

JOSE LUIS MENENDEZ

orfeo en la ciudad

BLAKE, BAUDELAIRE, GINSBERG, GELMAN:
las venas abiertas de la razón mítica



ediciones  alphalibros

ORFEO EN LA CIUDAD
Blake, Baudelaire, Ginsberg, Gelman:
las venas abiertas de la razón mítica

Menendez, José Luis

Orfeo en la ciudad : Blake, Baudelaire, Ginsberg, Gelman : las venas abiertas de la
razón mítica. – 1ª ed. – Mendoza : Alphasibros, 2012

120 p.: il.; 21x14 cm.

ISBN 978-987-27817-0-5

1. Ensayo literario. I. Título

CDD A864

Fecha de catalogación: 01/02/2012

Orfeo en la ciudad

Blake, Baudelaire, Ginsberg, Gelman:
las venas abiertas de la razón mítica

Primera edición 2012

ALPHALIBROS

Diseño de tapa: Daniel Menéndez – Julián Decurgez

Foto de contratapa: Iriana Menéndez

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

ISBN 978-987-27817-0-5

Libro de edición Argentina

JOSÉ LUIS MENÉNDEZ

ORFEO EN LA CIUDAD
Blake, Baudelaire, Ginsberg, Gelman:
las venas abiertas de la razón mítica

ALPHALIBROS 2012

Presencia de Orfeo

... el mito es el poema primitivo y anónimo del pueblo y lo encontramos empleado en todas las épocas, transformado continuamente por los grandes poetas de los períodos cultos. En el mito, las relaciones humanas se despojan casi por completo de su forma convencional e inteligible sólo para la razón abstracta; muestran lo que la vida tiene de verdaderamente humano, de eternamente comprensible y lo muestran bajo esa forma concreta, ajena a toda imitación, que da a todos los mitos verdaderos su carácter individual que se reconoce a primera vista.

Richard Wagner

Derrotero del mito

Los grandes mitos, aquellos que perviven en el ideario de las culturas más diversas, y que, emergiendo desde lugares cerrados y distintos, llegan a exhibir afinidades sorprendentes, pueden ser vistos, en una primera aproximación, con la misma textura que para cada hombre individual tienen sus experiencias oníricas, es decir, cargados de atributos fantásticos, y al mismo tiempo próximos y transmisibles, como si de algún extraño modo fueran parte de los hechos reales. Pero, aunque se constituyan con la misma leve materia del sueño, y puedan producir, mientras duren, la misma intensidad de temor o de goce, enseguida traslucen, en cuanto se afina la observación, otro tipo de trascendencia. Por lo pronto, se muestran ordenados de una manera distinta, más acorde con la lógica de los relatos. Ofrecen, además, cierta homología con el mundo real, hasta el punto de parecer un reflejo de sus mismos conflictos, aunque en otro sentido lo sobrepasen, lo empujen, lo detengan, o lo instalen dentro de un arco temporal ajeno a toda ley física, a toda lógica comprensiva. No se trata sólo de una permanencia virtual, como la que podría ser la de Penélope, en cualquier mujer que cumpla sus labores, con paciencia y recato, mientras espera a su marido ausente. O la de los mausoleos del poder, como centro de los sacrificios humanos. O la de una pluma que, como en algunas tradiciones antiguas, sirviese para medir el peso de las almas. Se trata de algo más, de las tribulaciones del hombre histórico, en su inacabado trayecto. Lo que guarda, todavía, de fantástico y bello, en sus alforjas infantiles, y por lo cual Chesterton pudo decir –y para nosotros resultar comprensible–, que *“en el curso de este azaroso viaje, el ómnibus banal reviste las apariencias antediluvianas de un navío encantado”*. Todavía hoy, cuando la tierra tiembla, o algún volcán anuncia su erupción, los afectados sienten, por debajo del temor epidérmico, el acoso de una fuerza oculta, un golpeteo

profundo y misterioso, que parece llegarles desde otro tiempo. Y ahora mismo, una gran variedad de creencias no verificables, como las que tratan sobre las resurrecciones post-mortem, la curación de males y carencias por medio de flujos milagrosos, o la trasmigración de las almas, siguen participando, de manera activa, en el imaginario mítico.

Sucede, por otra parte, que el campo de representación de los mitos, el lugar en el que nacen y batallan y mueren y se reproducen, es la memoria de los pueblos. Se verifica, pues, una relación necesaria entre la perdurabilidad de un mito y la persistencia de las condiciones sociales dentro de las cuales se va plasmando su creación o, en otros casos, sus adaptaciones más exitosas. Es por eso que ya no despiertan interés ninguno los dioses o conjuros que tiempo atrás brindaban protección contra los animales, hacían menos peligrosos los viajes o procuraban la mayor fertilidad de las mujeres y la tierra. Tanto fermento de verdad, tanto soñado tutelaje, deviene, en medio de las vacunas, los radares, los abonos químicos, una mera superchería. Y la misma integridad del mito como concepto, parece confundirse, en ocasiones, con los juegos de la fabulación o el engaño.

Sería erróneo, sin embargo, establecer una sinonimia entre mito y falsedad. Los ideales de procuración de “lo justo”, lo mismo que “el hombre nuevo” o cualquier otra mitología de sustanciación “utópica”, pueden resultar débiles e inciertos, y encarnar una situación o figura mítica desdeñable. Pero, en la medida que resuman aspiraciones legítimas y contengan elementos “creíbles”, es decir, que cuenten con una base de racionalidad, pueden llegar a ser reales en el tiempo, y transformarse en mitos consistentes, que acompañen el proceso de realización humana en una etapa superior. Mientras que existen, por el contrario, realidades externamente duras e inmovibles, como las uncidas a la sombra mítica del gran dios Mercado o de la diosa Ganancia, que aunque no tengan limitaciones a la vista, contienen tanto germen de irracionalidad y desarrollan tan profundas contradicciones, que pueden llegar a desaparecer,

en un futuro, del paraíso histórico, sin dejar nada más que su recuerdo doloroso.

La perdurabilidad de los mitos exige, también, sugestión y belleza. En muchos casos ellas alcanzan tanta dimensión, participan de tal modo en lo que el arte tiene de atemporal y persistente, que asumen una función autónoma, un cargo de valor propio, hasta el punto de volverse capaces por sí mismas de llevar la trascendencia del mito mucho más allá de lo que su base social consentiría. *La Tempestad*, de W. Shakespeare, puede servir para ilustrarlo. En ella resplandece la trilogía mítica que componen Próspero (como Conquistador) y Calibán y Ariel (como las dos caras del Conquistado), que se convierten en eje referencial de un debate que prosigue, en mérito a la correspondencia que se manifiesta en el mundo moderno con ese tipo de articulación social, y que, desde la conquista de América hasta el colonialismo y el imperialismo actual, subsiste como modelo de relación casi excluyente. En otras edades del mundo, donde no existieran esas condiciones, aquel relato perdería su entidad mítica, aunque nunca su valor como categoría histórica, ni (por supuesto) la vida transmitida por Shakespeare.

También hay ocasiones en que otros hechos, en cierto modo accidentales, potencian la riqueza de un mito, redescubren en él aspectos escondidos, y lo catapultan a una nueva vida, que es como decir, a un nuevo servicio. Tal es lo que ocurre, por ejemplo, con Ulises, en el mundo de J. Joyce, o con Sísifo, de acuerdo con el ensayo de A. Camus, donde al margen de su dudosa hipótesis originaria –que coloca la respuesta a la idea de suicidio como legitimación de toda filosofía posterior–, se reubica de tal manera al personaje en la cuesta de nuestros días, con tanta propiedad y vehemencia sobre la misma descolorida aridez, que resulta muy difícil salvarse de una identificación personal con el diario traslado, hacia ninguna parte, de las pesadas piedras: la pena irremisible del trabajo inútil.

El de Orfeo se nos muestra, en cambio, como un mito lejano. Y hasta podría decirse, con un fraseo post-moderno, que Orfeo, en los mercados de la mitología, no aparece como un operador exitoso. Habría que

ver, entonces, el comportamiento de dicha afirmación en un contexto histórico.

o-O-o-O-o-O-o

De acuerdo con las narraciones que lo fueron erigiendo en mito, Orfeo era hijo del rey de Tracia, Eagro, y de la musa Calíope, que le transmitió el don de la música. Su lira y sus cantos tenían el poder de cautivar a las bestias y plantas y a la gente. Luego de participar en la expedición de los Argonautas, y de salvar a los marinos del “Argos” del llamado fatal de las Sirenas, gracias al encantamiento que producía su música, Orfeo vive una dolorosa historia de amor con Eurídice, quien muere por una picadura de serpiente. En su desesperación, el poeta accede a los Infiernos, en donde la encuentra. Seduce con su lira a los guardianes del lugar, quienes consienten que regrese con su mujer a la tierra. Esa posibilidad le es concedida con la única condición de que caminara siempre delante de ella, sin volverse para mirarla. En la mitad del trayecto, Orfeo se rebela contra esa privación, y torna su mirada hacia atrás. Entonces Eurídice sufre una segunda muerte, regresando al reino de las sombras. Orfeo, luego de esa frustración, se marcha a las montañas de Tracia, donde vive como un ermitaño, jugando y recitando entre los árboles y los animales. No se tiene, sobre sus últimos días, relatos inequívocos. Algunos estudiosos aportan la noticia de que habría muerto, despedazado en venganza por una banda de mujeres –las desencadenadas (o furiosas)– que habían intentado, vanamente, alejarlo del recuerdo de Eurídice. Frazer, en *La Rama Dorada*, transmite ese relato, citando también el probable esparcimiento de su cuerpo, luego de que se lo quebrara en pedazos, como una manera de buscar la fecundación de la tierra. Para otros, en cambio, desaparece, sin que se guarden de él otros registros.

No resulta sencillo reconstruir ahora los pasos del mito. Ello exige, por lo menos, cierto grado de sensibilidad consciente que no se revela con presteza ni con sencillez, en este crucial siglo XXI, donde el quehacer sensible no cuenta como acción ni como argumento de poder, y lo consciente es, en primer y casi exclusivo grado, la inteligencia práctica. Es obvio que a Orfeo no se lo puede hallar con su ropaje antiguo ni reviendo su final incierto ni exhumando la palabra muerta. Orfeo es, en cada caso, en cada nuevo tiempo, la voz en agonía. La que se bate entre el olvido y la perpetuación. La que produce, con el lamento de los galeotes, un rezo esperanzado, un coro de remordimientos o una bocanada de sangre. La que irradia la música gozosa y frenética de la libertad irreprimida, la que lucha y celebra cada victoria mínima, la que suelta, aún en medio de las derrotas, el grito de una nueva batalla. La otra voz perpetua y disonante del mundo, que siempre se pierde y reaparece. Y deja, como el zumo de su huella sensible, en medio de una liturgia de esclavos, la conciencia de un "blues", o una flauta de cañas en medio de la desintegración de la piedra.

Sólo en el cumplimiento de esa parábola, viendo y oyendo con el ardor de la vigilia cómplice, podremos observar a Orfeo, el hombre hecho de palabras y música, cantando de nuevo a nuestro lado, y emergiendo de los ghettos y las catacumbas, y de las noches atormentadas, con su risa indemne. Porque con Orfeo se expone y se clausura, en realidad, la esencia mítica del oficio del poeta, y de toda literatura trascendente. Los equívocos y las discusiones sobre la objetividad de un hecho poético, los debates sobre la vocación y los destinos literarios, todos los teoremas sobre la conjunción sólo superficialmente incomprensible de realidades y ficciones, todo eso está en Orfeo, en su acecho infinito puesto en la de-construcción del laberinto del mundo, y en la prueba de que todo lo que existe, aunque se cubra de poesía, o por eso mismo, se puede definir con la cuerda imaginativa del hombre, con su lira dulce y afilada.

En la mayoría de los grandes poetas hay tal grado de correspondencia con Orfeo, que con ellos se consuma la prueba del hallazgo, la

regresión de su canto desde la yerma tierra de los muertos. En primer lugar, se les encuentra el vínculo con la realidad, que sólo existe en tanto resulte confrontable, porque las ficciones literarias son en verdad “una medida de tensión”, la prueba de hasta donde es posible que la realidad se expanda o se reduzca. Lugares como la Torre de Babel o el país de Cucaña o tantas Islas felices, fantásticas o patibularias de la literatura, o sus Infiernos y sus Purgatorios, son alumbramientos de por lo menos una doble significación, que nunca excluyen cierto sustento material, y una suma de vivencias y reflexiones objetivas donde se sustenta la necesidad de un relato. La acechanza de los demonios o de cualquier otra fuerza de la malignidad, no sólo sucede en la noche de los castillos o en los sitios oscuros y deshabitados. También pueden responder a la soledad o a los remordimientos o al hambre y sed de Dios, de justicia o de conocimiento, y producirse en cualquier sitio –aunque sea un sitio blando y placentero–, pero siempre en el fragor de una conciencia crítica. La ensoñación más delirante, los actos o los pensamientos más enajenados y absurdos, raramente se manifiestan sino como parte de una situación vulgar, como fin o como principio de hechos tan mundanos como los que llevaron a Orfeo al abordaje del Infierno: La muerte de la mujer amada, el rechazo de la fatalidad, la propia confianza de un hombre–poeta–amante en su aptitud política, lírica y amatoria.

En segundo lugar está el coraje y la capacidad de aprehensión y enfrentamiento, lo ejecutable de cada uno de los actos con que la ficción se nutre y se aleja de la realidad, se alumbra y se ciega en sus visiones, la hiere, la profana, la impregna, la disuelve, y deviene finalmente capaz, por lo que de ella quiere y necesita, de probar lo más profundo del horror, de correr con la espada de Perseo sobre su propia conciencia gorgónica, de borrar las tablas de la ley, para que puedan rehacerse sobre su polvo unánime y plural, la escritura de las circunstancias, esa suma de condiciones que quiten de los mandamientos abstractos su falacia implícita, y hagan cada vez más posible la “toma de sentido”, la consonancia de todo mandamiento con el texto social que lo refrende y legitime.

Se da, por último, la asunción de su destino trágico, ese acto de su voluntad que le niega a los poetas vivir en el riesgo de la sumisión y la molicie de todo bien condicionado. Destino trágico, sin dudas. Pero también diverso. Porque la poesía orfeica, al igual que la propia vida de su padre, prodiga finales diferentes. La convivencia mágica con los animales y la naturaleza, en una soledad capaz de retener los dones del encantamiento. La consagración de sus cabezas en el mausoleo de las Musas. El sacrificio por no ceder nada de lo querido. La desaparición con causa en los torrentes del dolor humano. O cualquier otra muerte que no sea casual y silenciosa.

Hay otro tipo de escritura, por supuesto. La de la mera forma o la del entretenimiento de ocasión. No es la de Orfeo. No es la del Poeta perdurable. No es la que puede alcanzar ese espesor mítico que los pueblos piden y reconocen, y que prevalece, al fin, muchas veces con abstracción de que el mismo poeta lo haya buscado o comprendido.

Orfeo cuenta con la ventaja de poder asumir las formas más diversas. Todos los seres míticos se guardan en sí mismos. En cambio Orfeo tiene la posibilidad de reproducirse. Orfeo es como la programación robótica más perfecta, que puede generar a su vez nuevas programaciones. Pero que además tiene la ventaja de ser humano y de poder equivocarse. La conciencia de su falibilidad le acuerda un dominio de su Yo, un pulso de artesano –cargado de oportunismo y de paciencia– para la maleabilidad de su tiempo, que resultarían impensables en otros personajes míticos. Orfeo es, en esencia, un ser literario. No la literatura de un mito, sino un mito que hace literatura. Y que, por lo tanto, no se agota en un solo mundo limitado y finito, sino que tiene, dentro de su capacidad de gesta, uno y cien mundos alternativos en los que moverse, y al revés, volver desde aquellos mundos a la unidad originaria, cada vez más rico, más vital, sabiendo lo que cada nación tiene de tierra prometida, lo que cada hombre tiene de quijote, lo que cada redentor tiene, como aquel Lázaro Morell borgeano, de sabia malevolencia.

La cosmología mítica cuenta con seres entrañables, pero ninguno con la versatilidad y el don de adaptación de Orfeo. Nadie se atrevería a discutir, por ejemplo, el humanismo prometeico, esa cualidad apetente y bravía que todavía nos constituye, y por la cual subsiste, con todo su pathos emotivo, aquel enfrentamiento que le puso principio a la dignidad de los hombres. Pero puede sospecharse, sin embargo, que Prometeo, si se viese de pronto dentro de los confines de una gran ciudad, no tendría el mismo viejo y colosal dominio de su rumbo, ni sabría muy bien que hacer con el fuego que tanto tiempo atrás tuviera el atrevimiento de robar a los dioses.

Algo parecido sucede con Dédalo, por más que siga pareciendo otro mito entrañable. Dédalo forma parte del ideario desafiante de la búsqueda que supera la capacidad de comprensión de su época, pero no es un ser intuitivo y mimético como Orfeo, sino que está guiado por la más pura racionalidad, la lógica de un plan ejecutable. Es el hombre que, como Leonardo, concibe la posibilidad de volar, o que efectivamente vuela, y accede a otras realidades tangibles, como Colón o como Gagarin. Pero que tiene siempre su futuro circunscripto al de la posibilidad física, a lo que la naturaleza ofrece de “soñable”, pero no a lo que ofrece de “soñable” el mismo ser que sueña. Dédalo puede acceder a los soles que en sustancia resulten accesibles, en tanto descubra las alas y la cera que ofrezcan para ello la resistencia suficiente. Pero no puede volar como Orfeo, a un lado de Saint Exupery, y descubrir en otra tierra virgen y desierta un nuevo Principito, ni hacerlo sobre pasillos embaldosados, disfrazado de Kafka, sin salir de una triste oficina, pero descubriendo, en medio de cestos de papel y de archiveros grises, la futura palidez del hombre.

La realización de la manera constructiva de Dédalo es una lectura de la naturaleza que solamente se realiza en ella. Y por lo tanto siempre está expuesta al riesgo de sucumbir ante una fuerza superior, un rayo, un cataclismo, que no hayan sido debidamente comprendidos. Dédalo participa, sin dudas, por todo lo que tiene de arquitecto, de aptitud geofísica, de voracidad de alturas, en la erección de la Ciudad.

Pudo hacer un puente entre dos mundos y un rascacielos de cincuenta pisos. Pero es probable que haya muerto con sus alas nuevas, pisado por un auto o electrocutado por un cable de alta tensión, porque las ciudades son como ríos salidos de su cauce, con tal capacidad de trama en su articulación, en sus figuraciones, que crecen y se enervan hasta desbordar su propia lógica, y se pierden, por fin, en su espuma pesada y fragorosa.

Orfeo, en cambio, las comprende. Sabe andar en ellas porque primero anduvo en el Infierno y conoce los secretos del fuego y el azufre, que son los mismos del gas y del ozono. Ha surcado el río que lava la memoria sin perder la suya y sabe por los ojos de Eurídice que en el interior de los hombres no hay amores perdidos, aunque sobre ellos se derrumbe un universo de cenizas. Conoce bien la ley amurallada, y a quienes la instituyen y la preservan, pero también ha conocido la debilidad de los muros y la corrupción de sus custodios.

Orfeo no deja nada más que un eco, es cierto. Pero un eco tan fugaz o tan inagotable como el aire o el agua. El óxido o el barro que hieren o ahogan o inmutan la desgracia de Sísifo pero siempre dentro de un sueño todopoderoso, el sueño pertinaz de la supervivencia. El eco, en fin, que sostiene la vida, los golpes de timbal en cuyo encierro se construyen los tiempos del amor y la magia. El eco que flamea omnímodo, por el simple atributo de su levedad, sobre los huesos de un poema interminable. Porque en el mundo, al fin de cuentas, hay un solo alfabeto, el de las caras de niño contra las ventanas, los fuegos insurrectos, las naves quemadas, los castigos sin culpa, las ballenas inalcanzables, que sólo se puede conocer atravesando su muralla sagrada.

Orfeo no puede pensarse, en definitiva, como un hombre ni como un dios ni como un héroe. Orfeo es una estirpe en la proa de la muerte y la resurrección perpetua. Y cada poeta se sustancia diciendo por Orfeo un pequeño e imperecedero verso de aquel libro total e interminable, que no puede hacerse sino poéticamente, con el sentido de exactitud y de tipicidad que sólo puede hallarse en la poesía, y alzándose, tantas veces como sea necesario, desde lo más hondo de la tierra.

William Blake, un puente a la ciudad

El inglés Blake (n. en 1757), expresa ese raro caso de arquetipo literario que puede trascender y conservar su vigencia mucho más allá de su momento originario. No se trata del autor anónimo o de los textos olvidados que algún día se encuentran con la gloria o del pensador universal e ilustre que escribe, para el fervor de los historiadores, la última verdad de su tiempo. Se trata, más apropiadamente, de un producto que se abre, que se dispersa, describiendo un arco temporal vastísimo, capaz de mantenerse genuino y con sentido tanto en sus horas iniciales como en cada lectura posterior, y merecer, en cualquiera de esos momentos, las adhesiones y diatribas más apasionadas.

La génesis de esa amplia facultad creativa, pasa por su aceptación de la diversidad del hecho artístico, y el uso textual, en su propia obra, de la libertad irrefrenable con que se nutrió e interpretó a sus antecesores más ilustres y que aceptó como la más explícita motivación de su arte.

La Inglaterra de su tiempo era, además, el gran caldero del mundo, el sitio donde se vivía, con desbordante intensidad, la más profunda transformación económica y social mostrada hasta entonces por la historia humana. De modo que, por un lado, esa tensión gigantesca, en la que se moldeaban dos órdenes extremos, esa posibilidad impar de sentirse a la vez protagonista de dos tiempos distintos, junto con la asimilación frenética, pero lúcida y revisora de una literatura que ya era deslumbrante, debieron ejercer sobre Blake una doble modelación, proyectando, hasta los niveles de la visión o de la dura profecía, su propio genio.

Transcurridas las primeras décadas del siglo XVIII –en medio de la consolidación del régimen parlamentario, la concentración urbana por la que Londres se convertía en una de las ciudades más populosas de la época, la diversificación de las actividades sociales, y entre ellas, la del escritor o periodista liberal, mucho menos pendiente de los mecenazgos cortesanos–, la literatura se enfrenta con un nuevo y más amplio público y con la necesidad de bucear en nuevas modalidades expresivas, tanto sea para enmendar cierta caída de la intensidad alcanzada en las letras de la Restauración (1660–1689), apreciada, por ejemplo, en John Dryden, principal figura de la poesía de fines del siglo XVII, o del período augustal (primeros años del siglo XVIII), como también para contrapesar los avances del rigor racionalista, y de su símbolo más visible, el maquinismo, que asomaba triunfante en el horizonte de la economía inglesa.

