



La política de la forma poética [*The Politics of Poetic Form*], tr. Jorge Miralles, Néstor Cabrera, Nora Leylen, and Beatriz Pérez, with intro by Cabrera (La Habana: Torre de Letras, 2006).

PEPC Edition

2007

©2006 by Charles Bernstein
translation © 2006 by Néstor Cabrera
*This work may be reprinted or quoted
for noncommercial and educational use.
Please give credit by noting the full publication information
& the web address:*
http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf

La política de la forma poética

Poesía y política pública

Charles Bernstein, editor

Traducción Néstor Cabrera

Índice

Prefacio a la edición en inglés	
Etnopoética y política/ La política de la etnopoésia	Jerome Rothenberg
Poesía como explicación, poesía como praxis	Bruce Andrews
Alarmas y digresiones	Rosmarie Waldrop
Política poética	Nicole Brossard
Sonido y sentimiento, sonido y símbolo	Nathaniel Mackey
Poesía privada, decepción pública	Jerome McGann
Cánones e instituciones: nueva esperanza para los desaparecidos	Ron Silliman
Encerrador	Susan Howe
Notas para una poética opositorista	Erica Hunt
Lenguaje y política	Jacson Mac Low
Forum	P. Inman, Hannah Weiner, James Sherry y Nick Piombino
Comedia y la poética de la forma política	Charles Bernstein
Colaboradores	

P=R=Ó=L=O=G=O

En el espectro de la poesía norteamericana de las últimas décadas la escuela de la Poesía del Lenguaje se ha establecido como una de las más significativas e influyentes. Tuvo sus inicios en los años setenta, y entre sus antecedentes están movimientos como el de *Black Mountain* y las escuelas de Nueva York. Surgió como respuesta a la poética norteamericana tradicional, y asume la experimentación con el objetivo de explorar áreas que amplíen la práctica y la comprensión de la literatura radical.

Desde el principio, su propósito fue concentrarse en el lenguaje del poema, para establecer una nueva manera de interactuar con el lector. Al crear rupturas en el lenguaje, difíciles de comprender, estos poetas exigen del receptor una búsqueda y una actitud menos pasiva para decodificarlo, de esta manera lo involucran y le dan mayor participación en la construcción del significado. Muchas veces tal intención crea incomodidad o inconformidad (actitudes también predominantes en el modo en que esos autores enfrentan la propia creación, y que luego emergen en la lectura).

Uno de los presupuestos de esta escuela poética asume que el lenguaje dicta el significado y no a la inversa. Su énfasis e interés no recae sobre un único estilo, propuesta o forma de hacer poesía; ni en una caracterización definitiva de las tendencias afines que la identifican, sino que la integra un conjunto de obras muy diversas e incluso contradictorias que parten de prácticas poéticas convencionales.

Charles Bernstein, en una entrevista realizada por Bradford Senning y publicada en *Catalyst*, comenta acerca de la introducción escrita junto con Bruce Andrews para *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, donde definieron la poesía del lenguaje:

“(…) nos interesaba una poesía que no asuma una sintaxis, un tema, un vocabulario, una estructura, una forma, o un estilo en particular, sino que cuestione todo lo anterior, que lo explore en la escritura del poema. En los años setenta, gran parte de la poesía entonces convencional descansaba sobre el uso de una “voz” consistente, pero si tal voz centrada en la poesía era rechazada, no era para negar las voces o lo expresado, ni siquiera el discurso; sino para permitirles ser descubiertos de nuevo en el poema. La suposición de que el poema siempre debe contener el concepto de una voz que narra sus sentimientos... parecía, y aún parece, un mandato estrecho y terrible para el arte verbal. Considero que queríamos restablecer el arte a la poesía, lo que significa considerar muchas formas diferentes en que una palabra puede seguir a la otra, una frase puede chocar o surgir de la anterior, y variados tipos de lenguajes; en realidad, para escribir poemas con formas ampliamente diversas de lenguaje —para crear un ritmo a partir de las variaciones en los tipos de lenguaje utilizados—.”

Como señalaba Bernstein, la poesía del lenguaje rechaza la postura adoptada por el sujeto lírico de la poesía convencional. En palabras de Ron Silliman, niega “al simple ego

psicológico en que el texto poético representa no a un individuo, sino a una persona, al ser humano como objeto unificado, al igual que al lector.”

Muchos de los poetas del lenguaje han escrito ensayos sobre sus poéticas. *La política de la forma poética* es una muestra de su interés en la búsqueda de otras maneras de expresión de la literatura más reflexivas sobre sus métodos de creación, posturas hacia el lenguaje, la literatura, el arte y la sociedad en general, y su propia visión del mundo, en ocasiones mediante el análisis de las obras literarias de otros autores.

También muchas de las ideas al respecto se encuentran en revistas literarias que publicaron, entre las que se destaca *L=A=N=G=U=A=G=E* que también editaron Bernstein y Andrews. “El tipo de poesía que exploramos, por ejemplo en *L=A=N=G=U=A=G=E*, era no-referencial”, plantea Bernstein, “(...) estábamos interesados en explorar estructuras poco convencionales, al permitir a los rasgos expresivos (y no expresivos) del lenguaje, vagar en territorios lo más diferente posible a las formas de verso más domesticadas. Por lo tanto, lo que obtienes podría denominarse mejor poli-referencial, ya que los poemas no significan necesariamente algo fijo, definible y parafraseable.” Para Bernstein, lo que se representa se crea en el proceso, no se ve como un reflejo, sino como un acto de creación.

En la actualidad, la escritura del lenguaje se encuentra en el centro de muchos debates sobre la poética norteamericana. Su definición se ha vuelto más compleja debido a la aparición de nuevos paradigmas poéticos que no se ajustan al marco teórico original.

Disentimiento vs. Espacio público

Para los poetas del lenguaje, el disentimiento es un modo de pensar la práctica poética; una manera de oponerse a los valores que establece el mercado, partiendo de la subversión de las normas de la gramática y los códigos del discurso, que actúan como soporte de las estructuras de poder, sin renunciar a la propia experimentación, ni recurrir a facilismos panfletarios y a despliegues emocionales de ingenuidad. Estas formas diferentes de decir a veces se manifiestan como confusión, ambigüedad, inconformidad, titubeo, ira, extrañeza, torpeza o escepticismo. Además incorporan como norma la exploración de nuevos temas y experiencias sobre todo de los márgenes, poco recurridos en la tradición poética convencional. Tal es el caso del estudio que realiza Nathaniel Mackey sobre la tradición literaria afro-norteamericana, y la exploración en el lenguaje poético de las culturas primitivas y antiguas de Jerome Rothenberg.

Esta postura tiende a llamar la atención sobre la crisis del espacio público de la sociedad norteamericana visto desde la perspectiva de la creación poética experimental, por lo que se les asocia a la izquierda política. Además se suma a otros puntos de vista críticos de la sociedad y a las voces que reclaman representación de los individuos marginados, ya sea de manera sexual, racial o social.

Uno de los riesgos de la búsqueda y la experimentación, es que tiende a aislar este tipo de poetas y los reduce a tribunas de públicos escasos, aún cuando estimulan a cambiar la manera en que se percibe el lenguaje y la propia realidad. ¿En qué medida este esfuerzo logra algún cambio en la sociedad en general? ¿Cuál es el sentido de estos espacios exclusivos (intelectuales, sociales y “espirituales”)? Irónicamente, aún cuando se resistan a las seducciones de la autoridad retórica, a la larga muchas veces estos intentos llegan a ser reconocidos y momificados por los mecanismos de legitimación, las instituciones culturales, las prácticas (y practicantes) convencionales y se toman como norma.

Para los poetas del lenguaje el disentimiento es expresión de una inconformidad de alcance mayor. Según Bernstein:

(...) el disentimiento hacia los valores del sistema económico en que vivimos: la mala distribución sistemática de la riqueza, la aceptación de la pobreza como el precio aceptable que pagamos por los beneficios de nuestro éxito económico y el hecho de que parece que gastamos más dinero en encarcelar personas que en educarlos. Todos somos prisioneros del sistema en que vivimos, pero considero que los efectos de este encarcelamiento dominan nuestro lenguaje, la gramática de nuestras vidas cotidianas, y las metáforas que utilizamos para responder al problema. La poesía puede no ser capaz de redistribuir la riqueza, pero puede abrir una vía — para decirlo de nuevo— de representar los problemas que pueden cambiar el modo en que respondemos, e incluso mantenernos respondiendo. Desde el punto de vista político, nunca es sólo lo que debe ser hecho, sino también la formulación y reformulación de los temas: ya que el “mismo” problema representado de una manera, se vuelve un problema diferente cuando se representa de otra. Me interesa intercambiar estos modos de representación, mostrarlos de una forma consecutiva, uno detrás de otro, hasta que obtengamos algo más cercano a un holograma que a la caricatura del mundo que en la actualidad domina nuestras salas y centros de entretenimiento.

Este modo de decir ‘no’, que aparece como contraposición a la postura de la poesía “popular” afirmativa (que por lo general se ve a sí misma como renovadora y rebelde), elige una poesía “impopular” y “de negación”, anti-individualista y no centrada en el ego. Su postura comparte la suerte de otras formas de arte que no se rigen por los códigos del mercado, pero que aún así contienen valores por sí mismas, a veces, trascendentes.

Aún así, al igual que la mayoría de los poetas (por no decir todos), no están exentos del deseo de tener más libros impresos, de ser los más mencionados, citados, antologados y a los que más se les piden lecturas; a pesar de que se derroche tanta energía en este intento por jerarquizar y mostrar “lo mejor”. Es muy difícil resistirse a esto, debido a las pocas recompensas de cualquier tipo para quien se dedica a la escritura experimental.

La poesía, en la mayor parte de los casos, es una propuesta poco comercial y la poesía experimental lo es menos todavía, por lo tanto no puede esperar la atención de los medios de comunicación o una respuesta por parte de un público masivo. Su campo de acción se reduce a una pequeña escala, y en el caso de Estados Unidos en particular: a lecturas de poesía, publicaciones de obras en revistas, imprentas pequeñas e independientes, sistemas de distribución ingeniosos, a una red de libreros comprometidos en la venta de libros

independientes, y al intercambio de información entre poetas y lectores. Muchas veces los recursos para estas actividades provienen del autofinanciamiento.

A esta dimensión de la poesía se le atribuye un gran valor en la sociedad al ofrecer posibilidades que no proporciona la cultura de masas. La poesía no es mejor que esta última, ni se pretende que la sustituya, pero es diferente al igual que las posibilidades que ofrece, un ejemplo podría ser la creación de la construcción social que llamamos audiencia.

Según Ron Silliman: “La literatura necesita audiencias, pero no un ‘público’. Una audiencia homogénea (o mercado masivo) es una que borra las características del lector, para llegar a un lector-como-cifra, similar a lo que la televisión provoca en los espectadores.”

Al existir sólo una pequeña porción de los lectores que lee poesía, las personas que no están familiarizadas con su lectura tienden a pensar que la poesía es difícil, incomprendible o poco interesante. Por lo general lo ven así porque tienen poca información y no se percatan de que la percepción en su lectura debe ser completamente diferente a cuando se lee una novela o un periódico. Precisamente por eso resulta interesante, ya que es diferente otras formas de escritura.

Un ejemplo significativo en cuanto a experimentación resulta la poética de Bruce Andrews que tiende a socavar las normas de la gramática, la dicción y la sintaxis: el lenguaje mismo. Andrews también ataca los clichés y el discurso coloquial común. Lo logra mediante la sustitución simple o la yuxtaposición de una nueva palabra en otro contexto. Su escritura se caracteriza por frecuentes discontinuidades, no sólo frase a frase, sino dentro de las partículas que las componen. Otro ejemplo lo constituye la escritura de Susan Howe, que a pesar de tener un gran sentido de pertenencia hacia el espacio y la historia norteamericanos, es inconforme por naturaleza y duda de las cosas que se dan por sentado; su reacción natural es cambiarlas. En sus textos es común la tensión y la ruptura, que se percibe como violencia y resistencia a las formas de expresión convencionales. Su lenguaje resulta difuso; se niega a mostrar de manera evidente lo que propone y lo distorsiona.

Por lo general, las personas tienden a ver como significativos los objetos y fenómenos “aprendidos” de una manera preconcebida, por lo que gran parte quedan fuera de la percepción y la expresión. Lo “aprendido” (como el propio lenguaje) mediante un proceso de sedimentación, se convierte en repositorio de respuestas emocionales, que al analizarlas llegan a resultar muchas veces irracionales, aunque no se nos prepare para reconocer su origen, cuestionarlas y actuar de otro modo. El movimiento de la poesía del lenguaje indaga en esos otros territorios.

Poesía vs. Tecnología

El Programa Poético, del departamento de Inglés de la *State University of New York* en Búfalo, fundado en 1991 por Charles Bernstein, Robert Bertholf, Robert Creeley, Raymond Federman, Susan Howe, y Dennis Tedlock, es uno de los diversos programas y centros especiales auspiciados por el Programa de Estudios de la Universidad, y es una muestra de la implicación activa de escritores en la enseñanza de la poesía y la teoría crítica.

Muy vinculado al Programa Poético está el *Electronic Poetry Center*, que le proporciona una fuerte presencia en la Web. En la actualidad, es dirigido por Loss Pequeño Glazier y Bernstein, uno de sus creadores, que realiza función de Editor Ejecutivo. Entre sus objetivos principales, se encuentra hacer accesible un amplio rango de recursos centrados en las poéticas digitales y formalmente experimentales contemporáneas, y buscar nuevos medios de escritura, también utilizar la programación con tal propósito. El sitio ofrece una colección de textos catalogados y disponibles *online* mediante una base de datos bibliográfica, y realiza una importante labor en la organización de festivales de poesía digital, como fue el caso de *E-Poetry 2001* (el primero realizado), y otros eventos.

El *North American Center for Interdisciplinary Poetics* (NACIP) también de la Universidad del Estado de New York, proporciona un forum de diálogo continuo que radica en la Web, para el intercambio de ideas sobre temas pertenecientes a la creación poética interdisciplinaria. Algunas de sus categorías de discusión son: Poesía Cognitiva, Etnopoesía, Ciberpoesía, Parapoesía, Poética General, entre otras.

En la actualidad Internet proporciona una herramienta muy útil para la distribución y promoción de libros, revistas y series de lecturas, todo a muy bajo costo; también garantiza mayor cantidad de intercambio de información. Algunos sitios, como los antes mencionados, crean espacios importantes donde los poetas colocan sus obras de manera gratis sin ningún afán comercial, que constituyen un fin en sí mismas. Además los nuevos materiales y soportes alteran la escritura debido a la integración de elementos como los lenguajes de programación, los medios de comunicación, el diseño Web, el video, el cine, la inteligencia artificial y la cultura de la red, y ofrecen nuevas oportunidades para la expresión. La propia dinámica hipertextual crea cierta dislocación de los códigos y las convenciones lingüísticas de la información que circula por estos canales. Dentro de la red, las publicaciones *online* se expanden de manera exponencial.

Algunos de los términos significativos de las variantes de poesía que se valen de la tecnología como medio de expresión son:

- Poesía electrónica: término genérico para todos los tipos de poesía escrita, publicada y leída fundamentalmente en el entorno electrónico que se apoya en gran medida en gráficos, videos, sonidos y otros elementos.

- Poesía hipertextual: forma de poesía que utiliza el sistema de vínculos no lineales y que permite al lector crear un poema de manera espontánea.
- Poesía auditiva: forma de poesía que enfatiza la manera en que el poema se escucha cuando se lee o se representa en voz alta.
- Poesía visual: forma de arte impresa o electrónica basada en los principios de la gestalt donde los elementos visuales, como la tipografía, la caligrafía, la pintura, la fotografía y el dibujo, están mezclados con las palabras para formar poemas.

Dentro de las áreas de experimentación, se exploran las posibilidades de los medios técnicos como herramientas para la producción literaria. Entre los resultados obtenidos están la poesía generada por computadora, y la utilización del *blogging* para la creación.

El *blogging* como una práctica literaria en la que dos o más creadores se involucran en un intercambio, resulta muy productivo debido a la interactividad y el esfuerzo comunicativo. La libre asociación de ideas y los métodos de composición por azar, se ven favorecidos por el *blogging*. Implica una forma que tiene poco o nada que ver con el dinero, la fama o la ventaja social, y ayuda a subvertir la jerarquía tradicional de los creadores, ya que su público tiende a ser productor y consumidor al mismo tiempo. Aunque se discute que tan efímero sea, ¿qué texto de todos los que se publican no lo es?

En una entrevista Nick Piombino comenta al respecto:

“El arte y la escritura contemporáneos buscan la atemporalidad por medio de la “originalidad”. La “originalidad” es un medio de restaurar un concepto falso, inútil y manipulador del dominio y el poder personal. Así es cómo los llamados “críticos” se hacen de un nombre y se ganan la vida, al erigirse como los expertos que determinarán cuáles son las mentes originales. (...) La poesía es un anacronismo porque se basa en un falso concepto de las ideas originales. La creatividad es colaborativa en su esencia. Todo arte y poética es un conjunto. El *blogging* es una forma de escritura que puede tener cierta posibilidad de trascender temporalmente algunos de estos falsos paradigmas. Al publicar la obra personal a diario (o casi), la poesía puede revelar más que su proceso orientado y sus componentes interactivos. Al igual que Internet trajo más velocidad y simultaneidad a la comunidad científica, el *blogging* puede traer aspectos más comunicativos y sociales a la comunidad de la escritura.”

Quizás estemos en presencia de una migración de los poetas al ciberespacio y de la transformación del poema tradicional en formas y contextos híbridos. Lo anterior sugiere un nuevo modo de pensar la poesía, la escritura y los medios digitales, estos últimos ya no sólo como una simple herramienta de trabajo, lo que problematiza la propia escritura y la manera en que la hacemos.

Algunos sitios de consulta en Internet:

<http://epc.buffalo.edu/>

<http://www.nacip.net/>

<http://www.princeton.edu/>

<http://www.english.uiuc.edu/>

<http://www.poets.org/>

<http://wings.buffalo.edu/epc>

Prefacio a la edición en inglés

La relación entre la poesía y el espacio público, por lo general es asumida como tenue y secundaria.

En principio, los poemas se crean para expresar emociones personales; si son políticos, se ven como posiciones que articulan otras ya expuestas en otra parte.

Por el contrario, la poesía puede concebirse como un escenario activo para explorar cuestiones básicas sobre el pensamiento político y la acción.

En estos ensayos, los poetas formulan con amplitud la sentencia de Shelley de que los poetas son los legisladores conscientes del mundo, y la apropiación de George Oppen: los poetas son los legisladores del mundo desconocido. La atención particular de este conjunto de ensayos está en los modos en que la dinámica formal de un poema modela su ideología; y en específico, en la manera en que estilos poéticos radicalmente innovadores, pueden tener significados políticos. ¿De qué forma las posibilidades de la gramática, el vocabulario, la sintaxis y la narración reflejan la ideología? ¿Cómo los *estilos* dominantes de escritura política opositora —de izquierda y liberal—, afectan o limitan lo que puede ser articulado en estas formas?

La relación de la estética con la política necesita explorarse una vez más, para responder al clima estético y político cambiante en el que nos encontremos, da igual el que sea. En esta serie de encuentros sobre esa relación, hay un valor fundamental en el hecho de que los que interrogan son artistas. En ese sentido, este libro representa la continuación de un diálogo que se inició en L=A=N=G=U=A=G=E.

Roger Horrocks me señaló de manera oportuna una constelación de cinco estrategias para abordar el tema, que a menudo se entretajan e interconectan en estos ensayos: la política del proceso de escritura, la del proceso de lectura, la política de la forma poética, la del mercado (publicación, distribución), y la política social de la poesía (grupo/ escenario/ comunidad/ individuo y la relación de estos con otras instituciones).

La mayor parte de estas charlas se presentaron inicialmente en una serie de sábados por la noche en el *The Wolfson Center for National Affairs* de la *New School for Social Research* en Nueva York, en octubre, noviembre y principios de diciembre de 1988. Luego se editaron las transcripciones de algunos de los debates después de las charlas que siguieron a los ensayos. Nathaniel Mackey, Jackson Mac Low y P. Inman presentaron versiones de sus colaboraciones a las charlas de St. Mark, de una serie que ya había revisado en “The Poetry Project” en Nueva York. Mac Low e Inman, junto a Erica Hunt y Bruce Boone, tomaron parte del forum “Politics and Language” presentado el 25 de octubre de 1984. La charla de Nathaniel Mackey en St. Mark, fue el 20 de abril de 1985 y su ensayo se publicó primero en *Callaloo* (10:1,1987) y se reprodujo con el permiso del autor y gracias a *Callaloo*.

Esta serie de charlas sólo pudo tener lugar en la *New School* debido a que un grupo de poetas comprometidos y otras personas en Nueva York, estaban dispuestos a pagar sus suscripciones; ellos son los verdaderos sub-escritores de este libro. Tampoco el programa hubiese sido posible sin el apoyo de Jerry Heeger, John Mayor y Lewis Falb de la *New School for Social Research*. Gracias también a Jeffrey Jullich, James Sherry y Susan Bee por su trabajo en la producción del libro. Han existido algunos problemas para evitar la estandarización del estilo, la puntuación y la referencia de ensayo a ensayo y respetar las preferencias individuales de los autores.

Con más de un par de excepciones felices, los poetas presentados aquí no están afiliados a ninguna universidad y sus investigaciones de poesía y política todavía se realizan sin mucho apoyo institucional. Encuentro esto alentador, y muestra el estrecho marco de referencia de esos como Russell Jacoby, quien insiste en que ya no existen “intelectuales públicos” en Norteamérica. Quizás el problema sea que no hay público para los intelectuales, lo que significa que una *república* (¿de letras?, de como decimos en la actualidad, ¿de discursos?) necesita ser fundada, es decir, *hecha*. Esa labor requiere actos poéticos, no sólo poetas.

La decadencia del discurso público en Estados Unidos es un asunto urgente, es mejor no dejarlo en manos de políticos y académicos, debido sobre todo a la idea de que el espacio y el discurso públicos tendrán que disputarse de manera radical para que esta situación cambie para mejor. La poesía sigue siendo un escenario sin igual para la búsqueda social, dentro de la (re)constitución de la república y la (re)construcción del discurso.

Charles Berstein
Bethel, New York
18 de junio de 1989

Etnopoética y política/ La política de la etnopoesía

JEROME ROTHENBERG

Al comenzar, no sabía cuán antiguos eran los precedentes de este trabajo. Como los demás jóvenes de mi edad en ese entonces —e igual que otros antes, y después de nosotros—, buscaba lo que me hiciera diferente de esa época. Se olvidan con facilidad las condiciones del momento que nos hacían querer ir en esa dirección: demoler y transformar. De niño aún oía a la gente hablar sobre la guerra *mundial* (como la *gran guerra*) en singular, pero en la adolescencia la *segunda* guerra había llegado y con ésta, una crisis en la capacidad humana dirigida a reducir y asfixiar la vida. Auschwitz e Hiroshima resultaron ser los dos acontecimientos a los que nos referimos —señales de una enormidad que convirtió el mito en historia, la metáfora en hecho. El horror de estos sucesos, abarcó cientos de miles de desastres similares, unido a otro (como empezamos a darnos cuenta más tarde): la aún poco descrita violencia contra el medio ambiente/ la tierra y el mundo-no-humano. A mediados del siglo xx, en palabras de Charles Olson, “el hombre” fue “reducido a grasa para jabón, superfosfato para el suelo, carteras y zapatos para la venta”, una enormidad que ha robado al lenguaje (uno de nuestros “actos de más orgullo” dijo) el poder de respuesta significativa, y de esta manera creó una crisis de expresión (no, de *significado*, de *realidad*), por lo que una poética debe idearse como si fuéramos a alzarla, otra vez, más allá del nivel de un grito o de un silencio más terrible que cualquier grito.

En este sentido, es que hablaría de poesía y política. Los poetas que tienen una relación más estrecha con el lenguaje, recuerdan la necesidad de resistir y rehacer el sentimiento; cualquiera sea el camino que tomen para ser políticos; cargan con el significado en el sentido político. El tiempo determinará si las políticas son buenas o malas —si (como referiré después) éstas contribuyen a nuestra liberación, o a nuestro más profundo encierro; aunque el hecho de que son políticas, es algo que nunca preferiría negar—. Como poeta estoy más interesado en el trabajo de esos otros poetas y artistas para los que tales preguntas han jugado evidentemente un rol central— y para quienes la política ha actuado no sólo (o incluso en primer lugar) como tema en el lenguaje y en la estructura del poema mismo. (Si tal política de lenguaje, o poética política es viable finalmente, es una pregunta posterior que a menudo echamos a un lado, pero que necesitamos afrontar más tarde o más temprano).

Son los poetas quienes la han tenido mala —esta revolución de la palabra es una revolución de la mente y (de un modo coherente o no) del mundo mismo (político, material y social). El primero que decisivamente vinculó todo fue William Blake, quien proclamó (alrededor de 1800) una liberación a través —y *desde*— el poema, como un instrumento de visión y de una nueva política de revolución. “¡La poesía encadena los grilletes de la raza humana!” fue la quintaesencia de Blake —junto a su corolario: la poesía libre/ liberada (de herencias, significados legislados y de la realidad), a su vez *nos* liberará. Alrededor de medio siglo después una concatenación similar de lenguaje y realidad marcó lo que Walt Whitman llamó en sus *Hojas de hierba* “el experimento del

lenguaje”, una poética radical de mayor influencia inmediata que la de Blake, y cuya apertura/ liberación de la línea del verso, fue relacionada por Whitman a una todavía potente, y a menudo peligrosa, idea norteamericana de revolución (“democrática y herética” la llamó).

Hay toda una historia de poéticas modeladas por esta configuración de lenguaje y realidad, arte y vida. Arthur Rimbaud, a la sombra de la Comuna de París (1870), declaró “debemos ser absolutamente modernos”; y para demostrarlo, una de sus sentencias: “nuevas ideas demandan nuevas *formas*”. De aquí hubo un pequeño salto a los caligramas y el “nuevo espíritu” de Apollinaire, que aparece mano a mano con la proclamación futurista de Marinetti (1909) (cuya política cambia hacia el fascismo), un salto no sólo del *verso* sino de *palabras* libres o liberadas. (Sin embargo, aquí el abrumador potencial totalitario pesa, y no debería ser simplemente pasado por alto.) Ezra Pound, como los futuristas italianos, también abrazó el fascismo, aunque no sin crear un tipo de *collage* de archivo/ histórico (“lo épico como poema que incluye a la historia”) que abarca (en sus *Cantos*) las “historias de la tribu” nuevamente contadas.

Desde la izquierda, en su variante rusa, el futurismo apuntó a una trampa del lenguaje que debía ser destrozada por la emergencia de formas nuevas y revolucionarias del discurso y la expresión humanos. Mayakovsky su poeta más importante y menos experimental (aunque lo fue por supuesto), se movió dentro de una corriente bolchevique, mientras Khlebnikov apostó por una fusión futurista de poesía, matemáticas y ciencias que incluía la creación de un nuevo lenguaje (una mezcla de metáfora y sonido ejecutado) que llamó *za-um*, “hacia el sentido”. Si Khlebnikov fue un artífice del sistema moderno, sus contemporáneos Dadá de Zurich durante la Primera Guerra Mundial aparecen (todavía) como destructores del sistema, pero con un sentido tan fuerte como los rusos, donde los cambios en su poesía (y más allá de sus estrategias de representación/ significado) son actos de naturaleza política y social. En el manifiesto Dadá en 1918, Tristan Tzara — como el proyecto de un acto higiénico de reconstrucción— escribió: “Hay un gran trabajo negativo de destrucción por hacer. Limpieza. Barrido. La limpieza del individuo se afirma a sí misma después del estado de locura —la locura completa y agresiva de un mundo en manos de bandidos, que destrozan y destruyen por siglos—”. Hugo Ball, quien construyó “poemas sonoros” en un lenguaje sin palabras, dijo de ese esfuerzo: “Una línea de poesía es una oportunidad de librarse de toda esa basura pegada al lenguaje, de librarse del lenguaje mismo. Quiero la palabra donde comienza y termina. Dadá es el corazón de las palabras”.

Salido del Dadá, el surrealismo (alrededor de 1924) proclamó una “revolución surrealista” y con posterioridad un “surrealismo al servicio de la revolución [rusa]” —que de esta forma reconoce, en el enunciado de André Bretón, la postergación de su propio deseo de una revolución de la palabra a través de un lenguaje recuperado de los procesos mentales “inconscientes” y del sueño por un lado, y operaciones sistemáticas de azar por otro, hasta la victoria de la clase obrera, el estado ruso, etc—. Sin embargo, algo como el sentido Dadá/ constructivista de la destrucción y reconstrucción del lenguaje penetró (diferente pero de manera inequívoca) en la descripción de William Carlos Williams del trabajo de Gertrude Stein: “trabajar de un modo sistemático en la destrucción de cada

connotación que la palabra siempre tuvo, de manera que se limpie”. El suyo (y el de ella según la manera en que lo interpretó), fue un programa para la poesía/ para el lenguaje que Williams a menudo repetía y enlazaría, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría, a un sentido de la poesía como ese tipo de lenguaje por el que, debido a su escasez, el hombre muere/ cada día/ miserablemente. Como en su carta de 1950, al joven Robert Creeley, donde escribe (a la manera del higiénico limpiador de calles Dadá de Tzara): “El mal arte entonces es aquel que no está al servicio continuo de la limpieza del lenguaje, de toda fijación de la muerte, la muerte maloliente de los usos del pasado. Saneamiento e higiene, o saneamiento para que podamos tener una escritura higiénica”.

(Es una curiosa responsabilidad ver el lenguaje como algo a ser purificado y/ o vigorizado por el bien público —y no, énfasis, como una materia conservadora de estilo metódico y gramatical, sino como un análisis radical y una reinención de la expresión y el significado—. No sé si algo así existe en algún lugar cerca del borde cortante de la poesía, aunque puedo pensar en muchos y variados reclamos de ciertos aspectos de ésta. No obstante supongo que el objetivo de estas charlas sea el debate).

Sin embargo, en la poesía norteamericana desde Williams hasta ahora, la conexión lenguaje y realidad (junto a lo que Williams en *Paterson* contrasta como “un lenguaje falso” y “uno verdadero”) ha continuado como tema central. (Es como una fuerza vital, un plasma público que aún nos mantiene —lejos de las trampas de lo simplemente nuevo, por lo tanto trivial—). Charles Olson fue uno de los primeros en traerlo a mi generación desde muy temprano, al partir de sugerencias primarias de un verso “abierto” o “proyectado” ya existente (con su exploración de los “elementos y métrica del lenguaje”), al debate de cómo dichos versos cambian y son cambiados por una “postura hacia la realidad”.

Si el manifiesto proyectivista de Olson fue precoz y germinal, no lo fue de un modo simple. Robert Duncan, con un asidero mucho mayor en la tradición modernista (y en las anteriores a ésta), no lo presentó como el trabajo de “nosotros los modernistas” (escribió), ni como componente de la tendencia modernista, “sino como eslabón en una tradición espiritual”, que retrocede al romanticismo y al pasado gnóstico distante. Jackson Mac Low, al igual que su amigo poeta y compositor John Cage, conectó sus experimentos precisos con operaciones sistemáticas de azar, a los principios del pensamiento budista y anarquista, —ambos políticos y religiosos en naturaleza, entre muchas y diversas fuentes—. Allen Ginsberg (cuya conciencia moral y política crece de forma impresionante con los años) tituló uno de sus manifiestos-ensayos: “When the Mode of the Music Changes, the Walls of the City Shake” (Cuando el modo de la música cambia las paredes de la ciudad tiemblan); y Gary Snyder quien es aún líder activo en la política ecológica norteamericana, definió el “trabajo real del hombre moderno” como un “descubrimiento de la estructura interna y de las ataduras actuales de la mente.” Un sentido de la dimensión política del acto poético (la conexión de la política, la metafísica y el lenguaje), es parte clave de esos trabajos recientes que han sido presentados de manera diversa como “poesía del lenguaje” o “escritura centrada en el lenguaje” [entre otras]; como Ron Silliman (poeta y editor del *Socialist Review* de California) en su ensayo de 1977, “Disappearance of the Word, Appearance of the World” (Desaparición

de la palabra, aparición del mundo) escribió: “El trabajo de cada poeta, cada poema, es una respuesta a una determinada coordenada de lenguaje e historia”, y muchos años después intentó sustituir “realismo” por “lenguaje” como la designación de este tipo de poesía (rigurosamente experimental).

* * *

Los ejemplos son muchos y continúan hasta el presente. Los cito para indicar que en el modernismo (y el *postmodernismo*), hay una tradición formalista honorable que en ningún sentido es un *mero* formalismo. Es en el contexto de esta tradición, inherentemente política, pública y problemática —de una poesía formalmente experimental y centrada en el lenguaje, dirigida a una transformación social, política y personal—, que me gustaría señalar la idea de una etnopoética que ha surgido entre nosotros —como una manera de explorar/ considerar las estrategias del lenguaje/ realidad, etc.—, en un rango de circunstancias humanas y lugares “otros”, a menudo (históricos y culturales) más amplios, más profundos, que el nuestro. El contexto mayor y aún más político para todo esto, es la lucha contra el imperialismo, el racismo, el chovinismo, etc., al que tal exploración puede contribuir como resistencia y provocación.

La etnopoésia —mi invención, para ser realmente justos, alrededor de 1967—, se refiere a un intento de investigar a una escala transcultural el rango de poéticas posibles que no sólo han sido imaginadas, sino puestas en práctica por otros seres humanos. Se basó en la idea de que las definiciones occidentales de poesía y arte no eran ya suficientes (en realidad nunca lo han sido), y de que nuestra continua confianza en ellas estaba distorsionando nuestra visión, tanto de toda la experiencia humana, como de nuestras posibilidades dentro de ésta. La atención no era tan *internacional* como *intercultural*, con énfasis (por razones que me gustaría retomar después) en esas sociedades sin clases ni Estado, que una etnología primaria clasifica como “primitivas”. La poesía y el arte de esas culturas eran complejas en sí mismas, y sus propias interconexiones, fue el primer punto que creí necesario hacer valer cuando en 1968, reuní una serie de ejemplos en *Tecnicians of the Sacred*, (subtitulado: *A Range of Poetries from Africa, America, Asia & Oceanía*). Comencé el prefacio de esta manera:

No hay lenguajes primitivos: es un axioma de lingüistas contemporáneos que fijan su atención en remotos idiomas del mundo. No hay idiomas a medio formar, ni subdesarrollados o inferiores. En todos lados el desarrollo ha tenido lugar bajo estructuras de gran complejidad. Pueblos que no lograron descubrir la rueda, tuvieron éxito en inventar y desarrollar una gramática altamente labrada. Inocentes cazadores y recolectores de toda cultura agrícola, tienen vocabularios que distinguen las cosas de su mundo hasta los detalles más finos. El lenguaje de la nieve entre los esquimales es sorprendente. Lo característico del sistema de los verbos Hopi, es que puede por un chasquido de la lengua, hacer los más agudos tipos de distinción entre diferentes tipos de movimientos. Lo que es verdadero del lenguaje en general, también lo es en la poesía, y en los sistemas rituales donde hay tanta poesía. Es una cuestión de energía e inteligencia como constantes universales, y en algún caso

específico, la dirección que a la energía y a la inteligencia (=imaginación) se le ha dado. Hoy en día, ningún pueblo es recién nacido. Ningún pueblo se ha sentado en la pereza durante sus miles de años de historia. Todo se mide por el cohete de titanio y el transistor de radio, y el mundo está lleno de pueblos primitivos. Pero una vez que cambia la unidad de valor al poema, al acto de danza, o al sueño (todas situaciones claramente reales), se hace evidente todo lo que esa gente estuvo haciendo estos años con ese tiempo en sus manos.

Eso fue a mediados de los sesenta, y desde entonces he tratado de explicar en varias ocasiones que la situación resultó un “cara a cara”, una etnopoética posible, cuando yo y un grupo de amigos poetas y pintores, comenzamos a darle valor a esto (no por primera vez en este siglo). A esas alturas estaba claro que el arte del siglo XX era una fuerza suficientemente poderosa como para demandar una reconsideración de su propia historia y prehistoria, aunque los parámetros de esta reconsideración estuviesen todavía abiertos a discusión (como lo están hoy en día). En resumen, el motivo de ésta, era como si un movimiento occidental de mayor alcance reclamase un vínculo con lo que estaba histórica y culturalmente fuera, o incluso visto desde dentro, como si debiera o pudiera romper las dicotomías jerárquicas entre arte alto o bajo, elitista o popular. ¿Por una parte, cuán importante fue, el giro hacia África del cubismo o de los pintores expresionistas, o por otra, la atracción de éste y otros movimientos afines hacia el folclore y las imágenes populares de la misma manera? Que Picasso elevó una escultura africana sobre la Venus de Milo, como Marinetti hizo una carrera de carros de la Victoria de Samotracia, es bien conocido pero, ¿fue la intención central, crucial, viable y aún permisible? ¿Fue (en el caso de Picasso) solo explotación, otro ejemplo de expropiación neo-imperialista? ¿Hubo un giro de occidente hacia la cultura del tercer mundo o un tipo de contra-movimiento de gravitación del tercer mundo (intelectual y económico) hacia occidente?

En este punto estaba listo para entrar en la poesía —el aspecto verbal del trabajo en contraste con el visual— y lo he estado haciendo con interés aunque no muy centrado, desde algún momento a principios de los años cincuenta. A pesar de que no había una proliferación de materiales acumulados sobre la estética primitiva o neo-primitiva que penetrara las otras artes no verbales e intraducibles, lo que tenía en la mano de ninguna manera era insignificante. Por supuesto, la traducción fue el gran problema en todo esto y eso significa (aún hoy) una confianza en muchas generaciones de etnógrafos y lingüistas (Boas y los boasianos, Malinovski y los malinovskianos, etc.), quienes no sólo nos dieron “mitos y textos” traducidos, sino que se esforzaron por acompañarlos con comentarios que los ubican en un contexto cultural, social y religioso específico. (Ese contexto —a menudo imaginario y ritual— puede ser, como lo ha sido con frecuencia, tan interesante y germinal como los textos [traducidos] mismos). Es de notar también que el trabajo de traducción pública en general, fue y se ha mantenido como una actividad, no de poetas nativos sino de personas ajenas a esas culturas.

También estuve atento en ese entonces (y luego cada vez más), a esos poetas principiantes —a menudo unidos en “movimientos”— quienes se han apuñalado a sí mismos al reunir y (a veces) volver a traducir lo que etnógrafos y otros habían recopilado en un inicio. Tristán Tzara, quien hizo una “*anthologie nègre*” no publicada en la época Dadá en Zurich, fue uno; Blaise Cendrars, que publicó una antología de mitos y textos

africanos (en su mayoría traducidos como prosa), fue otro. Khlebnikov, como un tercer nombre importante del modernismo temprano, compiló y comentó poesía folklórica y oral eslava como un tipo de sustrato mágico/ popular para el nuevo lenguaje *za-um*, que creó en 1914. (El futurismo ruso estaba de hecho impregnado por el arte folclórico, el chamanismo, etc.) El poeta surrealista Benjamín Peret, hizo un equivalente del libro africano de Cendrars, con textos de los indios norteamericanos. Langston Huges incluyó segmentos tradicionales en una compilación mayor de poesía y folklor africano y afro-norteamericano. También hubo antologías regionales e interregionales por figuras menos conocidas —poetas y no poetas, por igual—. (Conozco un poeta menor entonces y ahora, quien además era un trabajador de campo *extensivo*, que acumulaba y traducía directamente en lugar de compilar y revisar; es el caso de Michel Leiris, aunque no creo que su trabajo se encaminara hacia la clasificación o el arreglo de los textos. Mis propios esfuerzos esporádicos en esa dirección —y estuve dentro de ese campo de trabajo durante un tiempo— probablemente se desaprobarían.)

A mediados de los sesenta también, lo que Donald Allen llamó “la nueva poesía norteamericana”, daba evidencias de una serie de poéticas con influencias no literarias, de fuentes como las que he descrito. A veces estas actuaron como contenido y referente, otras como modelo para pasos visionarios, formales o de procedimiento en nuestro propio trabajo. El *blues* —como lenguaje, como estructura, como tono— sería un ejemplo obvio y con éste (para los nuevos poetas negros en particular, aunque *no* exclusivamente), todo un rango de procedimientos traídos de fuentes folklóricas afro-norteamericanas. El otro gran ejemplo, sería la poesía tradicional india norteamericana (y los grandes mundos mitológicos y rituales de los cuales ésta fue su expresión verbal/ vocal), en un sentido específicamente norteamericano (bioregional y ecológico), o relacionado con otras poéticas tribales y chamánicas en específico, a través del tiempo y el espacio humano. Si ésta estuvo vinculada en algún sentido a la vieja “búsqueda de lo primitivo” romántica/ occidental —o como Stanley Diamond lo describió con mayor exactitud, “el intento por definir un potencial humano primario”—, entonces el sentimiento por los orígenes y sus potenciales (como supervivencias y realizaciones) podía verse en un rango de exploraciones concurrentes: los tanteos sumerios y mesopotámicos en el trabajo de Olson y Schwerner; las invenciones chinas de Ezra Pound y las posteriores reinventones (desde una perspectiva budista) de Gary Snyder; o de Cage y Mac Low en sus descubrimientos de las operaciones de azar sistemáticas que permean el I Ching confuciano; el interés en el gnosticismo y las investigaciones de poetas como Robert Duncan y Diane di Prima; los sondeos en textos egipcios de alguien como Ed Sanders; las indagaciones en la Kábala hebrea (en lenguaje y mito) por David Meltzer y otros, incluyéndome. [Y así sucesivamente.] Sin embargo, todo ese estudio y profundización, en las civilizaciones antiguas, así como en las que no tienen clases ni Estado, se aplica a un nuevo y expansivo concepto de lo que hemos logrado o podríamos lograr como seres con lenguaje (es lo que he pensado como el proyecto etnopoético en su sentido más amplio.)

Como proyecto poético —un proyecto incluye la interacción de poetas, estudiantes y otros— el trabajo probablemente tuvo su clímax cerca de 1980 con el cierre de *Alcheringa*, la revista de etnopoésia que fundé con Dennis Tedlock en 1970, y de la que me separé en 1976 para publicar (con Charlie Morrow) y editar (con Bárbara Einzing y

David Guss, y luego con Jed Rasula y Donald Byrd en los números finales), *New Wilderness Letter*. (Por cierto, fue en *Alcheringa* donde apareció a principios de los setenta, la primera mini-antología de “poesía del lenguaje” de Ron Silliman.) Me gustaría en esta ocasión reconocer algunos que creo han sido colaboradores directos o indirectos, del proyecto etnopoético. Entre los poetas, etnólogos y críticos (muchos de ellos involucrados con anterioridad), que entraron directamente al discurso, cerca de 1970 y después, estaban: David Antin, Paula Gunn Allen, Kofi Awoonor, Ulli Beier, Michel Benamou, James Clifford, Stanley Diamond, Diane Di Prima, Robert Duncan, George Economou, Clayton Eshleman, Jean Pierre Faye, Robert Filliou, Anselm Hollo, Dell Hymes, David McAllester, Steve McCaffery, Michael McClure, W.S. Merwin, Bárbara Myerhoff, bp Nichol, Simón Ortiz, Rochelle Owens, George Quasha, Ishmael Reed, Diane Rothenberg, Richard Schechner, Armand Schwerner, Gary Snyder, William Spanos, Dennis Tedlock, Nathaniel Tarn, Victor Turner y Anne Waldman.

Además, muchos fueron traductores activos (técnicos precisos, experimentadores, o ambos), y de sus esfuerzos individuales y colectivos surgieron una serie de trabajos de traducción significativos y a menudo sorprendentes, de los cuales no puedo hacer más (otra vez), que un catálogo para ustedes en el presente. Entre los principales desde 1968 —descontando mis propias antologías y traducciones experimentales— estaba *Findind the Center* de Dennis Tedlock (narraciones orales de la tradición Zuni por Andrew Peynetsa y otros) y el *Popol Vuh* (poema “épico” de los mayas precolombinos que sobrevivió); *Wishing Bone Cycle* de Howard Norman y otras narraciones orales de los indios Cree (donde Samuel Makidemewabe aparece como el principal narrador); la traducción de Nathaniel Tarn del drama ritual maya, *Rabinal Achi*; la traducción en prosa de Davis Guss del Makiritare [Yekuana] del ciclo de los indios Watunna [de Venezuela]; *A Recitation of Ifa* de Judith Gleason, del ciclo de adivinación Yoruba [Nigeria]; las traducciones directas de Kofi Awoonor de la poesía profana de los Ewe [Ghana]; *Cantares Mejicanos* traducción de John Bierhorst del siglo XVI azteca [Nahualt]; la autobiografía oral y los poemas cantados de la chamana mazateca María Sabina, traducidos por Álvaro Estrada y Henry Munn (al inglés); *Epoch of Miracles* de Allen F. Burns, traducciones de la poesía oral maya contemporánea de Alonzo González Mó, de Yucatán; las revisiones de Simon Ortiz o Peter Blue Cloud de narraciones coyote de la tradición de los nativos norteamericanos de la cual forman parte; *Songs of Gods, Songs of Humans: the Epic* [y chamánicos] *Poems of the Ainus*, de Donald Philip; las traducciones de A. K. Ramanujan de los siglos VIII y IX de los poetas y santos Bakhti en libros como *Hymns for the Drowning* [del Tamil] y *Speaking of Shiva* [del Kannada*]; y la poesía cantada, frecuentemente hierática, del curandero peruano Eduardo Calderón Palomino.

[Podría continuar... con esta lista... con otros donde la energía entra directamente en cada nuevo trabajo, poema o libro como tal. Y habrá una superposición también —no siempre sencilla— con las nuevas poéticas étnicas y los poderes tradicionales que a veces han sacado a la luz.]

* * *

* Dialecto hablado principalmente en el estado de Karnataka en el suroeste de la India. N del T.

“...Hay una política en todo esto”. Escribí con Diane Rothenberg en el prefacio a *Symposium of the Hole* (una antología sobre estudios básicos, míos y de otros escritores, sobre etnopoésía), “y una importancia evidente, más allá del trabajo de poetas y artistas”. Los viejos modelos ‘primitivos’ en particular —de estas sociedades pequeñas e integradas, sin clases ni estado—, reflejan un interés en los últimos dos siglos hacia nuevas formas comunales y anti-autoritarias de vida social, con alternativas a los desastres ambientales, que acompañan [en un estado creciente y centralizado], a un incremento de la relación abstracta con lo que fue una vez un universo viviente. Nuestra opinión al respecto, es que la revisión de las ideas ‘primitivas’ de lo ‘sagrado’ representa un intento —por poetas y otros— de preservar y mejorar los valores primarios contra la mecanización negligente que ha eliminado del pasado cualquier uso que pudieron tener alguna vez. (Más que la defensa de un sistema particular, nos parece la contribución de lo ‘primitivo’ [la tradición tribal] a cualquier mundo que aún podamos desear construir.) Como una cuestión histórica, pondríamos el modelo a consideración, tanto de las culturas sobrevivientes sin Estado que desaparecen con facilidad, como de una larga tradición subterránea de resistencia a las autoridades gemelas: el estado y la religión organizada.”

[A lo anterior me gustaría añadir: (1) Las múltiples poéticas reveladas por la *etnopoésía* nos llevan inevitablemente a la conclusión de que *no existe sólo una vía*; de esta manera, ellas contribuyen al deseo/ necesidad ya experimentada, de socavar la autoridad, el programa y el sistema, de manera que no sean consumidas por ellos. (2) Enlazamos la historia al poner el poema de vuelta a ésta; si la dimensión histórica/ social del poema es por lo tanto difícil de describir (y lo es), no disminuye en él (su interés y utilidad en el presente), si así lo hiciéramos. (3) Los modelos en discusión son todos ejemplos en que lo comunal/ poético/ público están en conjunción, no en conflicto: una situación de *communitas*** (V. Turner) — así como de esperanza y trato diferenciado—.]

Continúo entonces. [Adapto los tres próximos párrafos del prefacio de *Symposium of the Hole*.]

Junto con el modelo político (que parece cada vez más efímero a medida que avanzamos hacia el milenio), hay otras modalidades a tener en cuenta. Una involucra el paradigma/ sueño de un arte total —y de la vida como un todo— que ha tenido diferentes significados y al que se le ha dado diferentes nombres en este siglo. “Intervención” fue una palabra para esta manifestación en los años sesenta —también “teatro total” o “happenings”— tras la cual estaba el sentido de lo que la conciencia wagneriana del siglo XIX llamó *Gesamtkunstwerk* y que había estado —prefigurada— en los comienzos imaginados de la actividad humana. La diferencia de nuestro tiempo era aplastar ese molde imperial e inflado —cambiar la escena primaria de Grecia, al pasado bárbaro o paleolítico—, al aún mayor y existente mundo tribal, y ver en ese mundo (aunque “proscrito y vagabundo” —en palabras de Robert Duncan otra vez— que ha sido hecho para mirar) una complejidad de actos y una visión ejercitada por proto-poetas/ proto-artistas quienes eran verdaderos “técnicos de lo sagrado”. Junto a este cambio vino la

** Del latín. Categoría empleada por Turner. N del T.

invención y renacimiento de un medio *específico*: nuevos materiales e instrumentos (plástico y neón, películas y cintas) junto a los viejos y extranjeros (piedras, hueso y piel; tambores, didgeridoos y gamelans); antiguos roles y modos de pensamiento que han sobrevivido al margen de lo occidental (bailarines y excéntricos sagrados, éxtasis chamánicos, viejos y nuevos trabajos de sueño y azar); y una inclinación hacia lo ritual, no como “un interés obsesivo en actos repetitivos” sino como Victor Turner además lo describió para el mundo tribal, como “una orquestación inmensa de géneros en todos los códigos sensoriales disponibles: discurso, música, canto; la presentación de objetos trabajados, muy elaborados, tales como máscaras, pintura mural, pintura corporal, formas escultóricas; complejos arquitectónicos, altares escalonados; costumbres; formas danzarias con una compleja gramática y vocabulario de movimientos corporales, gestos, y expresiones faciales”.

La descripción de Turner, que se ajusta tanto a “ellos” como a “nosotros”, se mantiene del mismo modo como cierta en las artes del lenguaje (el trabajo de la poesía como tal), aunque por la naturaleza del lenguaje mismo (y la necesidad de traducirnos —siempre— en formas parciales) la complejidad y la interacción de lo nuevo y lo viejo, no han estado muy claras. Tomada como un todo, la especie humana presenta una extraordinaria riqueza y medios verbales —tanto de lenguaje como de poéticas— muy cerrada a nosotros hasta ahora por una indisposición de pensar más allá de las convenciones y ataduras de la literatura occidental. La etnopoésía ha implicado una nueva consideración de la mala-literatura y la oral [su lado más conocido], y una expansión simultánea de la idea de la escritura y del texto, como un intento de romper esas ataduras, siempre y donde quiera que se encuentren. Para resumir de forma breve, el rescate oral involucra una poética profundamente enraizada en los poderes de la canción y el discurso, el aliento y el cuerpo, como traído a través del tiempo por la presencia viva de poetas performáticos, con o sin la existencia de un texto visible/ literal. El rango de tales poéticas es el rango de la cultura humana misma (que la nuestra sea también, y en gran medida, una cultura oral, es una observación importante); y las formas que esas poéticas toman (diferentes en cada cultura) van desde canciones sin letras y mantras, hasta los enredos (imaginativos y simbólicos) de complejas narraciones orales; desde representaciones individuales extáticas de chamanes y bardos, hasta coreografías masivas de cantantes y bailarines, extendidas a veces, a largos períodos de tiempo. Del lado del lenguaje visual y escrito — que puede, como el oral, ser tan antiguo como la especie misma—, una poética completamente humana incluiría todas las formas de lo que Jacques Derrida llama *archécriture* (la que traduzco aquí, aunque vagamente, como escritura primaria): pictografías y jeroglíficos, formas aborígenes de poesía visual y concreta, pinturas en la arena y mapas en la tierra, lenguajes corporales y símbolos, sistemas contables y numerología, signos de adivinación hechos por el hombre o leídos (como poéticas de las formas naturales) en las huellas de animales o en las estrellas.

Prácticas como éstas corresponden —de forma superficial y profunda— a movimientos experimentales de nuestro tiempo que no son necesarios justificar, pero indican porqué somos capaces de verlos y de empezar a comprender también los modos en que difieren de nuestro trabajo. Otras áreas en las que tales correspondencias se tienen por ciertas, pueden estar más relacionadas con la “idea” que con la “estructura”, aunque la distinción

no es siempre fácil (o útil) de mantener. El trabajo de adivinación tradicional, por ejemplo de los oráculos Ifá de África o el *I Ching* chino, descansaban sobre el reconocimiento de un mundo revelado momento a momento a través de un proceso de azar y sincronización (es decir, la interrelación de eventos simultáneos), y a la vez esos procesos muestran un importante segmento de nuestra vanguardia. De la misma manera, la práctica extendida de explorar lo “desconocido” a través de la creación de nuevos lenguajes, muestra un fuerte sentido de la naturaleza virtual de la realidad (lo que Léopoldo Cédar Senghor habla en términos africanos como surreal-tradicional) y los medios lingüísticos que la expresan.

Hablo aquí tanto de actos de visión como discursivos— de visión y de lenguaje; y son estos dos [visión y lenguaje] que tomo como centros gemelos de la poética que presento. En este sentido no vacilaría en llamarme en mis propios términos un poeta del “lenguaje” [o medio poeta del lenguaje... o poeta del lenguaje y medio]... de hecho reacciono con sentimientos de rechazo al uso del término por poetas fuera de mi propia cohorte inmediata y no habría rendido la designación tan fácilmente como algunos parecen haber hecho. De esta manera, aprovechando el contexto de esta noche, me gustaría llamar la atención sobre esto: la centralidad del lenguaje; no sólo en nuestra poesía, sino en esas “otras” formas de poesía hacia las que la etnopoésía puede conducirnos. Por un lado, esto nos llevaría al dominio del tipo de artificio que Charles Bernstein describe en otra parte como central para el acto poético, aunque visto ahora como un espectro de medios disponibles/ desarrollados de maneras diferentes, en diversas culturas. En cualquier ejemplo dado de poesía chamánica, este implicaría el uso de formas particulares de artificios verbales lingüísticos (muchos en primer plano, prominentes, opacos, y/ o [como Bernstein lo expuso] *no*—absorbentes) hacia una envoltura sublimada, *absorción*, en el acto mágico y visionario del momento. Por otro lado, en cuanto a lo que tratamos del lenguaje como tal, lo que la diversidad nos revela, es el modo específico en que cualquier idioma (el nuestro incluido) es un sistema de posibilidades y trampas especiales. (Como en el ejemplo más conocido de Benjamín Whorf, las lenguas indo-europeas nos llevan en un sentido lineal del tiempo [pasado, presente y futuro], mientras que los lenguajes Uto-aztecas como el Hopi, guían en un sentido cíclico [potencial, actual] —del que vería una funcionalidad o disfuncionalidad, en dependencia de las circunstancias—). Cualquier lenguaje poético [lenguaje centrado en la poesía] entre nosotros, me parece que sería mejorado por un conocimiento elevado de los modos en los que el lenguaje (como nuestro principal instrumento de sostén cultural) da forma a la realidad en tiempos y lugares divergentes. [Lo que ha pasado, lo que puede suceder, mediante lo dicho.]

En su autobiografía oral la chamana mazateca María Sabina habla de su trabajo como si fuera, en efecto, una poesía de sanación basada en la poética del lenguaje. Aunque iletrada, ella lee el Libro del Lenguaje y cura a través del Lenguaje. Eso significa que su “yo”, al igual que el vidente Rimbaud, es otro; que en el hecho de cantar, hacer poesía, “ella” es pensada por “alguien más”. Para que el nuevo poeta —el poeta de lo nuevo— llegara a tal comprensión, Rimbaud propuso no sólo un desarreglo de los sentidos sino la reconstitución del lenguaje mismo. “Debe ser encontrado un nuevo lenguaje”, escribió. No sólo por el bien del lenguaje, sino para ver, conocer. Por lo tanto —para él y ella— la hipótesis sería: *veo* a través del lenguaje. Y su corolario: “sin lenguaje, estoy ciego(a)”.

Para nosotros también se pondría en pie el asunto, entre muchos otros, que deberíamos ser cuidadosos de no descartar fácilmente —un lenguaje poético [una poesía del lenguaje] como un modo de vida—. Un instrumento (si puedo usar esa palabra) de *liberación*. Una cura privada/ pública.

* * *

He hablado antes de cómo hemos sido capaces de usar nuestras propias ideas ampliadas del poema para identificar un rango mayor de poéticas en las áreas culturales en discusión; como de hecho, al enfocar en las situaciones de la vida en que las poéticas tradicionales funcionan, podemos ver si una nueva comprensión puede mostrarnos caminos nuevos o alternativos de integrar arte y vida. En un sentido *personal*, he encontrado mucho de esto variable, al tener en cuenta que me veo a mí mismo como poeta y como hombre en este mundo. Lo mismo sé, puede ser dicho por otros. Sin embargo en conjunto, el proyecto etnopoético no ha sido muy exitoso en el mundo y hoy continúa sobre todo (si se asume como el mismo proyecto) dentro de un segmento del mundo académico en el que la relación con la praxis contemporánea (ya sea análoga o paradigmática) se vuelve cada vez más oscura. Todavía, hay alguna actividad en esas líneas, donde uno puede quedar atrapado, como lo estuve hace unos doce años más o menos; en palabras de Ron Silliman, al referirse al tipo de poesía que yo había presentado en *Technicians of the sacred*: “El hecho de que hasta ahora se hayan realizado pocos intentos de incorporar tales materiales al plan de estudios de ‘literatura comparativa’ no es atribuible sólo al racismo, aunque el racismo inevitablemente juega un rol. Más bien, es que la realidad del capitalismo (o de cualquier sociedad encaminada hacia los modos capitalistas de producción) carece de sentido.”

Las implicaciones de esto (y hay más implicaciones aquí que las que en un principio puedan parecer), las dejaré para discusión en otra parte y continuaré haciendo lo que más me gusta: presentar algunos de los rangos de poéticas que seguía en *Technicians of the Sacred*, con un énfasis particular en estos trabajos del lenguaje, que como poéticas nuevas/ experimentales nos permitan percibirlos como tal.

Poesía como explicación, poesía como praxis

BRUCE ANDREWS

*Oh, los más viles están destinados a recompensas
y los mejores bostezan
bocas anchas ante un simulacro vacío,
la narrativa solo me entristece
y los ricos llevan el negocio en sus cabezas.*
—Marcabru, provenzal del Siglo XII, trad. Blackburn

Usaré como apoyo de mis observaciones sobre política y radicalismo en el trabajo literario reciente, las dos extensas antologías del tipo de poesía que Charles Bernstein y yo enfocamos al editar *L=A=N=G=U=A=G=E: The L=A=N=G=U=A=G=E Book* (Southern Illinois University Press, 1984): Douglas Messerli, ed., *“Lenguaje” Poetries* (New Directions, 1987) y Ron Silliman, ed., *In the American Tree* (National Poetry Foundation, 1986).

Siempre trato de reorganizar mi vida y el mundo (palabras escritas describen la política). Incomprensión es el subtítulo.

Impaciencia

Por lo general, disidencia radical y “política” en la escritura serían vistos en términos de comunicación y efectos concretos en una audiencia; lo que significa un esfuerzo encaminado a autorizar, a movilizar —dirigido a identidades existentes— o a la representación de condiciones externas, usualmente de una manera continua y orientada. La tan llamada “luz progresiva”, la usual suposición acerca de la comunicación inmediata, dar “voz” a la “experiencia” “individual”, la transparencia del medio (lenguaje), la instrumentación del lenguaje, el pluralismo, etc., llenan este proyecto. Sin embargo en esencia, tal literatura progresivamente convencional falla al auto examen de escritura y a su medio: el lenguaje. Pero en una era donde la reproducción del *status quo* social es cada vez más dependiente de la ideología y el lenguaje (lenguaje en ideología e ideología en lenguaje), significa que en realidad ésta no puede hacer reclamos para comprender y/ o cambiar la naturaleza del conjunto social, no puede ser política en ese modo crucial.

Un deseo de dimensión política y social en la escritura —que abarque el interés por el público, por el bien común, por una comprensión y transformación completa —, implica una preocupación total por el lenguaje como medio: por las condiciones de su estructura de significado, significante, o valor y sentido. Técnicos de lo social —la necesidad de ver la sociedad como un todo—. Lo que ha significado en años recientes, con esta labor, una concepción de escritura *como* política, no una escritura *sobre* política. Pregunto: ¿Qué es la *política* dentro del trabajo, dentro de *su* trabajo? En vez de instrumentalizada o

instrumentalizadora, ésta es una escritura poética más activa *explicativamente*, que explora las *posibilidades* del significado, de “ver a través”: trabajos que exploran el proceso por el que el lenguaje “trabaja”, que implican la historia y el contexto necesarios para que la escritura sea mucho más comprendida, que traen esos bloques compactos y límites de significado y sentido de vuelta hacia *dentro* de la escritura, y que crean una mayor distancia al ponerlos dentro del circuito interno.

La explicación penetra en la escritura misma —trabajo de *localización* en relación con sus materiales sociales— por tanto manipula, resiste y caracteriza. Lee el otro lado, no solo se lee a sí misma. No trata de ser auto-explicativa de una manera formalista y metodológicamente orientada, encerrada en su propio reino independiente. Es en sí misma una interpretación. Es una respuesta, una producción que tiene lugar dentro de un contexto mayor de reproducción. Ésta es la reflexión que deberíamos buscar —un modo social, que llega a través de un *método* (de escritura y de lectura) —, no (sólo) de “contenido”. Método como prescripción que proponga problemas y despierte lecturas.

Nada pasa desapercibido. Los límites no son localizados hasta que son empujados. Rescribir el cuerpo social —como una transacción cuerpo a cuerpo: para escribir *en la operación* un “cuerpo legible” que es más y más auto-reconocido como *social*—; revelar el medio, despreciar los hechos no auto-evidentes. Un efecto-V para combatir lo obvio; pararse = rebelarse; descubierto a nuestras “balas de papel del cerebro”. Todo esto apunta a ver el lenguaje como medio en dos aspectos: primero como un sistema de signos; segundo, como discurso o ideología. Círculos concéntricos, uno dentro del otro. Sin embargo, en ambos casos, la misma inquietud: dejar de reprimir la construcción activa, el *hacedor* de significado, el *hacedor* de sentido —el sentido social—.

