

LA RETÓRICA NEGATIVA DE TRISTÁN TZARA

THE NEGATIVE RHETORIC OF TRISTÁN TZARA

Jiménez Vargas, Álvaro*
Universidad Autónoma de Chile
Chile

Resumen

Este documento desarrolla la noción de mimesis negativa comprendida en el *Instructivo para escribir un poema Dada* publicado con los Manifiestos Dadá en el año 1918 por Tristán Tzara. Uno de sus artículos explica los pasos para crear poemas con palabras recortadas de un artículo del periódico para que cualquiera persona pueda transformarse en un escritor de vanguardia. Este ejercicio acaba con el papel que las voces *autor* y *mimesis* ostentan en la tradición literaria occidental, con lo cual el *autor* se transforma en el ejecutor de un programa cuya finalidad es suspender el juicio estético para ubicar al azar el núcleo de la actividad creativa.

Este texto establece una tensión con el canon pronunciado por Aristóteles en su Poética y con el portu surrealismo de Raymond Roussel. Así, la *mimesis negativa* de las Vanguardias históricas y en especial de Tristán Tzara revelará una nueva actitud hacia la estética, hacia la historia, y hacia las ideologías que forman la base de nuestra cultura occidental.

Palabras clave: mimesis negativa, Tristán Tzara, Vanguardia históricas, Manifiesto Dadá, Dadá.

Abstract

This document develops the notion of negative mimesis included in the Instructions for writing a Dada poem published with the Dada Manifestos in 1918 by Tristan Tzara. One of its articles details the steps for creating poems with words cut out of a newspaper article so that anyone can become an avant-garde writer. This exercise puts an end to the role of the author and mimicry voices in the Western literary tradition, making the author the executor of a program whose purpose is to suspend aesthetic judgment in order to place the core of creative activity at random.

This text establishes a tension with the canon pronounced by Aristotle in his Poetics and with Raymond Roussel's port of surrealism. Thus, the negative mimesis of the historical Vanguards and especially of Tristan Tzara will reveal a new attitude towards aesthetics, towards history, and towards the ideologies that form the basis of our Western culture.

Keywords: negative mimesis, Tristan Tzara, historical avant-garde, Dada Manifesto, Dada

*Doctor y Máster en Filosofía. Magister en Teoría e Historia del Arte. Licenciado en Bellas Artes. Profesor de la Universidad Autónoma de Chile. E-mail: alvaro.jimenezvargas@gmail.com

Finalizado: Chile, Agosto-2019 / **Revisado:** Septiembre-2019 / **Aceptado:** Noviembre-2019

1. Una estética divergente

El texto popularizado como un *instructivo para construir un poema Dadá* salió a la luz junto con los *Manifiestos Dadá* en el año 1917 por autoría del poeta rumano Tristán Tzara. Al igual que las propuestas artísticas de vanguardia, la narrativa que propone debe ser comprendida en relación con el horizonte cultural europeo, el cual fue testigo del agotamiento de los relatos ideológicos y estéticos de una cultura que dejó en las manos del progreso técnico el de desarrollo de la vida del hombre y de las grandes urbes. Este contexto la *vanguardia* debe comprenderse como un canto de protesta que despreció la apropiación burguesa de los valores clásicos para abrazar una inédita conjugación entre las voces *arte* y *vida* a través de nuevas y originales propuestas estéticas.

El planteamiento vanguardista, como bien sabemos, se constituyó en una fuerza subversiva que fue capaz de reelaborar las condiciones de producción de objetos artísticos con vistas a desembarazarse del peso de un clasicismo vaciado de sus valores y excesivamente conservador, lo cual tuvo como reacción una nueva poética cuya cualidad más distintiva fue el franco rechazo del canon occidental. Esto se vio reflejado una actitud cínica respecto del papel que desempeñaron los intelectuales en la determinación de las condiciones del gusto, y en general de todo aquello que estuviera al servicio de la construcción de los puentes entre los nuevos programas estéticos y las audiencias burguesas. En este contexto los manifiestos Dadá de Tzara encontraron vertebración desde una marginalidad respecto de los circuitos culturales consolidados para constituirse en una actividad gracias a la cual el hombre puede reencontrarse con aquella creatividad humana que había sido arrebatada por las academias.