Esa conjunción de originalidad y de fantasía fue tomada de la historia, del clima, de la arquitectura del propio país, y se valió de los castillos góticos y de los antiguos conventos en ruinas, con sus pasadizos secretos, sus apariciones fantasmales, y todas las viejas y renovadas historias de la mitología popular. Así surgen: *Las Estaciones*, poema juvenil del escocés James Thomson, en 1726; *La Noche*, de Edward Young, con su atmósfera de tumbas y de aparecidos, entre 1741 y 1745, *Elegía escrita en un cementerio rural*, de Thomas Gray en 1750; *Reliquias de la Antigua Poesía Inglesa*, recopilación de Thomas Percy, en 1765; *El Castillo de Otranto*, novela “gótica” de Horace Walpole, en 1764; *El Viejo Barón Inglés*, de Clara Reeve, en 1777. Esta reseña sólo pretende ilustrar, con algunos de los trabajos más conocidos, lo que constituyó una verdadera explosión temática del período, así como la implantación, mediante las atmósferas de “terror”, las leyendas heroicas y las supersticiones “objetivas”, de una nueva disposición del gusto, en la que se mezclaban el regreso a la aventura medieval, el viaje a territorios inexplorados, otra forma de ligazón, en definitiva, con el exotismo y el misterio.

Resultaría, pues, muy probable, que la infancia y las lecturas

juveniles de Blake, se hayan cumplido dentro de estos cautivantes y desenfadados modelos. Quizás las narraciones atribuidas a Ossian, legendario bardo y luchador gálico, estandarte del siglo III, a quien Macpherson llega a vincular con Homero, o las historias que se narran en *El País de Cucaña*, por obra de un anónimo poeta irlandés, rescatados desde los comienzos del siglo XIV, con sus ríos de aceite, vino, leche y miel, y donde un abad bien inspirado, procurando que los monjes volviesen a la tierra, golpeaba las nalgas de cualquier muchacha, lo mismo que si fuesen tamboriles desnudos.

Lo que sí excede la probabilidad, e instala, con toda certeza, las ligazones de Blake, es su trato frecuente con Dante –para cuya *Divina Comedia* hizo grabados notables–, con Shakespeare, de quien toma, por lo menos, su alistamiento en el bando del realismo carnal, con Johnatan Swift, que le pasa secretos de su ironía fina y dolorida, pero sobre todo con Milton, el gran poeta inglés del siglo XVII, cuyo *Paraíso Perdido* habría de ser, de alguna manera, continuado, y quizás, completado, por Blake.

Paradise Lost, fue concebido por Milton en 1642, y publicado en 1647, pero constituye una rigurosa obra moderna, concordante, por un lado, con un modelo de sociedad que ya había producido pensadores como Bacon o Thomas Moro, y en donde las cabezas reales no eran inmunes al rigor del hacha. Pero inmersa, al mismo tiempo, en las grandes tribulaciones de la fe, y expresiva, como pocas obras, de la profunda angustia existencial que caracterizó a toda la literatura de la Contrarreforma. Por otra parte, la intencionalidad que el poema tiene en su concepción, es decir, el intento de armonizar la praxis secular con el pensamiento religioso, se desborda mientras se va haciendo, se “pierde” en las manos del hombre combativo, el artista libre, el poeta católico adherido, sin especulaciones, a los principios de la libertad política y religiosa, alineado en el bando cívico de Oliver Cromwell, y puesto bajo vigilancia a la hora de la Restauración monárquica.

La pérdida del “paraíso”, por parte de los seguidores del Diablo, tiene mucho en común con la “perdición” de los hombres, y pone a

las dos partes, la humana y la diabólica, aliadas, en una tiniebla parecida, frente a la “ira de Dios”. Sorprende, por lo demás, en una lectura crítica, el tratamiento de la figura de Satán, porque es la figura de un líder democrático. Cuando todas las huestes del Mal yacen, derrotadas, envueltas en llamas, en el abismo de la perdición, Satán es el primero que se yergue. El que les habla y las anima, el que experimenta ante ellas un sentimiento claramente piadoso, y el que les devuelve la dignidad. Pero luego, aunque Belcebú y todos los ángeles apóstatas, y la legión anónima e inmensa de demonios, reconocen su absoluta autoridad, no se vanagloria ni se encumbra, ni acepta honores que no se sustenten en el compromiso y el riesgo. Así es que convoca al gran congreso de los derrotados, escucha todas las opiniones, y lo que en definitiva se resuelve, mientras se le atribuye, en su condición de jefe, la principal responsabilidad antes que el menor privilegio, es el fruto de un consenso pacífico. A Dios, por el contrario, se lo refiere en términos que, sin excluir el respeto, lo vinculan con la arbitrariedad, el orgullo y la tiranía del Poder supremo y con la administración de los castigos. El discurso de Satán, por el contrario, mantiene siempre una lógica cautivante, y está lleno de esa gallardía que el Bien no suele ostentar en sus derrotas:

“No obstante, a pesar de sus rayos, y a pesar de todo cuanto el Vencedor, en su cólera, puede hacer contra mí, ni me arrepiento ni varío; por más que haya cambiado mi brillo exterior, nada podrá alterar este carácter obstinado, este soberano desdén, hijo de la conciencia del amor propio ofendido”. “El Espíritu –agrega– lleva en sí mismo su propia morada y puede por sí mismo hacer un cielo del infierno o un infierno del cielo”.

Milton, pues, está urdiendo una propuesta que habría de retomar y profundizar Blake, esto es, que el Bien y el Mal no son conceptos escindibles. En realidad, uno no puede existir –no resulta siquiera concebible– sin el otro. Blake lo plantea en términos de energía y razón:

“Sin contrarios no hay progreso. Atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio son necesarios para la existencia humana [...] El Prolífico es una porción del ser; otra, el Devorador. El Devorador cree tener encadenado al Prolífico; más no es así; sólo tiene porciones de existencia y se imagina tenerlo todo. En tanto que el Prolífico dejaría de serlo si el Devorador, como un mar, no absorbiera el exceso de sus goces. [...] Estas dos clases de hombres existen en la tierra y serán siempre enemigos; si alguien lograra conciliarlos destruiría la vida”.

De tal modo, el secreto de la perfecta convivencia política y social no podría basarse nunca en la eliminación de ese conflicto sino en evitar sus mayores desbordes. No una porción tan grande de Mal que anule el pensamiento. Ni una disposición al Bien tan extrema que conduzca a la inmovilidad y la holganza.

Dice el Diablo, de acuerdo con Blake:

“Todas las Biblias o códigos sagrados han sido la causa de los errores siguientes: 1) Que el hombre posee dos principios reales de existencia: un cuerpo y un alma. 2) Que la Energía, llamada Mal, no procede sino del cuerpo; y que la Razón, llamada Bien, no procede sino del alma. [...] Pero los siguientes contrarios son verdaderos: 1) El hombre no tiene un cuerpo distinto de su alma. Aquello que llamamos cuerpo es la porción de alma percibida por los cinco sentidos. 2) La Energía es la única vida, y procede del cuerpo; la Razón es el límite o circunsferencia de la energía”.

En cada operación de la energía –descubrir una tierra nueva, pararse sobre uno de los polos– hay un trasfondo de cálculo, así como en cada frío postulado lógico hay un “para qué”, de riesgo y desafío. Esto es: hay momentos en que la energía urge o precipita a la razón, pero ésta, a su turno, actúa sobre la perspectiva de la energía, y

transmuta, a veces hasta posiciones completamente opuestas, los conceptos temporales del bien y del mal. El sentido de la libertad, que era tan caro a Milton y a Blake, hace reservas explícitas frente a la Razón, a la que ven coligada con las estructuras del poder y su trama de opresión y castigos. Milton –que según el mismo Blake escribió prisionero cuando habló de los ángeles y de Dios, y en libertad cuando habló del Infierno y los Demonios– habla por boca de Satán. Y se cubre con Dios. Blake habla del mismo modo, pero su voz, aunque posiblemente suene sin la fineza y la armonía de la voz de Milton, parece más carnal, más desenfadada y directa.

“Quienes reprimen su deseo –dice– son aquellos cuyo deseo es lo bastante débil para ser reprimido. (En esos casos) el elemento restrictor o Razón usurpa el lugar del deseo y gobierna al abúlico”.

Y en otro texto, añade, todavía más frontalmente:

“Aquel que desea pero no obra, engendra peste [...] Asesina antes a un niño en su cuna que nutras deseos que no ejecutes.”

¿Ataque de primitivismo? ¿Parábola del desenfreno? ¿O mejor, simplemente, destrucción de los atavismos dogmáticos, y punto de partida para la discusión de una nueva moral? (Una moral, acaso, donde el círculo de la razón no excluya a los leones ni a los corderos, ni consienta la crucifixión de unos hombres por el designio de otros.)

Blake necesita ir más lejos que Milton. El tiempo de Blake está “desbalanceado”, henchido de racionalismo. El racionalismo omnipotente, terminal, cerrado, que se aprestaba a proclamar, a su manera, otro “fin de la historia”. El fermento de los “cinco sentidos” que la larga residencia de Voltaire debió haber puesto en la bruma de Londres. La máquina de vapor, el telar mecánico, la firme vecindad de “las luces”.

En tanto Dios es temible y representa la Razón, Blake traslada el temor a Dios en temor a sus preces de racionalidad. Y opta por leer la

Biblia con el Diablo, discutir con los Ángeles y burlarse de sus argumentos, que no van más lejos que los Analíticos de Aristóteles. Blake fuerza otra lectura, tratando que la realidad no desconozca las diferencias del hombre, que lo racional no fuera tributario de lo perecedero. Y que todo lo creíble resultase, por esa sola condición, una parte de la verdad futura.

Refiriéndose a Swedenborg, un escritor de su tiempo, Blake explica su incapacidad para acceder a nuevas verdades.

“Oíd la causa –dice–: Sólo conversaba con los ángeles, que son, todos, religiosos, y nunca con los demonios, porque sus prejuicios se lo negaban. De modo que sus obras son una recapitulación de opiniones superficiales..”

Es preciso ver mucho más en la profundidad de las cosas, para evitar que la visión de las cuestiones existenciales se agoten en el enfrentamiento entre el Bien y el Mal, esa antinomia engañosa, por su perpetuo entrelazamiento y su naturaleza cambiante. Por eso es que el Demonio de Blake plantea:

“Oye de que manera (Jesucristo) ha practicado la ley de los diez mandamientos: ¿No se burló del Sábado, del Sábado de Dios? ¿No dio muerte a aquellos que por él murieron? ¿No torció la ley para con la mujer adúltera? ¿No robó el trabajo de aquellos que lo mantenían? ¿No toleró el falso testimonio rehusando defenderse ante Pilatos? ¿No codició cuando pidió por sus discípulos y cuando les incitó a sacudir el polvo de sus pies contra los que rehusaran darles albergue? Yo te digo: ninguna virtud que no rompa esos mandamientos puede existir. Jesucristo era todo virtud y obraba por impulsos y no por reglas.”

Si en la tierra manda el orden de los cinco sentidos, y en el Cielo hay una lánguida vaciedad, cerrada para el común de los hombres,

¿dónde puede buscar Blake el camino de la creación, las fermentaciones de la duda, el espíritu crítico, la misma gracia de la eternidad, sino en los abismos, en la turbulencia del Infierno?

“Mientras paseaba entre las llamas –dice en una de sus ‘visiones memorables’–, deleitado con los goces del genio que a los ángeles parece tormento y locura, recogía alguno de sus proverbios pensando que, así como los dichos de un pueblo llevan el sello de su carácter, los proverbios del Infierno muestran la naturaleza de la Sabiduría Infernal mejor que ninguna descripción de edificios o de vestiduras.”

Y lanza, entonces, una andanada de afirmaciones, que son el fruto de su búsqueda:

- Nunca sabrás lo que es suficiente a menos que sepas lo que es más que suficiente.
- Si otros no hubieran sido necios, nosotros lo seríamos.
- Las plegarias no aran, las alabanzas no maduran.
- En un águila miras una porción de genio. Alza la cabeza!
- El rugido de los leones, el aullido de los lobos, la cólera del mar tempestuoso y la espada destructora son porciones de eternidad demasiado grandes para el ojo del hombre.
- Del agua estancada espera veneno.
- La abeja laboriosa no tiene tiempo para la tristeza.

Todo lo vio en las paredes del Infierno. Por eso, para Blake, la nariz es de aire, la boca de agua, la barba de tierra, pero los ojos, la mirada atravesadora de tinieblas, deben ser de fuego.

Puesto en uno u otro bando, según la perspectiva de cada crítico, en la polémica de racionalistas e irracionistas, heredero de formas obsoletas o denostador de toda forma, religioso o blasfemo, anárquico o disciplinado, todo ha sido posible en la calificación de

Blake, quien en definitiva se aviene o se rebela a cada enfoque por su ductilidad de poeta. Hasta podría decirse que se diluye, o mejor, quizás, que se reparte en el tiempo, y que entre el manierismo post-renacentista y la última vanguardia moderna, no se pierde de ninguna estética. Blake se descarna, y se hace obra viva. Cambia de formas, como la materia en la que se inspira. Sacrifica su identidad, y todo Blake es un mito del aire, una historia catártica y anónima. Entre sus dibujos, en los cuales muchos han visto a Miguel Angel “sin hueso”, y cierta fase delirante de su poética, anticipadamente afín a muchas corrientes psicológicas y “automatistas” contemporáneas, entre sus extravagancias ocultistas –creía, por ejemplo, que el pueblo hebreo era un desprendimiento, la parte femenina, del alma inglesa– y el más riguroso agnosticismo moderno, entre los mitos caóticamente recobrados y la pura espiritualidad de sus alegorías, Blake deviene con sus poemas una conjura trascendente, una larga fuente de energía que ondea, llameante, bajo el Cielo. Es, seguramente, pensando en poetas como Blake, que Keats llega a decir:

“El carácter poético nunca es el mismo ni tiene identidad; es todo y nada [...] Goza de la luz y de la sombra. Vive en el fervor, ya se trate de lo bello o lo feo, de lo alto o lo bajo, de lo rico o lo pobre, de lo vil o elevado. Intenta concebir tanto un Iago como una Imogena. Lo que al filósofo virtuoso escandaliza, deleita a ese camaleón que es el poeta. Con su gusto por el aspecto sombrío de las cosas no hace más mal que con su aprecio por el aspecto luminoso, puesto que ambos terminan en fantasía..”

o-O-o-O-o-O-o

Existen ciertos críticos que, sin desconocer los valores de la obra de Blake, le acuerdan a su trascendencia temporal un valor relativo,

sea porque no hallan intenciones programáticas explícitas, sea porque destacan, sobre todo, su carácter intuitivo y el aparente desconocimiento, por parte del propio Blake, del trasfondo revolucionario, paradigmático, de su poesía. Pero en realidad, nada de esto debería contar demasiado, porque la condición del artista nunca la definen sus normas ni sus intenciones sino su producción objetiva. La historia literaria está llena de ejemplos sobre la extrema falibilidad de las reglamentaciones formales y de la consagración, al estilo de una ley física o matemática, de verdades finales en el terreno del arte. Nicolás Boileau, una de las figuras del clasicismo francés, efectuó, en su *Arte Poética* de 1674, un laborioso intento “codificador” de la materia literaria, su estilo, sus temas, su intencionalidad, sobre la base de todo lo que él consideraba atributos perdurables y de “buen sentido”. Obviamente lo que cumple esos caracteres para unos no los cumple para otros, y lo que es válido en una época deja de serlo para las siguientes. Nadie se acuerda ahora de las reglas de Boileau, de igual manera que nadie escribe o juzga hoy los textos literarios en función de que cumplan o no con determinada preceptiva. Un movimiento enorme, como el “imaginismo” de principios del siglo actual, puede producir a Eliot y a Pound, puede producir infinidad de obras imperecederas, pero no puede regimentar ninguna poética futura. Blake actúa como si aceptase –consciente o inconscientemente, no importa– esta imposibilidad. Y entonces se despreocupa de toda forma de racionalización o modelación que desvirtúe el poema como expresión del pensamiento, como circunstancia, si cabe decirlo, rigurosa, de la libertad. No diseña acciones, actúa. Y lo hace sobre el nervio y sobre el aliento y sobre la desesperación del hombre por la luz y el agua del alma. Sabe o intuye –sigue siendo lo mismo– que la eternidad no la da el tono sino la sustancia, no el hombre atemporal, no la perfección abstracta, sino lo que cada uno tiene de Dios y de Demonio. Por eso es que va siendo retomado en todos los tiempos, y parece pertenecer tanto a cada uno de ellos, como al tiempo irreal, ese tiempo que nunca transcurre.

Así es que sus huellas se van haciendo visibles en toda la literatura posterior. Son marcas indelebles sobre la tierra, cubiertas a veces por el polvo efímero o la maleza perdurable, pero de recurrente luminosidad, y abiertas, a toda hora, para nuevas y más profundas interrogaciones.

Por supuesto que constituye, junto a Robert Burns, la ascendencia más directa e insoslayable de los grandes románticos ingleses de principios del siglo XIX. Es particularmente visible en la producción más áspera y disolvente de Shelley: en su aprehensión mística de la naturaleza, su bandería –no didáctica sino sanguínea, prometeica– con la desobediencia humana, su pretensión de ruptura de los “velos pintados” y de la clase de serpientes que se “muerden la cola”, sus experiencias intelectuales siempre al borde de la alucinación.

Más tarde, con Omar Khayyam, inspira a la “hermandad pre-rafaelista” en su oposición al arte oficial, que imponía sus “figuras de cera pintada”, y cubría todo destino de belleza con las galas de la fatuidad. Algernon Swinburne, uno de los amigos del movimiento que había escandalizado a la sociedad victoriana con sus *Poems and Balads* (1866), serviría de contacto entre Blake –sobre quien efectuó numerosos estudios– y la generación de los “decadentes” franceses; mientras que por la rama del “renacimiento celta” influiría en un joven poeta escocés, autor (en 1889) de *El Regreso de Ossian*: W. B. Yeats.

La trama de estos vínculos podría hacerse mucho más extensa. Pero quizás lo más notable no pase por la cantidad de casos sino por su rara persistencia, o mejor aún, por las circunstancias que suelen acompañar los sucesivos “redescubrimientos” de Blake. Así, por ejemplo, cabe mencionar a la generación de jóvenes poetas ingleses de “entreguerras” que iniciaban el desarrollo de sus obras en el momento cenital de T. S. Eliot, y en particular, luego de la devastación y el descorazonamiento de *The Waste Land*. Eran, entre otros, Stephen Spender, Michael Roberts, Louis MacNeice, Cecil Day Lewis, W. A. Auden, quienes se plantean un nuevo compromiso con el mundo, tratan de armonizar la valorización estética con los factores morales y

políticos, y se refieren a la integración y al amor humanos en términos de integración social práctica y concreta. Auden incita, para ello, a “quitarse los podridos andrajos de la Memoria y reemplazarlos por la Inspiración”. En tanto MacNeice dice, con obvio antecedente en Blake, y su mismo acento de ansiedad y protesta:

“No he nacido aún, consoladme.
Temo que la raza humana me amuralle entre altos muros,
me dope con fuertes drogas, me tiente con prudentes
mentiras,
me torture con negros aparatos, me arrastre en baños de
sangre.”

Aproximadamente en la misma época, otro escritor inglés, D. W. Lawrence, revela claras similitudes con Blake, creándose para sí mismo una suerte de nueva creencia, una religión personal, enfrentada a los riesgos del progreso mecánico y animada por un misticismo afín a la perpetua y natural construcción y destrucción de la vida, que Lawrence simboliza con el “phoenix”:

“Algo de besos y peleas, un lúcido chaparrón, una clamante columna de sangre, un arriate de rosales erizados de espinas, una mezcla de sí y no, un arco iris de amor y odio, un viento que sopla hacia adelante y hacia atrás, una criatura en conflicto, como una catarata.”

Pareciese, pues, que Blake está llamado a regresar, como el ave de Lawrence, como el abuelo Orfeo, cada vez que la razón flaquea, cada vez que el hombre duda de la autosuficiencia con la que suele enmascararse. Y busca, a través de una visión de la naturaleza y de sus mitos atávicos, un nuevo nacimiento, una nueva catarsis, donde el Bien y el Mal dejaran de aquietarse con la rutina conformista de los modismos degradados, y se vieran de igual modo que en las vísperas

de cada terrible tentación, de cada visible Paraíso, como si cada mañana fuese, en definitiva, el principio de los tiempos. Y todo pudiese volver a sorprender, y a la vez, todo tuviese respuesta.

Blake ayudaría diciendo:

“Los poetas de la antigüedad animaron los objetos sensibles con dioses y genios, nombrándolos y dotándolos con las propiedades de los bosques, ríos, montañas, lagos, ciudades, naciones y todo lo que sus enormes y numerosos sentidos podían percibir. [...] Bien pronto, para ventaja de algunos y esclavitud de muchos, se formó un sistema intentando dar realidad a las deidades espirituales o bien abstraerlas de los objetos a su cuidado. Así dio comienzo el sacerdocio, instituyendo, de acuerdo con los relatos poéticos, los más variados ritos. Al fin se dispuso que los Dioses lo habían querido de ese modo. Los hombres olvidaron desde entonces que todas las deidades residen en el corazón”.

o-O-o-O-o-O-o

William Blake, que con poco más de cuarenta años, en plena madurez creativa, ingresa al siglo 19, avizora la ciudad fantástica: la de los objetos despersonalizados, producidos exclusivamente para el cambio; la que transforma de una manera esencial su propia entidad física, cubriéndose de cables y de vías, de ruidos y luces, mostrando su nuevo rostro especular, raudo y bullicioso, poblado de imágenes infinitas, siempre con sus dientes a punto de quebrarse; pero sobre todo aquella en la que se completa y se hace visible para todo testigo, una nueva ideología, una nueva manera de pensar las relaciones sociales, el desarrollo de las naciones, la inserción de cada hombre dentro de esos procesos, y en consonancia con ello, la relativa facultad electiva de los destinos personales.