Lo que primero vemos es el lenguaje en términos formales: el *signo*. No hay “tratamiento directo” de lo posible, excepto por las “cosas” del lenguaje. Pureza cristalina —o transparencia— no se encontrará en las palabras. Esa idea clásica es una ilusión que recomienda recuperar el proceso de producción, o que dirijamos la mirada lejos de éste. Una alternativa encararía al lenguaje como medio —a través del que podemos tener una poética que es una lectura, la que reconoce, o encara, su base material como una reescritura del lenguaje—; para arrojar la duda sobre cada una de las construcciones “naturales” de la realidad. No sólo al articular la brecha entre el signo y el referente —o teatralizar esa abertura al evitar el significado en conjunto—, sino al mostrar una idea más sistemática del lenguaje como sistema y juego de diferencias, con sus propias reglas de funcionamiento. La praxis radical —a este nivel, o dentro de ese primer círculo concéntrico— implica aquí los rigores de la celebración formal, una infidelidad juguetona, una cierta ilegibilidad *dentro* de lo legible: un énfasis, una gran exuberancia, una máquina de movimiento perpetuo, una trasgresión.

Más sobre nosotros

Es tiempo de ensuciarnos las manos. Valorar la forma tiene sus límites —y también canonizar lo arbitrario—; o tomar citas fuera de contexto para privilegiarlas. Al moverse completamente sobre —o perderse en— la *superficie*, podemos con facilidad separarlas

de una comprensión social, del cuerpo de las palabras, de asociaciones y referencias. Las diferencias que cuentan no son únicamente las del significado, de semiótica sólo (—sino *en realidad aquellas* hechas para considerar en este tipo de poesía— a diferencia de todos los modos no radicales de trabajos literarios de hoy). Un trabajo *hacia* afuera, a través y más allá del proceso interno del signo, —va más allá del proyecto de forzar constantemente sus límites y esperar por Humpty-Dumpty... (después de todo, la sociedad pone un alto a las propuestas de libertad sin límites, lo hagamos o no). También en dirección al vehículo del sujeto, hecho ya convencional. Estático, en el sentido original: verte a ti mismo *desde afuera*. El sitio del cuerpo es social, ubicado en tiempo, socialmente saturado: el cuerpo del lector (el cuerpo potencial de un lector potencial) y el del significado, de los materiales temporales que hacemos significativos. Existe un Afuera = Contexto. Las “autoridades exteriores” pueden ignorarse, pero no podrán comprenderse si se ignoran. Ni siquiera la autonomía es autónoma. De esta manera podemos tomar nuestra bien desarrollada atención en los signos y nuestro deseo de desgredar y exponerla al diálogo social, a las redes de significado comprendidas y completamente socializadas, a preguntas relacionadas con entender al sujeto (Lectura como Escritura y Escritura como Lectura): el entendimiento de los norteamericanos, —el entendimiento de sí mismo— de ti mismo y *de nosotros*.

Nuestro medio no es un almacén de estilos; es el modo en que los signos se ordenan en códigos sociales, para crear significados y mediar (o sobrepasar) los códigos sociales que atan y median. Debatir la manera en que el significado se regula, es el modo en que el cuerpo social se escribe —local, nacional y globalmente (¿e incluso intergalácticamente?)—; y como apoyo, el significado se ha colocado de manera fija, —al migrar entre contenido y gobierno social, obediente a política/ disciplina/ Estado/ estabilidad/ fuerza/ auto-regulación. (Eso hace más fácil el trabajo, lo que la crítica marxista más ortodoxa despreciaría como “excesos del lenguaje”, siempre y cuando el lenguaje se vea como un canal de “sentido” *también* y no sólo, como el juego de los significantes. Por otro lado, cualquier cambio social perdurable y transformación social de valor, tiene lugar “dentro del sentido” y “sobre el sentido” a la vez).

Encarar, o reconocer la cara de un *horizonte* social, una condición límite o “campo de operaciones” y campo de soberanía; de un cuerpo total de sentido: no uno más “profundo” sino de significado más *amplio*, dentro de un contexto total más cercano a ésta, o modelo —sujeto a los límites de coerción sociales de lo posible, lo aceptable y apropiado. (Después de todo, el campo social mismo parece bombeado o disparado, con ambiciones dirigidas a un orden total y al canon social, a un nivel nacional y hasta global —sujetos y grupos hipotecados cada vez más por un “sistema” externo, un horizonte construido socialmente—, *que oscurece*.)

El lenguaje lleva el contexto o la huella de cada uno. En medio de lo impersonal personificado, la personalidad está allí; y de esta manera, lo carga de fragmentos de significado. Pero para comprender su forma —la trayectoria y pasos desordenados de los signos y materias—tendremos que rescribirlos y restablecerlos como funciones del campo de sentido en el que operan. En lugar de sentarse y ver sin ayuda cómo

contribuyen al gobierno y a la estabilidad de ese contexto, ésta es una estructura de frenesí —crea la forma que en realidad pone en duda la forma de la sociedad misma—.

Más allá de cualquier autonomía que me gustaría imaginar para el lenguaje, hay un lado externo: una red organizada y poderosa; una serie de prioridades y prácticas, de exclusiones y desprecios, de promociones y publicidad —que las relaciones de poder organizan de cierta forma—. El proceso mediante el cual el sentido transcurre, en otras palabras, es *regido socialmente* —representado en un discurso y enjaezado por la ideología—; donde la confusión de signos y de aberrantes individualidades se vuelve un método: como actos amanerados, representaciones normalmente reconocibles y maniobras tranquilizadoras típicas. El conjunto de relaciones de poder tras la ideología es funcional, tiene sostén y mecanismos; sus instalaciones tienen “raíces asentadas”. Su aparato ancla y orienta al significado, distribuye y moldea la utilidad; y esta influencia de las formas sociales dominantes vuelve a lo individual, interponiéndose entre cualquier diálogo que fomentemos entre la lectura y la escritura.

Las representaciones libres encuentran su némesis: que ha estado ocultándose tras éste en las sombras, en solitario. El sistema de signos (nuestro material crudo) es coreografiado *por* las expresiones y el discurso —un anonimato regularizador—. Un contexto externo limita, disciplina y naturaliza, fija significados; sus posiciones identifican, al colocar límites a la extensión del contenido y la dirección —de manera que el texto, cualquiera sea la autonomía formal con la cual lo animemos— también incluye e implica una saturación social. El contenido da órdenes para ordenar el contenido.

Este contenido no determina todos los detalles. El “significado” parece gobernarse sólo, acorde a ciertas leyes y dentro de ciertos límites —no tan coercitivos en apariencia, ni tan ruidosamente carcelarios—. Sin embargo, la perspectiva usual romántica de la ingravidez y el auto-control del sujeto, han alterado los paralelos con un supuesto auto-control y un formalismo ingravido del signo. *Ambos* ignoran el contexto social exterior y su red de relaciones de poder.

Este cuerpo de sentido e ideología trabaja para socializar; actúa sobre los significados por el modo en que actúa sobre los individuos: hace que cualquier cosa que tomes sea el significado dentro de un “tema”, un centro de control; construye lo que es celebrado como lo individual, como un sistema de soporte para sí mismo, es decir: interpelación, sujeción, alistamiento o reclutamiento, —la oferta de incentivos— donde la sociedad vende sus productos y a sí misma, al constituir y reconstituir sus vehículos, sus receptores (significativamente libres). La socialización trabaja por medio de tal sociedad designadora —y lectora—, *que lee* sus asuntos a la luz, en la acción: incorporación, interiorización, vigilancia y digestión. De acuerdo a las reglas, *ellos* escriben nuestros cuerpos —*cuando* hablamos, acorde a las reglas—. No puedo oír “dominado”, sin oír “denominado”.

Pero el testimonio siempre es incompleto, siempre es sobrepasado. Los lugares comunes son como pantanos de los cuales quieres mantenerte alejado; o como espectadores, hacer lo mismo para tener una mejor vista; no al curiosear, sino al contextualizar. No al

celebrar la identidad, sino al reconocer sus estereotipos y contenido: cómo está montado y posicionado dentro de un llamado “mal hueco”. Porque si el sistema *valora* individualidades y personificaciones individuales de significado, la escritura (como lectura) puede juzgar por el sistema y ayudar a cuestionar lo *social*. El sentido y el sujeto pueden ser sacudidos, rescritos —el sujeto legible y el escritor como lector— a la luz de un espacio social más grande y posible, en el que la acción puede ocurrir; y así la lectura puede proponer un futuro diferente: al tomar distancia del signo, de la identidad y de la manera en que se producen, al *releer* la lectura que el *status quo* nos impuso.

La escritura como lectura

Las cosas no cambian lo suficientemente rápido. Estamos asfixiados en los límites, envueltos en éstos y ciegos: no solo en los límites de significados sino en los límites sociales también. La aseveración no es suficiente, la aseveración falla. Sin embargo, gran parte de ésta celebra la tan llamada “productividad de significado”, que sin duda falla al articular el proceso por el cual se produce el sentido (o la expectativa sobre el sentido y la ideología); y esa articulación necesita presentarse —y también politizarse—. Una política del Signo y del Contenido Social a la vez.

La escritura puede reconocer su campo social al pugnar por su establecimiento, su institucionalización. El radicalismo como análisis. Si la escritura radical implica un auto-cuestionamiento, una “hermenéutica de sí mismo y de su propia actividad”, necesita llegar tan lejos como los trabajos de la esfera social misma. No sólo para contrarrestar la agresividad lineal y las sobreestimaciones del lenguaje “común” por medio de símbolos y dobles sentidos; sino para refutar los procesos o vehículos que liberan *ambos* significados (de cada posibilidad, y de todas esas ironías y ambigüedades que se desvanecen); no sólo para tomar como dado el aparato existente, para impulsar como prioridad el interés del grupo o la auto-expresión. En cambio, hace tan visible como sea posible, los límites, normas y operaciones de la maquinaria; para mostrar las *posibilidades* de sentido y significado que han sido construidas, y explorar los límites de lo posible —de nuestras posibles vidas—; para crear imposibilidad.

Definir la comprensión como algo más que consumo (*otra entonces*), es politizar: una *lectura* radical incluida en la escritura. Una escritura que es en sí una “lectura salvaje”, *que pide* una lectura salvaje. La lectura es una respuesta, un *diálogo con* los paradigmas del sentido, con la *retórica* (que es una mala lectura en la escritura misma): “¡Hemos sido mal leídos!” El trabajo es ir más allá de esas normas y límites para leerlas *desde otra perspectiva*, para ofrecer una refracción diferente de las circunstancias. Dejemos que el *status quo* “se lea a sí mismo” siendo antes aislado, amonestado, fragmentado e interrumpido.

La escritura no responde a cargos. No obstante, las circunstancias proporcionan una respuesta.

La escritura radical explica. No hay nada que explicar sobre las palabras. La escritura hace la explicación superflua porque esta *es* explicación. Coloca las palabras con cuidado dentro del horizonte de un mundo social exterior. ¿Cómo crear una *igualdad*? ¿Como ser “fiel a la forma”? Al promover la práctica —para llevar a cabo las demandas del lenguaje mediante reglas—, por lo contrario a lo obvio; al presionar activamente el “canal de preferencias” en la escritura misma; cómo descubrir y encubrir el mundo social: al moverse hacia afuera a través de estas capas cada vez más abiertas y circuitos concéntricos de inteligibilidad. Por una escritura que destapa o desenmascara; que politiza al establecer sus envolturas, sus intersecciones, con un nexo de relaciones históricas —es decir, relaciones de poder eventuales, un edificio de poder—, que por otra parte la “gobiernan incesantemente”. Reescribe su material, en este caso: los materiales crudos de la sociedad, una colección de prácticas, admitidas y desaprobadas, gobernadas por el discurso. Al *excitar*, por un *mapeo* más enciclopédico —de los *límites sociales*, al circular los límites del significado—; no por ir más allá que nadie (esa vanidad personalizada) sino para ajustar, vestir, reajustar y desvestir el *contexto*. Hacer el proceso social visible; anular las licencias; encender la inimaginabilidad. Esta escritura es para el Contexto Social, como la Receta a la Explicación.

Horizonte

Ser reflexivo es imaginar: imaginar a dónde los detalles pueden llevar. La escritura puede ser auto-reflexiva, pero a un nivel social, donde la escala y el contexto son un todo. Contextualizar y totalizar: como “un circular” concéntrico, crear ruidos o turbulencias, horizontal. “Horizontal” —como verbo, como infinitivo— es decir, asir lo que las presiones vivificantes (o construcciones y arreglos) de intención y deseo *dan*, están *en contra* y encaran. (Esta es la “cara” oculta del deseo). El alcance de éste, abarca el cuerpo social en conjunto, los dominios disputados sobre el mapa, el todo que necesita cambiar, que está cerrado a lo “falso”: no a “todo”, ni estático, tampoco como “miles de puntos de luz”, sino como un sistema.

En sus propios trabajos, la escritura puede ofrecer un mayor entendimiento de esa totalidad: al expandir los límites del horizonte contextual dentro del cual puedes imaginar cómo se producen y comprenden, el significado y el sentido. Incluso si el horizonte se celebra a sí mismo como una apertura, dudo que podamos localizar sus límites sin cambiarlos, sin intentar poner algo fuera. El horizonte es *sentido* y se organiza como un sistema normativo, construcciones ideológicas basadas en la experiencia; un andamiaje social de conciencia y acción, de deseo y voluntad. Podemos reconocer esto al indagar en sus límites: el perímetro, no los “márgenes”; “la orilla”. Probar los horizontes: hacer una totalidad *agitada*, no una quieta. El contexto necesita una oposición: y así la escritura se contextualiza como oposición a los límites, los cuales son vínculos y ataduras de lealtad, de valía, de comprensibilidad normal. “Incomprensible” —más allá de las ataduras—.

El juego del lenguaje como acción puede sugerir una infinidad, una apertura esencial; sin embargo, la conclusión ocurre dentro de éste, en estructuras fijas de percepción, cognición y sentimiento. El trabajo poético puede adoptar ese sistema: de paradigma, discurso e ideología, de significación que se organiza o codifica socialmente, como un

signo: como un cuerpo social de lo que *no está dicho*, que lleva (como una membrana) todo lo que *se dice* —del proyecto estratégico del sistema de sentido apropiado y del uso de éste—.

Encaramos ideologías que compiten; no todo es monolítico afuera. Aún así, dentro de todo este desorden hay una constelación dominante de valores: equipos ganadores y equipos perdedores; una hegemonía dominante que apoya el *status quo*. Al sondearla al nivel de su construcción —los cimientos, donde está el sostén— la escritura encuentra aberturas, escapes y puntos débiles. Ofrece un sitio *interno* —dentro del discurso, dentro de la ideología— que destaca los límites y la ceguera de nuestros propios programas, de nuestra forma de vida. De manera que enfrentarse con las diferencias de la escritura, la autonomía del discurso y el lenguaje, no amenaza con parecer tanto un auto-encierro. Lo que anula esa autonomía es el *uso*. Si el sentido es el uso, nuestro reajuste del significado establecido es una reprogramación del uso, la naturaleza y la normativa o de la autoridad ideológica.

La superficie del sistema no es toda estructura, sin espacio para la praxis; está atravesada por la lucha, por temas que no puedan ser sistematizados; es inestable, abierta al cambio, a las sustituciones. El contexto es un cuerpo social y por lo tanto puede *moverse*. Sin embargo, a menudo se mueve de un modo totalizador: para absorber más y más áreas de la vida social —al darles forma, las sitúa en el montón, las pone a trabajar en un proyecto total de reproducción del *status quo* y las hace parecer *natural, inevitables*. No nos preguntaron, ni nos dijeron.

La Ideología y el Discurso forman una Maquinaria, un aparato con reglas regulares, un sistema de referencia colectivo hecho de prácticas sociales que forma un cuerpo o estructura social de significado, una configuración habilitada de fuerzas con sus propias imposiciones. Al señalar en otra dirección, la poesía puede trabajar o servir como una explicación *dentro* de este cuerpo de obligaciones y directivas, al desviarse de estas obligaciones y remodelarlas. Las reglas sociales que esta estructura enfrenta pueden ser tanto negativas (reglas de obligación, reglas que dicen “no”, que restringen), como positivas (reglas constitutivas o constructivas, reglas que definen la naturaleza de la identidad y el deseo, como las reglas oficiales de un juego que nos hacen lo que somos, antes que alguna vez notemos las obligaciones: reglas que socializan). El deseo tiene reglas como éstas —y reglas afines para llenarlas con deseo—.

Método

Al editar L=A=N=G=U=A=G=E, “enfaticábamos en un espectro de escritura que fundamentalmente centra su atención en el lenguaje y en los modos de crear significados que no dan por sentado: vocabulario, gramática, procesos, formas, sintaxis, programa o contenido”. Negarse a tomar las cosas por seguras, puede a su vez pretender un desafío directo a las *normas sociales* del vocabulario, gramática, procesos, formas, sintaxis, programa y contenido.

El método de la escritura compara la *escala* y el *método* por el que reinan el sentido establecido y el significado: una alegoría (¿o deberíamos ser llamados “Poetas Metodistas” ahora?). Contenido y forma son inseparables dentro del *método* —es decir, son opciones dentro de éstas— a una escala total. El método (social) de escritura es su política, su explicación, debido a que “el futuro” está implicado de una manera u otra, al modo en que la lectura convoca convenciones; por obediencia o desobediencia a la autoridad. A propósito, la escritura puede ser prefigurativa en su *constructividad* a diferentes niveles, dentro de diferentes áreas: semiosis, diálogo y luchas hegemónicas. Ampliar el dominio de la posibilidad social, no sólo al dar cuerpo a sus sueños sino al señalar sus límites —la posible ruta a través de lo imposible— por discontinuidad, al pausar los métodos de cómo el signifiante y los valores en el lenguaje descansan sobre los valores *arbitrarios* del signo y sobre el trabajo de modelación *sistemática* de la ideología y del poder; un método abarcador.

Enfrentada a las reglas o patrones de obligación —la cara negativa de la ideología—, la escritura puede responder con una apertura drástica. Aquí se define un horizonte abierto, de forma dinámica, por fallos del sentido inmediato — incluso renuncia—, que son fallos de este *poder negativo*. Buscar —y crear— problemas. Abrir nuevas relaciones por colisiones caprichosas, para revelar el proyecto, aunque esta vez es un proyecto más social; el Emperador sin ropas.

Es como si el orden establecido tratara de coserse a sí mismo —en una permanente estabilidad—, de cosernos, y de coser nuestros significados dentro de éste. Sin embargo, si el orden social nos construye y nos desorganiza por igual, podemos construir y desorganizar ese orden social. Si hubo romanticismo en la celebración de la simple cohesión sostenida del signo, lo mismo puede ser cierto socialmente. En otras palabras, el método de escritura puede sugerir una indecisión *social*, una escasez de *sutura* exitosa; pequeños cortes: brillo sintáctico, hechos *en bloque*, circuitos forzados que por una grieta *ceden*, la sintaxis como demolición completa. Esta remoción o desequilibrio social tiene más que un valor molesto. Es más que una invitación a un viaje del ego para poetas virtuosos. En su lugar, ofrece una guía por la que asuntos externos *no* aparecen juntos: una condición sin sutura, donde las normas son contradichas y donde puedes reconocer que antes de que *puedan* ser contradichas, aflora el espacio para la lectura.

Sin embargo, la ideología también trabaja en un sentido positivo, como una forma de *poder positivo*: al construir nuestra identidad y solicitar nuestra identificación, nuestro voto de lealtad. Si la identificación es construida en la forma del sujeto —de manera que sus significados positivos se produzcan ya en exceso— entonces los “sujetos que hablan de sus mentes” “de manera auténtica” no serán suficientes. La forma total de hacer sentido necesita ser reformada, replanteada, puesta de vuelta en un contexto de “pre-sentido” para revelar su clave de construcción; revelar por la crítica, por demitologización. Por otra parte, su aparente proximidad nos engaña: la poca distancia es un tipo de conclusión.

Una dramatización activa de esta socialización —como la que hace la escritura con su propia lectura y legibilidad— muestra este proceso; al detonar este impulso de

identificación, nos acercamos a una reflexividad social completa. Interrogantes y dudas subvierten un exterior, que se ha insinuado a sí mismo adentro. La única mediación posible es una mediación de orientación, de *lectores* “que contestan”, donde la distancia que la escritura crea, aparece como hospitalidad.

Lo que se llama una *contra*-lectura por la forma en que está escrito —es decir, una anti-socialización—, pone en movimiento esta productividad *social*: el proceso por el que el significado es construido por otros (y por nosotros mismos como otros); para re-motivar y politizar el proceso creador de identidad para el lector; hacer lo posible para *no* convertir en un exilio nuestras propias palabras —las palabras que leemos al escribirlas— ; lo mismo negativa (al confrontar las restricciones de las reglas obligatorias), que positivamente (al reavivar el deseo producido por las reglas positivas o constructivas). [De manera provisional —si usamos la distinción entre metonimia y metáfora—, la apariencia como sorpresas de lo forzado y lo limitado del poder negativo serían más visibles al nivel metonímico, mientras las agitaciones del deseo —“contenido profundo”, verticalidad y metáfora— aparecerían como reescrituras del *motivo*, del “porqué” del poder positivo. La noción de una *alegoría del método* ofrecería una vía para pensar acerca del trabajo poético radical *en este* frente positivo, metafórico.]

No sólo el trabajo del signo, sino también el trabajo del sentido y la ideología, son partes de la manera en que el orden social se define a sí mismo. Y ambos pueden ser cuestionados —dentro de una contracultura o contra-hegemonía que involucre lector y escritor— de forma que se sugiera un modo de dirección diferente, y más global: por la escala social de la poesía y el método social, a medida que re-materializa y reconstruye el lenguaje (como signo y contexto). La escritura que de esta manera se publica, y divulga su sistema a la esfera pública, puede fomentar este reconocimiento del sistema, al que nos oponemos: un reconocimiento que está en la base de la *literatura social*, una comprensión social o abarcamiento total, que *resalta* lo que necesitamos para orientar nuestra praxis y revisión del contrato social. Este es el método de “inteligencia” como Bajtín lo definió: “un diálogo con el propio futuro personal y una referencia para el mundo externo”. Si la escritura puede implicar tal futuro, servirá como prescripción radical.

Alarmas y digresiones

ROSMARIE WALDROP

“Alarmas y digresiones” son términos isabelinos de escena para el ruido y la conmoción fuera del escenario que interrumpe la acción principal. Esta frase se mantuvo dando vueltas en mi cabeza mientras trataba de pensar sobre nuestro tema y todo lo que me vino a la mente fueron dudas, complicaciones y distracciones. Entonces decidí darle vueltas a esta misteriosa interacción de lo privado y lo público que es la poesía (cosas en las que creo o *me gustaría* creer), con estas alarmas (dudas) y digresiones en citas, ejemplos, etc. Las numero para dar una ilusión de progresión que sólo haría sus contradicciones más obvias.

Empezaré con algunos de los presupuestos de este estudio.

Tesis 1

Shelley: “Los poetas son los legisladores desconocidos del mundo.”

Oppen: “Los poetas son los legisladores del mundo desconocido.”

Digresión

Esta sorprendente especie de importancia es a menudo atribuida a poetas y escritores (¿a la mayor parte de los escritores?). Sartre, por ejemplo, hizo a Flaubert responsable del fracaso de la Comuna de 1870 porque nunca escribió sobre ella.

En la reciente discusión francesa sobre si el nazismo de Heidegger invalida su obra filosófica, Edmond Jabès atribuyó una responsabilidad a los escritores que es comparable a esa importancia:

Creo que un escritor es más responsable aún por lo que no ha escrito.

Escribir significa responder a todas las voces insistentes del pasado y a la de uno mismo: voz profunda, íntima, que llama al futuro.

Lo que creo, oigo y siento está en mis textos, y lo expreso, *sin decirlo a veces del todo*.

¿Pero qué es lo que *no decimos del todo* en lo que expresamos? ¿Es que tratamos de mantener silencio sobre lo que no podemos o no diremos, o precisamente lo que queremos decir y cuanto decimos, se oculta al decirlo de manera diferente?

Por estas cosas no dichas somos gravemente responsables.¹

Alarma

Pero no sólo estoy asombrada, sino inquieta con nuestras dos citas, con el poeta como legislador, no importa de qué mundo. Me da la impresión de que se mantuvieran desde los tiempos en que el poeta ocupaba una posición sacerdotal. Pero en nuestra época, la poesía no tiene esa función institucionalizada, y debo decir que no lo lamento. ¿O es esta una aspiración masculina? En realidad no deseo quebrantar la ley. Según mi parecer, la escritura tiene que ver con las posibilidades por descubrir, más que con la codificación. Mis palabras claves serían: explorar y mantener; explorar un bosque no por la madera que pueda venderse, sino para comprenderlo como un mundo y mantenerlo vivo.

Tranquilidad

Mi inquietud significa quizás que prefiero una imagen diferente mientras concedo a la poesía la misma importancia. Después de todo, los poetas trabajan con el lenguaje, y el lenguaje piensa por nosotros, como Valéry señala de manera más prudente:

Estoy inclinado a creer que ciertas ideas profundas deben su origen a la presencia, o presencia cercana en la mente del hombre de ciertas formas de lenguaje, ciertas figuras verbales vacías cuyo tono particular supone un contenido particular.²

Digresión

Cuando a Confucio le preguntaron, qué haría primero si fuera gobernante, dijo: “mejorar el uso del lenguaje”:

(...) si las palabras no son las correctas lo dicho no es lo que se quiere decir. Si lo dicho no es lo que se quiere decir, el trabajo no puede prosperar. Si el trabajo no prospera, las costumbres y el arte degeneran. Si las costumbres y el arte degeneran, entonces la justicia no es correcta. Si la justicia no es correcta, la gente no sabe qué hacer. He ahí la importancia de que las palabras sean las correctas.

Bertold Brecht también dice cómo Confucio practicaba esto al cambiar sólo algunas palabras en una vieja historia patriótica, de manera que, “El gobernante de Kun había matado al filósofo Wan porque dijo...”, lo cambiaba por “El gobernante de Kun había asesinado al filósofo Wan”; “el tirano X fue asesinado”, lo convertía en: “el tirano X fue ejecutado por asesinato.” Eso trajo como consecuencia una nueva visión de la historia.³

Alarma

Las dos décadas antes de que Hitler llegara al poder fue un período de increíble florecimiento literario, de ruptura y exploración en Alemania. Todos los dadaístas y expresionistas habían cuestionado, desafiado, explorado y cambiado el lenguaje, al flexibilizar sus articulaciones. De manera que el idioma alemán en esos días debió estar en muy buenas condiciones, a pesar de que los nazis no tuvieron problemas para ponerlo en función de sus propósitos, al tergiversar lo dicho y situarlo a años luz de lo que significaba. Mientras el lenguaje piense por nosotros, no hay garantía de que sea en la dirección que deseamos.⁴

Tesis 2

Las tesis más importantes de esta charla completa son: a) la poesía tiene relevancia social. No es sólo un ornamento o algo privado, una expresión de emociones personales. b) Su relación con la sociedad no es únicamente reflexiva o mimética, ni articula sólo lo que se piensa con frecuencia, sino lo que nunca se expresa tan bien. Esto puede hacer consciente a la cultura de sí misma, al develar las estructuras ocultas. Cuestiona, resiste. Por lo tanto la poesía puede, al menos de forma potencial, anticipar estructuras que puedan conducir a un cambio social.

Digresión

Es difícil ser conscientes de nuestra posición social e histórica, mucho menos saber cuánto nuestros trabajos expresan explícita o implícitamente lo conocido de nuestra sociedad, y cuánto la hace consciente y contribuya posiblemente a su cambio. La frontera entre lo privado y lo público es muy fugaz. Por una parte, parece haber un límite *cuantitativo* realmente elevado para que algo tenga efecto. Por otra, sospecho que casi todo lo que hacemos tiene algún efecto social, sólo porque somos miembros de una sociedad. (¿Qué pudiera ser más privado que hacer el amor?, —pero si no se es cuidadoso, y la pareja es heterosexual, puede producir un ciudadano.)

Aun cuando la poesía nada más exprese emociones personales, tendría una función social, sobre todo al reconocer la importancia de las emociones; (o debido a que) a menudo éstas impiden nuestro funcionamiento uniforme dentro de un orden social.

En contraste, la literatura como ornamento o entretenimiento tiene una función conservadora que la poesía también puede tener y que nuestra tesis inicial no considera.

Yo acostumbraba a emplear una frase equivocada que decía: “No encuentro tus poemas cómodos.” Estaba complacido con esta frase. Hay poemas que son cómodos y se reconocen de inmediato como poemas. Además cuando celebran valores incuestionables como el amor o la naturaleza, hacen sentir bien a la gente y les da la ilusión de estar en contacto con algo “más alto”, alguna escena poética trascendental. Les proporciona lo que Roland Barthes denominaba “la buena conciencia del significado comprendido.”⁵

Me gustaría plantear que incluso estos poemas con toda su reafirmación del *status quo*, presentan un pequeño desafío al salirse del marco de lo que es útil. Sin embargo, estoy dispuesto a soportar estos poemas y crear nuestra Tesis 2, de que la función de la poesía es criticar: cuestionar. George Bataille ve la *trasgresión* como cualidad literaria esencial. Edmon Jabès la llama subversiva:

La subversión es el verdadero incentivo de la escritura: el de la muerte.⁶

Alarma

Jabès lleva esta subversión de inmediato a un nivel donde se aprecia como el principio mismo del cambio, por lo tanto de la vida, más que dirigido contra un orden social en particular:

¿Sabré ya que abrir o cerrar mis ojos, estar acostado, moverme, pensar, soñar, hablar, estar en silencio, escribir y leer, son todos gestos y manifestaciones de subversión?

Despertar altera el orden del sueño, el pensamiento persigue el vacío para sacar lo mejor de éste, el discurso al difundirse rompe el silencio, y la lectura desafía en cada oración leída.

Hay mucho apoyo para la función social del arte como una contra-proyección creadora de conciencia. Por ejemplo, Adorno dice:

(...) el arte no reconoce la realidad al reproducirla de manera fotográfica, sino al expresar lo que está velado por las formas empíricas de la realidad.⁷

La escritura se vuelve acción a través de este descubrimiento.

Alarma

Mientras parte de mí desea esta función social, debo admitir que cualquiera de estas consideraciones está lejos de mi mente cuando escribo, y que la noción de George Bataille de arte como un derroche glorioso del exceso de energía, me parece mucho más cercana a lo que ocurre.

Tesis 3

La función de la poesía es derrochar el exceso de energía.

Digresión

Resumiré brevemente el principio fundamental de la “economía general” de Bataille, que debería llamarse en realidad “economía a escala del universo”, como expresa en *The Accursed Share*.

Él parte de un exceso de energía dado, derivado del sol, y ve la historia completa de la vida sobre la tierra, y en especial la aparición de la humanidad, como el efecto de una exuberancia loca.”⁸

Un principio de la vida es que la suma de energía producida sea siempre mayor a la que se necesita para su producción.

El organismo vivo... recibe en principio más energía que la necesaria para mantener su vida: el exceso de energía (abundancia) puede utilizarse para el desarrollo de un sistema (por ejemplo, un organismo). Si el sistema no puede crecer más, o si el

exceso no puede ser absorbido por completo en el proceso de desarrollo, entonces se pierde sin beneficio, se gasta de forma voluntaria o no, gloriosa, o si no, catastrófica.

Al nivel del ser humano individual, una vez que el cuerpo ha crecido por completo, tenemos una explosión de sexualidad que libera enormes cantidades de energía, que sólo se desperdicia o se usa en la procreación, que extiende el potencial del cuerpo para el crecimiento.

La pérdida de energía más general y completa es la muerte. Por lo tanto, al nivel de las sociedades, la guerra es el gasto catastrófico obvio. Para Bataille, las dos grandes guerras del Siglo XX se suceden lógicamente, en un siglo relativamente pacífico dedicado al crecimiento industrial. Llama desempleo al gasto pasivo, o más bien a la reducción pasiva del exceso. Las formas gloriosas de derrochar el exceso son las grandes fiestas, la lujuria visible, los sacrificios y los rituales como el potlatch* en el que literalmente la abundancia se destruye; monumentos como las pirámides y catedrales son más un exceso que una función práctica como tumbas o lugares de adoración; y por supuesto todas las formas de arte.

Tesis 4

La economía general de Bataille, su noción del derroche y el exceso, explica la persistencia de poetas y de la poesía en cuanto a sus escasas recompensas. Tiene más sentido que poner el poema en un contexto de producción útil; sin mencionar la oferta y la demanda aún cuando éste entra en el mundo del comercio una vez que se publica y distribuye.

Digresión

Marx/ Engels: “Un escritor es un trabajador productivo no cuando produce ideas, sino cuando enriquece al librero que distribuye la obra.”⁹

El Servicio de Renta Pública del Departamento de Hacienda, comparte por completo esta visión. Cuando Burning Deck, la pequeña imprenta que Keith Waldrop y yo dirigíamos, solicitó el status de no lucrativa, nos dijeron: “Si vendes libros tienes un negocio. Puede ser un mal negocio, pero lo tienes.” En cualquier caso, es obvio que la energía que va a la escritura de un poema es enorme, y totalmente fuera de proporción para cualquier ganancia que pueda traer, lo mismo si es para publicarse en una imprenta comercial, o si incluye ganancias no monetarias como reputación, aprobación de un grupo, etc.

Alarma

* Potlatch (del chinook ‘regalo’), reparto ceremonial en el que una persona que ocupa un cargo de prestigio ofrece determinados obsequios a su rival. Se practicó entre algunos pueblos indígenas norteamericanos de la Costa Noroccidental del Pacífico, en ocasión de las bodas y las defunciones ocurridas en la familia del anfitrión, que procedía a demostrar ante sus huéspedes su superioridad económica y social, a veces hasta el punto de la bancarrota propia o tribal. Los invitados agazajados estaban en la obligación de celebrar más adelante una fiesta análoga y ofrecer estos mismos bienes pero multiplicados. N del T.

La poesía es un caso extremo en el que ni siquiera el poeta más exitoso puede vivir de la venta de sus libros. Así que un poeta sabe desde el principio que va a tener que vivir de alguna otra cosa —mientras que un novelista exitoso puede esperar a vivir de la escritura. Aunque también, los más “difíciles” entre los novelistas exitosos (Hawker, Coover, Barth, Abish, Angela Carter) todos al parecer imparten clases, aunque sea a tiempo parcial.

Hasta donde sé, un editor o un librero se enriquecen gracias a algunos libros, pero dudo que alguna vez sean de poesía, y obviamente tampoco de las pequeñas imprentas y sus distribuidores que no tienen esperanza siquiera de liquidar su quiebra, y deben contar con una subvención o patronato. Me gustaría ver al librero que se enriquezca por surtidos de pequeños impresos de poesía. En otras palabras, el mundo entero de los pequeños impresos, en lugar de enriquecer el bolsillo de los poetas, al igual que ellos, se ocupa en derrochar energía, tiempo y dinero; haciéndolo de una manera bella.

¿Por qué lo hacen?

Tesis 5

Hay más locos por ahí que los que crees.

Alarma

Nadie puede estar loco todo el tiempo y aún estar sano. El proceso de escritura, sin mencionar la distribución, no puede ser derroche *puro*. Debe existir un balance entre las tendencias contradictorias hacia el crecimiento y hacia el gasto.

Digresión

Imaginemos por un momento dos escritores que personifiquen los puntos extremos de las dos orientaciones. La distinción de Bataille entre sociedades guerreras y militares parece una buena analogía [p. 38]. Una sociedad guerrera, como los aztecas, se involucraba en guerras que no necesariamente alargaban su territorio. Se ejercitaban en la violencia pura, el combate visible sin cálculo. Lo que importaba era pelear y derrochar, algo digno de los dioses. Por el contrario, una sociedad militar es más una empresa de negocios, donde la guerra significa la expansión del territorio, ganar poder y construir un imperio. Lo último será más apacible, racional y civilizado, lo opuesto a la ferocidad intensa de los aztecas. También más apta para sobrevivir.

Asimismo, para quien pudiésemos denominar escritor descuidado, lo esencial es la escritura, la intensidad del proceso, el presente, la ansiedad y la gloria de crear una estructura que se mantenga unida. La palabra clave aquí es el *presente*, no estar limitado por ninguna consideración del futuro con que la obra pueda ser leída, apreciada o vendida. Es el momento de ser uno mismo lo más posible, aunque lo llamemos desequilibrado o loco. Si por el contrario, me interesa construir una carrera, escribo como un inversor más que como un consumidor (aún cuando gaste más energía que la necesaria

para que el material dé ganancias). Mi vista está en el mercado, tal vez sólo con la aprobación de un grupo, de cualquier manera en el futuro. Sometido voluntariamente al orden de la realidad, a las leyes que aseguran el mantenimiento de la vida o la carrera. Por lo tanto el escritor descuidado, en estos términos, y al menos en el momento de la escritura, debería “mostrarse indiferente ante la muerte”.

Alarma

Como dije, nadie es puro. Por toda nuestra intensidad anárquica, más tarde o más temprano, deseamos nuestros escritos publicados. Queremos ser descuidados y leídos. Otra vez el ejemplo de Valéry sobre los dos peligros famosos que amenazan al mundo: orden y desorden.

Digresión

En *El placer del texto*, Barthes aplica esta misma distinción a la lectura. La lectura como *jouissance*, un placer orgásmico, contra la lectura como una actividad educativa, un esfuerzo de comprensión e interpretación. Una vez más, podemos separar el placer del esfuerzo, de entender mediante el más puro placer orgásmico, sólo como una abstracción. Pero Barthes nos ha dado una palabra interesante.

Tesis 6

La función social de la poesía es el placer.

Pound dijo: éxtasis, tipo de placer que es una enorme fuerza subversiva y anárquica; es la razón de que sociedades y religiones, incluyendo al capitalismo, el marxismo y el freudismo, sospechan de la poesía y tratan de regularla tanto.

Alarma

Este tipo de subversión no ajusta del todo en nuestra tesis inicial de un rol crítico-constructivo mayor. Sin embargo, puede encajar bien con la noción de que la escritura y el escritor no tienen en realidad un lugar dentro de la estructura social, sino que están fuera de esta, al margen.

Digresión

Edmond Jabès escribe en toda su obra sobre el “no-lugar” del libro y el escritor. Este no-lugar (que es quizás una réplica del “mundo desconocido” de Oppen) va más allá de la distancia del ejercicio de poder, que se piensa con frecuencia para limitar a los intelectuales a hablar sobre asuntos de política. También va más allá de la marginalidad: va a la otredad. Roland Barthes, a la vez que admite que ocupa un puesto oficial (“intelectual”), llama al sentido interno de su posición “atópico”, lo que deja afuera incluso la noción de lugar. Barthes lo contrasta explícitamente con u-topías, la que por lo general es una reacción directa a una situación real y propone una respuesta o contra-

modelo, por lo que a-topía es estrictamente negativo.¹⁰ También Adorno se le une al ver la labor del arte no como función, sino como una des-función.¹¹

Alarma

¿Es éste un pensamiento deseado? ¿Un deseo de negar hasta qué punto somos parte de nuestra sociedad? ¿De lo imposible que es escapar del lugar de nacimiento, educación y profesión que nos asignaron? ¿No es tratar de hacer una virtud de la alienación personal? Tal vez en parte. Aunque provenga de la esencia de la literatura que es negativa, no “real”, una mera posibilidad, sobre todo ya que no está dotado con una función sacerdotal. Por esta razón, su existencia sola constituye una alternativa a lo que existe, y por lo tanto, una crítica a ésto.

De esta manera hemos llegado a la

Tesis 7

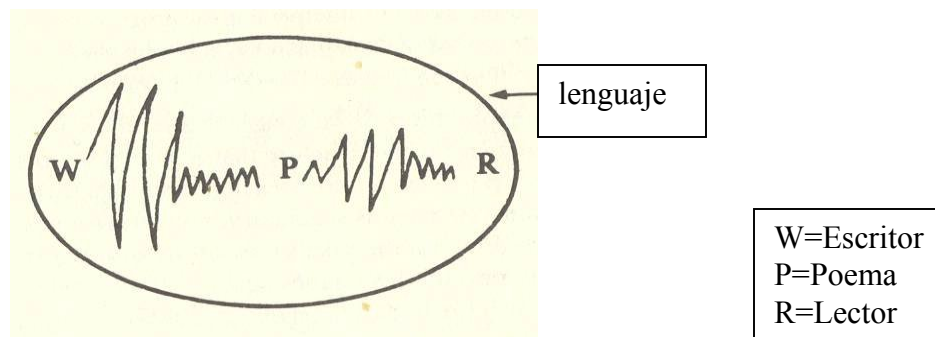
que reafirma la Tesis 2:

Por su propia naturaleza de ser “otra”, la literatura *no puede evitar ser crítica*, no puede evitar ser “una acción contra las insuficiencias de los seres humanos.” Es Brecht quien llegó a la conclusión de que “todos los grandes hombres eran literarios.”¹²

Es tiempo de que veamos cómo un poema puede provocar esto.

Tesis 8

No existe comunicación directa con el lector; ya que es imposible conocer a nuestros lectores (más allá de cinco amigos quizás). Me encuentro en un diálogo cuando escribo un poema, pero no con un futuro lector, ni siquiera con el “lector ideal”, sino con el lenguaje mismo. Por supuesto deseo que al final, haya lectores que a través de mi poema entren a su vez en un diálogo particular con el lenguaje, y quizás, vean ciertas cosas como consecuencia. Podríamos representar esto en un diagrama donde el círculo representa el entorno del lenguaje compartido en varios grados por el autor y el lector.



En mi opinión este diálogo con el lenguaje es completamente literario. Cuando empecé a trabajar, tenía solo un núcleo vago, una energía que fluía a las palabras. Tan pronto como

empecé a *escucharlas*, revelaron sus propios vectores y afinidades, al empujar el poema hacia su propio campo de fuerza, con frecuencia en direcciones nunca vistas, lejos de la carga semántica del impulso original.

Digresión

Jabès: “Las páginas de los libros son puertas. Las palabras las atraviesan guiadas por su impaciencia para reagrupar...La luz se encuentra en este impulso de deseo amantes de los amantes.”

Oppen: “Cuando la escritura del hombre está amenazada por una palabra, es entonces que comienza.”

Olson: “No es el “conjunto” [ni la “expresión adecuada”] sino lo que sucede en el medio.”¹³

Tesis 9

Por lo general, un poema es una exploración del lenguaje. Esta visión es compartida por lingüistas como Roman Jakobson y Paul Valéry:

Digresión

Valéry:

Quando los poetas se internan en el bosque del lenguaje es con el propósito expreso de perderse; lejos en el aturdimiento, buscan encrucijadas de significados, ecos inesperados, encuentros extraños; no temen los rodeos, sorpresas, ni a la oscuridad. Pero el cazador que se aventura en este bosque con el propósito ardiente de la “verdad”, y permanece en un solo camino continuo, del que no puede desviarse un momento, por temor a perderse o arriesgar el progreso que ya ha hecho, corre el riesgo de no capturar nada, salvo su sombra. A veces la sombra es enorme, pero es una sombra.¹⁴

Cuando digo que la poesía es una exploración del lenguaje, no es un retroceso de lo social, ya que el lenguaje es la estructura compartida por la sociedad y su otredad, que es la poesía. Esto tampoco quiere decir que no hay referencia, sino que la referencia es secundaria, no lo principal. El poema trabaja de forma indirecta, pero las obsesiones y preocupaciones del poeta encontrarán su lugar dentro del texto. Jabès otra vez: “Lo que creo, oigo y siento está en mis textos, y lo expreso *sin decirlo a veces del todo*.”

Digresión

En las primeras etapas de mi escritura, todos los poemas eran sobre mi madre y mi relación con ella. Releyéndolos un poco después, decidí que tenía que escapar de esa obsesión. Ahí fue cuando empecé a hacer *collages*. Tomaba una novela y escogía una o dos palabras de cada página. Los poemas eran todavía sobre mi madre. Entonces me di

cuenta que no tienes que preocuparte por el contenido: tus preocupaciones entrarán al poema, no importa cuáles sean. Tzara termina su fórmula de hacer un poema al azar, cuando corta las palabras de un periódico y las agita en un sombrero: “El poema se parecerá a ti.”¹⁵

Tesis 10

El poema no funcionará a través de su contenido o de un mensaje que en cualquier caso sólo hablaría a los ya iniciados, sino mediante su forma.

Digresión

Bretch:

La presentación debe ser inusual para sacar al lector del amparo de sus hábitos, de manera que preste atención, entienda y, esperamos, reaccione menos en conformidad con las normas.¹⁶

Gertrude Stein *Composition as Explanation*

Todo es lo mismo excepto la composición, y como la composición es diferente y siempre va a ser diferente, no todo es igual.¹⁷

Adorno:

[Como] el arte por definición es una antítesis de lo que existe... se separa de la realidad por una diferencia estética... Sólo puede actuar sobre ésta a través de su *immanente Stimmigkeit*, el derecho intrínseco de la relación de sus elementos [es decir, a través de su forma]. La obra puede convertirse en conocimiento, no sólo a través de las intuiciones individuales, sino como una totalidad, a través de todas sus mediaciones.¹⁸

Digresión

Me gustaría mostrar dos ejemplos de poemas con un contenido social explícito. El primero es “Testimonio” de Charles Reznicoff:

1

A cuarenta pies del suelo sobre el poste de telégrafo
el liniero
encaja las espuelas que usa en el poste y
mueve su otra pierna alrededor de éste
inclinado

para fijar una línea con sus tenazas
al final de la cruceta
con un cable alrededor de la copa de vidrio sobre una clavija.

La línea se soltó
cientos de pies sobre él
debido a un carrete,
roto,
y desde la cruceta
rota que estaba atada al poste:
cayó de cabeza
hacia las piedras debajo.

2

Ocurrió una noche lluviosa de marzo
las luces de la calle parpadearon dos veces:
una rotura en la conexión
y todas las manos la buscaban.

Cuando el policía lo vio por primera vez
el hombre de color llevaba una pequeña escalera
que las manos usaban
para subir a los postes eléctricos.
El policía otro lo vio colgado del poste,
su sobretodo se agitaba al viento,
y lo llamó pero no obtuvo respuesta.

Pusieron el cadáver sobre el mostrador de una tienda cercana:
la piel estaba quemada en la palma de las manos;
la derecha estaba quemada hasta el hueso.
El aislante faltaba por la parte del “cable” que había tocado
y su piel estaba pegada al cable desnudo.

3

Había tres en la locomotora:
el asistente, el bombero y el ingeniero.
Como a doscientas yardas del hombre —
sordo—
el asistente comenzó a tocar la campana;

casi a cien yardas
el ingeniero comenzó a sonar su silbato:
treinta o cuarenta soplidos cortos.

El hombre no se bajó de la vía ni miró alrededor...”¹⁹

Esto parece contradecir lo que he dicho sobre el carácter indirecto del poema. Pero al operar con la distancia, sin otro tipo de comentario o explicación, ni siquiera con los detalles suficientes, Reznicoff va contra nuestra expectativa de empatía. Deja que el lenguaje llano del tono de la noticia lo sostenga como tal, además, añade ejemplos al

testimonio de una sociedad que no sólo causa tales desastres diarios en nombre del progreso industrial, sino que los reporta de esta manera.

El poeta alemán Helmut Heissenbüttel con frecuencia trabaja con la técnica de Gertrude Stein de evitar los sustantivos y sustituirlos por palabras con una referencia implícita a un contexto, como pronombres, conjunciones, auxiliares y preposiciones circunstanciales. A menudo evita nombrar por un comentario político y social. Las palabras no dichas asumen un aura de tabú y todas las preposiciones relativas, los estos y aquellos, implican rodeos. Esto puede ser muy divertido, por ejemplo cuando el tabú es sexual como en “*Shortstory*” (Breve historia) donde al final cada uno “lo” ha hecho con todos los demás, incluyéndose a sí mismo. Como otro ejemplo, tomemos un extracto del poema “Solución final”:

ellos lo pensaron un día
a quienes lo pensaron
les ocurrió un día
alguien hizo que ocurriera un día
a alguno de ellos le ocurrió a alguno de ellos
alguno de ellos lo pensó un día
un día uno de ellos lo pensó
o quizás un grupo lo pensó a la vez
tal vez le ocurrió a un grupo de ellos
y cómo hicieron para que les ocurriera

si quieres hacer cualquier cosa del todo tienes que hacerlo por algo y no sólo cualquier cosa que pienses sino algo que pueda ser para bien o al menos algo que a muchos les guste ser o que creas que a muchos les guste ser

y así ellos lo pensaron un día

ellos lo pensaron y chocan con eso cuando quieren comenzar algo pero con lo que chocan no es algo que puedes apoyar sino que estarías en contra o mejor aún algo contra lo que podrías poner a la mayor parte de la gente porque cuando logras poner a la mayor parte de la gente contra algo sobre lo que no tienes que ser muy específico sobre lo que puedes apoyar y el hecho de que no tienes que ser muy específico al respecto tiene sus ventajas porque mientras ellos se desahogan la mayor parte de la gente no se preocupa en el motivo de su existencia

y entonces chocarán con esto una vez que empiecen a pensar algo así

ellos chocan con la idea de que contra lo que estás debe ser algo que puedes ver tocar insultar humillar escupir encerrar derribar exterminar porque lo que no puedes tocar insultar humillar escupir encerrar derribar exterminar sólo puedes decirlo y lo que sólo puedes decir quizás haga cambiar y nunca sabes realmente qué rumbo tomará no importa lo que digas en su contra.

y así ellos chocan con esto y les ocurrió

entonces chocaron con esto y cuando hicieron que la mayor parte de la gente los acompañara y lograron que la mayoría estuviera con ellos chocaron con la idea de que contra lo que estás puede todavía cambiar mientras exista y que sólo lo que se ha ido no puede cambiar y así ellos fuerzan a aquellos que tienen de compañía para destruir lo que han tenido en contra para considerarlo como la malaria, los mosquitos o las plagas, que tienes que exterminar...²⁰

Es cierto que hemos dado una referencia en el título, pero de lo que “trata” el poema, la referencia que éste construye no es tanto la “solución final” en sí misma, sino el sentimiento germano de posguerra: el deseo de no hablar de ésta, el deseo de que se marchara y sin embargo su presencia inevitable estuviera en la mente, en lo implacable del poema. Su poder está precisamente en el hecho de que el texto no dice lo que “ellos” pensaron al respecto, ni qué fue lo que pudieron hacer para que la gente estuviera en contra. Nada: sólo ese circular alrededor de un medio no nombrado que pudiese transmitir mucha ambivalencia.

Tesis 11

En cuanto a la forma, ser inusual es tener que ir en contra de las expectativas al romper alguna convención, regla, tradición establecida, ley, sea literaria o más general.

Digresión

Bataille:

Los hombres se diferencian de los animales por seguir las leyes, pero las leyes son ambiguas. Los hombres las cumplen pero también necesitan violarlas. La trasgresión de las leyes no parte de la ignorancia: requiere de determinado coraje. El coraje necesario para la trasgresión es uno de los logros del hombre, en particular éste es el logro de la literatura cuyo momento privilegiado es el desafío. La literatura auténtica es prometeica.²¹

O como Tristán Tzara expuso de forma más breve: “Debemos destruir los encasillamientos.”¹⁴

Por supuesto, las posibilidades de romper las leyes en la escritura son infinitas. Me gustaría hablar brevemente de dos blancos de ataque fundamentales, la lógica y el significado.

Digresión

En realidad no soy la primera persona en decir que la poesía tiene una lógica alterna. No es ilógica, sino que tiene una lógica diferente, menos lineal, que recurre a lo menos domado e impredecible de nuestra naturaleza.

Es esto en parte a lo que se refiere mi *Reproduction of Profiles*, de la que leí al principio [de esta charla]; y que funciona con una sintaxis lógica, con todos esos “si...entonces” y

“porqués”; aunque se desliza constantemente entre marcos de referencia. También representa en especial al cuerpo femenino, y a los viejos arquetipos de género de la lógica y la mente como “masculino”, mientras que lo “femenino” designa lo ilógico, la emoción, el cuerpo y la materia. Espero que el deslizamiento constante desafíe estas categorías.

Sin embargo, sobre lo que trabajé conscientemente fue en el *cierre* de la oración preposicional. Esto fue un reto para mí porque mis poemas anteriores se habían dirigido sobre todo hacia la expansión de los límites de la oración ya sea al unir oraciones, o al utilizar fragmentos. Entonces tomé oraciones completas (casi siempre) y traté de abrirlas desde adentro, subvirtiendo la forma gramatical correcta y la lógica por estos deslizamientos semánticos. No es necesario decir que la apertura de estructuras cerradas sería también un patrón de pensamiento que podría ser útil en un contexto social, pero mientras escribimos, como dijo Cervantes en Don Quijote, trabajamos en el reverso del tapiz, bordando diferentes hilos de colores sin saber cómo va a lucir la imagen por el frente.

Digresión

Steve McCaffery ha aplicado la economía política de Bataille para atacar la posición privilegiada que “el significado” tiene en la literatura.²² Convierte “el significado” en equivalente de la abundancia, la recompensa y “el destino de la des-materialización de la escritura”, que para él es lo que convierte a un texto en mercancía. Por lo que su idea de una “economía general” de la escritura es la destrucción de un absoluto, un significado determinado y esto puede variar desde el “significado nómada” de metáforas y cualquier otro tipo de multivalencia, hasta poemas sonoros y textos que niegan, o al menos dilatan, el significado. Un ejemplo de lo último se cita en *Poetic Justice* de Charles Bernstein donde reconocemos el significado de “la inVectIva que UNE un pequEño discurso”, aunque no sin haber sido detenidos por la pronunciación inusual y el empleo de las letras mayúsculas.

En realidad, esto se encuentra más cerca de la economía política de Ezra Pound que de la de Bataille. McCaffery introduce la dicotomía abstracción-concreción: significado contra el sonido y la forma de las palabras, y entonces usa la analogía del dinero que es abstracto, energía simbólica, para desacreditar el significado. Lo anterior se asemeja más a Pound, para quien cualquier cosa concreta está bien, donde el oro, el metal concreto, “junta la luz en su contra”, aunque el dinero y todas las operaciones bancarias son abstractas y diabólicas. Por su parte, Bataille quiere un despilfarro de energía en todas sus formas, no sólo de las simbólicas como objetos o dinero, sino de las vidas humanas, del trabajo, de cualquier cosa.

Sin embargo, estoy de acuerdo en que una de las tareas más importantes de un poema es cortocircuitar la transparencia que las palabras tienen para el significado, que por lo general son consideradas por sus ventajas para usos prácticos. Susanne Langer dice: “Un símbolo que nos interesa *también* como objeto, distrae;”²³ por la referencia de lo que simboliza. Pero esto es exactamente lo que los poemas quieren: atraer la atención de la palabra como objeto, como cuerpo sensorial, evitándoles ser sólo fichas de intercambio.

Para Jakobson, es la función poética del lenguaje lo que hace a las palabras “palpables”,²⁴ y en *¿Qué es la literatura?*, Sartre acepta como la diferencia básica entre prosa y poesía, que la última trata a las palabras como cosas en lugar de signos, es más parecido a pintar o hacer música que escribir prosa.”²⁵

Alarma

No he mantenido claras las fronteras entre géneros en este ensayo, muchas de las ideas son sobre literatura en general, o incluso de todas las artes. Sin embargo, quizás Sartre ha puesto su dedo encima de una diferencia crucial y necesitamos repensar todo esto en términos de poesía contra prosa.

Digresión

Pondré un ejemplo más de un libro mío *The Road is Everywhere or Stop this Body* (El camino está en todas partes o detén este cuerpo)

La exageración de una curva
cambia
el tiempo y otra vez
a tu lado en el carro
la imágenes del camino se unen
con la noche húmeda
la fuerza que duerme
late en nuestros cuerpos
negado su líquido profundo
al siempre peligroso próximo
amanecer que sangra sus secuencias
de signos listos²⁶

Aquí el objetivo es estrictamente gramatical. La idea principal es que el objeto de una frase se convierta en el sujeto de la próxima sin ser repetido. Estaba interesada en extender los límites de la oración, de tener un flujo cercano sin fin que jugara con los versos cortos que determinan el ritmo. Como el campo temático son los carros y otros sistemas de circulación, me gustaba el efecto inmediato de la velocidad.

Sin embargo, también se manifiestan mis preocupaciones feministas. La mujer en nuestra cultura ha sido tratada como el objeto por excelencia; para ser admirada pero no observadora; para ser amada y que tenga las cosas hechas, pero no como la persona que las hace. Por lo tanto propongo un patrón en el que las funciones del sujeto y el objeto no sean fijas, sino temporales, con roles reversibles, donde no haya jerarquía entre periodos más importantes y subordinados, sino un flujo y una constante alternancia.

Alarma

Aún permanece la gran duda, la sospecha persistente de un principio cuantitativo. Tal vez nuestros poemas ofrecen un desafío a la gramática predominante, al proponer algunos

patrones de pensamiento y percepción que podrían ser buenas opciones a considerar. ¿Pero cuántos lectores logran tener un pequeño libro impreso? Aún cuando las 1000 copias de una tirada típica se agoten y todos lleguen a los lectores, ¿qué efecto tendrá este libro en la sociedad? Me temo que ninguno. Sospecho que esta situación adopte patrones similares de apariencia en muchas disciplinas a la vez, incluso cuando me he comportado en este papel, como si no existieran nada más que la sociedad por un lado, y la escritura por el otro. Por ejemplo, muchas de las características del arte innovador que molesta a la gente hoy en día (discontinuidad, indeterminación, aceptación del inevitable punto de referencia humano), fueron anticipadas por la ciencia a comienzos del siglo XX. Por otra parte, el hecho de que todavía logren este efecto, parece demostrar que se toma el arte para hacer que la gente se dé cuenta del desafío a sus hábitos de pensamiento o que el reto debe venir de muchas áreas. También nos insinúa lo *lento* que cambian sus hábitos mentales.

Digresión

Una última palabra sobre el desarrollo de las pequeñas publicaciones que son un ejemplo curioso, y el más tangible, de la interacción con la sociedad. A principios de los sesenta, cuando Keith Walrop y yo éramos estudiantes recién graduados que queríamos hacer una revista, las cotizaciones de las imprentas eran absolutamente impagables, sin embargo encontramos que podíamos comprar una pequeña prensa por 100 dólares. Habíamos tropezado con un momento de desarrollo tecnológico, en que la impresión en *offset* se comprobó que resultaba más barata que en prensas, por lo que las imprentas de todo el país estaban deshaciéndose de sus equipos. Cada vez más surgieron pequeñas imprentas, y aunque no todas utilizaban impresión tipográfica, en esos días fue muy bueno porque esa tecnología en particular era accesible (como lo es ahora la impresión computarizada). Recuerdo un librero en Ann Arbor cuyos ojos se alumbraron cuando le contamos sobre la prensa: “Con un mimeógrafo puedes empezar una fiesta, con una prensa para imprimir, una revolución.” En realidad no fue una revolución, pero en seguida se convirtió, en algo más que sólo unos excéntricos que imprimían libros pequeños. En los últimos treinta años, las publicaciones de pequeñas prensas han sido como bolas lanzadas, una alternativa ante las casas comerciales —hasta el punto que les ha dado una buena conciencia de asumir, incluso, menores riesgos financieros. Ahora dicen: una pequeña prensa puede hacer esto mejor que nosotros. Las publicaciones de pequeñas imprentas también han tenido el impacto suficiente como para que una agencia conservadora como la *National Endowment for the Arts* admita que nuestra literatura sería mucho más pobre sin éstas, y ofrece subvenciones de ayuda ocasionales.

Aún continúa en discusión si todo esto producirá o contribuirá a una revolución en nuestro pensamiento, o tan sólo causará un pequeño impacto.

Notas:

Todas las traducciones al inglés fueron hechas por Rosmarie Waldrop, a menos que esté señalado.

1. Edmond Jabès: “Repondre à repondre pour”, inédito, 1988.

2. Paul Válerý: *Aesthetics*, trad. al inglés Ralph Manheim, Bollington Series, Vol. 13, New York: Pantheon Books, 1964, p. 129.
3. Bertold Brecht: *Schriften zur Literatur und Kunst*, vol. 2, Frankfurt: Suhrkamp, 1967, p. 23.
4. Existen varios estudios convincentes de cómo pequeñas frases mal intencionadas difunden y refuerzan el antisemitismo en Alemania, por ejemplo, Víctor Klemperer: *Die unbewältigte Sprache*, München: dtv, 1969, o Sternberger/ Storz/ Suskind, *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*, Hamburg: Claassen, 1968.
5. en Urs Jaeggi: *Literature und Politik*, Frankfurt: Suhrkamp, 1972, p. 105.
6. Edmond Jabès: *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, Paris: Gallimard, 1982, p. 7 y texto de la cubierta.
7. Theodor Adorno: *Noten zur Literatur II*, Frankfurt: Suhrkamp, 1961, p. 168.
8. Georges Bataille: *Oeuvres Completes VII*, Paris: Gallimard, 1976, pp. 40, 9, 29. Una traducción al inglés de este volumen de 1949, *La Part Maudite*, fue publicada como *The Accursed Share*, Cambridge: Zone Books, 1988.
9. en Jaeggi, p. 21.
10. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris: Seuil, 1975, p. 53.
11. en Jaeggi, p. 21.
12. Brecht: *Schriften zur Literatur und Kunst*, vol. I, pp.115, 30.
13. Ver Jabès *The Book of Questions*, vol. 1, tr, Waldrop, Middleton, Conn.: Wesleyan University Press, 1976, p. 25; Charles Olson: *The Human Universe*, New York: Grove Press, 1967, p. 18. Oppen: "A letter", en *Agenda*, 1973, citado en *HOW(ever)* 1, #3 (Feb. 1984): "No escribimos lo que ya sabemos, hasta que lo llevamos al poema."
14. Válerý: *Aesthetics*, pp. 48-49.
15. Tristan Tzara: "7 manifestes Dada", *Oeuvres*, vol. I, Paris: Falmmarion, 1975, p. 382.
16. en Jaeggi, p. 52.
17. Gertrude Stein: *Selected Writings*, New York: Modern Library, 1946, p. 520.
18. Adorno: *Noten zur Literatur II*, pp. 163-4, 175.

19. Charles Reznikoff: *Testimony I: The United States 1885-1890: Recitative*, Santa Barbara, CA: Black Sparrow, 1978, pp. 30-33.
20. Helmut Heissenbüttel: *Textbuch V*, Olten: Luchterhand, 1965, p. 12.
21. Bataille: *Oeuvres Complètes*, IX, p. 437.
22. Steve McCaffery: *North of Intention*, New York: Roof Books, 1986, pp. 201-22.
23. Susanne Langer: *Philosophy in a New Key*, New York: Mentor Books, 1948, p. 61.
24. "Linguistics and Poetics", en *Style in Language*, ed. Th. A. Sebeok, Cambridge, MIT, 1960, pp. 356.
25. Jean-Paul Sartre: *Situations II*, Paris: Gallimard, 1948, p. 64.
26. Rosmarie Waldrop: *The Road is Everywhere or Stop This Body*, Columbia, MD: Open Places, 1978, p. 26.

Política poética

NICOLE BROSSARD

He dividido mi presentación en dos partes. La primera tiene que ver con el cuerpo de la escritura, sus motivaciones y energías. La segunda, con las referencias y valores que nos rodean, y el tipo de reacción lingüística que se requiere cuando expresamos nuestro desacuerdo. Digo *cuando expresamos nuestro desacuerdo*, porque no creo que alguien se haga escritor para reforzar valores o perspectivas comunes de la realidad.

