

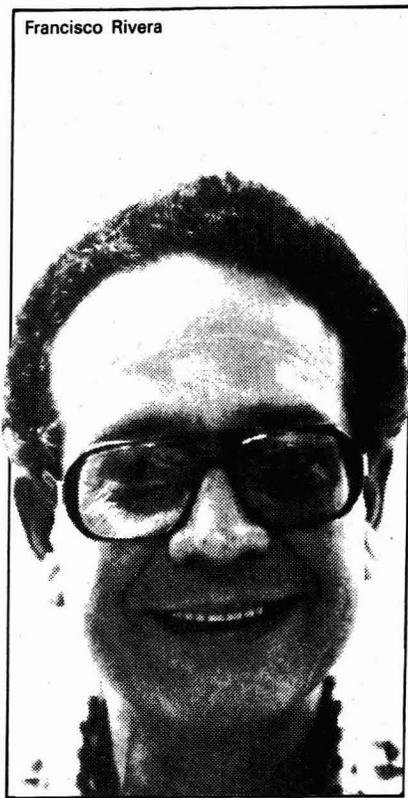
## DE LIBROS

### LA CRÍTICA COMO AVENTURA VITAL

Estoy consciente de los riesgos que se corren al escribir sobre un libro que nos está dedicado. De falta de objetividad, sin duda alguna, nos acusará el lector prevenido por la dedicatoria y fiel creyente en la supuesta "mirada inocente" del crítico ante la obra; mirada ésta que, en verdad, no es otra cosa sino la consecuencia obligada de la concepción del "lenguaje inocente" en literatura. Por fortuna, ya Roland Barthes, primero en *El grado cero de la escritura* (1953) y luego en *Crítica y verdad* (1966), ha demostrado la falsedad de estas posiciones: ni la crítica puede aspirar a la objetividad deseada por la mente positivista, ni el lenguaje es tan inocente como se cree. Partiendo de estas dos premisas, me permito escribir sobre un libro que considero excepcional: *Inscripciones* de Francisco Rivera.

Asiduo colaborador de la revista *Vuelta* de México y de *El Universal* de Caracas, traductor de Cavafy a nuestra lengua (*Cien Poemas*, Monte Avila, Caracas, 1978) y buen conocedor de los principales movimientos de la crítica del siglo XX (Rivera ha traducido también a críticos tan distintos como Bloom, Doubrovsky, F.R. Leavis, Sollers, Steiner y Genette), el autor nos ofrece con *Inscripciones* una lectura a la par lúcida y vivaz, rigurosa y apasionada de la literatura contemporánea, entendida ésta no como un juego de individualidades sino "como un todo", "como una vasta red de analogías" (p. 59). Cavafy y Pessoa, Eugenio Montejo y Juan Gustavo Cobo Borda, Julieta Campos y José Donoso, entre otros, entablan así un diálogo secreto a través del libro, mientras Rivera, parafraseando a Seferis, "escucha indiscretamente" y nos hace escuchar las voces de los escritores confrontados. "Siem-

Francisco Rivera



pre he sucumbido a la atracción de las coincidencias —lo que algunos llaman semejanzas casuales; otros, fenómenos de sincronicidad— que existen en el mundo de lo escrito", confiesa el autor en uno de sus textos. Pero esta posición de testigo ante el diálogo no debe ser confundida con una actitud imparcial o poco comprometida. Por el contrario, profundamente crítico de las escrituras y autores que examina, Rivera va delineando a través de sus comentarios una visión propia de la literatura y el quehacer literario. Siguiendo el pensamiento de Alfonso Reyes de que toda creación "lleva infusa un arte poética", el autor de *Inscripciones* nos dice a su vez, en su magistral ensayo sobre "Guillermo Sucre y la poesía latinoamericana", que toda obra crítica, precisamente por ser creación, también contiene, expresa o tácitamente, su propia poética. En un fragmento que creo necesario transcribir por entero, agrega: "A veces, en los casos deplorables, el crítico no se percató de la poética que su obra implica, tiene esa imperdonable inocencia de la que ha hablado Roland Barthes; otras veces, en los casos dignos de tomarse en cuenta, el teórico conscientemente se dispone a justificar, ilustrar y esclarecer una actitud de-

terminada del poeta hacia la poesía y la realidad" (p. 31). En cierto modo, éste es el camino seguido por Rivera para exponernos su poética al leer con conocimiento y agudeza la poesía de Roberto Juarroz, de Eugenio Montejo o de Cobo Borda, por dar sólo algunos nombres. Y digo en cierto modo porque nuestro lector no se limita exclusivamente a "justificar, ilustrar y esclarecer" los textos leídos. Lejos de la fría actividad del teórico que desmonta la obra como un aparato de relojería o la pedantería erudita del académico que pretende reducirla a un conjunto de datos y categorías inamovibles, Rivera, sin renegar por ello de la teoría ni de la erudición —y esto hay que aclararlo a los innumerables críticos "impresionistas" que pululan entre nosotros—, hace de cada lectura una experiencia, en el sentido existencial de la palabra, y un acto integral al que concurren todas las funciones de la psique y no sólo el pensamiento. "El arte", como decía un viejo alquimista, repite constantemente Rivera, "reclama al hombre por entero".

Admirador de la "crítica de la identificación" (Poulet) y de la "crítica inmanente" (Genette), Francisco Rivera asume también el texto como un campo de relaciones intersubjetivas en que el pensamiento crítico intenta "abrazar el pensamiento criticado, reviviéndolo e imaginándolo desde dentro" (p. 17). Tal procedimiento lo que busca es lograr una unión íntima pero libre entre dos pensamientos, entre dos escrituras, que se fecundan mutuamente, unión que sin embargo exige en gran medida la entrega del crítico al texto criticado. Esta entrega del crítico a su lectura puede ser vista como una suerte de respuesta al llamamiento imperioso del arte. Fiel a los postulados de Georges Poulet y a las palabras del alquimista, Rivera, a lo largo de *Inscripciones*, si se me permite la redundancia, se "inscribe" en los textos que lee y, al mismo tiempo, los "inscribe", partiendo de la concepción del fenómeno estético, como Rivera ha explicado muchas veces en sus clases y conversaciones, como un proceso de inscripción del mundo interior o subjetivo en el mundo de la materia y del espacio, alcanzando de ese modo una fusión de objeto y sujeto: "El joven embelesado de la Escuela Nacional Preparatoria, el muchacho que en *Vuelta* camina por un poema

▲ Francisco Rivera: *Inscripciones*, Fundarte, Caracas, 1981, 199 pp.

