

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 *surrealistíada*, 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.¹ 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

¹ 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".¹ 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:² ¿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.