El carácter histórico y vanguardista radica precisamente en adquirir una articulación respecto de los márgenes de

la estética de la época, pero, sobre todo, en tomar una dirección que va en contra de la inercia de su tiempo, y, sobre todo, a través de un escepticismo del relato ascendente de la historia en los inicios del siglo XX.

Así, Tzara se propuso prescindir de toda noción poética tradicional para desarrollar un método con el cual cualquiera de sus lectores podría convertirse en un original poeta de vanguardia. El ejercicio es radical, pues prescinde de todas las reglas de composición gramatical, de las métricas tanto como de los motivos, de la lírica, del romanticismo, y aún más: del escritor como sujeto que construye un discurso verbal. Todo, empero, con vistas a vislumbrar una nueva manera de imaginar el gran tejido que hace posibles las relaciones entre las nociones, las palabras y las cosas.

Para hacer un poema dadaísta. Coja un periódico. Coja unas tijeras. Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta Darle a su poema. Recorte el artículo. Recorte en seguida con cuidado cada una de las letras de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa. Agítela suavemente. Ahora saque cada recorte unos tras otro. Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa. El poema se parecerá a usted. Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo (Tzara, 1994. p. 50).

El procedimiento es sencillo: las palabras recortadas del periódico son objetos escogidos y posteriormente reconstituidos, pero dislocados sintácticamente. El rendimiento de la operación es de un alcance ontológico, y pone de manifiesto la fragilidad de la convención y que y no hay concepto de realidad que no sea vulnerable, aunque esto ya se había encargado de demostrarlo el desplome de las utopías acaecido por los desastres de la primera guerra mundial.

La operación de Tzara se inscribe como una puesta en crisis de la economía política del símbolo, en tanto que se un cuestionamiento del sistema de garantías provistas por

el lenguaje. En efecto, los enunciados y las palabras son sometidos por Tzara a las centrifugas de azar, y se utilizan para *componer* textos verbales pero desprovistos de reglas de gramática y sintaxis, lo que les hace perder su valor convencional, puesto que los enunciados y las palabras no son utilizados como expresiones de una subjetividad que habla. El desmontaje del aparato gramático implica una renuncia a la condición cualitativa del yo parlante, lo que en un principio le ubica en continuidad con surrealismo, y hace común su crítica al estatuto de realidad, a través de una denuncia de la vulnerabilidad de todo concepto y abstracción. Además, la negación de la noción de autor es análoga a una destitución de esa primera persona que pronuncia los enunciados, son poemas sin autor, con el registro de la actividad de un sujeto vacío. Según sus palabras:

Una obra de arte jamás es bella, por decreto, objetivamente para todos. La crítica es por lo tanto inútil, no existe más que subjetivamente, para cada uno, y sin el menor carácter de generalidad. ¿O acaso se ha hallado la base psíquica común a toda la humanidad? Quedan bajo las alas anchas y benévolas del intento apocalíptico: el excremento, los animales, las jornadas. ¿Como es que se quiere ordenar el caos que constituye esa infinita y enorme variación: el hombre? (Tzara, 1994. p. 14).

2. El canon estético aristotélico y la noción de armonía de la tradición grecolatina

El cuestionamiento estético de Tzara tiene un largo alcance, pues su envergadura desarrolla la noción occidental de orden y proporción que se instituyó desde el Renacimiento, y, que es deudora del espíritu y valor cultural que la filosofía Neoplatónica desarrolló desde los primeros siglos después de Cristo que ingresó a Europa en el siglo XII, para luego revestirse con los ropajes de una sabiduría esotérica gracias a las traducciones de Marsilio Ficino (1433 - 1499).

Esta nueva forma de espiritualidad compuesta encontró en Occidente un lugar

donde ubicar el valor de la proporción y el orden en el más alto de los sitiales, lo cual puede ser comprobado en los tratados de arquitectura y urbanismo escritos por León Batista Alberti (1404 - 1472) o Luca Pacioli (1445 - 1517). En efecto, desde este punto de vista, el Renacimiento puede ser comprendido como una época bisagra que transformó los valores espirituales asociados a las proporciones heredados del pitagorismo y de la astronomía en elementos que constituyeron una nueva filosofía pragmática que estaba al servicio de los intereses de las clases comerciantes. Además, la noción de proporción y de orden encontró un asentamiento en el núcleo mismo de la creación artística que tuvo su apogeo entre los siglos XIV y XV, a lo cual, hay que adjuntar los valores políticos del neoclasicismo observó retrospectivamente cómo las expresiones de la estética grecolatina tributaba el valor civil de la armonía y la belleza.