"entre San Ildefonso y el Zócalo", es el hombre que escribe el ensayo "El árbol de la vida", pero también es ese otro muchacho que, en Caracas y en Berkeley, leyó el *Fausto* y *El laberinto de la soledad* y también el hombre que ahora lee unos textos de Paz (está mezclando en su cerebro unos textos de Paz, pues siempre leemos más de un texto a la vez) o, mejor dicho, está escribiendo en Berkeley y en Caracas (siempre se está en más de un lugar al mismo tiempo), acerca de una lectura mediata/inmediata de una serie de textos de Octavio Paz (p. 193). Pero tal vez el ejemplo más amplio de esta aproximación crítica lo encontramos en el ensayo dedicado a la poesía de Eugenio Montejo, verdadero ejercicio de lectura identificatoria o, quizás, en los bellos fragmentos en los que Rivera comenta *El miedo de perder a Eurídice* de Julieta Campos, texto realmente revelador.

Habría que regresar, no obstante, a la poética implícita del libro de Rivera y tendríamos que decir que, más allá de su evidente gusto por la poesía impersonal o transpersonal o por los logros narrativos del *nouveau roman*, existe una visión mucho más profunda tanto de la literatura como de la realidad que recorre estos textos. Influidos desde sus años de estudiante en Berkeley por el budismo zen, como nos lo hace saber en la contracubierta de *Inscripciones*, y desde entonces lector entusiasta de Paz y Breton, Francisco Rivera se suma, ayudado por estos modos de pensar coincidentes y complementarios, a una de las búsquedas más importantes de nuestro tiempo, la afanosa búsqueda de la unidad. Surrealismo y zen, dos visiones del mundo que más que prescribir normas éticas o estéticas o religiosas nos proponen actitudes ante la realidad, se dan la mano en la escritura de *Inscripciones* para hacer del acto de leer una experiencia del espíritu y del cuerpo, y de la crítica una aventura vital.

La actividad triple de "vivir-escribir-leer", que expresa la aspiración surrealista de un mundo en que poesía y realidad sean sinónimos, y la imagen sagrada del *tai-ki*, que simboliza la unidad entre lo mecánico corporal y la invisible energía del cosmos, corren inmersas en esta escritura y son a un tiempo el impulso principal que anima los textos y el proyecto creador escondido en ellos: su poética, su concepción de la literatura y la vida. Quizás esto explica la creencia

inquebrantable que tiene Rivera en la existencia de un terreno común a la poesía y a la experiencia poética, independientemente de la multiplicidad de lenguas que el autor conoce y cita en sus textos a la manera del Walter Pater de *The Renaissance*, y en su concepción unitaria de la escritura "como una vasta red de analogías".

Unidad primordial de palabra y mundo, reintegración de las fuerzas interiores tristemente disociadas en el hombre occidental: éstas son indudablemente dos sendas que resume *Inscripciones* con su logrado equilibrio entre reflexión y pasión, rigor y placer, conciencia e inconsciente. Tal vez el texto que mejor ilustra esta eterna oscilación que crea la unidad es "Variaciones sobre el libro", escrito con ocasión de la muerte de Henry Miller, en el que, a través de un sueño, Rivera nos ofrece su imagen del escritor perfecto y del hombre reconciliado consigo mismo al sumar la vitalidad avasalladora de Miller y el intelectualismo infinito de Borges. Sin embargo, la busca de la unidad encuentra su razón de ser dentro de una *queste* mayor. Continuo en su discontinuidad fragmentaria, el libro todo es concebido como un largo viaje iniciático "en busca del mundo solar" (p. 7). Pero, ¿qué quiere decirnos Rivera con ello? Lo que indica la *Prashna Upanishad* cuando afirma: "En cuanto al mundo solar, éste se conquista en la vía del norte, buscando el ser." No era otro el fin supremo que concedía Heidegger a la poesía; no es otra tal vez la meta final de toda literatura.

Años de dedicación al sencillo y humilde oficio de "vivir-escribir-leer" desembocan en estas *Inscripciones* que están llamadas a convertirse en un punto indispensable de referencia para nosotros. Los libros, al menos los que realmente cuentan, no se construyen sólo con palabras, sino también con actitudes, y creo que valdría la pena regresar ahora a Barthes y a su *Lección inaugural* del Collège de France, pues hay en ella una frase que a mi juicio resume no solamente mucho de lo que significa *Inscripciones*, sino también mucho de lo que ha sido hasta ahora la actitud de Rivera ante la literatura y la vida: "Ningún poder, un poco de saber, un poco de sabiduría y el máximo sabor posible."

**Gustavo Guerrero**

## INMEDIATEZ Y DISTANCIA

*Los objetos del miedo. Cuerpo.* Aquellos dos primeros títulos de los libros que Luis Tedesco publicó en 1970 y en 1975 nombraban lo material y lo tangible: lo que se toma en el impulso del deseo y lo que se abandona en la exasperación del deseo enmascarado de miedo. Ahora, Luis Tedesco reúne una serie de poemas a los que da el título de *Paisajes*. No ya lo tangible sino lo opuesto: el espacio, la extensión, la distancia. Título de diáfana neutralidad y de sabia precisión, pues señala una ambivalencia radical y asombrosa de estos poemas. Los textos contenidos en *Paisajes* tienen un grado muy alto de tensión. Están animados por un impulso que los precipita, los proyecta, pero no fuera de sí, sino a la inversa, sobre ellos mismos. Es una tensión que los recoge en una clausura límpida, traslucida y a la vez inabordable por los referentes del mundo exterior a que parecen aludir. Es en el interior mismo de esa clausura donde surgen el espacio y la distancia. Como en toda genuina poesía, estos textos deparan la experiencia ritual del encuentro entre los opuestos, la coincidencia de los contrarios que no se dejan absorber mutuamente. En estos poemas, lejanía e inmediatez, ausencia y presencia se reúnen, no ya como contrarios dialécticos, sino como fases simultáneas de un mismo y único modo de ser. El paisaje es allí una extensión creada para ser salvada, y la distancia reabierto sin cesar es lo que hace posible la visión del encuentro. El encuentro de la poesía consigo misma, de una poesía que se concibe como aspiración y necesidad, y así se ofrece como búsqueda, como pura inminencia. Los poemas de Luis Tedesco no describen paisajes: los *inscriben* en el ámbito de esa búsqueda. Son unos textos que no se abren al mundo exterior: lo externo, lo de afuera no es algo previo a ellos mismos y que se empeñen en reproducir. Al contrario: el afuera es la dura condición que los poemas se imponen para narrar la aventura de esa tensión hacia el encuentro.

