

la primera parte, sanciona las siguientes y adquiere solidez en sí misma especulando con esa incalificable forma de diluir el tiempo que es escribir y leer literatura, con una *claridad* casi contemplativa y totalmente demudada que sería vano intentar ejemplificar sin atentar a la secuencia total y a la densa seriedad del problema que subyace la sección toda: ¿por qué escribir? ¿para quién? ¿con quién? Decía con razón su autor que era impublicable: el riesgo de sacar al aire las maneras de enfrentarse al papel asustan siempre, descentra y tambalea, por más que el autor salga con lo que de airoso tiene toda supervivencia: hay un poema muy próximo al cerco de la tautología cuya última línea ya advierte la nueva actitud: “no hay espejo que mire al pensamiento”, primeras señales de lo que confirma el lector en la sección última, que el poeta (no creo que la palabra le guste a Aguilar Mora, pero en fin) tiende a la discreción, a la mesura expresiva de toda poesía concebida como el sucedáneo del silencio o de la muerte; depredadora y tullida, la memoria —el otro asunto, el original— y el olvido se rinden ante la evidencia del tiempo de la escritura como el tiempo real (“...si encontrara otra manera de morirme”) que no es sino el de las repeticiones. Libro angustioso, “Cuando conocí a Roland Barthes” es el libro de las repeticiones. Todo parece resumirse en la tautología, en la repetición, en lo *idéntico* del olvido y la memoria que recuerdan nuestra cara cuando olvidamos o recordamos. Incluso la *forma* reincide y se parafrasea a sí misma: memory recall, memory recall (como se titulan dos de las cuatro secciones), hasta provocar la hilaridad o el escalofrío. Los dos libros de 1976 aparecen entonces como los del superviviente de la estación infernal. Recogidos, desdeñosos, franciscanos, pierden en longitud lo que ganan en expresividad:

No te veo escritura
y algo que es mi propio fin
se desprende de mí
para llamarme

Querer ser testigo de lo que hace el ojo izquierdo, no poder ser el cuerpo de la amante y por eso detestarlo. Lo que en los primeros libros era dispersión y derroche es ahora simbiosis y recogimiento. En un poema declara: “vivo en la torre disfrazada, / tanta metáfora para olvidar mi leche”. La



recapitulación y el claudicamiento iluminan ahora el sentido de los primeros poemas. Pero no es sólo el itinerario de la logorrea al sentido sino también el de la exigencia al abandono, es decir, de la abstracción al cuerpo, cuyas incitaciones y dobleces parecen ocultar la hasta ahora evasiva realidad de tiempo, olvido y memoria: y, además, cataliza la escritura:

la metáfora muere como las palomas
ciegas
el sentido no muere, es de polvo,
eso sí, la vida sabe a leche,
seca, blanca como las sábanas a tuestas

“Bruma del azar feroz” (1976) es un libro, el final, el breve, el pergeñado, sobre el que cualquier disquisición sería tergiversadora. Compuesto de ocho poemas y una rumba da cuenta de un cálido y desapegado encuentro erótico con la solidez y el delicioso abandono que algunas veces lograron Sabinés o Efraín Huerta. En ella, el cuerpo capitula, cede a los embates del desasosiego con la medrosa frescura de la fugacidad del coito, que devalúa y que intriga. La escritura y el cuerpo se asechan y se hipostasian y entre una y otro está el secreto.

Crónica de una serie de flaquezas y de impermanencias, *No hay otro cuerpo* es también el hallazgo feliz en cuanto que es fuente de significación de que no hay otro lenguaje, de que nada más somos uno, de que el cuerpo es nuestro pero es también nuestro doble, como el lenguaje. Pero lo que es también importante es que, dentro del actual panorama de la poesía que en México pasa por ser “joven”, Jorge Aguilar Mora, en este libro emocionante y neces-

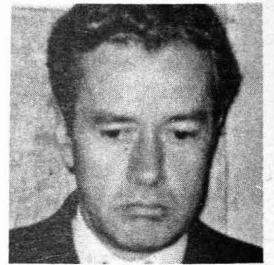
rio, ha venido a demostrar que lo que sí hay es otro modo de enfrentarse a la poesía.

Guillermo Sheridan

* Jorge Aguilar Mora: *No hay otro cuerpo*, Colección “Las dos orillas”, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1977, 123 pp.