Dicho en otras palabras, las manifestaciones estéticas no se limitan a constituir simples estilos, por el contrario, los estilos son producto de una poética que “impone una cierta actitud, incluso moral” (cfr. Argan, 2000). Lo cual quiere decir que los patrones de la cultura son los mismos que dan origen a las fórmulas estéticas, y están determinada por el mismo cuadro de concepciones y valores de la cultura. Si aplicamos este razonamiento al valor intrínseco que tiñe los tiempos de Tzara, la belleza, como garantía perceptible de un orden superior, habría caducado, en tanto, es la condición de representación de los valores más altos a los que el hombre podía aspirar. En este sentido la crítica pronunciada por Tzara tiene un doble fundamento que trazas líneas de fuga hacia la antropología, la filosofía y la estética, pues las nociones de *jerarquía* y *armonía* que el Renacimiento y el Clasicismo habían celebrado.

Es posible resumir que el concepto de obra artística canónico ya no expresaba el sentir de los hombres de la edad moderna,

lo cual configuró una nueva mentalidad que “puso de manifiesto una voluntad de reforma y de adecuación racional a las necesidades de una sociedad que estaba transformándose” (Argán, 2000, p.21), y vislumbraron que la transformación estaba condicionada por una renuncia a sus principios y a sus valores fundamentales.

Con todo, el *método* de escritura automática de Tzara reflejado en su instructivo debe ser comprendido como un intento de superación de los principios aristotélicos que se anuncian en *Poética*. En sus páginas, el estagirita dejó escritas las indicaciones para escribir obras dramáticas ubicando el foco en dos axiomas; primero, el de la belleza de la composición radica en la medida y el orden de sus partes, el segundo recomienda que el relato se desarrolle en torno a una *adfabulación*, es decir, debe revelar una moraleja o enseñanza. Dicho en otras palabras, todas las consideraciones se reúnen al rededor del concepto capital de *imitatio*:

(...) la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía refiere más bien lo universal, la historia en cambio lo particular. Lo universal consiste en que, a determinado tipo de hombre, corresponde decir u obrar determinada clase de cosas según lo verosímil o lo necesario (Aristóteles, 2003, p.57).

El arte y la literatura son una expresión de la mimesis:

Quedó establecido por nosotros que la tragedia es imitación de una acción acabada y entera (...) Entero es lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que de por sí no sigue necesariamente a otra cosa, pero después de lo cual hay o se produce algo; es fin, por el contrario, lo que de por sí sigue naturalmente a otra cosa, de manera necesaria o por regla general, y a lo cual no sigue ninguna otra cosa; medio es lo que viene después de algo y es seguido por otra cosa.

Quienes componen bien fábulas, no deben comenzarlas ni terminarlas al azar, sino que deben atenerse a los conceptos indicados. Además, en el animal hermoso y en toda cosa hermosa que consta

de partes, no sólo deben estar estas ordenadas, sino que debe también existir la media correspondiente, pues la belleza consiste en la medida y en el orden; por ello no resultaría hermoso un animal demasiado pequeño (...) ni tampoco demasiado grande (...) De la misma manera, pues, como en los cuerpos de los animales, deber haber alguna medida» (Aristóteles, 2003, p.53).

Estas ideas tienen un paralelo con lo que el estagirita había pronunciado en su *Metafísica*, señalando que *las especies principales de lo bello son el orden, la simetría y lo determinado*, lo cual se refleja en la tendencia natural del hombre en la admiración dada en la contemplación de las efigies y composiciones según el canon occidental, señalando que las fábulas deben estar compuestas alrededor de una acción entera y perfecta, de tal manera que ésta tenga principio, medio y fin, para que sea un todo, como un ser vivo, y produzca el placer que le es propio (cfr. Aristóteles, 2003, p.017). En efecto,

(...) la imitación es cuando lo es de una sola cosa, así también la fábula, que es imitación de acción, debe serlo de manera que tenga unidad y construya un todo, asimismo las partes de las acciones deben estar compuestas en tal manera que, quitada alguna de ellas, el todo se diferencie y conmueva, pues la cosa cuya presencia o ausencia no produce ningún efecto, no es parte del todo (Aristóteles, 2003, p.56).