▲ Luis O. Tedesco: *Paisajes*, Torres Agüero Editor. Buenos Aires, 1981.

Un rasgo de la poesía moderna es su negarse al mundo exterior para reproducirlo o utilizarlo como vehículo. No me refiero tanto a la exaltación de aquella poesía con voluntad de modernidad, la poesía enamorada de sus imágenes brillantes, autónomas y de un lujo opulento. Pienso más en esa otra poesía que une el apasionamiento a la meditación y que se concibe como un saber experimental cuya premisa básica consiste en que la realidad de lo mirado no es otra que la realidad de la mirada.

Para un poeta como Luis Tedesco, ya no hay mundo que pueda ser vehículo transmisor. Las imágenes que él propone son una forma de rescate que deja atrás el mundo para crear un espacio de revelaciones. Y lo revelado por ellas es, precisamente, lo que nos permiten ver, lo que han creado para ser visto. Los paisajes inscritos en estos poemas, el espectáculo ofrecido a la mirada, es el de la poesía que se busca a sí misma y se obtiene como busca tenaz. La mirada es el eje de una contemplación que se refracta en el espacio instaurado por ella misma, en una extensión y una distancia iluminadas por la memoria y a la vez por el deseo. Memoria de lo que aún no se ha tenido, pero que el deseo permite reconocer y ofrece como posesión recordada. La mirada es el instante entre ambas posibilidades: la de apropiarse de lo que no es sino ausencia, puesto que sólo puede nombrarlo el recuerdo, y la liberación del deseo, que si subraya la distancia lo hace para encender el objeto deseado y para poder contemplarlo sin agotarse en la saciedad, en la satisfacción total. De ese modo, la mirada es la anulación del tiempo en la fijeza de ese objeto deseado, recordado. Un poeta como Luis Tedesco sabe y se repite que es fugaz, y esa fugacidad suya es su desamparo y su gloria, porque el deseo y la memoria salvan, aun en la certeza de la finitud.

Infinito recuerdo en el paisaje  
crecido con los años, infinita sombra

del ojo perseguido que descubre  
ajadas penumbras familiares  
tiritando en las ventanas

Infinitos dedos de la muerte  
marcaron el cuerpo de mi padre  
y se llevarán el mío,



Luis O. Tedesco

que ya no sueña, que reclama  
cálidos gestos, donde la vida  
golpeó sabiendo que la memoria  
salva.

La memoria salva: la frase vuelve una y otra vez en estos poemas de Luis Tedesco, que la reitera como un acto de fe, aun sabiendo que la memoria no sólo trae lo deseado, sino también el tiempo, la historia, el devenir, la finitud. "La memoria salva", insiste en otro poema,

...y de su suelo  
brotan imágenes que luchas  
implacables  
prolongan en la historia.

La poesía corrobora así la historia y le opone la exaltación, la necesidad de superarla. Muerte y supervivencia son, de nuevo, los contrarios que se reúnen, los complementarios que se dan sentido el uno al otro.

Pero no basta  
que un idioma de siglos nos  
devuelva  
la fuerza del sentido, ni el esperado  
hijo que nutre la razón de trabajar  
repara de la muerte. La memoria  
salva  
palabras de la vida derramada,  
pero el fuego moviendo nuestro  
cuerpo  
deja cenizas que vientos sedentarios  
vuelan en el aire, y un niño los atra-  
viesa.

En esta poesía de movimientos convergentes, la palabra *salvar* asume así su pluralidad de sentidos: devolver y excluir a la vez, recordar y exceptuar, vencer obstáculos, rebasar alturas, recorrer distancias, subrayar aquello que da validez al intento mismo de escribir, rescatar el esfuerzo de la poesía buscada. La mirada que se posa en el paisaje inventado es, pues, un espacio poético: el centro de convergencias, la trama de la memoria y el deseo, el múltiple encuentro de las ausencias en la palabra. Es la medida definitiva del deseo: ocupación de la palabra que realiza y da sentido a lo vivido y a lo deseado.

De allí el conmovedor arrebató inquisitivo que atraviesa estos poemas memorables. Certeza y desazón se unen en el rito circular de una indagación apasionada, lúcida y crítica. Frente al tiempo histórico, que todo lo vuelve relativo, frente al mundo desarticulado, el poeta re-traza la ruta del sentido, acude a su origen y a su liberación. Se vuelve hacia el lenguaje cotidiano, lo violenta, le impone la poesía. En el paisaje realizado por la mirada, lo percibido es el margen, el contorno, es decir, ese otro espacio que enmarca, que amuralla el espacio interior del poema, donde la palabra tendrá por fuerza que decir la poesía. Y en la clausura del espacio interior, el acto poético surge con imágenes de violencia, de penetración, de violación. En el amanecer, el azul del cielo es "cuchillo hundido entre las casas". El poeta necesita sentirse acorralado para acorrallar a su vez. "El infinito

## UN NOVALEZCO LEZAMIANO

—dice Luis Tedesco en la prescindible solapa de este libro— cuando se presenta está detrás de una pared, de una laguna, en el perímetro de un terreno baldío." Sólo que el infinito no está, en verdad, afuera, sino *dentro* de lo marginado, de lo cercado. Y en ese interior la poesía es una y otra vez lo que hiende, penetra. Al mito de la zarza ardiente sucede la imagen de la zanja ardiendo. Violencia del cuerpo que penetra y ardor del cuerpo que reclama esa violencia. La pregunta, la indagación del poeta no es sino conjuro, reclamo:

y quién, quién del fango  
alzará su vestidito, y el maduro  
flux, su azar que matan, qué gasa  
cubrirá del cuerpo el doloroso  
prado de terror, la zanja ardiendo.

