otra parte. Desde este metalenguaje que vamos empleando, el psicoanálisis, podríamos decir que lo latente —definible como lo preliminar— bulle en la multiplicidad, lo manifiesto se organiza, las operaciones que lo han hecho posible son, por lo menos, opciones. En esta articulación latente / manifiesto, el sueño o la obsesión, que pertenecería al primer ámbito, constituyen en realidad una zona intermedia atravesada, en virtud de sumas, restas, multiplicaciones y divisiones, por pulsiones aun anteriores, no imaginarias: si el sueño o la obsesión son “lo” expresado, la frase que está expresando traduce lo que toma una primera forma en lo imaginario, en esa zona intermedia. Lo anterior queda, en consecuencia, implicado. Pero la frase que expresa/traduce es frase en virtud de su escritura que es, de este modo, un nuevo espacio, el espacio de las operaciones de expresión/traducción. Y algo más: la escritura es, en tanto espacio operativo, el necesario proceso de transformación pero no sólo de las virtualidades de la lengua sino de aquello anterior, pulsional, que si por un lado da lugar al espacio intermedio del sueño o la obsesión, por otro, habiendo dado lugar a los signos de la lengua, está todavía presente en ella pues la lengua arraiga en procesos inescindibles de su funcionamiento actual; la escritura suscita entonces en lo lingüístico lo prelingüístico y produce con ambos planos una unidad orgánica, en un solo nivel del código que abarca, por cierto, todos los niveles preliminares. Escribir es, entonces, dar paso, por medio de ciertas operaciones, a una formación imaginaria, formada a su vez por otras operaciones que han transformado lo pulsional: es de esto que habla seguramente Klossowski cuando se refiere a la reiteración de una figura que traduce un campo obsesional el cual, como precede a la obsesión, no se agota ni satisface ni concluye con esa figura.¹ La reiteración sería una de esas operaciones que dan cuenta de la figuración de la figura y que, formando por eso parte de la escritura, anclarían todavía más lejos y profundamente: si, como quiere Lacan, la reiteración no es otra cosa que la “insistencia” de la cadena significativa y caracteriza la escritura, escribir será necesariamente traducir puesto que es hacer presente, desde lo que sale de la cadena significativa, la cadena significativa misma.²

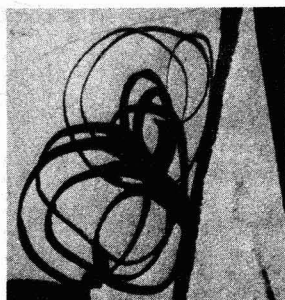
Por el otro lado, más corrientemente, la traducción designa un traslado (que no está ausente en la vertiente anterior) de un código (un idioma) a otro (otro idioma). Este traslado parece aislarse, autonomizarse, deviene práctica social y se llena de problemas que parecen caracterizar la “reescritura”, como una derivación, como un campo segundo, y no más

la “escritura” en la cual, por ejemplo, de ningún modo se plantea la cuestión de la “fidelidad”.

En la primera vertiente, lo que va de conjunto (lo preformado) a código (lo organizado) atañe a lo que designamos como crítica y tiene o debería tener su eje y su centro en la “escritura”, que es lo que hay que determinar para entender. En la segunda, permanezco afuera (se trata de una experiencia), como ajeno a las pasiones que desata precisamente la “fidelidad”, tema que consagra la esfera subordinada en que socialmente yace la “reescritura”: apasionante, sin embargo, la tarea de hallar el “mot juste”, la palabra que en esta lengua puede dar cuenta cabal de una pasión encarnada en palabras de otra lengua pero que fueron halladas, siempre y en todo caso, dentro del movimiento principal de la “escritura”. Principialidad-subordinación: esta pareja promete una armonía en la que el sentido segundo de la traducción elimina lo que en ella pueda subsistir del primero y, a la vez, da lugar a otra traducción: en la medida en que traducir es ejecutar algo subordinado, lo principal resulta sólo objeto de consagración y, por lo tanto, se nos aparece en la posición de lo fijo e inerte, de lo que ha cesado su fuerza, de lo que no cuenta a fuerza de estar soberbiamente aislado.

Y si esta lectura de las dos traducciones puede configurar una tercera que nos restituya algo, ese algo es, creo, la sugerencia de un continuo entre la primera y la segunda cuyos azares, felicidades y desventuras ya no podrían serguir permaneciendo en el plano de la subordinación reescrituraria y lo que de ese límite se deduce. En otras palabras, la segunda traducción no es realmente posible si no hay un asomarse a la primera, operación que, a su vez, necesita de reafirmaciones; asomarse que en el mejor de los casos es siempre temeroso, siempre incompleto puesto que, necesitando del rigor que permita “ver” qué del conjunto ha pasado al código y cómo, todavía no lo halla aunque ya posee el concepto de la necesidad del rigor cuyo efecto y consecuencia no sería otra cosa que la reconstitución de un proceso y, a su través, el conocimiento, en lo particular de una escritura (una traducción), del movimiento genético de la escritura en general. ¿Podría, en esta perspectiva de continuo, entenderse una traducción de código a código que no tomara en cuenta que el texto que se traslada no puede sino estarse comentando a sí mismo como texto, es decir en el nivel de la primera traducción, o sea de su producción y actividad? Porque no hay texto que no se entregue en su proceso y es eso lo que se debería buscar en él como base indispensable para poder reescribirlo: esta tarea consistía simplemente, ahora, en recuperar las condiciones de su escritura.

Sin embargo, las traducciones de idioma a idioma inquietan y aun preparándose y todo para la primera, no puede dejarse de reaccionar frente a la segunda, sobre todo si es tan razonada y exigida y



responsable como la que tuvimos la suerte de escuchar en el Institut Français, en la mencionada ocasión. Razonamiento y exigencia que mostraba ese asomarse al primer plano y que configuraba el esbozo de una lectura cuyos resultados, cristalizados en la traducción, descolocan, obligan a la réplica y, en consecuencia, desafían no a la traducción más perfecta sino a un trabajo que situándose en el primer campo ayude eventualmente a perpetrar mejor el segundo.

II. El soneto (título) y el desarrollo discursivo del soneto

Empecemos por escribir el texto, en el original:

SONNET

Ses purs ongles tres haut dédiant leur onyx
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint reve vespéral brulé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédenes, au salon vide: nul Ptyx
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacant, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en la miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitot le septuor.

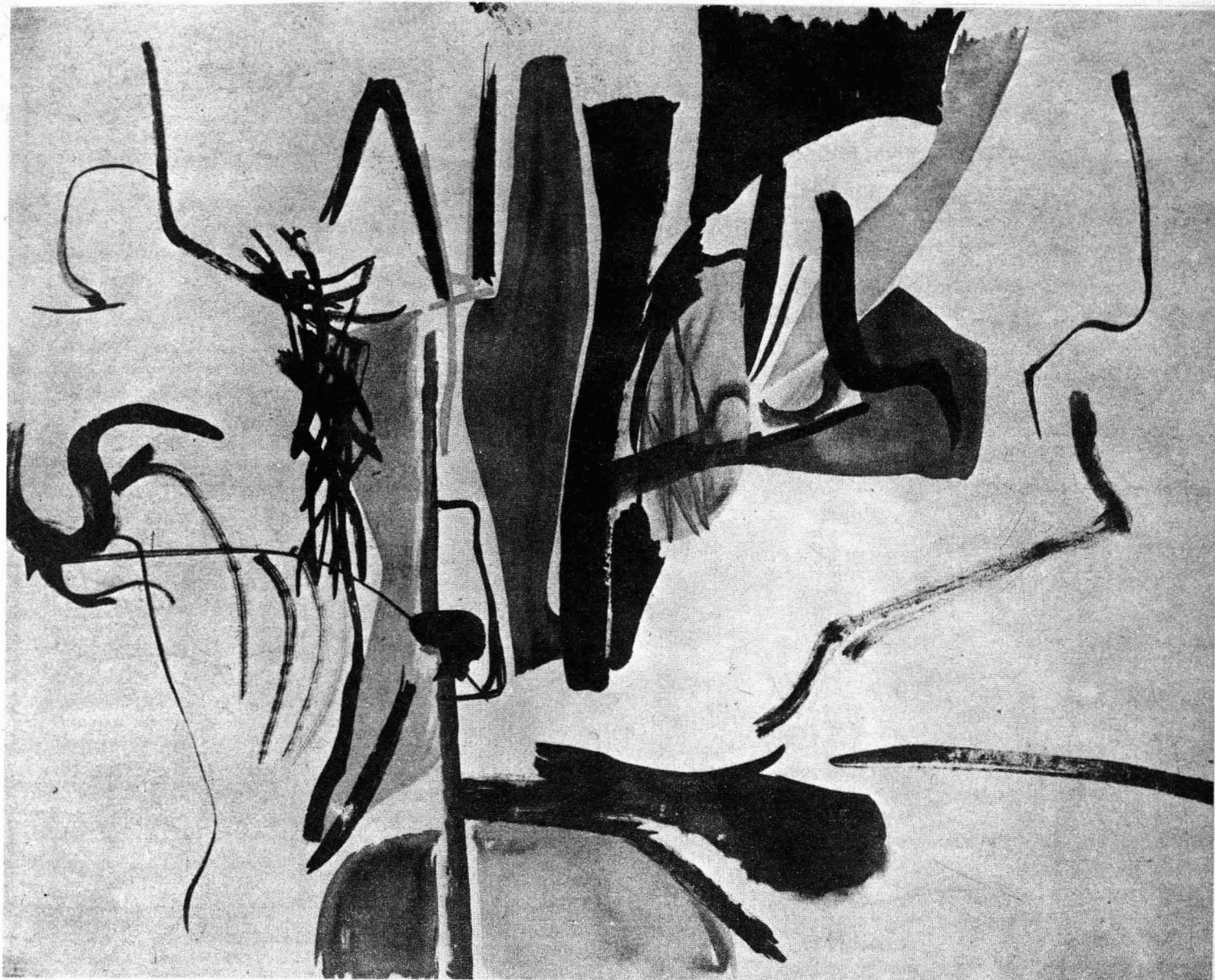
Ante todo, nos encontramos con una formación, el soneto, cuyas reglas (acento, metro, estrofas) aparecen como vacías a fuerza de ser necesarias: el soneto "es" así. Rigor de la forma que nos remite, por lo tanto, a las palabras que las llenan y a lo que las palabras dicen; pero remisión superficial porque la fijeza de la forma no es más que un movimiento detenido pero no cesado si es que creemos que la "forma" del soneto tuvo una génesis, se ha producido y lo que lo ha producido, en tanto impulso productor, sigue presente. Y bien, hay aquí una tensión —entre la forma definida y la fuerza productora encerrada en ella— que tiene dos campos posibles de resolución: uno es el título, otro el desarrollo discursivo.

Todo título alude a lo que las palabras dicen, intenta ser un resumen de lo que de ellas surge y que tiene, en la forma fija, algo así como un marco. Aquí el título —SONNET— es la forma misma o, dicho de otro modo, la palabra dice en el título que en el soneto se trataría del soneto. El título no

remitiría entonces a lo que superficialmente puede entenderse como un "arte poética", puesto que las palabras de las que sería síntesis "refieren" otra cosa, sino sería indicación de alcance tautológico más general si el título, como se ha dicho, encarna aquello de que se trata; pero si toda tautología es en cierto modo una especularidad, el soneto como forma reflejaría el soneto como sustancia o, lo que es lo mismo, la forma reflejaría la fuerza constituyente del soneto, congelada exteriormente en la forma.³ El título, en consecuencia, sería el punto de encuentro de ambas imágenes y el espacio en el que, contenida, se manifiesta esa fuerza arcaica actualizada. Espacio de pulsión en el que el indicio es apenas perceptible, tanto como lo permite una pulsión tan transformada. Nada tiene de extraño que la palabra "scintillations" aparezca sobre el final: es como el surgimiento, en el cierre, de lo que en el comienzo sólo podemos dibujar desde el análisis.

Para determinarnos respecto del desarrollo discursivo y poder definirlo, partimos también de la forma soneto misma que, como forma que simultáneamente está replegada y dispuesta a ser empleada, se sitúa en el campo genotextual; no siendo su repliegue estático, fuera de una producción (o producto concluido), sino una retención pulsional, la forma soneto contendría la pervivencia de su fuerza originante, de aquello que la engendró y le dio sentido en su génesis. Pero el nivel genotextual no se agota en ella: ella sería tan sólo un síntoma de todo el conjunto de necesidades contradictorias que definen lo genotextual: movimiento, tendencias, vínculos con lo que definido como materia significativa a la vez tiene un anclaje en el inconsciente, zona de la producción.⁴ La forma soneto, entonces, encarna, reprime y deriva parte de la fuerza genotextual que, transformada, reaparece en el fenotexto, en otros planos si se quiere. Pero, si tal como lo señalamos, en tanto forma que oculta su fuerza tiende a borrarse como si fuera lo obvio instrumental y son las palabras las que se relevan, la fuerza genotextual se desplaza y concentra en lo que las palabras hacen entre sí, no en lo que dicen a través de las frases, es decir que se concentra en la sintaxis. Debemos, por lo tanto, entender la sintaxis como energía que recorre el fenotexto, determinante, por lo tanto, de ciertas posiciones semánticas que no se deberían reconocer simplemente en la carga semántica de las palabras; la sintaxis —desarrollo discursivo por excelencia— sería la condición de la semantización y, a su vez, pivote entre diferentes campos.

Si todo esto es así, entre título y desarrollo discursivo el texto aparece como tensión, en tensión, no como esquema concluido y dicha tensión, que tiene en el espejo (la especularidad contenida en el título) y la sintaxis la escena de una pulsión incesante, es la fuente de su discurso, la cifra, al mismo tiempo, de su unidad y su significación.