En esta charla, me gustaría hacer un espacio para cuestiones referidas a diferentes rituales, acercamientos y posturas que asumimos en el lenguaje para existir, llenar nuestras necesidades de expresar, comunicar o desafiar al lenguaje mismo: con el deseo de que al jugar con el lenguaje, revelará dimensiones desconocidas de la realidad. Por más de veinte años, he escrito poesía, novelas, textos y ensayos. Aún hoy, estoy fascinada por el acto escribir, el proceso, el problema, el dolor y el disfrute que experimentamos al expresar en palabras nuestros sentimientos, que vagamente recordamos pero que insisten en ser recordados; lo que imaginamos, sean imágenes vívidas o destellos enigmáticos, corre por nuestro cerebro como una tormenta de verdad.

Los que están familiarizados con mi trabajo sabrán que una de las palabras más recurrentes en mis textos es *cuerpo* (*corps*). Esta palabra se acompaña por lo general de las palabras *escritura* (*écriture*) y *texto* (*texte*). La expresión *Le Cortex exubérant* resume mi obsesión con el cuerpo, el texto y la escritura. Para mí el cuerpo es una metáfora de energía, intensidad, deseo, placer, memoria y atención. El cuerpo me interesa por su circulación de energía y por el modo en que se provee, a través de los sentidos, de una red de asociaciones mediante las cuales creamos nuestro entorno mental, e imaginamos más allá de lo que de hecho vemos, sentimos, oímos y probamos. Es a través de este canal de asociaciones que pedimos nuevas sensaciones, que soñamos en retroceso, acelerado o en cámara lenta, que enfocamos fantasías sexuales y descubrimos inesperados ángulos de pensamiento.

Siempre he dicho que la escritura es energía que toma forma en el lenguaje. Las energías sexual, libinidal, mental y espiritual nos brindan la posibilidad irresistible de declarar cosas, de hacer nuevas proposiciones, de buscar soluciones que puedan romper los patrones sociales de violencia y muerte, de explorar territorios desconocidos de la mente, buscar cada una de nuestras identidades, y llenar la abertura entre lo real y lo irreal. En otras palabras, la energía nos motiva a escribir pero también necesita encontrar su *motivo* para ser capaz de hacerlo. La energía debe salir y entrar. El cuerpo es su canal, pero el cuerpo reclama ser más que un canal: piensa estrategias para regular el flujo de esa energía. El cuerpo sólo no puede procesarla toda, y necesita el lenguaje para hacerlo dentro de un sentido social. Entre los usos que hacemos del lenguaje, hay uno privilegiado llamado escritura creativa. En este sentido es que digo que la escritura forma figuras y significados dentro de la espiral de energía que nos atraviesa. Filtrada por el lenguaje, esta energía encuentra un ritmo, se vuelve voz, se transforma a sí misma en

imágenes y metáforas. La energía que es demasiado baja te mantiene en silencio; la energía que es muy alta crea ruido en lugar de significado —aún cuando el silencio y el ruido con el tiempo puedan interpretarse como un impulso histórico.

Las energías sexual, libidinal, mental y espiritual provistas de un *motivo*, o de un *objeto de deseo*, o ambos, nos llevan a una dimensión creativa. Cuando estas energías se sincronizan ofrecen un momento privilegiado al escritor. La mayor parte del tiempo, llamamos a esto “inspiración”. Estas energías también pueden trabajar solas o en combinación. La energía sexual produce la multiplicidad de imágenes y escenarios. La energía libidinal crea proyectos y metas. La energía mental proporciona agudeza y abstracción. La energía espiritual nos enlaza con un entorno global. Sin embargo todas estas energías pueden estancarte o enloquecerte, si no encuentran su objeto de deseo o se organizan de tal modo que puedan al menos soñar —o imaginar— su objeto de deseo.

Ahora haré una distinción entre el motivo y el objeto del deseo. El motivo es algo que cualquiera sea la situación, retorna eternamente en el trabajo de un artista. El motivo es raíz, carne y sangre; es *incontrovertible*; y está inscrito en nosotros como memoria primera y última; es conocimiento cardinal. Todos los buenos escritores tienen un motivo fuerte. El motivo está oculto la mayor parte del tiempo en el núcleo de una obra, oculto pero recurrente como tema. Me parece que el motivo (una buena razón y un patrón) es un asunto personal y existencial que lo hace a uno repetirse hasta la saciedad: ¿por qué o cómo? Esta es una pregunta tridimensional causada por un movimiento sinérgico, sin ser este momento ni traumático ni extático. Pasado el momento sinérgico, nos quedamos con esta pregunta tridimensional, una a la que sólo podemos dar una respuesta bidimensional —es decir, una respuesta parcial que nos obliga a repetir la pregunta e intentar otras respuestas. Respondemos en dos dimensiones porque pensamos de manera cronológica, una palabra por vez, una palabra detrás de la otra, mientras el cuerpo experimenta la vida sincrónicamente. En la escritura, tenemos que escoger, separar las cosas. Nombrar es separar, fragmentar la realidad. Los sueños son tridimensionales, pero los olvidamos o no los entendemos.

En cuanto al objeto del deseo, probablemente siempre sea el mismo mediado por las diferentes personas de las que nos enamoramos, por libros que no podemos recuperar, o situaciones a las que respondemos de forma pasional. Para mí un buen escritor, o pintor, siempre repite el mismo motivo, la misma pregunta o tema en todos sus trabajos. Pienso en Kandisky, Rothko y Betty Goodwin. Los grandes artistas son siempre guiados por un motivo, mientras que los creadores medianamente buenos tienen que contar con sus objetos de deseo: si los objetos no están allí, lo único que queda es sudar.

Es bien conocido que la gente da y toma energía unos de otros. La culpa, la humillación y el insulto, quitan energía. El amor, el respeto y el halago, la multiplican. El principio es muy simple. Pero se complica al aplicarlo al modo en que los hombres y las mujeres están situados con relación al lenguaje de los valores patriarcales. No podemos evitar el cuestionamiento de este campo cultural del lenguaje, que nos suministra energía o nos priva de esta. Lo que llamo “el campo cultural del lenguaje” está conformado por energías síquicas y sexuales masculinas transformadas a través de siglos de ficción escrita

dentro de estándares de imaginación, construcciones de referencias, patrones de análisis, redes de significado, retórica de cuerpo y alma. Cavar en ese campo puede ser para una mujer creativa, un riesgo a la salud mental.

Esta segunda parte es más personal. Lo que propongo discutir es un tipo de trayectoria en mi escritura. Me gustaría mostrar cómo mi política de la forma poética —mi Política Poética—, se ha formado dentro de un medio sociocultural, y por la influencia de mi vida privada. Sin embargo, también me gustaría hablar en términos generales de las conductas que encontramos en la escritura, mientras nos hacemos de un espacio, así como de las ideas que valoramos y los temas que privilegamos.

Como en principio, el lenguaje pertenece a todos, tenemos el derecho de reapropiárnoslo y tomar la iniciativa de intervenir cuando dé la impresión de que se encierra en sí mismo y cuando nuestro deseo choque con el uso común. Desde muy joven percibía el lenguaje como un obstáculo, una máscara poco vigorosa, una tarea repetitiva de tedio y mentiras. Sólo el lenguaje poético encontró merced a mis ojos. Es en este sentido que mi práctica de la escritura se convirtió a la vez en una práctica de intervención y de exploración —una experiencia lúdica. Muy pronto tuve una relación con el lenguaje de transgresión y de subversión. Quería sensaciones fuertes, desenmascarar las mentiras, la hipocresía y la banalidad. Sentía que si el lenguaje era un obstáculo, también era donde todo tenía lugar, donde todo era posible. Todavía lo creo.

A menudo digo que no escribo para expresarme, sino para comprender la realidad; a medida que la volcamos a la ficción, procesamos sentimientos, emociones y sensaciones, en ideas y paisajes de pensamiento. Después de todo, lo que diferencia a un escritor de alguien que no lo sea, es que el primero procesa la vida a través del lenguaje escrito y al hacerlo, tiene y da acceso, a inesperados e insospechados ángulos de realidad —a los que por lo general llamamos ficción.

¿Qué hay de expresiones como *sensaciones fuertes*, *transgresión*, *subversión* y *experiencia lúdica*? Empecemos con “sensaciones fuertes” y “experiencia lúdica”. ¿A qué se oponen estas expresiones? Para mí, se oponen al tedio y a la rutina diaria, en una palabra: *a la linealidad*. Detrás de ésta hay una idea obvia: “no estoy satisfecha con lo que la sociedad me ofrece como futuro, o me impone en el presente si no siguiera sus directivas, lo que quiere decir llevar una vida aburrida, superficial y puritana”. Esto significa que valoro la búsqueda, la inteligencia y el placer. También que no funciono con clichés y valores estandarizados, que de alguna manera parezcan estrechar las posibilidades de la vida: la vida mental y la emocional. En realidad, nuestros espíritus críticos y emocionales están cada vez más corroídos.

Para ser más concreta, empecé a escribir a principio de los sesenta en Québec, época que significó un punto de giro en nuestra historia, un período que he llamado “revolución silenciosa”. Todo se cuestionaba: la educación, la vida social, religiosa, política y cultural. Para mi generación el sueño de una Québec independiente, francesa, socialista y secular, proveía de audacias, de transgresiones y de una búsqueda de la identidad

colectiva. Pero bajo estos cambios en esencia estaba la búsqueda de la identidad. ¿Quiénes somos? ¿Quiénes somos? Tenemos pasaporte canadiense pero nuestra alma y tradiciones no lo son, hablamos francés pero no somos franceses, somos de Norteamérica, pero no norteamericanos. Como joven y escritora, tres instituciones tenían un sabor amargo para mí:

Primero: *La Iglesia Católica*, porque tenía una fuerte influencia en casi cada esfera de la sociedad de Québec y sobre todo por su control sobre la educación y la vida sexual (matrimonio, anticoncepción, aborto y homosexualidad).

Segundo: *La Confederación Canadiense*, y todos sus símbolos británicos y canadienses. Me molestaba profundamente la manera en que los franco-canadienses eran despreciados y discriminados por la política anglo-canadiense. Siempre he hecho del lenguaje algo muy personal. Aún hoy me siento muy dolida cuando alguien que vive, o que ha vivido muchos años en Montreal, me escribe en inglés.

Tercero: *la literatura instituida*. Cuando escribes, lo haces con, y contra la literatura. Escribes inspirándote en escritores y libros, pero también escribes contra la mediocridad y los clichés que promueve la literatura instituida. Tal vez esto es injusto con algunos escritores de la generación anterior a la mía, pero estaba harta de poemas que hablaban de paisajes, nieves, montañas, y la atormentada retórica del amor y la soledad. A la vez, sentía de manera intensa la literatura de Québec, de dónde la generación de *La Barre du Jour* y *Les Herbes rouges* están por redescubrirse y renovarse.

Estas tres realidades juntas me situaron en un campo social y literario al que me opuse, y luego trasgredí y subvertí. Al principio mi poesía era abstracta, no convencional en la sintaxis; el deseo con sus móviles eróticos jugaba un gran papel en ella. Parte de lo que escribía era conscientemente político, al menos en un nivel de intención. Digamos que mi “intención básica” era crear problemas, y ser problemática con respecto al lenguaje, pero también con mis propios valores incluidos en una práctica de escritura que era lúdica (juego con palabras), experimental (trataba de comprender los procesos de la escritura) y de exploración (investigación). Como ven, esto nos lleva de vuelta a mis valores: la exploración (que promueve la renovación de la información y el conocimiento), la inteligencia (que nos proporciona la habilidad de procesar cosas), y el placer (que nos provee de energía y deseo).

De 1965 a 1973, puedo decir que me veía como poeta —una poeta de vanguardia—, una poeta formalista. Por ser una mujer no era un peligro, no parecía ser gran problema. Por supuesto, no lo era porque en alguna medida no estaba identificada con la feminidad ni con otras mujeres, con las que no tenía nada que compartir. Podía comprender y hablar de alienación, opresión, dominación y explotación sólo cuando lo aplicaba a mí como habitante de Québec. Era una quebequeña, intelectual, poeta y revolucionaria. Esas eran mis identidades. Todas eran positivas y de alguna manera fueron apreciadas en esos años de cambios culturales y contracultura. Por lo que de cierta forma al transgredir, aún estaba en el lado bueno.

Pero en 1974, me convertí en madre, a la vez me enamoré de otra mujer. De repente vivía la experiencia más común en la vida de una mujer que es la maternidad, y al mismo tiempo la más marginal que es el lesbianismo. La maternidad hizo mi vida absolutamente concreta (dos cuerpos que bañar, limpiar, mover, en los cuales pensar), y el lesbianismo hizo de mi vida una ficción absoluta en un mundo heterosexual patriarcal. La maternidad formó mi solidaridad con la mujer, me dio conciencia feminista como lesbiana y abrió un nuevo espacio mental a explorar.

Mi cuerpo obtenía nuevas ideas, nuevos sentimientos y nuevas emociones. Desde entonces, mi escritura comenzó a cambiar. Se volvió más fluida aunque todavía abstracta y obsesionada con el lenguaje, la trasgresión y la subversión; pero esta vez tenía un “conocimiento carnal” de lo que ponía con palabras. Mi marco de referencias comenzó a cambiar, nuevas palabras (que nunca había utilizado) comenzaron a invertir mi trabajo: vértigo, risco, amazona, sueño, memoria, piel; y comencé a usar nuevas metáforas para comprender las cosas: la espiral y el holograma, metáforas que me ayudaron a separarme de las posturas lineales o binarias. Comenzaron a surgirme preguntas con relación a la identidad, la imaginación, la historia, y cada vez más, aparecieron interrogantes sobre el lenguaje y el increíble fraude que descubría en los depósitos de mentiras sobre la mujer acumulados durante siglos de versión masculina de la realidad. Lo que equivale a decir que también tuve que lidiar con paradojas, contradicciones, incomprensiones, tautologías; como una vía para comprender lo que llamaría el asunto de “el padre sabe qué es lo mejor”. Al ser el patriarcado una máquina altamente sofisticada, toma tiempo y energía comprender cómo funciona.

Ahora me gustaría tratar de responder con más precisión las preguntas realizadas en estas charlas sobre “La política de la forma poética”. Mientras escribía este ensayo pensaba: “No es en la escritura donde un texto poético es político, es en la lectura donde se convierte en político”. Sabía que había algo verdadero y equivocado a la vez en este enunciado, y por lo tanto decidí dividirlo en dos afirmaciones que son:

A- En la escritura, un texto muestra su política.

B- En la lectura, el texto tiene un aura política.

Creo que un texto proporciona información subliminal por la manera en que quiere ser leído. Su estructura es en sí un enunciado, no importa lo que diga el texto. Por supuesto, lo que dice el texto es importante, pero es como el cuerpo del lenguaje, que dice más sobre ti y sobre cómo quieres contar con algo más que con tus palabras. Me gustaría señalar tres aspectos en el que un texto muestra su política: su perspectiva, sus temas y su estilo.

La perspectiva: Lo que llamo la perspectiva es un ángulo desde el cual orientamos al lector en el texto antes que sea leído. Esto puede ser hecho por *citas* al principio o insertadas en el mismo, por ejemplo de Virginia Woolf, Marx, Martin Luther King, etc. También puede hacerse al *dedicar* un poema a alguien cuyo nombre sonará como una campana política. Por ejemplo, dedicarle un poema al Che Guevara, a Valerie Solanas, a

Paul Rose o incluso a Ben Johnson. La tercera forma es *titular* el poema o el libro de manera que sugiera algunas metáforas políticas. Por ejemplo: *Chili's Bones Flowers, Clitoris at Sunset, El color púrpura* (en el que leemos subliminalmente “personas de color”) o *Give Em Enough Rope* (que puede ser entendido como “denles suficiente cuerda, para que se cuelguen ellos mismos”; “dale suficiente cuerda para que haga lo que quiera”). Citas, dedicatorias y títulos, proporcionan referencias y propuestas inmediatas. Pueden indicar un estado mental; señalan canales literarios, culturales o políticos.

Temas: hay temas que están sujetos a que tengan un efecto, si no ideológico, al menos contradictorio: la *sexualidad*, el erotismo, la homosexualidad y el lesbianismo —algo que siempre está relacionado con el erotismo porque trata con los límites, la moral y lo inamovible—. El *lenguaje*: la escritura sobre el lenguaje, indica cómo el lenguaje trabaja o se retroalimenta, por la manera en que lo leído se ha escrito, y puede también implicar conciencia política porque quita la “ilusión referencial” del lector.

Postura: *descalificación de los símbolos de la autoridad* al develar las mentiras y las contradicciones sobre las que han sido construidas —Dios, el Papa, el Presidente, el Hombre o el hombre pequeño (como esposo, amante o padre); *valorar las experiencias marginales*, las personas que están en una condición de inferioridad, por ejemplo la valoración de las mujeres como sujetos.

Estilo: alterar la sintaxis, romper las leyes gramaticales, no respetar la puntuación, diseñar de manera visual el texto, usar el espacio en blanco, escoger la tipografía y los ritmos para crear sonidos. Todo esto tiene un profundo efecto en el lector, que ofrece una nueva perspectiva de la realidad a través de un acercamiento formal global, como hicieron por ejemplo los impresionistas, los cubistas y los expresionistas en pintura, y en literatura los surrealistas, *le nouveau roman* y los postmodernos. Entre los escritores podemos nombrar a Gertrude Stein, James Joyce y Monique Wittig por *The Lesbian Body*.

Al cambiar la perspectiva, los temas, o el estilo, de alguna manera engañas al (la) lector(a) conformista en su expectativa estética y moral, sorprendiéndolo(a) al romper sus hábitos de lectura. A la vez, proporcionas un nuevo espacio de emoción, un espacio para que nuevos materiales se tomen en cuenta con relación a la vida y su significado; también ofreces al lector no conformista un espacio para una nueva experiencia —viajar a través del significado mientras lo produce simultáneamente—

Estas intervenciones envían un mensaje en el que el poeta dice: “No estoy de acuerdo con la moral prevaleciente, ni en los valores estéticos. No respeto el *status quo*. Hay más en la vida que lo que creemos, y hay más lenguaje que el que acostumbramos a utilizar”.

Mientras el enunciado “Es en la escritura que un texto muestra su política”, repele o seduce al lector (la mayor parte del tiempo en dependencia de la cultura dominante), el segundo, “Es en la lectura que el texto tiene un aura política”, aboga por **un proceso de identificación** del lector sujeto a una minoría, o tratado como tal.

Creo que muchos escritores pertenecientes a minorías ya sean sexuales, raciales o culturales, o escritores que pertenecen a grupos que viven o han vivido bajo colonización, opresión, explotación o dictadura, están sujetos a tener una memoria personal muy cargada, aparte de la que proyectan como individuos. No obstante, su historia personal converge inevitablemente con la de miles que han sentido y vivido la misma experiencia. La memoria, la identidad y la solidaridad están en peligro cuando la *lectura* se toma como política; sólo la trasgresión, la subversión y la exploración están en peligro cuando la *escritura* se toma como política.

Cualquiera que se insulte y odie porque sus diferencias con un grupo de poder sean un límite, tarde o temprano, hará resonar un *nosotros* a través del uso del *yo*, y para delimitar esta línea entre *lo de nosotros* y *lo de ellos*, *nosotros* y *ellos*.

NOSOTROS disparamos emociones basadas en la solidaridad, la memoria, la identificación, la complicidad, el orgullo o la tristeza.

ELLOS disparan emociones basadas en la ira y la repugnancia. También odian: ELLOS cortan la relación.

TÚ (*vous* en el plural) lanzas acusaciones, culpa y reproche. Esto mantiene la relación porque es un trato directo. *Admites*, la negociación justo cuando *ellos* admiten pelear.

Todos tenemos una historia del **Yo/ Nosotros**, y una historia del **Nosotros/ Ellos**. Si perteneces a un grupo dominante, el **ellos** no es risible, ni insignificante, o utilizado como un chivo expiatorio. Si perteneces a un grupo oprimido, **ellos** son apuntados como el enemigo porque han provocado que exista un trato real o peligroso hacia tu colectividad o grupo. Como por ejemplo, podría delinear una carta personal que se leería así:

Yo/ Nosotros escritor (es) usted (es) no escritor (es) políticamente no conveniente (s)
Yo/ Nosotros poeta (s) usted (es) escritor (es) de prosa políticamente no conveniente (s)
Yo/ Nosotros mujer (es) usted (es) hombre (s) políticamente conveniente(s)
Yo/ Nosotros feminista (s) usted (es) sexista (s) políticamente conveniente (s)
Yo/ Nosotros lesbiana (s) usted (es) heterosexual (es) políticamente conveniente (s)
Yo/ Nosotros quebequeña (s) usted (es) canadiense (s) políticamente conveniente(s)

Personas de grupos que han sido silenciados o censurados política, económica y culturalmente, tienen la expectativa que uno de ellos hablará de, y para ellos. Las mujeres la tienen, al igual que las feministas, lesbianas, indios, negros, y chicanos. Esos lectores quieren tanto escuchar o ver cosas sobre ellos que pueden aún sobreestimar la implicación política de un escritor. Es por eso que los escritores de estos grupos se preguntan a menudo, ¿eres un escritor político? *Etes-vous un écrivain engagé?* Una pregunta que los avergüenza y que estarán tentados de evitar, dirán que escriben lo que escriben porque son creativos. Lo cual es cierto, pero es no tan simple como parece. Por ejemplo, mientras escribía un artículo feminista, me preguntaba quien escribía mi texto: la poeta, la feminista, o la lesbiana. Llegué a esta respuesta: la feminista es moral, responsable, justa y humanista, tiene solidaridad. La lesbiana es audaz, radical, asume

riesgos y se enfoca estrictamente en la mujer. La persona creativa, tiene imaginación y es capaz de procesar emociones y contradicciones ambivalentes, así como de transformar la ira, el éxtasis, el deseo y el dolor, en un significado social.

En conjunto, diría que la política poética individual se forma dentro de una actividad combinada de motivo personal con energía, identidad, conocimientos y la habilidad de procesar emociones, ideas, sensaciones en una respuesta significativa para el mundo. Para mí, mi poética crea en esencia un espacio para lo impensado. Como mujer, me quedo con un lenguaje que no borra, ni mengua a las mujeres como sujetos. Por lo tanto, en mi poética hago lo necesario para hacer un espacio para la subjetividad y la pluralidad de la mujer, y para dar una imagen positiva de ella. Esta tarea me compromete a cuestionar el lenguaje —simbólico e imaginativo, y desde todos los ángulos y dimensiones.

Como conclusión, me gustaría decir que buena parte de mi vida se ha ido escribiendo, y es muy probable que continúe así. En el deseo y la necesidad de reinventar el lenguaje, hay una cierta intención de felicidad, una confianza utópica y una seria responsabilidad. Debido a que siento ambos profundamente en mí, continúo mi camino de escritura. Como un viaje sin fin, la escritura es lo que siempre vuelve, me busca y me hace distanciarme de la muerte y la estupidez, la mentira y la violencia. La escritura nunca me permite olvidar que si la existencia tiene un significado en algún lugar, está en lo que creamos con nuestras vidas, con el aura de los torrentes de palabras que, dentro de nosotros, forman secuencias de verdad. Hay un precio por la conciencia, por la trasgresión. Tarde o temprano, el cuerpo de la escritura paga por su indomado deseo de belleza y conocimiento. Siempre he creído que la palabra belleza está relacionada con el mundo del deseo. Hay palabras, que como el cuerpo, son irreductibles: escribir, soy mujer, está lleno de consecuencias.

Coda

Poesía: Para mí la poesía es la más alta probabilidad de deseo y pensamiento sincronizado en una voz significativa. La poesía es una institución formal y semántica producida por nuestro deseo, este deseo no conoce las leyes que la motiva.

Texto: El texto es un acercamiento reflexivo ideal a los procesos de escritura y lectura. Cuando manipulamos el texto dentro del poema, es como si nos gustara domar lo irracional del poema. Un texto puede ser escrito sin “inspiración”, sin una historia. Para escribir un texto, solo necesitas un “motivo” para disparar el placer de escribir y de practicar, o de explorar en el lenguaje.

Ahora me gustaría establecer la armonía —la conexión— que tengo con la poesía, la prosa, la escritura y el lenguaje. Esto lo puedo decir ahora, pero incluso hace cinco años, habría sido incapaz de identificar esta armonía.

A) Mi armonía con la **poesía** tiene que ver con la voz que encuentra su camino, y a la vez la sincronización del pensamiento y la emoción. Esta es la armonía de la inteligencia en el sentido de la comprensión (asumida en uno mismo).

B) Mi armonía con la **prosa** y las novelas se parece a mi armonía con la realidad: del mismo modo que transcurre la vida diaria. Encuentro la prosa y la vida diaria tan aburridas que sólo puedo existir en estas dos realidades cuando creo **rupturas** en la oración o en el discurso, busco sorpresas y descubrimientos, y expando el significado. Cuando escribo prosa, necesito explorar lo narrativo, lo anecdótico, la linealidad del tiempo, el murmullo normal de los caracteres. Es por eso que mis novelas son anti-novelas que desafían a las novelas tradicionales.

C) Mi armonía con la **escritura** tiene que ver con el deseo y la energía. Esta armonía es sobre todo lúdica, y se relaciona con la exploración. El cuerpo y el acto de los ojos por lo general están involucrados.

D) Mi armonía con el **lenguaje** es un asunto de perspectivas con relación al conocimiento patriarcal y a su campo simbólico jerárquico/ dualista. Aboga por una *visión* en lugar de una subversión; defiende el conocimiento, la concentración y la agudeza. La visión va más allá de la trasgresión porque produce material nuevo.

Sonido y sentimiento, sonido y símbolo

NATHANIEL MACKEY

1.

Me gustaría referirme a la presencia de la música en un grupo de textos —las vías para considerar y responder a la música en algunos ejemplos de escritura, que se basan en el sujeto. Este ensayo debe su título a dos de estos textos “*Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics y Song in Kaluli expresión*” (Sonido y sentimiento: aves, llantos, poesía y canciones en la expresión de los Kaluli) de Steven Feld y “*Sound and Symbol: Music and the External World*” (Sonido y símbolo: música y el mundo externo) de Victor Zuckerkand. Ambos contribuyen al paradigma que propongo en mi apreciación de la “lectura” de la música en las obras literarias a las que deseo referirme.

Steven Feld es músico y antropólogo, y dedica *Sound and Sentiment* a la memoria de Charlie Parker, John Coltrane y Charles Mingus. Su libro, como el subtítulo nos dice, aborda el mundo en el que los Kaluli de Papua, Nueva Guinea, conceptualizan la música y el lenguaje poético. Los Kaluli asocian estos con las aves y el llanto. Parten de una brecha en la solidaridad humana, una violación del parentesco, la comunidad y la conexión. *Gisalo*, la forma depurada de la canción Kaluli (la única de las cinco variantes que ellos cantan, y que reclaman haber inventado y no haberla tomado prestada de sus pueblos cercanos), provoca y se combina con el llanto —que tiene que ver con algún tipo de brecha, por lo general la muerte—. Las canciones *Gisalo* se cantan en los funerales y durante las ceremonias para comunicarse con los espíritus y tienen la curva melódica del llanto de una especie de paloma pequeña, el pájaro *Muni*.¹ Esto refleja, y se basa en el mito relacionado con el origen de la música, en el que un niño se convierte en esta ave. El mito nos cuenta que el niño va a pescar camarones de río con su hermana mayor. Él no caza ninguno y le pide continuamente a su hermana los que ha atrapado; ella rechaza una y otra vez su petición. Al final captura uno y lo pone sobre su nariz, que se le pone roja púrpura brillante, el color del pico del pájaro *Muni*. Sus manos se convierten en alas y cuando abre su boca para hablar, se escucha el llanto falsete del pájaro *Muni*. Cuando sale volando, su hermana le pide que regrese y tome algunos de los camarones, pero su llanto continúa y se convierte en canción semi-llorada, semi-cantada: “Tus camarones no me los diste. No tengo hermana. Estoy hambriento...” Entonces para los Kaluli, el medio depurado de la música es la prueba de orfandad —un huérfano cualquiera rechazado del parentesco, de la sustancia social, cualquiera que sufre, para usar la frase de Orlando Patterson, “muerte social”², el prototipo por el que el niño se transforma en pájaro *Muni*. La canción es una queja y un consuelo, vinculado de forma dialéctica a un orden, donde por detrás de “huérfano” se escuchan ecos de “órfico”, una música que se convierte en abandono, ausencia, pérdida. Recuerdo entre los *spirituals* negros la canción “Motherless Child” (Niños huérfanos). La música es el último resorte del parentesco dañado.

En “*Sound and Symbol*,” título en el que Feld alude y refleja la propuesta de Victor Zuckerkand de “un concepto musical del mundo externo;” es algo a lo que también llama

“una crítica de nuestro concepto de la realidad desde el punto de vista de la música.” Recorre grandes distancias para afirmar que la música se comporta como testigo de lo que queda fuera de ese concepto de la realidad, o del hecho de que ese algo, *está* afuera. El mundo, nos recuerda la música, existe más allá de lo que alcanza la vista, depende de los sentidos pero se eleva sobre lo que es aprehensible para éstos. La cualidad inherente de inmanencia y trascendencia que los Kaluli atribuyen y simbolizan a través de las aves, que para ellos son tanto los espíritus de los muertos, como la principal fuente de los sonidos diarios, la escuchan como los indicadores de tiempo, ubicación y distancia en su entorno físico. En el análisis de Zuckerkand, inmanencia y trascendencia confluyen en lo que denomina “la cualidad dinámica de los tonos”: la valencia relacionada o vectorial que da y toma prestada de los tonos por su contexto musical. Le causa gran dolor mostrar que “ningún proceso material puede ser coordinado con ésta”, lo que le permite concluir:

En realidad la música trasciende lo físico: pero no trasciende los tonos. La música, más bien ayuda al tipo de “tono” a trascender su propio componente físico, a atravesar mediante un modo de ser no físico, y allí desarrollarse en una vida de plenitud inesperada. ¡Nada, sólo tonos! Como si el tono no fuera el punto donde el mundo con que nuestros sentidos tropiezan se volviera transparente ante la acción de las fuerzas no físicas, donde nos encontramos a nosotros mismos frente a frente como receptores, como si fuera con una realidad meramente dinámica —al punto donde el mundo externo rinde sus secretos y se manifiesta inmediatamente *como símbolo*. Para confirmarlo, los tonos dicen, significan y señalan— ¿Qué? No algo situado “más allá de los tonos”. Tampoco basta decir que los tonos indican otros tonos —como si tuviéramos tonos primarios, y otros marcados como sus atributos. No —en tonos musicales, el ser, la existencia, es indistinguible, *es*, señala-hacia-sí-mismo, significa, dice.³

Con facilidad se observa la compatibilidad de este concepto musical del mundo, esta afirmación del simbolismo intrínseco del mundo, con la poesía. La perspectiva de Yeats era que el artista “pertenece a la vida invisible” o la noción de Rilke de los poetas como “abejas de lo invisible”, coincide con la afirmación de Zuckerkand: “como la música existe, lo tangible y lo visible no pueden ser todo el mundo conocido. Lo intangible e invisible es en sí una parte de este mundo, algo que encontramos, algo a lo que respondemos” (71). También sus análisis se prestan a formulaciones más recientes. Para poner un ejemplo, su explicación de los eventos tonales dinámicos en términos de un “concepto de campo”, no está lejos de la “composición por campo” de Charles Olson. Como otro ejemplo, un crítico ha tomado “*Sound and Symbol*” para apoyar el trabajo de Jack Spicer.⁴

La analogía entre tono-que-refiere y palabra-que-refiere no está perdida en Zuckerkand, quien al observar que “en los tonos musicales, el ser, la existencia, es indistinguible, *es*, señala-hacia-sí-mismo, significa, dice,” añade a continuación: “En realidad, el ser de las palabras podría caracterizarse de la misma forma”. Continúa y distingue el tono-que-refiere, de la palabra-que-refiere, sobre la base de un acuerdo convencionalmente referencial con la última; una referencialidad que los escritores continuamente han puesto en duda, al hacerlo con frecuencia como un modo de “aspirar a la condición de la música”. “De este modo la poesía”, señala Louis Zukofsky, “puede definirse como un orden de palabras que, como movimiento y tono (rima y entonación) se acerca en gran

medida al arte sin palabras de la música, como un tipo de límite matemático.”⁵ La música nos estimula a ver que lo simbólico es lo órfico, que el reino simbólico es el reino de la orfandad; es constancia y precedente del reconocimiento de que el reino de la lingüística es también el reino de lo huérfano, al igual que en la caracterización de Octavio Paz del lenguaje, como una orfandad agravada por la presencia a la que se refiere y la que presumiblemente da nacimiento. Este reconocimiento preocupa, complica y disputa con la referencialidad inequívoca tomada por seguro en el lenguaje ordinario:

Cada vez que nos servimos de las palabras, las mutilamos. Sin embargo, el poeta no se sirve de ellas. Es su servidor. Al servirles, retorna a la plenitud de su naturaleza y las hace recobrar su ser. Gracias a la poesía, el lenguaje reconquista su estado original. Primero, sus valores plásticos y sonoros, generalmente desdeñados por el pensamiento; luego los valores afectivos; y al final, los expresivos. Para purificar el lenguaje, la tarea del poeta significa devolverlos a su naturaleza original. Aquí vamos hacia uno de los temas centrales de esta reflexión. La palabra, en sí misma, es una pluralidad de significados.⁶

Paz es uno de los tantos que ha notado la ascendencia de la musicalidad y el significado multivocal en el lenguaje poético. (Julia Kristeva: “El poeta... quiere convertir el ritmo en el elemento dominante... quiere hacer que el lenguaje perciba lo que no quiere decir, lo provee de su materia independientemente del signo, y la libera de la denotación”.)⁷

El lenguaje poético es un lenguaje que reconoce ser huérfano, por su tenue parentesco con las cosas que en apariencia refiere. Esta es la razón de que el mito Kaluli del origen de la música sea también el origen del lenguaje poético. La letra de la canción del niño que se convierte en pájaro *Muni* pasa a ser diferente del discurso ordinario. El lenguaje de la canción “amplifica, multiplica o intensifica la relación de la palabra con su referente”, como explica Feld:

En la canción, el texto al inicio no es un poder para un sujeto determinado, sino que de manera consciente auto-multiplica el intento del mundo.

(...) La poesía de la canción va más allá de una comunicación referencial pragmática, porque se organiza de forma explícita por cánones de reflexividad y auto-conciencia que no se encuentran en el habla ordinaria.

La singularidad del lenguaje poético está encubierto en la historia del “niño que se convierte en pájaro *Muni*”. Una vez que el niño ha agotado los códigos del discurso al suplicar, debe pasar a otra estructura comunicativa. El habla conversacional, que los Kaluli llaman *to halaido* “palabras duras,” es inútil una vez que el niño se convierte en ave; ahora pasa a hablar como un ave... el lenguaje poético es el lenguaje de las aves.⁸

Lo anterior mantiene un énfasis en este rompimiento con el lenguaje convencional, provocado por una brecha de la conducta esperada. Al negarse a la súplica de alimentos de su hermano, la hermana mayor viola el vínculo de parentesco.

Deseo analizar “*Sound and Sentiment*” junto con “*Sound y Symbol*”, de manera que el acento metafísico de la última contribuye y a su vez sea inducido por el énfasis del primero sobre el significado social del sonido. Lo que soy después, es un rango de implicaciones que se expandirá, para citar a Stanley Crouch, “desde los campos de algodón al cosmos”. Notarás otra vez que la música negra de la que hablo, una música cuya “crítica de nuestro concepto de la realidad” evidentemente es una crítica a la realidad social, al orden social, donde producto del racismo, el individuo se encuentra excluido de la comunidad y del parentesco: aislado. Los dos modos de esta crítica, los señalaré mediante las notas de Robert Farris Thomson sobre “los antiguos principios organizadores de las canciones y danzas africanas”:

(...) *el patrón de acentuación suspendido* (al disminuir el fraseo de los acentos melódicos y coreográficos); y, a un nivel de exposición ligeramente distinto pero igual recurrente, *canciones y danzas de alusión social* (música que, aunqueailable y “cantable”, contrasta sin compasión con las imperfecciones sociales, contra el criterio que implica la vida perfecta.)⁹

Sin embargo, lo social no es del todo así. Uno necesita junto a Amiri Baraka, escuchar a Jay McNeely: “la bocina abofeteó enfurecida la sociología”¹⁰; aunque no sin notar una confianza mística simultánea. Inmanencia y trascendencia se unen y componen la música social, al igual que la cósmica, la política y la metafísica. El compositor de “*Fables of Faubus*” le pregunta a Fats Navarro: “¿Qué es lo que está *fuera* del Universo?”¹¹

Esta unión de inmanencia y trascendencia la evoco en mis propios trabajos, a través de la figura del miembro fantasma. En la carta con que comienza *From the Broken Bottle Traces of Perfume Still Emanate* (De un frasco roto aún emanan vestigios de perfume), N. comienza:

Deberías haberme oído en el sueño de anoche. Caminaba por la acera y entré por un agujero abierto a la derecha de donde se encontraban, (o dispersas alrededor) las partes desarmadas de un clarinete bajo. Lo único curioso era que excepto por la campana de la corneta, todas las partes parecían más instalaciones de plomería que un clarinete bajo. De cualquier manera, recogí una pieza particularmente larga en forma de “silbato” y comencé a soplar. No recuerdo haber visto a nadie alrededor, pero de alguna manera sabía que la “multitud” quería oír “Naima” y decidí intentarlo. En cada intento, soplabla Dios sabe qué, en vez de “Naima” lo que salía era el solo de Shepp en su versión de “Cousin Mary” del álbum *Four for Trane*, — sólo que resultaba infinitamente más áspero, variado y cálido (hasta le hice algunos aportes). Al final recuerdo que me di cuenta de que tocaba algo ya grabado. Pude oír el sonido de los discos antiguos que salía de algún lugar de la parte de atrás y a la izquierda mía. Por supuesto, este hecho me hizo despertar.

Quizás Willson Harris esté en lo cierto. Hay músicos que nos persiguen como un miembro fantasma. De esta forma lo abrupto crea una ruptura; por lo tanto, “evidente”. No mayor que el dolor de una supuesta extensión.¹²

Hablaré más de Willson Harris después. Por ahora, solo diré que el miembro fantasma es una sensación recuperada, una sensación que va más allá de una separación y una

limitación, que compite y cuestiona la realidad convencional, es un sentimiento por lo que no está allí, que trasciende, ya que pone en duda lo que existe. La música como miembro fantasma surge de la capacidad de sentir lo que se encuentra aparte de una contingencia entumecida. El miembro fantasma persigue o critica una condición en que el sentimiento, la propia conciencia, parecería haber sido cortada. Es esta condición, el carácter no-objetivo de la realidad, a la que Michael Taussing aplica la expresión “objetividad fantasma”, con la que quiere denominar el velo por el que un orden social cumple su rol en la construcción de una realidad invisible: “una sociedad basada en la comodidad produce tal objetividad fantasma, y al hacerlo, oscurece sus raíces —las relaciones entre las personas. Esto se suma a una paradoja instituida socialmente con manifestaciones desconcertantes, lo principal es la negación por los miembros de la sociedad de la construcción social de la realidad”.¹³ “Fantasma” entonces, es un término relativo, que relativiza y separa ambos modos, y provoca una separación en la perspectiva entre lo real y lo irreal, un intercambio de atributos entre los dos. De manera que el narrador de *The Bass Saxofón* (El saxofón bajo) de Josef Skvorecky, dice de la banda que nos describe: “No fueron más que una visión, una fantasía, no fue más que el panorama meloso de la plaza del pueblo que era irreal”.¹⁴ El miembro fantasma revela la regla ilusoria del mundo que persigue.

2.

Volviendo ahora a algunos textos que aluden o buscan vincularse con la música, un sentido que propongo es que lo hacen como una forma de penetrar en una realidad alterna, donde la música es el miembro posible por el que se logra esto, o que nos alerta de la necesidad de que sea hecho. Al primer trabajo que me gustaría prestarle atención es a *Cane* de Jean Toomer. Aunque *Cane* no sea explícitamente sobre música como *Night Song* de John A. Williams, *Doctor Fausto* de Thomas Mann, o cualquiera de las obras que pudiésemos nombrar, en su modo “más pasivo” no son menos dignas de tener en cuenta para estas observaciones. Por supuesto, primero que todo está el lirismo, que llena la escritura, una música intrínseca que no está desligada del tema del parentesco dañado de la que recibimos indicios en el título. Algunos críticos han notado el eco bíblico, y hasta el propio Toomer, en sus cuadernos y correspondencia, al referirse en una ocasión a *Cane*. Su reconocimiento, que se lo debe a la tradición folklórica negra, pudo haber incluido un conocimiento de las historias en esa tradición que representa a Caín como el blanco prototipo, una mutación entre los pueblos más antiguos, que en ese momento eran todos negros: “Caín mata a su hermano Abel afuera de un gran club... y su rostro se vuelve blanco, igual que se decolora un tejido, y toda la raza de Caín ha sido blanca desde entonces”.¹⁵ Antecedentes del ataque blanco existen en “*Portrait in Georgia*”, “*Blood-Burning Moon*” y “*Kabnis*” que colocan la nota fratricida encontrada en el título del libro.

Reconocido como lo está en la tradición folklórica negra, *Cane* no puede evitar tener que ver con la música. No sorprende que se aluda a “*Deep River*”, “*Go Down, Moses*” y otras canciones. Es bien conocida la estadía catalizadora de Toomer en Georgia. Fue allí donde encontró primero el “espíritu-folclórico” negro que buscaba para apresar en el libro. Digno de respetar es el énfasis que pone en la música que escucha:

De cierta forma, la escena era cruda pero extrañamente rica y hermosa. Comencé a sentir sus efectos a pesar de mi estado, o quizás sólo por éste. Había un valle, el valle de “*Cane*”, con espirales de humo durante el día y neblina en la noche. Una familia de campesinos negros se había mudado recientemente a una choza no muy lejos. Ellos cantaban. Y esta fue la primera vez que oí las canciones folclóricas y *spirituals*. Eran muy ricas y tristes, alegres y hermosas.¹⁶

Insistió en que el espíritu de esa música estaba condenado, que “el espíritu folclórico iba rumbo a la muerte en el desierto moderno”, y que *Cane* era un “canto de cisne”, “la canción de un final.” El tedio elegíaco y la pesadez que caracterizan al libro, provienen del lamento por el tránsito de ese espíritu. Éste, es como la música que lo inspira; Toomer señala en una carta a Waldo Frank:

(...) El negro de la canción folclórica ha muerto: el negro de la iglesia emocional es decadente (...) En mis propias (...) obras que se acercan mucho a lo Negro antiguo, al espíritu saturado con canciones-folclóricas (...) la emoción dominante es una tristeza derivada de un sentido de decadencia (...) las canciones folclóricas son del mismo orden; la más profunda de ellas es “*I aint got long to stay here*” (No tengo por qué quedarme aquí).¹⁷

En el caso de “*Song of the Son*” (“Canción del hijo”):

Vierte, oh, vierte esa alma extraviada en la canción.
Oh, viértela en el brillo aserrín de la anoche
Dentro del aire aterciopelado por el humo de pino de esta noche
Y deja al valle llevárselo
Y deja al valle llevárselo

Oh, tierra y suelo, suelo rojo y árboles frondosos
Tanta escasez de hierbas, tanta abundancia de pinos
Ahora justo antes de una era en que el sol declina
Tus hijos, a tiempo, he regresado a ti
Tus hijos, a tiempo, he regresado a ti

A tiempo, aún cuando el sol se ponga
La canción que ilumine la raza de los esclavos, no ha sido compuesta
Aunque tarde, oh suelo, nunca lo es demasiado
Para atrapar tu alma adolorida, presta a partir
Tu alma adolorida, presta a partir.

Oh, negros esclavos, pasas maduras de púrpura oscura
Oprimidos, estallan en el humo del pino
Y pasan, antes de aserrar los viejos árboles desnudos
Salvé una pasa, una semilla se vuelve

Una canción eterna, un árbol que canta,
Canta suavemente a las almas esclavizadas
Lo que fueron y lo que son para mí
Canta suavemente a las almas esclavizadas.¹⁸

Cane está animada por una nostalgia opositora. Una embarcación precaria poseída de una elocuencia coincidente con la pérdida, que quiere alcanzar o mantenerse en contacto con una realidad alterna, a medida que esa realidad se desvanece. Fue el temor de Toomer a la ascendente clase urbana-industrial la que abrió sus oídos al castigo — potencialmente correctivo— un punto de contacto con lo que percibió en Georgia. A mitad del libro, ambientado en las ciudades del norte, las casas resumen un reinado de lo duro, bordes filosos, patrones rectilíneos, fijeza, reglamentación, formalidad y orden blanco: “Casas y dormitorios son lugares donde los rostros blancos se recluyen en la noche” (73). La casa constituye, una y otra vez, una estructura sofocante: “Robert usa una casa, como un casco de buzo monstruoso en su cabeza... Se hunde. Su casa es algo muerto que pesa sobre él” (40). O: “Los ojos de Dan apestan. Al hundirse en una capa blanda, los cierra. La casa se contrae a su alrededor. Es una casa metálica y cortante de bordes filosos. Rígida” (57). Comparemos esto con la raquílica y agrietada cabaña de Kabnis en el sur; a través de las rajaduras en las paredes y el techo, la música resuena:

Las paredes sin pintura, son endurecidas con una resina amarilla. Las grietas de las superficies son negras. Estas grietas son los labios que el viento de la noche usa para susurrar. Los vientos nocturnos en Georgia son poetas errantes, que susurran (...) Los vientos de la noche susurran en los aleros. Cantan misteriosamente en las grietas del techo (81, 104).

Canciones de ventilación es lo que Dan invoca contra la hilera de casas, el reino de la estructura sofocante, al principio de “Caja de descanso”:

Las casas son muchachas tímidas cuyos ojos brillan con reticencia sobre el cuerpo oscuro de la calle. Sobre los miembros brillantes y el torso de asfalto de un negro durmiente. Mueve tu rizada lana en flor, negro. Abre los bordes de tu hígado al débil resurgir blanco. Remueve la raíz vital de la gente blanqueada. Clamemos desde sus casas y enseñémosles a soñar.

Las formas de influjos oscuros de los negros son canciones callejeras que cortejan casas virginales. (56)

Treinta años antes de los tan celebrados Beats, Toomer se manifiesta contra una domesticidad hermética, un reino de las casas “cuadradas” y la domesticación del espíritu que la acompaña, su denuncia, como la de ellos, estaría inspirada y modulada por los contratiempos de la música negra.

No es que la belleza de la música no se comprara a un precio irrisorio. Por otra parte, su alcance fue fomentado y alimentado por la aparente falta de hogar en ésta (“*I aint got long to stay here*”). Lo que el viento nocturno susurra es:

Tierra del hombre blanco
Los negros cantan.
La merienda de los niños negros estará quemada
Hasta que los pobres ríos traigan
Descanso y dulce gloria

En el camposanto. (81)

Los cantos, rezos y gritos provenientes de la iglesia cerca de la cabaña de Kabnis, construida como cuenta Layman debido a un linchamiento, alcanza un clímax cuando una piedra rompe una de las ventanas:

Un chillido atraviesa la habitación. Las piezas de bronce sobre el mantel vibran. La hermana llora con frenesí: “Jesús, Jesús, he encontrado a Jesús, Oh Señor, Gloria a Dios, otro cantante está llegando a casa”. En ese momento, una piedra envuelta en un papel rompe la ventana. Kabnis se levanta atemorizado. Layman se preocupa. Halsey recoge la piedra. Quita la envoltura, la alisa y lee: “Tú, negro del norte, es hora de que partas; acompáñanos.” (90)

Toomer puso mucho de sí en Kabnis, de quien obtenemos una aprehensión de la música como una carrera de pronóstico contradictorio, sostén tanto de buenas como de malas noticias. “Querido Jesús”, reza, “no me ates a mí mismo y pon estas colinas y valles a vibrar con las canciones folclóricas tan cerca de mí que no pueda alcanzarlas. Hay una belleza radiante en la noche que me conmueve y (...) me tortura.” (83)

La apariencia de la música en *Cane* forma parte de la insistencia de Toomer sobre el destino trágico de la belleza, el alma transita a través de un mundo inmovible. Esta nota contrasta con el primer relato del libro, la historia de “Karintha que porta la belleza”, su alma: “algo en crecimiento, maduré demasiado pronto”. La narración es visitada constantemente por un fantasma de esplendor abortado, un espectro escrito dentro de su exagerado lamento por la condición de la mujer que refleja —la mujer como ánima, “alma separada” problemática. Con frecuencia, estas mujeres son notablemente retratadas cantando. La marca de negritud y de feminidad, encuentran la marca de opresión reflejada en la música. Toomer celebra e incorpora canciones, aunque observa las horribles condiciones que le dieron nacimiento, y confiesa su desechado carácter compensatorio. “*Cottong Song*” (“Canción del algodón”) uno de los poemas en el libro, toma las canciones de trabajo como modelo: “Vamos hermano, vamos. Levántalo. / ¡Vamos ahora, golpéalo! ¡Ruédalo!” (9). Como en “*Southern Road*” (“Camino del sur”) de Serling Brown, “*Work song*” (“Canción de trabajo”) de Nat Adderly y “*Chain gang*” (“Cuadrilla de presidiarios”) de Sam Cooke, a las que antecede, el poema busca sus raíces musicales en los trabajos forzados. Aquí la música es inseparable del estigma de aquellos que la hacen.

De hecho, esto va más allá. La música misma se mira con desdén y se estigmatiza en un orden social prosaico y mercenario: “Encerrado en la hilera sin fin de casas de metal (...) No asombra que no pudiera cantarles” (57). Las innovaciones formales de Toomer en *Cane* ventilan corporalmente la novela, el soporte tradicional de prosa, al reconocer fisuras y permitir convertirlas en verso y en diálogo dramático, anteponen la poesía al relato. Esta intención hacia la canción, aunque esté acompañada por un conocimiento de las canciones marginales pudo haber previsto el fracaso comercial del libro (de la primera edición sólo se vendieron quinientas copias). Los retratos de *Cane* son su propio aporte. Muestra que la música o la poesía, si no son exactamente el arte de un perdedor, se alimentan de una intimidad con pérdida y de hecho pueden alimentarla. Esto se

demuestra en dos ejemplos de una versión de parentesco roto, que se repite a lo largo del libro: la comunión frustrada de los supuestos amantes. Paul como Orfeo, y Bona como Eurídice; él se vira para darle un exquisito discurso poético fuera de lugar al portero, entonces se vuelve y se da cuenta que Bona se ha ido. De la misma manera, el narrador se expresa de manera poética cuando se sienta al lado de Avey, en la historia que tiene el nombre de ella, sólo para descubrir que se ha quedado dormida. Surge un juego de extrañamiento paralelo; logra su enajenación del reino fantasma del poder de la prosa — la cúpula del capitolio es “un barco fantasma gris”—, y la inmunidad para influenciar con la elocuencia:

Creo que hablé de manera hermosa, sobre un arte que nacería, un arte que les abriría el camino a las mujeres, a su gusto. Le pedí que tuvieran esperanzas y construyeran una vida interior con vistas a ese día. Recité algunas de mis propias cosas. Canté una canción de esperanza con un extraño temblor en la voz. Entonces comencé a preguntarme por qué su mano ni siquiera me había devuelto ni una simple presión (...) Me senté a su lado toda la noche. Vi la mañana escabullirse sobre Washington. La cúpula del Capitolio lucía como un barco fantasma gris sacado del mar. El rostro de Avey estaba pálido y sus ojos le pesaban. Ella no tenía la belleza gris salpicada de carmesí del amanecer. Odiaba despertarla. Mujer huérfana... (46-47)

3.

La belleza intrínseca a su anomalía, es hermosa y no lo es al mismo tiempo. (Baraka sobre el “Afro-Blue” de Coltrane: “La belleza no tiene nada que ver con esto pero lo es”.)¹⁹ Una agitación complica la supuesta ecuanimidad, el posible equilibrio. “La forma que arde en mi alma”, se lamenta Kabnis, “es algo terriblemente torcido que se desliza en un sueño, es una maldita pesadilla y no se detiene a menos que la alimente. Vive de palabras. No de palabras bellas. Ni de Dios Todopoderoso; sino de las palabras torcidas, deformadas, las que desentrañan, torturan” (110). El tormento atractivo de una belleza anómala y la danza en respuesta a la deformación —la forma igualmente “tortuosa y torcida”— también interesan a un escritor al que me gustaría referirme, William Carlos Williams. La atormentada/ atormentante irritabilidad que aparece en “Beautiful Thing” (“Algo hermoso”), sección de *Paterson*, recuerda a Kabnis: “¿Qué es la belleza, sino fealdad, si te daña?” (83) En la música negra, Williams oye el “desafío a la autoridad” y declara a la belleza, una vulgaridad que “sobrepasa toda perfección”.²⁰

El compromiso de Williams con la música negra estuvo muy influenciado por su sentido de ruptura con las corrientes literarias predominantes. En el momento en que fueron escritas las dos piezas a las que me gustaría referirme, Williams no había sido incluido en el canon, como puede verse en la omisión de su obra de *Modern Library Anthology of American Poetry* en 1945; a Conrad Aiken, su editor, lo ataca en *Man Orchid* (“Hombre orquídea”), la segunda de las piezas que discutiré. Su polémica contra el dominio e influencia de T. S. Elliot no necesita señalarse, excepto que también aparece en *Man Orchard* (“Hombre-huerto”). Al verse a sí mismo como un poeta víctima, Williams rinde homenaje a la música de las personas víctimas. En un gesto que desde entonces se ha exagerado (“el blanco negro”, “el estudiante negro”; analogías entre “mujeres y negros”),

él vio paralelos entre la suerte de ellos y la suya propia. Esto también puede verse, aunque ligeramente de una manera más sutil, en la primera de las dos primeras piezas a las que quisiera referirme “*Ol’ Bunk’s Band*” (“La banda del viejo Bunk”).

Ambas piezas surgieron cuando Williams iba a escuchar al trompetista de New Orleans, Bunk Johnson, en New York en 1945. Ocurría un resurgir del interés por la música de Johnson ocurría y Williams lo atrapó durante los tres meses y medio de conciertos en el Casino Stuyvesant en la zona sureste. Poco después escribió “*Ol’ Bunk’s Band*,” poema cuya continua insistencia “¡Estos son los hombres!”, discrepa con la cultura dominante que niega estatura humana a las personas negras. Va en contra de la disposición de la gramática aceptada en cosas como la “vulgaridad” consciente de la triple negativa “y/ no/ necesitan más,” emula con un desprecio hacia las convenciones que escucha en la música. El poema completo:

¡Estos son los hombres! el flaco, el nunca antes
contratado, el vocal,
el bravucón ¡De pie! ¡De pie! el
sonido de la cuerda del bajo.
¡Pica, silba! La bocina, la
interminable
bocina hueca, persigue un profundo
tono
¡Sopla, sopla! mientras los
tres pistones—
se desbocan— el solo, se agita, gritos
de lento a rápido
del segundo al primero ¡Estos son los hombres!

¡Toca, toca, toca, toca, toca,
toca, toca! el
llanto antiguo evita la crápula
que corroe lo
trascendente —desgarro, lágrimas, palabras
de pueblo, tensión—
gira y retrocede ileso, salta
golpea con los pies y
rasga ¡Estos son los hombres
bajo
su fuerza la melodía es débil —
para
proclamar, proclamas— Corren y
se detienen
en lentos compases para descansar y
no
necesitan más! ¡Estos son los hombres!
¡Hombres!²¹

“Persigue un profundo/ tono” nos recuerda que en 1930, Johnson tocó en una banda conocida como *Yelping Hound Band*, y también conjura un sentido de estatus de

inferioridad que lleva al poeta huérfano o proscrito a solidarizarse con la gente marginada. La repetida aseveración “¡Estos son los hombres!”, funciona como contrapartida implícita, aunque no dicha, de: “tratados como perros”.

Ensartadas por esta contrapartida implícita, están los versos “Estos son los hombres/ bajo/ su fuerza la melodía es débil”, donde “débil” refleja de un modo crítico un orden social mutilado. Los músicos hacen a la melodía lo que les han hecho a ellos; la desventaja social en la que esta discapacidad indica haber sido convertida, y en ese sentido trascendida, vencida. Williams anticipa la lectura más explícita que hace Baraka de la música negra como venganza, asesinato sublimado. Al analizar *Paterson*, que no estaba muy avanzado cuando “*Ol’ Bunk’s Band*” fue escrito, se encuentra la misma complejidad de imágenes: perros, imperfección y debilidad. En el prefacio al libro 1, la imagen transmitida es la de un paria, en desacuerdo con la masa:

Olfateando los árboles,
otro perro
entre muchos perros. ¿Qué
más hay allí? ¿Qué hacer?
El resto ha corrido —
tras los conejos.
Sólo el cojo se mantiene— en
tres patas... (11)

Lo anterior lleva finalmente a la cita de John Addington Symonds en *Studies of the Greek Poets (Estudios de los poetas griegos)* que da fin al libro 1, un pasaje en el que Symonds comenta sobre el coliambo (“cojo o cojera yámbica”) de Hipponax:

Hipponax terminó sus versos yámbicos con un espondeo o un troqueo, en lugar de en un yámbico, lo que de esta forma provoca una mayor violencia a la estructura rítmica (...) El coliambo es el equivalente en la poesía al enano o al lisiado en la naturaleza humana. Los griegos mediante la aceptación de su metro imperfecto, de nuevo mostraron con propiedad su agudo sentido estético, al reconocer la armonía que subsiste entre versos ásperos y los sujetos deformes de que tratan —los vicios y perversiones de la humanidad—, al igual que su acuerdo con el espíritu enredado de lo satírico. El verso deforme era el apropiado para la moralidad deformada. (53)

Es obvio que en el libro 5, Williams oyó un gesto similar en los ritmos sincopados de la música negra, donde después de citar un pasaje sobre Bessie Smith de *Really the Blues* (“El Blues de verdad”) de Mezz Mezzrow, realiza su muy conocida conversión de “satírico” en “satyrico”:

¡una obra satírica!
Todas las obras
fueron satíricas mientras fueron las más fervientes.
¡Ribald como un sátiro!

Danza de sátiros
todas las deformidades toman alas. (258)

Ésta sería también una manera de hablar acerca del “pie variable” menos una adición a la escansión que al tropo —lo travestido, pie fracturado.

Aquí Williams tropieza, sin nombrarlo y probablemente sin conocerlo, con el mensajero Yoruba, orisha de las encrucijadas, el bailarín cojo Eleggua (Legba). Eleggua camina cojo porque sus piernas son de longitudes diferentes, una de ellas anclada en el mundo de los humanos y la otra en el de los dioses. Sus roles son numerosos, su denominador común es ser el que actúa como intermediario, mediador, un Hermes, de quien Hipponax era un seguidor (Norman O. Brown: “es significativo que Hipponax encuentre a Hermes como el dios más afín; es de hecho la única personalidad en la literatura griega de quien puede decirse que caminó con Hermes todos los días de su vida”).²² Como los pies alados de Hermes, la cojera de Eleggua enlaza lo alto y lo bajo —“deformidades toman alas”—. Eleggua preside las entradas, salidas, intersecciones, cualquier reino diferente o regiones que entren en contacto. Su cojera es un juego de diferencias, es el maestro lingüista y tiene mucho que ver con el significado, la adivinación y la traducción. Su cojera, rareza o acento excéntrico, es la “acentuación suspendida” de la que Thomson escribe; es el maestro músico y bailarín, declarado primero entre los orishas porque sólo él mientras bailaba, podía a la vez tocar un gong, una campana, un tambor y una flauta. Es maestro de lo polirítmico y la heterogeneidad, no sufre de su deformidad sino de multiformidad, una capacidad “defectuosa” en un orden homogéneo sujeto a una regla uniforme. La deformidad de Eleggua es un emblema de completa heterogeneidad, de imagen y es resultado de una cura peculiar. “Cojo” o “cojera”, al igual que “fantasma”, cortan con un borde relativizante para develar un poder deteriorado, como si el acento sincopado fuera una anomalía ofrecida como bendición insospechada, un soporte impredecible. Lo deteriorado se lleva a un nivel más alto, remedia, transforma el daño y se confunde en una danza. La deformidad de Eleggua, que compensa la diferencia en la longitud de sus piernas, funciona como un miembro fantasma. Robert Pelton escribe que Eleggua “transforma (...) la ausencia en una presencia transparente”²³, la pierna deficitaria en un suplemento invisible.

La autoridad de Eleggua sobre la mezcla y la transición lo hicieron especialmente relevante para la experiencia del trasplante que provocó la trata de esclavos. La necesidad de acomodar las diferencias geográficas y culturales confiere un gran interés a sus habilidades mediadoras. De esta manera, es el orisha atendido con más esmero entre los africanos del Nuevo Mundo, el primero en ser invocado en las ceremonias vodú, ya sea en Haití, Cuba, Brasil, o cualquier otro lugar. Hay una pequeña interrogante vinculada al por qué la obra de Williams, que estaba interesada en el Nuevo Mundo como campo de innovación sincrético, visitaría el puente africano entre lo viejo y lo nuevo. Lo que escuchó en la música de Bunk Johnson fue una digestión rítmica de la dislocación, el genio africano de combinaciones o remedios enigmáticos, un misterio de sobrevivencia elástica, ninguna imagen lo refleja mejor que la danza coja de Eleggua.

Eleggua ha hecho apariciones posteriores en ciertos trabajos escritos desde la época de Williams, por ejemplo en las novelas de Ishmael Reed aparece como Papa LaBas (nombre, con que pasó por New Orleans). O como Lebert Josep en *Praisesong for the*

Widow (Canto a la viuda) de Paule Marshall, novela cuya tercera sección comienza con una línea de invocación haitiana a Eleggua y en la que se encuentran pasajes como: “Fuera de su cuerpo encorvado y zarandeado, había tenido la ilusión del peso, feminidad y poder. Hasta su reducida pierna izquierda había parecido ajustar y crecer más a medida que bailaba.”²⁴ Donde entra sin anunciarse, es una de sus apariciones más comentadas en la literatura de este país, al igual que en la obra de Williams. En *Invisible Man* (El hombre invisible) de Ralph Ellison, se encuentran esbozos de Eleggua que al vincularlos como sucede con las inquietudes aquí mencionadas, merece más que una mención de pasada.