Así, la composición debe estar calibrada para “producir pasiones –como la piedad, el temor, la ira y otras por el estilo- y establecer la grandeza y pequeñez de las cosas” (cfr. Aristóteles, 2003, p.093), de modo que “quien escucha el relato de las acciones que se producen, aún sin verlas, se estremezca y sienta conmiseración por lo que sucede” (cfr. Aristóteles, 2003, p.073).

3. Antecedentes de una escritura sin autor

Algunos años antes de la publicación del primer manifiesto Dadá, el escritor francés Raymond Roussel (1877 - 1933) había

publicado una novela titulada *Impresiones de África* (1910), cuya trama, argumento y estilo reflejaron los resultados arrojados por una serie de juegos que buscaron poner en suspenso el canon literario y la supervisión que ejerce subjetividad del escritor. Roussel, antes que el Surrealismo, había sido pionero en la búsqueda de una manera de escribir más allá de la vigilancia de los estilos y de los criterios para jugar a componer con piezas un relato que sintoniza más bien con un collage que con un obra literaria. En efecto, la originalidad de Roussel residió en la exploración del potencial asociativo de la homonimia a través de la repetición de dos frases casi idénticas, pero de contenidos distintos. Esto, según un sistema de reglas *ad hoc*, ubicaron al principio y en la conclusión de un pasaje. Así, su actividad consistió en tender un puente semántico entre los dos figuras polares, los cuales en principio no cuentan con ningún nexo narrativo. Según sus palabras:

Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de metagramas). Por ejemplo, *billard* (billar) y *pillard* (saqueador, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero todas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas.

Por lo que respecta a *billard* y *pillard*, obtuve las frases que siguen:

1. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard ...*

2. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.*

En la primera frase *lettres* tenía la acepción de <signos tipográficos> (letras), *blanc* de la <tiza> y *bandes* la de orlas.

En la segunda, *lettres* significaba <cartas>, *blanc* <hombre de raza blanca> y *bandes* <hordas guerreras>.

Una vez encontradas las dos frases, mi propósito era escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera frase y concluir con la segunda. (...)

En el cuento al que me refiero, había un *blanc* (u explorador de raza blanca) que, bajo el título de *Parmi les noires* (entre

los negros) había publicado en forma de *lettres* (misivas) un libro que trataba de las *bandes* (hordas) de un *pillard* (rey negro).

Al principio del relato, un personaje que escribía con un *balnc* (tiza) unas *lettres* (signos tipográficos) en las *bandes* (orlas) de un *billard* (billar). Estas letras componían criptográficamente la frase final: *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*, y todo el cuento giraba en torno a un retruécano basado en los relatos epistolares del explorador» (Roussel, 2004, p.10).

Roussel agregó que dentro en literatura los sucesos descritos no necesitan proceder de la realidad ni estar inspirada en ella, pues la obra no debe tener nada de real, ninguna observación del mundo, sino combinaciones imaginarias, sólo concebidas a partir del lenguaje (cfr. Roussel, 1990, p.10). El resultado es, según sus palabras, una clase de “mosaico” que ha sido creado a partir de “ecuaciones de hechos” que fue necesario articular “lógicamente”, lo cual le permitió “tomar una frase cualquiera, de la que extraía imágenes, dislocándola al modo de un jeroglífico” (cfr. Roussel, 1990, p.11).

Por su parte, Marcel Duchamp considerándose a sí mismo como un pintor, y como tal, señaló que es más productivo ubicarse bajo la influencia estilística de un escritor, y, observó en Roussel una cualidad “antirromántica y antinaturalista” cuya virtud es llevar a cabo “un trabajo lógico riguroso hasta el delirio pero alejado de las convenciones de cualquier género conocido” (cfr. Ramírez, 2000, p.22). La obra es Roussel no hace concesiones: “Ningún lirismo en la expresión, ninguna concesión al color local” (cfr. Ramírez, 2000, p.22), lo cual de testimonio de que Roussel fue precursor de un modo de experimentación que pone en juego el principio de figuración sostenido por la mimesis literaria, y, de alguna manera definió una línea que se proyectó en el sustrato político de la vanguardia.