III. El espejo: sonoridad y pintura

Retomando: si “scintillations” puede vincularse al título y por ello hace aparecer la insinuación de un indicio, lo que nos lleva a suponer que algo bulle y termina por asomar, la relación especular entre el título y la forma, entre la forma y la sustancia (una sola y misma cosa), tiene en la palabra “miroir” (espejo) su resurgencia, su declaración. Si ambos casos son aceptables podríamos ya conjeturar que todas estas vastas relaciones no dejan de “decirse”, no dejan de hacer una presión tal que hacen elegir la palabra, razón por la cual la palabra está en una “posición” semántica y no sólo posee un valor semántico porque está dentro de una frase a la que le aporta o añade un significado. A esto me refiero cuando digo que la sintaxis es condición de la semantización, ya que desde la sintaxis, las palabras aparecen y organizan lo que hierve por abajo y desde antes; todo este movimiento culminaría en la palabra “espejo”, reclamada por la relación que hemos establecido entre título y forma convencional.

Queda señalado que el espejo es “dicho” en un

doble sentido: desde el análisis y desde la palabra “espejo” que permite que el análisis se corrobore. Ahora veremos que, además, el “espejo” actúa, está en lo que se escribe. Se trata, por lo tanto, de una nueva proposición cuyo desarrollo nos permitirá, ante todo, percibir lo que puede ser “escritura” (concepto que va de lo aparentemente material a lo que podría pensarse como el sistema de transformaciones de todo nivel que dan cuenta de la especificidad de la realización fenotextual) pero también nos otorgará la prueba de lo afirmado antes, acerca de la acción —articulación o construcción— semantizadora de la sintaxis y, por último, nos permitirá entender la relación de unidad que puede darse entre las palabras que la sintaxis necesita y la imagen semántica que surge.

Pues bien, creo poder situar esa acción del “espejo” privilegiadamente en el verso 6, “Aboli bibelot d’inanité sonore”, que tantas dudas y cavilaciones ha suscitado en los traductores. Abordándolo no por las palabras y sus significados sino por lo más externo de su efecto, el sonido, podríamos destacar lo que se destaca por sí solo, obviamente la aliteración. Todo el verso es aliterado pero sin duda no



toda la aliteración obedece al mismo principio; así, la cesura que, como se debe, separa rítmicamente el verso, separa también dos tipos de aliteraciones correspondientes cada uno a un hemistiquio. El análisis de la composición sonora de ambos hemistiquios nos da, en consecuencia, lo siguiente:

Hem. I: voc + b + voc + l + voc + b + voc + l + voc

Hem. II: d + voc + n + voc + n + voc + t + voc + s + voc + n + voc + r

En un segundo paso, y poniendo el acento en las vocales, nos resulta esto:

Hem. I: a + con + o + con + i + con + i + con + e + con + o

Hem. II: con + i + con + a + con + i + con + e + con + o + con o + con

Considerando las vocales y reuniéndolas cuantitativamente obtenemos:

Hem. I: una a, dos o, dos i, una e

Hem. II: una a, dos o, dos i, una a

o sea, las mismas vocales en iguales cantidades en ambos sectores.

Ahora bien, si la aliteración fuera sólo reaparición regular de sonidos iguales aquí dependería de las vocales, que aseguran esa regularidad, pero es posible suponer que, por el contrario, se produce verdaderamente cuando los sonidos que reaparecen son capaces de engendrar una entidad fonética diferente sin que pierda presencia ni sentido la reaparición. En consecuencia, lo que definiría en este caso la aliteración es el juego consonántico —apoyado desde luego por la regularidad vocálica— en el interior de cada hemistiquio y, sobre todo —en su alcance de verso— en la oposición que se establece entre ambos. Precisamente, en cada hemistiquio predomina lo igual; entre ambos surge la oposición y es en ella que el efecto se completa.

En el primer hemistiquio, entonces, el juego es entre *b* y *l*, en el segundo entre *d* (*t*), *n* y *s* (*r*). Los sonidos entre paréntesis indican que entre *d* y *t* hay unidad así como entre *s* y *r* por cuanto los rasgos fonéticos que los diferencian (sonora/sorda en el primer caso, sibilante/vibrante en el segundo) junto con los que los igualan (dental, lateral) vehiculizarían precisamente la aliteración y lo que la produce, o sea la relación entre lo igual y lo diferente en conjuntos amplios. Desde esta observación podríamos formular un esquema consonántico más completo:

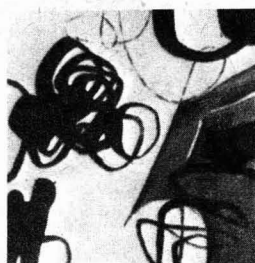
Hem. I:	b		l
Hem. II:	d(t)	n	s(r)

Sobre este sistema, no sería demasiado artificioso decir que entre ambos hemistiquios se establece una relación de especularidad por un lado en cuanto a que las vocales, siendo las mismas, están situadas de manera diversa, como invertidas o por lo menos enfrentadas y, por el otro, a que las consonantes, teniendo algo en común (la oclusividad, la sonoridad, la labialidad y, para el otro grupo, la vibración) se diferencian del mismo modo que una imagen en el espejo se diferencia de su punto de partida.

En suma, la especularidad explicaría el alcance de la imagen sonora que se repliega en la aliteración y depende de ella pero, por otro lado, genera consecuencias semánticas en cuanto en este sistema de matices la sonoridad aparece como neutralizada, como apenas emergiendo, por medio de oposiciones fonológicas, del juego de semejanzas y diferencias entre sonidos aliterados, ley esencial, por otra parte, de un pensamiento dialéctico.

Pero si estas mínimas pero potentes oposiciones fonológicas hacen presente a la sonoridad como una fuerza que actúa pero que también se formula en ese curioso sistema de correspondencia entre la enunciación (la palabra “sonore”) y enunciado (lo que se “dice” es la sonoridad que brota de los sonidos de las palabras y produce diferencias) no puede dejar de advertirse que lo mismo sucede con la enunciación de “décor” que, como palabra, está en una posición central (en el final del segundo verso del primer terceto) desde la que, como en un espacio de cruce, acumula y distribuye elementos visuales: un “or” precediendo, “des licornes” sucediendo. “Décor”, entonces, enuncia lo que constituye del mismo modo que “sonore” enunciaba la “sonoridad” y hace la síntesis en un espacio claramente figurado, la pintura, mientras que para producir esta imagen los elementos sonoros son disimulados por medio de una multiplicidad de sonidos variados; se destaca, al contrario, por medio de los matices descriptivos señalados, la necesidad de detener, de fijar, propia del decorado y de la pintura. No parece, por lo tanto, fruto de la casualidad que en la misma posición que “décor”, o sea en el segundo verso del segundo terceto, aparezca la palabra “cadre”, que es lo que encierra, sucedida por el verbo “se fixe”, que completa perfectamente este brote de significación.

¿Cuál sería este brote? Por un lado la neutralización de la sonoridad, que resurge en el poema en la “inanité” y, por el otro, la fijeza del “décor” y, dando un paso adelante, la oposición entre ambos, y más aún, una correspondencia que supone paralelismos y correspondencias también fuera del poema, a saber entre la música y la pintura, pero que no se resuelven por una opción puesto que dentro del poema la música es vacía y la pintura estática y, entre la una y la otra, el poema, de todos modos, se constituye. Es más: lo que el poema declara es que se constituye entre lo que siendo opuesto permite



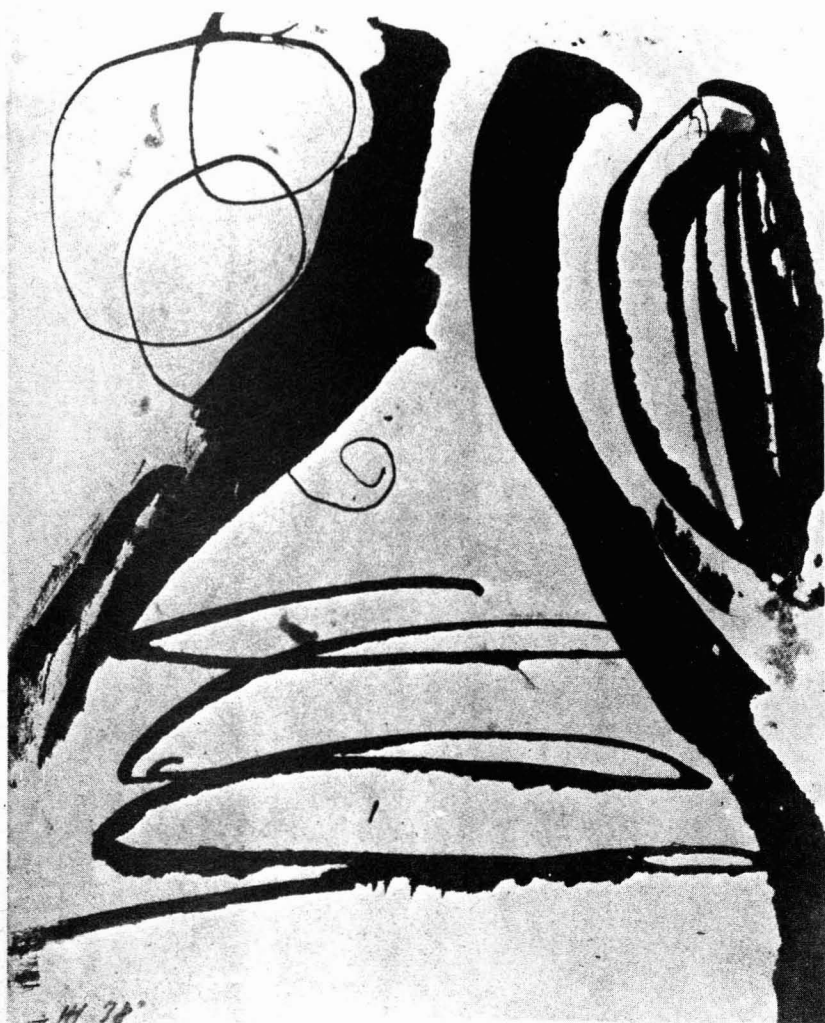
no optar o sea en el terreno mismo de la negación como relación entre contrarios. Pero, hay que recalcarlo, la síntesis existe, lo que resulta de la negación existe: es la escritura misma del poema.

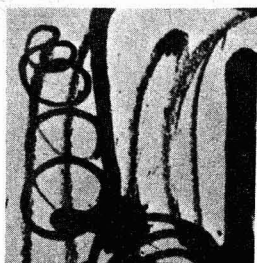
Dijimos correspondencias fuera del poema: si por un lado la sonoridad como tal es vacía y la pintura como tal es estática no puede dejar de pensarse en dos cosas; ante todo que frente a uno y otro concepto hay una negación en los términos mismos, lo que supone una actitud crítica; pero no obstante, no desaparecen los paradigmas culturales sobre los que esas imágenes se inscriben. Esos paradigmas son, por un lado la tentación de la música en la poesía (tradición de Banville y de Verlaine), por el otro, la tentación de lo pictórico (Lecomte de l'Isle). Pero la actitud crítica no es desdeñable; supone una neutralización tanto de música como de pintura, incluso de la fuerza cultural que invisten música y pintura: la negación (la crítica) se dirige por lo tanto al plano paradigmático histórico pero no queda en ello sino que, como en la instancia anterior, surgirá una espacialidad propia que no será de reproducción musical ni de imitación del cuadro, sino de desarro-

llo de la escritura regida por un principio de negación que produce *sus* imágenes. Y en este punto se abre un nuevo espacio, el de Hegel que, no es ningún misterio, recorre y trabaja el pensamiento de Mallarmé y explica, acaso, lo que en un texto como éste quiere realizarse. Acercamos para el caso una frase de Jean Hyppolite que nos confirma: "la tentativa mallarmeana como 'la lógica de Hegel convertida en su propio cuestionamiento'".⁵