Invisible Man, al igual que *Cane*, es una obra que hace uso de las fuentes folclóricas negras. Mientras recopilaba folclor en Harlem en 1939 para el Proyecto Federal de Escritores, a Ellison le contaron una historia que tenía que ver con un hombre negro en el sur de Carolina que gracias a que podía hacerse invisible a voluntad, era capaz de atormentar y llevar a los blancos al infierno con impunidad.²⁵ Esto parece haber contribuido al empuje relativizante del título de la novela y su larga meditación sobre la división en dos sentidos de la invisibilidad. Por otra parte, la invisibilidad como exclusión, muerte social; la encontramos como venganza, reversión milenaria. La prominencia de Louis Armstrong en el prólogo de la novela, nos recuerda lo que plantea Zukerkand sobre la acción que ejerce la música sobre lo invisible, aquí la invisibilidad es tanto social como metafísica. La habilidad de “ver alrededor de las esquinas” desafía el reino de estructura estrictamente rectilíneo que se lamenta en *Cane*, al salirse del tiempo ordinario y las limitaciones del espacio. La trompeta de Louis, apocalíptica, altera el tiempo (y, con este, el espacio):

La invisibilidad, déjenme explicarles, da un ligero sentido diferente del tiempo, nunca renuncia al latido. A veces estás delante y a veces detrás. En lugar de un rápido e imperceptible fluir el tiempo, te das cuenta de sus nudos, esos puntos donde el tiempo se detiene, o desde donde salta hacia adelante. Te deslizas dentro de las grietas y miras alrededor. Eso es lo que escuchas ligeramente en la música de Louis.²⁶

Este sentido diferente del tiempo se reconoce como la cojera de Eleggua. Guía y se hace eco de un esbozo posterior de Eleggua, en el que Ellison sugiere un sentido igualmente “raro” de la historia, que difiere de la hermandad doctrinal de la historia como un avance monolítico. Muy pronto, Jack describe la vieja pareja desalojada como “ya muerta, difunta”, gente cuya “historia ha pasado (...) ya”, “miembros muertos que deben ser amputados”. (284) Después los “miembros muertos” realizan un contrapunteo sobre la cojera contestataria de Tarp, una cojera que como explica, tiene raíces sociales en lugar de sociológicas; causada por diecinueve años de esclavitud:

¿Notas la cojera que tengo?... bueno, no siempre fui así, y no estoy mejor porque los médicos no encontraron nada malo en esa pierna. Ellos dicen que suena como un pedazo de metal. Lo que quiero decir es que tengo esta cojera de arrastrar una cadena... Nadie sabe eso de mí, creen que tengo reumatismo. Pero fue esa cadena, y después de diecinueve años no he podido dejar de arrastrar la pierna. (377-78)

Miembro fantasma, cojera fantasma. La venda se mantiene en un gesto que recuerda la raíz protectora que Sandy da a Frederic Douglas al final de *Narrative*, y le proporciona al hombre invisible el eslabón roto de la pierna encadenada, que arrastró por diecinueve años. Miembro fantasma, cojera fantasma, eslabón fantasma: “Creo que hay un montón de significados implicados en esto, y pudiera ayudarte a recordar contra lo que realmente luchamos” (379). Así funciona y sirve para concentrar una memoria de injusticia y sobrevivencia traumática, una herida recordada y recurrida como un arma de autodefensa. Durante su confrontación final con la Hermandad, el hombre invisible se pone un par de manoplas: “Mi mano estaba en mis bolsillos ahora, el grillete del hermano Tarp, alrededor de mis nudillos.” (462)

4.

“El problema ha sido”, escribe Olson, “que un hombre queda tan asombrado de que puede triunfar sobre su propia incoherencia, que se conforma, alardea de esto y va un día de nuevo feliz porque al menos logra un poco de sentido”.²⁷ Ellison repite lo mismo hacia el final de *Invisible Man*, cuando advierte que “la mente que ha concebido un plan de vida no debe perder nunca de vista el caos contra el que fue concebido ese patrón” (567). Señala que se refiere tanto a las sociedades como a los individuos. La cojera de Elegua, como el grillete de Tarp, es un recordatorio de pago legítimo, por el daño hecho a los miembros que han sido “mutilados”. Es un recordatorio por los logros pírricos que obtiene con cada triunfo sobre el caos o la incoherencia. El espectro de victoria ilusoria y su corolario, el enigma de la incapacidad engañosa o de la derrota aprovechable, lo ubica de manera prominente entre los misterios que presencia. “Ninguna derrota, es una derrota del todo”, escribe Williams en *Paterson* (96).

En *Man Orchid*, la segunda obra que resultó de las ideas de Williams al escuchar la banda Johnson, el tartamudeo juega un rol significativo ¿qué mejor calificación que lo que sólo puede ser una victoria parcial sobre la incoherencia? Cojera, vahído y tropiezos son al caminar, como el balbuceo y el tartamudeo son al lenguaje. “*Tartamudear y tropezar, stumelen* en el original, son palabras gemelas” señala Theodore Thass-Thienemann. “El uso de un único y mismo patrón fonético para señalar estos dos significados diferentes, también se encuentra en otros idiomas. El tartamudeo y el balbuceo se perciben como *im-pedi-mentos* del discurso.”²⁸ El balbuceo entra en *Man Orchid* debido en gran medida a Bucklin Moon, autor de la novela llamada *The Darker Brother* (*El hermano más oscuro*). Moon estuvo en el Casino Stuyvesant la noche del 23 de noviembre de 1945, la segunda vez que Williams fue a oír la banda Johnson. Terminó unido a Williams y a sus amigos en la mesa, entre quienes estaba Fred Miller, editor de la revista proletaria de la década del treinta, *Blast* (Estallido), y uno de los coautores de *Man Orchid*. Debido a su novela y a su conocimiento de la música negra, Moon fue tomado por ellos por equivocación como negro, aunque Miller le preguntó a Williams dos días después: “¿Pensarías alguna vez que Bucklin Moon era negro, si te lo encuentras —como extraño— en la calle? Parece más blanco que muchos bancos.”²⁹ Evidentemente Moon tartamudeaba cuando se ponía nervioso e inseguro de sí mismo, como esa noche en el Casino Stuyvesant. Miller continúa proponiendo esto como una peculiaridad más: “un tartamudeo o balbuceo Negro es en realidad una hermosa ave rara: tu hermano más

oscuro articula bastante bien, cuando no está demasiado asustado para hablar”. Como la cojera de Elegua, el tartamudeo de Moon vendría a simbolizar un encuentro entre mundos, una mezcla problemática e insegura de negros y blancos.

En el Stuyvesant Williams sugirió que él y Miller publicaran una revista literaria interracial. Miller estuvo entusiasmado en ese momento pero pronto perdió el interés. Sin embargo, sugirió que en un par de semanas él y Williams harían una novela improvisada que debía ser escrita como si ellos fueran cuatro músicos contratados: “tú escribes el capítulo uno, me la envías y yo hago el segundo capítulo, te la envío de vuelta, haces el tercero —y así sucesivamente”. A Williams le gustó la idea y comenzaron *Man Orchid*. Pasaron el año siguiente trabajando en ésta, hay intervalos en los que incluyeron a un tercer colaborador, Lidia Serlin, en marzo. La obra nunca se completó y lo que queda de ésta, cuarenta páginas, permanecieron inéditas hasta 1973. Se ha ido demasiado lejos al llamarla “novela”, y completamente ridículo al denominarla como lo hace Paul Mariani, “la novela negra de Williams”, sin embargo ahora es interesante por varias razones, una de las más notables es su anticipación de los intentos de inspiración bop en una escritura improvisada y de colaboración, que se hizo popular entre los Beats una década después.³⁰

Wray Douglas, el protagonista negro-blanco de *Man Orchid* se basa en parte en Bucklin Moon e intencionalmente en la identidad norteamericana aún-por-definir. Como Williams escribe: “Para resolverlo, tal persona debería crear un nuevo mundo” (77). Aunque en el personaje entra algo más que su presumida mezcla de negro-blanco y su tartamudeo, no tanto de Moon. Wray Douglas es evidentemente el alter ego del creador, la tercera persona de lo narrado y el “yo” del narrador; en la mayor parte de los casos, es él mismo. El deseo de definición y la persistente problemática de heterogeneidad, son lo que *Man Orchid* expresa con mayor efectividad, lo segundo se muestra por la cualidad solipsista de la obra y lo primero por un supuesto vuelo de la determinación propia (falsa definición) en que se da rienda suelta al solipsismo aún cuando lo evite. Dos escritores blancos se sentaron a crear un protagonista negro cuyo modelo es otro escritor blanco. Las ironías y contradicciones no necesitan ser elaboradas.

El tartamudeo se convierte de esta forma en el rasgo auto-reflexivo más apropiado de una articulación que aparecería como bloqueada de antemano. La prosa de Williams y de Miller en *Man Orchid* lo mismo tartamudea, que se refiere al propio tartamudeo. Así, por ejemplo, es como Williams comienza el Capítulo 1:

¿Acaso este es un crimen —un momento, una tarea doméstica, un aburrimiento, un trabajo? Él no era músico, pero deseaba haber nacido músico en lugar de escritor. Los músicos no tartamudean. Pero él comía música, la música surcaba su barriga — si pudieras arrugar un balón inflado. De cualquier manera, se sentía así porque escribía (sin cambiar una palabra —ése era su credo y siempre después de medianoche, no podía ser más temprano—). Toda buena escritura se hace en la mañana.

¿Es esto acaso un crimen? (Uno) (o tal vez dos) Comía y bebía cerveza. Eso es, comía y también tomaba cerveza. Es un crimen estar tan lleno, tan-tan (algo que los filósofos odian) poli. Tan p-poli. Polipoide. ¿Uh? (77)

Pienso, quizás, en el uso del canto como tratamiento para la tartamudez, Williams identifica la escritura con lo último, a la vez que mira con nostalgia la música, como la personificación de una totalidad heterogénea a la que su escritura aspira, una totalidad poco apremiante y armónica más allá de su alcance. La contribución de Miller a *Man Orchid* a su vez también está marcada por un sentido de inferioridad de la escritura con respecto a la música. Al principio, al referirse al canto de Bessie Smith, pregunta: “¿Qué eran las pequeñas palabras que se perseguían unas a otras como pequeños pedazos negros de hojas quemadas a lo largo de la página que él sostiene, (comparadas) con esa vasta voz?”(79). Dos páginas después contesta:

Más palabras impresas como pequeños pedazos negros de hojas quemadas. Éstas tenían la cerradura correcta, muchachos, pero la llave incorrecta. Las únicas palabras capaces de estallar como la trompeta de Bunk o golpear como los macillos del piano de John Henry, eran los poetas, los creadores que en persona, se desgarran: sin permitirse tartamudear. (81)

Sin embargo, a lo largo de *Man Orchid* la rivalidad del escritor con la música provoca el tartamudeo, en vez de curarlo. Al imitar la espontaneidad de la música improvisada, Williams y Miller se acercan a la máquina de escribir como un teclado de música en el que improvisan “sin cambiar una palabra.” Dejan las “notas” equivocadas en lugar de corregirlas, aunque al final las correctas “juegan” en la mayor parte de los casos. Esto trae como resultado una repetición y una vacilación, la reminiscencia de un gesto incisivo para expresar lo que quiere decir. Williams plantea: “la poesía norteamericana estaba en un camino de gran distinción —cuando la plaga del verso popular de Eliot cayó so... sobre las ahogadas universidades que no han... no han... no han probado el agua del Támesis por cerca de 200 años.”(82) Al interrumpir la fluidez y la coherencia, Williams y Miller lograron entrar en contacto con lo que excluye la coherencia, “el caos, contra el que se concibieron los patrones”. Sin embargo, esta relación amistosa con la incoherencia constituye un gesto en esa dirección, aunque no es un logro de la otredad a la que aspira, una otredad a la cual el acceso sólo puede obtenerse de forma analógica. Para mostrar un ejemplo evidente, *Man Orchid* es una obra de escritura, no una obra musical; tampoco, como he señalado, va más allá de la frontera racial. El tartamudeo es testigo en dos sentidos: por un lado simboliza la necesidad de ir más allá de los confines de un orden exclusivo, mientras que por el otro, confiesa a lo sumo su limitado éxito al llevarlo a cabo. Las dificultades del pasaje que busca son reconocidas o anuladas, lo que se confirma exactamente por el gesto que los separaría si pudiera.

Una medida de la envoltura estropeada de la otredad en *Man Orchid*, es la prominencia en ésta de la enemistad, demasiado familiar, de Williams con Eliot; una disputa en la que incorpora a Bunk Johnson. La música de Johnson se presenta como un ejemplo de auténtico idioma norteamericano, “el genio autóctono” (85) cuya dilución o desplazamiento por la “música dulce” fue paralelo y anticipó a una genuina “poesía norteamericana [que] se encontraba en camino a una gran distinción” debido a *La tierra baldía*.

Eliot no hubiese tenido tal éxito si no hubiese golpeado un sitio blando. Ellos estaban asustados, se precipitaron al lugar que golpeó como el agua al costado del barco. Durante mucho tiempo, estuvo preparado para esto. ¿Un lugar débil no está siempre listo para ceder? Ese fue el secreto de su éxito. Gran hombre Eliot. Ellos estaban dolidos por él, Aiken estaba a su favor. Dio en el centro con un disparo popular.

Pero mucho antes que eso, veinte años antes, fue difundido el viejo Bunk Johnson. La música dulce pasaba y el jazz continuaba. Quiero decir ¡CONTINUABA! Y cuando digo continuaba, quiero decir continuaba. Avanza, un momento. Mira si me importa. Coge tu banda y ve a empujar una cometa. Regresa a los sembrados de arroz. Mira si me importa. Vende tu vieja trompeta. Mira si me importa. Ya nadie quiere ese tipo de música: esta es una tierra baldía para ti, Buddy, ¡esta ES la tierra baldía! Dije tierra baldía y cuando digo tierra Baldía, quiero decir *tierra* baldía.

... De esta manera, la poesía norteamericana desapareció alrededor de esa época, puedes decir que fue el mismo camino que la música de New Orleans tomó cuando la música dulce la desplazó, alrededor de 1906, más o menos. (83-84)

La fraternidad con Johnson en realidad es consecuencia de la oscura rivalidad con Eliot, una disputa literaria en la que Johnson no tenía voz pero que Williams se la da. Lo que dice es simple: “La música negra está de parte de Williams.” (El poeta Edward Kamau Brathwaite de Barbados proporciona una contrapartida interesante, al retratar a Eliot y a la música negra como aliados, cuando destaca la influencia de Eliot en los textos de sus lecturas grabadas en el Caribe: “En esas entregas vacías y secas, la libertad de St. Luis... estaba muerta, y estaba claro para todos que a la vez escuchamos las dislocaciones de Bird, Dizzy y Klook. Y es interesante que en conjunto, no podían oponerse a la voz de Eliot, ¡mucho menos al jazz!”³¹)

La posibilidad de que la otredad fuese apropiada en lugar de interconectada, fue reconocido por Miller y por él, lo que se convirtió en un obstáculo para continuar. Cuando él comenzó a expresar su temor de que Williams introdujera a Lydia Carlin, que no sólo añadió otredad sexual al proyecto, sino una nueva forma de otredad étnica también; ya que a pesar de que era inglesa, uno de los dos capítulos en que contribuyó trataba de una pareja polaca, los Czajas. Sus dos capítulos son mucho más convencionales y menos improvisados que los de Williams y Miller y tendía a situarse aparte en lugar de interactuar con los otros. La parte que asumió en el proyecto no resolvió el problema y al final del capítulo 7, Miller se pregunta:

Ahora volviendo a esta novela, *Man Orchid*. ¿Por qué la orquídea? —para comenzar—. Está el viejo esnobismo literario tedioso y causante de la suposición de que el negro norteamericano tiene una belleza exótica. Negro equivale a jungla. A pesar del hecho de que ha estado aquí más tiempo que la segunda, tercera, e incluso la novena generación de europeos para los que el negro equivale a jungla. ¿Es que acaso el blanco presidente del banco de Alemania no es también descendiente del bosque tupido? ¿No es el doctor Rutherford de Gales descendiente igual de las culturas megalíticas? ¿O lo es del conejo de Gales? (111)

Tan malo, si no peor, es el hecho de la elección de esa orquídea en particular ya que su apariencia fálica juega con el estereotipo de la sexualidad del hombre negro. La distancia de éste al “*Jazz is orgasm*” de Norman Mailer, no es muy grande, la que es sólo puñado de posibilidades donde el *Negro-Blanco* se sostienen sobre este texto predecesor.

Aunque Miller podía angustiarse como se vio anteriormente, no fue más libre que Williams de las fórmulas estereotipadas. Para él, Johnson y su música representaban una esencia negra que es inconsciente e irreflexiva: “Sólo Bunk está satisfecho de ser Bunk, se dijo a sí mismo con envidia. Sus cerebros no cuestionan su arte, tampoco su mano izquierda ni su DERECHA. Tienen el derecho a ser Bunk, a ser ellos mismos” (79). La idea depravada del ser “negro” irreflexivo, intelectualmente “blanco”, es el principal punto de su evocación de Wray Douglas y el trompetista Cholly Oldman. Al último lo describe como poseedor de “demasiado cerebro para ser músico”. Oldman tartamudea cuando toca y quiere ser pintor:

Había una diferencia entre Cholly y Bunk —una diferencia de treinta o treinta y cinco años, no más—. ¡Pero diferencia al fin! Hamlet es hijo de Till Eulenspiegel. Muestra lo que la seca intelectualidad podrida podía hacerle a la orquídea en una generación. ¡Con el progreso alcanzado desde la esclavitud...y ese Hamlet color de la noche quiere pintar ahora! (82)

El negro es irreflexivo, el blanco cerebral. Estas polaridades están muy sedimentadas como para crear la noción de un paradójico intelectual negro. En mayo, Miller escribió a Williams que hubo un error al moldear su protagonista basado en Bucklin Moon: “No sé mucho de él y de su prototipo especial, el intelectual negro (aunque hayamos compartido con él al igual que con típicos negros comunes, obreros, músicos, y otros)”. (73) Se pregunta poco sobre la idea polémica de una publicación interracial al escribirle Williams:

¿Hay suficiente talento para la escritura en los negros —COMO para que no haya duda de éste—, disponible para balancear el talento blanco? Al igual que tú, no creo que publicar un trabajo de segunda línea con intenciones de primera, no serviría a ninguna causa sino a la de la mala escritura. (68)

¿Hasta que punto ha sido vista como negra —como, o peor aún, esa “ave rara”, el negro intelectual—, la causa del nerviosismo de Moon esa noche en el Stuyvesant? ¿Pudo una sensación de distancia, a la manera de Williams y Millar, haberle causado el tartamudeo? La esposa de Miller recuerda en una carta a Paul Mariani:

Moon comenzó con un discurso fluido, y cuando se puso a hablar de la revista interracial empezó a tartamudear. Para mí, Williams fue siempre una persona cálida y simpática, pero a veces se convertía en un frío cirujano analítico y el efecto que causaba su alrededor era devastador. (67)

Ese escrutinio “fríamente analítico” pareció haber sido desconcertante, que convertía a Williams y Miller en los agentes del desorden que ellos mantendrían al escribir —un ejemplo también de la “objetividad fantasma,” es la construcción social de Moon del “mulato” auto-consciente.

Lo que encuentro más interesante en *Man Orchid*, es que subraya de forma inadvertida un rasgo que se ha convertido en lo más destacado de la música negra improvisada. Con el advenimiento del bebop, con el que Williams, Miller, ni Carlin parecían haber tenido mucho que ver, los músicos negros comenzaron a asumir un sentido más explícito de ellos mismos como artistas, creadores conscientes y pensadores. Dizzy Gillespie rectoraba un beret y un goatee, como haría entre otros Yusef Lateef, quien grabaría un álbum llamado *Jazz for the thinker* (Jazz para los intelectuales). Los títulos diagramáticos, elegantes, cortantes y agudos de Anthony Braxton están entre los descendientes actuales de tales posturas. El equivalente auditivo de esta flexibilidad más explícita vendría a asemejarse al tartamudeo, que envía vectores de sentido y autoconciencia compulsados por la manera del fraseo dislocado en que la virtuosidad parodia su opuesto. El titubeo irónico-chabacano de Thelonious Monk evoca una experiencia de impedimento o deterioro, que hace aún más balbuceante el juego con el tono como hace Sonny Rollings, una cualidad que Paul Blackburn imita en “*Listening to Sonny Rollins at the Five Spot*” (“Escuchando a Sonny Rollins en el Five Spot”):

Habrá muchas otras noches igual
y estaré aquí con alguien, al-
guien
alguien
al-guien
al
al
al
al
al
al
al
guien
habrá otras canciones
o-tro otoño, otra _____primavera, pero
nunca habrá o-tr, tr
otr
tr
otr-os
tr-os
tr-os
 otros labios que pueda besar,
pero nunca me estremecerán como
 me enternecerán como
 como los tuyos
solía
 tener un millón de sueños
pero cómo podían ser realidad
cuando no habrá
o-tr _____³²

Aunque Williams y Miller insistan en que Bunk Johnson no tartamudea, la cadencia que impone a la melodía es más antigua que el balbucear de Monk, Rollins, y otros.

Como entre los Kaluli, para quienes la música y la poesía están “específicamente marcados por la reflexión”, el balbuceo de los músicos negros es un gesto introspectivo, que parte y se refleja de manera crítica sobre una experiencia de aislamiento o exclusión, la terrible experiencia de ser huérfano o excluido, un “ave rara”. Al igual que la pierna encadenada de Tarp, simboliza la negativa a olvidar el daño causado, una crítica y rechazo parcial a una coherencia disponible, pero parcial. Parte del genio de la música negra, es el espacio que permite una eficaz “inarticulación”, un rasgo consistente con su crítica de una coherencia depredadora, el “plan de vida” cabalístico y la articulación que lo sostiene. Donde *Man Orchid* se acerca más al espíritu de la música negra, lo hace por medio de una frustración similar a ésta y desconfía de la elocuencia dada, los modos permisibles de crear el sentido. En el capítulo 6, Williams intenta hacer una distinción racial sin sentido, cuyo resultado es una jerigonza, parte *scat* y parte sabiduría de idiotas (“lo más tonto que puedas decir... tiene mayor significado.”) Su incapacidad para crear un sentido implícito acusa al orden social de dominio blanco, y al discurso de diferencia racial por el que explica o adquiere conciencia de sí mismo:

No pretendo que lo negro sea blanco. No lo pretendo. Ni lo blanco, negro. Para la mente resulta evidente a primera vista que no existe la menor diferencia. Por eso, para la mente, el ojo es siempre engañoso. ¿Y los filósofos creen poder dar opiniones de arte? Dios, son ellos mudos, es decir estúpidos, es decir filósofos, es decir estudiosos, es decir...eruditos. Los límites del conocimiento son los mismos que el de un huevo, respecto a la yema. La cáscara. El conocimiento de un hombre instruido es la cordura —está bien: la cordura es lo mismo— lo mismo que el huevo para la gallina. Sin posibilidad de intercambio. Razón: la cáscara.

No importa cuánto he tratado de reordenar las partes para mostrarlas intercambiables, el resultado es siempre mismo. Blanco es blanco y negro es el Senado de Estados Unidos. Sin mezcla. Aún si todo fuera negro sería lo mismo: blanco. ¿Cómo podría ser diferente? (100-101)

El mismo esfuerzo por disminuir la diferencia, subraya la tenacidad de la polarización racial de la misión liberal que *Man Orchid* hasta cierto punto busca vencer —una tenacidad que como hemos visto se atestigua por otras formas también, las menos comunes entre éstas no son los prejuicios de sus autores.

5.

El juego de sentido e incoherencia en *The Angel at the Gate* (El ángel en la puerta) de Wilson Harris se encuentra más próximo a uno de sensación y no sensación, una compleja mezcla de dotes y de carencias, de instituciones anestésicas y sinestésicas. Que por ejemplo, uno ve avanzada la novela:

Mary recordó cuán sorda había sido a la voz del ave negra esa mañana, en su camino a la posada de Angel, y sin embargo volvía a ella ahora en las profundidades del espejo situado a su lado. Voz media reflejada, sonido sombrío, eco silente; ¿Fue esta la fuente de la composición musical? ¿Nació la música de los reflejos que se convierten en silencio, de los cuerpos que resuenan en un espejo? ¿El matrimonio

del *reflejo* y el *sonido* surge de la aparente sordera de la musa silente (o la musa sorda estaba en aparente silencio) de la que una corriente de música no escuchada, ondea a la conciencia?³³

En diálogo con, y a propósito de este pasaje, existe un análisis en el libro de crítica más reciente de Harris, *The Womb of Space*, que trata sobre Eleggua como “sombra divina”. Harris escribe del “imaginario metafórico que transmite de manera compleja la música, como la sombra de presencias desvanecidas pero visualizadas”: “La oscuridad o la sombra son animadas con voces muy reales, aunque parezca extraño, más allá del material oído que ellos han *visualizado* o ‘visto’ sobre todo en los intrincados pasajes del poema. Por lo tanto, la *presencia visualizada* adquiere una *sombra* y una *voz* que pertenece al oído y a la vista.”³⁴ La música descrita en términos relativos a la vista es consistente con indicios de identidad sinestésica que recorren *The Angel at the Gate*. También de obra en obra, forma parte de la gran preocupación de Harris, como una totalidad incapturable e inefable, una inclusividad heterogénea evocada en términos de no-viabilidad (“eco silente”, “música no escuchada”) y por una abundante polisemia y fluidez (“una corriente... ondea”).

Las evocaciones anestésicas y sinestésicas de *The Angel at the Gate* recapitulan, en el microcosmos, la traducción —que pretende existir— entre los medios: auditivo y visual, la música y la escritura. El impulso intermedio se reconoce cuando intenta avanzar más allá de los límites de un medio particular y es una versión de lo que Harris en otra parte llama “una confesión de debilidad”.³⁵ La novela reconoce que su fuerza particular sólo puede ser parcial y busca hacerse “eco”, o al menos, conseguir la fuerza, también parcial, de otra forma de arte. La totalidad admite estar más allá de su alcance, lo que más puede lograrse es un acompañamiento de debilidades parciales, fuerzas parciales, o una conjunción de dotes parciales. Esta conjunción es facilitada por Eleggua que en *The Womb of Space* es tratado como una “fragilidad divina” y como un “acorde transicional”. En *Da Silva da Silva's cultivated Wilderness* una novela anterior que también se apoya en un medio extraliterario, el anuncio para modelo del pintor Da Silva es respondido por un tal Legba Cuffey, cuya llegada infunde pintura y sonido: “la campana de la puerta de entrada repicaba, parecía en medio de su pintura como si cobijara el pasado y el futuro. El sonido de un gancho espigado y afilado como el llanto de un niño, pensó en una línea de pintura trazada.”³⁶ En este caso la pintura, al igual que la música en *The Angel at the Gate*, es un brazo artístico alterno con el que la novela se extiende o pretende extender su alcance. “También las artes”, escribe Williams en *Man Orchid*, “toman unas de otras”. (85)

La música figura de manera significativa al final de la primera novela de Harris, *Palace of the Peacock* (El palacio del pavo real), donde la cojera de Eleggua, la incongruencia entre el cielo y la tierra, está marcada por la oblicuidad de refracción y se pliega de un medio a otro. La anunciación del paraíso toma la forma de una música que sale a través de los labios de Carroll, el cantante negro homónimo, de padre desconocido pero cuya madre “sabía y comprendía... [que su] nombre implicaba... la música del sacrificio inmortal de ella, para crear y salvar al mundo”.³⁷ El narrador nota una diferencia entre el sonido que parecen hacer los labios de Carroll y el sonido que escucha: “Carroll silbaba. Un solemne y hermoso llanto —diferente al sonido que yo hacía—, más profundo y

maduro. Sin embargo, sus labios eran ideales para silbar y sólo podía explicar la diferencia al asumir que el sonido de sus labios cambió cuando golpeó la ventana y salió al mundo”. (147) La desviación del sonido aparente no sólo revela la insuficiencia de la imagen visual sino la de cualquier otra, visual, acústica o de otro tipo. El cielo es la totalidad, es decir, que cualquier imagen que intente la labor de evocarla está destinada al fracaso. La cojera de Eleggua es la oblicuidad de una aspiración religiosa que admite el fallo de elevarse a la altura del cielo, las piernas encorvadas son el equivalente de la oración. Como en el *paraíso*, donde Dante lamenta la imposibilidad del poema para hacer justicia divina al llamarlo cojo, la evocación de la música de Carroll por el narrador está marcada por un gesto indeciso y vacilante, que siempre que se afirma, en seguida se califica a sí mismo. Este gesto falsea la invalidez de la música, es un intento de auto-corrección para registrar también defectos compensados. La música se rompe continuamente y se enmienda a sí misma, se enmienda como un miembro fantasma, como una amputación:

Lo que hice de nuevo, fue casi como el lamento de un órgano, y sin embargo muy diferente. Parecía romperse y enmendarse siempre a sí mismo —tembloroso, abandonado, distante, triunfante—, el eco de un sonido tan puro y delineado en el espacio que rompe otra vez dentro de una masa de música. Era el llanto del pavo real y a pesar de eso era muy diferente. Miré a los labios silbantes y me pregunté si el cambio fue en mí o en ellos. Nunca había visto y oído tanta tristeza, ni música tan gloriosa. (147)

Esta es la trayectoria de un intento fallido, pero continuamente se emprende para insistir que lo que falla es la captura de la Nada existente. La cojera de Eleggua es la oblicuidad de una aspiración utópica, las piernas encorvadas se preparan para saltar.

A pesar de la incapacidad de atrapar la totalidad, *Palace of the Peacock* inicia la divergencia de Harris, ahora en su tercera década dentro de la tradición mimético-realista de la novela. El acento que recae sobre la insuficiencia de la imagen visual es consecuente con las primeras sugerencias de la novela de una habilidad anestésica y sinestésica que desplaza al ojo privilegiado³⁸: “soñé que despertaba con el ojo muerto mirando, y el vivo, cerrado.” (13-14) Y otra vez “el sol me cegó, y en la bruma de mi ojo ciego vi una musa que observaba y el fantasma cuyo aliento estaba en mis labios.”(16) Ese acento encierra la disputa de Harris con el pretexto cinematográfico y la concepción ocular de la novela realista, un estancamiento documental contra el que posee un ímpetu y una oblicuidad anestésica y sinestésica. En *The Angel at the Gate* (113), a su oblicuidad (vista y/ o escuchada por las esquinas, en términos de Ellison) se le llama “un ángulo de intercambio con la historia” el medio por el que se refleja el hostel de Angel, por momentos se describe como “espiritual” y “sobrenatural”; se dice que Mary Stella percibe el mundo “desde un significativo ángulo distorsionado en el espejo” (113), una subversión que se destaca por la asociación convencional del espejo con el mimetismo. La angulosidad corta con un borde relativizante: “cuán irreal, aunque real, es cuando alguien se ve a sí mismo en un espejo desde ángulos tan curiosamente poco familiares, donde los propios ojos de la persona se vuelven ojos extraños. Como en el vestidor cuando ella lo invita a mirar la parte de atrás de la cabeza.” (21)

Luego en la novela, se dice que los “códigos automáticos” de Mary Stella han “impulsado su lápiz a través de la imagen de un espejo” (122) —indicación lo suficientemente clara de que la novela se ve a sí misma en el espejo del hostel de Angel, donde reflejo y refracción son lo mismo. La percepción esquinada es una manera particular de escribir —la escritura se curva o se tuerce por la música. Se dice que *The Angel at the Gate* se basa en la escritura automática de Mary Stella y en notas tomadas por su terapeuta Joseph Marsden durante conversaciones con ella, algunas escritas mientras estaba bajo hipnosis. La nota que da introducción a la novela, menciona estar hecha de “las composiciones musicales por las que al parecer Mary estuvo cautivada en su temprana niñez”, también por “una serie de ritmos subyacentes en la narrativa automática” (7). Al igual que el niño que se convierte en pájaro *Muni*, Mary Stella, huérfana desde los siete años, acude a la música ante los lazos familiares rotos —los de sus padres en el pasado y en el presente, su difícil matrimonio con Sebastián, para quien ella es “la misma mujer dividida en esposa y hermana” (13). La visión de Louis Armstrong y de “*Mack the Knife*”, canción que su madre cantaba a menudo en su niñez, anima una multitud de recuerdos y de asociaciones:

... la música volvía una vez más, proveniente esta vez de un viejo gramófono que tenía su madre. Era “*Mack the Knife*” cantada y tocada por Louis Armstrong. La absurdidad y la larga historia de la letra, ciudad oceánica, se sostenía por la altura de la trompeta de Armstrong y por su voz instrumental, ronca y meditativa; a diferencia de la trompeta que tocaba, cuna estática, niñez estática, ataúd estático, marejada afilada, extática o mar.

... Stella temblaba. La fascinación de su madre por la canción era algo con lo que creció. Mack era también el nombre que su padre tenía. Mack fue el dios de su madre. ¿Y el nombre de su madre? *Adivina*, Stella susurra a Sebastián en el estudio oscuro ¡Yenny! Fue un golpe casual, en el blanco. Golpeó la casa. Yenny escuchaba. Lloraba. Vino con el susurro más tenue del mar, el sonido más tenue de una flauta, en el estudio. Para todo el mundo, las mujeres de Mack fueron Tukey Tawdreys y la dulce Lucy Browns. Entre los cuatro y los siete años, Stella pensó que el cartero era su padre; hasta que se dio cuenta que era sólo el intermediario entre su padre real y Jenny, su madre. Él traía las cartas de puertos lejanos con extraños sellos sobre los que Yenny lloraba. En su séptimo cumpleaños llegó la última carta. Su padre había muerto, se hundió su barco. Era mentira. Llevó su madre a un asilo, donde contempló a Mack que ataba su querida vida a un sarcófago esférico, hasta que ella se desvaneció entre los lazos de Dios, novia de Dios.

Stella quedó al cuidado del cuerpo de bienestar social y fue ubicada en un orfanato, en el Anglia Este. (44-45)

La narrativa automática de Mary Stella impulsada por sus ansias de conexión y por “su anhelo de cambiar el mundo” (46), propone patrones de ecuaciones asimétricas en los que encajan los personajes llamados Sukey Tawdrey, Mother Diver, Lucy Brown, entre otros. Al parecer, la canción propaga el susto de un mundo, un mundo alterno. Su mano, movida por la música y el reflejo de relaciones distendidas, a lo lejos obedece a insinuaciones de una totalidad no reconocida contra el trasfondo de una división social y

psíquica. “Ser un todo”, nos dice al final, “era para soportar... el tráfico de muchas almas”. (126)

El interés de la novela en una totalidad heterogénea invoca a Elegua continuamente — aunque, de forma evidente, no con ese nombre. Para dar mayor énfasis a la asociación de Elegua con la multiplicidad, Harry lo fusiona con su contrapartida más engañosa entre los Ashanti: la araña Anancy; la historia de sus hazañas es una parte importante del folclor caribeño. Una ecuación asimétrica que relaciona la pierna deficitaria a la restante, la escasez a la multiplicidad, trae “una metafísica de deuda curativa” (78) para influir en las apariencias. La deficiencia y dotes aparentes son dos lados de una imagen insuficiente. Cuando Sebastián descubre el intento de Mary Stella de suicidarse, “sus piernas se multiplican” (14) aunque “no había una venda visible alrededor de su tobillo y sin embargo, él parecía tan cojo como Anancy”. (33) Se producen más de estas insinuaciones: Mardsen describe una caña sobre la que “se apoyaba algo, alguna presencia invisible”; (29) Sebastián le pregunta por el farsante que se le declaró a Mary Stella “Él, por ejemplo, ¿tenía un bastón?” (50) y Jackson “auténtico mensajero” de Mary Stella, (125) cae por una ladera y se rompe una pierna. La aparición más prolongada ocurre cuando Mary Stella tropieza con el joven negro Anancy en el estudio de Mardsen. El “título extraño” de un libro lo ha llevado allí:

... Él fijó sus ojos en el escritorio. “La puerta estaba abierta y vi el título extraño de ese libro”, señaló al escritorio.

“*Utopía* de Sir Thomas More,” dijo Mary, sonriendo a pesar de su miedo y al fin recuperó el habla. “Yo misma lo puse aquí esta semana.” Ahora sus ojos estaban sobre los de ella. “Lo puse...” ella comenzó de nuevo, entonces se detuvo. “Te lo traje”, pensó en silencio. “*Utopía era el cebo que usaba.*” El pensamiento surgía por voluntad propia. Parecía irracional, pero era cierto. Hubo un silencio inquietante entre ellos, un impulso más intenso que el que ella podía determinar, un llamado más profundo que el que ella conocía, que había resonado hace mucho tiempo, aún antes que la tatarabuela de su padre hubiese sido traída por un inglés para que diera a luz a sus hijos de sangre mestiza. (26-27)

La búsqueda de Mary Stella de relaciones interraciales era impulsada de manera consciente e inconsciente. Ella descubre, por parte de padre, un ancestro negro en el siglo XVIII. Ese descubrimiento y su lectura cuidadosa en la biblioteca de Mardsen de las cantidades de dinero gastados en la jurisdicción desde los siglos XVII y XVIII para expulsar niños y mujeres embarazadas, muchos de ellos negros, le suscitan el deseo de una inclusividad utópica, “el deseo de cambiar el mundo” que “tienta” a Anancy. La imposibilidad de que el mundo aprobara ese deseo la lleva a distanciarse de él, a practicar un tipo de desplazamiento cósmico. Su esquizofrenia incluye un aspecto de proyección astral, ya que cultiva la “capacidad de consumirse en cualquier otra parte” (85) sugerido por su segundo nombre: “Ah sí, dijo Stella, soy una máscara que Mary usa, una manera de copiar con veracidad. Somos la pequeña muerte y el pequeño nacimiento de la otra. Nos unimos a las esferas y a la cuna universal”. (44)

Desplazamiento y distancia relativizada, explican la resonancia y las agitaciones del trabajo en el texto, una incompletitud animada cuyos componentes tienden hacia sí, y a alejarse uno del otro; apoyarse, y a desestabilizarse entre sí. El impulso entre Mary Stella y Nancy, se dice que surgió de “una compulsión, una flecha infectada de Cupido... que tiene que ver con el blanco del ser incompleto”. (26) Algunos de sus impulsos, junto con su otro lado, la aversión, promueven el acento sobre la racionalidad, que ocupa toda la novela y tienen mucho que ver con el estilo distintivo de Harris. La búsqueda del sentido de la identidad dispersa, produce trastornos y frustraciones semejantes a ecuaciones asombrosas donde las palabras, conceptos, imágenes y los personajes, están relacionados a través de una mezcla de contraste y contaminación. La musicalidad de la escritura de Harris reside en su cadencia, la concatenación imaginaria y su audacia poética, pero también en algo más. *The Angel at the Gate* ofrece una concepción musical del mundo cuyo énfasis en la carencia animada, el “ser incompleto”, recuerda el análisis de Zuckerkand de la emoción tonal:

Una serie de tonos se escuchan como movimientos, no porque los tonos sucesivos sean de diferentes grados, sino porque tienen diferentes cualidades dinámicas. Consideramos que la cualidad dinámica de un tono, es una manifestación de su carencia, de su voluntad de consumación. Escuchar un tono como cualidad dinámica, como dirección, señal, significa escuchar a la vez más allá de éste, más allá en dirección de su voluntad, ir hacia el próximo tono esperado. Cuando escuchamos la música, no estamos primero *en* un tono, luego en otro y así sucesivamente. Más bien estamos siempre *entre* los tonos, *en camino* de un tono a otro. Nuestro oído no queda atento al tono, lo alcanza y va más allá... el justo medio, el atravesar puro. (136-27)

El reino en que Harris trabaja, parece ser un territorio medio, mezclado, que privilegia lo intermedio. En un momento se refiere a sí mismo como “escritor de una tierra de nadie” (23) y después Jackson dice, “debo aprender a pintar o esculpir lo que está torcido entre el cielo y la tierra”. (124) Una “armonía con un abismo o división entre el cielo y la tierra” (123) explora un extrañamiento y un juego varado en el que los miembros tienen que ver con limbo, umbral, partida:

Las mujeres estaban vestidas de blanco. Llevaban bandejas cubiertas de comida y otros productos en sus cabezas. Había una deliberada hermosura en cada movimiento que realizaban, una belleza cortante como la de la joven Lucy, que parecía atar sus miembros al suelo, aún cuando los levantaba de manera muy sutil una pulgada o dos en el espacio.

Ese esfuerzo era tan nebuloso, tan incierto, que pudo no haber ocurrido. Sin embargo, estaba allí; le daba una onda suave u oleaje a la raíz estática, o a la danza vertical de cada cuerpo procesional. (122)

Lo que queda por decir, es que llevar ese esfuerzo un poco más lejos es ver lo externo como cósmico, estelar. El extrañamiento social es gnóstico, y el paso desde las “alturas de la trompeta” de Satchmo a la “música intergaláctica” del Sol Ra, no es ni excesivo ni ilógico. Al respecto, es significativo mencionar brevemente la película *Brother from Another Planet* (Hermano de otro planeta), ya que servirá como una nota de cierre. Es bastante obvio un tema de dislocación cósmica que ésta comparte con *The Angel at the*

Gate. Es fácil de ver que la cojera del Hermano es la cojera de un desajuste —los zapatos que encuentra y se pone no se ajustan a sus pies. También está presente un hilo intermedio que sostiene esta discusión, sobre todo las alusiones a Dante (el guía Rasta llamado Virgil) y en *Invisible Man* (el ojo desmontable del Hermano, donde parecería que el filme admite una necesidad de ir más allá de sus límites. ¿Qué sugerencia más fuerte de desplazamiento anestésico y sinestésico pudiera quererse que cuando el Hermano coloca su ojo en la mano del vendedor de drogas? ¿O en el hecho que la película termina con una vista sin sonido de notas musicales cuando el Hermano sube al tren “A”?

Notas

1. Ejemplos de *gisalo* y otras variantes de canciones Kaluli pueden escucharse en el álbum *The Kaluli of Papua Niugini: Weeping and Song* (Musicaphon BM 30 SL 2702).
2. *Slavery and Social Death: A Comparative Study* (Cambridge: Harvard UP, 1982).
3. *Sound and Symbol: Music and the External World* (Princeton: Bollingen Foundation/ Princeton UP, 1956), 371. Las citas siguientes están incorporadas en el texto.
4. Stephanie A. Judy: “‘The Grand concord of What’: Preliminary Thoughts on Musical Composition and Poetry,” *Boundary 2*, VI, 1 (Fall 1977): 267-85.
5. *Prepositions* (Berkeley: U of California P, 1981), 19.
6. *The Bow and the Lyre* (New York: McGraw-Hill, 1973), 37.
7. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (New York: Columbia UP, 1980), 31.
8. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression* (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1982), 34.
9. *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy* (New York: Vintage Books, 1984), xiii.
10. *Tales* (New York: Grove Press, 1967), 77.
11. Charles Mingus: *Beneath the Underdog* (New York: Penguin Books, 1980), 262.

12. *Bedouin Hornbook* (Charlottesville: Callaloo Fiction Series/ UP of Virginia, 1986), 1.
13. *The Devil and Commodity Fetishism in South America* (Chapel Hill: U of North Carolina P, 1980), 4.
14. *The Bass Saxophone* (London: Picador, 1980), 109.
15. Citado por Lawrence W. Levine en *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom* (New York: Oxford UP, 1977), 85.
16. *The Wayward and the Seeking* (Washington, D.C.: Howard UP, 1980), 123.
17. Citado por Charles W. Scruggs en "The Mark of Cain and the Redemption of Art," *American Literature* 44 (1972): 290-91.
18. *Cane* (New York: Liveright, 1975), 12. Las citas siguientes están incorporadas en el texto.
19. *Black Music* (New York: Morrow, 1967), 66.
20. *Paterson* (New York: New Directions, 1963), 144-45. Las citas siguientes están incorporadas en el texto.
21. *Selected Poems* (New York: New Directions, 1969), 115.
22. *Hermes the Thief: The Evolution of a Myth* (New York: Vintage Books, 1969), 82.
23. *The Trickster in West Africa: A Study of Mythic Irony and Sacred Delight* (Berkeley: U of California P), 80.
24. *Praise Song for the Widow* (New York: Dutton, 1984), 243.
25. Levine, 405-406.
26. *Invisible Man* (New York: Vintage Books, 1972), 8. Las citas siguientes están incorporadas en el texto.
27. *Human Universe and Other Essays* (New York: Grove Press, 1967), 3.
28. *The Subconscious Language* (New York: Washington Square Press, 1967), 96n.
29. Citado por Paul L. Mariani en "Williams's Black Novel", *The Massachusetts Review* XIV, 1 (Winter 1973): 68. Este artículo es parte de "A Williams Garland:

- Petals from the Falls, 1945-50”, editado por Mariani, que se incluye en *Man Orchid*, 77-117. Las citas siguientes del artículo de Mariani y de *Man Orchid*, están incorporadas en el texto.
30. Ver, por ejemplo, “This is what it’s called” por Albert Saijo, Lew Welch y Jack Kerouac en *The Beat Scene*, ed. Elias Wilentz (New York: Corinth, 1960), 163-170.
 31. *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry* (London and Port of Spain: New Beacon books, 1984), 31.
 32. *New Jazz Poets* (Broadside Records BR 461).
 33. *The Angel at the Gate* (London: Faber and Faber, 1982), 109. Las citas siguientes están incorporadas en el texto.
 34. *The Womb of Space: The Cross-Cultural Imagination* (Westport: Greenwood Press, 1983), 130-131.
 35. “The Phenomenal Legacy”, *The Literary Half-Yearly* 11 (1970): 1-6.
 36. *Da Silva da Silva’s Cultivated Wilderness and Genesis of Clowns* (London: Faber and Faber, 1977), 8-9.
 37. *Palace of the Peacock* (London: Faber and Faber, 1960), 83. Las citas siguientes están incorporadas en el texto.
 38. “El ojo y su ‘mirada’...tienen un asidero en el pensamiento Occidental,” que al igual que otros, Paul Stoller ha notado en “Sound in Songhay Cultural Experience”, *American Ethnologist* II, 3 (1984): 559-70.

Poesía privada, decepción pública

JEROME MCGANN

La referencia poética no es sólo una cuestión de “el mundo en la obra” sino de “la obra en el mundo”.

Barrett Watten, *Total Syntax*

Cuando los lectores de hoy, en especial los lectores académicos, piensan en “la política de la forma poética” con relación al romanticismo, los nombres que por lo general vienen a la mente son Wordsworth y Southey (por lo institucional), o Blake y Shelley (por la oposición). Sin embargo, en el contexto de 1790-1830, y en todo el mundo euro-norteamericano del siglo XIX y gran parte del XX, el nombre que habría estado primero en los labios de cualquiera sería Byron. Fue activista político en Inglaterra donde habló en el parlamento contra la pena capital, después se convirtió en un paria social, que dejó Inglaterra por Italia y Grecia donde estuvo muy involucrado con los grupos políticos revolucionarios; al final —como es muy conocido— murió en la costa oeste de Grecia, en un campamento de la guerrilla de zulistas griegos a quienes se había unido y financiado personalmente para luchar contra los turcos por la liberación de Grecia.

La opinión pública inglesa, después de adorarlo en su sepulcro por casi cinco años (1812–1816), al final decidió que era la mayor amenaza para la moral pública y el orden social del país. Este juicio sobre Byron está escrito y cualquiera puede buscar en la prensa inglesa de los años 1816–1824. Hoy en día nos parece sorprendente, y sin embargo, es el hecho más sencillo. Estamos un poco sorprendidos porque no imaginamos con facilidad a alguien que tenga el tipo de significado político que evidentemente tenía Byron. También estamos sorprendidos porque la vida política de Byron parece haber sido muy poco efectiva —a diferencia, por ejemplo, de una persona como Lenin—. Pero más que todo, lo estamos porque hemos llegado a pensar el romanticismo de Byron no como una fuerza política sino como una puramente personal: Byron el gran amante, no hombre de política sino de aventuras eróticas, el dandy transgresor del rápido y lujurioso mundo de la Inglaterra del período Regency.

Les pediré que vuelvan a pensar los términos del entramado en el que Byron y su trabajo han llegado hasta nosotros. Considero que es importante hacerlo, sobre todo en este momento, porque las contradicciones implícitas en las circunstancias políticas y personales de Byron, tienen gran relevancia para nuestras propias circunstancias más inmediatas.

Comenzaremos a observar esa relevancia cuando recordemos quizás el único y más importante hecho sobre él y su obra: fue el primer escritor en Inglaterra en convertir su sello personal en un fetiche a conveniencia. Se dio cuenta de este fenómeno, y —conscientemente— estuvo involucrado de manera activa en generar lo que Benjamin

después vería como un campo magnético de relaciones poéticas. Benjamin vio a Baudelaire como el poeta que definió el carácter de la escritura en una época de reproducción mecánica. Sin embargo para Baudelaire, Byron fue el verdadero modelo y punto de origen, y Baudelaire estaba en lo cierto.

Para comprender esto deberíamos examinar mejor el terreno del romanticismo y la crítica al romanticismo que la obra de Byron generó. La partida de Byron de Inglaterra en 1816, colmada de difamación, sería un emblema de su posterior destino cultural e ideológico. La ideología romántica llegó a dominar la escritura en Inglaterra en los próximos cien años o más, pero esas ideologías definirían con detalle la antítesis contenida en el propio romanticismo de Byron. Lo que se lograría al negarse a tomar en serio las lecturas realizadas por Baudelaire y Nietzsche a la obra de Byron, que lo marginan dentro de varios territorios inconsecuentes —poeta de alta sociedad del período Regency, poeta del amor sentimental, poseo satánico, rey del verso ligero y de aventuras narrativas superficiales ubicadas en lugares exóticos. En su época y a lo largo de la Europa del siglo XIX, Byron fue tomado por loco, malo y peligroso de conocer. Por lo general, no fue tan leído en el mundo de habla inglesa por una simple y profunda razón: su obra cuestionaba las premisas más elementales de la escritura de la forma en que habían sido reestructuradas por el movimiento romántico inglés. La obra de Byron planteaba que la poesía no es un discurso de verdad, sino de ilusiones y engaño —lo que Blake con anterioridad llamó “cuerpos de falsedad”—; y continuó mostrando la estructura social, la retórica, por la que tales ilusiones se mantenían. En resumen, reveló los secretos de la imaginación, hizo de esos secretos información pública —a pesar de que Brecht en el siglo XX diría que el teatro debe hacerlo. Por tratar de escaparse de los archivos del pentágono de los poetas, Byron sería silenciado.

I

Sinceridad: éste es uno de los criterios por el que la poesía romántica se mide desde un inicio.¹ En la sinceridad de un poema, se observa una relación profundamente sentida que vincula al Sujeto poético con el sujeto poético, la voz que habla sobre asunto que se trata. La verdad romántica es una visión interna, y el conocimiento romántico es el despliegue de las verdades de esa visión interna.

La hipocresía es la antítesis de la sinceridad. Se puede ser sincero y sin embargo, hablar de manera incompleta, inadecuada o hasta falsa, aunque parece una contradicción evidente pensar o imaginar que se puede ser sincero, y a la vez decir falsedades deliberadas o provocar equivocaciones imperceptibles. Hacerlo es declarar que se tiene “doble-moral”, y por lo tanto, carece de la cualidad fundamental de la persona sincera: la integridad.

En este contexto, el verso retórico y premeditado puede parecer, *prima facie*, inadecuado con respecto a la verdad y al conocimiento. La poesía de la sinceridad —poesía romántica en su modo paradigmático—por lo general evita los procedimientos de las

formas públicas de poesía: el verso polémico y el satírico. Cuando la poesía se abre a esos géneros, se abre al horizonte de su antítesis, al horizonte de la hipocresía.²

Por supuesto, este último movimiento fue precisamente lo que hizo Byron. No debería sorprendernos, entonces, que sea el único romántico inglés que haya sido acusado vulgarmente de hipócrita —al igual que su obra—.³ Esta consecuencia refleja un hecho importante y (si me permiten decirlo) ambivalente sobre Byron como escritor: cultivó modalidades retóricas del verso, *a pesar de haber sido un poeta romántico*. La aclaración es crucial. *Don Juan* es una máquina para exponer muchos tipos de hipocresía —Byron las llamó, jerga política, jerga poética y jerga moral—, y considero que no hay nadie, que contradiga la extraordinaria escala de logros de Byron. Sin embargo, lo que hemos visto más evidente aún, es cómo esta sátira de la hipocresía se encuentra arraigada en el romanticismo de Byron, y cómo esto último es el asiento y la escena principal de lo que significa ser hipócrita. Al final, descubriremos una verdadera función poética que Byron, de los románticos ingleses, fue el único que elaboró y desplegó. Un rasgo esencial de su obra es la comprensión de que la hipocresía y la voz verdadera del sentimiento, no pueden estar separadas (a pesar de que puedan distinguirse). Aún cuando parezca paradójico, este es un descubrimiento que puede imaginarse con una claridad peculiar —quizás no ejemplificada—, a través de los estilos del romanticismo.

En el centro del ideal romántico de sinceridad, hay dos problemas relacionados: la contradicción y la ilusión. La contradicción está disimulada en el ideal (la idea) romántico(a) de la auto-integridad. Byron asumió este problema con gran ingenio y mordacidad:

También observo, que al igual que el gran señor Coke,
(Ver Littleton) donde quiera que he expresado
Dos opiniones, que a primera vista puedan parecer
Opuestas, la segunda es la mejor
Quizás tenga una tercera también en un rincón
O ninguna —lo que parece ser una broma lamentable—;
Pero si un escritor pretende ser bastante consistente,
¿Cómo podría mostrar las cosas existentes? (XV estrofa 87).⁴

Esto anticipa exactamente la crítica al ideal (idea) romántico(a) de subjetividad que sería enarbolada de un modo tan convincente por Kierkegaard en su análisis de la representación paradigmática de Hegel de la verdad contenida en ese ideal. En *Concluding Uncientific Postscript*, Kierkegaard ridiculiza al “filósofo germano” —“Herr Professor—” por lo abstracto del concepto de Hegel de la verdad subjetiva y fenoménica, que no puede ser “comprendida por ningún espíritu existente, que esté involucrado de manera existencial en el mismo proceso de transformación”.⁵

Resumiré brevemente el argumento de Kierkegaard sobre este asunto porque ayudará a esclarecer la importancia y la estructura de la obra de Byron. Según Hegel, el ideal (la idea) de la identidad es una síntesis dialéctica de dos “pares de opuestos.” Esto se logra cuando la Otredad, que no es el sujeto, se “niega” en el proceso de conocimiento que llamamos conciencia. El conocimiento objetivo que se obtiene, no es positivo sino

fenoménico: no verdades subjetivas o empíricas particulares, sino la verdad metafísica del proceso mismo.

Ante esta postura Kierkegaard planteó un simple pero difícil problema —su famosa frase “aut...aut”, “o... o...”—. Al asumir (como Hegel y toda la tradición metafísica) el principio de identidad, Kierkegaard planteó lo siguiente: cualquiera sea la verdad que se logre, o es idéntica a la conciencia, o no es cierta. Si el proceso es la verdad, es solipsístico (sólo incluye tautologías), y si no es solipsístico, la contradicción —lo incierto— permanece como parte del proceso. La “negación” que es parte del proceso hegeliano puede ser el fantasma de una negación o la negación real, en el primer caso esta puede ser trascendida, en el segundo no, pero en ambos, el conocimiento y la verdad permanecen inalcanzables.

Por lo tanto, es posible que un escritor no pueda “mostrar las cosas inexistentes” y la misma vez “ser consistente.” Esta contradicción opera debido a que el proceso de subjetividad es existencial y no lógico (o dialéctico). El estilo de prosa vivo de Kierkegaard es en sí mismo una crítica “existencial” al discurso filosófico germano, una revelación de lo que significa en realidad “mostrar las cosas existentes.” Al respecto, el verso de Byron sobrepasa los argumentos del filósofo danés:

Si las personas se contradicen, puedo
Evitar contradecirlos, y a todo el mundo
¿Incluso a mi propia veracidad? —Pero eso es mentira
Nunca lo hice, nunca lo haré— ¿Cómo podría?
Aquel que duda de todo, nada puede negar... (XV estrofa 88)

Los versos representan las contradicciones que enfrentan. En este pasaje, Byron afirma y niega de una vez su propia integridad. Su propia contradicción es una mentira, los versos declaran pero también confiesan que su “propia veracidad” es una mentira y por lo tanto, de la misma forma otorgan a la mentira la negación de su propia contradicción.

En resumen, el pasaje se vuelve una ilustración, o un ejemplo del problema que se propone tratar. La poética de Byron es el equivalente “existencial” de la paradoja lógica de la mentira cretense. El verso de Byron propone aquí tal paradoja, aunque incluye su propia actividad de hacer la propuesta dentro de la paradoja, como otra cara de la contradicción.

Más adelante analizaré con mayor profundidad las contradicciones de *Don Juan*, pero para hacerlo necesitamos comprender mejor las ilusiones que corresponden a esas contradicciones. Si una contradicción se expone a sí misma en el centro de la propia integridad romántica, estamos frente a una ilusión del ideal (la idea) romántico(a) de la espontaneidad y la ingenuidad. La sinceridad romántica sólo *se presenta* como verso no premeditado; de hecho, ésta implica una retórica y vínculos contractuales con sus audiencias, que son tan específicos e ingeniosos como los versos de Donne, Rochester o Pope. La retórica de la sinceridad en el romanticismo es una retórica del desplazamiento, la audiencia no se refiere de manera directa, se coloca aparte, como el poeta reflexivo, en una posición donde el discurso del poema debe escucharse por casualidad. Entre las consecuencias importantes de esta estrategia básica, está la sensación de libertad que

busca —como si el lector no estuviese ubicado bajo el poder de la retórica del escritor, como si el escritor fuera relativamente indiferente a la presencia del lector, e intentara comunicarse sólo con su propio espíritu.

Por el contrario, la obra de Byron y sus públicos siempre tienden a preservar una claridad de presencia de uno hacia el otro. Esto permanece fiel aún cuando Byron trabaja en formas líricas. En general, es como si Byron en su obra no sólo meditara en público, sino declarara o incluso declamara sus pensamientos y sentimientos más internos en voz alta y directamente a los otros. (El procedimiento ha sido descrito de manera acertada como “arrastrar su corazón sangrante por toda Europa.”) La diferencia de la práctica romántica común es crucial.

II

Muy pronto observamos esa diferencia en la obra de Byron. La primera publicación importante en su carrera como poeta fue de hecho un texto que no escribió él mismo, aunque lo había motivado. Es decir la sagaz noticia de Henry Brougham de la juvenil *Hours of Idleness* (1807) de Byron. Brougham presenta y luego ridiculiza los esfuerzos de Byron por controlar y manipular a su audiencia:

el noble autor es particularmente atrevido al defender su posición. Lo tenemos en la página que da título y al final del volumen, su nombre sigue como una parte favorita de su *estilo*. Se ha puesto mucho énfasis en el prólogo, y los poemas están relacionados con la idea general de su reconocimiento, mediante datos particulares...

(Rutherford, p. 28)

Brougham comprende cómo los textos de los poemas de Byron están integrados al formato del libro en general, de manera que la lectura de textos individuales estaría enmarcada y controlada por varias marcas intratextuales. Cuando Brougham ridiculiza a Byron, no es porque su poesía sea llorona o sentimental, sino porque detecta cálculo y falta de sinceridad en la obra.

En *English Bards and Scotch Reviewers*, Byron contraataca. Aunque el trabajo, en lo formal, es una revisión crítica del estado de la poesía y la cultura británica del momento, el poema de hecho es una respuesta a la noticia del *Edinburg Review*, un acto de auto-justificación.

¿Debo aún oír? —será ronco el grito de FITZGERALD
A sus crujientes parejas en el pasillo de la taberna—
¿Y no canto, no sea que, quizás los críticos escoceses
me llamen mal escritor, y denuncien mi musa?
Prepárense para la rima —que mala o buena publicaré—:
tontos son mis temas, dejo a la sátira ser mi canción. (11. 1-5)

Esta es una jugada de apertura inusual, ya que Byron no se separa por completo de los “Tontos” que son el tema de su poema. El detalle de indiferencia en la determinación de

publicar “mala o buena” poesía, está muy bien expuesto en estos versos. Lo que Byron gana con esta estrategia es un efecto de honestidad, como si fuera —a pesar de sus fallos como escritor y como persona— más cándido y moralmente valiente que esos que serán los objetos de su sátira (es decir, malos poetas como W. S. Fitzgerald y críticos orgullosos como Brougham).

También se nota la referencia imperativa hacia el lector en la cuarta línea (“Prepárense para la rima”). Esta maniobra nos recuerda la situación literaria general que prevalece en la escritura de Byron, incluso en el primer estadio de su carrera. Dicho sea de paso, la obra opera a través de una interacción textual que se lleva a cabo en la esfera pública.

La fuerza especial de *English Bards* se debe a la crítica de Brougham. Acusado por Brougham de falta de sinceridad en su primer libro, Byron responde en *English Bards* con un estilo de sinceridad nuevo y más poderoso. Su polémica se basa en una decisión inicial significativa y osada: no negar los cargos esgrimidos contra *Hours of Idleness*. Byron ni siquiera niega las implicaciones críticas contra su persona realizadas por Brougham —ya que Lord Byron, el autor del libro, se revela a sí mismo en éste como una persona insensata, calculadora y poco confiable—.

En otras palabras, Byron acepta la sinceridad como tema crítico. Al lanzar una respuesta contra la persona y no contra los argumentos de su crítico escocés, (quien en ese entonces pensó erróneamente que era Francis Jeffrey) y su crítica cómplice en el *Edinburg Review*, Byron admite su debilidad como escritor y su falta de temperamento. Este reconocimiento es un nuevo signo de su sinceridad y es la base sobre la que Byron reconstituye su carácter en este nuevo poema.

Como dice, al ser “el que menos piensa entre la multitud irracional,/ Sólo hábil para saber lo correcto y escoger lo incorrecto” (689-90), Byron no es modelo de poeta ni de “moralista” (700). Sin embargo, se niega a inhabilitarse como sátiro. Ha “aprendido a pensar, y a decir la verdad con dureza” (1058), y la verdad es que la rectitud cultural en Gran Bretaña se ha vuelto aleatoria e inefectiva —un poeta digno de elogio aquí, un crítico juicioso allá, aunque ninguno de ellos (y menos Lord Byron) instalados (o instalables) en una posición de autoridad. El poema de Byron expone la falta de consenso cultural. Más que eso, muestra cómo en ausencia de tal consenso, el simple “justo” intentará hacerse de la autoridad.

De esta forma mucho a lo que me he atrevido, si mi escritura sin pulir yace
En estos tiempos ha dejado hablar a otros por error; (1067-68)

Frases como éstas, incitan y hasta se jactan en su desobediencia. Agresivos e indiferentes a la vez, ambos versos —que concluyen el poema— resumen el carácter tonal de la sátira como un todo, justo cuando anticipan la perspectiva tonal de los escritos celebrados que pronto siguen: *Childe Harold* en particular, también todas las historias orientales baudelerianas, y por supuesto *Manfred*.

Sin embargo, el desafío nos recuerda el tema también importante que traté con anterioridad: la estructura de su obra como un intercambio comunicativo. A lo largo de toda su carrera, los libros de Byron cultivaron la comunicación directa con las personas que los leían —al referirse a tales personas (a menudo por el nombre) y al responder a lo que ellos decían (como si lo hiciera directamente) *en* sus poemas. Su obra asume la presencia de una audiencia que habla y escucha —una audiencia que puede escuchar aunque sea por casualidad, y que en respuesta puede tener algo que decir.