En *Impresiones de África*, en tanto que relato novelesco, el lector se transforma en

un testigo de la más extravagante sucesión de números artísticos realizados a propósito de una gala dedicada al emperador de un país imaginario. En una de ellas, por ejemplo, Bex, uno de sus personajes, agasaja a la audiencia con una orquesta de autómatas contenidos dentro de una caja de cristal. Las armonías musicales se desprenden de la máquina cuando una manivela hace girar un conjunto de ruedas que hacen fluir un químico violáceo que al circular impulsa pistones y membranas, creando con prodigiosa virtuosidad un recital para que sorprende a los espectadores. En otra ocasión, Skarioffszky presenta ante la multitud una serie de curiosos objetos conformados por una cítara, un recipiente con agua y otros aparatos en las que el protagonismo se lo lleva cierta clase de gusano. Este animal, que por vía de contorsiones de su cuerpo, deja escapar por vez gotas de agua del recipiente, caen sobre una cítara cuidadosamente dispuesta, de manera que el animal es un avezado músico que cautiva a la multitud con su ejecución.

A continuación En los siguientes párrafos reproducimos el fragmento en que se describe el particular espectáculo:

El gusano, dejado a su libre albedrío, levantó de pronto, para bajarlo en el acto, un breve fragmento de su cuerpo.

Una gota de agua, a la que dio tiempo de colarse por el intersticio, cayó con fuerza en una cuerda vibrante que, con el choque, dio un *do* puro y sonoro.

Algo más allá, otra sacudida del cuerpo obturador dejó escapar otra gota que, esta vez, golpeó con un retumbante *mí*.

Un *sol*, luego un *do* agudo, atacado de idéntica forma, completaron un acorde perfecto, que el gusano volvió a desgranar abarcando una octava completa.

Tras el tercer y último *ut*, las siete notas consonantes pulsadas al mismo tiempo proporcionaron un modo de conclusión a este preludeo experimental.

Así entrenado, el gusano comenzó una lenta melodía húmeda llena de tierna y lánguida dulzura.

Cada gota de agua, desprendida por un voluntario estremecimiento de su cuerpo, golpeaba afinadamente tal o cual cuerda que la dividía en dos fragmentos iguales.

Una tira de fieltro adherida al lugar adecuado de la madera de la cítara amortiguaba la caída del pesado líquido que, a falta de aquella, habría producido molestos chisporroteos. (...)

El gusano seguía con sus contorsiones musicales, atacando a veces dos notas a un mismo tiempo tal como lo hacen los citaristas profesionales con una baqueta en cada mano.

Varía melodías, quejumbrosas o alegres, siguieron sin interrupción a la siguiente cantinela.

Luego, dejando de lado el repertorio que habitualmente corresponde a este instrumento, el reptante animal se lanzó a la ejecución polifónica de un vals curiosamente danzarín.

La melodía y el acompañamiento vibraban a un tiempo en la cítara, que generalmente se limita a la escasa producción de dos sonidos simultáneos.

Para dar relieve a la parte principal, el gusano se alzaba más soltando así sobre la cuerda, violentamente golpeada, mayor cantidad de agua.

El ritmo, algo vacilante, prestaba discretamente al conjunto ese sello original, característico de las orquestas de cíngaros. (...)

No intervenía ningún elemento mecánico en esta ejecución personal llena de fogosidad y convicción. El gusano parecía ser un virtuoso cotidiano que, según la inspiración del momento, debía ofrecer, de forma diferente cada vez, tal o cual fragmento ambiguo cuya delicada interpretación podía convertirse en un tema de debate. (...)

No tardó el reptante animal en acentuar con enormes sacudidas una melodía de amplia estructura, cada una de cuyas notas escritas debía ir acompañada de algún grueso cabrio. En torno a este tema, elaborado como base, corrían mil ligeras variaciones que provocaban simples temblores del flexible cuerpo.

El animal estaba ebrio de armonía. En vez de dar muestras del más leve cansancio, se exaltaba cada vez más con el incesante contacto de los efluvios sonoros que él mismo desencadenaba.

Su embriaguez se transmitía al auditorio, extrañamente conmovido por el timbre expresivo de tales sonidos, semejantes al llanto, y por la increíble velocidad que destacaba aún más gracias a múltiples enlaces de fusas (Roussel, 2004, p.89).

4. A modo de conclusión: El poema Dadá como una imagen del mundo

Como hemos podido observar, el juego creativo creado por Tristán Tzara crea una tensión con el perímetro que limita el universo de la creación literaria. Pero este intento, por el contrario, no queda limitado por las condiciones propias del lenguaje literario o estético, sino que avanza un paso hacia una reflexión ontológica, pues hace un emplazamiento de los fundamentos últimos y supuestos entitativos que tienen que ver más con la filosofía que con una determinada ciencia estética como la literatura.