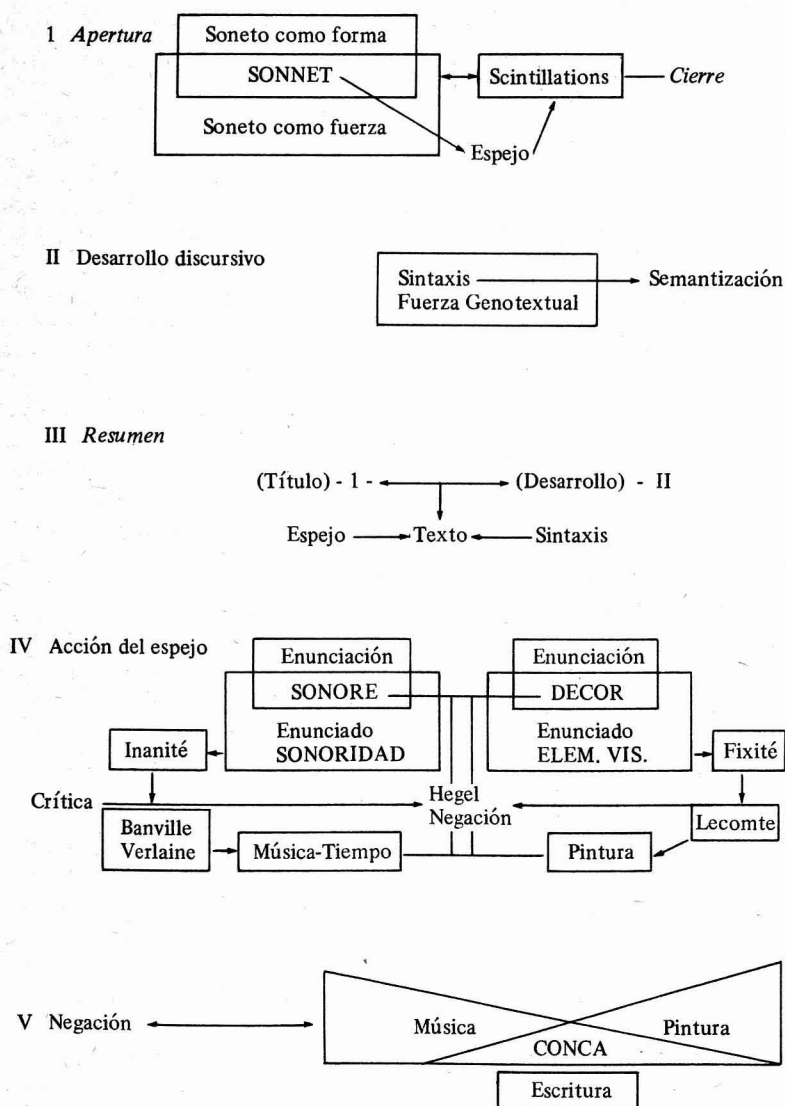
IV. Negación – muerte – escritura

A partir de aquí, los versos del poema adquieren una nueva luz, en la medida en que se recortan sobre un fondo cuyas leyes no son cualesquiera sino éstas bien precisas. No pretenderemos mostrar la lógica hegeliana en su deslizamiento a través de los versos del poema, como si estos versos la tematizaran, sino lo que, procedente de la lógica hegeliana, en ellos construye el poema y tiende a otorgarle una significación. Y, para empezar –recomenzar, pues todo trabajo sobre un texto es un recomienzo que no pierde sus anteriores aprontes— señalemos la abundancia de palabras de negación entre el cuarto y el octavo verso: ne, vide, nul, aboli, inané, Néant, vacante. Es posible pensar que todas estas negaciones se acumulan, y, por lo tanto, esta acumulación como tal ocupa un espacio. Término virtual y abstracto, este espacio no puede sino tener un signo opuesto, positivo, que contiene la acumulación en una perfecta complementación, en un geométrico acomplamiento; si las negaciones cavan un hueco, por así decir, esta convexidad debe caber en una concavidad que el poema nos presenta, como si, otra vez, materializara en una palabra lo que desde la lectura podemos vislumbrar como movimiento contenido: el "Ptyx", la concha o conca según Octavio Paz, un hueco continente que no podría ser reducido a la figuración de un adorno, reemplazable por otro. Pero si rechazar esa figuración reductora está en el campo de un rechazo general a la figuración, tampoco la concha es –para nosotros al menos— un espacio que *figure* un concreto movimiento de integración de dos entidades sino el movimiento dialéctico mismo, la posibilidad de que el juego negación-afirmación se establezca entre diferentes niveles y, por lo tanto, de que resulte esplandecientemente afirmada la acción metaforizadora del lenguaje. La concha –conca— es en consecuencia otro lugar de la concentración discursiva, así como lo eran "sonore" y "décor", concentración, por otra parte, de doble alcance porque si es un "bibelot" –tal como lo autoriza a suponer la sintaxis— que no está "sur les crédences", es un adorno y, como tal, pertenece al orden del "décor" pero, como concha, o sea como caracola, encierra sonido, así como las caracolas retienen el ruido del mar; el "Ptyx" resume, entonces, las dos líneas de que se está tratando; es algo así –dicho sea con toda pruden-





cia— como un símbolo de los dos campos en que “sonore” y “décor” se inscriben: ante todo música y pintura y, si hacemos presentes las categorías que las definen, tiempo y espacio. Podemos, a nuestra vez, mostrar todo este movimiento analítico mediante un esquema que, gráficamente (espacio indispensable si se quiere hacer “ver” y, como esquema, concentración) señale la marcha de este dinamismo productivo (tiempo) y que al mismo tiempo nos permita exhibir la tensión que mantienen entre sí todos los elementos que han sido puestos en juego:



Desde esta concavidad que es el gráfico precedente (en cuanto encierra elementos diversos) podemos retornar a los términos del poema desde el esquema de las negaciones y el triángulo semántico (sonore, décor, Ptyx) que, como hemos visto, nos sugiere algo relativo a la escritura cuyo desarrollo, en

consecuencia, estaría regido por los movimientos que explican la aparición de estos términos que lo constituyen; no podríamos dejar de ver en cada uno de los instantes que configuran dicho esquema una aplicación o, mejor dicho, una presencia que al mismo tiempo que nos explica cómo se forman las metáforas nos insinúa la tendencia a la significación que les es propia y, por lo tanto, nos autoriza la “traducción”. Retomando: señalamos lo que la “conca” simboliza pero en el enunciado no hay conca: “Nul Ptyx”. Su estar es, por lo tanto, un estar anulado que establece, junto con su ya indicado valor simbólico, una cierta lógica de su desaparición en el “car” que aparentemente la explica (“Car le Maitre est allé...”); de ahí, de ese esbozo explicativo, la inminente necesidad de una reaparición que, implicada en dicho “car” hace que “car” resulte otro espacio de cruce y de tensión entre la negación y la afirmación. En consecuencia, el “Ptyx” reaparece afirmado (“avec ce (seul) objet”) y ofrece, junto con su visualización una explosión semántica en todas sus perspectivas. Enumerémoslas: ante todo, es un “objeto” material tenido por alguien, el Maitre; en seguida, y gracias al adjetivo “seul”, equivale a “objetivo”, a “finalidad” (“con esa única finalidad de la que...”); pero, ya desde una perspectiva más amplia, “seul” le restituye un valor posicional en el triángulo semántico ya destacado porque, aun desde su simbolismo como lugar de encuentro de espacio y tiempo, el “Ptyx” sería único con “seul”, lo único que alguien podría llevar para viajar por la región de la muerte, o sea el Styx, la famosa laguna Estigia. Si, a la vez, la región de la muerte es el “Néant” mismo y la “muerte-Nada se honran de ese objeto” habría una consecuencia para extraer: lo propio de la escritura, siendo la “nada” en la medida en que, hegelianamente, la palabra es la desaparición-invocación de la cosa, la escritura se nutre de la nada, escritura y muerte constituyen dos polos de una relación productora que se cumple en la palabra, que es la palabra misma. Blanchot, en *La littérature ou le droit à la mort*, razona sobre estos fundamentos: se trata, invariablemente, de la muerte, que manejamos en el código con que se presenta, que ha producido.

Esta bisemia de la palabra “objet” restituye nuevamente las dos direcciones que tensan la escritura del poema en forma de una bifurcación antagonizante —conca y finalidad— que encuentra, como podíamos preverlo, su síntesis en el adjetivo “seul” que, al aglutinar a las dos vertientes, configura un nuevo espacio de concentración que llama a una unicidad proyectada ciertamente sobre su relación con el Néant. A su vez, la Nada se honra, es activa, la Nada *hace, produce* y lo que produce —porque, gracias al “dont” entran en su esfera ciertos núcleos, se suscita una relación de pertenencia— es una finalidad y una conca cuya unificación puede pensarse, otra vez, en el plano de la metaforización ya

que “finalidad” y “conca” pertenecen semánticamente a órdenes bien diversos.

Esto nos permite observar, en consecuencia, que “Maitre” no podría ser entendido como “maestro” sino como alguien que, con la conca, o sea con lo que retiene espacio y tiempo, o sea con la escritura, hace un viaje por la muerte, la misma que produce la conca.⁶ El “Maitre”, entonces, domina, controla, dirige sobre todo en el viaje a través de la Estigia, es “el” Amo que, por otra parte, es quien —figurativamente— ha sacado de las consolas la conca y que por eso ha desarreglado un equilibrio para hacernos presente con un desplazamiento el sentido que tiene y para situarnos frente a su origen y a todo origen. Es alguien que lleva y ejecuta, alguien que hace, en él está el principio mismo de una producción que reclama un espacio y en el que corrientes de decisión se entrecruzan para llevar a las instancias del acto pues el “Maitre” no sólo quita la conca de su sitio sino que la lleva y la hace servir para recoger algo, el “llanto”, que vendría a ser una sustancia precisa, lo que en otros poemas podría ser la sustancia “dicha”, aquello que un poema podría

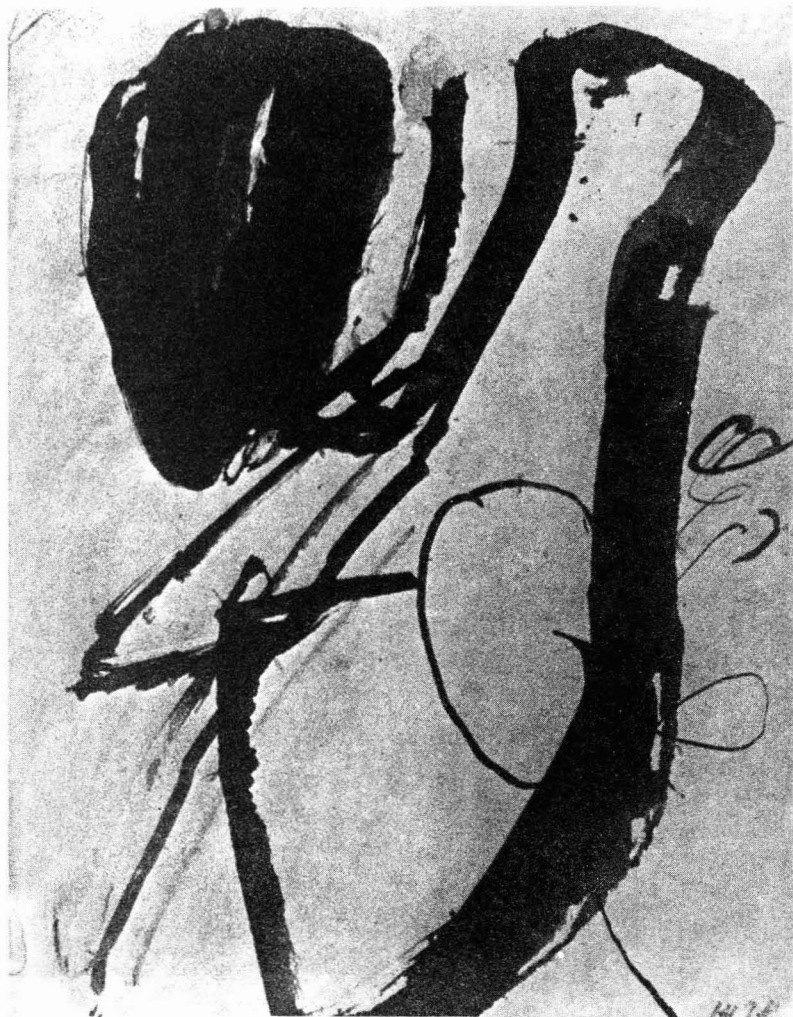
referir. Como lo podemos advertir, estamos aquí frente a otro paradigma, lo que habitualmente conocemos como “tema” y que nos remite a zonas poéticas rituales, específicamente del romanticismo. Pero esta relación nos parece secundaria y hasta caricaturizada porque lo que parece contar en la teoría mallarmeana es la genética que da lugar a la conca, ese instrumento-palabra que recoge el “tema”: lo que cuenta es la producción poética, no un “querer decir algo” que, invariablemente, pertenece al orden de lo preexistente, preestablecido, repetible, ritual.

V. El trabajo en el inconsciente: hacia una teoría atomística de la producción poética

Tal vez esté apareciendo con alguna claridad que las palabras del poema son en cierto modo “necesarias”, lo que también requiere de explicación no lo son porque, obviamente, estén allí y cumplan determinadas funciones en el interior de sintagmas ya realizados; tampoco porque el “poeta” las eligió mediante una decisión indiscutible y platónicamente entusiasta y en ese sentido son irremplazables e intocables; lo son porque están incorporadas a un movimiento más amplio, resultan de él y, recíprocamente, lo declaran. Esta necesidad, en consecuencia, permite considerarlas, todas y cada una, en la perspectiva de la constitución del poema y no sólo en el limitado alcance de la frase y su “sentido”, completo o completable si acaso hay exceso de hipérbaton. Como se puede advertir, estamos creando el campo para que, al ser consideradas como unidades, tome forma una suerte de atomística según la cual las palabras (unidades, núcleos o átomos) no sólo engendran sino que son engendradas y en esa relación configuran la unidad mayor que es el poema que no sería, por lo tanto, una línea trazada entre frases encadenadas ni una suma de sentidos parciales.

Dejando de lado este esbozo de teoría productiva, y para retomar la propuesta analítica, diremos que nos situamos en el movimiento poético productivo mismo, habiéndolo hallado ya: desde él se nos permite entrar en el resto, en lo que todavía no hemos considerado pero que forma parte del poema y que nos acecha con su enigma. En esta inflexión encontraremos lo que anunciábamos al comienzo o sea una acción traductora en su doble vertiente, en la medida en que al explicar un término nos hacemos cargo de una producción que culmina en él y ofrecemos lo que debe ser entendido en el nuevo código en que debe ser reubicado y, para emplear el primer lenguaje tentativo, reescrito.