Por una literatura menor

Extraña complicidad la que hace decir a Gilles Deleuze y Félix Guattari: “Como cada uno de nosotros era al mismo tiempo varios, había ya un exceso de gente (...) resulta agradable hablar como todo mundo, y decir sale el sol, aunque todo el mundo sepa que es sólo una manera de hablar. No para llegar al punto en el que deja de decirse *yo*, sino aquél en donde no importa que se diga, o se deje de decir *yo*. No somos ya más nosotros mismos. Cada quien reconocerá a los suyos. Hemos sido ayudados, inspirados, multiplicados.” (Cf. *Rizoma* en *Revista de la Universidad*, oct. 1977) Ningún libro es atribuible, nos dicen, porque el sujeto y el objeto del enunciado están irremediamente perdidos en el mundo ordenado y significativo de la literatura clásica. Sin embargo, el conjunto de obras que han escrito aparece con sus nombres, y nosotros no podemos separarlos aún de una nueva “manera de hablar”, de un nuevo discurso al cual apenas nos estamos acostumbrando a leer. Fabricamos un “Dios para los temblores”; las tendencias críticas y metodológicas que nos rigen ignoran aún que un libro es una multiplicidad, y que como tal, la *significación* y el *valor* de una obra es una cuestión secundaria. ¿Cómo funciona un libro, cómo se relaciona incansablemente con un mundo exterior, cómo entra en contacto una máquina literaria con otras máquinas (la guerra, el amor, la burocracia, el fascismo) o con una máquina abstracta desprovista de un valor y una significación concretos? El campo casi virgen que abren estas preguntas, se proyecta en el trabajo de Deleuze y Guattari como una *manera de decir* que la literatura ya no es un ente que podamos pensar aislado; más aún: que ya no existe sino en y por el



exterior. Es una sola red la que se va tejiendo, una madriguera que se construye a base de túneles, entradas y salidas. *El Antiedipo*, *Rizoma* y *Kafka*. Por una literatura menor están permanentemente involucrados el uno en el otro, se entrecruzan constantemente para oponerse y relacionarse; nuevas máquinas, también, acuden a ligar sus líneas con ellos. Sólo queda una condición: no hay aquí ninguna escuela, porque “las escuelas, las sectas, las capillas, las iglesias, las vanguardias y las retaguardias siguen siendo árboles que, tanto en su elevación como en su caída ridículas, aplastan todo lo que, de alguna importancia, está sucediendo”.

Pero si bien no se pretende hacer una escuela, el *Kafka*, de Deleuze y Guattari abre nuevas posibilidades críticas. No se trata de una obra que se añade, con un lugar privilegiado o no, al inmenso arsenal bibliográfico kafkiano. En primer lugar, no es propiamente una monografía; en segundo lugar, no participa de las luchas interpretativas, ya muy definidas en bandos o vertientes, de un Kafka a través de su obra y/o su vida; y consecuentemente, en tercer lugar, quedan excluidos por principio los paradigmas críticos que han encerrado a Kafka en concepciones teológico-religiosas, psicoanalíticas, simbólicas o alegóricas.

Deleuze y Guattari abren su obra con una pregunta cuya respuesta inmediata será material de su siguiente obra: *Rizoma*. “¿Cómo entrar en la obra de Kafka? Es un rizoma, una madriguera.” A diferencia del libro-raíz —libro clásico y significativo que se desenvuelve según una lógica binaria; imagen del mundo ordenado— y del libro-raicilla —que pese a su aparente multiplicidad conserva siempre un centro rector y que procede también por dicotomía; imagen de un mundo sin eje, en caos—, el libro-rizoma deja ya de ser un reflejo del mundo para constituirse una multiplicidad plena de líneas que convergen, aunque pertenezcan a naturalezas muy diferentes o a estados de no-significación. El ámbito propicio para el desarrollo de un rizoma está en un mundo externo heterogéneo, donde no hay un centro que se divida ni una estructura única que lo dibuje. En Kafka, la máquina literaria se expande hacia muy diversos regímenes de signos a condición de que nada haya en ella que sea susceptible a la interpretación; no hay ocultos sistemas simbólicos o metafóricos, hermenéuticas secretas, asociaciones de ideas, estructuras: Kafka se ofrece sólo a la expe-

rimentación, a la cartografía del rizoma.