Encuentro del vértigo y la conciencia, signo del destino amoroso, instante vivido y reconocido, el lenguaje poético es incesante combate cuerpo a cuerpo, entrada en materia. Lenguaje cotidiano, lenguaje poético se interpenetran en un goce incesante y feroz, versión ardiente de esa otra interpretación de la supervivencia y la muerte, la felicidad y la zozobra.

Los poemas de Luis Tedesco depa-  
ran una experiencia más que quisiera  
agradecerles. Breves, severos, de una  
parquedad en la que reconocemos for-  
mas y actitudes del hablar rioplatense,  
estos poemas aceptan a la vez la gesti-  
culación sintáctica, la voluntad archi-  
tectónica de algunas zonas del clasicis-  
mo barroco. Una vez más, la inmediatez  
y la distancia. En Luis Tedesco reviven,  
desautomatizadas, recargadas de ener-  
gía, formas que, precisamente, se inau-  
guraron para denominar la energía, la  
transformación de la materia en ener-  
gía, en expansión. La efusión y cierta  
desmesura apuntan a veces en estos  
poemas tan ceñidos que parecen aspi-  
rar al monosílabo. Arte poética fasci-  
nante en ese afán de búsqueda que se  
impone una práctica difícil, abarcadora,  
posesiva y austera a la vez, y que en-  
cuentra la carencia y la plenitud, el des-  
pojo y la riqueza en la posibilidad de  
nombrar y nombrarse.

Enrique Pezzoni

### Una Enciclopedia, una gran En- ciclopedia, no se la ve

Para Novalis, la Naturaleza es la madre, no la hija, Mímesis, niña mimada de la naturaleza. Se trata para este poeta romántico de reconstruir la naturaleza de la misma forma en que está dada: el modo es el lenguaje fragmentado; la meta, la totalidad. Si bien Novalis es el conocido poeta de los *Himnos a la noche*, arquetipo desde el título de lo que es cierto espíritu romántico heredero del *Sturm und drang*, es en su *Enciclopedia* donde se manifiestan los esfuerzos modernizadores que hay realmente en la obra del poeta alemán. La naturaleza habría sufrido una explosión en el origen, estallido redondo, en que la madre de las palabras habría esparcido sus botones. El individuo es sólo uno de los botones caídos del natural vientre materno. Si escribir junta cristales, con la reconstrucción del mosaico que es todas las cosas alcanzaríamos el conocimiento total, fusión de poesía y filosofía y ciencia a la que debe aspirar todo verdadero amante de la naturaleza.

La *Enciclopedia* de Novalis es el negativo absoluto de la francesa, la de Diderot. No es en vano, entonces, que en momentos en que resurge el ímpetu neodiderotiano en discursos tan dispares pero entrelazados como los de Foucault, Deleuze, Lacan, Baudrillard, etc, resurja también el esfuerzo subterráneo del espíritu de la novaliana más nuevo que nunca: es todavía el negativo de la otra, su loco. Pero si bien la *Enciclopedia* de Novalis se estructura y se basa en el juego libre de fragmentos (rotan los signos de una naturaleza rota), la foucaultiana (para dar el todo por la parte) se base en la crítica del juego, con la pretensión (¿le falta algo a los franceses?) de integrarlo. Una es la *Enciclopedia* luminosa de París; su otra es la *Enciclopedia* de las Profundidades. Estamos, todavía o nuevamente, entre el cielo y el infierno.

▲ José Vicente Selma: *El rayo en tinieblas. Novalis y el saber romántico*. Fernando Torres Editor, Valencia, España, 1981.

### Color local

¿Qué ocurre con el romanticismo novaliano, el único (si descartamos la locura de Hölderlin, cuya última signatura *Humildemente Scardanelli* debajo de sus últimos poemas paraliza de ternura) que busca la totalidad armónica en relación al conocimiento, con la nostalgia de un humanismo dialécticamente evolutivo; qué ocurre entonces con el romanticismo de Novalis enfrentado a la lógica misma del lenguaje? El siglo XIX mantenía firme el bastión de la razón a ultranza y su discurso de poder brillaba en la lógica cartesiana cuya duda todavía nos somete. Por otro lado, avanzaba la potencia de la analogía como base de la creación de una utopía que no fuese tan creída en el progreso. Esta disyuntiva todavía se plantea en el plano de lo estrictamente poético: por un lado un discurso poético-verbal entronizado en el mundo y su ordenamiento discursivo; por el otro, una poesía basada en la ruptura de ese discurso, en el juego verbal libre y no dependiente de ordenamientos o pseudo-ordenamientos discursivos del lenguaje de un mundo que se cae a pedazos. Es verdaderamente sintomático que el movimiento poético que se planteó en la Europa crítica de la postguerra y que pretendía resolver el problema poético con miras a una mayor libertad creativa haya sido el surrealismo. Sintomático: el surrealismo no tocó en el dominio del lenguaje (único nivel donde se plantea la poesía y se juega el poema) ninguna estructura que pudiera alterar profundamente la sintaxis lógico-discursiva. Sólo en el nivel de la imagen obró el surrealismo (aparte, claro está, de su profunda revolución individual), como si la imagen poética, por otra parte, fuese independiente de la sintaxis. La poesía actual no ha podido escapar del debate viejo entre mímesis y poiesis y cuando pretende alterar el orden de esa lucha cae vertiginosamente en la *surrealístiada*, sobre todo la poesía de nuestra vertiginosa América, tan provista de follajes como de empolvados folios que todavía medran. Aquí todavía prospera la poesía con mayúsculas —el pasaje de la minúscula a la mayúscula se llama mitificación—, en la obra de poetas que todavía creen en su "realización personal", en su "decir lo que tengo que decir", en su "no tengo nada que ver con esto", sin adelantar un ápice de lo que

está confuso en la teoría. En pocas palabras: son casos aislados los poetas latinoamericanos que realmente saben lo que escriben y que se preocupan por fundamentarlo. Subsiste aún la roncada del desprecio por la poesía que juega sin más objetivo que jugar a la poesía. Todo lo que juega es rotulado de artepurismo o de arte por el arte, de alquimia verbal, de impotencia frente a los grandes problemas, de "retorno del creacionismo", como si *Altazor* de Vicente Huidobro no fuese uno de los mayores poemas escritos en lengua española.