Reconocemos este procedimiento en numerosos pasajes de *Don Juan*. La estructura de intercambio es interesante sobre todo cuando Byron reflexiona al respecto, o responde a las críticas dirigidas a su obra por los lectores contemporáneos.

Ellos me acusan —*me*— al presente escritor
Del presente poema —*de*— no sé que; —
Una tendencia a menospreciar y a la burla
Al poder humano, la virtud y a todo eso;
Y lo dicen en un lenguaje más bien duro. (VII st. 3)

En tales casos —son numerosos— el acto de escritura mismo se vuelve uno de los principales temas de la escritura. No es decir que sólo somos testigos de un poema que trata de poesía. Eso es lo que deberíamos decir, acertadamente, sobre gran parte de *The Prelude* (El preludio) o “The Fall of Hyperion” (La caída de Hiperión), o de muchos otros excelentes poemas románticos. La situación es un poco diferente pero significativa en el caso de Byron. Aquí el acto de escritura ha materializado y socializado por completo el campo de la actividad de la imaginación. En tales circunstancias, observamos cómo la poesía es similar a la mayor parte de los acontecimientos humanos —un intercambio dinámico entre varias partes donde cada una juega una parte de la transacción total—. ⁶ Esas partes nunca son visibles o presentes del todo para la conciencia —en los poemas de Byron o en cualquier lugar—; sin embargo, un poema como *Don Juan*, al llamar la atención sobre algunas de sus acciones comunicativas, permite una mirada a la heteronimia radical de los intercambios que ocurren.

Byron es muy sensible a la presencia de sus muchos lectores —en realidad, sus actos de escritura son actos que les concede una existencia imaginaria y luego les habla. Las estrofas 27-32 de *Don Juan*, Canto I, narran los problemas matrimoniales de Doña Inés y su esposo Don José, sin embargo el subtexto —las circunstancias domésticas del Lord y Lady Byron— expone la estructura real de la escritura de Byron:

Para Inés llamé farmacéuticos y médicos
E intenté probar que su querido señor estaba *loco*,
Pero como él tenía ratos de lucidez
Luego ella decidió que sólo se sentía mal... (estrofa 27)

Y así sucesivamente. Estos versos, y el pasaje completo, pueden leerse sin conocimiento de las alusiones autobiográficas; o pueden leerse sin un conocimiento detallado y particular, aunque con un sentido general de que se han hecho alusiones personales;

también puede hacerse desde adentro, como si uno fuera una persona instruida en las diferentes referencias. *Don Juan* se ha imaginado y escrito para estos tres públicos.

Sin embargo, ha hecho algo más. Detrás de todos esos lectores subsiguientes (como nosotros mismos) que aprendimos de tales textos mediante el estudio y la aplicación, el pasaje ha imaginado a varios lectores contemporáneos. Su presencia llama nuestra atención a través de las versiones que sobrevivieron del poema de Byron, que fueron leídas y anotadas por el amigo de Byron, John Cam Hobhouse. En estas anotaciones, el objetivo principal de Hobhouse era persuadir a Byron de que moderara varios aspectos de la sátira —por ejemplo, los golpes personales a Lady Byron—. ⁷ Junto al pasaje citado Hobhouse escribió, con desaprobación: “Esto es demasiado mordaz.”

Las versiones con las anotaciones de Hobhouse fueron enviadas a Byron, quien entró en un diálogo con su amigo al añadirles sus propios comentarios en respuesta a las críticas de Hobhouse. Contra el comentario de Hobhouse, Byron escribió por ejemplo: “Si alguien lo toma para sí es porque quiere.” Por supuesto, el señalamiento es completamente intencionado, pero enfatiza su conocimiento de “las personas” que podrían “tomar para sí” textos como éste. Hobhouse es una de esas personas —pero también lo es Lady Byron—; y ambos como lectores, imaginados de igual forma en el texto, lo leerán de maneras muy diferentes.

Esta prueba material plantea dos puntos que quiero enfatizar y seguir. Primero, la “toma para sí” que Hobhouse realiza en su lectura, subraya la variedad de aplicaciones *posibles*: aún cuando limitemos el grupo de lectores a “los conocidos,” podemos ver cuán diferente será leído el pasaje por Hobhouse, Lady Byron, Augusta Leigh y así sucesivamente. Segundo, esas lecturas diferentes no se detienen fuera del texto; por el contrario, son parte de la idea de la obra misma. En este punto, Byron es un lector de su propio texto, como indica su nota a Hobhouse. Cuando consultamos las críticas de los dos primeros cantos, encontramos una serie de lectores que han sido imaginados por la escritura y que han atacado los textos de Byron en varios estados de indignación, incomodidad y disgusto. También deben ser considerarse nuestras diversas atracciones posteriores.

De esta forma, el poema de Byron incorpora un grupo grande y diverso. En este se incluyen personas específicas como Hobhouse, Lady Byron y una multitud de individuos nombrados o señalados de alguna manera —personas del mundo literario (amigos, conocidos, enemigos, o simplemente personas que él conocía o de las que había oído hablar), políticos, figuras públicas, amantes y otros; pero también incluye varios grupos sociales, ideológicos, religiosos y políticos (como los intelectuales, la aristocracia terrateniente, el mundo literario londinense, el gobierno, la oposición y una gran variedad de lectores cristianos). Estas personas están “en” el poema de Byron no sólo porque sean nombradas o aludidas —no sólo al nivel narratológico—, sino porque el texto de Byron los ha llamado —los ha imaginado como presencia a los niveles retórico y dialógico; debido a que Byron los ha empujado al mundo de su poema, el poema es obligado a sobrepasar sus propios límites estéticos y moverse entre *ellos*, en *su* mundo.

Por lo tanto, las respuestas variadas del público al poema están incluidas en la imaginación de su escritura. Los lectores de Byron parecen estar muy presentes en esos pasajes donde el texto resulta más chocante o de mal gusto. La parodia al decálogo en el Canto I; las escenas de canibalismo en el Canto II; las consecuencias del asedio de Ismael cuando las “Viudas de los cuarenta” se sorprenden, “¡Y eso que lo mejor no comenzó!” (VIII estrofa 132): estos pasajes horrorizaron a los primeros lectores y muchos de ellos aún conservan su conducta ofensiva. Los efectos estaban totalmente calculados, sin embargo, para ciertos lectores este hecho sólo aumenta la ofensa que ellos representan.

Los cálculos de Byron son el medio de arrastrar a los lectores a la órbita del poema, para insistir en su presencia. Las estrofas en el Canto I (209-210), donde Byron declara que al escribir un artículo de aprobación sobre *Don Juan* “sobornaba las críticas de mi abuela — los británicos—”, son un buen ejemplo de lo que sucedía en el texto de Byron. El alegato es evidentemente escandaloso —un vuelo poético divertido que llama la atención a la conciencia general de Byron, ya que su poema podía provocar que algunos lectores mojigatos se horrorizaran.” Sin embargo, William Roberts, el editor de *The British Review*, se tomó todo muy en serio y se vio obligado a publicar una desaprobación pública a la declaración imaginaria de Byron.⁸

De esta forma, William Roberts se convierte en cómplice de la escritura de Byron. *Don Juan* busca ese tipo de complicidad, imagina su presencia en cada momento. Nos reímos de las tonterías de Roberts por haber puesto aquí el cebo, pero lo más importante a captar, es que la reacción de Roberts *tiene que ser incluida en nuestra comprensión del poema de Byron*, debe ser vista como “parte de” la obra.

La reacción de Roberts llama la atención sobre algunos de los procedimientos discursivos más importantes del poema. Enfrentamos el mismo tipo de situación, por ejemplo, cuando Hobhouse anota el texto que alude a Lady Byron. Donde el poema dice (refiriéndose a Doña Inés y Don José):

Ella mantenía un diario, donde eran anotadas sus faltas,
y abría ciertos baúles de libros y cartas... (I. est. 28)

El texto mira de soslayo a una de las creencias más apreciadas de Byron sobre su esposa y sus descarríos (“Sabes,” le escribió Byron a su hermana, “que Lady B[yro]n *abrió en secreto mis baúles de cartas antes de marcharse*”).⁹ Hobhouse anota del texto de *Don Juan*: “Hay dudas sobre esto,” donde daba a entender que no estaba seguro de que en realidad Lady Byron registrara las pertenencias de Byron en enero de 1816. Lo importante aquí es el *modo* en que Hobhouse lee, la forma en que él, al igual que Roberts, se niega a distinguir entre lo ficticio y las dimensiones reales del texto. Hobhouse lee el poema como si fuera un relato literal al nivel del subtexto.

La respuesta de Byron a la anotación de Hobhouse es aún más interesante. Ante la expresión de duda de su amigo con relación al hecho real de la alusión poética, Byron escribe en el margen:

¿Que tiene que ver la “duda” con el poema? Esta es al menos poéticamente verdadera—, ¿por qué adjudicarle algo a esa absurda mujer?—. No hago referencia a personas vivas.

Aquí la poca ingenuidad se descubre a sí misma como hipocresía. El argumento de Byron de que su obra no debería leerse fuera de su espacio puramente estético se desmiente por su propia práctica continua. Sin embargo, lo que el señalamiento de Byron indica, es su renuencia a aceptar del todo las consecuencias de los procedimientos de escritura que ha puesto en movimiento. La escritura ha destruido la distinción entre el espacio real y el de la ficción, y llama a varios lectores reales a su presencia. Las anotaciones de Byron muestran que aún imagina que puede controlar a esos lectores, que su privilegio poético los mantendrá controlados y que estarán obligados a leerlo “en el mismo espíritu que el autor lo escribió.” Aún así un “espíritu” mayor que el de esposo de Lady Byron sobreviene en el acto de escritura. La poesía, escrita “por” ese espíritu mayor, expone al hombre como otro lector adepto al poema, y por lo tanto, como un lector que puede reclamar un privilegio no autoritario. La lectura crítica del texto de Byron está escrita, y es parte, de un espíritu satírico mayor. La generosidad del proyecto satírico de Byron es que ha autorizado a su obra para que muerda la mano que la alimenta.

III

Debido al grado en que *Don Juan* está comprometido a contarnos la verdad, el debilitamiento de la autoridad del narrador tiene implicaciones importantes. Al exponer a “Byron” a la crítica, la escritura elimina una función real fundamental del romanticismo. La sinceridad, la integridad de la “veracidad propia”, no sobrevivirá a los procesos del poema. El poema responde a esta situación al desarrollar una nueva teoría de la verdad, la idea de la “verdad enmascarada”:

Después de todo, ¿qué es una mentira? Sino
La verdad enmascarada, y defiendo a
Historiadores, héroes, abogados y sacerdotes por exponer
Un hecho sin algún fermento de mentira.
La sombra de la Verdad, callaría
Anales, revelaciones, poesías
Y profecías...

Y al ser el caso, Byron concluye:

¡Alabados sean todos los mentirosos y todas las mentiras! (XI estrofa 37-38)

El proyecto de *Don Juan* es un ejemplo de la verdad enmascarada: durante un tiempo, se publicaron seis volúmenes de la obra con autorización de Byron, todos de forma anónima. En notas o textos, el nombre de Byron nunca pasa por los labios del poema. Todos sabían que Byron era su autor, él tampoco intentó ocultarlo; aunque se expresó con

evasivas, como vemos en la “respuesta” que escribió (pero nunca publicó), al ataque lanzado a *Don Juan* en el *Edimburg Magazine* de Balckwood, en agosto de 1819.

Con respecto a Don Juan, no niego ni admito que sea mío —todo el mundo puede hacerse su propia opinión—; pero si hay alguien que ahora o en la evolución de ese poema, aún continúa, se siente o se encuentra tan agraviado, de forma tal que requiera una respuesta más explícita, privada y personal, la tendrá.

Nunca he negado la responsabilidad por lo que he escrito.¹⁰

Aquí Byron insiste en mantener la ficción del anonimato del autor, aun cuando no hace sino reconocer que el poema es suyo. No presentarse de manera explícita como el autor de *Don Juan*, significa que la obra puede operar como una representación con máscaras, y sus numerosos roles y actitudes tendrán que ser comprendidos para ser asumidos por una persona. Además, en realidad la obra está diseñada como una mascarada, en lugar de como una representación teatral porque los encuentros con los públicos del poema no tienen lugar en la distancia marcada por un escenario. El poema compromete a sus interlocutores —a pesar de que esas personas sean de un grupo o una clase— mediante métodos mucho más íntimos y personales. El estilo es, como dice la obra, “conversacional.”

Aún así, la verdad que se encuentra enmascarada todavía es contradictoria. En este entusiasmo por su nueva teoría de la verdad, el narrador exclama, “¡Alabados sean todos los mentirosos y las mentiras!” Sin embargo, las propuestas encubiertas en esa oración — que todos los mentirosos y las mentiras son dignos de elogio y que la persona que habla en la oración aprueba esa idea—son desmentidas por *Don Juan*. El texto está dispuesto a elogiar muchas mentiras y mentirosos, incluso los engaños de una mujer mentirosa, con la que el joven Byron, sumergido en su sexismo sentimental, tuvo muchos problemas una vez; y el narrador, se sitúan detrás del texto en todos esos ejemplos. Pero un mentiroso queda fuera de lo tolerable: “Southey, el de andar pesado, encarna la mentira.” (X est. 13)

Es muy importante la exclusión hasta donde a *Don Juan* le interesa. Apruebo sin comentarios el hecho obvio de que la posición excepcional que Southey da a la mentira, contradice el elogio universal a los mentirosos. Esto es importante, pero no tanto como otra contradicción. Hasta el punto en que Byron puede percibir lo falso encarnado en Robert Southey, se presenta enmascarado como un poseído, aunque inconsciente, de la verdad. Southey se convierte en uno de los puntos fijos del mundo cambiante de *Don Juan*, una especie de terreno negativo de la verdad. La veracidad del individuo byrónico se define a través de sus diferencias con Robert Southey.

Pero incluso aquí encontramos un problema, como puede verse con facilidad en ese pasaje del Canto III que se centra en la balada de “La Isla de Grecia.” Al nivel de la trama, el poeta romaico canta la balada, prisionero de Lambro en su isla fortaleza. La canción deviene en oportunidad para una serie de reflexiones sobre poetas como Southey que se venden a la autoridad, o adaptan su obra para tener las mejores oportunidades. La dificultad textual se origina, ya que al desplegar el ataque contra la torpeza y la falta de integridad de Southey, el poema utiliza detalles y ejemplos que son extraídos de la propia

obra y carrera de Byron. Como he dado los detalles de esta situación en otro lugar,¹¹ sólo destacaré aquí el asunto en general: al esbozar el retrato del poeta “triste tradicional” (III estrofa 82) muy parecido a Robert Southey, el poema de Byron crea un palimpsesto inusual en el que los rostros de Southey y Byron, los principales antagonistas, están superpuestos uno sobre otro. Los dos hombres son, en el significado literal de esa frase paradójica, “pares de opuestos.”

Cuando la verdad opera enmascarada, entonces hasta los terrenos negativos de la verdad dejan de tener su identidad. Si los malos “moralistas como Southey” (III estrofa 93) no son el motivo sobre el que el poema puede apoyarse —como numerosos lectores han sugerido—, quizás estemos dispuestos a contar con el juego de ironías de *Don Juan*. Integridad y estabilidad yacen en la exhibición de las propias contradicciones de la obra; observamos la ironía romántica representada a lo largo del pasaje sobre la “propia veracidad” de Byron en el canto XV. La ironía romántica se invoca, como ocurre a menudo en el poema, para exponer y trascender sus propias contradicciones.

Sin embargo, la ironía romántica no es tampoco el terreno de la verdad de la obra. Vemos esto incluso a través del ejemplo de Southey, quien no se reconoce en *Don Juan* mediante las representaciones de la ironía romántica; sino más bien por el odio —por lo mismo que Brougham y Castlereagh—. La ecuación del poema de Byron y Southey, por lo tanto, no puede ser asimilada en la propia comprensión irónica de *Don Juan*, para esto existe una ecuación que, aunque real, se sitúa fuera, y en verdadera contradicción, con el horizonte de la propia conciencia de la obra. Byron puede ser ingenioso a expensa propia o de Southey, pero su ingenio no está comprometido frente al paralelo Byron/ Southey. No puede estarlo, porque Southey al final no es una figura de diversión para Byron, es una figura de todo lo odioso y despreciable.

El asunto de Southey y la presencia de ira y odio en *Don Juan*, son las piedras de toque por las que podemos medir las contradicciones del poema. El argumento en los límites entre Byron y Hobhouse, señaladas con anterioridad, al final se vierte como algo más en el texto público:

Y recordar que la obra [ésta] es solo ficción
Y lo que canto no es ni mío ni a mí
Aún cuando cada escriba, en algún ligero giro del lenguaje
Insinuará alusiones nunca *hechas*. No dudes
Esto —cuando hablo, no *insinúo*, me *expreso*.
(XI estrofa 88)

Todo está muy bien, excepto que el poema no sólo practica tal arte de las insinuaciones, sino que en el canto XIV se declara comprometido de forma explícita con su uso. *Don Juan* está escrito en un código secreto, declara el texto, ya que la obra contiene “mucho que no puede ser apreciado/ De ninguna manera por los no iniciados”. (XIV estrofa 21-22). Es importante ver que estos dos pasajes —estas dos posiciones— no se anulan una a la otra en el poema. *Don Juan* se creó para mostrar que existe un sentido —o quizás se debería decir, que hay momentos— en el que ambas aseveraciones se aplican; precisamente en las ocasiones en que cada una de estas actitudes está oculta en el texto.

De esta forma, *Don Juan* hace algo más que poner en movimiento la versión de Byron del problemático “o... o...” de Kierkegaard. Las contradicciones del poema deconstruyen todas las funciones de la verdad que como hemos visto se encuentran ya sea en la Identidad (metafísica), o en la Integridad (psicológica). En su lugar está situada una función real encontrada (negativamente) en contradicción consigo misma; y (positivamente) en metonimia: al negativo “o... o...” dialéctico, *Don Juan* añade la regla de procedimiento “ambos/ y.” Esa regla de procedimiento es la versión de Byron de lo que Hegel llamó “la negación de la negación.”

Esta último, en su forma byrónica, significa que los términos de todas las contradicciones no son trascendidas de manera ideal, ni canceladas de forma nihilista. Simplemente permanecen en contradicción. La regla “ambos/ y” significa que la escritura del poema debe producir “invariablemente” no sólo la dialéctica de “dos opiniones,” sino también en algún lugar “un tercero”, que en cierta medida, es la conciencia del carácter no resuelto de la oposición original.

A través de sus muchas formas de contradicción, es que el poema declara que su función real consiste en la representación de problemas y no en la proposición de soluciones. El propósito de la obra es probar los límites de lo ella misma es capaz de imaginar, y de realizar con esas pruebas, al colocar la imaginación contra la imaginación.

Por lo tanto, deberíamos decir que el poema aprende de sí mismo, aun cuando el conocimiento que adquiere resulta provisional, sujeto a cambios, e incluso a veces no asimilado al nivel fidedigno de su conciencia. El argumento privado de Byron con respecto a Hobhouse en los márgenes de las versiones de los Cantos I y II, se mostraría de manera pública al final en los pasajes contradictorios colocados en los Cantos XI y XIV respectivamente, donde estas dos ideas exponen sus respectivos límites. Este tipo de cosas sucede de forma continua en la obra. La escritura parece limitarse a imaginar las verdades en sus propias mentiras, así como las falsedades en sus propias verdades. En *Don Juan*, la idea de Byron con relación a Southey tiene un encuentro fatal que mantener con su idea de sí mismo.

Sin embargo, esta estructura de provocaciones no surge de una ideología de la propia “imaginación creativa” de Byron. Más bien, es consecuencia de la retórica de *Don Juan* que insiste en la presencia de un mundo objetivo de diferentes lectores. Uno de estos lectores es la persona que llamamos Lord Byron, el escritor de *Don Juan*, aún cuando en *su* caso, como hemos visto, la persona subsiste en una identidad multiplicada —quizás deberíamos decir fracturada. Pero son muchos los otros lectores —Hobhouse, Lady Byron, los críticos y el público en general— quienes se mantienen como las figuras más evidentes de otredad y objetividad de la obra. “Prepárense para la rima,” en efecto *Don Juan* les dice a todos ellos —y al decirlo la obra se abre a la preparación, la autoconciencia—, insiste en esos que ha convocado.

Don Juan está seriamente interesado en lo que todos tienen que decir —las tonterías de Williams Roberts, las ideas más reflexivas de su amigo Hobhouse, y los argumentos

críticos y antagónicos de cada uno. Por ejemplo, en el Canto VII, cuando Byron protesta contra esos que lo atacaron por subestimarlos y burlarse “De la virtud y el poder humano, y de todo eso”, Byron defiende la moralidad de la obra “como una *sátira* sobre los abusos en las condiciones actuales de la sociedad” (BLJ 10.68) y de las ilusiones de aquellos que no fueron capaces de ver esos abusos.

Aún así los críticos y panfletos insisten en que *Don Juan* fue algo muy diferente. La noticia de Jeffrey en el *Edinburg Review* (feb. 1822), aunque se muestra respetuoso con relación a la obra, en cierto modo resume la línea de ataque negativa. Para la sociedad, *Don Juan* es “pernicioso en su mayor expresión” porque al igual que todos los escritos de Byron, tiene “una tendencia a destruir toda creencia en la realidad de la virtud.”

Aunque *Don Juan* discrepa con fuerza de tal juicio, también asimila el criterio de sí mismo, y añade su propia conformidad con ese juicio, a pesar de que a la vez mantiene su línea de disenso.

Esa estrategia “ambos/ y” es inconfundible, por ejemplo, al principio del Canto XIII. En el Canto XII, Byron ha reiterado su posición de que la meta de *Don Juan* es el “mejoramiento” (estrofa 40) de la sociedad: “Por exhortación mi musa quiere decir reformar/ A todas las personas (estrofa 39) Aunque al principio del Canto XIII, al parecer esta pasión por el mejoramiento virtuoso ha disminuido de cierta forma:

Debería estar muy dispuesto a corregir
Las equivocaciones humanas, y prefiero prevenir que castigar crímenes
No lo hizo Cervantes en esa historia también cierta
Del Quijote, al mostrar cómo fracasan todos los esfuerzos.

Cervantes se burló de la España de caballería
Una sola sonrisa demolió el brazo derecho
De su propio país; —a menudo desde ese día
España tuvo héroes—. Mientras el Romance pudo encantar,
El mundo cedió terreno antes que su brillo adornara;
Y por lo tanto, al haber hecho tal daño su volumen,
Toda esa gloria, como composición,
Fue muy comprada para perdición de su tierra (estrofas 8 y 11).

El argumento repite la línea de ataque más común emprendida contra *Don Juan* por los lectores contemporáneos. Su fuerza como movimiento auto-crítico, sólo está enfatizada por los paralelos explícitos que *Don Juan* traza en varios puntos entre sí y *Don Quijote*. Además, como Byron ha seguido deliberadamente esta línea quijotesca al menos en los dos primeros cantos de *Childe Harold*¹², la repetición de éste subraya aquí lo “cierto” de una idea que Jeffrey ha formulado desde hace mucho: que todos los escritos de Byron, no sólo *Don Juan* tienden a socavar “la realidad de la virtud.”

La obra de Byron está tan llena de giros de este tipo, que tendemos a leer su estructura básica como dialéctica, y por lo tanto, a acercarnos a su función real en un marco de referencia epistemológico; para ver la obra fundamentalmente como crítica—el gran

pronunciamiento de lo que Carlyle llamaría el “No Eterno”. No obstante, el espíritu crítico que guía la obra de Byron está representado de forma inadecuada como una forma dialéctica. Pero es cierto, la obra con frecuencia estimula tal representación:

Y si río por cualquier motivo mortal.
Es que no puedo llorar, y si lo hago,
Es que nuestra naturaleza no puede llevar siempre
A la apatía, por lo que primero debemos
Remojar nuestros corazones en las profundidades del manantial del Leteo
Antes que nuestro menor deseo por observar se duerma: (IV estrofa 4)

Este pasaje comienza con un gesto dialéctico a medida que los dos primeros versos nos colocan al borde de una antítesis empleada de manera ingeniosa. Sin embargo, en la tercera línea, vemos un viraje inesperado —no en dirección de la risa imaginada al inicio sino hacia la “apatía” y el olvido—. Como resultado, éstos no son queridos ni alcanzables aquí, aunque se han erigido como metas imaginables. Al final el pasaje no nos dice en qué terminaría si el texto fuera para “llorar” en vez de para reír. Por la lógica de este argumento, olvido, indiferencia y risa, serían de igual forma posibles.

Este famoso pasaje muestra en miniatura un punto importante: en la escritura de Byron, la contradicción no es dialéctica, es asimétrica. Lo metafórico da prioridad a las transacciones de la metonimia que se ramifican a lo largo de las líneas rizomáticas. Por lo tanto, el orden de las cosas en la obra resulta ser inadecuado por completo:

Ah! —Qué debería concluir de mi reflexión:
Sin embargo cualquiera puede ser
A propósito de la esperanza o la retrospección,
Aún cuando el siga libre pensamiento latente— (XV estrofa 1)

La escritura “que sin dilación es lo más elevado” (XIV estrofa 7) puede significar descripción, narración y referencia directa; y puede significar escribir de forma espontánea o reflexiva, juntar símiles en un conjunto, desarrollar un argumento y abrir una digresión. También copiar algo (una cita, una prescripción farmacéutica) o no escribir nada en lo absoluto, sino sólo editar.

La “rima siempre variable” (VII estrofa 2) de *Don Juan*, me parece una función directa de su elección de un procedimiento retórico, en lugar de uno lírico. La decisión ha lanzado la obra fuera de los límites de su subjetividad y la ha forzado a asumir muchas materias que pudo haber imaginado pero no comprendido. Como resultado, la escritura no logrará nada —en realidad, no puede— sino el control provisional y limitado sobre sus propios instrumentos. Con frecuencia entra en contradicciones, pero las contradicciones por lo general no surgen de la estructura de su propia lógica interna. Más bien, las contradicciones vienen a la obra en ángulos extraños —por ejemplo, mediante estructuras de lo imprevisto y lo fortuito—.

De una vez y sin tardanza se produce la Indigestión
(No del más “delicado Ariel”) y desconcertados

Nos remontamos a otro tipo de asuntos. (XI estrofa 3)

Lo que socava la autoridad en *Don Juan*, es la presencia de muchas autoridades que compiten, las que han sido llevadas a juicio. Algunas de estas autoridades no son seres humanos del todo, sino poderes circunstanciales: la Indigestión por ejemplo, o la pubertad (o la edad), el aburrimiento, o distintos tipos de acontecimientos casuales (como el asesinato del comandante militar de Rávena, Luigi dal Pinto).¹³ Si cada asunto se lleva a juicio, todos por igual son capaces de introducir tópicos y problemas no autorizados —sorpresas o amenazas para el texto que deben tenerse en cuenta. Entonces el poema puede comprometerse de manera consciente con estos instrumentos o no, y cuando lo hace (o cuando no lo hace), sus compromisos (y negativas de compromisos) serán en gran medida idiosincrásicos.

Don Juan despliega su mascarada al pretender ser igual a sí mismo y a todos sus elementos heterodoxos. No obstante, pretende comprender y que la verdad sea aplicada en la comprensión contradictoria de que ésta *es* una pretensión; y el terreno de esa comprensión contradictoria, es la presencia de otros que están dispuestos a observar y responder a las pretensiones formuladas.

Esa diferencia de una otredad real es más clara de ver en los textos que resisten la incorporación de la ironía romántica. Debido a que la mascarada de Byron no es toda diversión, por ejemplo —porque muchas personas han sido invitadas y son enemigos mortales unos de otros— las pretensiones de *Don Juan* no son comprensibles en una generosidad cómica. La benevolencia puede ser universal, pero no lo es todo. Por lo tanto, el salvajismo y el mal gusto son los signos más seguros del colapso de su integridad, una ruptura en sus pretensiones de la verdad. ¿Imaginó o anticipó el texto de Byron el clamor público que provocaría el pasaje en el que se burla de las esposas de Southey y Coleridge como “modistas de baño” (III estrofa 93)? ¿Fue igual al insulto y al significado que tuvo el insulto? Tendríamos que decir que lo *fue*, sólo si también decimos que, en este pasaje, el significado se despliega a sí mismo como una diferencia irreconciliable.

Al final del Canto XIV, cuando el narrador nos incita debido al posible éxito de la relación de Adeline y Juan, pronostica en la trama del poema el acontecimiento real que resultará crucial para sus vidas:

Pero desde el título saltan grandes cosas: —pensarías
En nuestra juventud como una pasión peligrosa
Que como siempre llevó al hombre y a la mujer al borde
De la ruina, rosa para una leve ocasión,
¿Cómo pocos pudieron soñar que fuera posible crear
Tal situación sentimental?
Nunca preguntarás, te apuesto millones, y mucho más —
Todo surgió de un inocente juego de billar. (estrofa 100)

El pasaje, una espléndida mascarada de verdad, no es todo lo que aparenta: al disimular en sus referencias el “inocente juego de billar” que involucra a Juan y a Lady Adeline (un

recuerdo privado de un juego que tuvo lugar en 1813, entre Lady Francis Wedderburn Webster y Byron).¹⁴ Pero por supuesto, no fue un juego de billar ni mucho menos, fue un juego de corazones. En su excelente descripción de la escena en ese entonces Lady Melbourne Byron observó que

(...) continuamos con nuestro juego (de billar) sin *tener en cuenta* los *riesgos* —y supongo que, como mismo las personas no lo estaban los míos— los pensamientos del resto de la fiesta tampoco deseaban exactamente lo que era nuestro propósito aparente. (BLJ 3.134)

Lady Frances y Lord Byron representaban lo real de lo que ocurrió en una mascarada. Hacían el amor, no jugaban billar, pero la mayor verdad —como muestran las cartas de Byron de esa época—, era que el acto de amar, fue enmascarado a su vez con una serie de movimientos y gestos sentimentales.

La pretensión de *Don Juan* es pronosticar las vidas de sus personajes ficticios, pero mientras piensa en el juego de billar, está en algo más también, un juego diferente, que no es tan sólo (o “de forma inofensiva”) un juego de billar. Aquí el texto, en otras palabras, ejecuta un conjunto complejo de pretensiones, como una figura, por el tipo de verdad que la poesía implica.

Quizás, esa verdad se ve mejor en la estrofa interpretativa que sigue a la que acabo de citar

Es extraño —pero cierto, que la Verdad es siempre extraña,
Más extraña que la ficción, si pudiera contarse—
¡Cuánto ganarían las novelas con el intercambio!
¡Qué diferente mirarían los hombres el mundo!
¡Qué frecuente cambiarían de lugar la virtud y el vicio!
El Nuevo Mundo no sería nada para el viejo
Si algún Colón de los mares de la moral
Mostrara a la humanidad las antípodas sus almas. (XIV est. 101)

Una vez que en la primera estrofa se expone la máscara de la verdad, comprendemos cómo la discusión temática en esta estrofa, es de igual forma una máscara de la verdad. Esto ocurre porque el texto se ha revelado como un acontecimiento dialógico en el que varias partes pueden ser imaginadas como participantes. Podemos imaginar, por ejemplo, a Lady Frances leyendo esta interpretación, o a Lady Melbourne, o cualquiera de los amigos “conocidos” de Byron —o, por la misma razón, a otros lectores, personas que no son conscientes de los subtextos—. Cada uno tendría un modo diferente de interpretarlo. Además, en cada uno de los casos el interlocutor autoritario que nos deja llamarlo “Byron,” sufriría un cambio de identidad, para que la máscara de la verdad en cada uno de los intercambios, tenga que representarse a sí misma de manera diferente.

Cuando la verdad viene enmascarada, las proposiciones y el estado de los acontecimientos son cuestionados: llamados a contar; esto incluye las proposiciones y el estado de los acontecimientos que el trabajo poético aparenta afirmar o definir. De esta

forma, después de Sidney, podemos decir que el poema afirma y no niega nada —es decir, en nuestros términos actuales, una realidad “virtual”—. Esa idea a menudo está representada en *Don Juan*, como el momento en que el texto insiste en negar, admitir, rechazar y no comentar “nada”. Pero “de hecho” la obra niega, admite, rechaza y comenta varias cosas, aunque a veces —como en el texto al que me refiero— “de hecho” niega, admite, rechaza y no comenta “nada.” *Don Juan* no es la realidad virtual, es un hecho particular del lenguaje. Para adaptarlo a una frase de la obra de Bruno Latour: es poesía en acción.

Por lo tanto, es “cierto” que el poema siempre depende del contexto y las circunstancias. El concepto de verdad se manifiesta como abierto al cambio. Lo que no cambia, considero, es la estructura en la que el conocimiento y la verdad se buscan y definen (aunque sea de manera provisional o idiosincrásica). Esta estructura es retórica y dialógica —no un coloquio interno sino un intercambio comunicativo—.

Por último, esa estructura debe ser vista como una mascarada por dos razones importantes: las partes del intercambio pueden ser definidas de manera concreta, y pueden compartir la conciencia entre sí. La forma “ambos/ y” de la mascarada establece la posibilidad de identidad precisamente al cuestionar la identidad. De la misma manera, la pretensión involucrada en la mascarada, al mantenerse en primer plano, pone en movimiento un intercambio de conocimiento de ambos lados del encuentro.

Quizás esto es ponerlo todo demasiado abstracto, por lo que termino pidiéndoles que imaginen cómo las diferentes partes leerían el pasaje del billar siendo y analicen las diferentes verdades que podrían surgir por esas lecturas. Después que lo imaginen leído (en 1823, año en que el texto fue publicado) por Lady Frances, entonces piensen en el esposo de Lady Frances, Wedderburn Webster el amigo de Byron, que se entera diez años después del pasaje del juego de billar en el Aston Hall, del que no sabía nada en ese entonces. Si puedes imaginar esto último, podrás recordarlo también —¿lo habría recordado Webster?— la noche del peligroso juego de billar, Webster en compañía de su esposa y otros invitados, propuso en voz alta hacer una apuesta con Byron “donde *él* [Webster] por una cierta suma obtendría cualquier *mujer* —en contra de cualquier *hombre* incluyendo a todos sus amigos presentes” (BJL 3.136); y recuerda también (¿habría tenido Webster la fuerza moral para recordarlo?) que Byron “rehusó” el desafío debido a que, como manifestó, “por consideración a él y al resto de los presentes.” ¿Qué *verdad* habría implicado la lectura de Webster?, —*sin embargo* él leyó el pasaje—.

La cuestión está en que la lectura de Webster, aunque no la tengamos o ni siquiera sepamos si la hizo, es parte de la imagería del texto —y *es* una verdad importante sobre *Don Juan*, y la escritura de Byron en general—.

Notas

1. Para dos discusiones genéricas sobre la sinceridad en el romanticismo ver David Perkins, *Wordsworth and the Poetry of Sincerity* (Cambridge, Mass., 1964); Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity* (Cambridge, Mass., 1972).
2. El drama romántico —por ejemplo, el drama de Coleridge, Shelley, o Byron— representa un caso especial de absorción romántica. Ningún estilo literario está más socializado que el drama: esto es un hecho histórico e institucional que se expresa en la relación que persiste entre el teatro y el drama. El desarrollo del “drama cerrado” —que es lo que ocurrió en el romanticismo— evidentemente destruye esa relación, o al menos la lleva a una crisis. La separación del drama del teatro es una característica del romanticismo.
3. Esta acusación fue realizada por primera vez en la controversia sobre “*Poems on his Domestic Circumstances*” de Byron, y sobre todo en relación con “*Fare Thee Well!*”. El comentario de John Gibson Lockhart sobre *Don Juan* —“Stick to *Don Juan*: it is the only sincere thing you have ever written” (citado en Andrew Rutherford, ed., *Byron: The Critical Heritage* (New York, 1970), p. 183; citado con anterioridad como “Rutherford”)—, atrapa con precisión el problema de la sinceridad de Byron, debido a que esa visión está acorde con la línea dominante de la crítica contemporánea. Lo anterior podría decir mucho de lo mismo con relación al comentario de Lockhart, sólo por que *Don Juan* había sustituido a *Childe Harold*.
4. *Lord Byron. The Complete Poetical Works*, ed. Jerome J. McGann (Oxford 1980) V.614. Todas las citas de poesía serán de esta edición.
5. Soren Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, trad. Walter Lowrie (Princeton, 1941), p. 171.
6. Esto no sugiere que *The Prelude* o “The Fall of Hyperion” no estén tan implicados en intercambios comunicativos como la obra de Byron; todo lo contrario, sólo que la obra de Byron explora estos intercambios de una manera más clara.
7. Las anotaciones discutidas aquí y debajo se encuentran en las notas editoriales para los pasajes relevantes de *Don Juan*, en *Lord Byron. The Complete Poetical Works*, op. cit.
8. Byron extendió la absurda situación textual al escribir una respuesta (en prosa) a Roberts que firmó como “Wortley Clutterbuck” y publicó en *The Liberal*. Para más detalles ver William H. Marshall, *Shelley, Hunt and the Liberal* (Philadelphia, 1960), 86-88, 113-14.
9. *Byron's Letters and Journals*, ed. Leslie A. Marchand (London, 1973–82) V.93. Anteriormente citada como “BLJ”.
10. El texto aquí es tomado de *Lord Byron, Letters and Journals*, Rowlands E. Prothero (London, 1898–1901) IV.475.

11. Ver “The Book of Byron and the Book of the World,” en mi *The Beauty of Inflections. Literary Investigations in Historical Method and Theory* (Oxford, 1985), pp. 255-93.
12. Ver sobre todo el prefacio de Byron a los Cantos I-II donde ridiculiza al romanticismo de tipo caballeresco.
13. Ver Canto V estrofas 33-39.
14. Para más detalles ver Leslie A. Marchand, *Byron. A Biography* (New York, 1957), I, pp. 413-18.

Cánones e instituciones: nueva esperanza para los desaparecidos

RON SILLIMAN

El diagnóstico comienza con los síntomas: cuando Joseph Ceravolo murió el pasado verano, le escribí sobre esto a Joyce Jenkins, editora de *Poetry Flash*, sólo para conocer que, por su propia cuenta, nunca había oído hablar de este poeta de la Escuela de Nueva York. Pensemos esto sólo como un índice de su propia estética conservadora o de las obras que frecuenta como lectora; precisamente obtuve la misma respuesta de Andrew Schelling, co-editor del recién desaparecido *Jimmy and Lucy's House of "K"*, un diario crítico que, entre otras cosas, fue concebido seriamente para explorar el legado de la nueva poesía norteamericana. Tanto *Flash* como *Jimmy and Lucy's*, son publicaciones con un impulso visible dirigido a la comprensión. Además Schelling es un comprador de la plaza Moe, la gran tienda de libros de uso de Berkeley cuya colección de poesía es la mayor y más abarcadora en la región de San Francisco, y cuyas muestras de pequeños libros de poesía es significativamente más amplia en su representación de títulos y autores de poesía no-académicos que en tiendas como City Lights, Cody's o Black Oak Books. Aunque Ceravolo era un solitario hasta donde la escena poética sabía, y tal vez nunca dio una lectura en la costa oeste, publicó al menos cuatro libros, uno de éstos, *Spring in This World of Poor Mutts* fue el primer volumen Premio Frank O'Hara en 1968, y como tal, fue publicado por Columbia University Press. Ceravolo fue incluido en varias antologías; en la recopilación de Padgett y Shapiro, *An Antology of New York Poets* de 1970, se incluyen catorce poemas, un libro comercial de cubierta blanda de la división Vintage de la Random House que fue ampliamente distribuido e influyente. Cuando murió, este excelente poeta lírico tenía sólo cincuenta y cuatro años. ¿Cómo es que un escritor con esta carrera pública pudo haber escapado a la atención de dos editores dedicados a conocer qué sucede en la poesía contemporánea?

Ceravolo es sólo un síntoma y uno de los muchos que hubiera podido escoger. Para citar otro, en el momento de su aparente suicidio en 1971, Lew Welch era un poeta muy visible en la costa oeste que había firmado un contrato para publicar una gran selección de obras de sus pequeños libros impresos, con un editor de New York. Durante varios años impartió clases en una extensión de la Universidad de California en San Francisco; fue un poeta con residencia en universidades de todas partes y siempre se incluyó en cualquier discusión de la poesía de la costa oeste junto a sus dos viejos amigos del colegio Reed, Gary Snyder y Philip Whalen. Recuerdo a Clifford Burke, poeta, impresor y editor activo en San Francisco en los años sesenta que decía, sólo medio en broma, que no podía confiar en un poeta que guardara los poemas de Lew Welch al alcance de su mano desde su cama. Hoy parece casi completa la desaparición de su influencia en la poesía norteamericana. Sólo uno de sus libros aún está impreso, y el lugar donde estamos más aptos para abordar el nombre de Lew Welch ahora es en las revistas de música, en notas al pie en artículos de fondo sobre el hijastro, al que ayudó a ascender (la estrella de Rock, Huey Lewis).

Estoy obsesionado por las desapariciones como éstas del discurso público y la conciencia de la poesía, no sólo a causa de la injusticia manifiesta que resulta cuando las obras poco recompensadas de artistas excelentes pasan desapercibidas y no recompensadas, sino debido a que la poesía misma se empobrece cuando y donde quiera que sus ricas y diversas raíces se atrofian. Me molesta una poesía sin historia por estar muy cerca de lo ininteligible; su valor social, su uso mismo en nuestras vidas diarias, me parece cuestionable, y su destino es sólo una opción entre el olvido y la condena aún peor de repetirse a sí misma por siempre. Ejemplos de olvido literario como éstos —y pudiera hablar durante días sólo citándolos—, indica que la poesía sobre todo en Estados Unidos, es un discurso profundamente amnésico. La figura estereotipada del (la) artista desconocido(a) por su propia época que emerge décadas o siglos después para convertirse en uno de los bloques de los cimientos de la civilización occidental es realmente el lado inverso de una experiencia más nefasta: nuestra sociedad descarta enormes cantidades de lo que pudiera beneficiarse, y esto incluye la poesía. El tiempo de vida de un buen poeta puede ser un poco menos que la mitad de la vida de una copa de poliestireno.

Entonces descubrí ser conservador en este sentido: quiero preservar la herencia que considero que la poesía norteamericana puede ofrecer a los escritores y lectores de hoy. Una herencia que encuentro tanto problemática y frágil como lo es la vida salvaje, por tanto la desaparición pública de la obra de un poeta decente no se diferencia mucho de la extinción de especies salvajes. Como poeta salvaje, cada nueva ausencia altera mi ecosistema y disminuye mi existencia. De esta forma, si lo que permanece es sólo una huella o grabación, es evidente que los últimos residuos se alojen en zoológicos, museos o librerías.

Ceravolo y Welch se asocian con el amplio fenómeno conocido como la Nueva Poesía Norteamericana, un conjunto de tendencias literarias tan populosas y diversas que no hay evidencias (y, en realidad, no hay razón para creer) que ambos se encontraron alguna vez. Entre las características generales compartidas por la mayoría, aunque no por todos entre los “nuevos poetas” estaba una aversión a lo que ellos identificaban como poesía académica, y un compromiso hacia la relación entre la poesía y el discurso. Un poema de Ceravolo:

Invierno ebrio

¡Roble, roble! Igual, igual
entonces
a una fría aleta salvaje:
el cielo;
pulga dijiste
“gansos gansos” —el chico—
junio de invierno
otra vez
cielo roble¹

Un poema de Welch:

Satori de Olema

para Peter Coyote

Al salir por la puerta del granero
Los buitres volaban en círculos como a veinte pies
al oeste un cerro de
pinos, abetos y ese
pino común en Point Reyes,

al ir por un camino enfangado,
pequeñas aves salen como dardos de la hierba,
vacas, colinas incendiadas,
lengua de Pacífico,
la cordillera y el último Océano,
mis botas,
caminan,

“Esto es todo lo que llevas,”
dijo Olema

Le respondí, “Es
dos veces más de lo que puedo desear.”

Y Peter dijo,

“Puedes tenerlo todo
con almohadas cubiertas de piel,

por el mismo precio.”²

Incluso en estos dos poemas cortos, es evidente que tales características básicas como el anti-academicismo y un prejuicio hacia el discurso, podrían significar cosas radicalmente diferentes para poetas diferentes. Para muchos “nuevos poetas”, ser “no académicos” significaba no sólo eludir el burocratismo, que es un rasgo que puede evadirse de la vida de cualquier gran institución, aunque no estuviera en primer lugar —después de todo Welch enseñaba, mientras que Ceravolo tenía un libro publicado por una imprenta universitaria—, se oponen a una tradición heredada de formas de verso fijas eurocéntricas. Hasta la última frase están sujetos a múltiples interpretaciones: el poema de Welch refleja influencias de Williams Carlos Williams debido al énfasis descriptivo en la poética japonesa por la invocación de la figura Miwok: Olema. Sin dudas su uso de los espacios variables entre las estrofas, coloca a Welch en la generación de Olson, seguidores de la tradición Pound/ Williams. Por otra parte, el poema de Ceravolo emplea recursos extraídos del Dada y el surrealismo, recibidos de la cultura eurocéntrica, aunque con una peculiaridad; su definición del discurso es la parataxis (el poema es casi una enumeración) en lugar de ser discursivo. Ambas obras buscan y logran una terminación,

aunque difícilmente la de un soneto rimado cuyos yámbicos reglamentados marchan de manera rígida hacia un final predecible.

Podría extenderme con relación al porqué pienso que ambos poemas, y otros como éstos, son valiosos y merecen nuestra continua atención. Sin embargo, lo que quiero considerar aquí es el tema más amplio de la desaparición de estos poetas (y de muchos otros como ellos) de la conciencia pública, incluso dentro de los cómodos y casi claustrofóbicos confines del mundo poético. Si la ausencia de los poetas desaparecidos como Welch y Ceravolo son nuestros síntomas, mi diagnóstico apenas será una sorpresa: el proceso de la canonización pública, que en lo social convierte el extenso horizonte de la escritura en una topografía simplificada y jerárquica de la Literatura, con L mayúscula, es una enfermedad. Podríamos extender más esta metáfora y lo haré: los mecanismos de la canonización pública son patológicos y quienes proponen son malintencionados. La cuestión ante nosotros esta noche, es el tratamiento.

No quiero que este razonamiento se confunda con un emparejamiento del valor: un pluralismo literario en el que todos los poemas sean iguales para todos los lectores. El valor de la escritura es una relación definible. Lo que no lo es, sin embargo, es una conjunción entre la tradición y el talento individual. Para éste y por sí misma, la tradición es nada: no existe. La tradición es una bibliografía con implicaciones. Es lo que uno ha leído y el modo en que lo une todo. Y no sólo Uno, sino todas y cada persona específica que siempre regresa de manera potencial a las posiciones de sujeción. De esta forma, no puede definirse el valor sin especificar al lector lo que está en juego: ¿Valioso para quién? ¿Con qué fin? ¿Qué significa que valoremos el Shakespeare de Caliban y Coriolanus, y el de Otelio y Shylock? ¿Cómo vamos a juzgar la poesía de un Ezra Pound cuyo antisemitismo en el tiempo de los campos de muerte fue como mínimo un asunto de convicción, comparado con el mero oportunismo sanguinario de un Paul de Man? Difícilmente estas son preguntas inútiles; *valoro* en gran medida el hecho de que Pound extendió el vocabulario técnico y potencial de los poetas. También valoro muy en serio su reconocimiento de que la organización social de la escritura, el simple hecho de poner poetas y escritores en contacto unos con otros, era una parte integral y necesaria del proyecto literario. Sin embargo, valoro *más* la poética de Williams y Zukofsky, cuyas contribuciones más bien diferentes a la técnica me impresionan por ser tan profundas como las de Pound, aún cuando empiezan con él como punto de partida; sus poemas no están llenos de la antipatía, el odio y el miedo que está contenido al final de los *Cantos*.

Por lo tanto, la crítica de la canonización pública no es una negación del valor, ni una defensa subrepticia del status quo. Debatida y leída de manera apropiada, debería insistir en los valores arraigados en la vida real del lector individual, no afuera en alguna valoración abstracta de pura diferencia, ya que las apreciaciones son profundamente sociales. En realidad el proceso de canonización público invierte esta relación de valor: al generalizar (y, por lo general, deshistorizar) los principios estéticos, la canonización pública somete al lector y borra la diferencia social. La distinción entre el canon subjetivo individual de un sujeto específico y la organización social de los cánones públicos, como la que encontramos en las antologías de Norton y en los planes de estudios universitarios,

está precisamente en el factor de poder. Los cánones públicos incapacitan a los lectores y desaparecen a los poetas. Son actos conscientes de violencia.

Uno de estos actos de violencia ha sido incorporar sólo algunos de los nuevos poetas norteamericanos en una historia canónica más amplia de la poesía de los años cincuenta y sesenta. Muy interesante —y este sería el tema para debatir una noche—, un sector de la nueva poesía norteamericana ha sido excluido casi en su totalidad del canon público en el género de la lírica, el dominio principal tanto de Joseph Ceravolo como de Lew Welch. Alan L. Golding, en su excelente historia de las antologías de poesía norteamericanas, ofrece este análisis del discernimiento académico con relación a los nuevos poetas norteamericanos, que se basa en la distinción de Robert Lowell entre la poesía “cocinada” de la academia, representada por la antología de Donald Hall, Robert Pack y Louis Simpson, *New Poets* de Inglaterra y Norteamérica, contra los “crudos” de la *New American Poetry* de Donald Allen:

Han aparecido dos tipos principales de antologías, como parte, y en respuesta a este pluralismo. Una es la antología de enseñanza... La otra continúa la tradición de la antología revisionista diseñada para aumentar la atención en una poesía no-canónica particular... Esta última no es pensada en un inicio para el aula, aún cuando pueda utilizarse allí. Los editores... rara vez son académicos, sino con frecuencia poetas —poetas no con el objetivo de la ortodoxia estética y social que Bryant, Emerson y Whittier promovían, sino como heterodoxia. Desde sus inicios, las antologías de poesía norteamericanas han promovido un programa político o literario, por lo que las antologías revisionistas norteamericanas no son un nuevo *tipo* de antología. Sin embargo, sólo recientemente tienen los programas revisionistas que llegan a un discurso público amplio que se convierten en muchos y muy elocuentes, y su cantidad refleja el creciente poder de los antólogos no académicos para cambiar el canon.

Muchas de estas polémicas de los editores ajenos a la academia han tenido éxito. Antólogos como [Donald] Allen han logrado que sus poetas favorecidos se hayan admitido en el canon. Los poetas “crudos” de Allen se encuentran representados casi por igual que los poetas “cocidos” de Hall, Pack y Simpson en las antologías académicas actuales más importantes.³ No obstante, de cierta forma, estos poetas entran al canon como víctimas de una “trampa-22”. Gran parte del interés y el vigor de un libro como *The New American Poetry* radica en un estatus extra-canónico. El tono del libro y su contenido atacaron los muros del canon académico establecido, al final los derribó, y Charles Olson, Robert Duncan y otros, fueron admitidos. Sin embargo cuando estos poetas fueron tentativamente canonizados, su retórica combativa fue asimilada por la institución cultural, lo que atentó e hizo que perdieran mucho de su agudeza. Como muestran numerosos estudios sobre la vanguardia, éste es el destino probable de cualquier grupo o individuo extra-canónico que busque el reconocimiento de la canonización.⁴

A pesar de que el análisis de Golding quizás sea el de mayor consideración reflexiva y balanceada del destino canónico de la Nueva Poesía norteamericana que hemos tenido, por muchas razones es problemático. Al menos en este pasaje, el canon público se aborda como si fuera una entidad, el viejo estante de cinco pies de Pound, algo o un lugar al que puede aspirarse a ser admitido, en vez de un conjunto de discursos que compiten en lo

social, lo que es más exacto. Existe la suposición de que un editor rebelde como Donald Allen, poseía el poder *desde afuera* para determinar cuál de los “nuevos poetas” entrarían por la puerta. Sin embargo, cuando notamos que la semana que Ceravolo, murió Helen Vendler publicó un artículo en el *New York Review of Books* sobre la obra de Jimmy Schuyler; si consideramos la manera apropiada y conceptual en que Harold Bloom domesticó la poesía de John Ashbery para la academia; cómo M. L. Rosenthal construyó su teoría de Rube Goldberg sobre la poesía confesional para referirse del mismo modo a la burbujeante exuberancia de un Allen Ginsberg y al hastío de Robert Lowell; o donde quiera que leemos que Michael Palmer, Charles Bernstein, Ron Silliman, Susan Howe, Bob Perelman, Clark Coolidge o Lyn Hejinian, es el “mejor” (o tal vez sólo el menos repulsivo) de los poetas del lenguaje, lo que por el contrario observamos, es un proceso a través del cual esos que buscan controlar el acceso de manera cínica, clasifican y eligen con el deseo de que su selección provoque la menor ruptura del balance hegemónico actual. En realidad, el éxito de público duradero de la poesía de Denise Levertov tiene poco que ver con la significación de su poesía por su acepción entre los “nuevos poetas”.

Aún más importante, es que Golding sostiene que los “nuevos poetas”: “buscaban el reconocimiento del canon.” Como es difícil saber qué pretendía exactamente con este enunciado, vale más la pena considerar las motivaciones que subyacen en el proyecto de la Nueva Poesía Norteamericana y otras vanguardias reconocidas. El argumento explícito es que estos poetas buscaron (y a fin de cuentas consiguieron) acceder a una élite, en lugar de lograr su desplazamiento o algo más re- o de-constructivo en naturaleza. Si por el “reconocimiento del canon,” Golding quiere decir la continuación de la obra de alguien impresa y el reconocimiento de una pequeña fracción del público lector (identificable de manera concreta), y si la otra alternativa ante tal reconocimiento es el olvido total, la amnesia literaria, para convertirse en uno de los desaparecidos, entonces, por supuesto, la respuesta en realidad debe ser “Sí”, estar al menos entre lo que ha sido buscado; no obstante, ésta es una definición débil del canon público ya que trivializa el asunto de manera sustancial. La prueba propia del éxito canónico de Golding es el número de colaboradores de la colección de Allen que aparece en las tres antologías de enseñanza de Oxford y Norton, ordenados desde un mínimo de ocho a un máximo de catorce. Aún así, *The New American Poetry* incluyó a Helen Adam, Brother Antoninus, John Ashbery, Paul Blackburn, Robin Blaser, James Broughton, Paul Carroll, Gregory Corso, Robert Creeley, Edward Dorn, Robert Duncan, Larry Eigner, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Barbara Guest, LeRoi Jones, Jack Kerouac, Kenneth Koch, Philip Lamantia, Denise Levertov, Ron Loewinsohn, Michael McClure, David Meltzer, Frank O’Hara, Charles Olson, Joel Oppenheimer, Peter Orlovsky, James Schuyler, Gary Snyder, Gilbert Sorrentino, Jack Spicer, Lew Welch, Philip Whalen, John Weiners, y Jonathan Williams —y este listado no menciona a nueve de los colaboradores—. De los treinta y cinco que he mencionado, al menos el sesenta por ciento está ausente de cada una de las tres antologías “más importantes” que Golding examina. De esta forma, el propio criterio de Golding sirve en cambio para reforzar el argumento algo diferente de que lo sucedido en realidad fue más que una estrategia hegemónica de la academia de divide y vencerás por medio de la incorporación simbólica, contra la que los “nuevos poetas” se encontraban relativamente impotentes. Un examen minucioso de estos poetas demostraría que las motivaciones reales difieren sustancialmente en cada persona. Los más ambiciosos,

Olson y Duncan, veían su poesía como parte de un proyecto mayor de construcción de un nuevo canon público, no más heterodoxo necesariamente que al que se oponían, sino más bien diferente por completo y extendido más allá de los límites de la poesía, el último propósito de éste era servir como fundación de un nuevo paradigma de conocimiento e influencia en la vida social misma. De hecho, algunos como Levertov, pueden haber buscado desde muy temprano acceder al canon público como sugiere Golding; pero mucho más común pareció ser el deseo de crear un nuevo canon poético, una tradición alternativa, la fundación de lo que fue percibido como un fin en sí mismo, algo para ser compartido en lugar de impuesto a otros. Todavía otros “nuevos poetas” no se interesan en figurar en uno ni en otro y sólo quieren escribir sus poemas. Jack Spicer desconfió del proceso entero de canonización público y constantemente lo satirizaba y subvertía.

El destino de estos escritores sugiere que el problema necesita ser repensado. Las ambiciones epistemológicas de Olson y Duncan (cuyos paradigmas maestros proyectados, por cierto, no eran idénticos) han sido reducidas en su mayor parte a significantes de excentricidad. La construcción de un canon alternativo ha resultado exitosa en parte: es incapaz de incluir a poetas como Welch y Ceravolo, Steve Jonas y Haroll Dull, Gail Dusenbery y d alexander, Frank Stanford y Carole Korzeniowski, John Gorham y David Gitin, Ronnie Primack y Sotere Torregian, Ebbe Borregaard y Lindy Hough, que como resultado se incorporan al rango de los desaparecidos; no es seguro que existan más de una docena de programas literarios en el país donde la Poesía Nueva Norteamericana se trate por más de una variante subalterna, una anticipación del anti-institucionalismo hippie de los sesenta; en el transcurso de cuarenta años desde que Olson publicó *Call me Ishmael* y Duncan *Heavenly City, Earthly City*, el registro de la Nueva Poesía Norteamericana con respecto a premios públicos tales como el *Pulitzer* o el *Yale Younger Poets* han sido escasos, muestra de una completa exclusión; la historia de las instituciones que conceden subvenciones como la NEA y la Fundación Guggenheim es casi diabólica. Al igual que los contra-paradigmas de Duncan y Olson, las subversiones de Spicer son desestimadas como signos de excentricidad.

Visto desde la perspectiva de un canon público relativamente ajustado y estable, aún cuando sea un canon público imaginario, el problema a enfrentar por cualquier poética exterior no tiene solución; un problema doble. De esta forma, poetas y lectores comprometidos con cualquier poética alternativa o marginal, necesitan descartar por completo el asunto de la canonización como un marco de pensamiento estratégico para la supervivencia social de su obra. Mi diagnóstico para el tratamiento de la enfermedad de la canonización, es que los poetas deben sustituir una estrategia institucional por la canónica. Existe una diferencia absoluta y esencial entre oponerse al canon y oponerse a las instituciones. La primera estrategia ineludible está obligada a legitimar el concepto de canon público mismo, algo que hemos demostrado que es falso, ya que esto último se basa en la realidad de que las instituciones son hechos ineludibles de un paisaje social pre-existente. Es significativo, y como demuestra de manera clara el destino histórico de la Nueva Poesía Norteamericana, las interrogantes sobre la canonización y la sobrevivencia de poetas y la poesía, se definen de manera institucional, en lugar de entre textos o principios estéticos.

Las interrogantes que surgen de esta comprensión son razonablemente obvias: ¿cuáles instituciones? ¿cuáles podrían ser los componentes de una estrategia institucional? De hecho las respuestas son problemáticas. La institución principal de la poesía norteamericana es la universidad. Además de sus propias prácticas, proporciona importantes funciones de mediación y legitimación prácticamente para cualquier otro mecanismo social que se refiera a un poema en los espacios públicos. La universidad proporciona el contexto en el que muchos, o quizás la mayoría, de los lectores de poesía conocen por primera vez la escritura de nuestra época; incluso como se ha planteado a veces, puede ser el contexto en el que la mayoría de los poemas de Estados Unidos son escritos y leídos. Indiferente a lo que pensemos de la situación, la universidad es el gorila de quinientas libras en la fiesta de los poetas.

No siempre ha sido así, y de hecho podría seguir la breve historia de la relación entre la poesía con la universidad, que data de hace ciento sesenta años, hacia 1828 cuando Thomas Dale fue designado a la Cátedra de Literatura y Lengua Inglesa de la London University en Estados Unidos, el primer profesor de literatura inglesa. (Irónicamente su empleo formó parte de un esfuerzo de sus superiores por legitimar y democratizar la escritura, con el estímulo a las sociedades de lectura y los clubes del libro.)⁵ Esta historia es el origen del desarrollo del Departamento de Inglés, y dentro de éste, de los primeros especialistas en literatura norteamericana a finales del siglo XIX; el primer proyecto consciente importante de construcción de un canon en Estados Unidos es *The Cambridge History of American Literature* de 1917; la presencia creciente de poetas en los recintos universitarios como profesores de disciplinas académicas y la secuencia de cambios de paradigma que ocurrirían en los departamentos de inglés comenzó con la hegemonía del *New Critics* durante la Segunda Guerra Mundial. Después de todo muchos de los *New Critics* eran poetas, aunque un elemento significativo de la crítica a sus predecesores fue que sus primeros acercamientos filológicos, históricos, biográficos y sociológicos habían sido insuficientes profesionalmente, las lecturas detalladas que propusieron los *New Critics* fueron un avance pseudo-empírico hacia la ciencia literaria. Sin embargo, esta estrategia de los *New Critics*, combinada con sus compromisos estéticos conservadores los dejó especialmente vulnerables a la crítica posterior en los años cuarenta y cincuenta de los neo-románticos, como Northrup Frye y Geoffrey Hartmann, quienes plantearon que los *New Critics* no sólo habían degradado la poesía romántica, sino que ellos mismos no eran tan pésimos profesionales como críticos, citando como evidencia precisamente el hecho de que muchos *New Critics* escribieron poesía. Considero que no es casual que este debate ocurriera exactamente en la época posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando la expansión del sistema educativo dio a muchos departamentos de inglés suficiente masa crítica para crear la primera generación de programas de escritura creativa; tampoco fue casual que el más influyente de estos programas, el *Iowa Writers Workshop* (Taller de escritores de Iowa), se situara en uno de los primeros centros de *New Criticism* de la Universidad de Iowa. Una consecuencia de este debate fue la profundización en el pensamiento crítico sobre la poesía, particularmente entre los académicos, a partir de la escritura del poema mismo. De esta forma los poetas académicos en los cincuenta, si fueron intelectuales serios, se trasladaron del criticismo y de la teoría hacia la traducción como un medio socialmente aceptable de pensar sobre el poema (por ejemplo, Richard Howard, W. S. Merwin, Richard Wilbur y Robert Blay).

Los programas de escritura creativa, a su vez se volvieron trincheras no sólo para la ortodoxia de la poesía académica convencional recibida de la tradición eurocéntrica, sino que establecieron su propia autonomía marginal dentro de la estructura de los departamentos de inglés y los programas de literatura, escépticos a los reclamos profesionales de ser meros versificadores, desarrollados en sitios de hostilidad a la teoría y la crítica en sí, por lo que nunca han estado vinculados a los auto-declarados anti-intelectuales de la tradición anti-académica. De esta forma, a finales de los sesenta cuando el *Iowa Writers Workshop* se vio obligado a incorporar algunos exponentes de la tradición de los “nuevos poetas”, realizó elecciones muy calculadas al emplear de manera temporal a Ted Berrigan y Anselmo Hollo.