No es que anteriormente faltara la ciudad. Ya lo era Troya –que se recuerda, incluso, como abierta al engaño–. Pero los conglomerados antiguos y medioevales mantenían con el campo una profunda comunidad de trato, de vivencias, y en buena medida, de intereses concretos. La lluvia o la sequía, la oscuridad o la luz, la fecundidad de las vacas y de los caballos, la movilidad de los ejércitos, ejercían en uno y otro ámbito las mismas duras agitaciones. Podría decirse, en un sentido amplio, que hasta el advenimiento de la ciudad moderna, la geografía del hombre era de pasto y aire. Resulta verosímil, pues, que a la salida del Infierno, habiendo cumplido su experiencia conflictiva y fantástica, Orfeo no se viese cómodo frente a tanta llaneza, y que entonces su turbación o su ausencia se correspondiera con la desmesura de los espacios, y las dificultades que ello aparejaba para el desarrollo de una producción más activa, con mayor estímulo social, ejercitada de una manera mucho más libre. La linealidad de los enfrentamientos bélicos no requería tanto de la creación como de la simple fuerza reiterativa. La inmóvil claridad de la tierra no forzaba nuevos pensamientos. Y los mismos poderes temporales se constituían de una manera tan absoluta que eran mucho más proclives a la meditación aséptica o las distracciones complacientes, que al rigor crítico o cualquier visión alternativa. El mismo Dante, puesto en el juego de su *Divina Comedia*, tuvo que situarse dentro de las iluminaciones de Orfeo: repetir su viaje al territorio de Plutón, y hacerlo, además, del brazo de Virgilio, como si la inercia de su tiempo fuera tan fuerte que pudiese acallar sus pasos solitarios.

o-O-o-O-o-O-o

El nuevo mundo urbano, ese que propicia el regreso de Orfeo, presenta, en cambio, otro tipo de constitución, en la que siglos de sumas y de movimientos –como el de los brazos fugados de la

servidumbre o los ojos capaces de anclar en tierra firme mucho más allá del Atlantes– han consumado una diferencia cualitativa trascendental. Nada permanece ya como lo que era, y las urbes pobladas se reconocen, por fin, con todos los atributos de una entidad nueva: con otras normas, otra organización y otros modelos, pero insinuando, en cada hecho nuevo, aquello en lo que quizás resida la clave de todo cambio verdadero, el germen de su futura negación: La deshumanización de lo que se automatiza, la masificación de lo que se asocia, la contra–revolución industrial que acumula deshechos, materias obsoletas, productos invendibles, y la polución y el desempleo como un castigo irrespirable.

Esta ciudad se ofrece, de tal modo, para las indagaciones más profundas del poeta: Un abismo poblado, tan grande como el cielo y el mar, listo para descender, con los hombres adentro, al sub–mundo físico de los túneles y las alcantarillas, las excavaciones mortuorias, los trenes subterráneos, los refugios atómicos. Y una materia ígnea, irrespirable, amasada con gases y residuos de plástico, sostenida por cables de acero, clavada en todo su cuerpo con torres de cemento, que ofrece, más tarde, para la violación por el ojo de cíclope de los televisores, el secreto de millones de vidas, la intimidad de sacrificios infinitos, y hasta la impronta demencial de quienes, en la coronación del proceso, lleguen a disponerlos desde sus catedrales sagradas o sus altas murallas de cristal.

Posiblemente Charles Baudelaire sea el primer poeta visible en el ámbito ciudadano del mito, el rostro de carne de la modernidad órfica. Esa posibilidad debe leerse, sin embargo, con toda la prudencia que supone la fijación de hitos determinados dentro de procesos que son, por naturaleza, contradictorios. Quizás sería más correcto decir que con Baudelaire alcanzaría su mayor plenitud, su altura literaria, un proceso de transformación ideológica que ya era visible, desde mucho tiempo atrás, en Blake, o en Milton. O en el mismo Cervantes, cuya poética novelesca mostraba, no sólo el agotamiento de la epopeya lineal, sino de toda forma de maniqueísmo artístico o de omisión del tiempo.

Sin embargo Orfeo no penetra en las ciudades de una manera fácil y complaciente, sino en medio de un conflicto profundo. El tiempo ha introducido, ya, su dimensión activa, y empezado a gestar, en el curso de un desarrollo incontrolable, las nuevas leyes de su reino: el eclipse de toda artesanía, la violencia moral, la estética refinada del terror. Desde entonces, y en lo sucesivo, toda pretensión de belleza equivaldrá a enfrentarse con otros juicios valorativos, completamente ajenos a su naturaleza, como sus atributos de “novedad” o “vejez”, su capacidad de “hacer furor” y no de producir encantamiento. En tanto que las imágenes, totalmente ajenas a un texto dialogal, a una trama que les acuerde una posibilidad de sentido, confundidas entre sí, sumadas “a montones”, sepultan la propia mano que las crea. Las nuevas condiciones impuestas por el tiempo para la obra de arte, a saber: que se construya rápido y que se reproduzca fácilmente –tanto desde el punto de vista técnico como del comercial–, llegan a desconocer, en lo inmediato, al artesano, al creador, y por derivaciones sucesivas, a la obra, que debe luchar contra su muerte prematura, y al concepto social del arte, cuya valoración se halla más expuesta al rigor crítico de las modas fugaces que a su propia expresión, al duro embate de los calendarios antes que a su propia trascendencia estética.

La ciudad fantástica

Charles Baudelaire, la videncia del arte

La historia y la naturaleza se suceden mediante una perpetua amalgama de elementos contrapuestos, energías, sueños y razones que se enfrentan y se sintetizan, y dan lugar, cuando todo parece resuelto, a nuevos enfrentamientos, a esa imprevisible confusión que deviene del orden, al quietismo que nace de las más grandes convulsiones. Ante esos estados, pareciera que los procesos toman una forma carnal, que una suma enorme de desgarramientos convergen en una sola persona, y un solo hombre puede constituir, entonces, la prueba de la dialéctica histórica, para lo cual se muestra, tantas veces como se lo convoque, diciendo que se llama Charles Baudelaire, y que sigue perdido, en medio de las fulguraciones de un progreso técnico y científico que no halla su correlato social, batiéndose, todavía, entre el sufragio como herramienta de una elección democrática o como simple consumación del engaño, entre la racionalidad sin alma o el espíritu segregado del mundo. Y reinstalar, de ese modo, un espacio para el más vivo debate del genio, con su lenguaje más incorruptible, el de la duda y la provocación, y esa convulsiva eternidad que llega, en uno y otro caso, del dolor y la furia.

o-O-o-O-o-O-o

La situación literaria y artística de Francia cuando Baudelaire se disponía para el oficio de escribir (poco después de 1840), se hallaba en abierta fermentación. El romanticismo daba señales de agotamiento, pero Víctor Hugo mantenía su prestigio y su firmeza teórica, defendiendo el derecho a la publicación de libros socialmente útiles, aún con abstracción de sus atributos estéticos. Stendhal, propulsor en el género narrativo de ofrecer “la verdad, la áspera verdad”, acababa de

publicar (en 1839) su última obra, *La Cartuja de Parma*. Balzac había difundido gran parte de su *Comedia Humana* (1829–1847). Pero esa producción que traducía formas de sentir y pensamientos ampliamente aceptados, ese lenguaje que medía, desde diversos ángulos, la profesión del optimismo, la fluencia natural del progreso y de la futura felicidad humana, no eran lineales. Se daban, o incubaban, al mismo tiempo, hechos sociales y políticos de gran complejidad. Crisis agraria, luchas por la ampliación de los derechos civiles –en un país donde pese a tener más de treinta millones de habitantes, sólo se contaban 246.000 electores–, instauración de la Comuna de París, caída de la monarquía parlamentaria de Luis Felipe, derrota del proyecto de revolución social encarnado por la Comuna –300 muertos, 12.000 prisioneros–, elecciones presidenciales con el triunfo de Luis Napoleón Bonaparte, quien luego de un breve período republicano, encabezaría la restauración del Imperio. Verdadero torbellino de acontecimientos, con el común denominador del abatimiento de las perspectivas progresistas, que incidirían sobre las letras y las artes de la manera más diversa. En algunos casos tratando de prolongar la mística del período romántico, en otros propulsando las formas más burdas del realismo. O buscando, por el contrario, los caminos de la evasión, o de la extrema pureza, como en el caso de Theophile Gautier (1811–1872), que propiciaba la teoría del “arte por el arte”.

“El poeta –decía, en *Esmaltes y camafeos*, de 1852– debe ver las cosas humanas como las vería un dios desde lo alto de su Olimpo, reflejarlas sin interés en sus apagadas pupilas y darles, con perfecta lejanía, la vida superior de la forma”.

Baudelaire, que participa y es un derrotado de la Comuna de París, sin aliento para una nueva ilusión republicana, dominado por el más absoluto pesimismo en cuanto a las perspectivas del progreso, y cuyo refinamiento estético le hace rechazar los desvíos del realismo –en especial, la grosería de sus cultores advenedizos–, debió haberse

sentido en los umbrales de una nueva necesidad. Y poco menos que forzado a presentar una dura lucha frente al agotamiento creativo del arte de su tiempo, y la visión –a la que repetidamente nombró como “cargada de imbecilidad”– de sus contemporáneos, que, entre otras cosas, se permitían el mal gusto de rechazar la música de Wagner o de impedir (en 1847) que Courbier expusiese en el Salón Nacional de Pintura.

“La gentuza moderna –llegaría a decir– me horroriza. Vuestros académicos, horror. Vuestros liberales, horror. La virtud, horror. El vicio, horror. El estilo corriente, horror. El progreso, horror. No me habléis más de los charlatanes fracasados”.

Naturalmente que Baudelaire aspiraba a ser un gran escritor, y que, a pesar de sus burlas a los académicos, murió esperando el reconocimiento oficial a sus méritos. Pero siempre le sobró lucidez para comprender su circunstancia histórica, y el medio con el que se enfrentaba.

“Las naciones –decía– tienen grandes hombres sólo a su pesar, como las familias. Hacen todos los esfuerzos para no tenerlos. Y así, para existir, el gran hombre tiene necesidad de poseer una fuerza de ataque más grande que la fuerza de resistencia desarrollada por millones de individuos.”

El primer eslabón de su poética fue, por lo tanto, y de una manera consciente, la construcción de su propio “yo”, y la búsqueda de los elementos que le dieran consistencia y expresión –si se quiere, color y sonido– a su enfrentamiento con el sistema, su aversión a las formas puramente materialistas del progreso, su inconformismo ante los valores exaltados por el mundo oficial, sin excluir, por otra parte, el ropaje y las maneras externas, la manera de volverse un *dandy*, y cultivar “una gimnasia capaz de fortificar y disciplinar el alma.”

Baudelaire define, pues, todos sus movimientos, desde la perspectiva de un poeta que vive la poesía como único argumento que puede erguirse frente al ciego azar o el caos incomprensible de todos los hechos consumados, el único atributo con que cuenta el hombre para pararse frente a la naturaleza como un ser poderoso: La creatividad que encierra una poesía, por todo lo que ello tiene de no-natural, no casual, no accidental, no meramente “reflectivo”, es lo único que la hace perdurable, y nunca su fin moralizante ni su adscripción estética ni la suerte que tenga en sus conflictos con el poder.

Resulta casi inevitable, en consecuencia, que el poeta se ubique en un punto opuesto del pensamiento dominante. Y que tienda a decir todo lo contrario de las normativas que se impongan. Místico y creyente, por caso, en donde reine el ateísmo. Despreocupado por todo símbolo material en donde prevalezcan el lujo y la codicia. Lujurioso en el medio de las sociedades reprimidas. Huidizo frente al pragmatismo desenfrenado. Y en todo caso, librepensador, frente a cualquier forma de estructuración forzada del pensamiento.

Tampoco puede resultar extraño que, frente a sociedades en las que Dios llegue a ser tratado como un gigante dormido, donde su poder se diluya en representaciones menores, y donde el sufrimiento y la injusticia se muestren como el pan diario de los pueblos, el Poeta pueda dialogar con el Diablo, y admirarlo por su tenacidad, por la proyección que logra de todos los males inconscientes, y que busque entonces, en la semilla del fuego, en la naturaleza desbordada del volcán o del rayo, la fuerza con la que su arte pueda subir hasta la idealidad pura, la aristocracia del gusto refinado, la simbolización en la Belleza del único Bien que tienen permitido los hombres virtuosos, y con el que puedan, quizá, diluir y defenderse del crepúsculo histórico; por eso dice:

“El mundo está por acabar. La única razón por la que podría durar es porque existe. Y qué débil es esta razón comparada con

todas las que anuncian lo contrario, especialmente la siguiente: ¿qué más puede hacer el mundo bajo el cielo?”

o-O-o-O-o-O-o

Hay un hecho externo que ayuda a confirmar el rumbo estético definitivo de Baudelaire: Su introducción en la obra de Poe, de quien ya conocía algunos cuentos, como *El Gato Negro*, pero que recién habría de estudiar en profundidad a partir de 1852. El acceso a la literatura de Poe, le aporta a Baudelaire, por lo menos, tres elementos esenciales. Cuentos como *Westergeiztein* o *El Demonio de la Perversidad*, o el mismo *El Gato Negro*, le sugieren la certidumbre de que en el mundo campea un hálito de malignidad, una

“providencia diabólica, que prepara las desgracias desde la cuna, que arroja con premeditación a naturalezas espirituales y angélicas hacia ambientes hostiles, como si fueran mártires en mitad del circo”.

Baudelaire, al igual que Poe, se abroquela frente a esas fuerzas, y tensa sus armas, las del rigor crítico, las del esfuerzo literario, las de la elección de la belleza, para su propia desesperada lucha, en la que el rechazo se mezcla con la aceptación del “destino”.

Y puesto que ni se propone ni cree que sea posible ningún tipo de transformación social que eluda la recreación del Mal, el acoso inevitable de la “perversión”, las energías de Baudelaire se orientan hacia una suerte de blindaje estético, otro tipo de “Gusto”, que pueda resistir y convivir con aquella realidad agobiante, a partir de la aceptación de la derrota heroica como una forma de valor, o de una elaboración de la tristeza o del fracaso que no los excluya del cuerpo de “lo Bello”.

Baudelaire se iguala, por otra parte, con Poe, en cuanto a su ubicación frente a la sociedad. Y todo lo que dice sobre ella, suena, con meridiana claridad, como una sutil defensa de sí mismo, un tiro por elevación a los rectores de su propio medio.

“Siempre será difícil ejercer –comenta–, a un tiempo noble y fructuosamente, la profesión de hombre de letras sin exponerse a la difamación, a la calumnia de los impotentes, a la envidia de los ricos –esa envidia que es su castigo!–, a las venganzas de la mediocridad burguesa. Pero lo que es difícil en una monarquía moderada o en una república regular, se hace casi impracticable en una olla de grillos en la que cada cual, gendarme de la opinión, vigila en beneficio de sus vicios –o de sus virtudes, que viene a ser lo mismo–, donde un poeta, un novelista de un país con esclavos es un escritor detestable a los ojos de un crítico abolicionista; dónde no se sabe cuál es el mayor escándalo: el desmelanamiento del cinismo o la imperturbabilidad de la hipocresía bíblica.”

El ahogo individual, la sensación de condena perpetua a la incompreensión y el aislamiento que corporiza en Poe, exacerba su visión de la sociedad que ensancha los puentes y las chimeneas mientras angosta el arte, y le acuerdan a su voz un tono apocalíptico:

“Nuevo ejemplo y nuevas víctimas de las inexorables leyes morales, pereceremos por las mismas cosas a través de las cuales hubiéramos querido vivir. La mecánica nos habrá americanizado hasta tal punto, el progreso habrá atrofiado tan bien en nosotros toda la parte espiritual, que nada entre las fantasiquerías extraordinarias, sacrílegas o antinaturales de los utopistas podrá ser parangonado a sus resultados positivos [...] ¿Necesito decir que lo poco de la política que reste se debatirá penosamente en la estrechez de la animalidad general, y que los gobernantes se verán obligados, para mantenerse y para crear un fantasma de orden, a emplear medios

que harán estremecerse a nuestra humanidad actual, ya tan endurecida? [...] Entonces, todo aquello que se asemeje a la virtud –qué digo–, todo aquello que no sea el ardor hacia Plutón, será considerado inmensamente ridículo. La justicia, si en esta época afortunada puede existir todavía una justicia, hará interdictos a los ciudadanos que no sepan hacer fortuna [...] Quizá estos tiempos están muy cercanos; quién sabe si ya no han llegado y el embotamiento de nuestra naturaleza es el único obstáculo que nos impide apreciar el ambiente que respiramos”.

La otra gran coincidencia de Baudelaire con Poe se conforma en torno a la estructuración del hecho creativo. No hay instinto ni mucho menos azar. No hay potencia creadora que se concrete sin esfuerzo y sin plan. Poe teoriza sobre ello en *Filosofía de la Composición*, y a propósito de su célebre poema *El Cuervo*, llega a efectuar sobre su técnica creativa una descripción tan minuciosa como exasperante, que linda casi con el agotamiento de su misterio. Pero que vale, sin dudas, como exteriorización de una doctrina que ondeaba sobre un convencimiento feroz.

“Mi objetivo –dice Poe– es demostrar que ningún punto de la composición puede ser atribuido a la casualidad o a la intuición, y que la obra ha procedido, paso a paso, hacia la propia solución, con la precisión y la lógica rigurosa de un problema matemático.”

En el mismo sentido escribía Baudelaire:

“Muchos escritores, en particular los poetas, prefieren dejar decir que componen gracias a una suerte de frenesí sutil o de intuición extática, y posiblemente se estremecerían si debiesen autorizar al público a observar tras la escena y contemplar los trabajosos e imprecisos embriones de pensamiento, la verdadera decisión tomada a último momento, la idea a menuda entrevista como un relámpago y que

rehúsa durante mucho tiempo dejarse ver a plena luz, el pensamiento plenamente maduro y arrojado por desesperación como si fuese de un natural intratable, etc., las plumas de gallo, el carmín, las moscas y el maquillaje completo que en el noventa y nueve por ciento de los casos constituyen el adorno y lo natural de la historia literaria”.

No ignoraba, pues, que la edificación de “su” Belleza debía obedecer a un orden riguroso, a un plan metódico, para lo cual las energías debían llegarle desde un espíritu superior, que pudiera darle a sus versos una amplitud de registro capaz de abrirlos como una conciencia sobrenatural, un agujoneo en medio del abatimiento y la indiferencia como hecho por los mismos cuernos de Satán, el tutor infatigable de los réprobos. No implica, pues, ninguna disonancia, oírle decir, explicando la génesis de *Las Flores del Mal*:

“Actuar, de manera de ser bien comprendido; descender, tal vez muy bajo, pero luego ascender, mucho. Gracias a este método podrá descender hasta las pasiones innobles [...] Poetas ilustres se han repartido desde hace tiempo las provincias más floridas del dominio poético. Me pareció entonces más interesante, y tanto más agradable cuanto más difícil parecía la empresa, tratar de extraer la belleza del mal.”

La Belleza requiere, lo mismo que las telarañas del Diablo, una paciente construcción. Al Mal no se lo enfrenta si no es con sus propias fuerzas. No se lo vence si no se lo conoce. No se comprende la totalidad de la luz sino después de andar por espesuras de tiniebla. Y el poeta es, en ese intento de transición, un verdadero predestinado. Sólo que en su caso no necesita, como Orfeo, descender al Infierno. Apenas necesita dar un paseo por el Panteón de París o por la ribera del Sena. Su Infierno es la realidad circundante: la supresión de lo místico por lo sentimental, la masificación implícita en la utopía democrática, la ostentación de un decoro barnizado que encubre la verdadera indiferencia moral.

Las flores del mal condensa, entonces, su pensamiento esencial, y es la culminación y al mismo tiempo el prólogo de su resistencia personal, la barricada visible de una “fuerza de ataque” que la precede y que la justifica. Llegan, cargadas de fango, de jirones de naturaleza apedreada, de carroña inevitable, al Cielo de la posteridad. Pero llegan también, y fundamentalmente, como una estética que cambia el rumbo secular de la poesía, que abre sus registros hasta límites insospechados, y que deja un alud de sensaciones y correspondencias como una nueva categoría del pensamiento: la búsqueda como metodología constante, antes que ninguna pretendida e indeleble verdad; el fracaso digno como atenuación del error; la integridad del artista como crítico de su tiempo. Y la imaginación, la infantil, fugaz, entrañable imaginación, como la cara espiritual de cada destino.

“Ella descompone todo lo creado, y, con materiales amasados y dispuestos según reglas de las cuales no se puede encontrar su origen si no en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo, produce la sensación de lo nuevo.”

Los poemas reunidos en *Las Flores del Mal* propician, desde su mismo título, un juego colmado de contradicciones, comprensivo de su pensamiento total, desde la infancia en la que incubaba el “horror y el éxtasis de la vida” hasta el ataque de hipoplejía que habría de postrarlo, definitivamente en su alta madurez (1864–65). La naturaleza es parte de la simbología del Mal.

“Es la infalible naturaleza la que ha creado el parricidio y la antropofagia y otras muchas abominaciones que el pudor y la delicadeza nos impiden nombrar. [...] El mal se hace sin esfuerzo, naturalmente, por fatalidad; el bien es siempre el producto de un arte”.

Si para el lector ingenuo hay un obvio contrasentido en la “maldad de las flores”, también existe, aunque por otras razones, dentro de

la lógica baudelariana. Las flores, en tanto producto de la naturaleza, son una derivación de las fuerzas malignas. Pero, al mismo tiempo, poseen una diversidad de connotaciones, como su artificiosidad, su levedad, que parece dejarla sin presente, sumida en un debate perpetuo entre su pasado seminal, esa resonancia del paraíso pre-existente al pecado, y su don de crecer y repetirse, su ciega apetencia redentora. Es decir, no la flor como mero vegetal, como puede aparecer ante el ojo común, sino como quintaesencia de lo efímero, como producto que en cada acto de su repetido ciclo de morir desmiente la realidad de la que nace, ahogándose, por fin, en su misterio metafísico.

Contradictorio Baudelaire. Esperando con la ingenuidad de un ángel lo que su lúcido demonio sabía que nunca podría producirse: la glorificación oficial, un simple lugar en la Academia de Letras, el halago de los líderes de una organización social que como poeta despreciaba.

Burlándose sin distinguos de la misma democracia que permitía que su voz sonara sin la inducción de un Mecenas ni la dispensa de los poderosos. Y no dejando de tirar sus dardos contra los grandes indefensos, el “populacho” sordo y silencioso, de cuya infelicidad se lamentaba pero que intelectualmente sólo era receptor de su desprecio.

Siempre contradictorio Baudelaire. El ascetismo, por un lado, como prenda de la purificación de las almas, y a la vez, con forma de soneto, una sensualidad casi pagana:

“Allá, donde Natura en su fuerza primera
A diario concebía algún hijo monstruoso,
Cerca de una gigante vivir querido hubiera,
Como junto a una reina un gato voluptuoso.

[...]