Llaman en este punto la atención el segundo y tercer verso de la primera cuarteta (“L’Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore/Maint reve vespéral brûlé par le Phénix”). Ante todo, quiero destacar un elemento gráfico, la primer coma, que acentúa la





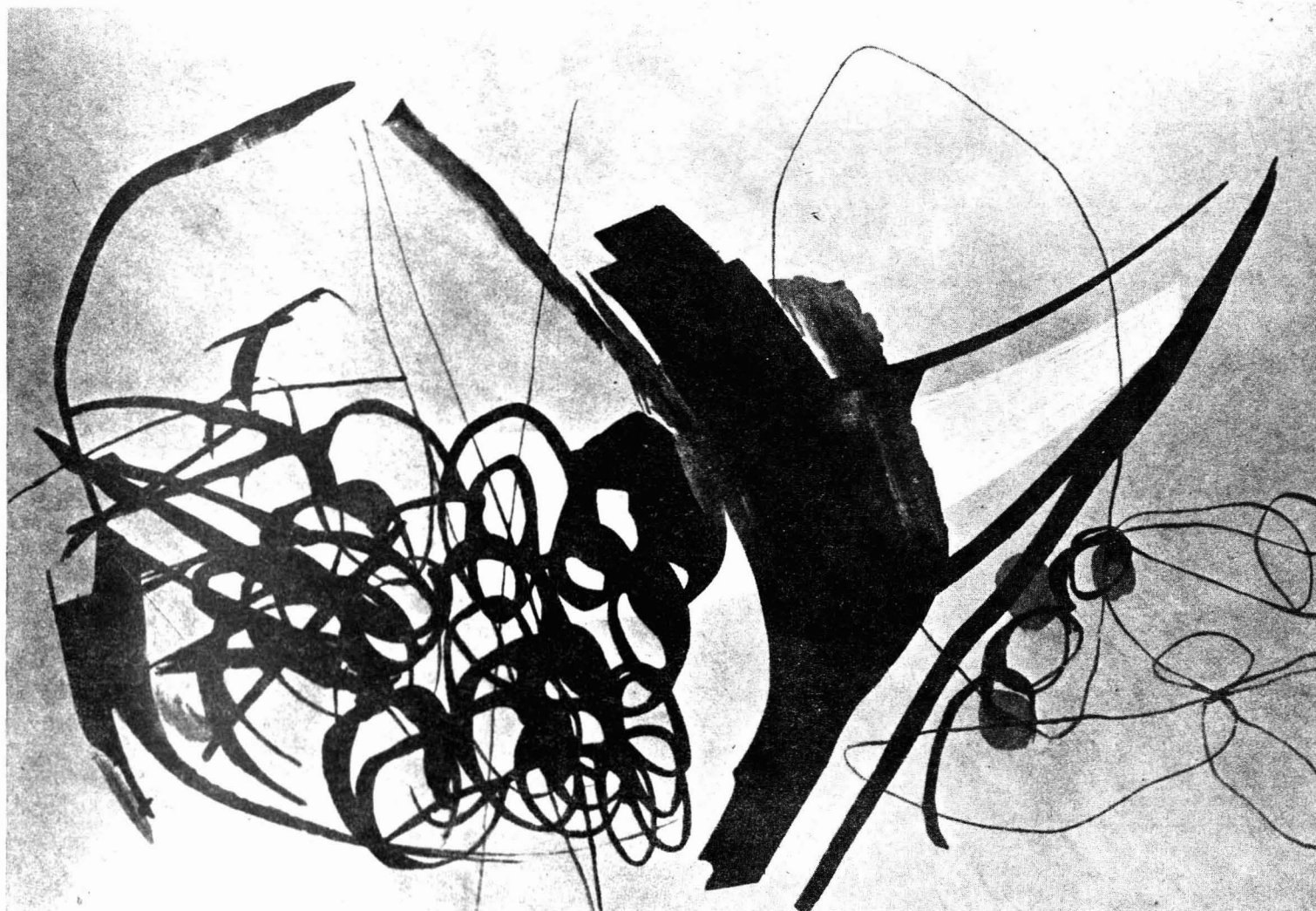
función que cumple lo que está separado por ella: "L'Angoisse, ce minuit". Si la coma es como un foso cavado para significar una separación (puesto que Angoisse es una cosa y minuit otra) en el predicativo "ce" que une ambos términos hay un acercamiento; la coma, por lo tanto, hace más nítida la relación (acercamiento-separación) entre Angoisse y minuit; para nosotros sería, en consecuencia, "La Angustia, esa medianoche" y no "La Angustia, es medianoche", como aparece en la versión de Paz, que sigue la tendencia a considerar los elementos del poema como si necesariamente estuvieran orientados a la descripción."⁷

Si la versión que proponemos es apropiada la predicción puede ser entendida como el pasaje a una equivalencia, como lo que la favorece o sea que La Angustia sería igual a medianoche; a su vez, la medianoche es el ápice, lo central de la noche misma, su núcleo: nunca la noche es más noche que a medianoche; en virtud de estos tendidos se producen sustituciones: Angustia y noche dicen lo mismo, la Angustia es la noche, la noche es la Angustia y una y otra remiten a otra cosa, son alusiones. Estaríamos, casi sin duda, en el terreno de los símbolos al llegar a esas identidades pero eso nos importa menos que una nueva posibilidad que se abre, a saber, que la sustitución de un término por otro puede hacerse en función de esa otra instancia a la que remiten, inscripción anterior y más profunda. Veremos cómo llegamos a ella: si Angustia y/o noche son sujeto del verbo "soutenir", el objeto del verbo es; "reve" (L'Angoisse... soutient... Maint reve"). Es reordenamiento sintáctico nos enseña lo que nuestra fórmula dice con toda claridad, a saber que la Angustia (o la noche) sostiene el sueño y ese sostener es como proveerlo, alimentarlo y, por lo tanto, en nuestra terminología, hacerlo trabajar; prefreudianamente, el poema postula que el inconsciente (La Angustia) hace producir (el sueño). Además, en la medida en que no es un sueño, sino "maint reve", es decir cada uno de los sueños, uno y todos, muchos, todos los sueños, la producción es incesante, como es incesante el inconsciente.

El poema se va haciendo entonces desde un inconsciente que es, ciertamente, productor y que permanece metido en las palabras que por otro lado ha ido exigiendo para manifestar esa aptitud o capacidad; el poema se hace y va diciendo su trabajo de constituirse, va haciendo la declaración de su pertenencia a un orden productor que, por cierto, no está enunciado pero está en el enunciado o, mejor dicho, da consistencia a la enunciación. Dicho de otro modo, el sueño, espacio que surge del trabajo del y en el inconsciente, puede quemarse y volverse a quemar (mito del Fénix que renace de sus cenizas), o sea consumirse como se consume la materia prima en la producción material pero permaneciendo, cambiado, en lo transformado y, en ese

sentido, renaciendo en la transformado; esquema de un proceso de cambio de forma, lo que permanece —y al permanecer hace presente su cualidad originaria, nunca eliminada, siempre renaciente— es similar al "valor" que acompaña todo cambio de forma material, lo justifica y da cuenta del proceso en su movimiento. Pero hay emergentes de esa transformación, instantes suspendidos en el proceso que no se desligan de lo que los precede ni están cortados de lo que sigue y que necesariamente sigue: son las palabras —las cenizas— que, nos enseña el poema, no son encerradas ni recogidas por ningún ánfora cineraria, el verdadero panteón, la muerte total. Y aun más: el inconsciente produce el y en el sueño y lo que resulta de esa producción es finalmente palabras que hacen el poema, palabras sueltas que marcan al mismo tiempo el proceso entero y una de sus etapas. Es claro que hay frases, versos, ritmos, rimas: configuran el aspecto estructural, consciente y posterior, allí donde la cultura puede actuar y lo hace olvidando sus orígenes en la medida en que da una apariencia de organización, recordándolo en cuanto no logra reprimir su propio proceso, su historia, tal como de alguna manera lo hemos mostrado al examinar, al comienzo, la forma "soneto". Pero lo que nos interesa es lo anterior a la organización presente en la organización: el *estar suelto* de las palabras tiene un más allá que tampoco puede ser encerrado, reducido a un cofre; equivale a lo que en ellas se ofrece como libertad, renacer constante que se parece a lo que podríamos definir como "significación" (lo que no cesa en el instante del contacto, lo que se sigue abriendo en una prolongación que no se corta con el consumo, lo que hace presente el proceso de semantización y configura su objetivo, su finalidad, su sentido).

No parece abusivo, pues, señalar que en estos términos se dibuja una teoría de la producción poética (que calificamos como atomística en la medida en que las palabras "seltas" juegan en ella un papel central) cuyos elementos, para resumir, serían los siguientes: el inconsciente es productor, el sueño su espacio manifiesto, su primera traducción; allí las palabras van emergiendo y, porque están arraigadas en el sueño, no son reductibles, no desaparecen en lo que en ellas vibra, sólo se someten en una instancia segunda a las exigencias, siempre estructurales y por lo tanto autoconscientes de sus reglas, del sintagma, no son instrumentos de conceptos o de símbolos, muestran un proceso. Y si establecer los términos de una teoría como ésta supone definir una cierta actitud poética, también permite trabajar en un poema como éste que la suscita y, gracias a un trabajo como éste, permite formular una relación más o menos precisa entre dos teorías y dos prácticas: la teoría que hizo posible un poema que la declara y se declara como práctica de una teoría, la teoría que favorece un trabajo de análisis que toma su forma al establecer



de qué modo la teoría poética dio lugar a un poema.

Pero, para retornar al poema mismo, debemos completar dos líneas que nos lo exigen desde los versos considerados. Por un lado, la cuestión, quizás sólo esbozada o meramente afirmada, de las “palabras sueltas”, por el otro la de la producción del inconsciente.

Señalamos en el apartado II el papel que cumple el llamado “desarrollo discursivo” en la conformación del poema, o sea la acción de la sintaxis. Observándola más de cerca podemos registrar —hacernos cargo— de lo que se puede fácilmente apreciar en materia sintáctica: un acentuado hipérbaton que nos llevaría, si nos dejamos llevar, a recomponer una linealidad que encarna nuestra espontánea (!) tendencia a admitir como imprescindible un orden expositivo; aparte de eso, se pueden ver frecuentes elisiones (“...au salon vide (il n’y a): nul ptyx”, “Mais proche (de) de la croisée...”, “Elle (est) defunte (et) nue...” y, en general, mecanismos de adjetivación que generan, entre todos un amplio y complejo sistema de comprensión que, convencionalmente, podemos designar como “hermetismo”. Re-

sulta evidente, por lo tanto, que no entendemos este concepto desde un gesto intencional semántico sino como el resultado de un proceso cuyos balances básicos serían ante todo una contención del flujo lineal y, en seguida, su consecuencia, a saber las condensaciones que realizan dicha contención. Pues bien, tales condensaciones no se dan por medio de imágenes sino en palabras condensadoras destacadas en este juego por elementos gráficos tales como las mayúsculas y la puntuación. Tienen vinculación con este esbozo los análisis que tienen como centro “ptyx”, “décor” y “sonore”, o sea las palabras que agrupábamos en un triángulo semántico. La sintaxis, entonces, no es la encarnación de un movimiento de “legalización” de conceptos, el vehículo de la estructura, sino un canal contradictorio, un encuentro de fuerzas que tienen sus emergentes en palabras cuyas posiciones constituyen finalmente el poema.

En cuanto a la segunda línea, la de la producción del inconsciente, si esa medianoche (ce minuit) no es una sola puesta que, como lo señalamos, es la “noche” misma, su ápice o su esencia, la Angustia, que se equivale a ella, es una traducción y por lo tanto un reflejo de ella pero también un nivel en el



que ciertas operaciones son ubicables; como tal nivel, es un motor (o una máquina como querían Deleuze y Guattari) que mueve los sueños (los produce), uno tras otro; pero si, a su vez, los sueños son "vesperales" son como prolongaciones de la noche, subsistencias o anticipos de la noche en el día que no ha concluido todavía. Se tiende, en consecuencia, un circuito: Angustia o noche, sueño semidiurno y, en su momento, infinito pues quemado por el Fénix no puede sino renacer, tal como lo exige el mito; por otro lado, eso que es quemado y no puede quemarse no es recogido por ninguna urna lo que hace que ya no sea más sueño sino lo que al poder ser encerrado, se sitúa fuera de la muerte, allí donde reina un trabajo incesante y desde donde todo puede constituirse. Pero si como lo habíamos escrito, la negación nos conducía a aquello que sale de la muerte, la escritura, no podríamos dejar de establecer una relación entre el inconsciente productor y escritura, no sólo como intercambiables sino como generándose recíprocamente, como dos niveles que se están traduciendo uno al otro constantemente. Dicho de otro modo: si el inconsciente es lo que produce y en su incesabilidad está la muerte como fuerza principal, la escritura, que a su vez nace de la muerte, es quien mejor lo saca al exterior, es en la escritura donde todo eso se puede hallar, su origen y su acción.

Este poema que, como lo quería Mallarmé, no tiene tema, es sobre nada, con lo mínimo para no abandonar el lenguaje, tiene finalmente tema: no es sólo su propia escritura sino la Escritura; comentarse a sí mismo alcanza dimensiones genéricas: sirve para determinar un orden en el que cierto tipo de objetos —los poemas— toma forma. Y nunca el orden viene directa e inmediatamente; en el deseo de llegar a él es necesario otra vez, hacer dos traducciones: la primera va de suyo: la Escritura que da paso a lo que el inconsciente no puede decir de sí mismo y de su actividad; la segunda, que se dramatiza en el poema, nos advierte de la relación que existe entre la Escritura y el Inconsciente y, a la vez, cómo dicha relación puede llegar a adquirir una forma precisa desde la que se puede retornar para alcanzar los planos anteriores.

¿Es esto lo que explica el interés de este soneto, su supervivencia? Es muy posible, todo eso configura su riqueza.

Y si la relación entre las dos traducciones que inició este trabajo de algún modo ha podido establecerse se podría, ahora y en consecuencia, proponer una nueva versión en la que todo esté incluido, y que cumpliría el papel de cierre. Es ésta:

SONETO

Con sus uñas puras que en ofrenda entregan su ónix
La Angustia, esa nocturna, alimenta, lampadófora

Un sueño y otro sueño vespéral quemados por el Fénix
y no recogidos por ánfora cineraria alguna

Sobre las consolas en el vacío salón: ninguna conca
Abolida nadería de inanidad sonora
(Porque el Amo se fue a recoger llanto en la Estigia
con ese objeto único del cual la Nada se honra).

Pero cerca de la ventana del norte, vacía, un oro
Agoniza quizás según un decorado
De unicornios que arrojan fuego contra una ninfa

Que está desnuda, muerta en el espejo en tanto que
En el olvido clausurado por el marco se fija
Con sus titilaciones, súbitamente, el septeto.