Pero si bien este rizoma ofrece por definición “múltiples entradas”, ¿por dónde comenzar? En *El castillo* aparece en los primeros capítulos el retrato de un portero con la cabeza inclinada. Ambos motivos, el retrato y la cabeza baja, se repiten persistentemente en la obra de Kafka. Un acto de sumisión que tiene su contrapartida con el movimiento de erguir la cabeza, también constante en su obra, sólo que ahora la expresión que lo contiene no es una imagen visual (el retrato), sino una evocación del sonido que emana del campanario que recuerda de su infancia. De aquí surgen dos ecuaciones: cabeza agachada/retrato (o foto, en otras ocasiones), que corresponde al deseo bloqueado, a la territorialización o reterritorialización; y la cabeza erguida/sonido musical, que presenta ahora un deseo que se levanta, imagen de la desterritorialización. En el plano del contenido, bajar o alzar la cabeza, la oposición resulta determinada por una lógica binaria, árbol-raíz, no libro-rizoma. En el plano de las expresiones, por el contrario, la oposición retrato/sonido se dispara hacia puntos divergentes. Mientras que en la imagen inmóvil del retrato se produce un “bloqueo funcional”, deseo que juzga y condena, sumisión, el sonido se desterritorializa para convertir al hombre en mono, ratón, escarabajo (“¿y si nos volviéramos animales o vegetales por literatura, lo que por supuesto no quiere decir literariamente? ¿No es, en principio, a través de la voz que uno se transforma en animal?” *Rizoma*) La metamorfosis es un claro ejemplo de este devenir-animal de Gregorio Samsa por literatura: un puro sonido intensivo, una voz desterritorializada que hace que las palabras de Gregorio sean sólo un graznido sin posible articulación lingüística.

La *Carta al padre* es también un retrato de cabezas inclinadas. El Edipo clásico freudiano que se gesta al principio de la *Carta*, se transforma pronto en un Edipo perverso, diabólico: primero, Kafka culpa al padre, luego rectifica y lo declara inocente, y después, deliberada y perversamente, hace al padre decir que es él quien se jacta de inocencia y quien culpa al hijo. No es aquí la culpabilidad, que tanto ha desvelado a los psicoanalistas de Kafka, lo que importa. Con este proceso, sólo se ha logrado amplificar ese retrato del padre hasta lo absurdo. Y ante ello, solamente queda una posibilidad de salida: que el hijo abarque los terrenos que han estado vedados al padre.

Edipización del universo, desterritorialización de Edipo, conexión a una madriguera, a un rizoma.

Deleuze y Guattari nos revelan en este pasaje a un Kafka cómico que ríe todo el tiempo, un Kafka alegre “desde el punto de vista del deseo” (“Nietzsche, Kafka, Beckett, no importa quién: aquellos que no los lean con muchas risas involuntarias y con escalofríos políticos lo deforman todo.”) Y a través de esta amplificación cómica del Edipo, la cabeza inclinada se conecta con otros tipos de sumisión: del triángulo padre-madre-niño, se pasa al de padre-empleado-niño, juez-abogado-acusado, alemanes-checos-judíos, etc. Es en este desdoblamiento sucesivo de los triángulos donde se perfilan las futuras potencias diabólicas (el americanismo, la burocracia rusa, el fascismo) de las que Lukács, aunque por muy distintas razones, se había dado cuenta al oponer a Kafka con Thomas Mann. Nuevamente el devenir-animal como única salida. Pero ya que el peligro de una regresión edípica no queda conjurado, pues el devenir animal está aún demasiado territorializado en los cuentos, la novela ofrece una nueva salida: tratar problemas más elevados, conectar esa máquina literaria con dispositivos concretos socio-políticos de mayor complejidad.

Los motivos que sirvieron a Deleuze y Guattari como entrada a la obra de Kafka, adquieren pronto una funcionalidad que desemboca en la concepción de una literatura menor. Mencionan tres características. En primer lugar, no se trata de una literatura escrita en un “idioma menor”, sino de la que realiza una minoría en una lengua mayor, una literatura marginal que experimenta una lengua ajena: los judíos checos en alemán, los negros de EE. UU. en inglés, los chicanos en español o inglés, etc. Se trata, evidentemente, de lenguas que sufren un proceso de desterritorialización. En segundo lugar, en toda literatura menor cualquier problema aparentemente individual es político. Kafka mismo lo dice: “Aquellos que, dentro de las grandes literaturas, se produce en la parte más baja y constituye un sótano del cual se podría prescindir en el edificio, ocurre aquí a plena luz; lo que allí provoca una concurrencia esporádica de opiniones, aquí plantea nada menos que la decisión sobre la vida y la muerte de todos” (*Diario*). Una tercera característica, ligada con la anterior, consistiría en que la enunciación individual se transforma en “enunciación colectiva”; literatura revolu-



cionaria, producto y productora de una solidaridad. “La literatura —añade Kafka— es cosa del pueblo” (*Diario*). La máquina literaria kafkiana anuncia, pues, una futura máquina revolucionaria. (No hay que confundir: Si Chomsky, por ejemplo, se adhiera valientemente a la defensa de los que se negaron a ir a Vietnam, no por ello su teoría generativa es revolucionaria; por el contrario, pertenece aún a la herencia del libro raíz).