Recorrer a mi gusto sus formas prodigiosas:
Escalar arrastrándome sus rodillas pomposas,
Y a veces, en estío, cuando el sol inflamado,
Cansada la tendiera en medio a la campaña,

De su seno a la sombra dormirme, descuidado,
Como aldea apacible al pie de una montaña”

Y en todo momento la mujer como un hecho primitivo y fatal, y el amor como una verdad inaprensible. Y al mismo tiempo, lo que toda mujer tiene de esfinge, lo que el amor tiene de remanso, lo que el gesto y el paso revelan de armonía. Las gasas, las telas, los perfumes, con que una mujer se envuelve (o se esconde) y que lucen como “los atributos y el pedestal de su divinidad”.

No en vano, ironizando sobre la carta de los derechos humanos, que sólo se le brindaban en el papel, Baudelaire reclamaba por la ausencia del derecho de contradecirse. O quizá, mejor, de la contradicción como método, puesta en el medio de un desesperado pero consciente fragor, más arriba que toda ley, más alto que la propia naturaleza, en estado de pregunta perpetua frente a lo insondable de la vida, y las sombras y los destellos de la creación. Lo que no invalida, sin embargo, una coherencia esencial. Un mismo hecho podría admitir diversos tratamientos. El opio y el haschisch podían ser, según los casos, buenos o malos. Lo mismo que el amor, el odio, la destrucción o el progreso. Lo coherente en él era la grandeza con que los hechos se abordaban, la intensidad de cada duda, el dolor y la sangre humana de cada pelea con Dios, por hundir a sus más humildes fieles en la ignorancia y la vulgaridad, o con el Diablo, por su capacidad de seducción, sus libaciones infinitas sobre los regentes del mundo.

Baudelaire no deja de incursionar en nada de lo que es raigal en el hombre. Ensayo incluso su hundimiento en el Mal, golpea al mendigo que de otro modo no puede volver a la dignidad que le socava la limosna diaria, juega su propio cuerpo en los edenos ilusorios del opio y el alcohol. Pero después de cada golpe siempre vuelve hacia el Poema, como floración humanizada del Arte. La simple y persistente gestualidad de lo que se hace bello, sin pactos ni arreglos exteriores. El arte “en sí”. No el halago presente, no el poema pensado para reformar lo que no puede reformarse, no la voz que, abierta frente a la

caída irremisible del mundo, pretenda soñarse perdurable. Exaltación del arte, pero no en su lectura egoísta y evasiva, sino como producto de quien antes que nada fue parte activa de toda duda y todo movimiento, desde y hacia el horizonte de una visión comprometida con el mundo.

Calles abiertas

En la obra de Baudelaire no sólo se advierte una decantación de siglos de poesía, sino también, y sobre todo, una suma de claves indispensables para su desarrollo posterior. En cada uno de los creadores fundamentales que le siguen, en Verlaine o Rimbaud, en Mallarmé o en los surrealistas del siglo XX, junto con sus aportaciones específicas, reaparece, inevitablemente, algún eco de la “fantasía creadora” con que Baudelaire fundaba y sostenía sus fugas de la realidad inmediata, y con ello toda forma de opresión y de límite. La imagen de la ciudad cúbica, privada de todo vegetal, los prados teñidos de rojo, el gas y los metales reduciendo la geografía del hombre, habrán de participar, durante décadas, en la atmósfera literaria y artística moderna, suscitando un doble movimiento de sus esencias, lo mismo que una luz que fuese perdiendo, y a la vez recobrando, en un “espejamiento” sucesivo, sus atribuciones mágicas. Primero, la deformación de una realidad en sí misma divergente y caótica, la involución de las palabras a su significado elemental, el regreso del hombre hacia su origen solitario y a los rumbos del primer silencio; pero después la dicha de lo que puede conocer, su transitar forzoso por las callejuelas y las plazas y los mercados en donde ni el pájaro ni el árbol ni la adolescencia humana dejan de cantar y de multiplicarse.

Cada vez que un poeta aprehende lo desconocido (que en sentido amplio quiere decir lo que se sueña o se prefigura) y lo dice en su expresión distinta, es decir, mediante una combinación “anormal” de las palabras, reproduce el juego de toda la poética moderna. El de un hombre perdido en cualquier sitio de una ciudad devoradora, atribulado al mismo tiempo por su poder y su insignificancia, y que tanto puede convertirse en un puro juguete del desorden ajeno, como volver a las raíces poéticas de la vida para crearse a sí mismo. Ese hombre que

cuando no puede entrar por una puerta rompe los vidrios de las ventanas o entra por la claraboya del techo. El mismo que forma los sonidos como a él le gusta o necesita que suenen, sin pensar si ello resulta comprensible –pero deseoso de que pueda serlo–, y que para acceder a la certidumbre de su propia existencia, construye, con su imaginación, un mundo en donde pueda sustentarse.

Así, en el desarrollo de esos infinitivos movimientos de construcción y destrucción, la poesía forma su coherencia dialéctica. La lujuria verbal o el supremo ascetismo, según que una u otra cosa se avengan, en cada situación, al asalto del poeta. El acomodamiento de las palabras a la idea, o al revés, el transcurso de la palabra como objeto (por decir, animal–casa–semilla–polución–pañuelo) hacia la estructuración del pensamiento que de ellas se induce. El milagro de la comunicación por vía de la más pura “ilogicidad”, junto a su reverso, la insuficiencia del último hallazgo tecnológico por falta de metáfora, o sea, por no ser expresable de una manera distinta, ni ser capaz de sostenerse con la física elemental cada vez que el mundo proyecta sus planos infinitos.

Uno de los mayores esfuerzos individuales posteriores a Baudelaire en torno a la experimentación poética consciente, entramada con una rigurosa crítica teórica, es el que ofrece Stephan Mallarmé, obsesionado por construir –y dar fundamento ontológico– a una expresión lírica que, deliberadamente, respondiendo a un plan de reducción del lenguaje poético a sus primeras esencias, se vuelve cada vez más dura, más hermética, prescinde de los espacios exteriores, del agua, del aire, de toda connotación emocional, y se consume a sí misma –y a quien la intenta–, en un proceso de creación único, patético, desesperado, de destrucción absoluta, que termina negando su propia transmisión, su propio sentido. Punto extremo de tensión en la lírica moderna, la obra de Mallarmé ha querido suprimir todos los espacios de la realidad, y situarse en lo que reste de ella, es decir, en un lugar inexistente. Recién allí el ser absoluto (o la Nada, que es lo mismo) podría consustanciarse con el lenguaje, y el hombre y el poema devenir, de

ese modo, una sola creación, tan extraña y legítima como la hecha por los dioses.

Sin embargo, aún una poética como la de Mallarmé, que aspira a un total aislamiento, que le quita a las cosas toda objetividad –menos el nombre con que puedan hablarnos– y a los hombres todo sentimiento –menos el que acepte e imagine lo que aquellas puedan sugerir desde su mudez o su ausencia–, una poesía así, pensable sólo en soledad, y que se niega a ser humana, tiene su punto de inflexión y retorno. Es sintomático que Mallarmé, luego de sostener que la poesía se había extraviado a partir de la “gran aberración de Homero”, al responder sobre cual era la poesía anterior, respondiese: “la de Orfeo”, es decir, que apelara al único nombre con que podía negar la realidad sin salirse del mundo. Y al único padre que consentiría, fiel a sus propias enseñanzas, la más absoluta dispersión lírica: No hay hechos ni temas vedados al abordaje y la conjugación del poeta, mientras se los pueda producir cantando.

A la inversa de Mallarmé, con su propósito de lograr, sobre la base de un lenguaje mínimo y cerrado, una expresión totalizadora, otros poetas han acudido al desborde verbal, han utilizado todas las palabras e inventado las que no existían, para nombrar, en ocasiones, un solo concepto elemental. Ello no implica, necesariamente, diferencias de fondo. La poesía puede variar y confrontarse en todo lo que afirma, ya que eso no define calidades ni divide sustancias. Lo que existe, en verdad, son movimientos producidos en un ámbito análogo y que participan de búsquedas y preocupaciones similares.

“La poesía –dice Apollinaire– se enciende con nebulosas y con océanos, pero también con un pañuelo que cae o una cerilla que arde”.

Lo decisivo, en todo caso, al relacionar cualquier forma de expresión poética, es la unidad que guarden frente a los hechos enfrentados –es decir, los componentes de la realidad que se niega–, tanto sea

que ellos provengan de una determinada situación material, como de una fallida pretensión de belleza, o de la arrogancia exclusivista con que la ciencia suele pretender la resolución de todos los misterios.

La poesía tiene, sin embargo, y aunque por su propia condición etérea no sea definible, su comarca precisa. Conocerla es parte de un secreto que no se puede transferir, aunque cada uno, como los antiguos buscadores de oro, pueda acercarse leyendo señales en los rostros curtidos, o forzando, en los ardores de la noche, oscuras infidencias. Vicente Alexaindre sugiere alguna clave:

“Sólo la poesía sabe que el viento se llama en una ocasión labios, y en otra ocasión se llama arena”.

García Lorca, por su parte, reconoce que

“si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios –o del diablo– lo soy también gracias a la técnica y al esfuerzo y porqué me doy perfecta cuenta de lo que es un poema”.

Ninguno de los dos explica, por supuesto, cuando un grupo de versos se convierte en poema ni en qué condiciones se altera la significación de una palabra. No lo hacen, porque no es posible.

La única certidumbre que la poesía consiente es, en definitiva, la que logra en su autor. Valery lo admite con humildad:

“A veces me felicito de ser tan pobre y tan incapaz de atesorar sabiduría. Soy pobre, pero soy el rey de mis monos y mis papagayos interiores”.

¿Cómo es entonces, con armas tan desnudas y ambiciones tan blandas, que perviven los poetas y que hay poemas que pueden derrotar al olvido? Para la respuesta se juntan, por lo menos, un par de circunstancias. La primera, muy semejante a la selección natural de las

especies, por la cual se requiere, en las formas inferiores de vida, que nazcan cientos o millones de pequeños seres para lograr que algunos pocos sobrevivan y lleguen a cumplir su fin reproductivo. Lo mismo sucede con los poemas, donde si una reducida cantidad accede, por fin, a la gracia de la supervivencia, es porque antes se ha producido su fluencia innumerable.

“El gran escritor –dice Juan José Arriola– es el que usa palabras conductoras, por las que transcurre el espíritu”. Y agrega: “Hay materias que contienen mucha radioactividad, mientras que otras son inerte como el plomo. Entonces volvemos a la eterna imagen de la Escoria. Hay que trabajar muchas toneladas de escoria, como los señores Curie, tratar toneladas de material para aislar un miligramo precioso”.

Y eso no sólo es necesario para la diferenciación entre buenos y malos escritores, sino que también sucede dentro de un mismo autor. Valga, como ejemplo, la experiencia de quien admite haber transitado, con G. García Márquez, todos los laberintos del General Bolívar, para conocer que “la desesperación es la salud de los perdidos”, o quebrar un poema de Luis Franco para descubrir que “un soldado helado en la garita no se ha muerto de frío sino de soledad”, o navegar en los ojos insomnes de Alejandra Pizarnik para admitir que “una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo”.

Pero junto a esos procesos decantadores, ocurre una segunda –y no menos importante– circunstancia: cada hombre, en el fondo, lleva un poeta escondido, un poeta ciego y mudo, que de vez en vez, se cuelga de la historia, y encuentra en una fuga de creación ajena alguna verdad propia, un mismo poema que se venía preparando, quien sabe desde qué horas o lugares insondables, para la gracia de su nacimiento.

Tales coincidencias nunca son casuales sino que provienen de una misma manera de sentir, de un mismo rechazo a las palabras instituidas

como un discurso “para siempre”. Y eso porque en el campo de los preceptos y las relaciones sociales, nada que se desenvuelva con arreglo a la lógica en uso puede ser poético. Nada que sea lógico puede requerir otro tipo de lenguaje que el del habla corriente, o el de la precisión matemática, o a lo sumo el lenguaje de la duda científica, que se plantea la resolución de nuevas incógnitas pero siempre a partir de los datos que hasta un momento determinado no pueden rebatirse. La poesía es justamente lo contrario. Carencia de toda lógica. Creación de mundos infinitos a partir de una mínima realidad común. Indagación sobre las circunstancias –inagotables, por cierto– en que dos más dos no son cuatro, o que una derrota puede ser dulce y necesaria o la ganancia fácil el comienzo de una perdición. Re–acomodamiento, en suma, de la palabra conocida, para que se muestre capaz de proponer, en los múltiples y cambiantes momentos de cada vida humana, un sonido y una significación distintos. Y planteando, a la vez, esos cometidos que fuera de ella no pueden resolverse: definir la forma del vacío, la medida del sueño, o sentir una búsqueda (o en su caso, una espera) como algo todavía más valioso y más emocionante que su obtención concreta.

Pese a todo, el comportamiento del poeta y de la poesía no carecen de sus propios acuerdos, sus signos y pulsaciones misteriosos, íntimos, melódicos, que le acuerdan, casi descuidadamente, sus fundamentos estéticos, mientras abren los cauces de su propagación. Cada poesía responde a la visión del mundo de quien la produce, pero no es intraducible. Puede ser dura pero no impenetrable. Individual pero no solitaria. Vuelo pero no fuga. Puede albergar los mil y un elementos de la magia pero no confundirse con los de la pura fantasía. Por eso su función y su futuro están ligados al curso de los hechos históricos. Y a la voz y el oído de cada ser que los protagonice. Siempre habrá un semejante –o al menos la esperanza que lo siente posible– en correspondencia potencial con el poeta –quizá ese único lector que reclamaba Borges–, capaz de recibir y emocionarse con la revelación que le llega en un poema que ya tenía adentro de sí mismo.

o-O-o-O-o-O-o

En las calles dispersas y azarasas que alberga la poesía, igual como si fuera en las arterias de cualquier ciudad, conviven acordes y pasos y atrevimientos llamados a permanecer, junto a otros que han surgido, inevitablemente, para perderse. Y, por supuesto, una suma enorme de confusiones en cuanto a la naturaleza de esos destinos de validación o de olvido. La mayor de ellas, y acaso la más recurrente, se origina a partir del fatalismo crítico de quebrar el tiempo, y entender los poemas no como productos de un proceso de acumulación – un coral de voces yuxtapuestas y complementarias–, sino como ráfagas cambiantes, inmersas en un remolino de proposiciones que sólo mantienen su valor en tanto dure la preeminencia de la escuela o moda que las contenga. Sin embargo, la vigencia o no de un poema o de una corriente poética no pasa nunca por la validez (o por la reproducción) actual de sus formas clásicas, sino por la actitud –entendida como eje de las motivaciones y de la intención– con que fueron, en su momento, concebidos. Existe, pese a todo, un discurso nostálgico que apuesta a una victoria en el juego de las permanencias, hallando, entre los textos nuevos, usanzas o conceptos propios de formas anteriores. Ello resulta, en el mejor de los casos, demasiado simplista. Si se acepta, por ejemplo, que ciertas características expresivas –como el libre fluir de la conciencia, las asociaciones automáticas o cualquiera de esos “disparos al azar sobre una multitud”, de los que hablaba A. Breton– son patrimonio del surrealismo, es claro que toda vez que se encontrara alguna de ellas en los nuevos creadores, podría sostenerse, en principio, sin grandes esfuerzos demostrativos, algún tipo de continuismo. Pero no es así. Cualquier poeta contemporáneo puede tener algo de “supra-real”, como también algo de la antigüedad clásica, del romanticismo, del simbolismo o del modernismo, por la simple razón de que es heredero de un proceso histórico –en donde es muy difícil establecer el punto de partida de una originalidad absolu-

ta-, y que se ve instalado, por eso, en tanto se halle libre de parcialismos teóricos, en el centro del espíritu humano, el punto más alto de sus experiencias creativas.

También suele advertirse, junto con las adhesiones o rechazos frontales –esas dos formas de colgarse del estilo formal de las palabras antes que de su materia orgánica, de aquello que en cada lugar o circunstancia se ha querido que digan–, otra forma de azar mecanicista, el de la réplica simple, el trasplante vulgar, que tampoco sabe distinguir una esencia de una vestidura. Cuando, por ejemplo, Marcel Duchamp, que también era poeta, presentó en una muestra de Nueva York un inodoro como una escultura, lo que hizo, en realidad, fue burlarse de la reglamentación del arte por parte de la crítica burguesa, esa que permanentemente busca disolver o silenciar aquello que cuestione sus modelos sociales, y que produce resultados como los de que un Van Gogh no pueda vender sus cuadros mientras vive, es decir, mientras es rebelde, peligroso, transgresor de códigos y honores, pero por cuyas obras, una vez que han sido reabsorbidas y trasvasadas con la asepsia del tiempo o el consenso absurdo de los mercados, se llegan a pagar precios increíbles.

El caso es: ¿Qué sentido tendría hoy volver a presentar un inodoro como escultura? Fuera de que ya tendría el pecado de no ser original, lo más grave sería su dudosa relación con los nuevos supuestos básicos, y el yerro en distinguir ese momento justo, preciso, en el que aún los hechos similares ya reclaman una manera de expresión distinta.

Carece, pues, de sentido, que la consistencia poética se pierda o se sostenga como una simple variable de su edad o su consenso momentáneos. La riqueza de una creación expuesta en un segmento histórico no se mide de acuerdo con quiebres verticales, desde un punto a otro, de un “ismo” a otro, sino en base a su espesura horizontal, la que se halla arriba o abajo de la línea de fuego del último sustento de las cosas. Hay situaciones en las que ese espesor nunca se ha perdido, así como otras en las que no es fácil verlo, y que exigen

nuevas búsquedas. O bien otras en las que todavía la sustancia no existe, y proponen, entonces, una prueba distinta, la misma que tienen los pájaros sin nido o los campos inundados de luz, que aguardan, sin embargo, la de flores ausentes.

Pero cada nueva búsqueda requiere la previa distinción de los dos planos, básicos y extremos, dentro de los cuales se desarrolla cada vida humana. Uno, que se podría llamar inercial, en donde todo lo que ocurre deriva de factores externos, cuyos indicadores de satisfacción resultan simplemente cuantitativos, y las relaciones sociales se articulan de acuerdo con el estado del tiempo, los resultados de la lotería o las variaciones de la moda. Eso constituye, si se quiere, una forma de habitar el mundo. Junto a la cual existe otra visión, otra manera de insertarse en las grandes agitaciones de la vida social, que sin desconocer los contratiempos del frío o del calor ni los encantos del vino o de la lluvia, propone una serie de relaciones más amplias y comprometidas, más complejas, en torno al pensamiento y la conducta de los otros hombres. Y entonces cada uno pregunta y a la vez intenta sus respuestas sobre el cómo y el porqué de todo lo que pasa. De tal modo, la realidad exterior es vista y estudiada y enriquecida por los temas y las acciones que se gestan en el interior de cada uno, y así el conjunto de las relaciones alcanzan una calidad distinta: La forma de combinar los colores. Lo que puede revelar un simple gesto. La formación siempre igual pero también siempre cambiante de las olas. La variación de los sonidos. La diversa manera de decir las cosas. El curso de los viejos y renovados misterios. La explicación de fracasos y de malos destinos aparentes, que no han ocurrido por obra del azar o la fatalidad de la naturaleza sino por causas que tienen una explicación objetiva y que por eso mismo pueden ser resueltas hacia el futuro de una manera diferente.

Todo ese abanico inmenso de cuestionamientos, de nuevas discusiones, de planes siempre renovados, constituye, en definitiva, otro mundo, en el que los hombres tensan sus posibilidades de realización y prueban el vigor y la capacidad de sus fuerzas interiores para

definirse en un sentido distinto al de la mera subsistencia vegetal y afuera de ese mercado omnímodo donde solamente tienen cabida como consumidores probables de maravillas más o menos inútiles.

Tal vez un poema sea también una maravilla inútil, pero en todo caso lo sería de signo muy distinto. No suma vendas en los ojos, las descubre. Y se instala del otro lado de la sombra, muy lejos del ruido y las carreras hacia la disolución de lo creado a que conduce el derroche de quienes tienen el poder y la degradación continua de las mayorías hacia un nuevo estado de barbarie. Es allí, pareciese, en el fragor de esos conflictos, donde se juega el para qué de un libro, el para qué de cualquier proposición artística. Allí se sabe cuando un dibujo tiene su trazo erguido y cuando tiene su trazo vacilante. Cuando las palabras están bien o mal puestas. Cuando un artista se hace uno solo con los hombres, o se disuelve, en cambio, entre la genuflexión o la ceguera.

En las calles de la poética urbana coexisten la mirada del Diablo y la de Dios. Y no es posible, sin la absorción de ambas miradas, que los hombres alcancen su plena humanidad. Las dos son necesarias. La del Diablo para mirar atrás, rehacer lo pasado, no seguir cometiendo, una y otra vez, los mismos errores. La de Dios, porque observa desde tierras lejanas, donde todo es promesa y todo está por conocerse. Quien pueda hacer una sola de las dos miradas, no sólo sabrá darle sentido a todo lo que existe, y alumbrar la tentación oculta de los poetas, sino que sería, al mismo tiempo, otro sumo creador.

El abismo invertido

Allen Ginsberg, amor o barbarie

El tema de la mecanización del hombre en las ciudades, que Blake alcanzó a advertir, y que Baudelaire vio y trató ya de manera más precisa, adquiere desde principios del siglo XX, una presencia abrumadora, constituyendo motivo de preocupación para una gran cantidad de escritores y artistas modernos, desde D. H. Lawrence, a quien el hombre le parece “un espantoso Laocoonte entre espirales de hierro”, hasta Juan Gris o Picasso, o Charles Chaplin, que en *Tiempos Modernos* imprime, para toda la cultura “robótica”, escenas indelebles.

Los descubrimientos e invenciones técnico-científicas aplicados a la vida práctica, la organización laboral y social, el continuo achicamiento de las distancias entre lo que el hombre proyecta y lo que casi inmediatamente está en condiciones de realizar, superan todo lo que pudo imaginarse poco tiempo antes, y se instala, decididamente, con sus cambios y deslumbramientos formales, su conmoción rítmica, su violencia mental, en la dimensión del vértigo y la ruptura de toda ilusión de fácil y durable quietud.

Los sensores intelectuales de este nuevo mundo, lo interpretan, lo valorizan y lo recomponen de maneras igualmente múltiples y cambiantes. En la literatura de alrededor de los años veinte, sobre todo en los países donde aquel fenómeno se manifestara más tempranamente y con mayor crudeza, se puede advertir el desarrollo de líneas que buscan alternativas en la indagación del subconsciente y otras formas de introspección, y que, vinculado con la inestabilidad política mundial y el empequeñecimiento del hombre frente a la nueva y avasallante medida de los instrumentos y los sistemas, conduce, en una gran cantidad de casos, a reflexiones extremadamente dolorosas, movidas entre la piedad y el terror (en el sentido convergente de J. Joyce), o dispuestas con la carga aflictiva y desesperanzada

de T.S. Eliot, comparable, en buena medida, al abatimiento que expresara John Donne, poco después de que Copérnico, Kepler y Galileo cambiaran la posición del hombre, y le hiciesen decir: “El Cielo y la Tierra están en discordia, y ya no es posible que leamos el destino en los astros”.