Notas

1. Pierre Klossowski, "Le geste muet du passage matériel au dessin", en *Change* No. 5, París, Du Seuil.
2. Jacques Lacan, "La carta robada de Edgar Allan Poe", en *Escritos II*, México, Siglo XXI, 1975. Traducción de Tomás Segovia.
3. Octavio Paz (*Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets, 1971): "La primera versión es de 1868 y ostenta un título que Sor Juana habría envidiado: *Soneto alegórico de sí mismo*." Y luego: "El poeta le envía la primera versión del soneto (a Lemerre) y una carta que contiene indicaciones precisas: "Es un soneto inverso, quiero decir: el sentido, si alguno tiene (yo me resignaría sin pena a que no lo tuviese, gracias a la dosis de poesía que, me parece, contiene), se evoca por el espejismo de las palabras mismas..." Las declaraciones del poeta ilustran, como se advierte, los esbozos que hemos trazado por medio del análisis. Coincidencia ejemplar que nos permite sortear el "querer decir exacto" para mostrarnos un texto cuya teoría no está fuera de él.
4. Jean-Joseph Goux. *Economique et symbolique*, París, Du Seuil, 1973. El concepto de "anclaje" en el inconsciente remite a la "traza" o "marca" que sería el puente o sendero que lleva a lo que en el inconsciente produce y que permanece en el signo como unidad del código.
5. Jean Hyppolite, en *Les Etudes Philosophiques* No. 4, París, Oct.-Dic. 1958, cit. por Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, París, Du Seuil, 1975.
6. El *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, de Paul Robert (París, 1963), define "Maitre", en una primera acepción, como "Persona que ejerce una dominación, que dispone, de hecho o de derecho, de ciertos poderes sobre los seres y las cosas." Hay cinco variantes de esta acepción. En una segunda la definición es: "Persona calificada para dirigir" de la cual sólo la segunda variante se refiere a la enseñanza. Nuestras reflexiones, en consecuencia, atienden a lo fundamental de la carta semántica del término en francés; traducirlo por Maestro supone pensar más en el español.
7. A menos que se considere que hay una elisión: "dans", lo que daría "La Angustia, en esa medianoche"; no nos parece que esta interpretación sea plausible dado el nivel de abstracción del poema (movimiento antagónico de la descripción) y la aparición inmediatamente posterior de "Maint revé" que, sea como fuere, supone una repetición y una multiplicidad; si se prescindiera este matiz y se aceptara ese "dans" supuestamente caído se estaría singularizando y localizando lo que tiene otra inscripción.

Ventana y lo que pasa

por Ernesto Flores

*Se hundieron las naciones en el hoyo que hicieron;
En la red que escondieron fue tomado su pie.
Salmo 9.*

Avanza el automóvil
y la naturaleza se vuelve un pasadizo,
en que los rascacielos
inclinan sus mil ojos atestados de imágenes.
Y nuestra rebeldía se lanza en la violencia,
un mundo hecho de rayas horizontales,
pincel al vértigo de los colores.

En el tambor ceremonial del tímpano
trepidan las motocicletas y tiros de revólver
y un coche deportivo va cubierto
de leves mariposas de otro tiempo.

Echo a volar los ojos por no ver
que cerró el mundo su corola.

Aspiro y en mi tórax cierro una jaula
y el odio es un piar que amaneció y que gime.
(Oh este cuerpo mío,
caído material bajo las piedras;
su piel resbaladiza de serpiente
hoy cruza el odio; las navajas chillan.)

Pero pita una fábrica como un soldado más:
— ¡Está prohibido amar; soñar, prohibido! —
Y se levanta un árbol multicolor de espuma
de donde caen burbujas:
la desnuda pareja en cada una.
Y a ciegas, de escafandra, con aletas de sombra,
me sumerjo en mi abrigo de piel de llamarada.

Y el nuevo tiempo nace.

Un niño clava paisajes de sus ojos
en el hoyo humeante de una bala.

Una doncella
siente la mano oscura entre sus senos
tras un blanco aleteo de palomas.

Se ha desprendido el hombre en llamas
en la pira humeante de pancartas.

Se despedaza un mundo
en los colmillos de las hienas.

Un diario finge voces
en el infierno de signos maniatados.

Sonríen los malignos espejismos;
se asoman al vacío todas nuestras ventanas.

Hoy nos espían las palabras muertas,
insectos disecados
en la boca de todos los poetas.
Y mi catálisis de rayos parpadea
asomada en mi corazón,
casi hecho trizas por cualquier piraña.

Un mundo oscuro
con sus fauces abiertas nos espera.
Y la ciudad se tiene por una hoguera más
en que caemos todos ya sin alas.
Y no hay vuelo posible:
el que nos puebla ha muerto.

Cura y locura

por Juan Tovar

Viene a deshora, airado y sombrío, haciendo sonar sus muletas. A cada paso, dice —y bien se ve de qué pie cojea— contempla mejor la red que por años le han ido tendiendo, el lazo paciente que ya siente cerrarse.

—Lo que no sé todavía —reconoce— es qué quieren de mí.

—Una cosa es cierta —dice el jugador de ajedrez—: vigilan todas tus acciones y escuchan todas tus palabras. ¿Por qué no te callas y te estás en tu catre? Quizá te pierdan el rastro.

—Ya estoy viendo —dice Jerónimo—, que eres uno de ellos.

—¿Quién no? Tú los encabezas.

—¿Yo? ¿Qué podría yo querer de mí?

—Es asunto de los dos —dice el segundo jugador y mueve una torre a la brecha—. Si vas por tu pie no te empuja el ajeno.

Las blancas ponderan la amenaza en lo que el rengó endereza a su yacija por seguir atando cabos.

—Podríamos pasar a mayores.

—No olvides los generales.

—Tampoco la división.

—¿Sala seis o seis las alas?

—Digo el cisma. Crismarlo.

—Ecos de la santa madre.

—Ecos de ecos de la gran puta.

—La cuestión es si sales o entras.

—O si rompes la rueda del tiempo.

—¿Mezcal, poquito?

—Ajenjo con agua.

—Resucitan los muertos.

—Andan los tullidos, corren y quieren saltar.

—El ciego mira el fulgor de las estrellas postreras, pálpito de escorpión que procrea en el aparejo de los caballos las batallas de hacer daño a los hombres.

—No entiendo lo del pálpito.

—Pálpito, animal. Tampoco yo.

—¿Juegas por inspiración?

—Por respiración; éste es un juego científico.

Así discurren de gambito en gambito sin decidir la ventaja, se pierden y se encuentran en los trigales infinitos del tablero como Jerónimo persigue por los siglos su delirio y Jaramago le canta a su ahogada y Simón el Bueno, la mirada ausente, vierte lágrimas de dicha y mocos verde esperanza y todo lo traga su sonrisa catatónica y así cada cual en dédalo propio mientras el desencanto extien-

de raíces y crecen cardos, ortigas y cáñamo, pero tampoco falta quien dé razón, que de otro modo no se alzaría en el matojo la escena, ¿recuerdan?

Tiene el tejado mohoso, la chimenea semiderruida, los peldaños del porche carcomidos y cubiertos de abrojos, y del revoque sólo quedan las huellas. La fachada mira al hospital y la parte trasera al campo, del que la separa una valla gris coronada de clavos. Estos clavos con la punta hacia arriba, la valla y el pabellón mismo destilan ese aire de tristeza y abandono tan peculiar de los hospitales y las cárceles.

Esto describe el médico que a veces viene, joven, barbado, de mirada siempre lúcida, avivada por la fiebre que en días de frío enrojece las mejillas en el rostro poco a poco mortecino. Contrajo tuberculosis el año pasado, en un viaje de estudios a la colonia penitenciaria.

—Una locura, admite, pero para conocer el mal hay que explorar los accesos —y pasado el que entonces sobrevino, escupió en su pañuelo y corrigió:— Abscesos.

—¿Cuál ha sido el diagnóstico?

—¿Cuál va a ser? Lo incurable no se cura, la vida prosigue. Me dio a leer su reporte sobre la colonia y tras recetarnos, como de costumbre, humo de cáñamo, se alejó por el sendero o el humo lo borró. Abrí el libro en una página cualquiera.

Más todavía: por depravado y despreciable que sea, el convicto ama la equidad sobre todas las cosas, y si no la advierte en sus superiores, se va haciendo más sórdido y maligno con cada año que pasa. Muchos acaban en ancianos pesimistas y morosos que sin cesar discuten sobre la gente, los oficiales y una vida mejor, ¡y con qué rostros airados y pensativos! La prisión escucha y rompe a reír, porque todo suena muy chistoso.

Todos reían, ciertamente, en la sala, y era que Jerónimo, loco de nuevo, quebraba sus muletas en la cabeza del fantasma de su padre y luego echó a correr llevado por el diablo al hueco de su origen. Halló la puerta abierta y al toparse con la valla no titubeó



en dar el salto y aferrarse al borde guarnecido de clavos. Alzaba ya el cuerpo cuando vinieron los técnicos a ponerlo en orden. Lo bajaron con el garfio y lo llevaron a donde tienen los aparatos. Volvió de noche, más desahuciado que curado, y aún se arrancó las vendas de las manos para mostrar los agujeros sangrantes y enhebrar no sé qué historia descosiendo la herida que le hicieron al descolgarlo o dicen ellos le causó su propia imprudencia: bien saben quedar limpios de culpa e incluso si alguien se les muere entre las manos no tienen más que lavárselas después de echar a la basura aquel trozo de podredumbre que sin saber ellos cómo vino de pronto a suplantarse al sujeto de una práctica observante de las reglas.

—Los técnicos de la cura, Jacinto, ignoran lo que todo loco aprende: que no hay más curación que la locura por otro nombre llamada manantial de creación espontánea, ¿recuerdas? elementos manejados al azar en la historia que ajusta su cauce a la sobrevivencia del hombre auténtico. Así es como la sobrevida imprime un perfil en el caos.

Y el trazo era la llaga abierta, el latido de vacío que todo lo dispareja en luces borra-

das por la negrura. ¿Qué rincón es éste donde la noche del tiempo se cierra como antes de los días? ¿Qué nódulo en que la suma de los ecos da silencio? ¿Quién pregunta a quién? Nadie hay, acaso un hálito que apenas se mueve sobre la aguas: siglos y edades antes que halle voluntad y voz pero tampoco hay siglos ni edades y el instante es el mismo en el que un frío de muerte te vuelve a la vida, es decir no vuelve porque sin ti que percibes no estaríamos aquí ni de hecho habría dónde estar. Muy bien, Jerónimo, eres dios; déjanos hacer nuestro juego.

—Desperté en medio del muladar, insistía el otro, cuando ya los perros hambrientos me rodeaban. Tumbé a dos o tres con el madero en que me clavarón. Me fui por el camino y anduve mucho tiempo. Recorrí ayer muy distantes, de cuando todavía ni los dioses existían. Me acordé de ustedes y quise hacerlos testigos. Un poquito y me verán; otro poco y ya no me verán. He de partir a reunirme con mi padre en los cielos.

—Bien te llevará un tétanos por esa llaga —observó el jugador—. Ponle sal cuando me-
nos.

Homenaje a W. B. Yeats

por Hugo Gutiérrez Vega

A Fernando Curiel

I

LA PRIMAVERA DERROTADA

La primavera tiene el deseo de hablar
oculto entre sus manos, sus aires y su
polen.

Sentados en la hierba
nos preguntamos las cosas que se
preguntan
los amigos que se aman y se ven poco.
En "el otoño del cuerpo"
la primavera vale una chingada.
Es una estación tonta
dedicada a crear cosas que se van a morir.
No es mala.
Crea porque tiene la manía de hacerlo.
Es generosa pero estúpida.
No puede estarse quieta.
Este otoño la pondrá en su sitio;
le tumbará sus ramitas
y le hará polvo sus flores,
sus hojas, sus frutos,
sus imágenes tempraneras
y sus bellas personas.
Regresará. Siempre regresa
para que la derroten.
Se parece a los poetas.

II

EL CISNE CRITICA

Los cisnes observan a los remeros
y se burlan de sus torpes movimientos.
Los hombres no están hechos para el agua
ni para la tierra.
Tal vez estén hechos para el aire.
A veces se tiene la impresión de que
el creador
es un señor muy confuso.

III

DESILUSION DEL HEDONISTA

Y yo que pensaba que eran de carne y hueso
y que su sexo era
"algo inmortal con destino de salvación
eterna"
Y ahora resulta que son de pura alma.

IV

A MEXICAN CRAZY JANE

La loca de mi pueblo tenía hambre;
entraba a los jardines y se comía las rosas.
De repente, al voltear una esquina,
percibíamos el perfume floral
de su cuerpo lleno de chinches.
Su boca desdentada y sus labios negruzcos
despedían un aire tan cargado de rosas
que las metáforas se desplumaban
y corrían a refugiarse
en las tumbas de los poetas románticos.



W. H. Auden

Clásicos de la crítica

Crítica de los clásicos

De Wystan Hugh Auden —el poeta que escribió el libreto de la *Carriera del libertino*, de Stravinski—, hice una breve semblanza cuando esa ópera se representó en el teatro La Fenice, de Venecia. Entonces dije que los versos de *The Rake's Progress* me parecían los mejores de ese autor, considerado como el digno de su generación: la de los líricos ingleses que se dieron a conocer alrededor de 1930 y que formarían, según algunos críticos, los poetas típicos de la “edad de la angustia”. (Los otros son Stephen Spender, Louis MacNeice y C. Day Lewis, sólo por mencionar los nombres más conocidos).

¿De dónde proviene la angustia que luego sería el carácter distintivo de ese grupo de poetas coetáneos? Ciertamente de la filosofía de la Existencia (de Kierkegaard en adelante), donde nuestro tiempo ama reconocerse. En sí misma, la angustia del hombre —llámese *tedium vitae*, aburrimiento o *spleen*— no se descubrió en 1930. Nada más angustiante que *Waste Land*, de T. S. Eliot (1922) y que otros versos, incluso italianos, escritos en esos años. Nada más angustiante que algunas estrofas de Jules Laforgue (fines del novecientos) si no queremos remontarnos hasta Leopardi. De cualquier modo, no podemos afirmar que en el caso de Auden y compañeros la etiqueta de la angustia sea puramente arbitraria, porque también en los movimientos psicológicos la velocidad se ha acelerado progresivamente y porque nunca antes en el campo de la lírica se había visto un tan numeroso pelotón de hombres fastidiados y fastidiosos.