Esto no lleva a desprender una reflexión sobre la relación entre la lengua y el mundo, pues, el instructivo de Tzara es una imagen especular del papel que una obra de arte de vanguardia posee dentro del panorama sociopolítico. Esto quiere decir que efectivamente habría mimesis en el poema que resulta de las operaciones descritas por el poeta rumano, y esta quedó expresada en su estructura gramática, pero también a nivel morfológico, y, además en la irregularidad de su superficie. Con todo, el ejercicio se expresa como una reflexión del papel del arte dentro del proyecto de modernidad, lo cual se expresó como el *teratos* que refleja la imagen un mundo, aunque aquello que se nos presenta una apariencia heterodoxa es una apertura hacia un paisaje que está sujeto a un principio que se nos escapa. Y en este sentido la mimesis seguiría estando en el seno de la obra de vanguardia. Por esos motivos podemos resumir que el instructivo para componer un poema Dadá, pretende suspender el

juicio estético a través de la irrupción de los principios poéticos que desde de la antigüedad sancionaron las cuestiones exotéricas como; el orden, la proporción y la estructura de la gramática de las composiciones verbales. Más específicamente, lo que está en la línea de fuego es su fundamento estético: el orden y la relación armónica entre las partes constituyentes del discurso. Esto quiere decir que la voz *vanguardia histórica* nos ubica en una situación en la cual la imagen del mundo ha caducado, lo cual obliga a poner de frente una lengua que ya no sirve para hablar del mundo. En efecto, a partir de ese momento se rompe la relación natural entre el mundo y el lenguaje que lo construye y reconstruye en su despliegue, y, junto con eso Tzara quiere extinguir también sus proyecciones, es decir, aquello que Foucault describió en su análisis bajo la noción de utopía.

Para lograr esto Tzara pone en acción una suerte de *poética de la dismantelación*: del concepto de obra de arte, de la idea de construcción gramática, de la noción de autor, lo cual es, desde un punto de vista filosófico, una renuncia a las garantías de la lengua y de su ley. Esto no es un capricho, sino una respuesta al escenario sociopolítico de la Europa de la post guerra, donde ya no quedaban metáforas disponibles para hablar de un mundo en su sentido unitario, y que el lenguaje constituye el mundo había dejado de ser válido.

Esta conclusión, en resumen, podría albergar una contradicción cuando advertimos la posibilidad que la construcción gramática derivada del programa de Tzara efectivamente es solidaria con el marco sociocultural y con las condiciones propias de su momento histórico. Dicho en otras palabras, el poema Dadá y sistemático respecto del entorno en el cual se nutre, lo que quiere decir, en pocas palabras, que si existe la posibilidad de una mimesis en poema. No obstante, *el instructivo para escribir un poema dadá* comporta nueva manera de imaginar el gran tejido que hace posibles las relaciones entre

las nociones, las palabras y las cosas. Por esos motivos el coeficiente vanguardista del poema debe ser analizado según el binomio *utopía/heterotopía* que utilizó Michel Foucault para determinar la proximidad de los productos de la cultura con ese eje interno que distribuye las fábulas y las ideologías:

Las *utopías* consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace “mantenerse juntas” (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fábula*; las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases (Foucault, 2002, p.13).

Según este esquema polar el poema Dadá describe una poética heterotópica porque problematiza las relaciones entre las nociones y sus representaciones, y por que obliga al lector a renunciar al valor nominal del lenguaje, y más aún, en transformarlo en terreno fértil para la creación de un nuevo sistema de relaciones a través de una imagen renovada de las cosas y del mundo.

Referencias bibliográficas:

- Argan, G.C. (2000). *El arte moderno*. Madrid, España. Ediciones Akal.
- Foucault, M. (2002). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Siglo Veintiuno.

- Tzara, T. (1999) *Siete manifiestos Dada*. Barcelona, España. Tusquets Editores.
- Paz, O. (2008). *La apariencia desnuda*. Madrid, España. Editorial Alianza.
- Aristóteles. (2003) *Poética*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losada.
- Roussel, R. (2004) *Impresiones de África*. Madrid, España. Editorial Siruela.
- Ramírez, J.A. (2000) *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid, España. Editorial Siruela.