Otros artistas acompañaron la nueva situación con arrebatos enfrentados. En Francia, los dadaístas y surrealistas, pretendieron valer-se de las experimentaciones oníricas, del automatismo inconsciente, como mecanismos para la revelación de individualidades más auténticas, más libres, creyendo ver en sus productos artísticos las iluminaciones de una sociedad nueva, entrando, sin embargo, en posiciones ambiguas –y como expresión última de ellas, en su propia disolución– cuando padecieron las consecuencias de una propuesta artística que no tenía futuro fuera de lo que simultáneamente rechazaba, esto es, una sustentación política.

En Italia aflora, en cambio, un movimiento que aunque artísticamente no se revela duradero, ejemplifica, no obstante, otro tipo de posición frente al maquinismo y el materialismo crecientes. Es el “Futurismo”, en cuyo Manifiesto pueden leerse afirmaciones como esta:

“..un rugiente automóvil, que parece correr sobre la metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia”,

donde la exaltación y la grandilocuencia prevalecen sobre la médula de los conflictos y la verdadera y desfavorable postura que va tomando el hombre con respecto a los productos de su propia creación.

Se fueron produciendo, también, diversas corrientes para las cuales “los astros” tenían un rostro decididamente político, representadas por algunos de los poetas españoles de la generación del '27, como Rafael Alberti, o los distintos voceros del “compromiso artístico”, pertrechados detrás de la emblemática Revolución Rusa, y distribuidos en toda la geografía “de los sueños”, como Nazim Hikmet, Vladimiro Maiakovsky, Pablo Neruda, Yanis Ritsos, cuya obra, vasta y

esperanzada, constituyó un verdadero soporte moral para un mundo conmovido por el clima apocalíptico de las grandes guerras.

Otra corriente significativa fue la constituida por los poetas ingleses a quienes Virginia Woolf caracterizó en uno de sus últimos ensayos, *The Leaning Tower*, de 1940. Atacaban a la sociedad burguesa, pero desde la educación que ella misma les había impartido. Inclínaban la torre, pero no se salían de ella. Dejaban a un lado la rica lengua del aristócrata, pero no podían asumir con autenticidad la lengua del hombre común:

“No tenían nada estable donde fijar su mirada, nada pacífico para recordar, nada cierto para esperar del porvenir. En los años más impresionables de sus vidas se destacó en ellos la conciencia de una mutación general, la decadencia, quizá la muerte inminente de todo un orden de cosas”.

Uno de estos poetas, quizá el más importante, W. H. Auden, expresa su dolor y su turbación, mediante comprobaciones de vencida simpleza. Así es que pinta al hombre, en “La época de la ansiedad”, como

“un pobre animal, confuso, enloquecido y mundano [...] preso de la malévola autoridad y del ciego azar”.

o-O-o-O-o-O-o

Si la poesía se explica y justifica por su capacidad de revelación, el descubrimiento de nuevos cursos para las mudanzas humanas a partir de una mirada sostenida en la interioridad de las cosas, sus expresiones más puras y originales deberían surgir, y efectivamente así ocurre, en los sitios donde las más grandes contradicciones y sus efectos se

manifiestan con la mayor intensidad, y allí también donde confluya el peso –el gran abono verbal– de las tradiciones literarias. Pero, al mismo tiempo, como consecuencia de una serie de hechos –el entrelazamiento y la velocidad de los procesos de comunicación, la magnitud de los sucesos que deben conocerse y abordarse, etc.– ya no parece que existan las mismas posibilidades que en el pasado en cuanto al surgimiento de grandes voces individuales. Nombres como los de Blake o Baudelaire o como Antonin Artaud y César Vallejo, ya no hallan correlatos de su misma extensión y contundencia. Las instancias poéticas más originales y conflictivas comienzan a incubarse en el gran centro de poder del mundo, en donde los ascensos y las caídas toman su mayor amplitud, y los derroches y las carencias demuelen a diario toda vertical de sentido. Y si allí resuena, como en ninguna otra parte, la reflexión dolorida de todos quienes no saben entender para qué se ha llegado adonde se llegó, no parece ya posible una respuesta individual, ni se concibe la idea de un “gran hombre” capaz de producirla. La conciencia social se expresa, entonces, de manera difusa, como un coro de voces contrapuestas, naciendo entre las calles exultantes de la ciudad, la dispersión orfeica, los ojos fragmentados que miran y se escarchan desde cuencas de mármol.

o-O-o-O-o-O-o

Allen Ginsberg integra una generación de escritores que a su vez son voceros y partícipes de un proceso de cuestionamiento muy profundo sobre el espíritu de su país y de su tiempo. No sólo están con él Burroughs y Cassady, Keruac y Ferlinguetti, sino también el movimiento beat, los vagabundos del Dharma, las diversas corrientes de reivindicación negra, y un nuevo tipo de hombre, el “hipster”, sabedor de que entre el conformismo y la guerra puede haber un pedazo de mundo sin raíces donde apoyar su confusión, su rebeldía, y sus viajes

o fugas hacia lo desconocido. Y algo más, la gran herencia del verbo volcado sobre la tierra fértil, en cuya labranza bullía la posibilidad de mostrar una nueva forma de lenguaje que no desconociese la mejor esencia de la literatura nacional, desde David Thoreau a Sherwood Anderson, pasando por la vena refulgente de F. O. Matthiessen, capaz de enseñar que en un sistema democrático la única y verdadera piedra de toque del patriotismo pasa por saber si las cualidades de cada uno están en contra o a favor del pueblo. O el agrio lamento de Edgar Lee Masters, midiendo la desventaja de la cultura de su medio con la de los griegos o con la de los dramaturgos isabelinos, que pensaban (y enseñaban a pensar) con el vuelo de las ideas universales. Y siempre algo más, como la caminata de algún personaje de Theodore Dreiser, paseando por las calles de Nueva York su pequeña tragedia de no hallar trabajo y de saberse un pobre ser inerme frente a las fuerzas de la gran ciudad. O el hallazgo de hablar, si eso fuera preciso, con el propio cuerpo, que tanto pudo llegarle de una clara lectura de la “dark laughter” como de W. C. Williams:

“alguien que dice sus poemas como si estuviera en la mesa de un bar, que no concluye la frase sino que la corta con sólo un movimiento de la mano en el aire..”

Es con esta suma de elementos que Ginsberg se planta frente al abismo invertido: los rascacielos que reemplazan al sol con sus millares de ojos titilantes, el desfile sin pausa de los autos veloces, los puentes que incuban sus manantiales de óxido, o en su propio decir, las “mortajas de gas químico vagando sobre los tejados”. Se planta también frente al sistema que está en la base esas figuraciones. El sistema cuya preocupación fundamental es el aumento de la producción de bienes, y alejado, cada vez más, de los hombres concretos, de los principios de solidaridad social, y de la integración racional del hombre con la naturaleza. El sistema en condiciones materiales de no ser menos que la antesala del Paraíso y que sin embargo no deja de poner

al desnudo las desigualdades más aberrantes. El sistema donde la democracia de la televisión y las escuelas, se partía en pedazos mediante políticas de orgulloso apartheid o se dormía en el silencio y la marginalidad de las comunidades negras. El sistema que le cambiaba a los jóvenes progreso y estabilidad material por sumisión a una forma de vida monótona y vacía. El sistema del juramento Feindman como condición académica de que no se piensa ni se ha pensado nunca de una manera diferente a la que rige los modelos oficiales de vida. El sistema del desarrollo tan sofisticado y eficiente de las técnicas de control público que no deja casi lugares para la reacción individual. El sistema del consumismo como rumiar intelectual del hombre.

En ese contexto, y como presagio no accidental sino elaborado y propiciatorio de un gran proceso de cuestionamiento que habría de generalizarse y de tomar formas cada vez más radicalizadas y orgánicas, surge (en 1956) *Howl*, grito terrible que Allen Ginsberg parece emitir desde las puertas de un despeñadero. Aquí está el caos, dice, sin intentar explicaciones ni definir enmiendas ni condenas. Sin entrever ninguna salvación, pero eludiendo cualquier forma de distanciamiento. El mismo poeta, lejos de ser un observador privilegiado, participa junto a quienes quiere y a quienes rechaza, de todos los horrores. Los versos son cabezas coronadas con laureles de olvido. Son los que saltaron desde el puente de Brooklyn para perderse en calles fantasmales sin gozar siquiera de una cerveza gratis, los que arrojaron ensaladas de papas a los conferenciantes sobre dadaísmo, los que se fueron a cualquier parte sin dejar atrás corazones destrozados, los que blandieron tragedias con luz de Blake entre los eruditos de la guerra, los que se arrastraban cada noche por las nubes de una dosis furiosa, los que se quemaron los brazos con la brasa del cigarrillo para repudiar la neblina de tabaco del capitalismo, los que caminaron con los zapatos llenos de sangre buscando las puertas entreabiertas a las salas del opio, los taxistas borrachos que atropellaban a los regimientos de la moda o a los fabricantes de clavicordios o a los animales y los huevos podridos. Y esos versos, unidos o yuxtapuestos o negados entre

sí, infinitamente algo más que la buena o mala cara de los hombres o de sus acciones, son los elementos con los que Ginsberg recrea “la sintaxis y la métrica de la pobre prosa humana”. Los elementos que conforman el gran poema de la vida, que rehúsa los apremios “estetizantes” para no ser otra cosa que ardor de eternidad. Y justamente es el respeto por la magnitud del tiempo, el tono elegíaco con que Ginsberg describe las más diversas situaciones –así como la remisión de no pocos desenlaces a un futuro lejano–, lo que le recuerda a su poesía una suerte de vitalidad sacra, sin la cual ella misma sucumbiría en el gran proceso disolutivo del que participa. De modo que, entre el Infierno como una certidumbre viva y asfixiante, y el Cielo siempre presente aunque sea como referencia tácita, o si se quiere, como acechanza temporal, Ginsberg instala su cuña de poeta moderno, que elabora bajo el signo de la “profanidad sagrada”: El dominio y la permanencia cotidiana de todo lo profano, y la sacralidad como una conjetura forzosa y vigilante de cada ser activo. A la que convoca, una y otra vez, a sus amigos y sus fantasmas, y que estalla en fragmentos épicos, como los del cierre de *Sutra del Girasol*:

–No somos nuestra piel mugrienta, no somos nuestra espantosa locomotora desolada polvorienta y sin imágenes, todos somos hermosísimos girasoles dorados en nuestro interior y estamos benditos por nuestra propia semilla.

o–O–o–O–o–O–o

El mundo mientras tanto se mueve con la turbulencia y el peso de todo lo que tiene de mar. En Cuba se produce el triunfo del movimiento guerrillero comandado por Fidel Castro, con lo que en poco tiempo la isla habría de convertirse en el primer Estado socialista de habla hispana. En África se vive un verdadero despertar

de las nacionalidades locales: los franceses pierden Argelia, en el Congo crece –hasta morir– la figura de Patrice Lumumba. La Unión Soviética parece tomar la iniciativa en la carrera espacial. Mao Tse Tung, desde China, y el “Tío Ho”, desde Vietnam, despiertan la adhesión de los sectores progresistas del mundo. En Francia, los estudiantes y la juventud en general conducen un intenso oleaje de protestas contra el sistema que alcanza su pico máximo en mayo de 1968, y que adquiere resonancia mundial. Los movimientos “beat” y pacifistas producen en los Estados Unidos marchas y cuestionamientos de todo tipo, incluyendo la formulación y aplicación de modos alternativos de vida.

Ginsberg acompaña ese proceso, desde *Kaddish y otros poemas* (1961) hasta su monumental *La caída de América* (1965–72). Y si bien sus obras no revelen adhesiones políticas explícitas, y se mantienen claramente alejadas de inducciones o de propuestas doctrinarias, no por ello pecan de inocencia, es decir, no desconocen de que lado se gestan las mayores mentiras, cuales son los intereses que construyen la verdadera trama de la represión y la guerra, quienes son los poderes que las administran y los hombres que se enriquecen con los holocaustos y las miserias. En su *Elegía Che Guevara*, a pesar de lo que podría suponerse, Ginsberg no se ocupa en absoluto de razonar sobre la justicia o no de una estrategia revolucionaria, o del futuro de la lucha de clases, o de cualquier otra hipótesis ideológica. Eso no es lo suyo o sencillamente eso no le interesa. No cuestiona, pues, un error, no lamenta siquiera la irracionalidad de una muerte. El sólo narra la majestad de la locura: ocultarse en la selva y disparar con un rifle, desde el lomo de una mula, a los metálicos despliegues del Pentágono, a la Bolsa de Valores de Wall Street, a los millones de universitarios adormilados frente a la TV con la Wichita Family. Ese es su tono, la manera que tiene su poesía de instalarse en un clima donde la libertad y el objetivo de trascendencia resulten al unísono la causa superior, capaz de alzarse y aceptar, en concordancia con su propia dinámica, la más íntima

desnudez, el desborde emocional, la ostentación de los hechos y palabras prohibidos.

La caída de América contiene poemas fechados entre setiembre de 1965 y noviembre de 1971. Son, pues, seis años de gestación del ritmo y el duro estallar de la mirada, años de versos duros y recurrentes, armados al vaivén de los frentes de paz y de guerra, de los interminables viajes en auto por las autopistas y de la música de Parker o Gillespie cruzada con el megáfono de las manifestaciones públicas. No hay belleza en el paisaje circundante. Hay montañas de basura, erupciones perpetuas de latas y botellas vacías, asfalto negro, luces de neón en todos los ojos, y la gran necesidad inversa de preservar el pensamiento, de hacer que las preocupaciones formales no empañen la verdad, que deviene en Ginsberg la belleza última del poema. Y no pareciera que para él exista otra literatura fuera de la propicia para ampliar, en todas las direcciones posibles, el área de la conciencia.

El gran recurso, la piedra de toque de esa confesada intención, es la profundización de la idea y la práctica de la libertad. La del gesto, de la palabra, de la elección del modo de vivir y morir. De perderse en la inmutabilidad de los días o de ilusionarse y decepcionarse a cada minuto.

No se trata, por supuesto, de una libertad abstracta y absoluta, desencajada de lo que la historia muestra como necesidad presente. Es una libertad selectiva que se pliega al acto de fundir prosa y sangre con el drogadicto acorralado, el negro sin trabajo, el joven que sólo busca desentenderse de todo lo que pasa y empieza a construir su propio callejón sin salida dando un portazo en casa de sus padres. Que le pone el oído al balbuceo del sediento, aunque se oiga desde la enfermedad, el vicio, o la agonía. Pero no es la libertad de los traficantes de armas, de los vaciadores de cerebros, de los trogloditas de frac y limusina. Sí entonces a la libertad que alcanza o por la que sueña cada ser desde su propio desbrozado mundo, desde su auto-indagación, desde su fe íntima y austera. Pero NO a la religiosidad del pedigüño desobligado. Todo esto se inscribe en el universo poético

de Ginsberg, y lo cruza con el ritmo de los mantras y el palmoteo y el ulular salmódico de las liturgias orientales, para volverlo vertical y puro en medio del “smog”, el terror atómico y la intolerancia conservadora. Ontología del y por el poema, si se quiere. Refloramiento de un sentido tántrico, y del mito de la serpiente renaciente, la “kundalini”, que se desenrosca desde los glúteos del hombre y trepa por su columna vertebral hasta lograr la más absoluta comunión entre la carne y el alma, lo perecedero y lo eterno.

Esta concepción integral que respira la poesía de Ginsberg, puede compendiarse en la propia formulación del poeta: “La forma es el vacío, el vacío es la forma”. O bien reexpresarse en términos de una contienda clásica: “Cualquier Dios tiene un poco de Diablo, todo Diablo tiene un poco de Dios”. Pero sobre todo puede observarse en el propio comportamiento del poeta, que observa y participa en todos los hechos y situaciones narrados con el duro juicio de la víctima, pero al mismo tiempo, sin la arrogancia de quien se considera liberado de culpa. Que maldice la droga que puede penetrarle por la fuerza de poderes externos, pero de la que él, por su parte, a pesar de su lucidez y su valor, no resuelve privarse. Que en situaciones de alto conflicto – como la manifestación pacifista que culminaría en el escandaloso “proceso de Chicago” de 1969– no se bate contra la represión pero sí da su testimonio a favor de los reprimidos. Que puede rendir su cuerpo al homosexualismo sin perder por ello nada de su hombría. Que puede asumir la fama literaria sin dejar de vivir en un humilde departamento al alcance de cualquier ladrón. Que nutre su palabra suave y moncorde con la contundencia de la reflexión profunda o el alegato airado, el júbilo de su dolor, la esperanza de quien no cuenta demasiadas razones para creer ni aguardar una historia distinta.

o–o–o–o–o–o–o

La cercanía temporal que se tiene con Ginsberg, quizá produzca algunos riesgos e inflexiones en la valoración de su obra. Se trata de un “loco” que recién acaba de morir, que hasta hace poco tiempo

anduvo desgranando fotos, poemas, declaraciones a contramano de lo que persiste como modelo de “buen gusto” y estilo. Pero que no parece ya gozar de la misma repercusión que tuvo –para decirlo con una prudente ambigüedad– en su primera madurez. Eso no debiera interpretarse, al menos en principio, de una manera negativa. Afectación similar acompaña la suerte de toda obra literaria, no siendo patrimonio ni siquiera de los grandes clásicos, el mantenimiento a través del tiempo de una adhesión inalterable, de una tensión idéntica.

Pero sí cabría indagar sobre sus valores específicos, o sea, no por la vigencia que pueda perder (o en ocasiones, recuperar) la obra de Ginsberg en términos relativos, como lo pierden (y eventualmente recuperan) todas las creaciones de la literatura universal –en función de los gustos, necesidades y urgencias de cada época–, sino por su vitalidad interior, es decir: su coherencia estructural, su valor estético, su videncia escondida.

Algunos años antes de la irrupción de Ginsberg, uno de los principales traductores de las letras norteamericanas a la lengua de sensibilidad latina, Cesare Pavese, observaba (en una nota crítica de 1947):

“..Nos parece que la cultura americana ha perdido el magisterio, aquel ingenuo y sagaz furor suyo que la ubicaba a la vanguardia de nuestro mundo intelectual. Y no se puede dejar de señalar que eso coincide con el fin, o suspensión, de su lucha antifascista”.

Y agregaba:

“Sin un fascismo al que oponerse, es decir, sin un pensamiento históricamente progresista al que encarnar, tampoco América, produzca los rascacielos, automóviles y soldados que produzca, puede estar más en la vanguardia de ninguna cultura”.

Seguramente Ginsberg, en tanto encarnación de aquella lucha y aquel pensamiento progresista que Pavese reclamara, le hubiese pro-

porcionado al genio piamontés el libro vital capaz de conmover su fantasía y por cuya carencia se lamentara, con su ya indeclinable tristeza, poco antes de morir.

Forzando la ecuanimidad, habría que abstraer los hechos o símbolos que permanecen invariados. El consumismo casi como un reflejo moral o una graduación jerárquica, los brotes de racismo, la jeringa hipodérmica; y en otro terreno, la inserción de Ginsberg en la mejor tradición literaria de su país, la de llevar la vida cotidiana a la palabra, abierta desde Mark Twain, desde Whitman, desde Melville. Y pensar en cambio en términos de originalidad, de profecía.

Lo que pudo construir un mito disolvente, una invocación hereje, *The Fall of America*, se vería entonces como un hecho carnal. Contradictorio, por supuesto, porque subsisten todas las estructuras de poder y la irradiación espectral del gran Imperio del siglo XX, pero de formas y alcances que ya resultan inocultables, y que están en la primera línea de las grandes discusiones actuales.

Permanecen demasiado pegados al hueso del poema los giros y ropajes y hasta los sonidos inarmónicos que se le pueden excusar a Blake o a Baudelaire, pero no al viejo Ginsberg, el vecino indecente. Puede haber, pues, “golpes de Bukosky”, golpes de ese tipo de cinismo lúcido y libre de toda responsabilidad que no sea la de mirar el derrumbe de las cosas y de todo amor que no sea por una buena botella, porque ellos resultan mucho más acordes a un tiempo de derrotas. Pero la inserción de Ginsberg en la cadena de los grandes hitos de la poesía contemporánea, resulta insoslayable. Y aunque sea inmerso en un debate por momentos inocuo sigue mostrando las semillas de una búsqueda eterna. “El genuino vate –como enseñaba Pavese– nunca tuvo la voz del espíritu desencarnado”.

Vaciamiento de la palabra

El último tercio del siglo XX fue dejando, para el ojo de las utopías, un panorama de cambios sustanciales. La Unión Soviética, luego de una cadena de vacilaciones y errores en el intento de construir un nuevo tipo de sociedad, resigna su rol nivelador de fuerzas en la balanza del poder y deja abierto el espacio de un mundo unipolar. El mundo de un solo discurso, el del capitalismo triunfante, que acepta la hegemonía absoluta de los Estados Unidos, y sostiene, con arrogancia, el fin de la historia.

Ronald Reagan y Margaret Thatcher son las figuras dominantes de la nueva situación histórica. La política, deja de ser una herramienta potencial de cambios. La economía impone sus verdades pragmáticas e irreversibles. Los Estados ceden su rol directivo u orientador, y todos los responsables administrativos se rinden a leyes invariables, para cualquier lugar o coyuntura, del liberalismo económico. Las corporaciones económicas se agigantan a niveles nunca imaginados, y se hacen tanto o más fuertes y poderosas que infinidad de naciones. Los organismos doctrinarios y financieros internacionales imponen a cada pueblo su libro universal de mandamientos, apoyados, cada vez que se hacía necesario, en dictaduras nacionales salvajes.

La literatura se impregna con ese clima de derrota. En pocos años, un oleaje de aves en vuelo hacia días de nueva intensidad, cae golpeado por vientos de terror, y se dispersa en fragmentos irreconocibles. Así hay cantares que desaparecen y otros que vacilan. Otros que se callan, otros que se ahogan en su propia sangre, otros que se rinden, otros que se ocultan, otros que sólo se dicen en voz baja, otros que se pliegan y buscan los sonidos perdidos, otros que se muerden la lengua, otros que se fugan de la realidad, otros que se agarran de toda la realidad que pueden, que se integran con los triunfadores y

ensayan los acordes de la complacencia. Dicen que, al fin y al cabo, el arte es el arte y la política es la política, y más vale editorial en mano que pueblo muerto de hambre volando como aquel absurdo oleaje de aves hacia mañana imposibles.