Los recientes poetas del tedio angustioso, nacidos en Inglaterra, se asemejan mucho entre sí, incluso en las biografías que de ellos hemos leído. Estudiaron en Oxford, acapararon un envidiable punto de partida en la vida; han sido, por breve tiempo, comunistas o compañeros de ellos en manifestaciones; han participado por meses o semanas en la guerra civil española; han experimentado crisis religiosas y ahora viajan, dan conferencias, escriben artículos para las grandes revistas, asisten a muchos congresos, defienden de muchas maneras la libertad de la cultura y expresan en verso o prosa su disgusto por el mundo contemporáneo: con mayor o menor arrojo, pero todos sin parsimonia. En pobres palabras, puede decirse que con ellos declinó o se oscureció el reino de la poesía pura; una poesía que se aclimató tardíamente entre nosotros y que quizá durará aún más en Italia que en cualquier otra parte, porque se injertó naturalmente al tronco de la tradición petrarquiana.

¿Estaba muerta entonces esa poesía pura que, en sentido lato, debería incluir los nombres de Baudelaire y de Hopkins, de Yeats y de Valéry; esa poesía, teorizada primeramente por Edgar Poe, que requiere de una fuerte concentración expresiva, alto poder de transfiguración musical y una total penetración de la idea con el significado? No sabría ni querría afirmarlo: pero es cierto que en este orden

las grandes apariciones poéticas son y serán siempre raras. Es, por ende, legítimo que poetas por naturaleza deseen una más ancha y genérica concepción de la poesía; que al fin vuelva a creerse que es poema toda composición en verso (o casi verso) que exprese algo inteligible y que se conduzca conforme a las reglas del arte.

En este sentido es poeta, y poeta sumamente interesante, W. H. Auden, de quien publica ahora la editorial Guanda una densa antología (*Poesie* de W. H. Auden) de poemas en edición bilingüe, con traducción de Carlos Izzo. Auden cuenta con muchos amigos en Italia, donde pasa algunos meses del año. Es un hombre aún joven (cuarenta y cinco años), lleno de vitalidad y energía; su *curriculum* es análogo y contrario al de Eliot, porque siendo ciudadano inglés eligió la naturalización americana, y él también se ha refugiado en el puerto del Anglo-catolicismo. Es hombre y escritor tan fecundo como genial. Además, es deliciosa la lectura de sus versos hasta para quien no lea habitualmente poesía, porque sus poemas parecen brotar de una fuente inagotable y cristalina. Debe añadirse que su léxico no ofrece dificultades, y que en los casos de duda, basta una ojeada al texto original para salir de ellas. Todas o casi. No faltan lugares en los que el traductor Izzo consultó directamente al poeta, enterándose de que no había nada que comprender o explicar, o que el poeta mismo autorizaba cualquier interpretación... Pero generalmente Auden no es embrollado ni retorcido; su pretendido “periodismo en verso” (de que lo acusan sus competidores) demuestra una difícil facilidad, un verdadero don de *impromptu* musical.

Poeta cosmopolita en todo sentido, rico en cultura, Auden ha atesorado la tradición de su país y ha leído a Pope como a Eliot; a Donne como a Shakespeare, fundiéndolo todo en su crisol. No ha perdido de vista, naturalmente, a Kierkegaard ni a Barth, a Freud ni al prodigioso médico Groddeck; en fin, ha enriquecido su mesa con las más raras especias. Se sobreentiende que no puede faltar quien junte todos estos hilos para hacer una soga o cuerda resistente, y debe rastrear en los buenos estudios que el excelente oxoniano ha hecho en su tiempo, continuando una tradición que el clasicismo lleva en su sangre.

Nada de poesía pura, se ha dicho; sino una poesía que sabe ser gnómica, satírica, discursiva, elocuente y, con mucha frecuencia, —¿por qué no decirlo?— prosaica. No hay por qué asombrarse de que la generación de Auden haya revalorado el *Don Juan* de Byron y reivindicado su derecho a tocar *toute la lyre* y no sólo el arpa del lirismo puro. Sin embargo, es cierto que con artistas de este tipo el lector, con otro lenguaje y otra tradición, se ve constreñido a separar el trigo de la paja, a buscar eso que en ellos es verdad para todos y eso que puede interesar solamente a los adeptos, a los iniciados en una clase



de vida. Nos volvemos a ellos con toda confianza, pero después de pocas páginas sentimos que tenemos que aceptarlas como beneficio de inventario. Sus bagatelas, sus saltos de trapecio ¿podrán interesar a los hombres del mañana o a esos contemporáneos, que siendo extraños a una cierta formación se encuentren ya en la posición de postreros? Inclusive en el caso de Ezra Pound, que ciertamente recibió un don inmenso, nos hacemos la misma pregunta.

En William Butler Yeats —el último gran lírico que probablemente ha habido en el Reino Unido—, el armario neo-gaélico y todas las debilidades de un pensamiento espiritista de salón eran arrollados y dominados por la ola melódica. Existe un Bizancio de Yeats como existe una Renania de Hölderlin. Se pudo admirar a Yeats (como se pudo, en parte, admirar a D'Annunzio) sin creer en nada de cuanto nos relataba. No diría que la empresa sea tan fácil con Auden y con los recientes poetas de la agustia en 1930. En éstos falta ese *côte bête* que salva a Yeats y lo convierte en poeta puro, si bien es cierto que no poeta puro en el sentido ortodoxo. No es preciso que un resto último de simplicidad, de sublime simplicidad esté o deba estar siempre presente en todo poeta. Es posible una poesía que se funde totalmente en la inteligencia, cuando ella descubra y revele la emoción de una belleza intelectual y sepa ordenarse en formas objetivamente perfectas. Pero una poesía semejante tiene necesidad de recogimiento y de síntesis; en ella deben confluir las imágenes y los sentimientos que esperaron largamente su nacimiento. El juego, si no es el juego sublime de un Bach, parece excluido de este dominio.

La cuestión que aquí planteo no sólo concierne a Auden, sino también a todos los poetas de hoy, quienes parecen decididos a terminar con la llamada poesía pura. Piensan que la poesía debe ser esencialmente una conversación, y hablan, de hecho, con elegancia y facilidad, pasando de lo sagrado a lo profano, de lo útil a lo deleitable, poetas impuros pero representantes verdaderos de un mundo que afanosamente se busca a sí mismo. ¡Y ojalá quedase en ellos un eco de ese afán! Con frecuencia su virtuosismo quiere arrancar el aplauso, como la última pirueta de la bailarina que se sostiene en un solo pie.

Con esto no quisiera parar mientes en el ya considerable acervo poético de W. H. Auden. El no sólo es el poeta más rico de su generación, sino también el que ha logrado los más importantes resultados. Enamorado del lenguaje, que para él

representa la forma de la Vida, y, consecuentemente, la vida misma, pues no podríamos conocer una vida informe, el dice que el Tiempo

worships language and forgives
everyone by whom it lives

(adora el lenguaje y perdona a quienes le dan vida)
y ejemplifica que el Tiempo mismo

...with this strange excuse
pardoned Kipling and his views

terminará perdonando también a Yeats (y a Paul Claudel) *for writing well*, considerando como favorable la mala literatura en gracia de sus mejores cosas.

Aquí el poeta se da sus aires de sugerirnos una clave de lectura que a él le parece suficiente. ¿Pero puede bastarle tanto a él como a nosotros? A decir verdad, si un día a Spender y Auden se les considerara como a otros tantos neo-románticos, su figura podría mostrarse bajo muy otra luz. Hace treinta, cuarenta años, quien leyó a Shelley queriendo apresar su "mundo", concluyó, inevitablemente, que la poesía de Shelley aparecía como algo totalmente inconsistente, mientras que ahora el pensamiento de la crítica más madura se endereza hacia deducciones bien distintas. Tenemos demasiado encima a Auden y a Eliot para gozar del beneficio de una justa perspectiva. Confrontarlos con poetas ya clasificados, consolidados en su época, puede ser un esfuerzo vano, pueril. . . La antología de Auden que nos ha dado ocasión para las presentes palabras no contiene tal vez "fragmentos de antología", y por lo tanto es difícil hablar de ella. No es un libro para llevarse a la playa y leerlo bajo el parasol. Pero los casi sonetos de *The Quest* y de *In Time of War*, distintas partes del oratorio *For the Times being* y algunos de los *Poems* (¡véase en *Atlantis* en lo que vino a parar la Atlántida, de Rapisardi a nuestros días!), nos aseguran que la angustia de W. H. Auden no es un ingrediente *up to date*, sino una forma de la eterna inquietud de todos los hombres. ¿Un poeta elegante, demasiado elegante, puede ser también un hombre desesperado? Quizá un prejuicio romántico me inclina a decir que no. Y bien: su Auden, que se define *dialectic and bizarre* y adora el melodrama, se convirtiera un día en el Da Ponte de sí mismo y escribiera una ópera en miniatura, un libreto como el de *Don Giovanni*, no destinado ya a la inexpresiva y bella música del reciente Stravinski, sino más bien decididamente inmusicable; si por fin el poeta de la angustia pariese una obrita del mismo género que el *Mikado* de Sullivan (pero con las palabras-música de un Auden), yo creo que pocos nostálgicos de la poesía pura tendrían razón para lamentarse. No sería la primera vez que la Musa Cómica sale de la Musa Trágica, derrotándola. Nuestro poeta podría conocer, después de años, una ópera poética tal vez modesta, pero *indiscutible*; una piedra de toque de la cual todos estamos necesitados.

Eugenio Montale: Retratos de sabiduría y belleza

Eugenio Montale no es solamente uno de los mayores poetas de nuestro tiempo, sino también un excelente crítico y —faceta que desconocíamos sus lectores en México— un brillante narrador, según lo demuestra el libro de relatos *La mariposa del café de la Plaza** (en italiano *Farfalla di Dinard*) publicado recientemente por una editora española.

La narraciones de *La mariposa...*, guardan una estrecha relación con el resto de la obra de Montale. En ellas, se distinguen claramente las mismas preocupaciones e ideas que han alimentado su pensamiento: el escepticismo ante las “conquistas” del “progreso”, los sistemas filosóficos que encasillan al hombre o aquellos otros que predicán la noción de la Felicidad.

Lo que Montale nos ofrece en estas páginas está más allá de todo esto. A través de un lenguaje impecable, nos habla de esa escurridiza verdad humana intuitiva a través del conocimiento de los otros, que al fin y al cabo se convierte en el conocimiento de uno mismo. Sus narraciones —y no importa aquí cuál sea el uso gramatical de los pronombres— están escritas siempre en una tercera persona (el hombre) o, mejor dicho, en una primera persona plural: *nosotros*. Simples anécdotas —si prefiere llamárseles así— que develan una profunda experiencia del mundo y de la vida.

Todos los relatos de este libro mantienen una profunda coherencia entre sí, un hilo conductor (incluso algunos de ellos tienen como protagonistas a los mismos personajes) que, a final de cuentas, no pretende llevarnos a ningún sitio que no sea el del encuentro con nosotros mismos.

Montale convierte un simple recuerdo en un importante acontecimiento, un suceso trivial en una experiencia trascendente. Tal vez muy pocos autores consiguen darnos, como él, una visión de la vida tan aguda y penetrante. El lector no puede esperar encontrarse con textos entretenidos o divertidos, y sin embargo, puede prepararse a gozar detenidamente de cada uno de estos “paisajes” (es increíble pensar que todos ellos hayan sido concebidos como “notas” para la tercera página de uno de tantos diarios italianos).

Si la literatura es esa llave que intenta abrirnos las puertas al conocimiento de la vida (como lo son *El Quijote*, *Fausto*, o *La Divina Comedia*) no cabe duda que Montale es uno de los clásicos de la literatura moderna. Son muy pocos los autores que, como él, enriquecen al lector en cada uno de los terrenos que pisa.

La traducción, a cargo de Enrique Molina, es bastante buena; capta claramente el ambiente de cada relato (aunque, es necesario decirlo, podría lograrse mucho más, como lo demuestra una traducción previa de uno de los relatos del libro, “El hombre en pijama”, hecha por Alejandro Rossi dos o tres años atrás en un número de *Plural*).

Sin duda, podemos decir que es un hecho relevante la publicación de este libro (aún con diecisiete años de retraso) por todo lo que ello significa para el lector de lengua castellana: el acceso a un mundo poético de incommensurable sabiduría.

Rafael Vargas.

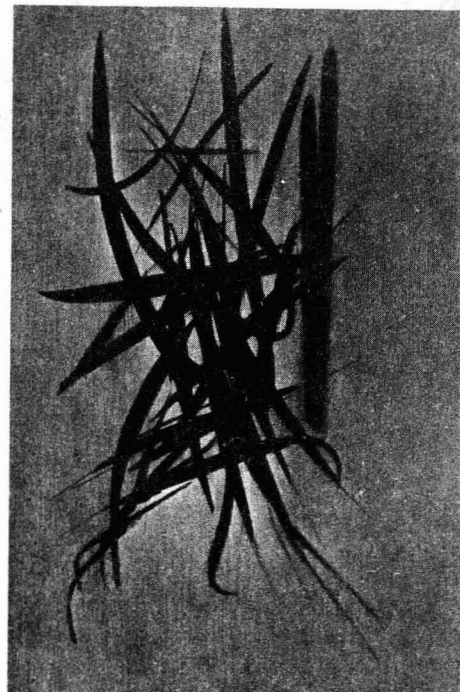
La mariposa del café de la Plaza. Eugenio Montale, Barcelona, España. 1976. Editorial Argos/Vergara. 249 pp.

Auden: la mano del escritor

La literatura de habla inglesa de este siglo contempla la interrelación y el desarrollo de la literatura y la crítica y se diversifica a partir del momento en que poetas como Eliot, Pound y W. H. Auden incursionan en uno y otro campo, y lo enriquecen.