Los fragmentos de la *Enciclopedia* de Novalis, polémicos en sí mismos por el polen que contiene cada una de esas cápsulas de pensamiento, rompió en su medida con la lógica discursivo-cartesiana. Es un ejemplo de obra no acabada, casi oriental, de eyaculación contenida. Y es lógico —o mejor dicho: analógico— que el concepto de obra de arte no acabada esté íntimamente ligado al concepto de juego. Por varias razones: primera: ambos conceptos no resuelven problemas metafísicos (el libro no puede funcionar con la apariencia de que está sustituyendo al mundo de lo real y el juego conlleva siempre en su ley la anulación de los contrarios como opuestos y reivindicación así el principio de la libre contradicción de lo real —el juego es dialéctico por definición.<sup>1</sup> Segunda: ambos conceptos son radicalmente opuestos a la vertiente sacralizadora del arte occidental (la poesía de los niños es siempre una poesía enana; la obra de arte no acabada no resiste el carácter de consultorio de la biblioteca). Tercero: la horrorosa utilización de la sustitución metafórica entre elementos insustituibles: por ejemplo: "el cuerpo es un lenguaje" (Lacan) en vez de "el cuerpo es como un lenguaje", tratando siempre de trasplantar el principio de identidad poético al plano de la razón y así diluir su profundo significado subversivo, lo que habla muy mal de la identidad de nosotros los occidentales. La obra de arte no acabada está contra el principio de identidad que ordena la razón; el juego es contrario al principio de identidad que ordena la razón. John Keats: "los poetas no tienen identidad". Los niños (el



Novalis

cuerpo) están sumergidos en el agua del lenguaje: no son un lenguaje: son todos los lenguajes. O: "un caracol nocturno en un rectángulo de agua".

### Los discípulos en Sais estaban en Cuba

Como heredero claro de lo que es el pensamiento novaliano aparece Lezama Lima. Paronomásticamente, alguien que lleva en su nombre un trocillo tan fácil debía poseer un amor difícil. Es el caso de *les ama*. (¿A quiénes? ¿A qué?) Y el caso de Lezama es el caso de un amor difícil por el significante: es el significante al borde de su negación o una suerte de artepurismo al borde del no-arte. Si *la verdad es un error completo*, como afirma Novalis, el caso de Lezama es un error completo. En Lezama no hay más significado que el extraído del mito para ser convertido en significante. Como prueba ahí están las *Eras imaginarias*. Poesía es fundamentalmente la intuición de espacios, de otros espacios convergentes

—siempre— con el espacio desde donde se evoca. Si se parte de la evocación de un espacio imaginario desde un espacio *real*, la intuición del espacio imaginario es simétrica en cuanto a su valor con el espacio real. De lo contrario no tiene sentido. Ahora bien: la totalización de la experiencia poética y la búsqueda de su absoluto necesariamente implican el borde de un límite peligroso: el sin sentido. Es aquí donde se completa la experiencia de verdad de la poética de Lezama: en la totalidad del error, o mejor: en la posibilidad de la totalidad del error. Es decir: un desequilibrio entre el error y la verdad en la poética lezamiana terminaría en un fracaso completo. El prodigio es cómo logra salvar el peligro Lezama Lima.

Lo increíble de Lezama es cómo, con su confianza absoluta en la imagen y en su totalización, la metáfora, salvó la valla surrealista, como bien dice Haroldo de Campos. Lezama salvó la valla surrealista porque, al contrario de la poética de este movimiento, la de Lezama no opone significados a través de la imagen sino que opone significantes. En efecto, la carga de significación que puede tener cualquier palabra dependerá siempre de un código civilizatorio, y no hay civilización que más haya cargado diacrónicamente de historicidad a sus palabras que la occidental. Lezama es significante porque sincroniza las palabras, es decir, las descarga de historicidad en un sentido diacrónico. Toda la ensayística de Lezama —como si fuera poco su poesía— es una prueba de ello. Ahí coexisten civilizaciones por analogía significativa, no por semejanza de hechos. La semejanza significaría la muerte para la poética lezamiana. Es por eso que la poética de Lezama puede confundir al lector tradicionalmente encasillado, en una tradición que no tiene más referente que sus propios ojos —los ojos del lector. "Saltaba de Chamusquina para árbol", dice Lezama en su texto sobre Ernesto Guevara. ¿Qué quiere decir con esto? Quiere decir que *saltaba de chamusquina para árbol*, es decir, tenía el efecto del sonido, el efecto del feto, del nacimiento que no necesariamente tiene sentido, pero sí tiene significación. El significante, el juego significativo no tiene relación directa con el conocimiento como entendimos que era el conocimiento según la lógica aristotélico-cartesiana: tiene que ver con el saber que intuimos en otra lógica

<sup>1</sup> Consultar al respecto: Kostas Axelos: *Argumentos para una investigación*, págs. 165-67, Barcelona, Anagrama, 1973.

radicalmente opuesta: la analógica, principio de la poesía. No se puede pretender saber de una cosa la estructura que pertenece a otra.