Estos últimos son los que han prevalecido, firmando un pacto tácito. El sistema se ocupa de halagarlos y reconocerlos. Y ellos retribuyen con pudorosa fidelidad. Nunca más los temas que molestan, los que siembran dudas, los que puedan inducir a pensar. Prohibida para siempre la Revolución, palabra maldita entre todas las palabras. Y el grueso de los escritores, como un batallón de cisnes indolentes, que viven de pasadas glorias, instauran el coro de los servidores satisfechos. Críticos, jurados, novelistas, y hasta poetas, acuerdan “no hablar de cosas feas”, arrojan cloroformo sobre la historia, e inventan cielos donde no existen pobres ni desocupados. El arte y la literatura se coloca en el furgón de cola de las altas finanzas. Se pintan cuadros decorativos, sin sangre, sin dolor, sin lágrimas, sin gente. Ya no se habla del “ser” material, el ser de carne y hueso con el cual se indaga y se convive, el ser de Carmen Pineda del teatro de Lorca o *Juancito Caminador* de los poemas de González Tuñón, sino del ser “en sí”, el ser abstracto, aquel que cada uno sería si no fuera lo que es.

El repliegue o derrota de las luchas sociales, la conformación de un solo bloque indiscutido de poder, no sólo se manifiesta en las políticas económicas y el ahondamiento de las desigualdades entre hombres y países, sino también en toda la superficie cultural. Y en la definición de un precio por la subsistencia de la literatura y el arte, tanto en su base económica como en el plano de los conceptos. Así es que se definen nuevos modos de producción y distribución, en beneficio de las grandes industrias culturales, que absorben o diluyen los proyectos minoritarios; y al mismo tiempo se imponen nuevos patrones sobre los temas que se instalan, el modo de tratarlos, los géneros, las conveniencias, lo rutilante y lo prohibido. Hubo, incluso, situaciones de revancha, de ilimitada crueldad. En Argentina, el dibujante Oesterheld, los escritores Rodolfo

Walsh, Haroldo Conti, Roberto Santoro, Miguel Angel Bustos, Francisco Urondo, como partes de una larga lista de intelectuales del campo popular, torturados, desaparecidos, asesinados. En Chile, artistas como Víctor Jara, apresado y muerto de una manera feroz “para escarmiento” en un estadio de fútbol, o el poeta Pablo Neruda, sometido a un viaje de agonía que puede recordarse como el gran símbolo de la venganza de una clase que vuelve de sus miedos, que ha sufrido, de algún modo, afectaciones concretas, y decide que eso no habrá de repetirse.

Se instaura de tal modo otro clima para las letras y la poesía. La regresión política y social acompaña el estancamiento de la literatura. La presión ejercida desde los poderes públicos, la irrupción avasallante del control mediático de la información y la regimentación temática y estética, los numerosos artistas muertos, silenciados, autocontenidos, el surgimiento de camadas nuevas, atraídas por otro tipo de horizontes, van configurando un panorama creativo sin densidad, sin ideologías, sin multitudes, sin procesos, donde la preocupación de los autores ha cambiado su rumbo. Ya no se escribe, mayoritariamente, para decir lo no dicho, para ejercer una influencia, para mostrar un trabajo original. Se escribe pensando en la crítica comercial, en los ejemplares que pueden venderse, en la fama que los acompañe.

La realidad, desde el punto de vista del tratamiento artístico, aparece, en consecuencia, quebrada. Belén Gotegui alude a la novela actual “como si hablase de un mundo donde todas las personas tienen un solo brazo y una sola pierna y un solo ojo y media nariz y donde los cristales no se rompen al caer”. Y clama, en consecuencia, por la mitad ausente.

El quiebre también se manifiesta entre lo creativo y la “realidad social” vinculante. Lo creativo propio, congénito, natural, imprescindible, del arte, y aquella base material que propone, requiere, acepta o rechaza, los productos artísticos. Se diluyen de tal modo las formas, los caminos, para que un artista no complaciente, se inserte sobre una sociedad anestesiada, o en términos de la psiquiatría, una sociedad

que exhibe un descenso, inocultable, de su nivel mental, y transcurre, absorta, entre certámenes de belleza, campeonatos de fútbol o programas visuales donde fulgulan la exhibición obscena, el lenguaje vulgar, los juegos sin sentido o los chismes que atañen a famosos más o menos efímeros; una sociedad que se alecciona con un libro de los “records” absurdos, como quién es el hombre más gordo, más alto, más bajo, quien puede estar más tiempo si dormir o quien come más papas fritas; adonde se aproximan, por supuesto, los escritores de novelas en serie, basadas en un crimen o un romance de moda, concebidas como “puro entretenimientos”, o los poetas de rima fácil, que ofrecen, sin ningún pudor, un rosario de sus frustraciones amorosas o sus dolores personales.

Acorde con su concepto de “industria cultural”, el pensamiento dominante promueve y aplaude una literatura que genere ganancias, en el doble sentido de rentabilidad editorial y de congruencia con sus necesidades ideológicas. Eso es más notable en las distintas formas de la narrativa, devenidas simples herramientas de distracción, ajenas en su mayor parte a los problemas e injusticias sociales. En los albores de la novela, cuando las fuerzas económicas en pugna, la burguesía en ascenso, los restos del feudalismo y la nobleza, los campesinos, los gremios en tránsito hacia el trabajo asalariado, la Iglesia, los pensadores humanistas, conformaban un mundo en estado de tensión, la novela y el teatro reflejaban esos conflictos, utilizaban como materia prima los hechos esenciales, convergían hacia la formación de pensamiento que fuera más allá de sus aristas inmediatas, y así eran parte del desarrollo de una experiencia universal, desde Cervantes o Rabelais hasta Balzac, Víctor Hugo, Stendhal, Dostoievsky, Ibsen o Sholójov.

No es eso, ciertamente, lo que hoy sucede, bajo la sombra de que ya no existen alternativas al orden instaurado, de que todo esta dicho, y que no hay otras respuestas a las mismas eternas, inútiles, aburridas y molestas preguntas. Cualquier obra que induzca a un pensamiento crítico y ofrezca situaciones para una visión alternativa del mundo,

tendrá el castigo siempre categórico del mercado, convertido en el gran juez de última instancia de la creación.

¿Cuál es, actualmente, en el cruce de siglos marcado por el año 2000, la trama de las novelas consagradas como literatura? Es una trama vaivén, levemente apartada de la vida normal de los hombres normales. No tan extrema que desnude vicios o desviaciones ofensivas, ni tan cercana que afecte la curiosidad o el morbo de quienes todavía disfrutaban con una lectura. La violencia individual sin causa, la infidelidad, los golpes de buena o mala fortuna, las ambiciones materiales, y cada tanto, una dosis de incontinencia moral, como los amóríos incestuosos, las escenas de degradación y violencia, los toques de locura o la extravagancia salvaje; todo en el marco del mayor fatalismo, donde los protagonistas son simples transeúntes contemplativos de un mundo que “es así”, y que no puede modificarse. Con esas pautas, una mujer puede ser prostituta por la violencia de un hombre, por la propia ambición o por un extravío congénito, pero nunca como instrumento de un mercado sistémico, ungido por esa lógica capitalista que primero crea los demonios y luego los crucifica sin piedad o regula el comercio de las indulgencias.

El quiebre de la realidad no es vertical, de modo que se lean dos mitades opuestas pero de la misma calidad. El corte es horizontal, entre la pulpa y la cáscara, entre la piel y lo interior. O algo todavía más dramático, entre el cerebro y el cuerpo. Todo lo impactante, lo ruidoso, lo que mayoritariamente se comparte, incluida la literatura, es superficial. Las esencias no tienen escenario, apenas se agitan debajo de las mesas. El grueso de los textos que tienen existencia, porque llenan vidrieras y anaqueles prolijos, y se consumen con firmeza, son de contenido superficial. No guardan ninguna relación con la sensibilidad auténtica, el conocimiento experimental, la duda como parte de un andamiaje evolutivo. Los escritores parecen ubicados en la cresta de una forma vacía. Desconocen, o tal vez no quieran conocer, la destrucción del medio ambiente, el envenenamiento de la tierra, la causalidad de las guerras, los espejismos financieros, la reducción de

las democracias a un simple juego electoral, las vacilaciones de la ciencia, el exhibicionismo obsceno de quienes ostentan el poder. ¿Ceguera de necios, simulación de seguir urgencias superiores, metafísicas, a-temporales, o lisa y llana disolución de lo que saben en el altar de sus propias conveniencias? Todo es posible, sin que ninguna opción excluya a las restantes. Se puede ser, al mismo tiempo, ignorante, simulador y oportunista. Y construir entonces la literatura que los represente, “ahogada –como ha dicho el lúcido crítico español, Angel Zapata– en una misma espiral de agotamiento, banalidad, zafiedad, delirio narcisista, indecencia y mentira”.

El mismo Zapata, interrogado sobre el futuro del relato contemporáneo, ha respondido, orillando la fulminación:

“No les puedo dar una respuesta abstracta, sino concreta y material; es decir, que no cabe hablar del futuro de un género sin entender que constituye una práctica significativa, o –lo que es lo mismo– una producción inserta en una sociedad determinada, encuadrada en ciertas instituciones y capturada por ciertos dispositivos, que se realiza –en consecuencia– bajo ciertas condiciones y que aspira a determinados fines. En el mismo sentido, no concibo a un artista que no haya reflexionado en profundidad sobre todo ello, que no se cuestione incesantemente a qué responde su práctica, a qué (o a quienes) sirve, y qué estado de cosas del mundo aspira a promover con ella. Este nivel de autoconciencia y de autonomía falta completamente en la mayoría de los escritores de cuentos y en la literatura en general. Todo intento de abrir la cuestión se estrella irremediablemente contra el muro del conformismo, la complicidad con lo que existe, y la fascinación perruna hacia lo que pregona por los medios la Voz de su Amo. Ante ese panorama, no hay que ser profeta para predecir que el futuro del cuento será el mismo que el de cualquier otra práctica ligada a la economía terciaria dentro del sistema capitalista, y correrá parejo al de los alimentos pre-cocinados, las casas rurales ‘con encanto’ o la lencería fina.”

Hay temas o proposiciones que resultan prácticamente inabordables, frente a los cuales un escritor profesional deviene menos eficiente que un redactor de graffitis apresurados. Decir, por ejemplo, “ningún pibe nace chorro”, como se ha visto en alguna pared, está excluido, por supuesto, de cualquier forma literaria convencional. ¡Y no es para menos! Conduciría a una suma de negaciones irresistibles. Negar el sustento de los periódicos, las explicaciones de la policía, la comidilla de los periódicos, la razonabilidad de la ley, la seguridad privada y la inocencia pública. Y negar, incluso, la buena relación de cada escritor con sus colegas, y del conjunto, disciplinado y respetuoso, con las academias literarias. Sería, en fin, demasiado.

o-O-o-O-o-O-o

La poesía no ha escapado a este proceso, aunque registra algunas diferencias. Y contiene otra posibilidad. Eliminada por completo del universo comercial; perseguidos, marginados, muchos de sus grandes cultores; bastardeada por la simpleza redundante de la canción romántica; y destrozada por el canon elitista de las academias y la crítica miope, buscó refugio en la bohemia ociosa, el intimismo exacerbado, la palabra nubosa y los mensajes criptográficos. Devolvió encierro por encierro, y alejamiento por fuga. Y el dolor, la depresión, la angustia, la impotencia, la náusea, la derrota, la desesperanza, convergieron a un lenguaje privado, ocultista, sin relaciones comprensibles, sin dirección social y sin música. Persiste por acumulación de “yoísmo”. Uno junto a otro y otro, que se aplauden y emulan entre sí, halagados, cada tanto, por el sistema, que prefiere una poesía sin olor ni sabor, inofensiva, incomprensible, aséptica.

Accesoriamente, la poesía, que siempre ha sido sostén y creadora de las palabras, recibe el embate de una realidad que las degrada. Profesores de lengua del siglo XXI, vienen expresando su preocupación por

la creciente dificultad que tienen los estudiantes para interpretar textos y reconocer los vocablos, aún aquellos elementales y corrientes. “El espectro de palabras que se utilizan –dice un maestro– es cada día menor; y eso, sumado a la proliferación de las palabras vacías, hace muy difícil la enseñanza”. Lo cual induce la memoria hacia *1984*, la célebre novela de anticipación de George Orwell, en la que uno de sus personajes, Syme, trabajador en un diccionario final de la “neolengua”, comentaba:

“Lo que hacemos es destruir centenares de palabras por día. Estamos podando el idioma para dejarlo en los huesos. ¿Qué justificación tiene el empleo de una palabra sólo porque sea lo contrario de la otra? Nuestro objetivo es limitar el alcance del pensamiento, estrechar el radio de acción de la mente. Así acabaremos haciendo imposible todo crimen dialéctico. ¿Cómo podría haber crimen si cada concepto se expresa claramente con una sola palabra, cuyo significado está decidido rigurosamente, con todos sus significados secundarios (u opuestos) eliminados para siempre”.

También resurge la doblez de muchos escritores actuales, que no desconocen estos riesgos, y a veces, su trasfondo político. Comunicadores que sienten, en alguna medida, su propia responsabilidad. Pero eluden, sin embargo, todo enfrentamiento directo. Apenas llegan a inscribirse en una praxis de la “moderación”. Es decir, constatan la realidad de un hecho pero le niegan relación necesaria con lo que escriben. Aunque ello sea cierto, admiten, no los obliga a nada consecuente. “La literatura, en última instancia, es ficción”.

Los poetas, sin embargo, no escriben sobre ficciones. Escriben “lo real” de su interior. Sus sentimientos, sus emociones, sus sueños. Y cuando escriben desde su “yo” montado en su “nosotros”, la poesía puede ser “el arma –como dijo Gabriel Celaya– cargada de futuro”. En eso reside la posibilidad de una poética del nuevo siglo. La posibilidad que viene de su historia, re-naciente como los mitos, y erguida

como voz en llamas. La que viene de César Vallejo, de Miguel Hernández, de Carl Senburg, de Pablo Neruda, de Antonio Machado, de Luis Franco, de Rafael Alberti, de Eugenio de Nora:

“Yo bien quisiera
 hablar con voz más pura de la luna y las flores
 o descifrar en versos mágicos
 el color de los ojos de la mujer que amo:
 pero ahí está lo otro,
 un oleaje, una salva de aplausos y disparos
 el mar ronco en las calles”

La poesía que viene de Pablo de Rokha, de Jaime Sabines, de Angel González, de Paul Celan, de Nazim Hikmet, de Paul Eluard, de Cesare Pavese, de Leopold Senghor, de Mario Benedetti, de Luis Lucchi, de Bertold Brecht, de Ernesto Cardenal. O la que viene de Blas de Otero:

“Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre
 aquel que amó, vivió, murió por dentro
 y un buen día bajó a la calle: entonces
 comprendió: y rompió todos sus versos.

Así es, así fue. Salió una noche
 echando espuma por los ojos, ebrio
 de amor, huyendo sin saber adonde:
 adonde el aire no apestase a muerto”

Esa poesía ha sido negada, perseguida, condenada al olvido. Pero sigue viviendo en las raíces del canto. Y justo ahora, frente al quiebre del espíritu de aventura, escondido bajo toneladas de mediocridad, frente a la disputa forzosa entre confort básico y miedo de vivir, son los poetas, los hacedores de poesía, quienes se hallan preparados, con

las mejores armas potenciales, con herramientas ancestrales, para una resistencia fecunda.

Así aparecen o subsisten pequeños “fueguitos” esparcidos. El cancionero de Serrat, de Paco Ibáñez o Tejada Gómez. Las contraherejías de Eduardo Galeano, las incisiones serenas pero profundas de Mario Benedetti.

Y se comparte, sobre todo, la poética anónima, la que no se vende ni tiene editoriales, la tuya, la de Pedro, la de María, la de Patricia, la de Luis, la de quien acaba de morir o de nacer, la de cualquiera, la de todos. Se pasea por los blogs y los portales web. Se escribe en Tiahuanaco y se lee en Japón. Se copia en los puertos, en las escuelas, en los teléfonos móviles, y viaja, con las palomas electrónicas, al corazón de la memoria.

Valer la pena

Juan Gelman, el duelo y el exilio

Siempre que quienes ejercían el poder en una sociedad –fuesen señores esclavistas, nobleza feudal, arribistas rapaces, grandes propietarios del cenit financiero o de los medios de producción–, enfrentaban cuestionamientos importantes, sus métodos defensivos desbordaban todo pacto social, toda norma. Cuanto mayor el peligro que hubiesen afrontado, tanto mayor era la venganza. La historia es ejemplar, desde los romanos, crucificando, en la Vía Appia, luego de la derrota final de Espartaco, seis mil esclavos insurrectos; hasta los obreros de la Patagonia argentina (Santa Cruz, 1921), cuyos dirigentes, aún bajo un gobierno que se reivindicaba “popular” y “democrático”, fueron asesinados sin juicio, y compelidos –en un macabro gesto “didáctico”– al cavado de sus propias fosas.

Esa tradición fue mantenida, a través de la historia, por infinidad de dictaduras feroces. Con explicaciones teóricas que a veces apelaban a la misma democracia que desconocían, se consumó el secuestro y la desaparición de personas, la tortura, el asesinato de prisioneros rendidos, el robo y sustitución de identidad de niños y otros delitos de lesa humanidad. Especialmente en Argentina, luego del golpe militar de 1976, se le dio asidero institucional al concepto “desaparecidos”. El propio presidente de facto, Jorge Rafael Videla, hizo el encuadre de lo que esa realidad representaba. “Los desaparecidos no están, no existen”. La Iglesia católica vinculada con la dictadura, confortaba, por su parte, las “crisis de conciencia”. Cuando los pilotos aéreos de la Marina regresaban de los continuos “vuelos de la muerte”, luego de arrojar prisioneros atados y dormidos al mar, el capellán naval les decía que eran acciones piadosas, porque los condenados no sufrían; que al fin y al cabo la guerra era la guerra, y que hasta en la Biblia estaba previsto la eliminación del yuyo del trival. El obispo castrense,

Victorio Bonamín, justificaba todo: “El pueblo argentino ha cometido pecados que sólo se pueden redimir con sangre”.

Juan Gelman era poeta antes y después de tales hechos. Nacido en 1925, su primer libro, *Violín y otra cuestiones*, fue publicado en 1952. Le puede responder a Theodor Adorno, que sí es posible continuar la poesía después de Aschwitz. Puede hacerlo con su propia vida. En 1976, la dictadura argentina buscaba a Gelman para matarlo. Tres décadas y media después, el príncipe de Asturias lo encuentra para darle el mayor premio de las letras hispanas.

En el medio se sustanció una poesía lúcida, envolvente, absolutamente personal, que sin embargo vino desde muy lejos. Llegó siguiendo las alas de la historia, los versos escritos en las paredes de las prisiones, aquellos que quedaron en los campos de exterminio humano. Los que habrán acompañado a García Lorca, mientras llegaba la mañana de su ejecución. A Roque Dalton, Miguel Hernández. A Julius Fucik, exactamente hasta el pie del patíbulo. O muchos antes, a Francois Villon, en la Francia del siglo XV, cuando se aprestaba para la horca.

Destella, entonces, huella sobre huella, sangre sobre sangre, aquel ilustre desterrado, un nombre, cuatro letras, y mucho más que una figura personal. Juan, un argentino de dos eras, de dos mundos. Tal vez, un centro de fragmentos que se cambian de siglo, se reconstituyen, y vuelven a lo que siempre fueron: la misma vieja, inagotable, estirpe creativa; con sus momentos de latidos inaudibles, de mera indagación, de lejanía sin consuelo, en el fondo de un contra-cielo de silencios, pero también sus enviones hacia el horizonte, su mordedura en la fruta que las manos palpan, aún antes de que el aire construya el hueco donde habrán de guardarse.

El duelo, considerado desde cada trance de padecimiento individual, es la forma particular de vida desarrollada luego de la pérdida de algo muy especialmente querido: una persona, un trabajo, un proyecto. Es decir la nueva forma de actuación y de relación que alguien adquiere, consigo mismo y con su entorno familiar y social, tras la extinción, el quebrantamiento, de un vínculo afectivo trascendente.

La misma situación puede reproducirse a escala de grandes grupos. El duelo de un pueblo, de un país. Por ejemplo del pueblo armenio luego de la deportación o la muerte, durante la primera guerra mundial, en los últimos años del Imperio otomano, de más de un millón de hombres. O el duelo de los japoneses luego de recibir dos bombas atómicas, en Hiroshima y Nagasaki, en 1945. O los de Argentina y Chile, luego de las terribles dictaduras que se apropiaron del poder en los años setenta. Duelos profundos, de una extensión que se prolonga por generaciones.

Pero aún dentro del contexto de los duelos sociales, emerge el duelo de cada grupo, de cada cofradía, y por supuesto, la experiencia individual de cada víctima concreta. El duelo de los vencedores y el de los vencidos. El duelo de los poetas. El duelo de uno solo de ellos, que contiene, sin embargo, pérdidas infinitas. El hijo, la hija, la nieta, el barrio, la casa, los amigos, la mirada que deja de recorrer anaqueles de libros, la mano que deja de acariciar un perro.

– No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza –dice Gelman–. La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida. Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores. Tenemos que aprender a vivir como el clavel del aire, propiamente del aire–.

Y enseguida se dirige a sí mismo:

–Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de kilómetros de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares y un

océano. El sol me mira cuando ellas respiran en la noche, duelen de noche bajo el sol-.

- Cierro los ojos bajo el solcito romano. Pasás por Roma, sol, y dentro de unas horas pasarás por lo que fue mi casa, no llevándome sino iluminando sitios donde faltó, que reclamo, que reclaman por mí-.

Pero el exilio no es una abstracción. Cada uno es un duelo que tiene un cuerpo propio. Y un reflejo en dos caras. En el bando de los vencedores, el duelo por los golpes al poder que defienden, se realiza mediante la venganza. -Ante el atrevimiento de golpearnos -dicen- corresponde la pena de exterminio-. Ajenos al estilo de políticos y empresarios, que mientras gocen de estabilidad y puedan hacer buenos negocios, no les importa demasiado los colores partidistas ni la esgrima ideológica, los "hombres de armas" se montaron sobre aquella postura. Y piensan, todavía, que hicieron lo justo; así viven su duelo personal/familiar, derivado de la pérdida de "status" social, con gestos confundidos entre la omnipotencia residual y la flagelación. Saquearon, violaron, robaron niños, hicieron desaparecer personas, negaron la ley que decían defender, pero siguen viviendo sin ninguna clase de arrepentimiento, con la certeza de que tenían razón y convencidos de una futura absolución histórica.