Como hemos visto, ser anti-académico significa cosas diferentes para cada uno de los “nuevos poetas”. Sin embargo, con la excepción de Olson, Duncan, Spicer y posiblemente Ginsberg, parece evidente que la categoría era sobre todo canónica, en lugar de institucional. Precisamente debido a que el Black Mountain College había sido diseñado (y marginado) como universidad alternativa unos quince años antes de que Charles Olson llegara a ser rector allí, nunca estuvo en una posición de servir más que como un ejemplar Otro, ante un rápido incremento de los centros educativos después de la Segunda Guerra Mundial, —que colapsara económicamente y cerrara durante un período de enorme expansión para la academia norteamericana, es un índice de su impacto en la educación (aunque no sobre las artes). El Programa Poético original del New College of California —no confundir con el programa actual de allí— fue un ejemplo similar de un contra-curriculum demasiado pequeño, diseñado también de una forma muy estrecha y situado demasiado lejos de los sitios académicos de poder para tener mucho impacto, aunque (como volveré después) éste nos ofrece el mejor ejemplo estratégico hasta el momento. De la misma forma se marginó el programa en el Instituto Naropa. Sin embargo, para la gran mayoría de los “nuevos poetas”, como el anti-academicismo se estableció en oposición (y algo de horror) a la estética conservadora que ha sido identificada con los *New Critics*, no significaba en lo absoluto una contra-estrategia organizada, más allá de evitar el trabajo en conjunto siempre que fuera posible si uno tenía un empleo de profesor.

Existe una analogía entre la vida política del siglo XX en este país y el dilema que enfrentan las tendencias poéticas opositoras en Estados Unidos con relación a la academia. Durante décadas, la izquierda norteamericana ha sido asediada con el problema de cómo institucionalizar sus victorias, y de igual forma, cómo prolongar la victoria de cualquier tipo cuanto sea posible. Los derechos civiles y el control político de las mujeres sobre su propio cuerpo impiden a Norteamérica intervenir militarmente en la vida de otras naciones —todos estos son ejemplos donde puede decirse que la izquierda ha tenido algún éxito a una escala nacional en los últimos treinta años, y no obstante es evidente lo provisional, lo esporádico, y por último, lo reversibles que son estos éxitos. Prevalecen mientras estén institucionalizados. Tratar con el proceso *político* institucional en esta sociedad es enfrentarse a alternativas serias: ya sea al trabajar en, y a través del Partido Demócrata, una institución corrupta por completo —que por cierto, es mucho más débil que la academia— tanto directa como indirectamente (por ejemplo, mediante organizaciones de un objetivo único) o trabajar para formaciones de terceros partidos

marginados que desde el punto de vista estructural están incapacitados para lograr en lo absoluto cualquier poder duradero sustancial; si uno presta atención a la historia, es dolorosamente obvio que no existen tales terceros partidos alternativos en Estados Unidos y que en realidad un tercer partido político no es político del todo, sino más bien un sustituto en el lugar de una política que puede parecer completa e inevitablemente corrupta. Si se elige rechazar la política electoral, lo que puede parecer una alternativa personal “limpiadora” quizás, entonces debe elegirse una de estas tres alternativas: (1) abandonar la política del todo (y en un sentido estricto, también la *polis*) y de esta manera, cualquier esperanza de promulgar un cambio en la sociedad a cualquier nivel; (2) esperar y trabajar por una revolución que podría nunca llegar, debido a que estas revoluciones sólo han ocurrido en la transición de los estados pre-burgueses a los burgueses, por lo que puede ser específico de un momento histórico, una ventana estrecha a través de la cual Estados Unidos y la Europa Occidental pasaron hace mucho tiempo; o (3) intentar cambios en lo cultural en lugar de en los niveles políticos (es decir institucionales), donde los logros, aunque reales son infinitamente más frágiles debido a que pueden negarse con facilidad por una reacción a nivel institucional.

De esta forma, la izquierda recurre al Partido Demócrata mucho más que los poetas marginados a la academia, con todos los conflictos emocionales que podría esperarse de una persona hambrienta que intenta coger sobras comestibles de alimentos de un montón de vómito. Esto vuelve locas a las personas, las deja sin habla y ha causado numerosas explosiones de furia inexplicables en apariencia dirigidas a casi cualquier objetivo al azar. Para vadear el vómito, nadie comenzó a escribir poesía, la más adorable de las adicciones; aunque como Jack Spicer expresó en la última línea de su poema final, la gente *está* hambrienta. Propondría que este problema doble es hasta ahora un factor que contribuye a la auto-destructividad que encontramos prevaleciente en el mundo de la poesía, ya sea cuando se manifiesta como un arma, como ocurrió en los casos de Lew Welch, d. a. levy y Richard Brautigan, o de un modo lento con una botella, la manera en que murieron Spicer y Darrel Gray. Si los contornos más amplios de mi argumento se expresan en la metáfora médica del síntoma, el diagnóstico y el tratamiento, es porque las personas reales tienen muertes horribles y alienadas, en parte como resultado de las condiciones de la poesía en nuestra sociedad. Las poéticas marginadas han sido fijadas por décadas en el momento de su diagnóstico. Es tiempo de comenzar el tratamiento.

A consecuencia de que el impacto de la academia como institución sobre la poesía es muy conflictivo para muchos escritores, y que la academia es también penetrante e ineludible, la mayoría de los poetas marginados reaccionan a ésta en privado. Pueden trabajar en ella o evitar hacerlo de forma consciente, y en este último caso, pueden operar como agresivos y arribistas de éxito, o fracasados a tiempo parcial a perpetuidad, quienes sabotean cada intento propio de ganar una posición de seguridad vocacional, aunque lo hacen *como individuos*, de manera silenciosa y sin nada que se aproxime a una respuesta colectiva hacia esta institución central de sus vidas como escritores.

La incoherencia de esta respuesta colectiva a una institución mediadora omnipresente, recuerda justamente a la izquierda la relación de igual modo dolorosa con el Partido Demócrata. Las diversas tendencias de la izquierda incluso pueden ser categorizadas con

alguna precisión por su postura hacia los demócratas. Por ejemplo, considero la diferencia entre *Democratic Socialists of America* (DSA), quizás la mayor agrupación de la izquierda norteamericana, y los socialistas demócratas que se sitúan a sí mismos más en la tradición trotskista, al igual que la organización norteamericana que se autodenomina *Solidarity*. El DSA, que tiene fuertes vínculos con los obreros al nivel de liderazgo se negó a apoyar cualquier candidato en los comicios preliminares en 1984, ya que muchos miembros claves trabajaban para Walter Mondale, mientras otros apoyaban a Jesse Jackson. Prácticamente todas las tendencias y grupos que estaban dispuestos a formar *Solidarity* apoyaban a Jackson en el 84, precisamente porque vieron su campaña como una alternativa a la política del Partido Demócrata tradicional. Teóricos de *Solidarity* como Mike Davis reprendieron al DSA por no apoyar a Jackson. Sin embargo, en 1988, con ningún otro candidato ni siquiera remotamente en la tradición progresista, el DSA apoyó a Jackson desde el principio, y proporcionó a su campaña una cantidad significativa de trabajadores. En resumen, el DSA vio y utilizó a Jackson en 1988 como un camino *dentro* del Partido Demócrata. *Solidarity* también apoyó a Jackson pero vio la nominación de Dukakis y el compromiso de Atlanta como un agotamiento predecible de la clase obrera, los pobres, las mujeres, los homosexuales y las minorías étnicas. Al malinterpretar por completo las propias motivaciones de Jackson, concibieron su campaña como una oportunidad de fragmentar el despegue progresivo del Partido Demócrata hacia alguna nueva formación desconocida, su eslogan en ese momento era “¡Bolt, Jesse, Bolt!”. Los puritanos extremistas del espectro trotskista y la *Spartacist League*, vieron a Jackson como algo más que un hombre al frente de un Partido Demócrata racista y corporativo. No obstante John Judis, columnista del semanario socialista independiente *In this times*, criticó al DSA por su apoyo a Jackson; para Judis, Jackson era ultra-izquierdista y en su opinión el trabajo del DSA, fue una manera de desempeñar un papel en el Partido Demócrata, mientras que en realidad lo aisló de cualquier esperanza seria de influencia. El rango de posiciones aquí es notable. La izquierda, debido a que no es un sujeto unificado y no tiene un acuerdo único y claro sobre el sentido de su motivación o metas, asocia la institución ambigua que es el Partido Demócrata a un estilo que minimiza cualquier impacto potencial que pueda tener. La diferencia entre la relación de la izquierda con el problema de una institución mediadora ineludible, y la de los poetas excluidos, es que la primera al menos se ha pensado, y discutido mucho al respecto.

Para seguir esta analogía un poco más allá, la relación funcional entre la institución mediadora y una comunidad de poesía opositora, *no* es del todo la misma que la del Partido Demócrata con cualquier tendencia socialista. El problema que enfrentan los poetas no es cómo tampoco “tomar posesión”, o incluso alterar necesariamente la institución como un todo (aunque no me gustaría descartarlo), sino más bien la relación de la institución con una comunidad específica e identificable. En este sentido, el problema que enfrenta la poética excluida está mucho más cerca de la relación del Partido Demócrata con cualquier organización de una causa u objetivo único; lo que los seguidores de Habermas y Foucault les gustaría caracterizar como Nuevos Movimientos Sociales y que los partidarios de Reagan hace mucho tiempo señalaron como de interés especial.

Aunque el rango de posturas asumidas por los movimientos sociales con relación a las instituciones de mediación no es menos variado que las tendencias políticas auto-concebidas, como los socialistas, el registro de la institucionalización de su posición no lo es. Cada una de las victorias de la izquierda que he mencionado hace un momento, en su mayoría eran el trabajo de los movimientos sociales.⁶ La historia de los movimientos como éstos es virtualmente unánime, al punto de que todos tienden a gravitar con el tiempo hacia las instituciones mediadoras, sin tener en cuenta cuál pudo haber sido su postura original hacia ellos, o si sufrieron derrotas y la disolución completa. Un resultado incidental de este proceso es que un pequeño, pero significativo número de políticos profesionales, son veteranos de los movimientos sociales; un grupo de políticos profesionales aún mayor, aunque no son veteranos de estos movimientos, articulan sus causas (y hasta pueden percibirse como los canales institucionales). Esto, debería advertirlo, también significa que la izquierda anti-intelectual concibe los nuevos movimientos sociales, como llenos de oportunistas, fácilmente sobornables, con poca conciencia de los más profundos problemas que subyacen incluso en sus propias causas.

A lo largo de esta charla, he sugerido que un rasgo de las instituciones mediadoras, es que son ineludibles. Todas las formas de organización que intentan bordear, negar o evitar, en mi opinión son formas sociales de rechazo psicológico creadas por una necesidad interna de rechazar la complejidad y el conflicto interno. Esto suena duro, pero deberíamos recordar que negar esto, es un mecanismo de defensa básico y saludable para cualquiera que enfrente circunstancias opresivas. Lo que no es saludable es perpetuar este estado de forma indefinida. La situación con respecto a la escritura es idéntica en esencia.

Por lo tanto el problema aquí es el tratamiento: ¿qué debe hacerse?

Evidentemente, no deben recomendarse las formas continuas de rechazo. Esto incluiría no sólo la evasión pura, ya sea a un nivel individual o grupal, sino también los modos más complejos pasivos-agresivos, como el ataque de Andrei Codrescu a la academia y a la poesía académica en la introducción de su antología *Up Late: American Poetry Since 1970*, aunque es profesor e incluye en su libro a poetas como William Hathaway cuya única relación discernible con la escritura, por otra parte contenida en ese volumen, es el hecho de que era colega de Codrescu en la facultad de la Universidad Estatal de Louisiana (LSU) en Baton Rouge.

Incluso es el momento de decir que no hay nada intrínsecamente errado en ser un poeta académico. De manera descriptiva, ese término es una generalización aún peor que el lenguaje inapropiado del poeta. Identifica el sitio de su práctica, quizás —aunque no siempre— y es posible que nos diga un poco, aunque no mucho, acerca del canon subjetivo del escritor; sin embargo, a fin de cuentas es silencioso en cuanto a muchos problemas más críticos como el rol del lector, la función de la historia, o el potencial y las responsabilidades del poema. El término poesía académica, cohibe a esos que lo utilizan para realizar una lectura completamente variada de la propia escritura que busca identificar. ¿Cómo vamos a distinguir a Bill Knott o a James Tate, de un Timothy Steele o un Frank Bidart? ¿Cuán diferente es James Merrill de Alan Dugan? ¿Dónde situar a Wendel Berry, Dense Levertov o a Bill Merwin? ¿De qué forma podrían considerarse

semejantes Jorie Graham y John Hollander? En la práctica, la categoría “poesía académica” ha sido un mecanismo para evadir el mismo tema que nombra y ha servido como un paralelo inverso al término “poesía del lenguaje”. Ambas denominaciones merecen ser relegadas al basurero de la historia.

En lugar de la categoría homogeneizadora de la poesía académica, lo que necesitamos en la actualidad es una taxonomía mucho más crítica y específica de las escrituras divergentes incluidas en ese término. Necesitamos ser capaces de distinguir a Henry Taylor, de Dave Smith, Brad Leithauser y Amy Clampitt; además comprender cómo poetas como Peter Wild, James Scully, Michael Harper, Howard McCord y Robert Peters encajan en una lectura posible del vasto terreno del verso norteamericano. Por algunas de estas mismas razones no debe permitirse que desaparezca la obra de Joseph Ceravolo y Lew Welch. Necesitamos ser capaces de leer un poema como *Golden Gate*, de Vikra Seth de forma tal que nos permita comprender cómo su uso de las técnicas narrativas derivadas de los modelos de la cultura de masas como la comedia difiere, y si de hecho lo hace, de un estilo atribuido a los animados y a las historietas underground, como *Slinger* de Edgard Dorn.

Por lo tanto, renunciar el término “poesía académica” es una maniobra no en la dirección de una retirada, sino hacia una investigación crítica más completa y profunda. (Algunos poetas “académicos” *deberían* ser amenazados con esta pérdida de su nombre.) Éste es un paso en dirección a tratar el problema de los dualismos en la poesía. Sin embargo, es sólo eso, un paso, y por sí mismo, no lo suficientemente cerca. El abandono de la categoría académica es simplemente el primer momento en la articulación de una estrategia dirigida a las instituciones de la poesía, que comienza con la academia. Por definición, tal estrategia debe ser institucional, en lugar de canónica, estética o teórica.

También por definición una estrategia institucional requiere una posición desde la cual la institución misma pueda ser abordada. De todas las tendencias opuestas en la poesía, la poesía del lenguaje, así denominada, se encuentra a sí misma en una situación interesante. Aunque históricamente auto-definida dentro de una tradición “anti-académica,” está comprometida a largo plazo con lo social, lo estético y con la teoría lingüística, que proporciona a la teoría del lenguaje un vocabulario y mecanismos potenciales para proponer el tema institucional del que carece, por ejemplo, la tradición de talleres estudiantiles anti-teóricos. Este vínculo teórico ha llamado la atención (para bien) de los críticos académicos más importantes, y tan diversos como Andrew Ross y Jerome McGann, un punto que los detractores anti-teóricos de la poesía del lenguaje reiteran de manera compulsiva.

Sin embargo, como también la escritura del lenguaje, así denominada, ha estado situada dentro de la tradición anti-académica, con algunas excepciones notables, sus practicantes operan casi por completo en los márgenes profesionales de la academia, aunque presente quizás en la capacidad de quienes trabajan a tiempo parcial, visitantes de la facultad, editores, secretarías, escritores subvencionados, librerías o miembros de otros departamentos diferentes al de Inglés o Literatura. En cualquier caso, hasta nuestros días la poesía del lenguaje, ha tenido una penetración mucho mayor en la industria informática

que en la academia. Las excepciones a esta marginalización, que pueden contarse con los dedos de una mano después de un accidente industrial, son personas que en cada oportunidad, y aunque sea una vez, fueron contratados *con anterioridad y/ o a pesar de* su identificación con esta tendencia literaria.

La ambigüedad creada por esta relación de doble-filo con la academia es en sí misma una apertura, una oportunidad para la intervención. Por una parte, y quiero decir esto de forma tanto literaria como no peyorativa, la poesía del lenguaje *ya* está integrada a los discursos institucionales de la academia, a pesar de que esta penetración es mucho más marginal. En parte, esto se debe a que un renacimiento más amplio de la teoría (del que la poesía del lenguaje puede verse como una expresión), es un fenómeno profundamente institucional, uno que (al igual que la poesía del lenguaje) puede rastrearse directamente hasta la cultura política de los años sesenta, y en especial, hasta el colapso de esa cultura después de 1968. Por otra parte (mucho más pertinente), la poesía del lenguaje es una de las pocas tendencias literarias teóricas contemporáneas cuya atención y compromiso están concentrados de forma explícita *fuera* de la academia.⁷ A la vez, sería un falso dualismo sugerir que las comunidades poéticas de las áreas urbanas costeras más importantes, los sitios donde predomina la práctica de la escritura del lenguaje, son mucho más “reales” que las audiencias de los no graduados y los estudiantes de los programas MFA en cualquier parte; el hecho es que los panoramas literarios de Nueva York, San Francisco, San Diego y Washington son menos efímeros que la población constantemente reciclada de estudiantes de las universidades, y este contraste sirve aún más para poner en primer plano la distinción a medida que sugiere explicaciones de porqué y cómo, la más amplia tradición anti-académica ha logrado sobrevivir hasta ahora.

La relación de doble-filo de la poesía del lenguaje con la academia, pone en primer plano uno de los rasgos primarios de esa institución: la universidad no es monolítica, sino más bien un conjunto de discursos y prácticas en competición, e históricamente específicas. Esto es algo que al menos algunos en la izquierda han comprendido desde que “The Ruling Class Does Not Rule” de Fred Block apareció por primera vez en 1977.⁸ En lugar de ser reducible a cualquier identidad redefinida, por ejemplo, la del “enemigo,” la academia es un terreno, un campo para el debate. Al ser este el caso, el problema del tratamiento, de la intervención, de una estrategia institucional, se abre a un conjunto de interrogantes adicionales:

- primero, la razón de que esta charla sea un intento de empezar a esbozar una respuesta, está la ubicación de la poesía del lenguaje y otras tendencias poéticas opositoras *dentro* de este conjunto de prácticas;
- un segundo tema, e incluso aún más importante, es el de los objetivos; lo que tal estrategia institucional debería buscar para lograrlo ya sea dentro de la institución como fuera de ésta;
- finalmente, ¿qué estrategias son más apropiadas para obtener estos objetivos?

Muchos de los objetivos de una estrategia institucional están implícitos en el propio diagnóstico. La deslegitimación del canon público es el más obvio. Esto a su vez, requerirá la legitimación de la especificidad social de los lectores y la institución de la diferencia, un proyecto para el que existen muchos aliados potenciales. Debe cuestionarse un complemento histórico de este pluralismo incrementado que es la estrategia por la que gran parte de los departamentos de Inglés y los programas de Literatura representan el final del siglo XX, al contratar especialistas en el modernismo anterior a la Segunda Guerra Mundial, quienes entonces “cubren” los próximos cuarenta y cinco años con sólo simpatía o comprensión hacia lo marginal. Cada programa literario debería tener uno, y de ser posible varios especialistas en el período 1945–1970, la época de la Nueva Poesía Norteamericana.

Al referirse al proceso de canonización en sí, necesita plantearse el tema del estatus de la antología de enseñanza, desde la antología Norton hasta abajo. Incluso la antología de enseñanza mejor intencionada, sólo por incluir su contenido entre dos cubiertas, insinúa un canon público. En lugar de un conjunto de métodos en una tabla de contenido unificada, siempre con una narrativa implícita a través de la cual alguien gana, las antologías de enseñanza son medios de “silenciar” la complejidad de un sujeto. Por el contrario, cualquier período estaría mejor representado por una serie de lo que Alan Golding denomina antologías polémicas, sólo debido a que su rasgo distintivo transmite la realidad de disputa y en parte inherente a una lectura —es una presentación organizada—. Los “crudos” y los “cocidos” deberían estar en libros diferentes, para que los estudiantes puedan aprender más sobre sí mismos al elegir los que prefieran. Sólo es suficiente mirar a la pérdida de objetivo que ocurrió cuando en la antología de Donald Alen, *The New American Poetry*, fue revisada al final por George Butterick en una versión llamada *The Postmoderns*, para ver que la función polémica de cualquier antología, su argumento, es una dimensión primaria; las antologías para la enseñanza no pierden este aspecto, la concilian para manipular a los lectores. De esta manera, las antologías para la enseñanza son un medio ideológico —no educativo—.⁹

Más allá del tema de la canonización está la tensión problemática entre la teoría y la práctica en la poesía. Por lo general, su expresión se ha formulado en términos de poesía contra crítica, y como hemos visto, una porción sustancial de la evolución de los talleres de anti-intelectualismo dentro de la academia y de la contra-tradición anti-académica al margen de la universidad, puede encontrarse en posturas adoptadas en respuesta a la historia de esta distinción. Sin embargo, debemos recordar que los dualismos existen en los sitios donde hay brechas, y que estas aberturas ocurren en los puntos donde la continuidad se siente como contradicción. La diferencia puede ser todo, como algunas versiones de post-estructuralismo buscan argumentar, pero la diferencia es también siempre una construcción social. Evidentemente, las poéticas opositoras confieren un interés a desafiar el abismo creado entre la teoría y la práctica en la poesía, no sólo porque es un límite artificial e inexacto —cada poema, cada tropo, cada verso quebrado, tiene sus implicaciones epistemológicas, ontológicas y sociopolíticas (aunque es importante recordar que no son inherentes al medio de un modo trans-histórico, sino más bien específicos de una contextualización que cambia con cada lector y cada publicación de un texto dado)—, sino también porque la poética opositora tiene interés en desafiar

esta brecha debido a que es la distinción precisa sobre la que el propio Departamento de Inglés se ha fundado. La brecha entre la teoría y la práctica, esa aparente pero irreal contradicción, es lo que al final Jack Spicer designó por el término “Departamento de Inglés”, una frase que sólo pronunciaba como una maldición.

Hace tiempo, muchos poetas comprendieron que no existe tal brecha. La sentencia de Williams de “no en las ideas sino en las cosas”, puede ser leída después de todo como un respaldo a las ideas puestas en práctica, y *Spring and All* es un poderoso alegato a favor de esta posición. El retrato de Stein, *Tender Buttons*, al final no es menos teórico que los *Cantos* de Pound. El uso de Olson de la anotación espacial, una técnica de verso que Robert Duncan denominó composición por campo, no es más visible en otro lugar que en su obra maestra teórica, “Proprioception”.

Como la antología de enseñanza, el poema sin teoría sólo existe como algo oculto: el ocultamiento de una dimensión primaria con el propósito de provocar que sus efectos parezcan “naturales” o “auto-evidentes”.¹⁰ Como dije antes, mi defensa del pluralismo no debe malinterpretarse como una nivelación de valores, y me gustaría juzgar con gusto cualquier poema o poética por la manera en que constituye y narra a sus lectores en los términos de tal manipulación disociadora. Esa es la razón por la que algunos poetas “académicos”, merecen sentirse amenazados por una estrategia institucional que los tome más en serio, en lugar de simplemente rechazarlos de inmediato. Algunos poetas “anti-académicos”, como Tom Clark y Andrei Codrescu, tienen motivos para sentirse así.

Si la distinción entre teoría y práctica se identifica como ilusoria, es cuestionable el rol institucional del programa de escritura creativa dentro de la academia. Si la lógica original detrás de estos programas era mantenerse a un lado de esa fórmula, la teoría al sobrecargar de manera organizativa la práctica, sólo lo ha logrado al realizarle una lobotomía a una esfera de la actividad poética, aislándola de la obra. En la actualidad muchos, o la mayor parte de los profesores de los talleres, en la actualidad incluyen la lectura como un componente integral de sus clases, aunque la naturaleza suplementaria de esta inclusión refuerza, al menos en parte, la jerarquía de valores inherentes en la distinción misma. Aquí propondría como una estrategia parcial para la eliminación institucional de esta brecha, una estrategia curricular muy cercana al Programa Poético original del New College de California. Este programa gradual maestro fue una alternativa para la escritura creativa normativa de los programas MFA, de forma tal que no hubiesen cursos que se llamaran talleres de escritura. En cambio, los poetas fueron instruidos para leer y pensar sobre la poesía. Había clases que se enfocaban en aspectos específicos de la forma, como la medida de los versos, del mismo modo que otros prestaban atención a varias tradiciones, períodos, y la literatura de otras naciones y culturas. Aunque el programa tenía sus propias peculiaridades, como sus inclinaciones hacia la teosofía y al sufismo, su misión de crear poetas (no críticos) a través del estudio de poéticas, era un modelo embrionario de a lo que podría aspirar un programa institucional de escritura serio. Un paso dentro de una estrategia institucional más amplia, debería ser establecer programas similares en todas partes, y/ o en esta dirección movilizar los “tanques” de la MFA. Como una estrategia táctica, esta intervención puede

ser la llave para el tratamiento de lo que refiere como el mayor problema al nivel más institucional.

Sin embargo, más allá de esto está el problema de las relaciones de los poetas opositoristas con una institución más amplia, estén o no profesionalmente situados dentro de ésta. Es importante destacar que nuestros dos principales objetivos, deconstruir el canon público y unir la teoría a la práctica (y la práctica a la teoría), son en sí mismos componentes identificables de los programas de otras tendencias dentro de la academia. Tampoco debería ser sorpresa descubrir que cada uno podría localizarse al menos en alguna versión de post-estructuralismo, concebida de un modo amplio.¹¹ Dentro de las prácticas en competencia, encontramos oposición en el interior de la academia, hay muchos aliados posibles. Evidentemente están los críticos y teóricos de otras tradiciones y tendencias que han sido excluidos del canon público, a menudo por razones de raza, género, clase o región.

También existen críticos que conciben su propia escritura como poseedora de valores lingüísticos como Barret Watten diría, es decir, que buscan insertar la práctica dentro de su propia teoría. Estos académicos que perciben su obra teórica como depositaria de un valor inherente, sólo son un segmento de un contingente mayor, muy visible dentro de la universidad que toma la teoría misma como función primaria, o *la* primaria, del Departamento de Inglés. Sin embargo, existe una distinción que trazar aquí entre los que sostendrían esto porque labran su camino en el sentido de una integración de la teoría y la práctica (a su manera y desde sus propias posiciones históricas e institucionales), y esos otros (probablemente más numerosos) que plantean la primacía de la teoría sólo como un mecanismo de dominio institucional personal.

El asunto recuerda un debate entre los izquierdistas con relación a su rol en el Partido Demócrata: ¿La función de una intervención tiene el propósito de “tomar posesión” de la institución, la adquisición hegemónica de un poder como tal, o en cambio es un mecanismo para reorganizar o incluso reforzar la institución en cuestión? Con razón, los demócratas de la corriente predominante, son cautelosos al trabajar con izquierdistas cuya participación es sólo un momento dentro de un programa mayor, que podría tener como objetivo la fragmentación o la disolución del propio Partido Demócrata. Como el tratamiento que sugiero aquí está centrado en la poesía y en el lector, y se basa en un reconocimiento de la organización estructural del verso norteamericano por medio de la academia como institución mediadora, un programa de negatividad pura sería inconsistente y quizás auto-destructivo. El reforzamiento de la posición dentro de la universidad de esos académicos que se interesan en la integración de la teoría con la práctica en su propia escritura, reafirmaría la institución, incluso si (o, quizás debería decir, incluso cuando) los divide de los oportunistas y de los adictos al poder, quienes han encontrado en la teoría un vehículo conveniente para auto-promocionarse. Aquí el potencial divisivo de cualquier estrategia de intervención tiene implicaciones positivas para la academia.

La capacidad de división no es sólo un problema en el caso de una intervención, sino un aspecto integral de ésta como estrategia para aquellos al margen que participarían en la

institución a cualquier nivel, no para buscar alguna prebenda, sino para reorganizar el conjunto de prácticas académicas. Por ejemplo, desviar los programas de escritura creativa hacia las poéticas, requerirá de una ruptura de gran cantidad de inercia institucional endurecida. Desafortunadamente, como era de esperar, no es excepcional un programa como el del Estado de San Francisco, donde todos los cargos vitalicios de la facultad pertenecían a hombres blancos y donde sólo uno o dos publicaban de forma esporádica en cualquier género. Tendrá que comenzar una pluralización de los programas de publicación de poesía en las imprentas universitarias —un nivel de la academia que es aún más artrítico y senil que los programas MFA—, con la deslegitimación de lo que ya se ha realizado. El hecho de que la preservación de la obra de poetas como Lew Welch, Jack Spicer y Paul Blackburn, haya caído por completo en las manos de pequeños editores independientes, constituye un rechazo fundamental a la responsabilidad por parte del Estado. No me opongo a que existan programas de poesía conservadores y reaccionarios como los de Pittsburgh, Wesleyan, Princeton y Yale, pero deben estar contextualizados en los términos del fracaso de estas escuelas y otras, para presentar el espectro completo de lo que se ha escrito en la historia norteamericana reciente.

Como la evolución de esta enfermedad, que bautizaré como Amnesia Canónica o Síndrome de Vendler, no debe examinarse y mucho tratarse sin tal contextualización, que únicamente es posible mediante un esfuerzo concertado y *colectivo*, no sólo por parte de media docena de individuos comprometidos, sino prácticamente por toda una generación de poetas marginados y sus aliados (una intervención institucional que en realidad no tiene precedentes en la historia literaria norteamericana). Sin esta intervención, la práctica estética promovida por una estrategia institucional y las contribuciones de escritores como Lew Welch, Joseph Ceravolo y literalmente otros cientos, nosotros incluidos, pueden desvanecerse en el olvido.

Notas

1. *An Anthology of New York Poets*, ed. por Ron Padgett y David Shapiro (New York: Vintage, 1970), p. 284.
2. *Ring of Bone: Collected Poems 1950–1971* (Bolinas: Grey Fox, 1979), p. 123.
3. En una nota al pie de esta oración, Golding cita las cantidades incluidas de cada una de las tres “antologías académicas más importantes”: los “nuevos poetas” están representados 31 veces y los académicos 37. En una elección, este por ciento de diferencia de 45 a 55 sería considerado una victoria abrumadora, no “casi un empate”.
4. “A History of American Poetry Anthologies,” en *Canons*, editada por Robert von Hallberg (Chicago: University of Chicago, 1984), p. 300.

5. "The Social and Historical Significance of the First English Literature Profesorship in England," de Franklin E. Court, *PMLA*, vol. 103, no. 5, October, 1988, pp. 796-807.
6. Esto no implica, por ejemplo, que el Partido Comunista no jugara un rol significativo y muy noble en los movimientos por los derechos civiles, sino que la articulación y la legitimación de una nueva derecha, o de una limitación sustancial del Estado ha sido exitosa sólo cuando se ha presentado en una forma "despolitizada" (es decir, sin partido), a través de un movimiento social. Un examen más cercano de estas victorias muestra en detalle el lugar fundamental ocupado por las instituciones, como opuestas a abstracciones como "la voluntad política del pueblo." El derecho de la mujer a tomar la decisión sobre si el embarazo debe llevarse a término o no, con el aborto como una opción disponible, depende más bien del hecho de que dos tercios de todos los norteamericanos están de acuerdo en que las mujeres deberían poseer más autodeterminación con respecto a sus propios cuerpos que de la composición de la Corte Suprema. Dos tercios de los norteamericanos, también están de acuerdo en que Estados Unidos *no* debería llevar a cabo una sustitución del armamento en América Central por medio de los contras, una posición que sólo ha sido institucionalizada de manera esporádica e incompleta. El éxito de una minoría de norteamericanos en llevar a cabo la llamada posición Pro-Vida, un problema de definición dentro del Partido Republicano que tiene el potencial de restringir de manera directa la autodeterminación de la mujer en el destino de sus propios cuerpos. La gestión sobre la propia persona física depende por completo de los procesos de institucionalización del estado.
7. La poesía del Lenguaje comparte esta excentricidad institucional —empleo ese término en su sentido más literal—, con la poética de la identidad que ha surgido alrededor de algunas, aunque no de todas, las comunidades feministas, lesbianas, gays y minorías étnicas.
8. *Revising State Theory: Essays in Politics and Postindustrialism* (Philadelphia: Temple University Press, 1987), pp.51-68. El artículo apareció por primera vez en *Socialist Review*.
9. Un objetivo inmediato de una estrategia institucional pudo haber sido volver a imprimir *The New American Poetry* y sustituir *The Postmoderns* (un libro que ha sido consignado al limbo de lo más "agotado" desde hace algunos años).
10. El análisis de Hank Lazer sobre la mala lectura intencionada de Louis Simpson sobre la poética de William Carlos Williams es una demostración brillante de cómo esto intenta funcionar en la práctica. Ver "Lenguaje Writing, or Literary History and the Strange Case of the Two Dr. Williamses," tomado de una charla dada en febrero de 1989, inédita.

11. Por ejemplo es muy diferente a sugerir que la poesía del lenguaje es propia del post-estructuralismo y/ o derivada de éste. Sin embargo, ésta es una tendencia histórica que surgió como reacción y condicionada por muchos de los mismos fenómenos sociales que dieron lugar al post-estructuralismo. Por supuesto, existen casi tanto tipos de post-estructuralismos como post-estructuralistas, y aunque parece justo decir que en realidad ya no estamos dentro de un período breve como pudo haber sido el estructuralismo, una versión posible de post-estructuralismo sería una que continúa colocando un énfasis en la raíz del término: *estructura*.

Encerrador

SUSAN HOWE

ENVOLTURA CERCA ENCIERRO JAULA CORRAL CAJA MURO

PRESENTE

The Puritan Conversion Narrative: The Beginnings of American Expression (La conversión narrativa puritana: los inicios de la expresión norteamericana) de Patricia Caldwell, explora un grupo de materiales que no figura en nuestro canon literario. Los textos que examina son testimonios dados por individuos puritanos en las iglesias unidas de Inglaterra y Nueva Inglaterra, entre 1630 y la Restauración. Algunos de estos relatos religiosos han sobrevivido. Por la parte norteamericana hay cincuenta y uno; fueron recogidos en un pequeño cuaderno privado por Thomas Shepard, ministro de la Primera Iglesia de Cambridge, Massachusetts, entre 1637 y 1645, cuando fueron dichos o recogidos poco después. La primera edición completa de estos relatos, editada por George Solement y Bruce Wooley, no fue publicada hasta 1980. Algunos de estos testimonios habían aparecido con anterioridad en varias antologías pero ninguna dedicada a la mujer. Aparte de los registros de la corte al juicio de Anne Hutchinson, y algunas breves “narraciones” en los cuadernos de John Fiske, estos relatos representan las primeras voces de las mujeres que se expresan en Nueva Inglaterra. Como en el caso de Hutchinson, sus palabras han sido transcritas por mediadores masculinos quienes también eran líderes de la comunidad.

La voz de una forma de por sí ausente. En nuevos mundos —con menores demandas—, muestra la manera en que los orígenes nos envuelven. ¿Con qué fin y de qué manera utilizo esta voz femenina?

El libro de Caldwell estudia las relaciones verbales entre ambos sexos. Su trabajo es un ejemplo de erudición revisionista que ayuda a crear una lectura más completa de la historia cultural de Norteamérica. *The Puritan Conversion Narrative* demuestra de manera conmovedora cómo el examen cuidadoso y la interpretación de artefactos físicos individuales de una época y un lugar, pueden cambiar nuestras suposiciones elementales sobre los patrones de Nueva Inglaterra y su influencia sobre la expresión literaria norteamericana.

LA FARMACIA DE PLATÓN: *La herencia del fármaco: Escena familiar* (D 142)

Jacques Derrida:

Esta escena nunca ha sido leída por lo que es, por lo que una vez abrigó y expuso en sus metáforas: sus metáforas *familiares*. Todo esto trata de padres

e hijos, de bastardos desatendidos por la asistencia pública; de hijos legítimos gloriosos, de herencia, esperma y esterilidad. Nada se ha dicho de la madre, no obstante esto no será tomado en contra nuestra. Si se mira lo suficientemente bien como en esas fotos en las que puede verse una segunda imagen evanescente, se puede ser capaz de percibir su forma inestable y esbozada de cabeza en el follaje, al fondo del jardín. (D 143)

¿Y si el esbozo evanescente de la segunda imagen al fondo del jardín de repente develara el sentido de la escena?

¿Y si encarnara en la escena?

¿Y si su forma inestable y de cabeza nunca fue separable de su posición cardinal expuesta por Fatherson, sus ropas llamativas y del parche que hace eco en el cráneo y en las partes de los libros en los primeros planos de las esquinas, que aguantan el peso del cráneo y de esa área en zigzag, desde una estructura arquitectónica a una rítmica?

El pasado es presente. Todos somos parte de ese trasfondo.

DEL DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Encerrador [s. Encierro] 1. el que encierra; *esp.* Quien se apropia de la tierra común.

TERCER NUEVO DICCIONARIO INTERNACIONAL WEBSTER

Encerrar: 1: acto o acción de encerrar; como: a) la separación de tierra de un terreno común por una cerca o barrera; b) separación (como para proteger del fuego) de una parte del edificio de las otras. 2: cualidad o estado de estar encerrado o cerrado (libros antiguos mohosos y húmedos durante mucho tiempo). 3: algo que encierra (como una barrera) 4: a) algo encerrado en un paquete o carta (cada sobre contiene misceláneas) b) encerrado o cercado en un área (un rancho y sus contornos) 4: la parte de un monasterio o convento estrictamente reservado para los religiosos de la comunidad, con la exclusión de las personas ajenas a ésta (como las del sexo opuesto) 5: la regulación que establece y se concibe para preservar el encierro de un monasterio o convento (una orden muy estricta).

Arrepentido de la vuelta
como si un amado país
le diera la espalda al viajero
Sin hijas pedida de antemano
sin tristeza helada, sin barrera.

ENCERRADOR

Thomas Shepard: *Anagram* —Oh, un plano de molino—. (W III.513)

Mi escritura ha estado frecuentada e inspirada por una serie de textos, tejidos en las mortajas y cordajes de las obras de los clásicos norteamericanos del siglo XIX; ellos son los enterrados, los que la conforman.

La selección de ejemplos particulares entre un gran grupo siempre es un acto social. Al escoger colocar ciertos relatos en algún lugar entre la historia, el discurso místico y la poesía, los he elegido de una manera organizada aunque sé que hay lugares de imposible clasificación que llegan hasta donde las conexiones entre las palabras y las cosas que creíamos, existían separadas. Para mí, las paradojas y las ironías de la fragmentación son particularmente obligatorias.

Cada idea es un producto de deseos colectivos e individuales. El conocimiento, sin importar cómo lo obtuve, implica exclusión y represión. Las historias nacionales mantienen estructuras y jerarquías. ¿Qué se transgrede, a escala del poder global? Los acentos extranjeros marcan diálogos que los delatan. La bastardía de vagabundos ambulantes que surge por medio de la convicción y la santificación.

Thomas Shepard:

Existe una larga historia de conversión, y doy cien a uno si miento u otro me convence. La razón del significado secreto es: que rezo, admírenme. (W II.284-5)

Cuando nos movemos a través del positivismo del canon literario y los maestros de la narrativa, confiamos nuestras vidas a la legitimación de poder, a cadenas de inercias y a un aparato de captura.

Esposa del hermano Crackbone:

Entonces me rendí y temía cantar porque el señor me enseñó a cantar una mentira, y yo lo seguiré, y el Señor romperá la voluntad de su última obra. (C 140)

Un libro impreso entra en las redes sociales y económicas de distribución. ¿Modifica la impresión, la intención del autor o un texto se desarrolla a sí mismo? ¿Por qué ciertas obras se mantienen diciendo algo más? Pierre Machery dice en *Para una teoría de la producción literaria*: “La obra tiene sus inicios en una ruptura de los modos usuales de hablar y escribir —una ruptura que la coloca aparte de todas las demás expresiones ideológicas.” (TP 52) Roman Jakobson dice en “*Dialogue On Time In Language and Literature*” (Diálogo sobre el tiempo en el lenguaje y la literatura): “Una de las diferencias esenciales entre el lenguaje hablado y el escrito puede verse claramente. El primero tiene un carácter puramente temporal, el segundo conecta el tiempo y el espacio. Mientras el sonido que escuchamos desaparece, por lo general cuando leemos, tenemos letras inmóviles ante nosotros, y el tiempo escrito que fluye de las palabras es reversible.” (VAST 20) Gertrude Stein dice en “*Patriarcal Poetry*”: “Ellos dicen ellos dicen. /Ellos dicen ellos dicen cuando ellos dicen hombre. /Muchos hombres muchos como muchos muchos muchos muchos hombres hombres hombres dicen mucho aquí.”

(YS 123) Emily Dickinson escribe a su cuñada Susan Gilbert Dickinson: “Avanzar en la Oscuridad como Botes Cargados en la Noche, aunque no hay Rumbo, hay Inmensidad—.” (L 871)

Extrañas “translucideces”; letras, fonemas, sílabas, rimas, segmentos cortos, aliteración, asonancia y métrica, constituyen una escalera a un estado fuera, fuera de los Estados. Los peldaños, entre el escape y el encierro, son confusos y obligatorios.

Esposa del hermano Crackbone:

 Mi espíritu estaba tan ansioso, por quemar todo lo que tenía, que recé al Señor para que me enviara el fuego de la palabra, me bautizaran con fuego y desde entonces el Señor ha puesto mi corazón en libertad. (C 141)

* * * * *

 Soy una poeta que escribe a finales del siglo XIX; con mi hora en el áspero borde de las letras.

Poco a poco el sonido creció para convertirse en significado. Cruzo una línea oral invisible en la primera palabra “Entonces”. Cada acepción comprendida y reglamentada, fue alguna vez la leyenda del héroe Sansón. Aquí y allá, encuentro una fórmula fluctuante, otra Idea pura; en tal terreno, aún se persigue. El centro de sus caídas debe ser cruzado y vuelto a cruzar. Octubre desnuda su conciencia cubierta y tranquila.

Nueva Inglaterra es el lugar de donde provengo. Escucho el reloj y al sol girar junto a las hojas secas; que distinguen la primera edad de las horas inmóviles; lo eterno y el espíritu en ellas.

Un poema puede impedir la embestida de la luz que sale. El camino estrecho en los dientes de prueba. Un fuego de palabras nos probará. La gracia es dada a unos pocos. De vuelta a casa, aunque encorvados y parcializados, por el motivo en sí. Soy torpe. Aquí y allí las cosas son invisibles.

Le escribo tranquilamente a ella. Ella es una figura entre otras, tan delicada como un papel.

Triste por el alboroto y los equívocos de este mundo. Convenias para amar.

* * * * *

Emily Dickinson:

Maestro.
Si viste una bala
golpear un ave —y él te dice
que no ha disparado— puedes sollozar
por cortesía, pero en realidad
dudaría de su palabra. (MLED 32)

Si la historia es un testimonio de sobrevivientes, la poesía abriga otras voces.

Dickinson, Melville, Thoreau y Hawthorne me guiaron de vuelta a lo que una vez creía era el *distante* sigloXVII. Ahora sé que el escenario en que la escritura realiza un combate encarnizado, entre los habitantes de Nueva Inglaterra con furia originaria, es parte de nuestro sistema, acontecimientos, historia y estructura norteamericana actual.

Sra. Willows:

A pesar de cuestionar todo lo que el Señor ha realizado, nunca lo abandonaría. Ahora puedo entender, aunque deseé que el Señor no me dejara ni me abandonara, creí después que estaba al descubierto. Sin embargo, al oír que no ocultaría nunca más su rostro, me sentí animada a buscar. Pero sentí mi corazón rebelde y repugnado de someterse a Él. (C 151)

En un nuevo mundo las morfologías se disparan. Una relación inglesa de conversión relacionada con el centro del territorio de Nueva Inglaterra, se desterritorializa y desalienta por la ansiedad crucial de la piedad puritana. Percibo el sonido de algo no engendrado, que se asoma sobre la seguridad y la santificación, sobre el suelo y el subsuelo, el mar y el cielo.

* * * * *

Bajo el martillo de la palabra de Dios. (WI: 921)

Entre los años treinta y cuarenta del siglo XVII una lengua madre (inglés) tenía que encontrar modos de ajustarse a nuevas representaciones de la realidad. La inseguridad y el sufrimiento causado por la revolución agraria en Inglaterra, y el cambio de las estructuras económicas en toda Europa: miembros de varias clases y desclasados fueron empujados a nuevas colectividades. Las sectas protestantes inglesas se unieron en la lucha contra el parlamento, las cortes jacobeanas y de los estuardos, la Iglesia Anglicana y el arzobispo Laud. La resistencia colectiva a la persecución política y religiosa impulsó algunos grupos al separatismo radical. Miembros de un fragmento separado se liberaron del continente europeo. Su deseo era resistir a la promulgación y a la acusación de los reinados de Satán hasta que Dios fuera “todo en todo”.

Thomas Shepard:

Y así al ver que había recorrido Inglaterra de Sur a Norte y como no podía ir más allá, comencé a escuchar el llamado de Nueva Inglaterra. (GP 56)

Los niños cismáticos de Adán pensaron que abandonaban el “salvajismo del mundo” para encontrar un refugio libre de estructuras institucionales, *contra* las que se habían unido. Estaban poco preparados para la variabilidad del cambio direccional del salvajismo que ellos llegaron a representar. Hasta John Winthrop se quejó de “problemas y dificultades inesperados” en esta “extraña tierra donde encontramos muchas adversidades”. (NQ H361)

Cada todos los miembros de Bay Colony, poseían una Biblia recién traducida al vernáculo, era poseída casi por. Les hablaba a lectores y analfabetos, y significaba la recuperación de la palabra para los ingleses. El Viejo y el Nuevo Testamento en inglés eran realidades ficticias indispensables que conectaban a los inmigrantes a una forma de Estado familiar, y a su hogar. Aunque cruzaron un extenso océano, las escrituras los acompañaron.

Desde el principio, la Divinidad estaba vinculada al Lugar. Si el lugar fue encontrado deficiente, y lo fue para muchos, la retórica tenía que estar doblemente vinculada para conservar a salvo el absolutismo decadente. La primera generación de líderes de esta hégira a Nueva Inglaterra se limitaron, y a sus seguidores, a una construcción dialéctica de la tierra norteamericana como un jardín virgen preestablecido para ellos, y por el Autor y Consumador de la creación.

“Vengan a mí y encontrarán descanso para sus almas.”

Ser liberado de sus lazos, absorbido en la catástrofe del cambio puro. *Aquí* hay una autonomía inapropiada; un vasto territorio ocupado; una gran presión que no encuentra contenido; una abertura en la brecha.

“El evangelio es un cristal para mostrar a los hombres la cara de Dios en Cristo. La ley es el cristal que muestra al hombre su propia cara, y lo que es. Pero si se quita este cristal...” (W I: 74)

Los peregrinos se refugiaron en el plan de Dios y esperaron.

Viuda Arrington:

Al escuchar al Dr. Jemison, Lamentaciones 3 —busquemos y acudamos al Señor— mi corazón se quebró como una flecha. Se produjo como una luz dentro de mí, y mientras se explicaban más textos, más veía mi corazón y escuchaba ese algo que se perdió cuando Dios vino en su búsqueda. Después que ocurrió, no me atreví a decírselo a mi esposo temiendo que se molestara conmigo si se enteraba. Decidí que nadie lo sabría, ni lo diría... y deseé tener un lugar oculto para sentir. (C 186)

* * * * *

El 3 de octubre de 1635, Thomas Shepard y su familia llegaron a Boston Harbor en el buque *Defense*. “Oh, las profundidades de la gracia de Dios están aquí,” luego escribió, “cuando [el hombre] no merece otra cosa que la separación de Dios, y ser conducido de un lugar a otro del mundo como un vagabundo o como las hojas secas —caídas de nuestro Dios.” (GP 14)

Hay una relación directa entre sonido y significado.

Las primeras autobiografías espirituales en Norteamérica a menudo quieren decir que un alma ha encontrado amor en lo que Dios ha hecho. “¡Oh, cuando muchos vienen cerca de la merced y se rinden a ésta, permítanme dejarlas entrar!” (W II: 229) Las palabras suenan diferentes. Escucho convicciones contradictorias. Las verdades son piedras, no panes. Los reinos están aún en las manos de Dios. Él ha establecido un orden pero no está atado a ese orden. El sonido toca cada esquina y costa. Él escogerá a los más notables entre los viles para que nunca sean amados. No hay amor. No existo en el mundo donde estoy.

En su diario Mr. Shepard escribió: “Sanar esta herida del ateísmo secreto y la incredulidad, que cicatrizó antes.” (GP 135)

* * * * *

Encontrar es el Acto Primero (MBED 1043)

Después que la población de castores en Nueva Inglaterra fue diezmada por la codicia humana, y los caminos fueron hechos a través del campo no abierto aún, a menudo los constructores de caminos cruzaban arroyos sobre diques abandonados por los castores, en lugar de dedicar tiempo a construir puentes de madera. Mientras otros diques de castores se destruyeron por el abandono, como consecuencia se perdieron muchos años de acumulación de cortezas muertas, hojas, ramas y sedimentos. Las lagunas que formaban los castores desaparecían con los diques dejando el rico suelo, de nuevo expuesto al sol. Los fondos de estos viejos estanques, a menudo de muchos acres de extensión, proporcionaban tierra fértil para la agricultura. Allí la hierba crecía tan alta como el hombro de una persona. Sin estos prados naturales muchos asentamientos no pudieron haberse establecidos tan pronto como lo hicieron.

Los primeros relatos de conversión y de prisión de Nueva Inglaterra, a menudo son narrados por mujeres. Una mujer, temerosa de no hablar bien, le cuenta su historia a un hombre que la escribe. Los reporteros participantes siguen y corren detrás de la Escritura y viceversa. Todos los testimonios son descarnados, breves, pobres, piadosos y *autorizados*.

Golpe de la voz de Dios en inglés.

El sonido se mueve sobre el caos del lugar en las personas. En este mundo hambriento cualquiera puede ser devorado; con una guarida y un lecho. Un lobo está enrollado en el cordero.

El silencio se convierte en un Ser. Abre tu boca.

En tal silencio las mujeres hablaban. La impotencia indiferenciada se las tragó. ¿Cuándo ocurrió la rotura que llegó a tal distancia?

El silencio me llama. Abre tu boca.

Durante la última etapa de la Ilustración del siglo XVIII, los nobles protestantes firmaron la Constitución en la ciudad de Filadelfia. Estos primeros relatos desde lugares extensamente abiertos, re-contextualizan totalidades cordiales posteriores.

Durante la década del cincuenta del siglo XIX, cuando se dividía la República, un terreno nuevamente expuesto de relatos abandonados fue tan rico y fresco como una pradera natural.

Emily Dickinson y Herman Melville son constructores de puentes. Sus escritos saltan sobre los arroyos; me guían en los espacios nómadas. Tamizan claves, dudas, vigiliadas y sobrevivencias de asociaciones sonido-significado: la caza y el llanto, la pista y el llamado. Demasiada rareza la de Dios. ¿Qué debe rescatarse, para ser dicho?

Una vez diques, los relatos son puentes.

En 1850, cuando Melville escribió sobre la expresión literaria norteamericana, tituló al ensayo: "*Hawthorne and His Mosses*" (Hawthorne y sus lagunas) y escogió como fragmento la historia de Hawthorne sobre la duda puritana.

“¡Fe!” gritó Goodman Brown, con una voz de agonía y desesperación; y los ecos del bosque se burlaron de él, hasta que lloraron: “¡Fe!” “¡Fe!” —como si un aturdimiento feliz la estuviera buscando, por todo ese lugar oculto. (PT 251)

* * * * *

Tomas Shepard:

Resp. Un príncipe poderoso está ausente por culpa de un traidor; él envió sus heraldos con una carta de amor, la envió al traidor para que la leyera; ¿cómo puede recibir el amor del príncipe si está ausente? *Resp.* Él ve su amor en una carta, sabe que vino del príncipe, y así acorta la distancia gracias a este medio; sin embargo,

aquí el que estuvo muerto, ahora está vivo; escribe y le envía a aquel: Oh, recibe su amor en su palabra; “lo recibe mediante la fe.” Actos ii.37, 38. (W II: 599-600)

En Europa, la tradición protestante desde Lutero ha mantenido que nadie pueda expresar completamente sus pecados. En Nueva Inglaterra, por alguna razón difícil de determinar, fue anulada la censura protestante contra la confesión pública. Luego el escriba del ministro copiaba el testimonio de Mortificación e Iluminación de un aspirante a la membresía de la iglesia.

Caldwell señala que durante los años treinta del siglo XVII, en Bay Colony, una denuncia sobre la inutilidad y la inadecuación verbal debía ser seguida por una acción verbal lo suficientemente fuerte como para convencer a la congregación de la sinceridad del que hablaba.

Los primeros ministros de Nueva Inglaterra debieron luchar con muchas influencias e impulsos conflictivos: el odio contra la autoridad y el orden, el deseo de unión con el Padre y el conocimiento vergonzoso de que ellos eran sus propios padres y madres. En 1636, la Controversia Antinómica salió de este grupo de “creyentes, unidos y ordenados sólo por la ley de Cristo... todos buscaban el mismo Fin, o sea el Honor y la Gloria de Dios en su adoración”. (VS 73)

La Controversia Antinómica rondaba alrededor de una mujer, Anne Hutchinson, y lo que parecía ser: “La Desaparición de su Lengua y su Disposición a abrirse, divulgar sus Opiniones y sembrar sus semillas en nosotros, que es un camino lateral y extraño para ella.” (AC 353) Tomas Shepard realizó esta acusación. Paradójicamente, fue uno de los pocos ministros que exigía a las mujeres que contaran en público sus confesiones de fe ante la congregación reunida; y sus estándares de admisión a la Primera Iglesia de Cambridge eran mucho más libres que el resto.

Tomas Prince sermoneó a Anne Hutchinson en corte: “Has salido de tu lugar. *Has sido más bien esposo que esposa, más predicadora que oyente; más Magistrado que Sujeto*, y así has creído llevar a cabo todos los asuntos de la Iglesia y de la Mancomunidad Británica a tu manera, y no has sido humilde en esto.” (AC 383)

Prince, Cotton, Winthrop, Mather, Shepard y otros hombres, se apartaron de sus localidades cuando partieron de Inglaterra. En Europa eran Sujetos; en Nueva Inglaterra eran Magistrados y Predicadores. Buscaban llevar todos los asuntos de la Iglesia y de la Mancomunidad Británica. Ella resultó humillada por ellos debido a su trasgresión. Anne Hutchinson fue el chivo expiatorio de la comunidad.

Kenneth Burke escribe en *A Grammar of Motives* (Una gramática de motivos), “Dialéctica del chivo expiatorio”: “cuando el atacante escoge para sí el objeto de ataque, generalmente es su hermano de sangre; el confesado está mucho más cercano al confesor que los otros. Ahab fue perseguido por una ballena blanca que él a su vez perseguía.” (GM 407)

Digo que “la dialéctica del chivo expiatorio” está abierta en particular a la violencia cuando el atacante es masculino, y su hermano de sangre es femenino. Kenneth Burke analiza la gramática en un dominio de discurso reestructurado, articulado y repetido por los hombres.

Tomas Shepard:

Estamos todos en Adán, como todo un país en un parlamentario, el país entero hace lo que él hace. Y aún cuando no hagamos una elección particular para que Adán nos represente; el Señor lo hará por nosotros (W I: 24)

* * * * *

The Sound Believer

Matt.xviii.II “Vine para salvar lo que estaba perdido.” (W II: 111)

Tomas Shepard:

Qué tonto fui al venir a esta tierra buena con un corazón tan poco mortificado, duro, oscuro, formal e hipócrita. (GP 61)

Tomas Shepard fue un predicador evangélico que reconfortó y convirtió a mucha gente. Edward Johnson lo llamó “ese gracioso, dulce, celestial y obediente ministro... en cuya alma el Señor ha derramado su amor de un modo tan abundante, que miles de almas han sido bendecidas por Dios gracias a él”. (W I: 77) Thomas Prince dijo sobre él: “rara vez da un sermón sin que alguien de su congregación, u otra persona, no caiga en gran angustia y agonía, *¿Qué debo hacer para ser salvo?* (GP 8). Jonathan Mitchell recordó el ministerio de Shepard: “*Al menos hemos vivido cuatro años en el cielo, no concibo haber recibido de manera más maravillosa la bendición de Dios.*” (C 13) Mitchell también recordó un día que, “Mr. Shepard predicó de manera muy provechosa. Esa noche fui asediado por serios pensamientos sobre mi inexpresable miseria, ya que continuaba asistiendo sábado a sábado, sin Dios y sin redención.” (W I: cxxxix) Mr. Shepard llamó a su más extensa producción literaria escrita e inédita, *The Parable of the Ten Virgins Open and Applied (Parábola de las diez vírgenes explicada y aplicada)*. El perseguidor más fervoroso de Anne Hutchinson y de las “erróneas doctrinas paradójicas”, reflejó en su *Journal*: “He visto a Dios a través de la razón, y nunca me había sorprendido. He visto a Dios y he quedado embriagado al mirarlo.” (GP 136) El autor de *The Sound Believer* también cuenta en su diario: “En una lectura de mañana se me ocurrió que la mayor parte de la gracia cristiana está en lamentarse por la carencia de esta.” (GP 198) Una nota anexada a la conclusión de la autobiografía que él titula “*My Birth and Life*” (*Mi nacimiento y vida*) es enigmática. “Al preguntarle a un romano cómo había vivido tanto, respondió: “*Intus melle, foris oleo. Quid loquacius vanitate, ait Augustinus.*” (GP 77) [Por dentro, miel; por fuera, aceite. ¿Qué vanidad tan elocuente, no? dijo Augustine.]

Edward Johnson retrató al ministro de la iglesia de Cambridge como “un hombre pobre, débil y de tez pálida cuyas energías físicas eran pocas, pero aprovechadas al máximo.” (GP 8) Él lloraba mientras componía sus sermones y subía al púlpito “como si esperara allí renunciar a su magistratura.” (W I: lclxxix)

Thomas Shepard murió el 25 de agosto de 1649, después de una corta enfermedad. Tenía cuarenta y tres años. Algunas de sus últimas palabras fueron: “Señor, soy ruin, pero tú eres justo.”(GP 237)

Cotton Mather describió su conversación ordinaria como “un paseo tembloroso con Dios.”(GP 7)

* * * * *

Thomas Shepard:

Nunca fui a meditar a los campos pero encontré al Señor enseñándome de mí mismo, de él, o de la vanidad del mundo como nunca antes vi. Por eso todos los días llevaba a los campos un pequeño libro que tenía y escribía lo que Dios me enseñaba para no olvidarlo. (GP 42)

* * * * *

Emily Dickinson:

Pequeños primos
Regresen. (L 1046)

Entre 1637 y 1640, Thomas Shepard, en un cuaderno de bolsillo labrado en cuero, transcribió los testimonios de fe dados en su iglesia por cincuenta y una personas quienes solicitaban pertenecer a la membresía de la iglesia. Él dijo de 1637, que sólo en ese año, Dios “liberó al país de una guerra con los indios y familistas* quienes se alzaron y cayeron juntos.”(W I:cxxvi)

Los solicitantes durante esa época tumultuosa, donde parecía peligroso hablar sobre todo para expresar entusiasmo espiritual, eran de un amplio espectro social. Un tercio de ellos podía leer o escribir. Casi la mitad eran mujeres. Los oradores incluían cuatro sirvientes, dos graduados de Harvard, comerciantes, tejedores, carpinteros, toneleros, guanteros y un marino. La mayoría estaban interesados en la agricultura y en la adquisición de propiedades. Casi todos estaban entre los treinta y cuarenta años, y comenzaban a crear una familia. Cada uno sabía que la aceptación dentro de la fraternidad de la iglesia era

* Familia Charitatis, o “Familia de amor”, secta religiosa mística fundada en 1540. N del T.

necesaria para ganar ventajas económicas y sociales en la comunidad. Algunos después se hicieron ricos; otros son irrastreables en los registros genealógicos. Los sirvientes masculinos ganaban libertad financiera y política.

Dos mujeres eran sirvientes. Otras dos eran viudas que manejaban sus propios bienes. Por lo general, el resto pasaba sus días limpiando, cosiendo, de compras, labrando la tierra, y dando luz y cuidando a los niños. Algunas morían después en el parto. Aunque las mujeres eran sub-sirvientas de sus esposos y padres en asuntos de orden, en materia del espíritu y en la teología de la conversión de Shepard eran relativamente independientes. La mayoría de sus testimonios reflejan esta autonomía. Estos son tan extensos, o más, que los expresados por los hombres.

Cada confesión de fe en el cuaderno de Shepard tiene su propio espacio cuidadosamente demarcado del resto. Cada uno tiene el nombre del narrador al inicio de cada capítulo. Los nombres de los esposos cubren u oscurecen los de las esposas. Los relatos parecen haber sido copiados rápidamente. Shepard utiliza un estilo de taquigrafía apropiado, su casi caligrafía microscópica es difícil de descifrar. A menudo, el ministro rodea el nombre del confesor con garabatos y adornos. Editores posteriores han sustraído, borrado, interpretado y normalizado estos extraños símbolos y signos abreviados. Es una pena ya que ha sido cubierta gran parte de la excentricidad original de Shepard.

Con frecuencia el narrador-escritor-oyente-confesor-reportero-autor cambia de persona, carácter y género en medio de la oración; se desliza del presente al pasado y vuelve. Él, Ella, Yo y Tú, unen sus voces; sin trabas.

Thomas Shepard:

Quando llega la hora del llamado ... el Señor Jesucristo habla desde el cielo, expresa lo escrito con sus palabras ... y así penetra desde los oídos al corazón a través de todo el ruido de los miedos, el dolor, los reparos contra la fe, y lo hace ser escuchado como su voz... habla y llama, y hace al espíritu comprender su voz: de manera que este llamado no es un asunto de negocios, ya que el propio Señor Jesús habla ahora y su voz es gloriosa. (W I: 221)

* * * * *

Fue a conocer la novia (WII: III)

Sra. Cutter:

Y el señor nos trajo por mar y sufrimos muchas penalidades, pero cuando llegué aquí el Señor regocijó mi corazón.

Sin embargo cuando venía, había perdido todo, y me sentía incómoda de escuchar sobre vírgenes tontas,

esas que rociaban con la sangre de Cristo no eran queridas. (C 145)

Esposa del hermano Winship:

Al escuchar —Jeremías 2, sobre los pozos rotos inservibles—

A menudo era convencida por el Sr. Hooker de que mi condición era miserable y llevaba todas las amenazas a mí...

Al escuchar —díles que sean temerosos de corazón, veo que Él viene—

El Sr. Wells decía: arranca las suelas de tus zapatos porque el suelo es sagrado.

Al escuchar Éxodo 34, sobre perdonar la iniquidad...

Al escuchar si estaba lista para la presencia de Cristo tenía miedo, ciudad de refugio.

Al escuchar el peso de su compromiso, me sentí calmada. (C 147-9)

Hanna Brewer:

Y escuché esa promesa hecha —Señor, Señor misericordioso y gracioso, etc.— sin embargo, no pude aplicar nada—. (C 141)

Esposa del hermano Winship:

Al escuchar la incredulidad de Thomas, él mostró confianza en el Señor para siempre ya que existe fe y apoyo sin fin. (C 149)

Sra. Usher:

Y oí: ven a mí cuando estés fatigada y serás transformada —y el Señor me transformó y así deberá ser—.