## Retorno al principio

¿Escribir de una manera clara, con lenguaje cristalino y significado seguro para acercar la poesía al mundo, o escribir de una manera poética tratando de acercar el mundo a la poesía? Y no se trata de responder según los acordes de la mitificación, preguntando con petulancia qué se cree que es eso de la poesía. Si esa fuera la respuesta, tendríamos que el mundo (la sociedad occidental, el sistema de valores socializado) acepta la poesía, que la pseudo-realidad acepta la existencia de otras realidades, cosa que sabemos que no es cierta. Pero esa es la disyuntiva básica que se planteaba Novalis, que se planteaba Lezama y que todavía nos planteamos. El lenguaje cristalino concede al mundo y su ordenamiento una primacía, un valor representativo que situaría al mundo, a este mundo, como uno de los mejores mundos posibles. Paradójicamente, esa es la respuesta que nos da la poesía pretendidamente comprometida, la escritura que pretende ser testigo de un cambio en el mundo. Claro está: sin tocar un palmo de las estructuras internas de ese mundo, que, en lo que respecta a la poesía, constituyen el *lenguaje* poético.

Como orientación y presentación del mundo poético y teórico de Novalis, el libro de José Vicente Selma ayuda, y mucho. Sin embargo, pese a su amor desmedido por las citas —y de las largas que, paradójicamente, permiten conocer la escritura de Novalis en una totalidad prácticamente verdadera—, Selma no logra ponerse de acuerdo consigo mismo en cómo situar a Novalis en nuestra época. En este sentido descuida muchísimo el aspecto formal de la escritura novaliana y se va por laberintos y ramas del romanticismo alemán heredero de la tradición ocultista medieval, como si en el fondo dudara de que si Novalis era o no era un brujo. Lástima grande: la problemática poética actual dice a gritos que el verdadero carácter de Novalis era el de un Visionario.

Eduardo Milán

## EL DOBLE DISCURSO SOBRE COMUNICACION SOCIAL

Una lúcida reflexión de Oscar del Barco acerca de las teorías leninistas sobre la relación entre el Partido y la clase obrera —lo que por extensión es aplicable a la sociedad en su conjunto— puede servirnos para definir casi todos los trabajos que integran esta reveladora compilación de Armand Mattelart. En efecto, del Barco señala que algunos términos reiteradamente incluidos en los textos de Lenin, "y que marcan el despliegue de su discurso político, muestran con claridad cómo el discurso autoritario sostiene el discurso de la liberación".<sup>1</sup> De ahí que si bien algunos fundamentos explícitos de la política de comunicación social implementada por el gobierno revolucionario de Mozambique plantean como tarea primordial "dar la palabra al pueblo", "implantar estructuras democráticas en los órganos de información" y crear una prensa libre que sea "de las masas, por las masas y para las masas", todo ello cabalga sobre un discurso y una praxis que derivan de concepciones fundamentalmente verticalistas de la vida política y social, y en cuyo centro se halla la función rectora del Partido gobernante y del Estado o, para ser más precisos, del Partido-Estado.

Desde luego, son muchas las dificultades para llevar a cabo políticas de comunicación social en un país que, como Mozambique, emerge de la opresión colonial y de sus múltiples secuelas. En una nación prácticamente sin caminos y con un noventa por ciento de analfabetos, —donde los medios de comunicación masiva constituían el "circuito cerrado de una clase"—, y del que después de la Independencia emigró la abrumadora mayoría de los cuadros (en la radio, el 85 por ciento del personal de información y el 70 por ciento de los técnicos), el planteamiento de políticas comunicacionales configura un enorme desafío. Y esto resulta obvio, sobre todo si se advierte que los obstáculos se acrecientan por los problemas culturales (la coexistencia de diversas tribus,

lenguas, tradiciones) y la falta de equipo, en gran parte destruido por los colonos en retirada, a lo que se agrega el escasísimo presupuesto de que se dispone.

Pero, por otra parte, todo ello suscita serios interrogantes respecto al correlato que se advierte entre las nuevas estructuras político-estatales y las estructuras de comunicación y, específicamente, sobre el *modelo* comunicacional que se promueve. A nuestro juicio, las declaraciones acerca del cambio radical de las estructuras comunicacionales ponen de manifiesto una grave contradicción:<sup>2</sup> ¿es posible lograr una auténtica democracia informativo-comunicacional en un sistema de Partido Único fusionado con el Estado? ¿O ello implica, más allá de la subjetividad de los conductores, *pasar de un monopolio a otro* y, por lo tanto, dejar esencialmente *intactos* en cuanto a su carácter piramidal —aunque ampliando la base social en busca de consenso— los propios *mecanismos de generación de mensajes*?

La colección de documentos sobre la política de comunicación e información del Estado y del Partido de gobierno en Mozambique (FRELIMO), precedida de un extenso prólogo del compilador, constituye un útil aporte para la reflexión crítica sobre estos y otros aspectos de tan rica problemática; cabe señalar, además, la importancia de la experiencia mozambiqueña a la luz de los múltiples intentos verificados tanto en México como en otros países de América Latina por eliminar el carácter unilateral de las relaciones emisor-receptor y crear estructuras *participativas* dentro de procesos globales de democratización. Ello explica la relevancia que los estudiosos de los problemas político-sociales otorgan actualmente al análisis de las relaciones de comunicación, en la medida en que constituyen, a nuestro juicio, *un espejo de la sociedad en su conjunto*.

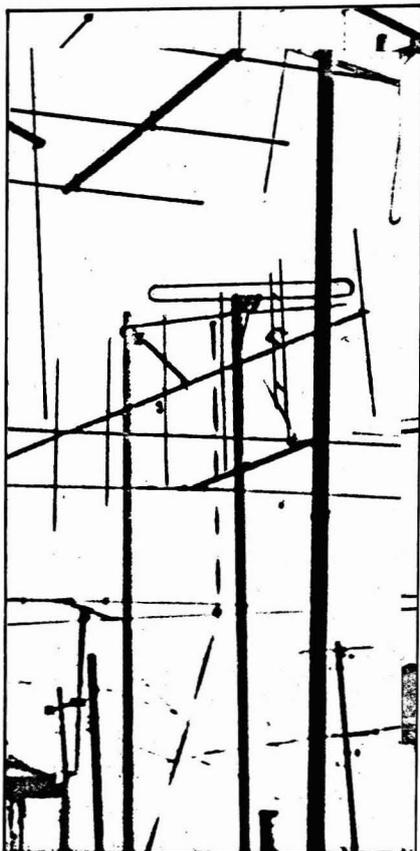
En tal tesitura, llaman la atención algunos *denominadores comunes* de los documentos incluidos en el libro, documentos que fueron presentados en la Conferencia Nacional del Departamento de Información y Propaganda del FRELIMO (1975) y en el Primer Seminario Nacional de Información (1977), así como en los encuentros preparatorios del mismo. En todos estos materia-