Entre quienes enfrentaron al sistema, entre las víctimas sobrevivientes, tanto que su participación haya sido directa o secundaria, el duelo se vive de maneras diversas; como autocrítica, culpa, expiación del error, caídas que parecen eternas, o como un rito de nuevas búsquedas y nuevas, necesarias, experiencias.

En el caso de Gelman, la palabra que contiene todo lo infinito perdido, se llama derrota. Su gran duelo personal es la ruptura, la muerte de un sueño superior, esto es: la construcción de otra sociedad, más humana y más justa, que se consideraba posible. Ese duelo es íntimo, visceral, pero las circunstancias externas le suman un factor agravante, la imposición de que tal duelo debía duplicarse, vivirse en

otro espacio, desconocido y lejano, sentir la pérdida de todo y además, del lugar que era al mismo tiempo, tierra, infancia, descubrimiento y lenguaje. El duelo de las más antiguas e infamantes condenas. El duelo del exilio.

Dicho duelo, a través de la historia, se ha observado diferentemente. En muchos casos, como aceptación de lo irreversible de la pérdida, que se convierte, de tal modo, en aceptación de la fortaleza del poder y la debilidad de quienes lo enfrentaron; admitiendo, en última instancia, el error de haber pensado que la realidad podía modificarse, lo cual dio lugar a la respuesta punitiva, fundante del duelo, que ahora debe sobrellevarse con estoicismo. La consecuencia es el desapego entre memoria y realidad, y un distanciamiento gradual pero irreversible con los hechos pasados. Otros, en cambio, experimentan el duelo como un proceso transformador, que hace interactuar distintas representaciones del objeto perdido, y produce alguna clase de reparación del antiguo equilibrio. Pero no volviendo, ilesos, a mundos anteriores, sino fijando puntos de inflexión, con otras dudas y otros cuestionamientos.

El exilio en Gelman no es un castigo incomprendido, un suceso sin causa. Un militante político revolucionario, en la Argentina de los años 70, tenía asumido, por completo, los riesgos del camino elegido. La cárcel, la tortura, la muerte, y acaso, aunque menos pensado, el exilio. Por eso lo pudo enfrentar con una entereza que posiblemente otros no hayan tenido. Y además, por su talento literario, describirlo con una riqueza original. Y una reiteración, disimulada por la belleza del poema, del mismo hecho básico:

“nuestro cementerio es la memoria
allí enterramos a los compañeros queridos
tenían mar en la frente y les crecían flores con distracción y tibieza
no tenían el alma enferma de prudencias humanas”
“yo no sé si quedarme sin recuerdos de vos es quedarme sin vos
la memoria se levanta a las 6 de la mañana y se pone a trabajar

viene del sueño y labra el sueño
 donde soñé que me soñabas
 húmeda”

o-O-o-O-o-O-o

Puede haber duelo sin exilio pero nunca exilio sin duelo.

Hay duelo por la exclusión, la expulsión, las ausencias, que lo produjeron. Ello origina textos que temáticamente se refieren a la junta militar argentina, la represión, los compañeros victimados, la ruptura de la esperanza popular. Tales textos no requieren la existencia de una expatriación, y ciertamente existieron, por obra de escritores que vivieron su duelo adentro del país, escondidos o encarcelados, sobreviviendo como les fue posible. Poemas escritos a veces con un clavo sobre la puerta de una celda. O en algún papel casi invisible, que un día, milagrosamente, reconoce la luz.

“El martes a la noche, pensando en María, escribí esto: – Es imposible moverse mucho. Aquí uno invariablemente choca con cosas, con paredes, con rejas o con puertas cerradas. Pero siempre hay algún resquicio por donde llegan señales de latidos cercanos que se vuelven frases o caricias. Los recuerdos se filtran como duendes y los duendes no respetan puertas ni oscuras prohibiciones. Se ríen de continuo y enseguida se muestran amistosos. Yo tengo un duende que camina cada noche por la orilla de mi cama. Y me habla tanto de tu boca, que lo debo pensar enamorado...”

(Guillermo Oscar Segali, a su novia, María Socorro Alonso, cuando se hallaban detenidos).

El mismo hijo de Gelman, Marcelo, antes de ser secuestrado y asesinado, vivía su duelo sin exilio como parte de una sociedad que

lo golpeaba profundamente, y que por eso quería cambiar, subvertir. Sobre la cubierta de papel de la mesa de un bar, escribió:

la oveja negra
pace en el campo negro
sobre la nieve negra
bajo la noche negra
junto a la ciudad negra
donde lloro vestido de rojo.

Eso era, en seis breves versos, un manifiesto del duelo, no sólo sin salir de un país, posiblemente sin salir de su barrio. Pero también hay duelo por el exilio en sí. Y entonces los temas de un relato, de una poesía, se ocupan de la patria lejana, del conflicto con las nuevas culturas, de maravillas que no se pueden comprender, que resultan ajenas. Sobre esta incompreensión, Gelman expresa:

–La necesidad de autodestruirse y la necesidad de sobrevivir pelean entre sí como dos hermanos que se han vuelto locos. Guardamos la ropita en el ropero, pero no hemos deshecho las valijas del alma. Pasa el tiempo y la manera de negar el destierro es negar el país donde se está, negar a su gente, su idioma, rechazarlos como testigos concretos de una mutilación: la tierra nuestra está lejana, que saben estos gringos de sus voces, sus pájaros, sus duelos, sus tormentas–. Y un poco más abajo, prosigue: –..el cielo no es el mismo. ¿Dónde estará la Cruz del Sur sino en el sur? ¿No es el mismo sol? No. ¿Acaso ilumina Buenos Aires? Lo hace horas después, cuando yo ya no estoy. Color de cielo otro, lluvia ajena, lluvia que mi infancia no conoce.

Cada exilio, sin embargo, tiene su propia historia. Y Argentina, la tierra de Gelman, los tiene con largueza. José de San Martín, el “padre de la patria”, el héroe máximo de la nacionalidad, muere en Boulogne

Sur Mer, Francia, luego de más de cinco lustros de un exilio forzado por la incomprensión, obligado a poner distancia entre su vida y las pasiones circunstanciales, su estatura y la mezquindad. Domingo Faustino Sarmiento, el mayor propulsor de la educación popular igualitaria, presidente de la república, y escritor notable, iniciador de la narrativa argentina moderna, también debió vivir afuera del país, en tiempos de Juan Manuel de Rosas; aunque su exilio no fue desencantado sino conspirativo, en lucha abierta y obstinada por el derrocamiento del causante, cesando al haberse cumplido ese propósito. El gaucho Martín Fierro, personaje del más famoso poemario nacional, vivió por su parte un duro exilio interior, perseguido por las autoridades oficiales y guarecido entre los indios. La lista, ciertamente incontable, contiene, en sus últimas expresiones, a Juan Gelman, quien, por un conjunto de circunstancias no buscadas, como la de haber sido parte de una generación completa de víctimas del quizá más descontrolado y feroz “terrorismo de Estado” del siglo XX, la de haber padecido el secuestro, la muerte y desaparición de familiares directos (hijos, nieta), y la proyección alcanzada, internacionalmente, por su obra poética, concluye adquiriendo una notable dimensión simbólica, aportando, por otra parte, para la historia literaria, un conjunto de textos de extraordinario valor para el análisis crítico con temas como el duelo, el exilio, y las posibilidades de expresión estética de otros valores humanos y políticos.

Antes de todo, sin embargo; conformando su poesía exquisita – increíblemente exquisita aunque hable del horror, de la tortura, de la muerte– existe una columna vertebral política, que establece un orden explicativo, una lectura racional de los hechos que de otro modo solamente serían mala fortuna personal o puro salvajismo.

Existía un proyecto, un plan, para cuyo cumplimiento era preciso una dictadura determinada y feroz. Todo lo feroz que fuese necesario. Quienes se opusieran, por el contrario, tenían su destino marcado. Tanto más duro cuanto más se opusieran, cuánto más cerca estuviesen de la negación. Durísimo. Debajo de tierra, ocultos en la tierra, o

lejos de la tierra, como finalmente había sido su lugar. ¿Condenado a hablar o condenado a callarse?

–Todo mi dolor –diría después– ha pasado a mi literatura–. Y su dolor son compañeros. No son los queridos, son los que quisieron. Los que dejaron de estar a cambio de nada.

El Ronco:

“al Ronco lo torturaron los militares de mi país al Ronco lo mataron los militares de huevos de fuego donde llevan el infierno podrido de su vez, allí arden helados matando todo lo que se mueve por amor”

La Negra:

“aquí mataron a la negra diana mojada de abril
aquí pasó rengueando su corazón azul
aquí cayeron los milagros de su alma como pedazos de cristal”

Claudia:

“vos claudia te parabas como un pajarito
abrías los ojos y empezaba la hermosura del día
entrabas dulce a combatir
con tus tiros de eternidad”

Y uno tras otro, aquellos que “cambiaron los límites del cielo”:

“ninguno había leído la Revolución en un libro
la Revolución fue para ellos un ojo de fuego
el viento que barre los astros
un árbol subido al pajarito más audaz

[...]

saltaban la noche para ir al combate
 contra las injusticias insoportables
 las vergüenzas / las humillaciones insoportables
 el capitalismo no los dejaba dormir

[...]

siempre soñaron que gente podía ser más alta que el sol
 están haciendo una cuna para mecer el mundo
 para abrigar calores que vendrán
 para estrenar un beso sin fondo”

Para los atenienses el antónimo de “olvido” no era memoria, era “verdad”. Y el exilio justamente es el escenario donde esa interpretación vuelve a cumplirse. El exilio quita la tierra pero preserva la palabra. Y le acuerda, a cambio del sol, el cielo, el ejercicio de la niñez como una resonancia de los pies o del canto, de todo aquello que le ha quitado a quien la dice, una condición superior. En el exilio no hay otra posibilidad, como quien habla en estado de agonía, que decir la verdad.

o-0-o-0-o-0-o

La doble condición que inviste Gelman, de poeta y de militante político, prefiguran la naturaleza del exilio ulterior. En cada poesía combatiente existe algún reflejo delictivo. Y en cada político dispuesto a transgredir los límites de la democracia formal, contenida en la alternancia de partidos que aceptan el orden dado como último y definitivo, existe un posible asaltante del poder.

Ninguna poética –y menos si detrás existe el revolucionario consciente– se desarrolla fuera del mundo real, sino a partir de ese mundo, que se encuentra modelado, en todas sus manifestaciones, de

acuerdo con el discurso del razonamiento lógico. En política, ello se expresa bajo la forma de democracia representativa, según la cual, todos los hombres tienen derecho a elegir y la posibilidad de ser elegidos; a quienes son electos les cabe la responsabilidad de preocuparse por el bien común, y al resto la obligación de obedecer, pacientemente, mientras duren los plazos convenidos. En teoría moral, la regimentación, escrita o tácita, de la virtud pública, o sea el marco de las cosas que se pueden hacer, así como de todas las que resultan condenables, lo que luego, al ser juzgado por las instituciones civiles de control se convierte en la instauración, definitiva, de lo que está mal y de lo que está bien, extendida a la más variada cantidad de hechos y situaciones: el modo de vestir, las reglas de urbanidad, la significación de un color, la presentación de una mesa, y hasta la hora o los lugares donde lo prohibido resulta permisible.

¿Qué hace la poesía frente a todo eso? ¿Qué hace el poeta frente al hecho prohibido, la domesticación del gusto, el lugar común, la limitación de todo horizonte creativo? Sencillamente los rechaza. Es decir, primaria y absolutamente, desconoce los códigos, delinque. En otros términos, ningún poeta escribiría si, cualquiera fuese el tema de que se trate, tuviera que hacerlo desde los mandamientos de un orden dado. Para repetir que el cielo es azul, que bienaventurados los que sufren o que todos los hombres son mortales, no hace falta poesía. Sobra, en todo caso, con la mala memoria.

Pero el poeta –en un sentido cabal, es decir no el que simplemente escribe versos, sino el poeta en tanto creador– transgrede. O quizá, mejor, actúa movido por intereses, deseos y objetivos completamente extraños a los de la ley social, es decir, a los usos y códigos que una sociedad tiene por únicos y verdaderos para su tiempo (y cuyos principales beneficiarios pretenden, sin concesiones, que sea “para todos los tiempos”). No resulta exagerado sostener, entonces, que los poetas, como todos quienes actúan “al margen de la ley”, ejercitan su culto, el de escribir poesías, con la misma impronta delictiva que la de quienes asaltan bancos o violan mujeres. Se trata,

claro, de hechos distintos, que admiten distintas penas, que mereces distinta reprobación social, que tienen dentro de cada tipo de suceso diversa graduación de penas, pero que responden a una misma causa, el rechazo de un orden, y un mismo efecto, la consumación de un hecho subversivo de ese orden.

No todo orden es negativo, por supuesto. Y hay innumerables aspectos de la vida que se desmerecería o que no podrían cumplirse sin una ordenación básica. Simétricamente, no toda oposición deviene poesía. Lo que se pretende destacar es que no hay posibilidad de poesía sin esfuerzo y vibración creativos, y que no hay creación que no sea, en alguna medida, negación del orden y de lo que mayoritariamente –sea por convicción o coacción o por mediatización engañosa– es aceptado, hasta un determinado momento, como válido y definitivo.

La situación se hace más grave cuando los poetas actúan, además, en política, de una manera activa. Y se enfrentan, lúcida y deliberadamente, contra los sistemas vigentes, contra las administraciones del poder. Ya se trata, en esos casos, de delincuentes sin mengua, condenados a la cárcel, el aislamiento o el exilio, ese modo por el que se desnuda y castiga, en los poetas más obstinadamente indóciles, su estado de traición.

Esa es, precisamente, la designación tácita del delito del poeta: Traición. Traición al uso convenido para la palabra, al reposo de la conciencia cómoda, a la definitiva y sabia nominación de los objetos y a los arreglos instituidos para su distribución y reglas dictadas por el poder y a la lógica impuesta en el sentido común, que nunca habrá de creer en hombres voladores, o en condenados capaces de inocencia. Traición a cada Patria, fuera de la cual existen hombres con otra sangre y otras devociones y sentimientos. Cada poeta encierra, pues, una larga suma de traiciones. El resultado de su delito se llama poesía. Y su castigo son murallas, desempleos, exilios.

El cabalista judío del siglo XVI, Isaac Luria, citado por Gelman, imaginó que Dios se contrajo para dar espacio a su creación. Es decir, habría sido el primer exiliado, y poeta, de la historia.

El mismo Gelman llega a preguntarse:

–¿Hasta dónde este exilio coincide con otro más profundo, interior, anterior? ¿Hasta dónde los idiomas extraños, la amenidad de rostros, voces, modos, maneras, encarnan los fantasmas que asediaron mi propia juventud? Rostros confusos semiborrados por la madrugada que no podía dormir, idiomas extrañísimos oídos al pie del mundo que faltaba, en sábanas de sueño tendidas por la noche.

o-O-o-O-o-O-o

El golpe militar de 1976 sorprende a Gelman en Europa, desde donde no regresa. Además de Madrid, pasa por lugares donde no puede hablar su lengua: Roma, París, Bruselas, ciudades de Suiza. Durante años, ganado por una profunda sensación de desamparo –o, como él mismo diría, “de vivir a la intemperie”– permanece sin escribir. *Hechos* –publicado en 1980 junto con la reedición de *Relaciones*–, *Notas*, *Carta abierta*, y *Si dulcemente* –que aparecen en diversas ediciones entre 1979 y 1982–, marcan la ruptura del silencio del poeta. En ellos se revela la profundidad de sus heridas, todavía frescas, que en cada verso parecen sangrar.

Alguien,

“mientras el dictador o burócrata de turno hablaba en defensa del desorden constituido [...] tomó un endecasílabo nacido del encuentro entre una piedra y un fulgor de otoño, mientras afuera seguía la represión, la lucha de clases, las sirenas policiales cortando la noche”.

“va a haber que trabajar
limpiar huesitos / que no hagan

con la sombra
 desapareciendo / dejándose ir
 a la tierra ponida sobre
 los huesitos del corazón /
 compañeros denme valor

“todavía abrigando palabritas / Haroldo
 mira su desestar / Rodolfo calla por primera vez
 en su muerte ante la asamblea de compañeros
 desolados / detierrados / les desfuegan
 la aire / la vez de combatir / compañeritos
 que riñonearon mucho apagándose ya /
 paco que pasa a mineral / o aguas
 superiores del alma...

El mismo tono se prolonga en *Bajo la lluvia ajena* (1980) o en *Hacia el sur* (1981–1982). Son poemas intensos, marcados por la propia experiencia del autor, donde coexisten diversos duelos: por la derrota del sueño, por la lejanía, por lo macabro y destructivo del poder triunfante en su país, y de un modo especial, el dolor por los compañeros caídos, la necesidad de probar que su sacrificio no fue inútil, la propia responsabilidad y la vigilia por una ceremonia luctuosa integrada, para siempre, a su vida. De algún modo, una deuda sentida en soledad con quienes cayeron ocupando un lugar que pudo ser el suyo. Los nombre de ficción utilizados como autores de dos segmentos de *Hacia el Sur*, José Galván y Julio Greco –cuyas iniciales, J. G., coinciden con las propias– representan, posiblemente, una identidad plural, trágicamente interrumpida, y que solamente su voz, al fin humana, es decir, débil e imperfecta, podría reestablecer. Ese agudo conflicto produce, en varios momentos, verdaderas explosiones catárticas. Uno es la “carta abierta” dedicada a su hijo, donde el poeta parece alzarse desde el más hondo abismo del dolor.

“¿almita que volás fuera de mí?/
 ¿tan me desfuiste que ya no veré
 crepuscularte suave como hijo
 acompañandome a pulso? / ¿delantales
 que la mañana mañanó de sol? /
 ¿bacas que te pacieron la dulzura? /
 ¿cuaderno de la vez que despertabas
 como calor que nunca iba a morir?

O en igual sentido la carta a su madre, escrita al enterarse que había muerto, justo cuando recibía una carta de ella. Y el memorial dramático de *La junta luz*, escrita en 1985, cuyo formato guarda más semejanza con una obra de teatro –por la suma de elementos puesto en juego: música, coreutas, efectos escenográficos y lumínicos– que con un libro de poemas. Utilizando varias voces –madre, niño, niña, hijo, “milicos”–, el relato transita las cuerdas más terribles de la historia reciente de su país, los elementos esenciales del duelo: la represión ilegal, la desaparición de personas, la tortura y la matanza indiscriminada, muchas veces por la mera sospecha o la proximidad de la sospecha, la justificación cínica, la negación sistemática del horror. El conjunto se halla cruzado por símbolos elocuentes. La oscuridad, es la Junta militar. Lo contrario son las madres que desbaratan, con su valentía y persistencia, la telaraña de mentiras. Y ellas mismas, luego de dar vida, la reciben. Hacen nacer, y “son nacidas” por los propios hijos, que anidan en ellas, semillas ideológicas. Buscadoras de cuerpos queridos, torturados, “tibios” –es decir, entre vivos y muertos–, los encuentran en la pura luz.

Hay quienes pretenden atribuir a la obra de Gelman una connotación especial producto del exilio. Acaso sea cierto, ¿pero que demérito tendría? Todo escritor produce sus trabajos, en mayor o menor medida, de acuerdo con los hechos que jalonan su vida. Y también, inversamente, se podría decir que el exilio, los exilios, en rigor, y sus habitantes obligados, serían tributarios, a su modo, de los matices, la intensidad, la hondura, de los poemas de Gelman.

Por otra parte, ni la expatriación, ni la resistencia en dignidad del vencido, han sido causales de una “totalidad creativa”. Son una parte, una vertiente dura, destacada, de la obra de Gelman, pero de ninguna manera la limitan, la frenan o la vuelven excluyentes de otras variaciones. Aún en el momento inicial y más incierto del exilio, ya se fueron insinuando otros interrogantes, otras búsquedas, integradas al hacer más completo, más indagador, más rico, del poeta. Es el caso de *Comentarios* y *Citas*, escritos en 1979, próximos a una poética de contemplación, amatoria pero espiritual, ambos dedicados “a mí país”, aludiendo, posiblemente, en sus versos, a la patria lejana y amada. Ese tono más sereno, que rastrea además en frases e imágenes de viejos textos, se prolonga más tarde en “Composiciones”, que debe, precisamente, su nombre, al hecho de incluir pasajes propios en textos de grandes poetas anteriores.

–En todo caso –dice Gelman– dialogué con ellos, como ellos hicieron conmigo desde el polvo de sus huesos y el esplendor de sus palabra. [...] Tal es el misterio de la palabra humana, procede, cualquiera sea la lengua, del mismo vuelo entre la oscuridad y la luz y así las con-sustancia: es oscura su luz, clara su oscuridad. Con cada lengua, cada grupo humano abrió una boca para que el vuelo sea posible y compruebe a cada instante su lentitud, y cómo se desangra, y lo que hay que trabajar”.

En 1985, todavía en un exilio que era menos forzoso –ya que Argentina, dos años antes, había retornado a la democracia–, publica *Anunciaciones*, un libro de lectura más difícil, cargado de expresiones enigmáticas, donde el duelo ya parece esfumarse, dejando lugar a una voz más densa, más alta, que refleja un cambio en su percepción del país, un no-lugar cambiado, la recuperación de los derechos y de la memoria.