Y así, cuando deseé venir aquí y encontrar un corazón descontento mamá murió y mi corazón se abrumó.

Escuché una promesa —no temas, estaré contigo—.

En este pueblo no podía entender nada de lo dicho, estaba muy ciega y apartada de las personas. (C 183)

John Sill habla de su esposa:

A menudo perturbada desde que llegó aquí, su corazón fue detrás del mundo y las vanidades. El Señor se ausentó de ella de modo que pensó que Dios la había traído con el propósito de descubrirla. (C 51)

Sra. Sparhawk:

Entonces la furia de ese lugar ya no está en mí, dejé que Él tomara mi fuerza;

Vi que sólo había dos maneras: resistir o apoderarse, y vi la promesa y su propia insuficiencia para hacerlo. (C 68-9)

Alice Stedman:

Al escuchar al Sr. Cotton acerca del Apocalipsis —Cristo con un arco iris sobre su cabeza,
Apocalipsis 10 “creí que no había nada para mí,
creía que estaba como el pobre en una charca.” (C 105)

Señora Grizzell:

Al escuchar al Sr. Davenport en el mar —acerca de que su indiferencia hacia el Señor
no pudo prosperar— pensé que yo había hecho eso.
Consideré que yo tenía un motivo en contra de la fe
y un reino dividido no puede sostenerse. (C 189)

Sirvienta del hermano Jackson:

Cuando Cristo fue a partir, nada rompió tanto su corazón en ese entonces. (C121)

* * * * *

Billy Budd, Sailor, An Inside Narrative (Billy Budd, marino, un relato del interior); el testamento anacrónico o de última voluntad de Herman Melville no fue publicado durante su vida.

“¡Dios bendiga al Capitán Vere!” (BB 123)

Hace tiempo en el mar, las palabras de un reo convencional de pensamiento rebelde eran bendición y saludo para el Comandante quien podía haberlo tratado como su padre.

Estos primeros relatos del interior norteamericanos recorren un amplio espectro de escritura. Los encontré en los campos. Me enseñaron qué es la austeridad. No me atreví a sentir lástima.

Cuando ellos fueron a conocer al novio era muy pronto. Entonces no había nada en que creer. El dolor en nuestro país llama.

La razón será pisoteada en un campo de fuerza de enunciación apasionada.

Convicciones, preguntas, citas, lagunas, ficción y comentarios, son los códigos adornados de la Inspiración.

Extraigo la representación de la dimensión irracional que deben alcanzar el amor y el conocimiento.

“Todo marcha al azar.” (BB 129)

* * * * *

Thomas Shepard:

No podíamos regresar después de haber ido tan lejos. Y el Señor vio bien castigarnos por lanzarnos hacia delante demasiado pronto y arriesgarnos de esa manera; tenía muchos temores y mucha oscuridad (recuerdo) extendida en mi alma, dudaba de nuestro camino, sin embargo decía que no podíamos regresar. Sólo en ese momento aprendí a nunca atender un asunto triste en la oscuridad, a menos que el llamado interno de Dios fuese muy fuerte, claro, y cómodo. (GP 57)

Esposa del hermano Crackbone:

A pesar de todo escuchaba que estaba bajo las alas de Cristo, de una de ellas, no de ambas. (C 140)

Fuentes:

Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*. New York: George Braziller, 1955. Abreviado en el texto como **GM**.

Caldwell, Patricia. *The Puritan Conversion Narrative: The Beginnings of American Expression*. Cambridge & London: Cambridge University Press 1983.

Derrida, Jacques. *Dissemination*. Trad. al inglés e introducción Barbara Johnson, Chicago, London: University of Chicago Press, 1985. Abreviado como **D**.

Dickinson, Emily. *The Letters of Emily Dickinson*. Editado por Thomas H. Johnson y Theodora Ward, Cambridge and London: Harvard University Press, 1958. Abreviado como **L**.

Dickinson, Emily. *The Manuscript Books of Emily Dickinson*. Editado por Ralph Franklin, Cambridge and London: Harvard University Press, 1981. Abreviado como **MBED**.

Dickinson, Emily. *The Master Letters of Emily Dickinson*. Editado por Ralph Franklin, Amherst: Amherst College Press, 1986. Abreviado como **MLED**.

Hall, David D. *The Antinomian Controversy, 1636–1638: A Documentary History*. Con una introducción de David D. Hall, editado por Middletown CT: Wesleyan University Press, 1968. Abreviado como **AC**.

Heimert, Alan. “Puritansism: The Wilderness and the Frontier.” *New England Quarterly* (September 1953): 361-82

Jakobson, Roman. *Verbal Art, Verbal Sing, Verbal Time*. Editado por Krystyna Pomorska y Stephen Rudy, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. Abreviado como **VAST**.

Macheray, Pierre. *A Theory of Literary Production*. Trad. Geoffrey Wall. London: Routledge & Kegan Paul, 1978. Abreviado como **TP**.

Melville, Herman. *Belly Budd, Sailor (An Inside Narrative)*. Editado por Harrison Hayford y Merton Sealts, Chicago and London: University of Chicago Press, 1962. Abreviado como **BB**.

Melville, Herman. *The Piazza Tales, and Other Prose Pieces 1839–1860*. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and the Newberry Library, 1987. Abreviado como **PT**.

Nuttal, Geoffrey F. *Visible Saints: The Congregational Way, 1640–1669*. Oxford: Blackwell, 1957. Abreviado como **VS**.

Shepard, Thomas. *God’s Plot: The Paradoxes of Puritan Piety, Being The Autobiography & Journal of Thomas Shepard*. Con una introducción de Michael McGiffert, editado por Amherst: University of Massachusetts Press, 1972. Abreviado como **GP**.

Shepard, Thomas. *Thomas Shepard’s “Confessions.”* Editado por George Selement y Bruce C. Woolley. Collections of the Colonial Society of Massachusetts, vol. 58. Boston: The Society, 1981. Abreviado como **C**.

Shepard, Thomas. *The Works of Thomas Shepard*. Editado por John A. Albro, 3 vols. Boston, 1853; reimposición, New York: AMS, 1967. Abreviado como **W**.

Stein, Gertrude. “Patriarchal Poetry” en *The Yale Gertrude Stein*. Editado por Richard Kostelanetz, New Haven and London: Yale University Press, 1980. Abreviado como **YS**.

Notas para una poética opositorista

ERICA HUNT

Elaboré el tema y el título de esta charla: “La posibilidad de una poética de oposición”, en el verano de 1988 mientras leía monografías sobre los derechos humanos y el libro de Elaine Scarry, *The Body in Pain*, un tratamiento filosófico del dolor, las actitudes personales y sociales hacia éste, y su uso como instrumento de poder del Estado. Algún tiempo después, encontré dos libros que analizaré más adelante: *Beloved* de Tony Morrison y *Survival in Auschwitz* de Primo Levi, dos obras de lo que llamo escritura opositorista. Después que di esta charla el otoño siguiente, estuve influenciada por muchos artículos, algunos de los cuales en realidad estimularon aquí el pensamiento crítico y otros añadieron especial urgencia a la tarea, debido a su obstinado y estrecho punto de vista.

Un artículo en particular, proporcionó un punto de inicio: por casualidad lo encontré en el tipo de revistas que lees en aeropuertos mientras esperas un cambio de vuelo. Por esta razón, no tengo autor que citar y en realidad no importa, puesto que tiene el sello de la sabiduría popular transmitida a diario en las noticias de la mañana. El artículo fue escrito para celebrar el cincuenta aniversario del inicio de la Segunda Guerra Mundial. De paso, observé que en Europa, en 1945, termina un ciclo de violencia que duraba muchos siglos —el período de post-guerra marcaba el intervalo más extenso de paz en muchos cientos de años.

Lo que el artículo omitía era el hecho de la Nueva Guerra, y su violencia dispersa en docenas de lugares en todo el mundo. Esta es una guerra que, de acuerdo con *The State of the World Atlas*, consta de 26 millones de efectivos armados y 52 millones que están listos para sustituirlos. En la Nueva Guerra continua y global, hay seis veces más personal militar que médico, que consume un 40 % más que el gasto de todos los gobiernos en atención a la salud. En 1985, la Nueva Guerra había desplazado a 14 millones de refugiados que huían de la persecución étnica y política, una cifra que sin dudas ha aumentado en los últimos cuatro años. Cincuenta y siete de los 125 estados del mundo participan en esta Nueva Guerra, en la era de la paz oficial, se emplean métodos excepcionales de control social: ejecución, terror, tortura y desapariciones. Lo que parece paz para el mundo occidental, es para buena parte del resto violencia prolongada, en la que el 24 % del mundo está hambriento, mientras un país “desarrollado” como el caso de Alemania, consume más ingresos que la mitad de la población mundial.

El asunto es que los países industrializados se las han arreglado para crear la ilusión de un mundo en paz —con la excepción de unos pocos lugares lejanos. Los efectos de este desplazamiento por medio de la violencia, fuera de las fronteras de Occidente, no son fáciles de exorcizar. La violencia de la Nueva Guerra no ocurre solamente en el Tercer Mundo, ese otro planeta, sino que surge interna y escabrosamente, en ciudades exhaustas y en áreas rurales incomunicadas, y se esconde en la vida de los nominalmente menos marginados.

En Estados Unidos, uno de los lugares de poder que ha hecho posible tal “paz”, la mayoría son cómplices de la Nueva Guerra, a menudo de manera inconsciente, y como las fronteras de los países se disuelven y las naciones se vuelven más interdependientes, la violencia se extiende y complejiza.

Los vínculos entre las naciones en “paz” y las que se encuentran en estado de guerra se multiplica. Las poblaciones más devastadas de Sudamérica cultivan las drogas que consumen las personas más devastadas de nuestras ciudades, que pasan de contrabando por los mismos caminos por los que envían sus armas a nuestros países. Los norteamericanos pierden empleos que cubren la entrada “familiar” del pago de subsistencia de los trabajadores de ultramar del gobierno de Estados Unidos que ayudan a estados autoritarios. Los químicos agrícolas proscritos en este país se exportan a países más pobres donde se utilizan en la producción, y luego se envían de vuelta a los supermercados norteamericanos.

Si el carácter negativo del intercambio entre occidente y el resto es abundante, y en gran medida controlado, su carácter positivo está de igual manera oculto. Los niveles de conflicto sistemático ocultan el precio que la mayoría de nosotros paga en impuestos. Lo que sorprende es el gran vacío con el que una cultura visionaria se enfrenta al poder.

En reconocimiento al alcance del carácter violento, desconectado y subterráneo de la vida contemporánea, renombré esta charla “Notas para una poética opositorista”. Las poéticas opositoristas y las culturas forman un campo de proyectos afines que se han movido desde la especulación del escepticismo, hasta posturas de crítica activa contra las formas de dominación. Por opositorista entiendo generosamente, lo mismo culturas disidentes que culturas “marginadas,” va más allá clase, raza y género.

La poética se deriva de los estudios filosóficos y estructuralistas de la literatura, y describe cómo los diferentes sonidos, palabras, frases y oraciones forman unidades literarias. La poética distingue entre géneros, por lo general al identificar las normas literarias de escritura y lectura junto a líneas racionalizadas de autoridad, del poema al ensayo. El prestigio es crucial para la división de género; las formas se elevan al tope o se hunden, lo que redefine de un modo sutil las rígidas distinciones de género. Los ensayos ascienden a través del ornamento o la lógica, que cambia con la época; una poesía objetivista de hecho reproduce la arquitectura, una tensión de los estudios de ficción, el doble lazo del imaginario completamente vivido; las vanguardias a menudo atribuidas a la maestría de un escritor particular o grupo de escritores, están separadas de sus orígenes sociales.

Sin embargo, las poéticas convencionales también pueden ser construidas como la expresión de la ideología, los “discursos dominantes”, son amenazados en el texto, en contenido y en género: ficción y no ficción, voz objetiva y subjetiva, registro definido e indefinido. Las afinidades y subordinación son familiares —y familiarizan— presumiblemente vinculado a la manera en que el cuerpo social se organiza. Las nociones

del personaje como identidad predecible y consistente, de la trama como un problema de credibilidad y el tema como elaboración de una idea controlada: reflejan la predilección de la ideología oficial por encontrar y ejercer la autoridad apropiada si es necesario. La vida social se reduce una vez más a unos pocos hombres destacados o a un estrecho grupo de percepciones y estrategias despojadas de lo innovador de su poder.

En un sentido más amplio de poéticas, una tipología más fluida favorecería estrategias plurales para eliminar la distancia entre la escritura y la experiencia, al menos como se mantuvo en lo social por la polaridad del hecho y la ficción, de la identidad y la no-identidad. De esta manera, las tramas son o pueden ser históricas o históricas, revisadas o traducidas, creíbles o no creíbles, lúdicas o patéticas, desconcertantes o conspirativas. O los personajes pueden ser singulares, plurales, inexplicables, compuestos, desarrollados, no humanos o descubiertos. El tema puede consistir en una superficie, un tono, un didactismo; estar latente o dislocado. Todo lo anterior sugiere que la invención del discurso se opone a múltiples niveles de percepción y experiencia que los estándares literarios conciben como el tope que tienden a demoler.

Los modos dominantes de discurso, el lenguaje de la vida ordinaria o de la racionalidad, del manejo moral, de la ciencia del Estado, las amenazas intimidatorias de la prensa y los medios, utilizan las convenciones y las clasificaciones para atarnos y organizarnos.

La conveniencia de estas etiquetas sirve como control social. Los lenguajes empleados para preservar el dominio son complejos, y a veces, contradictorios. Muchos operan para anestesiar el deseo y que la resistencia sea invisible; están aferrados a nuestro sentido común y son fórmulas que sin ser intrusivas, no son naturales del todo—“no dejan huellas en el cuerpo”—.

Estos lenguajes nos contienen, a la vez somos sostenes de los códigos de contención. Cualquier daño o distorsión de los códigos, se impone en nuestra concepción subjetivamente elástica de nosotros mismos; actuamos de manera social en una cámara de resonancia de los rasgos que nos atribuyen: mujer negra, hija, madre, escritora, entre otros. Los roles sociales y las acciones apropiadas que están similarmente inscritas, habitan en nosotros como probabilidad estadística, nos moldean como reina o sirviente, heroica o silenciosa, activa o introvertida.

Los códigos y mediaciones que sostienen el *status quo* abrevian lo humano para insertarnos en estructuras de producción. Hay un lugar para cada uno, incluso el subordinado, si conocen su lugar. Es la conciencia de la cualidad sustractiva de los vehículos primarios de socialización que alimenta la intuición primaria, el primer sentimiento de oposición.

En general, para una persona de color, mujer, miembro de la clase obrera, la escuela es el primer lugar donde es alentada a intercambiar la riqueza de su experiencia y los valores de su comunidad, por las normas que van directamente en contra de su sentido de solidaridad. Hasta un niño sabe que los términos del intercambio son injustos.

En comunidades de color, los marcos opositoristas de referencia son las fronteras críticas para la supervivencia. El largo tratamiento dado por la clase dominante, como una masa indiferenciada de otros, fomenta la identidad colectiva y las formas de resistencia. Entonces en cierto sentido, las agrupaciones opositoristas, ya se basen en la clase, raza, género o en miradas críticas, han sido en parte tradicionalmente dependientes, de una definición externa por parte del grupo dominante —la hostilidad percibida de la clase dominante da forma a los vínculos de oposición—. La calidad cuasi-independiente se extiende aún más: nos quedamos pegados a los viejos códigos aún cuando intentemos negarlos. Experimentamos una aguda diferencia: autonomía sin autodeterminación e identidad de grupo, sin poder de grupo.

El efecto de esto puede percibirse en el sentimiento de cautividad que tenemos antes que se produzca un avance psíquico o social, el estado de alienación en el que residimos: de alguna manera los códigos se nos ajustan o no, de cierta forma somos los agentes de los atributos prescritos, pero por otra parte no. Las simples negaciones que forman las fronteras de oposición, los residuos de viejos encuentros entre dominantes y subordinados que se colocan como los muros de una prisión del mismo modo que sugieren refugio, fracasan desde la obsolescencia o los ataques repetidos, impiden los nuevos lenguajes que deben crearse para la resistencia.

Lo enriquecedor del milagro de haber sobrevivido, de ser una persona o un grupo todavía activo, son los valores que nos hacen sospechosos de las variaciones de la tradición. Juzgamos entonces como se nos ha juzgado, al sancionar las diferencias que son nuestra propiedad común. Reiteramos códigos que niegan nuestra humanidad al negar las diferencias humanas entre nosotros. La mujer blanca se vincula a imágenes con intensidad científica y erótica; la mujer coreana que encuentra placer de un modo combativo y el hombre negro que produce sentimientos de manera racional, son doble y a veces triplemente, excepcionales en la vida social.

El agua rodea la superficie que las rocas tapan. Nuestras historias recuperadas están llenas con relatos de defensas, marginalización, silencio involuntario, enfermedad mental y psíquica, y muerte. Son los co-relatos metonímicos del cuerpo social dañado; los deseos fracturados de oposición y los grupos subordinados indican precaución.

Los proyectos de reconstrucción históricos son comunes a todos los intelectuales de oposición contemporáneos en Norteamérica. Surgen de la eliminación del “otro” de los relatos históricos dominantes, como en lo dicho por esos que nos niegan ahora, con relación a que no tenemos pasado, entonces tenemos que insistir en que sí lo tenemos, tan profundo, como el presente que tenemos.

Tradicionalmente, el objetivo de estas reconstrucciones es encontrar orientación, ejemplo y valor con el que alimentar la resistencia actual. Los aspectos positivos de estos proyectos fueron:

* El descubrimiento de que la historia puede ser reconfigurada.

* Atraer la atención al hecho de la desaparición y la continuidad del impulso expresivo para la liberación.

* Reflexión: la contemplación del pasado podría ser un análisis crítico del presente.

Sin embargo, también había un lado negativo en estos proyectos:

* Conservadurismo: nostalgia por la pérdida de la unidad o riqueza de la cultura, por ejemplo: la cultura divina, la patria africana, el poeta como profeta.

* Insularidad: incapacidad para conocer o encontrar valores en la textura sintética de la cultura actual o en el sincretismo, y un rechazo a lo no orgánico o no indígena.

* Coordinación: la reinscripción del discurso dominante en un progreso conceptual hecho por grupos opositoristas dentro de los términos, valores y estructuras de la ideología dominante.

Me vienen a la mente dos ejemplos de lo último: cuando niña rara vez las personas negras salían en televisión como seres humanos completos socialmente. Cuando salía una persona negra en televisión, por lo general era hombre, muy culto y distinguido, y mi madre nos llamaba a todos a la sala para oír lo que él, como representante de la raza, diría en su breve ventana de espacio público. Observábamos esa pantalla, atados por un aura de unidad, orgullosos por la asociación, ajustándonos a las pocas palabras que podía decir en 20 segundos; una experiencia oral objetivamente desproporcionada a su presencia electrónica fragmentada. En su estado descontextualizado, servía como el lugar negro, una especie de sostén entre los lazos de relación del poder dominante. Pero en su transmisión también reiteraba la autoridad del medio: representaba la aparición del héroe autónomo sin una comunidad, un hombre de mérito que arroja al resto de nosotros hacia un campo ambiguo. Un modelo de rol del espacio exterior.

Otro ejemplo es el proyecto feminista para comprender y reformar los límites entre lo público y lo privado. La meta de este proyecto fue mostrar que las formas de la vida privada eran un asunto de espacio público, una noción que en gran medida propone la intervención estratégica por el modo en que los códigos han organizado la familia y la vida personal.

Los feministas señalaron los múltiples patrones de la vida de la mujer y la vida familiar en la historia, al mostrar que las normas de la clase media contemporánea no eran la restauración triunfante de un ideal, sino que están relacionadas con los patrones de producción, reproducción y consumo. Su valor es que fomenta una crítica informada que juzga directamente al capitalismo así como al liberalismo, al socialismo y otras teorías de izquierda de la sociedad.

El feminismo tiene un componente popular, dio respuesta a muchas mujeres y hombres quienes sentían que vivían vidas truncadas; incendió el debate público y catalizó un

movimiento social, que despertó en muchas mujeres el deseo de compromiso con el dominio público.

A pesar de estos logros, ocurrieron dos transformaciones sutiles de este avance conceptual: la primera fue convertir en programa político las demandas de la mujer para ocupar roles públicos, que garantiza un estatus significativo a las mujeres dispuestas a luchar por el derecho a trabajar por un salario en términos iguales a las condiciones deshumanizadas de trabajo de los hombres. La segunda transformación fue la contradicción de que los valores de la vida privada, intimidad y cooperación (para nombrar dos), son abonados como el precio de entrada a la esfera pública.

Según el principio de coordinación, la cultura dominante transferirá su propia parcialidad a la oposición que trata de suprimir. Esto siempre se mantendrá ya que a pesar de las fisuras, posee el punto de vista mundial total. La oposición es demonizada o acomodada alternativamente mediante concesiones parciales sin una alteración significativa de los propios términos de la cultura dominante. La oposición se caracteriza como destructiva para el cuerpo social entero y para sí misma. El poder del Estado en la cultura dominante depende de la reducción de sus problemas políticos y sociales a patologías que necesita la policía. Lo que está a un pequeño paso del punto en que la política mundial se reduce a una aberración individual y se obtiene nuestro consentimiento para mantener una policía en todo el mundo.

Por lo general, la coordinación literaria no requiere una entidad policial, la economía de la producción literaria ejerce el control suficiente. Como la inseguridad financiera, que parece ser un riesgo ocupacional inevitable para las dificultades de la impresión, y al rango estrecho de opciones de la presentación literaria, no ha sido difícil limitar la escritura opositora. Además, la literatura en esta cultura se asemeja a una especialidad profesional fragmentada; la escritura opositora tiende a ser el objeto de las prácticas de protesta: sus ilegibles demandas sociales impresas.

En la literatura —dominio cultural altamente estratificado—, los proyectos opositores a la larga replican la estratificación de la cultura. Hay proyectos opositores que se refieren al lenguaje como un producto social, como un arte material, como poderosamente transformativo; que se ve a sí mismo, distinto a los proyectos que tienen de objetivo explícito el uso del lenguaje como un vehículo de la conciencia y la liberación de las comunidades oprimidas. En general, las comunidades variadas, especulativas y liberales, no creen que tengan mucho en común una con la otra, o que tengan mucho que mostrarse entre sí. En la práctica, cada uso del lenguaje es diferente del otro de forma radical —no en el sentido del cliché de ser uno más radical que el otro—, sino en los niveles de retórica que emplean. Más interesantes son las limitaciones que comparten —limitaciones de la sociedad como un todo que reproducen, aún cuando se opongan. Articular estas instituciones, no soy el único, es descender a las raíces más profundas de la cultura oficial y el rol del Estado en la preservación del *status quo*, y encontrar cómo la cultura opositora es lo mismo un apoyo contra la dominación al abrir un espacio libre, que un objeto/ material absorbido por la cultura dominante.

Es importante señalar que muchos escritores opositores de color, escritores feministas y escritores especuladores sobre la conciencia han sido moldeados de manera poderosa por los movimientos sociales. En Norteamérica, los movimientos sociales cumplen parte del rol que los partidos de oposición juegan en otros países: canalizar la expresión de la resistencia de las masas y la demanda de transformación social. (Pienso en los escritores norteamericanos que fueron formados por los abolicionistas, los pacifistas y los antibélicos, los populistas, los trabajadores, y los movimientos de los derechos civiles, de las mujeres y por el sufragio, como los que perseguían el cambio en áreas críticas para crear una democracia genuina). Lo anterior no implica reducir la escritura a su voz social, sino sólo extender el foco crítico usual más allá de la psicología de los escritores individuales.

No es una coincidencia entonces que los escritores que utilizan las palabras para producir visiones críticas en el lenguaje como una actividad social e intelectual, o para crear una riqueza en la expresión, piensen en su escritura en términos opositores. Al igual que la raza, la clase, el género y la libertad emotiva, el conocimiento basado en el lenguaje como mediación de la conciencia tiene una posición central en el desarrollo de una cultura visionaria. Sin embargo, como estrato de movimiento, también sufre de una especie de visibilidad pobre, marginalización como grupo de “interés especial” dependiente de una cadena de auto-justificación de la vanguardia, y se ven más como destructivos que constructivos.

Los proyectos especulativos no están exentos del callejón sin salida que contiene otros escritos opositores. Por ejemplo, no hay nada inherente en los proyectos centrados en el lenguaje que le otorguen inmunidad de una parcialidad que reproduce las ideas de control de la cultura dominante. Cuando tales proyectos generan reclamos de centralidad exclusiva, están sujetos a ser perturbadores para los aliados que han experimentado la subordinación social. También hay un serio defecto en cualquier oposición que defienda sus victorias técnicas y se aleje de otros proyectos opositores en los terrenos de búsqueda de nuevas posibilidades de la conciencia. La conversión de lo nuevo en fetiche está muy avanzado en nuestra sociedad y pide prestado de la cultura dominante esa autoridad de la cultura: se alimenta de nuestra amnesia colectiva.

Un aspecto problemático que privilegia el lenguaje como sitio primario para crear nuevos significados y posibilidad, es que se separa del debate político de para quien se produce el nuevo significado. El lector ideal es una especie en peligro, el lector comprometido tiene una agenda ideológica lo mismo abierta que cerrada, imperfecta y aguda, que no señalamos directamente. En un sentido, la falta de dirección es un problema del carácter disperso de los movimientos sociales en este país en la actualidad; en otro, está la dificultad general de mirar de manera esquemática los roles que jugamos como escritores en la formación de la conciencia social. Esto va directo al grano en el sentido de la escritura como un acto privado llevado a cabo en un diálogo con los materiales propios, con el cuerpo del arte, un arte público. Pero en lugar de sólo negar ese sentido inicial de la escritura como una forma de arte especializada y autónoma, sugeriría que es importante pensar en el modo en que la escritura puede comenzar a desarrollarse entre los grupos de oposición y a tener una existencia social en un mundo donde la autoridad se ha

vuelto altamente móvil, basada menos en la identidad, y en las relaciones escasamente discernidas o discutidas.

Mientras que todos los proyectos críticos comienzan con una simple negación, avanzan cuando alguno de ellos avanza. Cada nuevo movimiento de comprensión produce dobles beneficios: nos muestran dónde hay un campo sólido y un refugio, que las interconexiones proliferan y que intercambiar con esos de menos estatus impulsa a todos hacia delante o hacia atrás. De esta manera el movimiento de derechos civiles, más que ganar el derecho para los afro-norteamericanos, logró alejar de inmediato a los racistas patológicos de la apertura y deslegitimó los peores aspectos de Jim Crow. Además, probó la eficacia de la movilización y organización de masas, creó expectativas de una democracia política y económica, y reabrió el espacio para la disidencia.

La continuidad, como una práctica textual y social, proporciona la ocasión de mirar más allá las categorías acostumbradas de lo doméstico y lo internacional, la política, la historia, la estética, la filosofía, la psicología, la sociología, entre otras. Al igual que la práctica social, reconoce que las relaciones entre grupos que comparten un interés en el cambio del carácter antidemocrático del orden social no son tan oblicuas como representaría su retórica individual. Como práctica de lectura y escritura, sugiere una nueva síntesis que progresa desde la esfera de la monocultura de la negación; que sintetiza lo que comenzaría a considerar la discrepancia entre grupos de estrategias de escritura opositora con respecto a lo que ha sido logrado por cada uno y un sentido del terreno que lo mantiene en el lugar.

Es en este contexto que he pensado en los dos libros que mencioné antes, *Beloved* de Toni Morrison y *Survival in Auschwitz* de Primo Levi, que tienen en común protagonistas que sobreviven a un extraordinario nivel de violencia legalmente sancionada. *Beloved* es una obra de ficción, de hecho gótica, y *Survival* es un libro de memorias —por supuesto hay diferencias esenciales producto de lo recolectado y lo imaginado. Levi es muy sincero en su parcialidad, no propone como Morrison, un novelista convencional, compone el mundo total a partir de una pieza de ficción. Escribió *Survival* para componer los recuerdos que reconstruiría en libros posteriores, por ejemplo en *The Reawakening* y *The Drawned and the Saved*. Morrison imaginó un acontecimiento real con el propósito de “crearle un monumento” a los esclavos afro-norteamericanos. El lazo común que estos trabajos comparten, más allá de su crítica evidente al dominio cultural, es que muestran que la violencia no es excepcional, que las mayorías pueden ser inoculadas para tolerar niveles crecientes de violencia dirigida.

Alguien me dio *Beloved* poco después que naciera mi hija. No me llevó cuatro páginas darme cuenta que trataba del infanticidio y del abismo del parentesco sin potestad. Lo eché a un lado hasta que puse en práctica mi propia versión de la maternidad.

El libro trata de una esclava fugada, Sethe y una niña, Denver, la única de sus hijos que permanecía con ella; ambas viven en Ohio. Su casa estaba animada por la energía emocional del hijo asesinado de Sethe, —su nombre era Beloved porque ésa fue la única palabra que Sethe pudo pronunciar para grabar sobre la lápida del niño—. La historia del

asesinato de Beloved está contada desde múltiples puntos de vista a través de “retrospectivas”, estimuladas por la llegada de un viejo amigo, un compañero ex-esclavo, Paul, a quien Sethe no había visto en dieciocho años. Ellos iban a escapar juntos, con su esposo, niños y otro hombre, pero el plan fue detectado. Sólo Sethe, con sus tres hijos, lo logró. El relato de la fuga de Sethe en el quinto mes de embarazo con tres niños pequeños, proporciona algunos de los pronunciamientos más horripilantes del libro y reitera de una manera oblicua, la fuga de Elisa en *La cabaña del tío Tom* con diferencias significativas. Lo que se suprimió en *La cabaña...* es el terreno explorado por *Beloved* — la concentración particular de los efectos de la explotación racial, económica y sexual. Es el triunfo efímero de Sethe que ha sido capaz de sacar a todos sus niños de la esclavitud junto con ella, una hazaña extremadamente rara. En este acto, ella negó la lógica de la cultura esclava, en la que ser dueño de la mujer negra significaba tener la propiedad de su capacidad reproductiva —los niños, el potencial de fertilidad y la perpetuación de la cultura esclava.

Hasta donde conocemos, Sethe es la única entre sus compatriotas que ha escapado con éxito. Su esposo, quien planeó acompañarla, desaparece la noche de la partida. Ella llega hasta la casa de su suegra en Ohio, se recupera de haber dado luz de forma prematura durante su fuga y se establece por un breve período en una nueva vida emancipada. Por razones que Morrison parece atribuirle a la apatía o la envidia de la comunidad, las personas negras de la localidad no le dicen a Sethe ni a su suegra, que han llegado al lugar blancos extraños. En el último instante, Sethe ve figuras en la distancia, reconoce a su antiguo dueño por la forma de su sombrero y esconde a sus hijos dentro de un cobertizo. Allí, en un ofuscamiento por el recuerdo del dolor, corta cada una de las gargantas y mata a uno de ellos, determinada a no regresarlos a la esclavitud, ni ella tampoco. El grupo entra al cobertizo, retrocede y se da cuenta que la propiedad de Sethe es inservible para ellos, al mostrar su negativa radical del uso reproductivo.

Sethe es encarcelada, y luego liberada por la intervención de simpatizantes del abolicionismo, sin embargo los tres niños que le quedan le temen. Entienden que ella los ama pero que puede matar. Sólo se queda la niña, Denver, los dos varones se marchan tan pronto como pueden, Denver se queda con una mezcla de resentimiento y parálisis, inducida por la acción de su madre. Para Denver, las oportunidades de una vida independiente son limitadas: conoce sólo el mundo donde Sethe habita, un mundo donde ninguna posesión es posible para la mujer.

La segunda parte del libro se interesa en la relación íntima entre Paul, el ex-esclavo con el que gran parte de la historia de Sethe se intercambia, con relatos de su propia vida miserable. El desarrollo de la relación se interrumpe por la aparición de una joven negra, de alrededor 18 años de edad, aparentemente víctima de un trauma, sin memoria de sí misma. Sethe esconde a la extraña mujer hasta que se cura, quien a medida que se recupera literalmente asume —absorbe— la identidad de Beloved, el niño asesinado. El final abierto del libro es que los disturbios menores y a veces violentos en la casa, atribuidos al fantasma de Beloved, desaparecen a medida que la extraña mujer toma la personalidad de éste.

El libro es descendiente directo de la narrativa de esclavos. Al respecto comparte las dudas, la selectividad, las anécdotas vívidas de la deshumanización y la brutalidad relatadas por antiguos esclavos, a pesar de que muy pocas de estas narraciones fueron escritas por mujeres. También ve la esclavitud desde la perspectiva de la madre, ubicada en el contexto como propiedad: en la plantación los dueños poseen a otros seres humanos, la propiedad del cuerpo de la madre y de la misma forma, la propiedad se decreta a sus hijos. En *Beloved*, cada mujer ha perdido al menos un hijo —vendidos en subastas, o a veces debido a que las madres han tomado opciones similares aunque menos dramáticas a la de Sethe, que se niega a criar a un niño que han sido obligada a concebir por medio de violación. Es muy probable que podamos ver aquí el origen del porqué la comunidad no avisó a Sethe de los extraños —por ser la única mujer de la localidad que tenía todos sus hijos libres.

El libro logra su ribete contemporáneo y plural a través de una lectura de lo anterior, como manifestación de un problema del pensamiento afro-norteamericano y feminista. Ambos movimientos carecen de un análisis que estimule la comprensión de las condiciones cualitativas y las que vinculan la opresión del sexo, la raza y la clase. Ambos, hasta muy poco, tendían a caracterizar la opresión dentro de sus propios términos singulares. Existe un lenguaje insuficiente para articular el tejido conectivo que une sus críticas.

Beloved comienza esta labor al enlazar la batalla por el control de la capacidad reproductiva de Sethe a un parentesco disperso y dañado que ella tiene con su pueblo. Cuando asesina a su criatura, destruye de manera radical su valor como objeto de la esclavitud. Al hacerlo, se mutila emocionalmente y a su comunidad. Después de esto, los hombres en el pueblo evitan su contacto: Paul se espanta por un tiempo cuando alguien le cuenta la historia completa.

La novela también arroja luz sobre el privilegio relativo de la mujer negra que tiene todos sus niños con ella. Gracias a la caridad condescendiente de sus anteriores dueños, a Sethe le es permitido elegir marido. Ella lo escogió, ya que de todos los hombres de donde vivía, era el único que usaba sus días de descanso, los domingos, y trabajaba asalariado para comprar la libertad de su madre y enviarla a Ohio. Cuando Sethe llegó hasta su suegra, era la única de los fugitivos que tenía un lugar para quedarse. Su suegra, una líder espiritual respetada en la comunidad, hizo una fiesta para todos sus vecinos en la víspera de la completa recuperación de Sethe, una fiesta en la que la abundancia de víveres y pasteles expresaba una especie de victoria. Fue al otro día que llegó la partida para liquidar sus negocios pendientes.

La estrategia de Morrison de una narrativa gótica, sugiere que incluso los fantasmas deben ser recubiertos dentro de los lazos de parentesco imaginarios, por ejemplo, la humanidad. En otro nivel, el uso de lo sobrenatural se aproxima a la incredulidad convencional de los blancos norteamericanos, incluso el olvido de la mayor parte de los relatos rudimentarios de la esclavitud y su legado, que aún en la actualidad, incluye el hecho de que 20 millones de africanos murieron en la trata de esclavos durante la travesía.

Survival in Auschwitz es una obra autobiográfica de Primo Levi, un judío italiano que pasó diez meses en Auschwitz, de 1944 a 1945. Químico de profesión, se unió a la resistencia italiana sólo para ser atrapado muy pronto, y entonces fue deportado por los nazis con una cantidad aproximada de otros 600 italianos.

Dos horribles accidentes comienzan y terminan este volumen de sus memorias. En el primero, le preguntan durante su interrogatorio inicial que hacía fuera del área prescrita después del toque de queda. En una decisión rápida y crítica, se identifica como judío, con la idea errada de que esto podría conducirlo a menos sufrimiento que si admitía ser un político.

El segundo giro ocurre al final de las memorias de Levi; describe la supervivencia contra todas las extrañas rutinas metódicas y monótonas del campamento de muerte. Sucumbe a la escarlatina un mes antes del avance ruso sobre el frente polaco. Al internarse por la enfermedad se esperaba que muriera: en la enfermería fueron dispuestas las provisiones mínimas para su cuidado. En este estado de debilidad severa, agotado y resfriado, perpetuamente hambriento, no tenía ninguna razón para creer que sobreviviría a la fiebre. Sin embargo, como ocurrieron las cosas, a medida que los rusos se acercaban, los alemanes evacuaron a todos los capaces de caminar, del campo. En realidad, ninguno de los evacuados sobrevivió a la marcha. Los únicos sobrevivientes de esta sección de Auschwitz fueron aquellos confinados en la enfermería.

Dentro de este contexto de oportunidad y accidente, el tono de Levi es claro y desapasionado —es decir, emplea de método de descripción plano similar al asociado por lo general a la escritura de los científicos naturalistas, al detallar las formas de los hombres, se encuentra dentro de una organización social dirigida por la supremacía ideológica, la depravación y el asesinato en masa.

El racionalismo burocrático de muerte estampa el campamento con un orden jerárquico y rígido: los que parecen “adaptarse” viven, son los que no mueren. Las mujeres y niños judíos eran asesinados casi de inmediato; los hombres judíos vivían mientras no se enfermaran. Las SS inspeccionaban, desinfectaban, rasuraban, numeraban y disciplinaban. Los internos estaban divididos: triángulos verdes (criminales), triángulos rojos (políticos) y triángulos rojos y verdes (judíos). Los criminales tenían a su cargo repartir las raciones y sustituían a las SS, en el reforzamiento de la obediencia. Los números altos son los recién llegados: Levi es el 174517. Hay muy pocos números bajos, los pocos que vivían a la llegada de Levi eran sobrevivientes del getto de Warsaw. Había alrededor de 30.000 personas en el campo durante el transcurso de los sucesos recordados. Sólo sobrevivieron 800.

Las prohibiciones eran innumerables y los ritos eran abundantes y absurdos. En este orden, señales omnipresentes regulaban la higiene y la ética. Un mensaje encabeza todos los corredores: *Arbeit Macht Frei* —El trabajo libera—.

La cantidad de idiomas diferentes y la depresión adormecedora que era la inamovible compañía de los presos, provoca que la resistencia organizada sea difícil. La resistencia se manifiesta en su forma más reducida, el pacífico no morirá. Con el tiempo, Levi aprende cómo ser comprendido. La comunicación y la imitación le permiten operar como “organizador,” en la jerga del campo se le llama así a la persona que sabe cómo usar las brechas en el sistema para sobrevivir. Aunque Levi utiliza la palabra organizador tal vez es más descriptivo decir desorganizador. Él organiza contra y a pesar del orden que conjura su muerte.

Mientras más permanece, más comprende cómo explotar ese accidente a su favor, que es la esencia de un organizador. A través del robo, el intercambio, el comercio o sus habilidades, los organizadores eran capaces de obtener raciones extras o buen trato sin los cuales la vida sería insoportable. El organizador es el que escapa de la trampa de su ilusión con relación a su condición, que manipula el orden para que parezca todo lo contrario, cuando obtiene los medios prohibidos de sobrevivencia.

El lenguaje de la primera parte del relato de Levi utiliza casi exclusivamente la primera persona, lo que refleja el grado al que se ha reducido la cohesión social. Cuando hay vínculos individuales, éstos son la conexión atrofiada entre compañeros en un estado de miseria en espera de la muerte. Sin embargo, a medida que los signos de liberación aumentaban (bombardeos rusos e ingleses se acercaban más al campo), Levi comienza a emplear con frecuencia la palabra “nosotros”, al final utiliza la palabra “tú,” cuando se refiere al cambio de víctima a testigo. Aunque el relato es cronológico, está estructurado por temas. También hay otro sentido en el que el tiempo ha sido comprimido de sus representaciones lineales usuales; el libro es un acto de retrospectiva, incluso en el lenguaje —en particular su progresivo uso diferenciado de los pronombres que corresponden con la cercanía de la liberación, sugieren el presente continuo.

El tono desapasionado de las memorias de Levi valida la lucidez como un emblema de su sobrevivencia y de triunfo. En el prólogo de su libro de ensayos *The Drawned and the Saved* traducido por Raymond Rosenthal, Levi dice:

Casi todos los sobrevivientes, de forma oral o en sus memorias escritas, recuerdan un sueño que era recurrente durante las noches de encarcelamiento, variado en detalles pero uniforme en su sustancia: volvían a sus casas, y con pasión y alivio describían el sufrimiento pasado. Se dirigían a alguna persona querida y no les creían, en realidad ni siquiera los escuchaban. En la forma más típica (y cruel), el interlocutor les daba la espalda y se quedaba en silencio.

Esta narración del sueño apoya una semejanza morfológica con la descripción de la tortura dada por Elaine Scarry en *The body in Pain*:

La tortura... consiste en un acto físico primario: causar dolor, y en un acto verbal primario: la interrogación. El acto verbal, a su vez, consiste en dos partes, la “pregunta” y la “respuesta”, cada una con connotaciones convencionales que la falsifican por completo. La pregunta se comprende de manera errada como el motivo; la respuesta se comprende del mismo modo equivocado como la traición. El

primer error se le atribuye al torturador, que le proporciona una justificación, su crueldad con una explicación. La segunda desacredita al prisionero, al culparlo en lugar de a su torturador, su voz en lugar de su dolor, la causa de la pérdida de sí mismo y del mundo.

El sueño, dice Levi, parece mostrar una relación cercana entre el mundo social y moral de la Europa antes de la guerra, y el poder del antisemitismo europeo y los nazis al definir el mundo social, incluso el mundo afectivo. En el comentario de Levi, la sustitución de los seres queridos, se hace clara en el propio país, los vecinos y en el contenido de la pesadilla sobre la inversión de la responsabilidad moral.

Al contrario del tono de *Survival*, *The Reawakening*, la continuación de Levi, es abundante en lenguaje e historia. *The Reawakening* refleja su liberación a través de su viaje por Europa de vuelta a Turín, un período de seis meses. La liberación representa una especie de caos utópico potencial. Los episodios son picarescos, la sociedad no tiene clases. Cada personaje recobra el poder de la palabra, un poder casi borrado por el cataclismo del fascismo. El sentido de solidaridad de Levi es sin ataduras, no hay Estado, sólo personalidades. De esta manera incluso el proceso de obtener suficiente comida para alimentarse, mantenerse en calor, etc., emancipado del modo delirante de la regulación vil y obsesiva del campamento, se basa en un principio de humanidad restaurada —una asociación libre.

En el discurso de la literatura convencional, las obras de Levi y Morrison son las literaturas de dos “grupos de interés especial”, víctimas que no dejarán de quejarse, o por otra parte, que están cubiertas con una autoridad moral especial que elimina la necesidad de tomar posiciones de manera rigurosa en el presente. Decir que son de un interés especial los pro-nominaliza, los fractura, calma sus críticas y las separa de la crisis contemporánea de los derechos humanos.

“Es sólo en el terreno constantemente reducido del prisionero donde el torturador gana su sentido engreído de territorio.” (Scarry)

Survival y *Beloved*, aspiran a ser monumentos para conmemorar a través de la palabra lo que ha sido suprimido o podría ser construido como traición. El monumento logra sus efectos a través de movimientos que ocupan el espacio, al recobrar el territorio perdido, es decir el cuerpo y lo doméstico. Se dice que los monumentos de la guerra civil en este país miran hacia el sur si están en el norte, o miran al norte si están en el sur. Estos monumentos también miran en dos direcciones a la vez, señalan al pasado (se expresan con su voz más dolida) e intentan formar las bases del actual pensamiento crítico.

“El dolor intenso es la destrucción del lenguaje, a medida que el contenido del mundo de alguien se desintegra, también lo hace el contenido del lenguaje.” (Scarry)

Ambas obras están escritas en variaciones de prosa normativa y lineal. Su apariencia lineal es un contraste deliberado con la experiencia de disociación inducida involuntariamente. La linealidad está allí por auto preservación, como tal suprime otros significados: la humillación del pasado —de la que es demasiado doloroso hablar. A

pesar de la linealidad superficial, ambos evitan el tratamiento cronológico del tiempo, saltan alrededor del presente continuo y repiten incidentes como una especie de paralelo de un recuerdo hablado. El uso de una estructura de tiempo interior tiene alguna implicación para el tiempo histórico oficial, ésta es su meta a suplantar. La bidireccionalidad también da a esta cualidad lineal un giro: el personaje central de cada libro tiene un testigo en parte confirmado, alguien con quien comparte su destino pero no su suerte.

“Precisamente, el tiempo es la imposibilidad de una identidad fijada por el espacio.”
(Michel de Certeau, traducido al inglés por Brian Massumi, *Heterologies*)

El uso de una estructura de tiempo interna, tiene cierta implicación para el tiempo histórico oficial, es su meta a suplantar. La casualidad es bloqueada: tanto Levy como Morrison cuentan una historia acerca del “último hombre.” En *Survival*, el último hombre es ahorcado poco antes de su liberación, por conspirar con los prisioneros —amotinarse contra las SS. Las SS organizaron un sector entero para observar la ejecución, en la que el hombre exclama “Soy el último hombre.” Levy escribe que con este grito final, sabía que el programa de exterminio había extinguido los últimos jirones de resistencia suya y de los prisioneros. Morrison constantemente identifica a Paul como el “último hombre” en la Casa Dulce (la plantación); sobrevive a una serie de traumas de la existencia del fugitivo y la bestialización ritual de las leyes de la sociedad esclavista.

He escogido escrituras derivadas de condiciones extremadamente violentas para echar un vistazo a cómo tales textos se vuelven negación, y a las estrategias de resistencia en el mundo y el texto. Las vías para eliminar la opresión son limitadas. Las dos obras que son el centro de la charla se dirigen a crear opinión y crítica para suministrar un foco múltiple y medios de oposición. Ambas ponen en duda la función de la escritura que en el presente puede llevar a cabo la propagación de una dominación que monopoliza la vida pública y privada, e ignora la violencia que deja en su despertar. Sin duda, la escritura no puede extender el cuerpo de oposición a las Nuevas Guerras, sólo mejorar nuestra capacidad de leer estratégicamente nuestra condición más crítica, y de forma creativa como una manera para interrumpir y unir.

Lenguaje y política

JACSON MAC LOW

El tema del lenguaje y la política es tan vasto y la perspectiva de intentos para referirse a éste es tan tímida, que dudo ser capaz de decir algo significativo al respecto en el poco tiempo disponible esta noche. Debo sumergirme. Sin embargo, al hacerlo, cualquier inmersión es aún más desalentadora para mí que contemplar el tema.

¿Puedo decir que mi trabajo con el lenguaje no está motivado del todo, o en parte, por inquietudes políticas? Incluso esa vaga formulación es ya demasiado cómoda, demasiado simple. Dudo que mis trabajos más elementales con el lenguaje hayan sido motivados significativamente por puntos de vista políticos. Fuera de mi escritura directamente política en verso y prosa —que por lo general trata sin duda de temas locales, aun cuando hayan sido compuestas por métodos de azar—, los lugares principales donde veo claro las inquietudes y las implicaciones políticas son en mis trabajos performáticos verbales-musicales, para los que he utilizado durante mucho tiempo, el término general “Simultaneidades”, no sólo para las realizadas en grupo, sino también por una sola persona, ya que ambas incorporan de forma conciente sonidos ambientales, y los que producen los ejecutantes de forma deliberada. (Tendremos que tratar con un poco de historia, introduzcámonos en ella.)

Comencé componiendo trabajos para múltiples voces en 1955. En mi primera Simultaneidad, “21.21.29., el quinto poema bíblico (para tres voces simultáneas) de la primera obra bíblica” (escrita el 27 de enero de 1955 —a pesar del título no es en realidad una obra de teatro—), los silencios son indicados por cajas, en cada una, se está en silencio tanto tiempo como el que cada lector pueda pronunciar cualquier palabra que escoja. Cada final de la línea del verso se indica por un sonido no vocal, escogido por el lector individual, que hace el mismo sonido después de cada línea, menos en la última al final de las estrofas, y uno diferente al final de cada estrofa. (Cada lector puede utilizar un par diferente de sonidos, o todos pueden usar esos mismos). Tiempo, ruido, etc., son escogidos y varían libremente durante las actuaciones.

En otros textos compuestos antes de 1960, a menudo los números son impresos al final de los renglones y las estrofas, para indicar duraciones de silencio: a los ejecutantes se les da la opción de medir los silencios ya sea por segundos, medio-segundos o por conteos lentos; en este último caso, el conteo lento asegura que difieran tanto de los segundos del reloj, como unos de otros; lo que refleja diferencias entre los ejecutantes y entre los estados internos de cada ejecutante en momentos diferentes. En algunos escritos antes y durante 1960, por lo general tiempo y ruido son regulados por indicaciones tales como “rápido” y “lento”, “alto” y “suave”, cada uno interpretado libremente por el ejecutante individual.

Durante 1960, muchos de estos trabajos también incluían sonidos musicales y/ o ruidos. Los textos eran generados de forma espontánea: cada uno resultado de un sistema de

operaciones por azar que ordenaban los parlamentos verbales desde una o más fuentes textuales y determinaban la estructura, casi siempre un tipo de verso en el que la unidad métrica era el “evento” (la palabra, la frase, u otra secuencia; o como en los “cinco poemas bíblicos”, una duración de silencio) en lugar de la medida, la sílaba o el énfasis (es decir, cada línea comprende un cierto número de sucesos). Los silencios sugeridos por números o cajas, son visiblemente, más largos que las pausas creadas casi siempre por marcas de puntuación, estrofas y secciones rotas en la lectura de la mayor parte de los versos y la prosa.

Alrededor de 1960, algunas Simultaneidades incluían sonidos musicales y/ o ruidos, y a finales de 1960, prolongaban y/ o repetían sonidos con la voz. La representación de algunos textos era regulada por operaciones de azar, a menudo muy elaboradas. Por ejemplo, en la versión del *performance* simultáneo *Stanzas for Iris Lezak* (estrenada en un programa de música de vanguardia en el Living Theatre, entonces en 14th Street y 6th Avenue en Nueva York, en agosto de 1960), el texto del *performance* consiste en un gran número de tarjetas de archivo de 5 x 8 pulgadas, en las que están impresas las estrofas separadas de los poemas en versos y los párrafos de las partes en prosa, que conforman esta colección escrita entre marzo y octubre de 1960 y publicada en 1972 (Barton, Vt.: Something Else Press).

Al principio de cada *performance*, las tarjetas con el texto sone barajan y distribuyen por igual entre los ejecutantes, quienes las leen en el orden barajado. Para regular la ejecución, a cada actor se le da también un grupo de naipes y un grupo de tarjetas con números escritos en ambos lados. Cada naipe diferente determina la velocidad y lo alto que debe decirse el texto de cada tarjeta. Las tarjetas numeradas dan duraciones de silencios y (en dependencia de los números, sean pares o impares) sugieren la realización o no de sonidos musicales, o de ruidos al final de los versos y/ o las estrofas, y de los párrafos en prosa.

Sin embargo, la *interpretación* de los naipes y los números involucra un grado significativo de elección por parte de los actores. El *juego* de tarjetas determina el *volumen* de la ejecución de cada uno de los textos: los diamantes exigen un discurso en voz alta; los corazones, moderadamente alto; los bastos, moderadamente suave, y las espadas, suave. De manera similar, las *denominaciones* de los naipes determinan el *tempo* del discurso, que va desde muy lento (ases), a muy rápido (reyes). Sin embargo en ambos casos, los actores deben determinar de manera individual lo que cada una de estas categorías generales de velocidad de lectura significa para ellos en cada momento del *performance*. Aunque los textos leídos, las categorías generales de sonido y el tempo, son determinados por azar (es decir, por los tres tipos de cartas) la *especificidad* del volumen y el tempo de la actuación es trabajo de cada ejecutante individual.

Aún cuando las reglas controlan la interpretación por las tarjetas numeradas, dan a los actores alguna libertad, algún grado de elección; en el caso en que los números establecen la cantidad de segundos y a los actores se les permite medir las duraciones de silencios con relojes, también se les da la alternativa de medirlas con la mente “mil-uno, mil-dos, etc.” Los (supuestos) segundos medidos por este último método con seguridad son

diferentes de los segundos del reloj y entre un segundo y otro, de acuerdo al temperamento de los actores, si no lo eligen de forma deliberada. Los sonidos no verbales son escogidos libremente por los actores.

En 1960–1961, escribí 501 “Asimetrías” (poemas sin estrofas) numeradas: la mitad fueron publicadas en *Asymmetries 1–260* (New York: Printed Editions, 1980). La lectura y las representaciones simultáneas de éstas, son reguladas por el espacio de las palabras en la página (los espacios en blanco indican silencio), la tipografía de las letras y su puntuación. Pueden ser ejecutados como discurso y/ o sonidos musicales, con o sin silencios. Las representaciones de grupos de “asimetrías relacionadas” (todas en cada grupo son “sobre un tema”), escritos después de los 60, incluyen sólo discurso y silencios (Ver *21 Matched Asymmetries* — London Aloes Books, 1978).

A finales de 1960, también comencé a trabajar líneas en las que el alcance de las opciones de los lectores se abiera de forma significativa. En “Thanks, a simultaneity for people” cada ejecutante escoge cualquier expresión, que van desde un sonido vocal corto como el correspondiente a una sola letra, hasta un párrafo entero; la dice una vez o la repite cualquier cantidad de veces, y entonces hace silencio durante el tiempo que desee; después de eso, escoge otra expresión y la pronuncia una o varias veces, otra vez hace silencio, y así durante todo el performance, que comprende secuencias simultáneas de tales expresiones y silencios escogidos de manera individual.

El motivo de “A piece for Sari Dienes” también escrita a finales de 1960, es una imagen producida al pintar con un lápiz los huecos de una tarjeta perforada de IBM colocada sobre un tercio del lomo de un insecto doblado, obra de Dienes que formó parte de una exposición en 1955, en la galería Betty Parsons de 57th Street en New York. A los ejecutantes se les pedía que hicieran un sonido, cualquier sonido (vocal o no vocal, verbal o no verbal), por cada una de las marcas sobre la imagen. Su libertad de interpretación se limita sólo por el número de marcas, aunque los grupos de marcas evidentemente sugieren un agrupamiento similar de sonidos.

A comienzos de 1961, comencé a componer “Gathas”, piezas de performance cuyos textos son escritos a mano en los cuadros de hojas de papel cuadriculado. Las primeras de estas comprendían configuraciones generadas por azar de mantras transliterados repetidos, cada repetición por lo general era escrita de forma vertical. En cada Gatha, aparece sólo un mantra repetido cualquier cantidad de veces que dictara el prolífico sistema por azar. Llamé a estos motivos “Gathas” porque la mayoría de los mantras son budistas, y el término “Gathas” denota porciones versificadas de los sutras budistas y también poemas cortos (en el libro del Dr. Daisetz Teitaro Suzuki) que los maestros zen y los discípulos se recitan unos a otros o escriben (a veces en las paredes), a menudo como manifestación de iluminación.

Primero compuse Gathas no-mántricos en 1973: más de veinte, hechos de palabras inglesas, escogidas por azar de un texto definitivamente nada religioso, de Kathy Cuker (La tercera entrega del fascículo *The Childlike Life of the Black Tarantula*). Posteriormente compuse varios “Vocabularios de Gathas”; de cada palabra comprendida

sólo eran pronunciadas las letras del nombre de un amigo (ninguna letra se repetía en alguna palabra más veces que en el nombre completo); y en 1980, comencé a hacer “Gathas libres” (compuestas sin usar operaciones por azar), donde que las palabras se escogían espontánea e instintivamente al igual que hacía con las marcas, aún cuando las reglas guiaran su ubicación.

Al representar las Gathas, los participantes seguían libremente “camino” escogidos, por lo general desde una cuadrícula o grupo de cuadrados, a cuadrados adyacentes, aunque a veces saltaban a cuadrados no adyacentes, hablaban o cantaban los sonidos de las letras, los nombres de las letras, sílabas u otros sonidos agrupados de letras, palabras (incluidas las palabras creadas de manera fortuita de letras en cuadrados adyacentes) o grupos de palabras (frases, oraciones o mantras completos). En adición, las reglas de “traducción” del tipo letra-nota específica para cada Gatha, permitía a los músicos llevar las Gathas a los instrumentos. Las letras que corresponden a la escala de notas musicales se traducen en su equivalente (por ejemplo, una “A” puede ser ejecutada como una A natural en cualquier octava)*; varias notas musicales son asignadas parcialmente por azar a letras que no corresponden a la escala musical (por ejemplo, en algunas Gathas, una “M” puede ser ejecutada como cualquier G natural).

En cada punto el individuo escoge no sólo como moverse de un cuadro o grupo de cuadros a otro, sino también si, y cómo, agrupar letras en los cuadros adyacentes; a ejecutar las letras en voz alta, con canciones o sonidos instrumentales; y a interactuar con los sonidos producidos con los otros ejecutantes y los sonidos ambientales (esos que ocurren en el entorno del *performance*). Muchos parámetros están por completo bajo el control de los ejecutantes y sujetos a sus elecciones deliberadas o espontáneas, limitadas sólo por las configuraciones de las letras en los cuadros y por las reglas generales de procedimiento.

Mis “Vocabularios” son motivos Simultáneos hechos en 1968, y desde 1972 hasta 1979 (los vocabularios Gathas mencionados antes son híbridos de Gathas y Vocabularios). Cada Vocabulario es una escritura hecha sólo de palabras que forman anagramas parciales de un nombre particular (sin ninguna letra repetida en cualquier palabra más veces que en el nombre completo). Los actores se mueven libremente de una palabra a cualquier otra, las dicen cantadas, las agrupan en frases u oraciones, o las traducen en secuencias o agregados (intervalos, acordes, grupos) de tonos instrumentales. La principal limitación para esos ejecutantes (a diferencia de los de las Gathas), es que *nunca* deben separar las palabras en sílabas, fonemas u otros fragmentos. Otra de las limitaciones (como en el caso de las Gathas) es que los actores no deben decir o musicalizar palabras incluidas en las escritas y/ o en las palabras que forman parte de la estructura (artículos, preposiciones, pronombres, verbos de enlace) que son también anagramas parciales del nombre, ya que deben seguir las reglas simples del procedimiento, deben escuchar con atención, e interactuar con los sonidos creados por los otros y con los del entorno.

* La equivalencia entre letras y notas es A=La, B=Si, C=Do, D=Re, E=Mi, F=Fa, G=Sol. N del T.

Mis “Eventos de palabras” son similares a los Vocabularios y las Gathas pero no tienen marcas. La fuente de cada Evento de palabra es un nombre particular, palabra o idea (frase, oración, etc.). Cualquier sonido pronunciado (fonema) incluido en ese nombre etc., y cualquier sílaba, otra hilera de fonemas, palabras o fila de palabras, que puedan producirse al combinar esos sonidos pronunciados, pueden traerse libremente a una representación como discurso o canción. Los instrumentos pueden “traducir” las letras del nombre inicial, etc., a la escala musical, siguiendo los sistemas consistentes de su propia invención e improvisar basándose en ellos o libremente, al interactuar con los vocalistas y los sonidos ambientales. Las únicas limitaciones de los participantes son que llevan a la representación sonidos pronunciados o encontrados en el nombre inicial, etc., las unidades lingüísticas compuestas al combinar estos sonidos pronunciados, o (si ellos escogen los métodos de “traducción”) los sonidos instrumentales que incluyen sólo los tonos de la escala musical que corresponden (de acuerdo al sistema del instrumento en particular) a las letras del nombre original, las que escuchan atentos y con las que interactúan, entre sí y con los sonidos ambientales. (En la mayor parte de las representaciones de Eventos de palabras, aunque los vocalistas hayan seguido el procedimiento dado, los instrumentistas han improvisado libremente sin usar el sistema de traducción.)

En la ejecución de estas obras, así como de las Simultaneidades compuestas desde 1955 hasta nuestros días, se utilizaban operaciones de azar; por medio de acrósticos específicos, diastólicos, anagramáticos, u otros tipos de reglas; o (con más frecuencia en la actualidad) intuitivamente —por varias combinaciones de estos métodos—, una fuerte dimensión política poco a poco se hizo clara para mí. Alrededor de 1964, me di cuenta de que estas representaciones constituyen modelos analógicos de los tipos de sociedades utópicas por lo general llamadas “anarquistas” (“carentes de un aparato estatal coercitivo”) y “liberales” (que privilegian la libertad individual”).

[Algunos liberales profesos no son anarquistas, sobre todo en Estados Unidos, los asociados al Partido Liberal prefieren un “gobierno mínimo” que proteja los derechos de propiedad. Mi propia política “fundamental” es anarquista, liberal y pacifista: “fundamental” ya que en la política diaria apoyo la participación en las campañas electorales, a candidatos y programas que parezcan más o menos consonantes o igual a mis objetivos “fundamentales” —pero lo hago sin ilusiones— y sin definir con claridad los límites; puedo apoyar lo que parece un mal menor por estorbar o ayudar a evitar lo que parece ser, u optar para provocar uno mayor. Sin embargo, mi pacifismo es sin compromiso.]

Aunque algunas de las Simultaneidades, como “Thanks” y “A Piece for Sari Dienes”, tienen sólo unas pocas reglas simples, algunas (por ejemplo, las Stanzas y Asimetrías) son gobernadas por muchas reglas, algunas complejas. Todas estas reglas estimulan a los actores a escoger con libertad en muchas áreas. Se les pide siempre que escuchan con atención y elijan en un estado de atención sin estar predispuestos (ver debajo), y en relación con los otros actores y los sonidos ambientales.

La mayor parte de la organización de los materiales verbales y musicales utilizados en las Simultaneidades ha sido producida por operaciones sistemáticas por azar incluida un mínimo de opciones por parte del autor-compositor. Tales métodos son utilizados principalmente para evadir el ego (al menos de forma parcial) y para presentar palabras concretas, etc., sin la carga relativa de las emociones, el gusto y las predilecciones del compositor, y para alentar en éste, los ejecutantes y la audiencia, una actitud de “mera atención” o “que estén atentos sin predisposición”. Mis motivaciones para usar tales métodos se derivan del budismo, especialmente del Zen, y me sentía muy animado a llevar a cabo operaciones de azar con materiales verbales y entre otros, debido a la influencia de las composiciones musicales de John Cage a principios de los años 50, compuestas por medio de las operaciones de azar del I Ching (que rara vez he utilizado) y por la brillante defensa de Cage del azar y de la indeterminación en el arte.

Sin embargo, las reglas de composición por operaciones sin-azar y las elecciones intuitivas han figurado también en la génesis de mi trabajo en varios grados, y en mayor medida en los 70 y los 80. Por lo tanto, cualquiera puede decir que mis prácticas compositivas desde 1954 se han vinculado a una dialéctica entre la elección y el azar (lo “dado”), mientras las prácticas performativas de aquellos que realizan mis Simultaneidades establecen una dialéctica similar entre la elección y lo dado, las más recientes incluyen los materiales de composición y las reglas (que a veces requieren operaciones de azar en la representación.)