▲ Armand Mattelart: *Comunicación y transición al socialismo*, México, Serie Popular Era, 1981, 214 pp.

les prevalece una concepción *estatista-centralista* realmente inconciliable, como ya se observó, con la permanente apelación a las clases trabajadoras como fuente de todos los procesos de comunicación. En lugar de proponer la *dispersión del poder comunicacional* entre el pueblo, se postula su *concentración* en el Partido-Estado. Así, las vías de comunicación popular —que se alientan teóricamente— estarían de antemano asfixiadas por el corset ideológico de la burocracia, lo cual es reconocido incluso por los propios miembros de la cúpula conductora: “Nuestros programas transmiten esencialmente las palabras de los dirigentes”, señala un texto citado por Mattelart, a lo que se agrega que la Agencia de Información Mozambiqueña “confinó en cierto modo el proceso revolucionario a la actividad de tal o cual figura gubernamental” (p. 56).

Sobre la base de una esquematización en que se identifican automáticamente los intereses de obreros y campesinos con el aparato estatal, se suprime toda diferenciación entre la sociedad civil —por débil que ésta sea en el contexto mozambiqueño— y el Estado, soslayando así las contradicciones inherentes a todo proceso regido por un aparato estatal que requiere fortalecerse para consolidar sus proyectos de sociedad.

En este amplio contexto se inscriben las declaraciones y documentos de los dirigentes mozambiqueños vinculados a los problemas de la comunicación social. Sostiene el ministro Jorge Robelo: “El periodista profesional, por otra parte, el elemento de los órganos de información, tiene que subordinarse a la disciplina y a la orientación del FRELIMO, ya sea en cuanto al contenido como en cuanto a la forma. Lo que se difunde en nuestros periódicos o en la radio no puede nunca estar desvinculado de la causa de la revolución” (p. 128). Tal vez consciente de las contradicciones involucradas en tal concepción sobre la labor profesional de los comunicadores, añade Robelo: “Obviamente, esta exigencia no tiene carácter opresivo. Aquí no se trata de matar la iniciativa personal, la vocación, la fantasía del redactor, pero es necesario que lo que se publica se encuadre en la línea de orientación del partido. Y no se piense que de esta manera está siendo negada la li-



bertad de prensa” (Ibidem).

En este discurso paradójico no podían faltar, desde luego, las invocaciones a los preceptos del “centralismo democrático” formulados por Lenin: “La falta de una estructura en el plano nacional es la gran responsable de nuestras fallas. Una estructura que cubra todo nuestro país y permita canalizar todas las situaciones, dentro de los principios y del esquema del centralismo democrático. Una estructura simple, operativa, que nos permita al mismo tiempo controlar todos los órganos de información” (p. 129). Así, llamando a la liquidación del liberalismo, se promueve la detección de los “infiltrados” en la información y se destaca la necesidad de que ésta se encuentre “en estrecha relación con las estructuras del aparato del Estado” (Samora Machel, p. 145).

A su vez el ministro de Transportes y Comunicaciones, Luis Cabaço, señala que “la información mozambiqueña sólo puede ser a favor o en contra”. No hay términos medios, no hay matices. Y coherentemente con ello se dispone que todo periodista tiene la *obligación*

de “poseer el pensamiento común del Partido”.

En el documento titulado “Lucha ideológica y democratización de estructuras”, se establece que los medios de comunicación masiva “deben impulsar y dinamizar la implementación de las orientaciones del partido y del Estado en cada órgano” (p. 174). Y aunque se plantea la necesidad de colectivizar las estructuras de dirección de los medios, tanto impresos como electrónicos, se aclara que los representantes de quienes trabajan en los órganos periodísticos deben ser elegidos “a propuesta del comité del partido” (p. 176). Por lo cual, como es lógico, la elección de sus propios representantes escapa al arbitrio de esos trabajadores. En cuanto a la planificación del trabajo profesional, no hay duda de que debe realizarse “sobre la base de las orientaciones del partido y de las metas y objetivos trazados por el Estado para la información” (p. 177).

En otro texto, “Reclutamiento, formación y actualización de periodistas”, es interesante advertir cómo se manifiesta el concepto staliniano de las organizaciones profesionales (y sociales en general) como simples “correas de transmisión”<sup>3</sup> del mensaje elaborado por el grupo gobernante. En la parte dedicada a las propuestas concretas se estipula en primer lugar: “Que todo proceso de reclutamiento, formación y actualización sea dirigido por el partido, aunque su organización y planificación pueda realizarla la Organización Nacional de Periodistas actuando como instrumento del Partido” (p. 193).

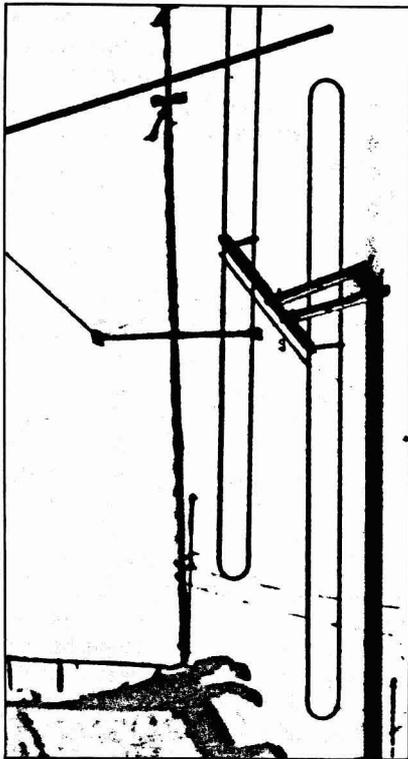
Pero no se crea que la grisura de un periodismo elaborado dentro de tales chalecos de fuerza no es percibida por los dirigentes. En “Accesibilidad y aceptación popular de la información” se expresa, en una línea autocrítica, la preocupación por incorporar a los medios la indispensable dosis de *humor* y creatividad. Nos cabe, sin embargo, la duda de que ello pueda hacerse por decreto, en un sistema en que el FRELIMO tiene asegurado indefinidamente, por disposición constitucional, el monopolio del poder.