Kafka inventa la lengua alemana de Praga. No es suficiente pertenecer a esa minoría checa judía de Praga proveniente del campo. Se hace imprescindible que deliberadamente se excluya cualquier metafórica o simbolización, que esa lengua extraña sea utilizada con un máximo grado de sobriedad, que sólo tenga un valor intensivo. “El animal no habla ‘como’ un hombre, sino que extrae del lenguaje tonalidades sin significación: las palabras mismas no son ‘como’ animales, sino que trepan por su cuenta, ladran y pululan, ya que son perros propiamente lingüísticos, insectos o ratones.”

El *Kafka* de Deleuze y Guattari no propone con esto un método de análisis, y menos aún un análisis exhaustivo. No es siquiera un ensayo literario estrictamente hablando. El retrato del portero con la cabeza inclinada que aparece en el mesón de *El castillo*, ha sido sólo una entrada al rizoma que, como vemos, no se corresponde únicamente con una máquina literaria.

Kafka. Por una literatura menor propone una nueva lectura —o una nueva manera de leer— que rechaza todos esos mitos que la crítica va heredando. Lo *kafkiano* deja de ser ya un término común. Sólo hay una *política* de Kafka, una *máquina* o *máquinas* que entran en juego, una *experimentación*,

una *cartografía*, un *deseo* que se crea y se mueve en la madriguera de Kafka.

Deleuze y Guattari no son arqueólogos. La literatura menor no está reservada a su discurso sobre Kafka, queda una posibilidad: “Servirse del polilingüismo en nuestra propia lengua, hacer de ésta un uso menor o intensivo, oponer su carácter opresivo a su carácter opresor, encontrar los puntos de no-cultura y de subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa, un animal se injerta, un dispositivo se conecta (...). Soñar, en sentido opuesto: saber crear un devenir-menor.

Francisco Hinojosa

Giles Deleuze y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*, Ed. Era, México 1978. (Colección Claves), traducción de Jorge Aguilar Mora.

Rulfo: *búllelo, búllelo, que se nos está enfriando*

La realidad se pone en evidencia en sus dos caras (real, imaginaria) de la misma manera: dejándonos a la intemperie, sin refugio posible en un estado anterior a su constatación, congelados en su misma evidencia.

Jorge Rufinelli, en el prólogo que precede las obras completas de Juan Rulfo, señala: “la imagen literaria que compone la obra de Rulfo —la soledad de los pueblos, soledad tan marcada que en ellos ni siquiera quedan animales, sino fantasmas, espíri-

tus— no es una extravagancia ni la simbolización de una soledad espiritual sino la imagen de una realidad verificable”. En efecto, la realidad que Rulfo narra empieza un instante después de que la muerte se ha posesionado del mundo: la revolución mexicana. El campo, la tierra, está plagada de muerte, y es verificable. Es la realidad que queda después del *Luto Humano* de Revueltas, hemos vuelto al páramo originario y el diluvio ha terminado, todos se han ido (se han muerto), hasta los zopilotes.

Y se ha quedado la tierra, desnuda, desértica, sin habitantes. El reino del silencio, el reino de los muertos que poblarán Comala. La realidad no se desdobra, es múltiple. Los muertos no son muertos, los recuerdos no son memoria sino realidad viva, evidente.

Rufinelli en su prólogo señala, atisba, no es lapidario (y tal vez sea esta su mayor virtud), hace mención a las lecturas que Paz, Fuentes, Arreola han hecho de Rulfo y señala otros caminos; no sin señalar que la lectura referente, histórica, sociológica es la *condición de posibilidad*, sin dejar de bastarse a sí misma, de la crítica interpretativa y de la crítica de la imaginación. Señala, atisba, y como prólogo cumple su función: no ata cabos, suelta hilachas, nos muestra las costuras, nos deja seguir caminos diferentes, algunas veces ambiguos, veredas apenas, caminos abiertos con pico y pala, avenidas enormes en otros casos.

Otro camino: las referencias, y es aquí donde Rufinelli resulta muy acertado. Cuando señala afinidades de Rulfo con otros escritores, en especial las que tiene con el suizo Ramuz y el francés Giono, con el lenguaje y su relación con el medio (evidente en Ramuz y el habla ¿costumbrista? de los montañeses). Ya Rufinelli había mostrado perspicacia al hablar de Revueltas, donde sitúa y deslinda la influencia de Faulkner en su narrativa, aproximándolo a los novelistas rusos del diecinueve. En Rulfo, nuevamente sitúa a Faulkner: “Se ha mencionado muchas veces, como influencias literarias de Rulfo, autores como William Faulkner, Jean Giono, C. M. Ramuz; el primero tal vez por sus técnicas: el perspectivismo que destruye cualquier noción monolítica de lo real, el monólogo interior que no sólo revela en forma directa el torrente de pensamiento sino las maneras ideológicas de estar ante la realidad”.

La edición de las *Obras completas de Juan Rulfo*, incluye, además de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, el prólogo ya men-