En algunos momentos, la obra crítica de Auden comparte la línea de pensamiento de los dos primeros, pero contiene, esencialmente, características particulares. *La Mano del Teñidor* bien puede avalar esta aseveración. Es una especie de “credo”, la definición de una actitud ante la literatura y, consecuentemente, ante la vida.

En el prólogo, Auden aborda dos temas: “Leer” y “Escribir”; propone que “leer es traducir” —por aquello de los marcos de referencia—, que el valor literario de un texto se funda en su capacidad de permitir lecturas diversas y ve en la crítica que se guía por o se basa en el placer a la que, eventualmente, puede ser más certera. La función del crítico, para Auden, es presen-



Pintura de Hans Hartung

tar obras o autores desconocidos, dar lugar a reconsideraciones sobre estos, relacionarlos histórica y culturalmente, ahondar en la comprensión de los textos, “arrojar luz sobre la ‘factura’ artística” y “sobre la relación del arte con la vida, la ciencia, la economía, la ética, la religión, etc.”

También se refiere al carácter *manual* del ejercicio literario (“la mayor parte se hace a mano”) y a los “dos partidos poéticos, el aristocrático y el democrático”, por los que entiende no otra cosa que la poesía culta y la coloquial. Como Pound, supone que el poeta debe acercarse a “Doña Filología”. Como Eliot, encuentra que la métrica es necesaria en un poema cuando no es tiránica, desordenada, deshonesto, etcétera, y que un verso libre *no* es más fácil. Si para Eliot no existe un verso realmente libre (“impone una tensión mucho más severa”), Auden va más allá y afirma que esta forma “es infinitamente más difícil”.

Algunos juicios parecen arbitrarios, si no es que fáciles: “El único lenguaje que se aproxima al ideal poético de los simbolistas es la educada charla de sobremesa, donde el significado de las banalidades proferidas depende casi exclusivamente de las inflexiones verbales”. Pero de cualquier manera, el pensamiento de Auden es directo, claro e indisoluble de su poesía, que participa —y no poco— de él.

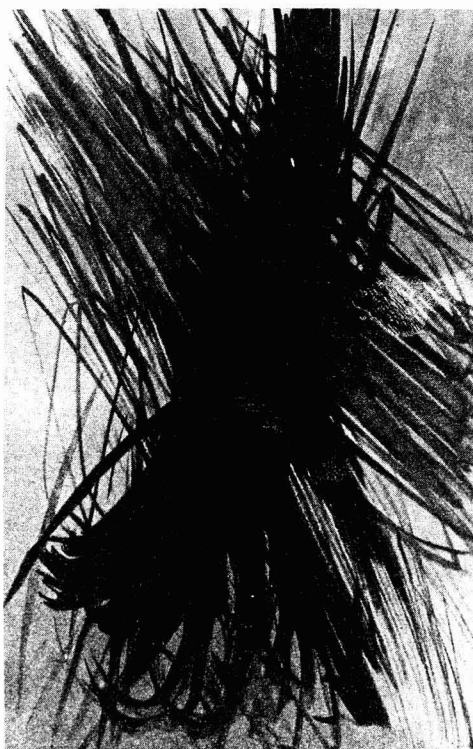
En el capítulo que da nombre al tomo es más señalado el carácter a la vez crítico

y autobiográfico: el cómo y a través de quiénes Auden se inicia en la poesía, el papel del azar y la casualidad en el trabajo del poeta, sus lecturas. Cuestiona la idea de Matthew Arnold sobre "las piedras de toque que ayudan a medir todos los poemas", que le parece "capaz de convertir a los lectores en petrimetros y de arruinar a los poetas de talento tentándolos a imitar aquello que se encuentra más allá de sus posibilidades", lo cual es justo, sobre todo en el sentido de que permite quitarse el peso de tantos fardos monolíticos de la literatura.

El desarrollo de un ejercicio autocrítico, que un poeta gana mediante su constante contacto con la poesía, es lo que Auden llama "censor". Algunas propuestas no dejan de ser curiosas, como cuando confiesa su absoluta disposición a creer en un crítico si le gusta ver en un poema "largas listas de nombres propios", "formas poéticas complicadas", "exageración teatral", "piezas de zalamería barroca", lo que tiene su gracia y, en última instancia, está lejos de ser un juicio estricto para establecer si en un texto hay o no poesía.

"Sean cuales fueren su contenidos e intereses actuales —afirma Auden—, todo poema se encuentra arraigado en el sobrecogimiento imaginativo. La poesía es capaz de hacer mil y un cosas, puede complacer, entristecer, turbar, divertir, instruir, puede expresar todos los matices de la emoción y describir todo tipo de acontecimiento concebible, pero sólo existe una cosa que toda poesía debe hacer: debe alabar su propia existencia y su propio acontecimiento." Para llegar a esto, desarrolla la idea de que la poesía es un rito verbal (por su empleo del lenguaje, "deliberado y ostentoso") con un carácter *sagrado* (hecho que señala como "indefinible", pensando, con Keats, que "todo ser sagrado parece estar diciendo Soy-el-que-Soy") y que a través de estos elementos, más otros —alabanza, palabra, imaginación, belleza, descubrimiento— se conforma un lenguaje poético. Para Auden, toda poesía implica por necesidad estos factores —independientemente de muchos otros, más diversos.

La preocupación por lo que podría llamarse "naturaleza humana" aparece por primera vez como centro del discurso en el ensayo *La Virgen y el Dinamo*. Aquí encuentra que "el hombre existe como una unidad-en-tensión de cuatro formas de ser: alma, cuerpo, mente y espíritu". En tanto que individuo, el hombre existe como alma



Pintura de Hans Hartung

y cuerpo; en tanto que ser social, como mente y espíritu. En el trabajo del poeta, indica que este presupone como "dogmas de su arte" que "la existencia de este mundo es un bien" —y el aumento en el número de acontecimientos, personas y relaciones resulta "un bien adicional"—, que "el mundo histórico es un mundo caído" y, por último, "redimible". Se pronuncia más por la disciplina y el trabajo literario que por los arranques de furor y la bohemia como método.

Sus puntos de vista en cuanto a problemas políticos son muy desafortunados, y también ingenuos: piensa que "hoy sólo existe una genuina cuestión revolucionaria mundial: la igualdad racial. La polémica entre capitalismo, socialismo y comunismo es en realidad una cuestión partidaria ya que las tres posiciones comparten una meta". La existencia de una diferencia plausible entre fin y medios es muy dudosa. Con ella; por lo menos, el autor simplifica gratuita y absurdamente una problemática mucho más honda. A pesar de Auden, la igualdad racial no es sino uno de los componentes de un proceso que, al darse, estará más allá de los meros ajustes reformistas y conciliatorios que propone.

Cuando Auden habla a partir de la literatura cala mucho más profundo y es más veraz. "En nuestra época la sola confección

de una obra de arte es en sí un acto político", los artistas "recordarán a la Administración algo que los administradores necesitan recordar: que son personas con rostros, no integrantes anónimos; que el *Homo Laborans* es también el *Homo Ludens*". Concluye adoptando una actitud existencial: entre la media docena de cosas por las cuales un hombre debe morir, "el derecho al juego, a la frivolidad, no es el menos importante". Actitud manifestada en Eliot en el sentido de que "hacer lo útil, decir lo justo y contemplar lo bello es bastante para una vida de hombre", y que, por extensión, puede complementarse con el poema de *Le spleen de Paris*, donde Baudelaire invita a la embriaguez, "de vino, de poesía o de virtud, como mejor les parezca".

En *Balaam y su asna* —ensayo a partir del cual son más diversos los temas y evidencian que no se trata de un libro pensado como tal, sino de una recopilación— Auden aborda el terreno de la literatura clásica y el teatro —terreno en el cual incursionó— con el fin de establecer matices en distintas relaciones. Amo y sirviente, "comunicación subjetiva" y "autorrevelación", el yo y la experiencia amorosa, la "transmutación" del ser, la idolatría, el yo volitivo y el yo cognitivo, la coexistencia de la naturaleza y el espíritu en el hombre, el "hombre puntual" (entre los cuales no tarda en colocarse Auden, lo que se refleja en su trabajo literario) y muchos otros temas, ilustrados y analizados a partir de textos que van de Goethe a Cervantes, de Shakespeare a Ibsen, de Molière a Julio Verne. Cabe señalar que este es el pasaje más denso —acaso el único— en *La Mano del Teñidor*, sobre todo porque la línea discursiva es, en ocasiones, arbitraria; el paso de un tema a otro es indistinto.

La Vicaria Culpable es una brillante esquematización sobre los lineamientos de la novela policiaca, la cual, según Auden, "no tiene nada que hacer con las obras de arte". Sin embargo, su diferenciación entre novela policiaca y "obra de arte sobre el asesinato" —entre las que cita *Crimen y Castigo* y *El Proceso*— es bastante débil: considera a priori que una novela policiaca es algo así como una subliteratura —valga el término— y cita a Kafka y Dostoyevsky como artistas, aunque de ninguna manera, después de implicarlos en el género, los divorcia de él; de esta forma, la diferencia no parte de supuestos géneros, sino del tratamiento del tema en sí mismo.

El ensayo sobre Kafka, *El yo sin sí mismo*, es un excelente análisis, ubicado en la perspectiva ya casi mítica que ve al autor de *El Proceso* y *El Castillo* como el escritor de una vida sorda, sin alternativas, gris, inmediata, cerrada, sofocante.

El último tema del libro es la idea del Edén en cuatro escritores ingleses: Dickens, Wilde, Ronald Firbank y P. G. Wodehouse, y habla de esa expulsión del "paraíso", de la pérdida de la inocencia que, metafóricamente, se da en obras como *Pickwick Papers* o *La importancia de llamarse Ernesto*, para terminar con una sentencia que Auden supone en los textos que trata: "El Juego, la ficción, ha terminado: los jugadores y espectadores deben ahora volver a la realidad. Lo que han escuchado ha sido sólo un cuento."

La frase final del tomo es reveladora y refuerza la idea de verlo como una exposición de motivos y a la vez un acto de fe. Auden concluye: "Mi deber hacia Dios es el ser feliz; mi deber hacia mi prójimo es el proporcionarle placer y aliviar sus penas. Ningún ser humano puede hacer feliz a otro."

En muchos sentidos, puede hablarse de *La Mano del Teñidor* como una crónica de la evolución de un artista —sobre todo en los primeros tres capítulos. Son sus preocupaciones, sus lecturas, sus (puntuales) pasiones, sus autores cercanos, sus actitudes políticas, sus preguntas sobre la naturaleza humana y su propio ser, que habita "como una casa". Es el poeta que se cuestiona sobre la justicia y la moral, la religión, los "sistemas de pensamiento", el trabajo, la información, la tecnología, pero que, sobre todo, cuestiona a su trabajo mismo.

Desde esta perspectiva, es posible trazar una analogía entre *La Mano del Teñidor* y el *Retrato del Artista Adolescente*. Si en este Joyce describe, en tercera persona, un contexto social que, con determinadas características de por medio, actúa en el artista hasta llevarlo a adoptar una actitud y una actividad definida, en *La Mano del Teñidor* Auden puede hablar de sí mismo, de su propia experiencia y del papel del poeta (tanto como el de la poesía) ante el mundo. Es un retrato que parte del contacto del artista consigo mismo y que, siendo individual, se trasciende y es capaz de implicarnos en muchas y muy distintas formas.

Roberto D. Ortega

* W. H. Auden: *La Mano del Teñidor*. Barral Editores, Barcelona, 1974, 223 pp.

Poemas fácilmente explicables

Que sea nuestro gran poeta, bueno. Que su grandeza haga resaltar la pobreza de nuestra crítica, bueno. Que de nuestra ceguera se aproveche el tuerto extranjero para fincar su realeza, ni modo. Y sin embargo el libro de Rachel Phillips* viene a subsanar una laguna que en nuestra crítica literaria los intentos de Monique Lemaître (comentado en estas páginas en el número de Julio) y de Ramón Xirau apenas sirvieron para hacer más profunda y más mitificada mientras los de Yurkievich y Brotherson, ambos de una recatada sencillez, nos han ayudado a tender sobre ella los primeros aunque angostos firmes puentes.

Las estaciones poéticas de Octavio Paz, por su parte, es un texto que no tarda en sentirse arduo, adiposo, intolerablemente aburrido. Esto por la porfía que, siempre con mucho menos habilidad, hacía cojear lastimosamente a Monique Lemaître en su propio ensayo: la interpretación. (La interpretación literaria vacila entre la semántica y la estética. Si la tradición se inclina por lo estético, hay siempre la posibilidad de llevar nuestra atención al problema básico del significado. Ya que la poesía dice una cosa pero significa otra, el interés básico de la interpretación se dirige hacia el significado profundo, "verdadero") Para Phillips ese significado parece existir no obstante la estética, o mejor, la estética se muestra o sucede como un avatar insoslayable pero tergiversador. La poesía tiene una cara y detrás de ella se oculta un corazón que en ella se modula y se revela. Dudosa fisonomía, Phillips advierte en su introducción que ha "tratado de percibir y comunicar algo del mundo poético creado por Octavio Paz". Así, el intento reivindica nuevamente el juego de la máscara: esta es tu cara pero tienes otra que sólo en la visible se adivina. En la misma introducción —El buen vino del principio, en este caso, no impidió sentir la acidia del postrero— sugiere que "no hay ninguna tentativa de extraer o interpretar un mensaje, sino meramente de clarificar el sistema lingüístico que constituye esa visión misma", y esto se propone sobre una analogía: "La música nos ofrece una analogía adecuada para hacer accesible la estructura básica que unifica cada uno de los poemas de Paz individualmente y su obra como un todo. La música es la forma

artística que acepta la estructura como la forma misma, y la mente musical por excelencia es consciente de la relación de las partes entre sí y de esas partes con el todo; por consiguiente, para explorar el contrapunto entre la fachada cambiante de la poesía de Paz y el patrón constante que se esconde tras ella, he utilizado el término musical *modo* en su sentido más estricto". Lo que ignoro es porqué hay ensayos como este en los que las palabras se desmoronan tristemente hasta anularse. Si lo que está detrás de los "modos poéticos" de Paz es el de la trascendencia a través del sufrimiento, sufrimiento y trascendencia después de mencionarse diez veces igual podrían significar, en cuanto poder signico, papa o candelabro. Y es que invariablemente estos ensayos culminan en su propio estupor ahogado y exultante aunque se anuncien con el león de la fábula; como en este caso: "aislar mediante un examen de su poesía la estructura sobre la que se apoya la obra de Octavio Paz". ¿Cuál es la naturaleza de esa estructura? Aparentemente un "núcleo constante" cuya evidencia autoriza que así se le considere: reiteraciones de palabras, imágenes recurrentes, giros redoblados, especie de código hermético alrededor del cual todo es filigrana. *Logos* y *Poiema* se evaden de su esencial simbiosis.