No es de extrañar, entonces, que en ningún momento se haga referencia a estructuras *autogestionarias*, a la transformación de los receptores en productores conscientes de información con capacidad de *decisión, emisión y difu-*

*sión autónomas.* Se aspira a "que todos puedan escribir", pero el *control* de lo que se escribe permanece en manos de una élite ilustrada. Ello puede ser ejemplificado por una interesante iniciativa; se promueve en varios textos, como paradigma de democratización, una muy difundida idea de Lenin: la formación de "corresponsales populares". Al respecto, Mattelart cita en su prólogo las palabras de Samora Machel, máximo dirigente mozambiqueño, quien explica así el carácter de la propuesta: "Nuestra información debe contar con una amplia base de participación popular, debe dar la palabra al pueblo. Para alcanzar rápidamente este objetivo, el partido va a lanzar un amplio movimiento de corresponsales populares en todo el país. Los corresponsales populares serán miles de trabajadores y trabajadoras conscientes, que asumirán la tarea de proporcionarnos una información regular acerca de los acontecimientos, las dificultades, el trabajo, la lucha, la vida concreta en su lugar de trabajo, en su localidad, en su barrio. A través de ellos, recibiremos miles de informaciones que ningún número de periodistas, por más grande que fuera, sería capaz de obtener" (pp. 46-47).

Debido a las excelencias que se le adjudican, parece pertinente exteriorizar unas breves reflexiones acerca de esta iniciativa: en primer lugar, los trabajadores no controlan la totalidad del proceso, y los corresponsales son por lo tanto simples *informantes* al servicio de quienes luego elaboran los textos sobre la base de los datos obtenidos; no hay aquí, además, flujos horizontales y multidireccionales de información, sino *sólo de la base a la cúpula*; la primera provee a la segunda de la materia prima, y aquellos que controlan los medios devuelven el material elaborado según el código del Gran Emisor, es decir, del Partido-Estado. Finalmente, de ninguna manera puede confundirse tal procedimiento con una genuina participación, con auténticos procesos autogestionarios, en que los trabajadores son a la vez emisores y receptores, difunden su discurso a través de los medios que *les pertenecen* y no sólo desde la base a la cumbre sino *en todas las direcciones posibles*, sin cortapisas burocrático-ideológicas.

De tal manera se establece —para



emplear la terminología de Pasquāli un simulacro de relación dialógica, en la medida en que el receptor continúa subordinado al emisor y gira en torno al mismo; y, por otra parte, se prolonga así, en el campo específico de la comunicación, la *división social del trabajo* propia de las sociedades clasistas: por un lado los que *piensan y deciden*, es decir, el Partido-Vanguardia que se asume como el *único emisor válido*, y por el otro los proveedores de materia prima comunicacional y *receptores* del Mensaje ya elaborado. Vemos así, en la conjunción Partido-Estado como depositaria del *Saber* y del *Poder*, como monopolizadora de la capacidad de decisión, como expresión de la asfixia de la incipiente sociedad civil por las estructuras burocrático-partidarias, quién es el verdadero emisor del discurso social, el carácter real de las estructuras comunicacionales que se están creando dentro de un proceso global de modernización.

En el haber de este proceso hay que anotar una política de salud pública y un esfuerzo alfabetizador, vinculado al rescate y promoción de los valores culturales autóctonos, que de ninguna manera pueden subestimarse; pero ello no implica soslayar las concepciones auto-

ritarias de que se parte, concepciones que gravitan en la praxis cotidiana y determinan el alcance y el significado reales de la política comunicacional.

El propio Mattelart pareciera advertirlo, pues aunque se refiere en términos elogiosos a la "originalidad" de esta experiencia y la avala en su conjunto, arriesga una tímida reflexión que es a nuestro juicio muy iluminadora: no cabe duda, dice, que la mayor parte de los medios tratan de hacer lugar cada vez más a las expresiones populares, "a medida que los debates sobre la instalación de estructuras democráticas se amplían y precisan los objetivos del poder popular, únicos garantes de un modelo alternativo de comunicación" (p. 53).

Sin embargo, en ningún momento cuestiona el monopolio de los medios ejercido por el grupo dirigente, pues los estereotipos con que se manejan algunos comunicólogos críticos no les permiten advertir la existencia de otros monopolios de la información que los que derivan del capitalismo nacional o transnacional. En cuanto a los monopolios informativos del vasto mundo "socialista" o supuestamente en transición al socialismo, constituyen todavía un invulnerable tabú, no obstante las evidencias aportadas por sus mismos apologistas. De ahí el doble discurso que puede leerse a lo largo del último libro de Armand Mattelart.

## Máximo Simpson

<sup>1</sup> Oscar del Barco, *Esbozo de una crítica a la teoría y práctica leninistas*, Puebla, Pue., México, Biblioteca Francisco Javier Clavijero, Colección Filosófica, Serie Mayor, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1980, p. 133.

<sup>2</sup> Algunas reflexiones, como las de Samora Machel —máximo dirigente de Mozambique— parecieran un eco de las críticas de Rosa Luxemburgo en su célebre controversia con Lenin: "Al remplazar la discusión en la base por órdenes de servicio, al ocupar las sanciones el lugar de la crítica y la autocritica, la base será nuevamente asfixiada y verá usurpado su poder por un puñado de burocratas" (p. 98). Sin embargo, este tipo de discurso se inserta en un discurso global inspirado, aunque no siempre se lo señale explícitamente, en las concepciones autoritarias de Lenin, básicamente del Lenin de *¿Qué hacer?*, y en los principios del llamado "centralismo democrático", que la experiencia histórica ha mostrado como únicamente *centralista*.

<sup>3</sup> Cfr. José Stalin, *Los fundamentos del leninismo* México, Segunda Serie, Colección 70, Nro. 82, Editorial Grijalbo, 1970, p. 148.