Al interpretar cada Simultaneidad, a los actores se les pide que produzcan —siguiendo las reglas aunque de manera libre, espontánea y cooperada— una situación total (que abarca el lenguaje, sonidos “musicales” y/ u otros, y a veces proyecciones de diapositivas, filmes, cintas de video o gráficos computarizados —algunos de los cuales pueden ser utilizados como motivo—) en los que los actores están lo mismo atentos sin elegir, que eligiendo, lo que ayuda a maximizar su valor para cada uno de ellos. Esto abrevia una paradoja básica budista y anarquista: uno puede hacer elecciones significativas mientras está atento sin predisposiciones y respetar por completo las elecciones de otros.

Si tales representaciones son analogías utópicas, las reglas de proceder, los textos, los motivos y otros materiales dados, son análogos a las circunstancias producidas por el desarrollo histórico y de la naturaleza que enfrentarían los individuos en *cualquier* sociedad. La libertad, la espontaneidad y la intuición son afrontadas por la necesidad —lo dado—, y su oposición puede ser “dialécticamente vencida” o “trascendida” en el curso de las representaciones. Tales “sublimaciones” no son resultado del “juego con opuestos” del *autor-compositor* sino de actividades independientes (aunque cooperativas) de ambos, del compositor y los ejecutantes.

¿Puede ser esta confrontación solo una contradicción idealista vital, en lugar de una dialéctica acrecentada de la vida? No logro alcanzar una conclusión definitiva al respecto. En realidad, la vitalidad y lo que puede ser llamado “belleza” (a pesar de las asociaciones arcaicas del término y la actitud predominante de atención sin predisposición) se han manifestado durante más de unas pocas representaciones de Simultaneidades. Sin embargo, estas situaciones ¿realmente incluyen y sirven a la libertad? A veces lo creo.

Pero a veces creo que las analogías políticas que he trazado son ilusorias —que estos trabajos subsisten sólo en el dominio de lo estético.

Ahora, ¿qué demonios quiere decir *eso*? ¿Subsiste *algo* en un solo dominio, y en realidad hay un dominio de lo estético? ¿No es lo estético mismo, una invención relativamente reciente (iniciada a mitad del siglo XVIII por Alexander Baumgarten)? Quizás lo más importante es que éstos, al igual que otras obras de arte, es que expresan significados significativamente diferentes de lo político, y por otra parte inexpresables, más que por las obras en sí, cuando se representan (no quiero decir que el *autor-compositor* exprese estos significados, sino que la representaciones lo logran a pesar de las intenciones de cada cual), y que a veces pueden inducir en alguna medida la atención sin predisposición en los ejecutantes y las audiencias.

Sin embargo, creo que la dimensión política de estas obras es genuina, aún cuando no constituye la principal motivación de su producción y ejecución, ni tampoco la única fuente tanto de su valor, como de sus efectos en la audiencia y los actores. La dialéctica peculiar de la libertad y la necesidad inherente en su realización incluyen verdades políticas elementales y existenciales, y fomenta una actitud de atención sin predisposición e incluso al elegir; cuando comprenden por una entrega total de los participantes, la audiencia y los actores, que pueden vivir por un tiempo en un clima cerrado de utopía.

Forum:

INMAN, WEINER, SHERRY Y PIOMBINO

Uno a uno

P. INMAN

Un nombre personal delinea el espacio de una persona del resto. Mi nombre marca mi lugar en la sociedad a poca distancia del tuyo, aunque nuestros trabajos puedan ser intercambiables. “Cada individuo tiene su propio lugar; y cada lugar su individuo. Evitar la distribución en grupos, rompe las disposiciones colectivas...” (Foucault, *Disciplina y castigo*).¹ Para que una cita se comunique debe estar dirigida. Las cuentas, para ser redactadas o inundadas con cuentas de tarjetas de crédito, deben tener nombre. La clasificación Linneana produce la lista de direcciones.

Althusser: “Cada humano, es decir cada individuo social, no puede ser el agente de una práctica a menos que tome la forma de un sujeto. De hecho, la forma del sujeto es la forma que toma la existencia histórica de cada individuo, cada agente de las prácticas sociales; debido a que las relaciones de producción y reproducción implican por necesidad, como elemento de integración, lo que Levin llamó ‘relaciones sociales ideológicas’, que a su vez para funcionar imponen sobre cada agente individual la forma de un sujeto.”²

Ansioso de rostros; de imagería facial; iconografía; de tu generalizada figura del Cristo medieval hasta la verruga dibujada de forma realista representada en la nariz del burgués Dutch. Mi hijo boquiabierto por lo realista que son los gráficos de un juego de computadoras. Sus dos amigos sentados junto a él, se alejan en una realidad cada vez menos vívida a medida que se introduce en el juego.

Defoe describe las rutinas día a día de Crusoe. Registra minucias y detalles. Construye inventarios de hechos mientras Crusoe acumula bienes. La narración como recuento.

Los buenos tiempos pasados. En las formas narrativas pre-capitalistas el héroe era genérico. O al menos no muy específico. La narrativa capitalista hizo una ciencia de la individualización, al describir los tics faciales. El desplazamiento desde *Romance of the Rose* de Fielding hasta Henry Jones, provocó una resolución psicológica aún mayor. Ahora todo eso se ha asimilado. No tenemos que trabajar tan duro como éste. La psicología necesita insinuarse antes que avance la trama.

La pirámide jerárquica: oración/ párrafo/ historia, es emblemática de la misma sociedad alta/ baja en la que hemos vivido. Todo fluye a la cima, se digiere y entonces se excreta hacia abajo. Me gusta pensar en *Pere Goriot* (o “Miami Vice”) como un sistema de cañerías.

La ideología construye al sujeto. La singularización, suprime toda colectividad. Lo individual vive como si fuera un sujeto no subordinado.

En *Disciplina y castigo*, Foucault demuestra que junto a la maduración del sistema de producción capitalista, la ubicación científica y la elucidación de “lo individual” (que se destaca por medio de las ciencias médicas y psicológicas) se vuelven un medio cada vez más efectivo de control y represión que mantiene las etiquetas. El cuerpo actúa a través de una barrera de conocimientos y disciplinas. Definida, analizada, y lo más importante, localizada y fijada. Lo individual como parte de una taxonomía, el cuerpo como un mapa de lo terrenal. Formular una categoría: histeria femenina; describirla, validarla “científicamente”; usarla como un mecanismo para neutralizar a las mujeres que están descontentas con su estatus social de segunda clase. Anna O. y el movimiento de sufragio de la mujer.

Los jóvenes prefieren mirar los videos de *Guns and Roses* que escuchar sus canciones por la radio. Pueden ver los cortes de cabello y costumbres detrás de la música. ¿Serán tontos o sólo la próxima hola de adictos a los efectos de la realidad?

La noción de luz crítica detrás de las alusiones y la imaginería de grupo, pasa por el genio de Wallace Stevens. El poeta, aún cuando no entiendas qué diablos dice, representa lo mejor de nuestra cultura, de nuestro espíritu humano. El poema no es tanto una unidad de significado, sino un emblema de éste. La historia real es la del artista como superindividuo. La sensibilidad ante ti es marcada por un reloj registrador. La promesa de que estará allí cuando llegue a casa después de otro día en la oficina.

Marx había pensado que la fábrica como lugar de reuniones, socializaría la fuerza trabajo. No había anticipado un capitalismo posterior contra tal efecto. El hogar y la escuela como cámaras de descontaminación. Los medios como el opio de sustituyen a la religión. La policía mental y del otro tipo.

La medicina, la psicología, la criminología y la sociología, que tratan los cuerpos como una maquinaria (plantea Descartes en varios lugares, el “padre” de nuestro sujeto occidental), se desarrollan junto a las ciencias profanas: la industrialización, la Taylorización* y la automatización.

La narrativa y su modo estratégico: el realismo

La narrativa implica al sujeto a través de su inserción en la acción. Las historias deben terminar en algún punto. Estas deben ser contadas a *alguien*. Esta presentación carece de una audiencia. El sujeto como término. El protagonista de la historia actúa como un duplicado de alguien, del lector. ¿Qué sentido tiene todo el esfuerzo que los textos

* Taylorización: “racionalización”, reducir cada impuesto que un trabajador paga a la más pequeña unidad posible de producción. N del T.

realistas dedican en representar sus personajes como en la vida real, creíbles como sus lectores, si no es con el propósito de crear una identificación?

La narrativa triunfa precisamente mediante la consolidación de detalles aislados, de la experiencia fragmentada: solidifica. Todas las cosas suceden a la vez al final del episodio, al negar la automatización social por la creación de una especie estética de ultratumba donde las cosas serán hechas otra vez de nuevo. Su cierre indica no sólo el del sujeto unitario, sino la posibilidad de concluirse a sí mismo. Caso cerrado. Atisbo el final del libro antes de llegar allí.

No un simple juego de palabras para unir el “punto que examina” con el “punto de vista.”

A una vez constituido como nombre, dispuesto hacia sus opciones y “perfilado”, se hace evidente de qué manera se supone que se comporte el sujeto construido. Como un agente libre. Hay precedentes, demasiados años de ellos. A la burla se le asignan sus propios motivos. No tiene nadie a quien culpar sino a sí mismo —o a otros. “No me sorprende que ella se comportara de esa manera”. No existen arreglos sociales.

La pintura en perspectiva desarrolla una representación visual donde lo observado, se muestra al ojo como un campo unificado y concentrado, para ser percibido por el observador como un punto oculto de referencia. A diferencia de los espacios anteriores, el espacio en perspectiva actúa como un túnel de información cuyo punto final único y posible podría ser el ojo del comerciante o del banquero emergente.

La perspectiva muestra al sujeto como punto de observación. El ojo Omega; que le recuerda al observador donde él/ ella está. Que esto no es natural, como a veces se sugiere, se hace evidente cuando se examinan otras modalidades de arte. Los chinos, cavan, por todas partes. La línea de superficie carece de profundidad ilusoria; ninguna pista visual donde posicionarme con respecto a escena ante mí. El observador no se incorpora, ante el hecho, en la imagen.

El realismo es todavía poco delicado. La evidencia gráfica es un índice de la necesidad de basura “del público”. No una necesidad de conocer, sino una necesidad de ver: CBS News. Sangre real y sexo en medio de agujeros de balas, aumentan la dosis de verosimilitud.

Sujeto-como-construcción. La percepción se constituye de manera social (es decir, ideológica). O la manera en que utilizamos las herramientas disponibles, el duro alambrado biológico. Un menú en la computadora.

Tema de disrupción #1: el *Clairvoyant Journal* de Hannah Weiner, el cual mediante el desarrollo de muchas líneas narrativas de interpretación, y el empuje e influjo de sus voces alternativas, frustra una lectura homogénea del texto. Una identificación viable por parte de su autor.

La subjetividad no es una esencia que precede a la existencia social. No es lo que queda una vez que la basura ha sido eliminada. Es la basura. Una convergencia de prácticas, un punto de producción. Un producto, no un productor.

Tema de disrupción #2: la indeterminación estilística de Charles Bernstein. Una distensión constante de la idea de “voz”. El estilo que se convierte, no en un asunto de firma autoral, ni siquiera un estilo, sino una táctica, una estrategia para adentrarse en el texto.

La subjetividad —con anterioridad privilegio único del jefe, quien es el único lo suficientemente importante para merecer una historia personal, una nota biográfica— se democratiza de forma gradual. Se premia a las masas anónimas, a la multitud: vagos, mujeres, campesinos y locos. Mientras que se considera una función del igualitarismo, en realidad la democratización se utiliza como un medio de supervisión; la construcción de un perfil.

Tema de disrupción #3: los enredos de Tina Darragh de testimonio biográfico con operaciones de procedimientos con el diccionario y otros textos encontrados. Una materialización gráfica de lo anecdótico. El autor hecho de definiciones. El sujeto producido por patrones geométricos mapeados sobre una página.

Imagina que no haya un túnel visible. Ninguna jerarquía de los planos de una imagen, ni pirámide visual que apunte al ojo de observación. No necesitas estar en este sitio si no quieres. Imagina que no hay comprador/ patrón que genere la oportunidad para la imagen en primer lugar; ni ninguna imagen patriarcal en los billetes de un dólar.

La sintaxis representa un cierre en sí mismo. Una estructura unificada. Una identidad gramatical con los límites cerrados al sujeto lector; garantiza orden, al reflejar el orden psíquico. Para usar la metáfora de Greenberg (o sea, el lienzo para pintar), la sintaxis delimita un espacio para el espectador. A través de su regularidad las líneas discursivas activan el movimiento, la llegada a tiempo a su destino está asegurada.

El sujeto es un medio de canalización. Ajusta la perspectiva de uno a la propia vida de él/ ella. En su historia familiar, en su carrera, en sus estrategias de auto-perfeccionamiento (correr, esforzarse más, EST**); Mientras tanto ciega a las fuerzas sociales que los han colocado donde están. Que han producido el registro del carácter de su personalidad.

Por medio de la lectura unificada del sujeto todo discurso típico cambia de época, lugar, puntos de vista; se unifica. Como el final abierto del discurso debe unificarse, tal sujeto puede construirse. El texto produce al lector como un sujeto no contradictorio, siempre allí para recibir el impulso de la historia. Lo coloca a él/ ella como la fuente unificada de su mensaje (Stephen Heat) a la vez que valida de manera circular la existencia del medio por sí misma.³ A medida que el sujeto se consolida cada vez más, la trama del relato

** EST: Erhard Seminars Training, sistema ideado por Werner Erhard, un hombre de negocios, que intenta ayudar a las personas a lograr un crecimiento psicológico; permanecen muchas horas en grandes grupos, privados de alimentos y agua, y acosados verbalmente por auxiliares. N del T.

puede tornarse más débil. La imagen contemporánea puede ser más nítida, rápida y adecuada. El montaje de MTV como metralla.

Varios individuos mediante el contrato social, asociaciones voluntarias, o cualquier otro motivo, no constituyen la sociedad. La red de formaciones sociales y las prácticas, sí. “El” o “Ella” son los nombres de la intersección de esas fuerzas sociales. Su seudónimo.

¿Qué son los casos de las historias sino relatos?

La escritura es inevitablemente política. No ilustra la desolación del capitalismo actual. No puede salirse de sí misma. Más bien, se encuentra rodeada por sí misma, está hecha del mundo social a su alrededor.

Notas

1. Michel Foucault, *Discipline and Punish*, trad. al inglés Graham Lock (New York: Vintage, 1979), p. 143.
2. Louis Althusser, “Response to John Lewis” en *Essays in Self Criticism*, trad. al inglés Alan Sheridan (London: New Left Books, 1976), p. 95; como se cita en Alex Callinicos, *Althusser’s Marxism* (London: Pluto Press, 1976), p. 70.
3. Stephen Heat, *Questions of Cinema* (Bloomington: University of Indiana, 1981), pp. 43-54.

HANNAH WEINAR

Considero que la escritura disyuntiva y no lineal puede cambiar los estados de conciencia, al despertar el lector a la realidad, y de igual modo la necesidad de un cambio político.

Creo que lo logra al provocar una aberración en los centros de lenguaje del hemisferio izquierdo del cerebro. En *Scientific American* (Septiembre de 1974), he visto ejemplos de escritura de personas con enfermedades en este hemisferio y leen de un modo similar a la escritura desarticulada e ilógica.

De esta forma, la poesía desarticulada e ilógica nos obliga a cruzar al hemisferio derecho. Este paso sólo puede tener lugar a niveles de las ondas alfa del cerebro, cuando los hemisferios se igualan (de acuerdo con Robert Orestein en *The Psychology of Consciousness* [New York: Viking Press, 1972]). Este estado alfa es un nivel de conciencia acrecentado semejante al estado de meditación cuando es analizado por medio de equipos modernos.

Sin embargo, el que supuestamente se registra mediante los niveles de ondas cerebrales zetas, no es un estado de bienaventuranza.

Una mejor confirmación de cómo la escritura disyuntiva y no lineal repercute directamente en el cerebro se encuentra en un ensayo de Alan Davies y Nick Piombino en L=A=N=G=U=A=G=E (Volume 4, 1981), que analiza la producción de ondas cerebrales N400 en respuesta a la lucha de los sujetos con el “absurdo.” Davies y Piombino citan un artículo del *New York Times* (del 11 de marzo de 1980) en esta investigación: “Las ondas N400 parecen estar en contacto con un proceso mental superior.”

Los límites de la poesía
(Tomado de *Our Nuclear Heritage: "Muslims in Soho"*)

JAMES SHERRY

Como resultado de la comunicación internacional que facilita el desarrollo de la tecnología, el mensaje del Ayatollah Khomeini en el que condena a muerte a Salman Rushdie se escuchó en todo el mundo, luego de traspasar las fronteras nacionales y geográficas como si fueran paredes de papel de un retiro zen. Como resultado de este mecanismo de comunicación, las fronteras de las ideas y de las naciones tienen una composición diferente a la que tenían hace 50 años.

El contenido de la proclamación del Ayatollah es radioactiva en el mismo sentido que la propaganda electrónica y los slogan se transmiten por la televisión y la radio. El contenido divulgado que utiliza medios individuales como libros, o de corto alcance como tribunas públicas, fija el significado dentro de los límites de una disciplina o contexto, y se expande de una manera lenta y mecánica, al encontrar otros contenidos acordes a sus límites culturales.

El contenido divulgado que utiliza estos mecanismos establece un núcleo de significado en una masa crítica. Una vez que llega a esta masa crítica, el contenido comienza a contaminar todos los significados que lo rodean con una velocidad cercana a la de la luz, y en un área mucho mayor que la que alcanza la voz o la palabra escrita.

El significado no sólo se escucha en todo el mundo, sino también cada significado no-inerte alrededor de los vínculos individuales con este significado mientras la palabra continúa escuchándose. Los significados se enlazan unos con otros y crean un significado estático que se escucha, a menudo anulado, junto con lo que se quiere decir.

Este pulso electromagnético (EMP) —el significado—, suministra todos los significados orientados a las caóticas comunicaciones, que son impredecibles. Escuchar una proclamación violenta desde una distancia como ésta, tiene el efecto colateral de derribar comunicaciones significativas. La mitad vital de la proclama del Ayatollah se ubica en el límite de la ansiedad. Ciertos tipos de retóricas tienen este efecto sin considerar el modo de comunicación.

Incluso la palabra “escuchado,” en el sentido en que la he empleado significa algo más que ondas de sonido que entran al oído. Escuchar ahora presenta un texto extendido al receptor cada vez que se presenta un concepto referido al acto de oír. Esto también se cumple al ver, hablar y leer.

El Ayatollah compromete a Occidente en una batalla entre lo correcto y la libertad. Desde el punto de vista del Ayatollah, las personas deben ser amenazadas de acuerdo con los preceptos del Islam. A los ojos occidentales, deben ser tratadas de acuerdo con las leyes y las constituciones de los países. La proclamación del Ayatollah revela la debilidad de las

barreras nacionales y de las poderosas naciones-estado en una época de lenguaje radioactivo a escala mundial.

Sólo una monocultura planetaria puede decidir tales asuntos morales por todos y con la mayoría de los intelectuales occidentales inclinados en su contra... En realidad, en la mayoría de las disputas locales de nuestros días, apoyo los derechos del individuo y las minorías, cuando pienso en quienes promulgan la posición internacional racionalista actual —las corporaciones, los Republicanos, los grupos de supremacía occidental, del Israel de los Sionistas, Sudáfrica, las corporaciones japonesas, entre otros.

Como las fronteras del Estado son derribadas por fuerzas de alcance internacional, los del poema, la línea, la palabra, el texto, se extienden más allá de cualquier lenguaje individual para todo discurso, incluso no-humano. Ya no hablamos y escribimos en inglés sin referencias a la comunidad de dialectos humanos y a las traducciones de conceptos del mundo en nuestros idiomas nacionales.

La formación y destrucción dialéctica tiene lugar en cada nivel del poema como una agenda política, obligada por los parásitos de la preconcepción. ¿Descansamos en inglés porque lo hablamos? ¿Conformamos una prosodia para ser capaces de expresarnos? Sin embargo, no podemos reinventar todo el lenguaje y la poesía cada vez que escribimos. Hay aspectos del poema que pueden ser redefinidos y aspectos que se toman prestados.

La apropiación en el arte y el empleo de modos de discurso no nativos para el escritor en la poesía, atraviesa la frontera de las disciplinas del arte como si no tuvieran masa. Sin embargo, ellas son invisibles en todos lados en la interacción entre el lector/ observador y la palabra. La pintura de Rauchenberg sobre una imagen de Rembrandt nos lleva a cuestionar la suposición de que los límites del arte son una expresión individual.

Cuando en un género como la poesía, cuestiono la noción de invención literaria, y la de convención literaria, no sólo cuestiono a los autores, sino también la propiedad. Cuando Baudelaire escribe poesía en prosa, la conexión de la poesía con el verso es grande. El modo en que Silliman deja un espacio entre las oraciones arroja la responsabilidad de la escritura del escritor al lector.

La poesía marginal fomentada por el Estado —la línea, el metro o la prosodia simplificada, que sólo redefinen las fronteras— opera dentro de un espacio estriado, creado por el Estado y refleja su burocracia, como la estructura del átomo refleja la estructura social. Las estrategias alternativas como las que he descrito son establecidas ahora como poéticas primarias e interpoladas en el canon.

Anapestos, emociones “poéticas” y buroes de ministerios decoran el domicilio de la política cultural poblado por burócratas auto-congratulados. El modernismo produjo una estructura alternativa que reconoció los límites de la prosodia tradicional. Donde el modernismo fracasó fue en su descripción de la naturaleza fundamentalmente social del lenguaje con una prosodia estética orientada a la naturaleza. El modernismo colocó contenido político en el poema, donde fue canonizado y asimilado.

En el campo poético post-mallarmeano, el espacio se define sobre la página en un área lisa heterogénea: el “continente evasivo” de Bruce Andrews donde “bisagras/ cabalgar/ lava” (*Getting Ready to Have Been Frightened*, pp. 36 y 110) presagian calamidad por la métrica lineal de los griegos y los ingleses. La extensión y el énfasis mutan en un área abierta donde el lenguaje moviliza una red de significado al utilizar el espacio vacío como una especie de tiempo dividido por un movimiento no cuantificado del ojo y el aliento mientras se lee.

La utopía de este método atormenta al lector. Idealiza una sociedad donde no hay tirantez entre lo que quiere y lo que tiene que hacer, sin conflicto entre el ciudadano y el legislador. Postula una alternativa no-alienada. Puede hacerlo como una crítica a la sociedad contemporánea o como un propósito sincero, aunque para registrarlo, sólo puede hacerlo como el arte de una sola persona o una colaboración entre unos pocos.

Sin embargo, surge un continuo llamado de todas las minorías, marginados, terroristas y grupos con lenguajes propios: “Ésta es tu poesía. Únete a la red para que descubras nuevas maneras de hacer significado. No te fijes en el poema, la voz u otras formaciones de significados estriados y arbitrarios. Ofrecemos una metodología procesal y sin límites que puede ser aplicada a cualquier idioma y que puede incluirlos a todos.”

Como la matemática del caos, la poesía muestra que el mundo está compuesto fundamentalmente por sistemas complejos, que incluso los más simples no tienen propiedades dinámicas simples. Es fácil evitar la facilidad en el arte para definir una cosa. Definir una interacción, una política, es difícil ya que a todas las diferencias se toman en cuenta, “Lento y rápido no son grados cuantitativos de movimiento, sino dos tipos de movimiento calificado” (Deleuze y Guattari, *Nomadology: The War Machine*, trad. al inglés Brian Massumi).

La poesía reside en una zona objetiva de fluctuaciones contigua a la realidad. Las evaluaciones sensibles y sensitivas provocan más problemas que los que resuelven. Incluso lo problemático es sólo un método. El campo abierto heterogéneo está delimitado por definiciones de estados de existencia experimentales o de vanguardia.

Por el contrario, la poesía institucionalizada se organiza alrededor de axiomas de prosodia, métricas definidas por categorías. Éste es el rigor contra el que uno se prueba a sí mismo, no al ver cuán lejos se puede llegar, sino de no regresar. Lo que Webern describió como “no retornar al tono.” Pierre Boulez distingue entre dos tipos de tiempo en la música. El tiempo estriado roto por medidas que pueden ser regulares o irregulares pero siempre variables, y un espacio tranquilo en el que la división “puede ser efectuada por la voluntad” (*Boulez on Music*), trad. al inglés Susan Bradshaw p. 85).

Pero en la concreta, las agencias publicitarias y los titulares de los periódicos utilizan las estrategias de lenguaje desligadas de la gramática que ha introducido la nueva poesía. Los publicistas limitan la variación de la gramática y cambian la instrumentalidad de las formas de crear significados, como mecanismos para inducir a las personas a comprar

productos, sin embargo, el efecto socava las divisiones de la gramática. Al abogar por el lenguaje no-sistemático y/ o redefinido, con el objetivo de resolver problemas futuros con ayuda del Estado, sin las exigencias y la ley marcial de tiempo de guerra, crea una quinta columna dentro de su fábrica central de definiciones.

Las computadoras que se encargan de esto, como he señalado en otra parte, emplean un lenguaje que no es jerárquico, en el que cada parte del discurso y la puntuación es tan vital para el funcionamiento del todo, como cualquier otra. El dictado de la oración sujeto-verbo-predicado está sobrecargado por un lenguaje de unidades que se mueven a lo largo de una superficie determinada no sólo por el fin de la instrucción dada, sino por la velocidad con la que una continua espiral de transacciones se lleva a cabo. Las computadoras IBM no tienen ejecutivos aunque ejecutan, sólo un sistema de almacenamiento lineal para ejecuciones y adiciones. El ejecutor es sólo un principio de orden.

Cultiva tus propios instintos

NICK PIOMBINO

Sería difícil negar que el siglo XX ha sido un período de excepcional competencia de fuerzas entre los paradigmas sociales. Un exceso interminable de concepciones sobre la realidad social ha madurado y caído últimamente del árbol contemporáneo del conocimiento a un verdadero cuerno de la abundancia de experimentos desesperados y salvajes fantasías de esperanza, líderes carismáticos, estafadores trágicos, algunas utopías tontas y otras horribles, y avances impresionantes. Algunos de estos avances ya muestran signos de desgaste pero han alcanzado cierto grado de importancia histórica. Otros, como los movimientos por los derechos civiles, el movimiento de liberación de la mujer, el movimiento de salud mental (por sólo nombrar algunos), han dejado una herencia invaluable, y un ejemplo de crecimiento y cambio hacia métodos más saludables de vida. Otros intentos dejaron a mucha gente con una carga física y emocional que no necesitan.

Como todas las formas de conducta humana, la poesía vive y prospera, madura y al final decae en significación y relevancia, en parte, de acuerdo con las condiciones sociales. Como resultado, al igual que en otras formas de conducta esencialmente individual, existe una relación dinámica entre las respuestas sociales a la poesía y el significado de su efecto en los propósitos y metas de los practicantes actuales. Por ejemplo, el hecho social, de que la poesía haya aprendido a sobrevivir e incluso florecer, de cierta forma en un vacío, como ocurrió en los Estados Unidos, ilustra en gran medida la relación paradójica entre los poderes actuales de la poesía y su aparente recepción social. Como se muestra en las biografías de muchos grandes poetas, la poesía puede germinar y crecer muy bien en el árido desierto de la soledad. Emily Dickinson y Charles Baudelaire pueden servir como ejemplos claros.

Hay poetas que pueden hacer que caiga lluvia en el desierto. Pienso en Allen Ginsberg: cuando canta para maldecir al gobierno no escucho la música de las esferas. Sin embargo, al igual que su espíritu afin Walt Whitman, cuando visualiza la *relación* individual con el gobierno, el mundo, la mente, el cosmos, me pregunto si todos no han sido transformados.

Si como poetas estamos dispuestos a hablar de lo “social”, creo que sería más valioso visualizarlo sobre todo como una entidad interna, parte realidad y parte fantasía, sin importar la manera en que se ve por la televisión. Si un poeta siente la necesidad de referirse a la sociedad completa, considero que sería más efectivo hacerlo como si ella hablara con alguien más (lo que incluye, por supuesto, hablarle en parte al vacío). Quizás debamos imaginar lo social como si fuese una persona, y en Estados Unidos, a veces no una persona no muy coherente; y en ese caso, incluso como otro tipo de persona dentro de ésta, en parte desconocida para la persona —para mí esto se aproximaría a lo “social” como puede ser visto desde el punto de vista de un poeta. En el psicoanálisis a esto se le llama superego, que una vez llamé supraego, para destacar esos aspectos de la conciencia sobre los cuales el individuo tiene poco poder o influencia. De hecho, al tener muy poco poder real para reformar la sociedad a la fuerza, al menos desde hace mucho tiempo, el

poeta, como cualquier otro individuo, aprende a adaptarse externamente. Sin embargo, la adaptación *interna* que ocurre a la par, no es como la externa, y de manera fundamental es diferente de la que ocurre en la persona promedio. En cierto sentido, el poeta debe aprender a rebelarse internamente aunque él (o ella), no se rebele externamente. Sin esta pequeña rebelión dentro del individuo, una y otra vez, no habría de hecho ningún poema. Con los grupos la historia es diferente. El hecho de que un grupo grande de personas se reúna para protestar contra la guerra de Vietnam (y quien no piensa en Allen Ginsberg dentro de este contexto) no altera mucho el sentimiento total y penetrante de impotencia entre individuos en nuestra sociedad. Por lo tanto, ¿cuál es el poder del poeta bajo tales condiciones para influenciar en la política social? Para mí, la respuesta radica en el hecho de que la poesía crea un lugar para que lo social exista de una manera más libre dentro del ser humano individual. Denise Levertov dijo una vez que el lenguaje de los poetas establece un espacio privado en una playa pública. Mi respuesta a esto es que erigen un lugar privado dentro de lo individual para encontrar algo de comodidad o libertad total en la playa pública —que de hecho, es la única playa para la mayoría de nosotros. La poesía intenta redefinir toda la experiencia al enfrentarla con su propio lenguaje, lo que crea un vínculo auto-transformativo entre el lenguaje y la experiencia, y ayuda a exteriorizar lo que a menudo se considera como un área pública interna para lo individual.

Vivimos en una época donde la mayor parte de la experiencia se reduce a una visión obscena de la homogeneidad social. En la actualidad, para la mayoría de las personas en Estados Unidos, está claro que si tienes un pensamiento conformista, encajas. Un sentido del humor agudo nos protegerá de cualquier reacción real contra una desviación de las expresiones usuales. El deseo inconsciente de suprimir toda idiosincrasia, es un rasgo obsesivo que pertenece a una forma primitiva de protección tribal. En este sentido, podemos decir que el individuo ha “recorrido un largo camino”, aunque el individuo como grupo o el grupo como individuo, todavía es en gran medida infantil —en particular (igual que los bebés) cuando las cosas no funcionan con respecto a lo que se considera como “lo individual”. Bajo tales circunstancias *la poesía sólo sobrevive en formas ocultas*; es decir, *realmente* secretas, no sólo esotéricas u oscuras, sino simplemente inescrutables. De esta forma, protege su lealtad intemporal a la experiencia real y las necesidades humanas reales. Mientras exista la hipocresía social extrema, la poesía recurrirá a un medio extremo para así protegerse, y descubrirá su poder para preservar las verdades antiguas y nada será hecho público en detrimento de su función, no importa cuán energética sea la divulgación —no importa la extensión, el espacio entre el poeta y el público continúa siendo una exteriorización del abismo entre lo realmente valioso y lo indiscutiblemente artificial. Tales cosas no pueden cambiarse con rapidez o facilidad ya que la situación tiene poco que ver con lo “social” en el sentido recopilatorio, aunque se relaciona más con la concepción de grupo sobre el ser humano interno, y las creencias del grupo sobre las condiciones bajo las que su importancia en realidad se comprende (lo cual en cierto sentido *se* conoce, pero es rechazado de manera inconsciente, por las mismas razones que muchos otros ideales se pierden en cualquier parte entre su reconocimiento y su aplicación real). Aquí y ahora el poeta lucha por transgredir, no tanto las leyes y normas externas que son injustas, sino las que el grupo continúa declarando justas, y muestra lo aborrecibles, limitadas y viciosas que pueden ser —sobre todo las más tendenciosas, cancerígenas y penetrantes implantadas

subliminalmente en los interiores. En este contexto los poderes y medios del poeta difieren de los de la mayoría de las personas, aunque forman parte del espíritu universal en la experiencia individual, o se esfuerzan por esto. El poeta está mejor equipado para transgredir de manera inteligente ciertas entidades internas muy importantes y en realidad cruciales desde un punto de vista cultural; cruciales en particular para las necesidades internas del individuo productivo dentro de la cultura. La sensibilidad del poeta es capaz de transgredir ciertos límites internos para ayudar a definir su continua existencia desde el punto de vista de una conciencia total, y a veces incluso ayudar a redefinirla. A veces la poesía hace esto último, al contribuir a que la noción de la personalidad interna se libre de los límites que probablemente estén en una condición podrida, y listos para eliminarse. Debido a lo anterior, es que los poetas se vuelven revolucionarios expertos, aunque deben cuidarse de no aplicar de manera obsesiva su experiencia en esta área, que es resultado de propósitos que no son precisamente los mismos que aquellos de los revolucionarios políticos a tiempo completo. Sólo basta decir que las actividades ordinarias de “tiempo de paz” que por lo general atraen a cada uno, no son las mismas. El poeta tiene habilidades especiales para transgredir los límites internos debido al deseo de hacer una contribución a lo que está fuera de aquí.

Para terminar me gustaría recordar la famosa sentencia de Gertrude Stein: todos somos una generación de fundación.

Comedia y la poética de la forma política

CHARLES BERNSTEIN

*Si un cisne pudiese cantar, no sabríamos sobre que insistiría.
Pero no somos cisnes, o al menos algunos de nosotros, y no tenemos excusa.*
Flo Amber

*El encorvado debería volverse derecho y el derecho dividirse en mil
cascos.*
Ezequial Horn

1.

Ningún canto de cisne haría serena esta serie de conferencias hasta su cierre, solo crearía más complicaciones al apoyar lo dicho con anterioridad, y añadir algún claroscuro a una docena de puntos de luz; al cubrir algunos huecos y taladrar otros, a demanda de la fuga poética, sobran los obstruidos.

Mis tesis me han llevado a extraños lugares, desde interiores moriscos a entradas dentro de una bóveda. Una persistencia cuyo brillo está resguardado contra el saqueo, y que al destronarla se disuelve en un estribillo de despedida.

Hay otra forma de decirlo, de poner el tapón al bote, la rueda en el eje: es decir, veo la dinámica formal de un poema como intercambios comunicativos, socialmente dirigidos e ideológicamente explícitos; mirar de soslayo para ver, enfocados hacia los a veces competitivos y reforzados dominios de la convención y la autoridad, la persuasión y la retórica, la sinceridad y la convicción. Para muchos se es convincente gracias a demasiada sinceridad y no mucha retórica, a bastante persuasión y no suficiente autoridad.

Las convenciones se han hecho para romperlas, para ser más provisionales que absolutas, más temporales que eternas. Diferentes convenciones marcan no solo tiempos distintos, sino diferentes clases y origen étnico. Cuando consideramos las convenciones de la escritura, entramos en la política del lenguaje.

Estas convenciones juegan un rol fundamental en la legitimación de los actos comunicativos. Determinan lo que es permitido en un discurso particular y específico: lo que se acepta como sensible, apropiado o dentro de los límites de la moralidad.

Aunque las convenciones dominantes difícilmente son las únicas con autoridad y niegan la autoridad de convenciones particulares, de ninguna manera sitúan a alguien fuera de lo convencional. Las convenciones no son idénticas a las normas o estándares sociales

aunque esta distinción es borrosa a propósito en el proceso de legitimación. La estandarización inflexible es la arteriosclerosis del lenguaje. Las anti-convenciones compartidas que pueden desarrollarse —ya sea entre un pequeño grupo de poetas, agrupaciones políticas, científicas o comunidades regionales— a menudo son medios para mejorar la comunicación y la articulación, en muchos casos porque ciertos detalles (hechos sociales o materiales palpables) no son articulables dentro de las convenciones lingüísticas predominantes. En realidad, en estas investigaciones anticonvencionales, la poesía toma el lenguaje *público* como su raíz y así prueba los límites de lo convencional mientras crea convenciones alternas (que sin embargo, no necesitan sustituir otras convenciones en la búsqueda para convertirse en el nuevo estándar.) Además, la escala contenida en tal empleo de la poética permite una mayor comprensión de la formación del espacio público: *la polis*.

Los problemas de autoridad surgen tanto de las convenciones establecidas, como de las que se oponen a éstas. La autoridad poética para desafiar los valores sociales dominantes, que incluyen los modos convencionales de comunicación, es un modelo para la participación política individual de cada ciudadano. El acto peculiar de ejercer esta autoridad tiene implicaciones para la esfera pública, al grado de que tal ejercicio independiente de autoridad no está legitimado dentro de un contexto político que fomenta la pasividad. En la política norteamericana, parece desalentarse cualquier participación activa en la designación y descripción de los temas de política pública —un traspaso de autoridad que los políticos, los periodistas y el público, están obligados a aceptar si están dispuestos a jugar los roles políticos convencionales a los que parecen haber sido designados. La votación permanece como el ejemplo más visible de este proceso deslegitimador, ya que los votantes pueden elegir dentro de políticas articuladas y establecidas de antemano —un severo contraste con la participación política proactiva que asegura la implicación en la formulación de estas políticas—, *que incluyen la formulación del modo en que son representadas*.

A su vez, lo anterior sugiere que la autoridad no debe combinarse en una sola figura ambivalente; debemos estar constantemente en guardia para diferenciar dominios y grados de autoridad, sobre todo en términos del tipo de control que se ejerce: el poder de la persuasión contra la coerción de la fuerza física; vaticino, quizás sea un desatino, la autoridad poética contra la manipulación psicológica y la manipulación de la conducta por medio de la propaganda, o el diseño del comportamiento; la autoridad de un sistema escolar contra la de cualquier ejército; la autoridad del dinero contra la innovación estética.

La convención es el medio principal por el que la autoridad se hace creíble. Como resultado, la convención puede neutralizar conflictos considerables: Carrasclín y Carrasclás pueden decir dos cosas opuestas, sin embargo se vuelven un tecnicismo dentro del contexto de su forma idéntica.

— Si te figuras que somos muñecos de cera —dijo (Carrasclín) —, debes pagar.
¡Los muñecos de cera no se contemplan gratis! Nooooo! (...)

— Yo sé lo que piensas —dijo Carrasclín. ¡Pero no ocurrió así! ¡Nooo!

— Por el contrario —prosiguió Carrasclás—, si ocurrió así, pudiera ser; y si pudiera ser, quien sabe; pero como no ocurrió, no es. Esto es lógica.¹

Esta es la lógica de la forma estandarizada, la axiomatización de la diferencia, de forma tal que nuestra oposición sólo sean muñecos de cera, por los que estamos dispuestos a pagar un centavo por palabra. —“Ellos tienen una impresora láser, mejor conseguimos una, para que nuestro mensaje no pierda credibilidad”—.

No sugiero cambiar un ajustado traje de negocios por un par de jeans, como si promoviera la falacia de la autenticidad romántica; sino más bien plantear, en un juego dialéctico, la insinceridad de la forma al igual que del contenido. Tal obra poética no se abre a una oposición clara de seca ironía y de húmeda expresividad lírica sino que, por el contrario, colapsa dentro de un terreno más ambivalente y desestabilizador del *phatos*, lo ridículo, el artilugio y el sarcasmo; un campo de texto multidimensional que es congénitamente incapaz, de mantener una uniformidad en la superficie de tensión, o área de influencia, donde los moldes lingüísticos de inapropiada histrionicidad perforan la calma momentánea de un giro oscuro de la frase, antes de cabalgar al próximo tropo disponible; menos un campo que una prueba.

El uso no sincero y anti-auténtico de la forma es antiformalista y muy parcial, en la medida en que el *New Critical* y el formalismo Greensberiano proporcionan una lectura convencional del modernismo, no-“moderna”: aunque muy ligada a las tradiciones modernistas radicales. Los mapas del modernismo del *New Critical* y del formalismo, tienden a tratar los desarrollos estilísticos como una serie de “avances” técnicos autónomos dentro de un medio artístico y sin auxilio de una “explicación” socio-histórica; una estrategia “canónica” que apoya la enseñanza de la literatura en la mayoría de los centros universitarios, como Ron Silliman señaló en su presentación.

El proyecto de particularizar, historizar e ideologizar la interpretación de la poesía debe sobre todo, e incluso en primer lugar, referirse a los rasgos estilísticos del trabajo; lo que significa negarse a interpretar la dinámica formal como divorciada del escenario histórico y dramático en que están situados. En este contexto, Jerome McGann proporciona un modelo útil para la lectura de las estrategias formales de Byron, en particular al proponer la confrontación directa de Byron con su público, su inclusión de detalles personales no generalizables y a menudo salvajes, y su uso evidente del disimulo como un rechazo a la poética romántica de la sinceridad. Por sinceridad romántica, quiero decir el discurso lírico del poeta hacia lo humano-trascendente, la imaginación, que parece permitir al poema aparecer para trascender la parcialidad de su origen. De esta manera, el poeta es capaz de hablar por lo “humano” cuando rechaza marcas que lo pondrían contra la universalidad de “su” discurso —una estrategia que nos permite malinterpretar a Wordsworth cuando se dirige a nosotros en 1988, como si lo hiciera a sus contemporáneos. En realidad, la sinceridad romántica produjo la idea de autonomía en el *New Critical* y los logros formalistas del arte del sigloXX.

La historización del despliegue de ingenio de un poema apoya en especial los logros canónicos y teleológicos para la innovación estilística, que grafica innovaciones

particulares dentro del dominio narrativo del medio histórico. De cierta forma, estos discursos dominantes necesitan definirse como proyecciones históricas específicas con propósitos ideológicos particulares. La “propia” innovación puede pensarse en términos sociales y no sólo estructurales (*al igual que* estructurales y sociales). Es decir, la ruptura del discurso patriarcal puede verse en términos de política sexual y racial, así como de innovación estructural en lo abstracto. A la vez, las prácticas del discurso normativo necesitan leerse en términos del significado político de sus estrategias formales.

Por una parte, significa considerar cómo la escritura convencional —con o sin contenido opositor— participa en un proceso de legitimación. Por otra, sugiere una especie de análisis agudo, como el realizado por Nathaniel Mackey sobre el significado social del tartamudeo/ cojera en Jean Toomer, Ralph Ellison y William Carlos Williams (un recurso que también puede interpretarse, por ejemplo, en términos de la ruptura cubista);² o la elaboración de la poética de Nicole Brossard, que intenta escribir sin recurrir a la gramática falocéntrica (un proyecto que también puede comprenderse en su relación, por ejemplo, con las nuevas estrategias narrativas de escritores como Alan Robbe-Grillet). De igual forma, las innovaciones de artistas blancos, hombres, heterosexuales no sólo son “puramente” estilísticas —y quizás la solidez o el choque de la anticonvencionalidad de Bruce Andrews o mía, que necesitan leerse como poéticas masculinas del mismo modo que leemos a Brossard o Mackey, al menos en parte, en términos de identidad étnica o sexual.³

2.

No creo que todas las convenciones sean perniciosas, ni toda autoridad corrupta. Sin embargo, considero esencial aclarar cómo algunos usos de la convención y la autoridad pueden ocultar el hecho de que ambas sean construcciones históricas, en lugar de principios soberanos; ya que la convención y la autoridad pueden, y deben, servir a la voluntad de la polis y no al derecho divino de reyes o al poder económico del capital. En este sentido, hablaría de una voz falocrática de la verdad y la sinceridad como una que oculta su parcialidad al insistir en su centralidad, objetividad, o neutralidad —su reclamo a los valores dominantes—; una voz que opta por la conveniencia a expensas de lo profundo, la continuidad del discurso a expensas del detalle, la persuasión a expensas de la convicción. Esta es una voz pública constantemente auto-proclamada, que implícita o explícitamente ridiculiza las inarticulaciones, tartamudeos, inaudibilidades, excentricidades y desvíos lingüísticos de los grupos marcados en particular como de “interés especial”. Las marcas legitimadoras de la persuasión y la convicción en nuestra sociedad, están muy vinculadas a lo que puede ser estigmatizado útilmente como una forma heterosexual masculina este discurso, una que creo que los escritores “hombres”, dada su ventaja específica por estar identificados con su discurso, pueden también quebrar, cortar y apartar, para revelar, desafiar y reformar.

Al principio de esta serie, Erica Hunt habló, en parte en términos de su experiencia como mujer negra, del sentimiento forzado por las voces privadas, fragmentadas o subjetivas (sometidas), autorizadas por ella y por su deseo, aun desconfiado, de una “voz pública”,

comprendida como una que lleva el poder y la legitimidad de prácticas del discurso narrativo más convencional. Por el contrario, sentí que mi iniciación en tal voz “pública”, fue el producto de una profunda humillación y degradación que tuve como única opción: una escuela privada ofuscada en la gramática, que una vez graduado no pude desaprender, pero de la que sospecho perennemente igual que muchos hombres, ya que persiste en delatar la expresión de mis creencias y convicciones (la mayor parte bien fundadas): el artificio de mi autenticidad.

De manera que, no propongo de nuevo alguna voz privada vaticinadora de sinceridad o del valor absoluto de la innovación como alternativa a las limitaciones de las voces de autoridad que nunca puedo sacudir por completo. Por lo tanto soy un ventrílocuo, feliz como un cuervo de predicar con ciego fervor las corrupciones de la vida pública en una voz de honestidad dolida, que es tanto una presunción, como el escrito legal más formal, para el que mi más temprana educación parecería haberme preparado. Si mis vueltas y corto-circuitos, mi amor por la supresión y mi negativa de ironía Groucho marciana, son un esfuerzo por hacer estallar la autoridad de las convenciones que deseo desacreditar (desheredar), éstas ofrecen constantemente la auto-justificación consoladora de ser Arte, como si pudiese escapar a la parcialidad de mi condición por indagar en ellas. Pero mi arte son sólo palabras vacías en una página si en realidad no persuaden, y si entran al mundo como auto-justificación, auto-flagelación u ornamentación estética en lugar de como interacción, conversación y provocación (para mí y para otros.)

Mi sentido de vaciar o socavar la voz pública no significa que renuncio a algo, excepto si el beneficio se concibe sólo en términos de la acumulación de bonos que pueden utilizarse para comprar cosas exclusivamente en la tienda de la compañía. Es una especie de aparente ceguera que mide la comunicación en cifras de “horas de contacto”, en lugar de en la profundidad del intercambio, en términos de exposición en lugar de la *compañía*, que el intercambio comunicativo —contacto humano— puede proporcionar (“del que [la gente] muere miserablemente cada día/ por falta de/ lo que se encuentra allí”.⁴ El “en” articulado, el tartamudeo o cojera que Mackey ve en los escritos y la música negra, la fragmentación balbuceante que Susan Howe escucha en las primeras voces registradas de mujeres norteamericanas, lo ridículo, torpe, dañado, torcido o humillado, todo abierto a lo “sincopado, lo poli-rítmico, lo heterogéneo”⁵, al latido. Por el contrario, el lenguaje público dominante de nuestra sociedad, para usar una metáfora masculina, ha sido tan vaciado de contenido socialmente refractario y específico, que puede diseminarse con facilidad y amplitud; sin embargo, esta es una diseminación sin semillas. No es acción comunicativa sino conducta comunicativa: ya que habla menos a individuos particulares, que a esos aspectos de su conciencia que han sido programados para recibir las escenas ya digeridas y los comentarios previstos.

La curvatura aparece tan solo a fuerza de la refracción del medio social, mediante el cual vemos muchas varas rectas rotas por un efecto de luz en el agua. Lo recto no es más que una ilusión del auditorio (elocución tramada), desenmascarada en su confabulación como la distancia de un circuito tortuoso entre dos puntos, el resultado de un tipo de subrayado o engaño gramatical, aunque insiste con estoicidad en su propia rectitud y economía incompatible.

¿A qué se opone la política? A lo que comienza a esbozar la política de una forma poética en el sentido negativo: lo que la mantiene la tapada, no sólo lo justo sino también lo presumido, lo virtuoso, lo cierto, lo beato, lo arrogante, lo correcto, lo paternalista, lo patricio, lo vigilante, lo colonial, lo estandarizado y esas estructuras, estilos, tropos y métodos de transición, que connotan, miman o proyectan (en lugar de enfrentar, exponer o destacar) estos logros del mundo.

No me tomen a mal: sé que es casi una broma hablar de poesía y asuntos nacionales. Sin embargo en *El contrato social*, Juan Jacobo Rousseau escribe que como nuestras convenciones son provisionales, el público puede elegir volver a convocar, para retirar autoridad a esas convenciones que ya no sirven a nuestros propósitos; y la poesía es una de esas áreas donde se ejerce ese derecho de convocatoria.

¿Y si el cuerpo social se ha expresado, y uno se encuentra fuera de los “valores fundamentales” que reafirma? Para la mayoría, el gobierno puede significar la obligación de convenciones poco hospitalarias sobre asuntos indeseables. Un ejemplo nefasto de este problema, es la reciente elección por mayoría de votantes, de un candidato de la ACLU* para presidente de los EE.UU. Del mismo modo perturbador e instructivo para este debate, es el éxito del movimiento *English First*. La democracia sin libertad individual y sectaria, es una burla a la justicia. Por lo que es necesario insistir en que cada contrato social tenga sus cláusulas independientes, que no sólo protejan sino también fomenten formas disidentes de vida, maneras de hablar y modos de pensamiento.

La poesía y el sistema público rara vez han parecido, con seguridad y desde hace mucho tiempo, muy distantes. Distantes quizás como las convenciones están de la autoridad que una vez les dio vida y ahora las ha abandonado, al igual que lo fueron muchos túmulos antiguos, monumentos a lo que fue una Soberanía despiadada, en la actualidad son el vestigio de un sistema lógico que llamamos el modelo inglés de la vida de ultratumba. Una de las ideas más importantes del difunto sociólogo Ervin Goffman era que cada interacción interpersonal debería ser leída como un suceso institucional e ideológico; en realidad esas convenciones, que son decretadas a cada nivel, pueden comprenderse mejor de manera institucional. Esta perspectiva microcósmica del espacio público sugiere un escenario para la poesía que cortocircuite esas voces casi infantiles que cada mes, según parece, se lamentan de la pérdida del estatus de celebridad o de la audiencia masiva para el escritor “serio”. Esta incompreensión repetida, de la historia de la recepción de la poesía en Estados Unidos o en Gran Bretaña, y del significado de lo “público”, es un ejemplo clínicamente preciso de una imagen particular que toma un prisionero, según la frase de Wittgenstein, y lo obliga a decir la misma conclusión una y otra vez.

Lo que debe lamentarse no es la falta de audiencia masiva para cualquier poeta en particular, sino la escasez de pensamiento poético como potencial activado en todas las personas. En una época de catástrofe ecológica como la nuestra, decimos que las áreas naturales no sólo deben preservarse sino también expandirse, sin tener en cuenta la cantidad de gente que estaciona sus carros en el radio de las dos millas del sitio; ya que el

* Unión Americana de Libertades Civiles. N del T.

efecto de estas áreas naturales no es mensurable por el auditorio sino en términos de la regeneración de la tierra, que nos beneficia a todos los que vivimos en ella —y por el bien de nuestro inconsciente colectivo, y de gran parte de nuestra conciencia colectiva. Nunca he estado en Alaska pero me parece muy bien que esté *allí*. Los poetas no tienen que ser leídos, ni los árboles están para sentarse debajo, sino para transformar las emisiones sociales venenosas en algo que pueda ser respirado. Como poeta, afectas la esfera pública de cada lector, con el hecho del poema y al ejercer tu prerrogativa de escoger qué formas colectivas legítimas. El poder político de la poesía no se mide en números, nos instruye a contar diferente.

3.

Adorno escribe en su *Teoría Estética* que “la verdad es la antítesis de la sociedad existente.”⁶ Esta idea sugiere que la autoridad de nuestras convenciones es falsa, que sólo al negar los valores positivos que legitiman las sociedades existentes podemos encontrar la verdad. Sin embargo, esta cita es una paradoja lógica que, como el ejemplo paradigmático: “Esta frase es falsa”, parece contradecirse a sí misma. Si la verdad es la antítesis de la sociedad existente, entonces la falsedad es la tesis de la sociedad existente, que incluye la cita de Adorno, o quizás la verdad pertenezca únicamente a sociedades no existentes y una vez que ya existe como sociedad, sólo es posible una falsa conciencia (incluidos los puntos de vista errados sobre la inevitabilidad, o la naturaleza, de lo Oscuro.) Desearía revisar la idea de Adorno al decir que la verdad es la síntesis de las sociedades existentes, pero eso sería sustituir mi propio pragmatismo poético por la perspicacia retóricamente mordaz de Adorno, como si no entendiera el juego. Hay un rango de actitudes que pueden tenerse hacia la verdad o la falsedad de las sociedades actuales, que no permite la negación, ni la afirmación total; éste es el por qué la ironía en el sentido más estrecho, al sugerir un modelo binario de aceptación/ rechazo y es formalmente inadecuado, para permitir una mezcla de métodos cómicos, pletóricos y objetivos que pueden lograr un corte interno que corroa la centralidad de un discurso gobernante o estrategia prosódica.

Cualquier cosa que se aparte de lo sincero o serio entra a lo cómico, sin embargo lo cómico no es más que un fenómeno unitario, y el rango de actitudes cómicas van de lo bien intencionado a lo vicioso, de un amplio apoyo al reino social existente, al rechazo total de todas las comunidades humanas: el poeta como “hombre” de confianza, que despliega hipocresía para destruir la autonomía formal del poema y su aparente indiferencia; lo sincero y lo cómico como figuras mezcladas, no “o... o...” sino *ambos*. Como nuestra sinceridad es siempre cómica, siempre cuestionable, está abierta a la burla. Somos patéticos y heroicos a la vez, uno consecuencia del otro, una visión del ser humano que es la base del trabajo de otro Williams, Tennessee.

Al insistir en que las innovaciones estilísticas se reconozcan no sólo como convenciones estéticas alternativas sino también como formaciones sociales alternativas, pido que traigamos recursos de una hermenéutica interpretativa puramente estructural. Para desarrollar por completo el significado de una ruptura o extensión formal, necesitamos

una respuesta sinóptica, multilateral e interactiva, que considere por vías no convencionales, anti-autoritarias y esperanzadoras: el sexo, la clase, la historia local, lo biográfico, la prosodia y las dimensiones estructurales de un poema. Esto significaría leer toda escritura, pero sobre todo sus formas oficiales o dominantes, en parte, como discursos de “minorías” con el objetivo de parcializar esos elementos culturales y estilísticos, que son hegemónicos y para colocar todas las prácticas de la escritura en términos de igualdad desde el punto de vista social. Al mismo tiempo, le daría un mayor énfasis a los rasgos estilísticos e innovaciones estructurales de los llamados escritos marginales que abundan hoy en día. Como consecuencia, cada aspecto de la escritura refleja su estética y política social; en realidad la política y la estética constituyen una *poética* inseparable.

La poesía puede conducir a crear conciencia sobre el tema de la autoridad y la convencionalidad, no a derribarlos, como en alguna lectura de intento destructivo, sino para reconfigurar: una desfiguración necesaria como prerrequisito para la refiguración, para la regeneración de la habilidad de imaginar —es decir—, pensar de manera figurativa, tropical. La poesía de la que hablo, es multi-direccional y multi-vectorial; mientras algunos vectores se debilitan, otros se mantienen intactos.

El modelo interpretativo y composicional que propongo, entonces puede comprenderse como una síntesis de los tres Marx (Chico, Karl y Groucho) y los cuatro Williams (Raymond, William Carlos, Tennessee y Esther).

4.

Cuando la convención y la autoridad chocan, puedes escuchar el ruido a millas de distancia. Este ruido social es un sonido del que la poesía no puede sino hacerse eco y resonancia. Cuando esta convención de los comités permanentes sobre la política de la forma poética haya terminado, sólo hay una última directiva que aprobar: escuché a sí mismos.

Notas

1. Lewis Carroll, “Carrasclín y Carrasclán” en “A través del espejo” de *Alicia en el País de las maravillas*, Editorial Gente Nueva, III edición, capítulo 4, 2001, pp. 175-6.
2. Ver p. 56: “...el miembro fantasma es una sensación recuperada, una sensación que va más allá de una separación, y una limitación que compite y cuestiona la realidad convencional, es decir un sentimiento por lo que no está allí, que va más allá ya que pone en duda lo que existe... El miembro fantasma persigue o critica una condición en que el sentimiento, la propia conciencia, parecería haber sido cortada. Es esta condición, el carácter no-objetivo de la realidad, a la que Michael Taussing aplica la expresión ‘objetividad fantasma’, con la que quiere decir el velo por el que un orden social cumple su rol en la construcción de una realidad invisible...”

El tartamudeo es un ejemplo notable de lo que llamo un medio antiabsorbente o disruptivo en *Artifice of Absorption* (Filadelfia: *Paper Air*, 1987). En un artículo sobre el documental de Jean-Luc Godard, David Levi Strauss cita una entrevista con Gilles Deleuze en la que “caracteriza el método de Godard de ‘vuelta a un lado’, de diversión e interrupción como ‘balbuceo creativo’”: “De cierta forma, todo esto es balbuceo: no el impedimento del discurso literal, sino ese uso lisiado del lenguaje. En general, cuando hablas sólo puedes ser un extranjero en tu propio lenguaje. He aquí un caso de ser extranjero en su propio lenguaje”. [Levi Strauss, “Oh Socrates: Visible Crisis in the Video and Televisión Work of Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville” en *Artscribe* 74 (1989), p. 29; Deleuze se cita de una entrevista en *Afterimage*, N.º. 7 (1978).] Sin embargo —como planteo en “Time Out of Motion: Looking Ahead to see Backward” [en *American Poetry* 4:1 (1986)]—, gran parte de la poesía norteamericana más radical está constituida por la escritura de los hablantes no nativos: unos no nativos que abarcan desde un motivo social a la invención cultural. El poeta, como el judío, en el sentido de Edmond Jabès, es un exiliado, incluso en su propia lengua.

3. En su presentación, Rosemarie Waldrop sugiere una concepción de la poesía como cuasi legislativa —en realidad un aspecto de mi investigación— que puede ser particularmente una aspiración masculina.
4. “Asphodel, That Greeny Flower” en *The Collected Poems of William Carlos Williams*, Vol. II: 1939-1962, ed. Christopher MacGowan (New York: New Directions, 1988).
5. Mackey, p. 100.
6. Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trad. al inglés C. Lenhardt, ed. Gretel Adorno y Rolf Tiedemann (London: Verso, 1984), p. 279. Citado por Anne Mack y Jay Rome en “Clark Coolidge’s Poetry: Truth in the Body of Falsehood”, *Parnassus* 15:1 (1989), p. 279. Mack y Rome comparan esta cita con otra de *Aesthetic Theory* (p. 472) que sugiere que la función del arte es “la negación determinada del *status quo*.”

Colaboradores

JEROME ROTHENBERG es autor de *Khurbn & Other Poems* y *New Selected Poems* de *New Directions*. Su importante obra *Tecnicians of the Sacred*, ha sido reeditado por University of California Press. Es profesor de la Universidad de California en San Diego.

BRUCE ANDREWS coeditó *L=A=N=G=U=A=G=E* y *The L=A=N=G=U=A=G=E Book* (Southern Illinois University Press). Entre sus títulos publicados se incluyen *Give Em Enough Rope* (Sun & Moon Press) y *Getting Ready to Have Been Frightened* (Roof Books). Es profesor de Economía Política en la Universidad de Fordham y trabaja en un estudio sobre la intervención norteamericana en Vietnam, *Surplus Security*.

ROSMARIE WALDROP es coeditora de *Burning Deck Press* de Providence, Rhode Island. Entre sus antologías de poesía se incluyen *Reproduction of Profiles* de *New Directions* y *Streets Enough to Welcome Snow* de Station Hill. Es una importante traductora de Edmond Jabès, Paul Celan, entre otros.

NICOLE BROSSARD es una de las escritoras más reconocidas de Québec y es autora de muchos volúmenes de poesía, la mayoría han sido traducidos al inglés y publicados por Coach House Press. Fue editora fundadora de la influyente revista de Montreal *La Nouvelle Barre du Jour*. Actualmente vive en Montreal.

NATHANIEL MACKEY es editor de la revista *Hambone*. Entre sus libros se incluyen *Eroding Witness* (University of Illinois Press, 1985; volumen de National Poetry Series, seleccionado por Michel Harper) y *Beduin Hornbook* (Callaloo Press). Es profesor asociado de literatura de la Universidad de California, Santa Cruz.

JEROME MCGANN es Profesor Commonwealth de Inglés de la Universidad de Virginia y autor de *The Romantic Ideology*, *The Beauty of Inflections*, y más recientemente, *Social Values and Poetics Acts* (Harvard University Press). Es editor del *Oxford Byron*.

Los ensayos de RON SILLIMAN están recogidos en *The New Sentence* (Roof). Ha publicado más de una docena de libros de poesía, entre los que se incluyen *What* y *Tjanting* de The Figures. Silliman, que vive en el área de la Bahía de San Francisco, fue editor de *The Socialist Review* y editó la antología *In the American Tree*.

SUSAN HOWE es autora de *My Emily Dickinson*. Entre sus libros publicados se encuentran *Articulation of Sound Forms in Time* (Awede Press), *Europe of Trusts* (Sun & Moon), y *A Bibliography of the King's Book or, Eikan Basilike* (Paradigm Press). Reside en Guilford, Connecticut.

La poesía de ERICA HUNT se ha publicado en *boundary 2*, *Hambone*, y en la antología *In the American Tree*. Es activista oficial de la *New World Foundation*, que lleva a cabo programas a favor de los derechos civiles y las organizaciones comunitarias.

Entre los libros de JACKSON MAC LOW se incluyen *Representative Works: 1938-1985* (Roof), *Piece of Six* (Sun and Moon) y *Bloomsday* (Station Hill).

P. INMAN es autor de *Thinks of One* (Potes and Poets) y *Red Shift* (Roof) entre otras antologías de poesía. Vive en Greenbelt, Maryland.

Entre los libros de HANNAH WEINER se encuentran *Spoke* (Sun & Moon) y *Little Books/Indians* (Roof).

JAMES SHERRY es editor de Roof Books y dirige *The Segue Foundation*. Ha publicado *Popular Fiction* (Roof) e *In Case* (Sun & Moon).

NICK PIOMBINO es autor de *Poems* y *Boundary of Blur*, un conjunto de ensayos, ambos de Sun and Moon. Es sicoanalista privado.

CHARLES BERSTEIN coeditó *L=A=N=G=U=A=G=E* y ha editado antologías de poesía contemporánea para *The Paris Review* y *boundary 2*. Es autor de *Contents Dream: Essays 1975–1984*, *The Sophist*, y *Rouge Trades*, todos de *Sun and Moon*.