Empieza pues el viaje por esos modos subyacentes. El modo mítico que surge como respuesta a la descentralización que sufre "el hombre" después de haber destruido el mito con su racionalismo: el mito mexicano, viscosas inmersiones en el padre Portilla y en *La risa* de SepSetentas y paráfrasis undosas que a veces se contagian del estro lírico para apuntalar por ahí dos que tres adjetivos y, surely, "la mujer se funde con los principios femeninos del universo" en el "análisis" de *Piedra de Sol*. Cuando llegamos a la sección "Mito tradicional y estilo cambiante" nos damos cuenta de que "este estudio se ocupa de la relación polifónica en la poesía de Paz entre el centro constante y la periferia en evolución" lo que agrega un pliegue a lo antes anunciado: ese centro constante es la zona de las obsesiones, *fons vitae*, caldo nutricional de toda visión romántica que substituye la pregunta ¿por qué esto significa? por la solicitud *adivine mi obsesión*, y luego nos enteramos (10 páginas, 20 citas) de que Octavio Paz no escribía igual en 1935 que en 1970. "Mitos de la India" que avanza por la *Ladera Este* señalando y elucubrando decenas de divinidades y mitos

de generaciones y claudicaciones múltiples y coloridas, y misteriosas damas gélidas o cálidas que buscan ser una con el amante entre la naturaleza. En realidad ésta es la parte que resulta más interesante aunque se convierta en una especie de viaje geográfico cuyos puertos son las citas de Paz, y del que lamentamos no hiciera escala en *El Mono gramático* que en 1972 no se habría al tráfico internacional más que en francés, y que es quizá el más seguro. De ahí vamos al "Modo surrealista" en el que Paz holla los dilemas de "el énfasis de la palabra, el tratamiento de la imagen, y la figura del doble —esta parte es especialmente interesante— esencial para la figura de la sique". La obsesión de Paz por el "medio" de la palabra lo lleva a concebirla como "sobrevivencia" y "herramienta" para alcanzar y expresar el lado subconsciente del espíritu, lo que no produce "poemas fácilmente explicables" que finalmente encandilan al lector con su "imaginería imposible" que lo desconcierta "por las paradojas" sin impedirle que se de cuenta "de que el poema ofrece una afirmación de algunos elementos duraderos del espíritu humano". Dentro de este mismo "modo" los surrealistas "aspiraban a revitalizar un mundo enajenado por medio de la actividad espontánea de la imaginación" y todo el rollo agotado, cojo, tuerto de siempre: la imaginación transforma la realidad etc. Seguimos en espera del hallazgo de la estructura ya no ausente sino bien disfrazada", a la manera de Dalí, como algunos poemas de Paz según R. P. pletóricos de imágenes como:

El sagrario del cuerpo
El arca del espíritu

que para ella se resuelve en "la escencia del hombre es espiritual como queda claro con las imágenes del sagrario y el arca" o como aquella que resulta "chocante": "Entre tus muslos un reloj da la hora" porque "trae a las mentes a la vez los conceptos de carne prostitución y temporalidad". En "El doble", aún dentro del modo surrealista, vemos varios poemas en los que "el doble da testimonio al poeta de la angustia y la desesperanza de la existencia" y entramos a una sección en la que el análisis por desgracia no ha ido mucho más adentro.

En el tercer capítulo, "El modo semiótico" se nos aclara al fin que "dentro de la diversidad del mundo poético de Paz se oculta una cohesión interna que este estu-

dio intenta describir". Vamos en la página 126. Parece que algo anda fallando porque Phillips aclara que "dada la naturaleza intuitiva del arte creador" y no menos dada "la paradoja de la poesía", "la imposibilidad de la tarea del crítico es básicamente insuperable. Sin embargo su papel es el de intermediario su objeto es realizar la obra aislándola dentro de un conjunto de respuestas a la vez desinteresadas y emocionales". Estamos ahora ante el lenguaje (no ante los signos) que "el poeta elabora como una tela de araña que lo envuelve a él y a su realidad". Cosa de encontrar esos signos recurrentes que "se nutren de mayores recursos síquicos del creador a la vez que del participante": como "instante", "mediodía", "espejo" ("símbolo de esa realidad exterior de la que no puede huirse") "transparencia" y "presencia" ("A través de la presencia encarnada en la mujer, la identidad personal se pierde en una existencia colectiva en un nivel inconsciente") —en esta sección se comenta el poema "Viento entero", "cuando el poeta y la muchacha se encuentran por primera vez"—.

Terminamos con la cuarta parte titulada "Modos en armonía: pasión y paradoja" lo que es casi un albur, en la que, por fin, nos enteramos de que "a estas alturas está claro que, sean los que sean los cambios que ocurren en la capa exterior de la poesía de Paz, el meollo interior es constante" y que este meollo es lo que Lévy-Bruhl "ha llamado la *participación mystique*", y que los otros llaman "la unión de los opuestos", o sea la paradoja: "expresión humana más cercana a lo que es inefable", significada, claro, principalmente, en los principios masculinos y femeninos: "el hombre busca completarse en la mujer y el impulso hacia este completarse es la fuente básica de energía de la vida en la creación poética de Paz". Algunos poemas de *Ladera este* se parafrasean a continuación, y se finaliza con *Blanco*, del que se comenta la tipografía y la distribución de los tres poemas en uno, sus partes, sus colores y las diferentes ediciones. Después se comenta su "contenido".

En la "Conclusión", por supuesto, el trabajo de crítica ha logrado su cometido: "la clarificación de ese sistema" que es la literatura apoyada, a su vez, no en un mensaje sino en un sistema. La analogía de los "modos" musicales para detectar paradigmas subyacentes formales en la poesía de Paz ("método particularmente apto para descifrar el sistema lingüístico de Paz") ha

cumplido como "herramienta que conduce a la meta deseada". La imagen deportiva es poco afortunada. Con Bloom habría que pensar mejor, quizá, en que el sentido no está al final ni de la poesía ni de la crítica, sino en la distancia que establecen mutuamente entre sí: el sentido las recorre como en una elipsis más que en una línea recta.

La impresión (iluminante a fin de cuentas en tanto efectivísima guía, importante y necesario censo de la imaginación de Paz) no deja de resultar enajenante en cierta forma dadas sus repeticiones y las imprecisiones de su metodología. Y es que ese *blanco*, esa zona plegada, hueca en tanto que el sentido racional se agota en sus bordes para apenas invitar a lo poético, esa región de la que parece irradiar la poesía y hacia la que la poesía parece concurrir, es la que, como dice el mismo Paz de la poesía de Villaurrutia, vive en el *entre*, la que no es ni esto ni aquello sino lo que está entre esto y aquello. Sabemos que esa zona existe dentro de su sistema poético e intuimos que siempre ha sido el blanco de sus asechanzas. Sabemos también, al enfrentarnos a un estudio tan esforzado como éste, que, mientras no sea la poesía, su "inanidad sonora" (para ¿decirlo? con Mallarmé), asediada por el poeta, es, en cualquier otro discurso, enajenada y enajenante. Anulada y gastada, la crítica académica e interpretativa se pasma ante la elipse y juega a patentizar su fin con traducciones, aclaraciones e iluminaciones. Phillips parece estar consciente de ello y si bien nos hace visitar regiones imprevistas y brillantes, es incapaz de evitar recorrer su camino a la sombra siempre del poema. En este sentido bien vale la pena recordar las audaces y notables palabras que inician el maravilloso *Rimbaud por sí mismo* de Yves Bonnefoy recientemente traducido por Monte Avila. Dice Bonnefoy: "Para comprender a Rimbaud leamos a Rimbaud... es inútil buscar lejos, buscar en otra parte, lo que Rimbaud mismo nos dice... propongo recobrar una voz... escuchémosla." Hay que leer el poema no lo que, enturbiándonos su evidencia, es aparentemente más asible. Por eso lo fácilmente explicable está en la poesía sólo como engañosa quimera, impura ancilaridad.

Guillermo Sheridan

* Rachel Phillips: *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, traducción de Tomás Segovia, Brevariarios del Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1976.

LOS UNIVERSITARIOS

PERIODICO QUINCENAL
PUBLICADO POR LA DIRECCION GENERAL
DE DIFUSION CULTURAL • UNAM



Director: Margarita García Flores

Suscripción anual \$ 20.00

Dirección General de Difusión Cultural.

10o. piso torre de la Rectoría. Méx. 20. D. F.

La Máquina de Escribir

TITULOS PUBLICADOS:

1. Jorge Aguilar Mora: *U.S. Postage Air Mail Special Delivery.*
2. David Huerta: *Huellas del civilizado.*
3. Evodio Escalante: *Dominación de Nefertiti.*
4. Esther Seligson: *Tránsito del cuerpo.*
5. Adolfo Castañón: *Fuera del aire.*
6. Federico Campbell: *Pretextos.*
7. María Luisa Erreguerena: *Un día dios se metió en mi cama.*
8. Coral Bracho: *Peces de piel fugaz.*
9. Ricardo Yáñez: *Escritura sumaria.*
10. Ignacio Millán: *Psicoanálisis y poder.*
11. Mariano Flores Castro: *Desierto atestado.*



Información sistemática

Revista mensual sobre la realidad económico-política nacional en su contexto internacional.

Información Sistemática PROCESA en cada número tres mil piezas informativas, procedentes de ocho diarios de la capital del país, indicando las fuentes de información.

Información Sistemática contiene INDICES de personas, instituciones, lugares, temas y grupos sociales.

Información Sistemática ACUMULA DATOS ORGANIZADAMENTE en ocho panoramas:

Panorama internacional

México en el panorama internacional

México en el panorama económico

México en el panorama político-social

México en el panorama campesino

México en el panorama laboral

México en el panorama urbano-popular

México en el panorama educativo-cultural

Información Sistemática posibilita recuperar la información de prensa, de tres maneras:

- 1) Mediante los índices que remiten al texto de la revista.
- 2) Mediante las notas que remiten al banco de datos de Información Sistemática, A.C. (Recortes de prensa numerados.)
- 3) Mediante la cita de la fuente utilizada (diario con fecha y página), lo que remite directamente a los diarios procesados

Esto convierte a Información Sistemática en un banco de datos siempre a la mano.

SUSCRIPCION ANUAL (12 números):

República Mexicana:	\$ 450.00 (MN)*
América del Norte, Centro y Caribe:	\$ 40.00 (DLS)**
América del Sur:	\$ 45.00 (DLS)**
Resto del mundo:	\$ 50.00 (DLS)**

* Incluye correo ordinario

** Incluye correo aéreo

Dirección: Apdo. Post. 7-1179, México 7, D. F. Tel. 574-02-24

Carlos Monsiváis AMOR PERDIDO



Ediciones Era

Avenida 102/México 13, D.F./581 77 44

XXI siglo
veintiuno
editores

novedades

EL DESARROLLO DEL CAPITALISMO EN AMÉRICA LATINA

Agustín Cueva

Premio Ensayo Siglo XXI

PROBLEMAS ACTUALES EN TEORÍA LINGÜÍSTICA.

TEMAS TEÓRICOS DE GRAMÁTICA GENERATIVA

Noam Chomsky

CARTAS A GUINEA-BISSAU

Apuntes de una experiencia pedagógica en
proceso

Paulo Freire

FÍSICA PARA POETAS

Robert March

Solicite información sobre nuestra producción editorial
al Apdo. postal 20-626, México, D.F.

ARTES VISUALES

REVISTA TRIMESTRAL □ MUSEO DE ARTE MODERNO
CHAPULTEPEC □ MÉXICO



difusión cultural

UNAM

MATERIAL DE LECTURA

- 1- CARLOS PELLICER
Breve Antología
- 2- POESÍA ITALIANA MODERNA
- 3- PAUL VALÉRY
"El Cementerio Marino"
- 4- FERNANDO PESSOA
"Oda Marítima de Alvaro de Campos"
- 5- JOSE LEZAMA LIMA
Breve Antología
- 6- LUCIAN BLAGA
Breve Antología
- 7- OCTAVIO PAZ
"Piedra de Sol"
- 8- EZRA POUND
Breve Antología
- 9- EFRAIN HUERTA
"Poemas"
- 10- W. H. AUDEN
Breve Antología
- 11- JAIME SABINES
"Algo Sobre la Muerte del Mayor Sabines"
- 12- JORGE CUESTA
Breve Antología

\$5.00

A LA VENTA EN:

Discoteca Augusto Novero, Adolfo Prieto - 123
Librerías Universitarias, Gandhi, El Agora, El Juglar
Minipuestos Ciudad Universitaria y Casa del Lago
Planta Baja Torre de Rectoría.

Eugenio Montale

Rechina la polea del pozo

**Rechina la polea del pozo
y el agua que sube se funde con la luz.
Tiembla un recuerdo en el colmado cubo
y en su limpio círculo ríe una imagen.
Acercó el rostro a evanescentes labios:
se deforma el pasado, se envejece,
pertenece a otro...**

**Ay, vuelve a chirriar
la polea y te restituye al oscuro fondo,
visión: una distancia nos aparta.**

*De Huesos de Sepia.
(Traducción de Guillermo Fernández).*