“¿han desterrado al hombre de este mundo
o al mundo de este hombre? /
[...]
inventen una lengua donde quepa
todo el dolor que falta! “

La poesía reafirma, en definitiva, su equilibrio. No solamente tiene que ser política, ni tampoco tiene que no serlo. Ni proponerse nueva ni replegarse vieja, porque la novedad puede hallarse en un soneto de Guido Cavalcanti o en poetas españoles casi anónimos, del siglo XI o XII, que escribían es hebreo, intercalando citas bíblicas, es decir, anticipando, de algún modo, la “intertextualidad” moderna. Poesía consciente, por otra parte, de su debilidad inmediata, y de las imposiciones de la propia voluntad del poeta. –Escribir no es cuestión de voluntad –dice Gelman–. Más bien es necesidad de expresarse, que se convierte en obsesión–. Y recuerda, con relación a las cuestiones electivas, una anécdota:

–En los años 70, a Olga Orozco (poeta argentina, 1920–1999) le reprocharon que manifestara aprecio por mi poesía. Le dijeron: “esa es una poesía social, política”. Ella contestó: “pero yo la leo de otro modo”. Ella leía poesía, no temas.

o-O-o-O-o-O-o

En la Introducción de “Alegoría y Post–dictadura”, Idelber Avelar, reinstala un tema ya expuesto por Hölderlin, sobre la etapa recorrida desde que comienza la disolución de un duelo y el momento en que se puede alcanzar una reminiscencia del estado anterior, de la vida quebrada. Esa experiencia admite dos visiones. Una es la del mercado, que le acuerda a cada nuevo hecho u objeto un carácter metafórico, algo que se instala momentáneamente sobre lo real, establece durante cier-

to tiempo una correspondencia con lo real, se convierte en un símbolo de lo real, pero luego experimenta un quiebre, va dejando de utilizarse, y acaba siendo reemplazado por otra metáfora. Una fotografía, por ejemplo, tomada a una persona en su niñez, constituye una imagen que lo representa. Es un símbolo de esa persona-niño. Años más tarde, la realidad de esa persona se encuentra simbolizada por una nueva fotografía, que lo muestra en una etapa de su adolescencia. Y luego por otras, en su temprana madurez, su mediana madurez, y así siguiendo, hasta llegar a un punto de su ancianidad. Salvo la última, todas las fotos anteriores han devenido una alegoría de lo que el hombre fue. Una alegoría por partida doble, además, porque cada imagen fue producida mediante técnicas constantemente desechadas. Sin embargo, si eso se observara fuera de las reglas del mercado, es decir, si cada imagen se viera en su contigüedad, cada una como parte de un proceso, la lectura sería diferente. Cada una de ellas se integraría a un simbolismo-totalizante; el simbolismo del mismo deseo de verse representado y, de alguna manera, perpetuarse, que acompañó, sucesivamente, cada imagen.

¿En qué términos, bajo que características, se manifiesta, en la poética de Gelman, la disolución del duelo y el trabajo para volver (o aproximarse) al espacio que ha sido quebrantado? Sin equívocos, aquella poética exterioriza, desde mediados de los años '70, el doble duelo por la expatriación y la derrota del proyecto revolucionario que lo había tenido como protagonista. Pero dicho duelo se produce completamente afuera de la lógica reflexiva del mercado. No se sustancia sobre una historia de pasos inconexos, sino ligados cada uno con el otro. Hasta resultados tan opuestos, como fue ser vencidos, como pudo ser una victoria, tenían el mismo valor simbólico, eran alternativas de una misma lucha.

El gran sueño de cambiar una sociedad, de sustituir sus relaciones de producción y de cambio, es golpeado, castigado, aplazado, pero no desaparece como sustancia. Es decir, no sucede que el sistema negado prevalece por ser mejor, sino que lo hace, en última instancia, por su capacidad de desenfreno moral, empeorando, luego de su victoria, las condiciones sociales preexistentes.

De tal modo, el duelo, en la creación gelmaniana, toma un carácter relativo. No proviene con exactitud de una derrota militar, con todas las consecuencias dramáticas que ello implica, sino, posiblemente, en mayor medida, de la propia incapacidad o la propia impotencia para lograr que las grandes mayorías populares adquiriesen conciencia de su poder. Existiría, pues, un duelo por el drama visible, y otro duelo causado por razones íntimas y ocultas. Esto es, lo que puede admitirse y decirse, y lo que se debe mantener en silencio. El trabajo de duelo se cumple, entonces, en dos tiempos. Uno breve, por cuanto el bien deseado no ha desaparecido como idea, como proyecto. Y otro infinito, porque posiblemente nunca pueda cumplirse. Esa contradicción le impone al trabajo de duelo, en cuanto literatura, un doble movimiento, arduo, difícil y contradictorio. Debe “sufrir” el presente, y al mismo tiempo, seguir cantando el porvenir.

Lo concreto y verificable, es que Gelman consigue materializar, con rapidez, una “reminiscencia de lo disuelto”. Inciden para ello factores externos e internos. Externamente la realidad era extremadamente dura y abarcadora. Un “desaparecido”, por ejemplo, es un desaparecido. Varios desaparecidos pueden interpretarse como alegorías de una forma de represión. Pero treinta mil desaparecidos conforman una realidad que sobrepasa la ficción, un genocidio que la historia humana registra para siempre como un símbolo del horror. En el poeta-sujeto las incidencias son múltiples. Gelman es político; tiene un ojo puesto en Europa y otro en su país. Hace una re-visión lateral de la historia, y lee que el capitalismo para sostenerse debió apelar a todo su arsenal de crueldad. Pero Gelman además es poeta, y sus ojos también miran en profundidad, recorriendo lecturas esenciales, tomando ejemplos que le ratifican el poder exacto de la palabra, y le abren la posibilidad de aplicarlo sobre sus propios actos. Asumir, en última instancia, la naturaleza política de los errores y la fatalidad de cada muerte, de cada golpe. De éstos no se vuelve. Pero sí puede volverse del error y de las derrotas.

Así es que Gelman se instala en la órbita de un nuevo conflicto ideológico-literario. Alrededor de los años '60, la literatura del “boom latinoamericano”, aplicando la técnica narrativa moderna sobre mitos antiguos, reconstruyendo el diseño de textos que adquirirían un tono de “realismo mágico”, y minando, por ironía, por impregnación del ridículo, el absolutismo de las dictaduras regionales, había irrumpido con vigor, acompañando los cuestionamientos políticos. Pero después de tibias primaveras democráticas y esperanzas reformistas disueltas, gran cantidad de países –entre ellos Argentina, la patria de Gelman–, caen bajo la acción de nuevas dictaduras sin freno, fundamentalistas, que aplican políticas de “tierra arrasada” y cortan, con extrema dureza, toda posibilidad de cambio. El reemplazo del concepto de Estado “nivelador” por el culto del mercado infalible, de los políticos de raza por las burocracias rentadas, de los intelectuales por los tecnócratas, y de la literatura en movimiento por la literatura petrificada, alegórica, en el decir de Idelbar Avelar, “de los mecanismos ficcionales de representación”. Sin relaciones de clase, sin historia, concebida como instrumento del olvido.

“...El sueño
era otros y es otro hoy que otros
lo niegan o creen que no existió”

En ese marco, vale decir, fijando la necesidad de oponer una nueva utopía –tal como dice Avelar sobre “La ciudad ausente”, de Ricardo Piglia, “una utopía de naturaleza mnemónica–restitutiva”–, se manifiesta, de inmediato, la literatura exiliar de Juan Gelman. Ella opera –del mismo modo que Avelar advierte en Tununa Mercado (“En estado de memoria”, 1990)–, con las ruinas de la derrota histórica. Recupera del pasado las alegorías más capaces de vida, aún desde sus criptas reales, y las convierte en símbolos de futura memoria. De algún modo, des–cripta los verbos, y vuelve futuro lo que no fue, para que sea.

“La memoria es una casa nueva donde
 otros rostros vivirán,
 otros amaneceres, otros llantos”

“Agarrar todas las palabras, pisarlas
 Y que salgan a otra luz, a otra boca.
 Que vuelen en la desposesión.
 Que empiecen otra vez”

Lejos de Gelman aquel estado de melancolía que Freud separaba del duelo “en sí”, para designar el caso extremo donde “el mismo yo es envuelto y convertido en parte de la pérdida”. Ese fue nítidamente el caso de Antonio Di Benedetto, otro importante escritor argentino, que luego del exilio regresó a su país convertido en una sombra llena de tristeza, un hombre envejecido más allá de su edad, que no esperaba ya otra cosa que la muerte. Nunca entendió su cárcel y su exilio, no había sabido conocer, pese a su larga experiencia como periodista, la obviedad de la ley y las arbitrariedades del poder omnímodo, y lo que es peor, la debilidad de atribuirse inocencia bajo regímenes que instalan la culpa colectiva.

El poeta de “Junta luz”, por el contrario, trasluce una experiencia opuesta, situada en un proceso de “introyección”. Es decir –en una explicación que reproduce el mismo Avelar–, “la completud exitosa del trabajo de duelo, absorbiendo y expulsando, dialécticamente, el objeto perdido”. Ese proceso de lugar a nuevos productos, que compensan, en alguna medida, aquella pérdida.

Por eso, definitivamente, Gelman no vuelve del exilio como un derrotado. Vuelve diciendo –sin necesidad de decir–, que lo actuado fue fruto de una creencia fundada, y mantenida, y que a pesar de los golpes inmensos, la resistencia se ha reconstituido.

Con *Valer la pena* (2001), Gelman accede a un punto de quiebre en su literatura del exilio. No porque desconozca la anterior, en el sentido de una “ruptura”, sino porque alcanza nuevas vibraciones, un tono que toma otra distancia de las cosas, hacia lo alto. No mirando las cosas como un dios hinchado de sabiduría sino volando como un pájaro. Como un pájaro libre. Ya no hay barras / dividiendo / los versos / aprisionando / las palabras /. El poeta se explaya, transcurre, sin olvidar nada. Sobre piedras queridas que el tiempo ha ido acumulando junto a los gorriones, las almitas, los huesitos de los compañeros, la infinita tristeza guardada entre los pliegues de una patria, el poeta ha seguido puliendo la palabra, hasta volverla luz.

“Con las caras de una palabra quisiera hacer piedras y mirarlas todas hasta el fin de mis días. Esas caras siempre tienen otras fugitivas de la boca. Morder la piedra, entonces, es la tarea del poeta, hasta que sangren las encías de la noche. En esa noche navegará sin rumbo fijo, desconfiado de todo, en especial de sí, mirando espejos que cantan como sirenas que no existen. El poeta se atará al palo mayor de su ignorancia para no caer en sí mismo, sino en otro país de aventura mayor, muerto de miedo y vivo de esperanza. Sólo el dolor lo unirá muertovivo al vacío lleno de rostros y verá que ninguno es el suyo. Y todos serán libres.”

La biografía de Gelman es su literatura. Puede decir, no me rendí, no me vendí, acepto los errores pero no la inconsistencia del símbolo que una vez asumiera. Y que ahora tal vez haya alcanzado, en los poemas de *Valer la pena*, su mayor altura. Vivir, actuar, decir, para que la pena “valga”, es decir, se justifique. Y a la vez, para que cada uno, mínimo y fugaz, con lo que pueda aportar su pensamiento, su acción, su palabra, reconvierta la pena de haber pasado por el mundo.

Herencia y dispersión míticas

La elección de los estudios anteriores no ha sido casual ni responde a simpatías o afinidades especiales. Los poetas abordados, no obstante sus diferencias de actitudes y estilo, han sido protagonistas importantes de las sociedades de su tiempo, y muestran la misma condición orfeica. Admiten, por lo tanto, con la fuerza de cada trayectoria concreta, que cubre casi tres siglos de historia, una nueva lectura sobre las iluminaciones del mito, un aprendizaje que aparece, en un primer sentido, verificador, pero que se arriesga, al mismo tiempo, hacia el hallazgo de la materia común, los elementos que precipitan, a la hora debida, el florecimiento de la misma exacta voz que se pensaba extinta, el mismo canto que llamea, sin fin ni principio, entre la resignación y la esperanza, entre el olvido y las revoluciones, formando nada más que con ecos y cenizas –su antigua materia descompuesta– el sonido de los nuevos tiempos, la lira que se mete, una y otra vez, en la piel de los hombres.

Lo primero que se observa en los escritores estudiados es una situación clara y persistente de inconformidad. Ninguno de ellos ha aceptado la sociedad tal como ella se les expuso, y por eso han construido, o cuanto menos, esbozado, desde el papel, otro tipo de proposiciones. Todos manifiestan, además, una resolución absoluta de abandono de la propia persona, sin lo cual no les hubiera resultado posible resistir al soborno, la asfixia, la lisa y llana represión, con que el poder se defiende de quienes lo cuestionan. Y se observa, por fin, una convicción eminente, casi fanática, una certidumbre que parece moverse, según los casos, entre la más fina petulancia o la arrogación de poderes sobrehumanos, pero que sirve, en última instancia, para el mantenimiento de la integridad ética, y de otra forzosa y prevaleciente lealtad: la que se tiene con el medio elegido para la concreción

de su vínculo temporal con el mundo, aquella por la que se es escritor y no otra cosa.

El escritor de condición orfeica se para pues frente a la realidad y la quiere y la hace suya aunque no sea de su agrado y conveniencia. La toma aún con todo lo que tiene de malo pero no para la indiferencia cómoda o la breve ironía o la reflexión mordaz que suelen usarse como vallas entre el ser y la culpa, entre la injusticia y la propia responsabilidad, sino que la toma con el derecho y la obligación de tratarla en su perspectiva histórica, en su constante mutabilidad.

Puede haber en ese designio elección consciente o desbordado genio o quien sabe qué inescrutable azar. (No importa en todo caso porque un hombre es Blake o Baudelaire). Pero lo que nunca habrá de hallarse en la moldura de los escritores verdaderos son asomos de inconsecuencia personal, ni tampoco, aunque esto pueda parecer extraño, sobrevaloración de la palabra. Ellos comprenden que, por el contrario, las palabras son en sí mismas herramientas demasiado equívocas y adulterables. Y que por eso requieren para servir, para la consumación de cualquier destino trascendente, el respaldo y la consecuencia del gesto. La actitud que permanentemente las legitime, desde el medio del fango donde los hombres moran y luchan y donde gestan sus sueños y sus pensamientos. Vitalistas profundos, saben que la palabra tiene sus límites, como los tiene la vida. Por eso, como Cervantes, pueden morir soñando la segunda parte de una novela, conscientes de que no han dicho todo lo que quisieron o pudieron decir, que todas las palabras escritas nunca resultan suficientes.

No se trata, por supuesto, de pensar al gran artista literario como un apóstol no contaminado, como un guardián de la virtud ajena parado entre murallas de cristal o entre las criptas del intelecto puro. Se trata de verlo en medio del combate humano, como un hombre más, con sus mismos miedos y miserias. Su nunca derrotada grandeza. Su misma capacidad de devastación y de entrega. Pero consciente, como ninguno, de la transitoriedad de todo orden social, de todo poder. De que una verdad actual –a la que tanta gente reverencia como definitiva–

es apenas la suma de infinitos errores. De que si el Bien es la cara visible y tutelar de un mundo donde la capacidad de ostentación y consumo se presentan como medidas de valor y donde los oleajes de exterminio devienen sus ordenadores necesarios, entonces el Mal puede proyectar otra cosa que su cara reprimida y oculta, y acaso pueda sustentar los embriones de algún Bien venidero, la voz de quienes todavía no la tienen y sólo murmuran pesares y silencios, otra ola en la disipación de un pantano de siglos. Y de nuevo otro Bien y otro Mal, cuya experimentación sea preferible a la piedad petrificada.

No se puede hablar, por supuesto, de una misma forma de actitud. Cada una de ellas depende del lugar, del momento, y de la propia personalidad de cada artista. Blake lucía la suya con el ropaje del anarquista utópico, que apenas se penaba con el mote de “viejo loco”. Baudelaire se burlaba de la mediocridad desde su figura de “dandy”, su ingesta de hashisch, y la dureza de un verbo que parecía probar, en cada salva, el desacomodo de su tiempo. Ginsberg con su salmodia imperturbable, su gesto suave, su testa de pelambre y calvicie, refulgiendo como una luna hirsuta en medio de los rascacielos y el tembladeral de los pasos y las bocinas descontrolados. Gelman, con la sangre a cuesta de miles de ausentes, viviendo en la extrañez y lejos de los afectos primarios de un hombre, el duro tiempo que lo inclina de derrota en derrota, y sin embargo con la mirada en la esperanza. Pero el fondo de la actitud es el mismo. Esa mezcla de desinterés personal y de agujoneo constante –no carente de riesgos– sobre el anquilosamiento de los sentidos, la continua anteposición del desafío reflexivo al mero jugueteo verbal del glosador domesticado, el hundimiento en el riesgo, en el duro cultivo del conocimiento y de los valores ocultos o velados, antes que la fácil y benéfica adhesión al mito consentido, al bienestar del credo que agoniza, y en todo caso la búsqueda perpetua de un Más Allá, aunque sea forcejeando con el error y la duda, y midiendo y probando la heráldica del Mal, los argumentos de la perdición y el castigo.

Para ser un “escritor de su tiempo” –fuera de lo que constituye la obvia capacidad técnica– no se requieren cualidades especiales. Aún quienes proyectan su evasión, quienes se hunden en remotos pasados o en lugares exóticos, o tratan de proyectarse hacia la abstracción atemporal o la ficción pura, o quienes se adhieren reptilmente a la piel y la renta de las modas y gobiernos triunfantes, traslucen, debajo de la viscosidad y el tono de sus obras, los tiempos verdaderos. Pero para seguir siendo escritor “más allá” de su tiempo, se requiere la transgresión, esto es, la cualidad de haber sabido ver lo que otros no vieron, o haber dejado dicho lo que normalmente se silencia. Ningún escritor gana su derecho a la consideración y la trascendencia, a partir del lenguaje del empresariado político, el que determina, por ejemplo, que “la única verdad es la realidad”, porque entonces no habría necesidad de agregar nada, y sólo quedaría en pie la lectura de Francis Fukuyama o de Daniel Bell o de cualquier otro filósofo del fin de la historia. El tema del escritor trascendente es justamente lo contrario, y pasa, de una u otra manera, por la revelación de lo escondido, el verbo acuoso, disolvente, hecho verdad en el riego de la flor y los hechos que la naturaleza y la sociedad incuban bajo su maraña pasajera. El escritor orfeico, aquel que sigue siendo leído cuando ya no puede promoverse ni discutir por sí mismo su relación editorial, si se lo dice sin medias vueltas, es el que ha sido traidor a los territorios y momentos pequeños y circunstanciales. El cultor de la conjetura antes que la certidumbre cómplice, el que ha preferido dibujar con inevitable error lo que todavía no existe, antes que aferrarse al uso de la palabra para la justificación de los males inevitables o el mero lucimiento estético, el riesgo del fracaso o del castigo antes que la complacencia culposa.

En este juego no hay términos medios. Hay escritores –incluso buenos y honestos escritores “actuales”– que pretenden hacer abstracción de los conflictos, que tratan de no ser parte en ese enfrentamiento perpetuo donde lo Bueno y lo Malo se hieren, se penetran y se confunden, y donde uno y otro renacen transformados. Son los elegidos para que sus obras se acaben con ellos o bien que los sobrevivan

sin entusiasmo, entrampadas en la ciénaga de la falsa virtud. Son los cultores de la elipsis mortuoria, los voceros de que la poesía “no tiene otro compromiso que con sí misma”, como si ella tuviera una existencia propia, independiente del hombre, como si pudiese haber poesía o relato o cualquier forma de discurso sin historia. Vale decir, como si el compromiso de la poesía fuese dissociable del compromiso que tiene cada poeta –esto es, cada hombre que la produce– con la especie a la que pertenece, y sin cuyo vínculo nada de lo que existe pudo existir, ni los nuevos frutos merecer una proyección o tomar un sentido.

o-O-o-O-o-O-o

No hay ninguna posibilidad de que la literatura se auto-realice. Tampoco es posible que se la conciba libre de “contaminación humana” y ajena a las mutaciones del lenguaje, o que sea capaz de desarrollarse sin asumir, ante cada nueva realidad, un lenguaje y una forma nuevos.

Ahora bien: ¿Qué significa, en términos prácticos, que un lenguaje sea verdaderamente nuevo? ¿Hasta dónde es exigible y aplicable que alguien haga, por fin, revelación de “lo que nunca se dijo”? Resulta obvio, por lo pronto, que eso no puede entenderse de una manera literal. Lo “nuevo” no pasa, en todo caso, por la marginación o el rechazo de las formas y los conceptos anteriores, sino por una interpretación que los re-exprese en el contexto de otras realidades y otras exigencias, y que desdeñe, naturalmente, ese tipo de originalidades arcanas y volátiles que sólo sirven como ornamento de lo incomprendible. Carece por completo de originalidad la mera incorporación de nuevas palabras, si antes no se han agotado las existentes. Ni cambiar el uso de los signos convencionales, ni alterar las modulaciones sintácticas, ni dejar a un lado esas convenciones formales que le dan a una lengua la categoría de un lenguaje universal, de una comunicación

abierta e inequívoca, por medio de la cual pueden entenderse o rechazarse tanto dos personas como mil comunidades distintas. Tampoco es garantía de originalidad el hecho de construir metáforas o llenar discursos con los símbolos, inevitablemente efímeros, de cualquier arribada “modernidad”. Hablar ahora, por ejemplo, de tele-imágenes, del rayo láser o de robots inteligentes, no significa, en absoluto, impulsar la novedad de un lenguaje, si al mismo tiempo no se han tensado, hasta su punto de ruptura, las cuerdas de una nueva sensibilidad, y no se ha sabido distinguir, en cada caso, lo efímero de lo permanente, lo injusto de lo justo, lo meramente epidérmico de lo estructural y duradero.

No todo des-orden produce una materia nueva, en un sentido trascendente. Ni toda novedad tiene que revestirse con el ropaje del inconformismo epidérmico, ese que tan frecuentemente suele presentarse como un fin en sí mismo, para desvanecerse, enseguida, sin vestigios de gloria. Ninguno de los autores estudiados fue un revolucionario profundo del lenguaje ni antepuso la cualidad formal a sus determinaciones expresivas de fondo. Y es que ello no siempre resulta necesario. Blake y Baudelaire no se enfrentaron en ese aspecto con mayores urgencias. El inglés apenas si tuvo que seguir por los caminos que Shakespeare había despejado para un largo tiempo. (Otro estudio podría ocuparse de probar que los aportes de Blake acaso no constituyan otra cosa que la culminación, brillante, de un discurso que ya estaba comenzado). Baudelaire, por su parte, solamente tuvo que invertir la forma de los glosadores de la Academia. Mucho más difícil parece, en aquel terreno, la tarea de Ginsberg, porque, como ya había señalado Eliot:

“...parece estar en la naturaleza de las cosas que los poetas de nuestra etapa de la civilización deban ser difíciles. Ella presenta aspectos tan diversos y complejos, que el poeta debe ser cada vez más comprensivo, más elusivo, más indirecto, para poder reforzar y, si es necesario, dislocar, el lenguaje en busca de significado”.

Por eso Ginsberg ha tenido que tratar las nubes de “smog” y los cubos de basura con la vena delirante de los alquimistas, y gesticular la palabra, y buscar en los temas, los sonidos y las articulaciones, la belleza negada por su dura semántica. Y aceptar, víctima de su elección y el frenesí de su propio tiempo, el más rápido desgaste de su obra (en lo que cada una de ellas lo admite).

La escritura de Gelman presenta, por su parte, algunas variaciones visuales, unos cuantos signos y palabras propias, insertas como pequeñas marcas de estilo; pero dejando ver, en todos los casos, más guiños de cortesía a cierto contexto ornamental, que disonancias de fondo.

o-O-o-O-o-O-o

Actualmente se sigue produciendo, cada vez con más fuerza, una clara globalización del mundo, el ensanchamiento de sus ejes milenarios, la irrupción de toda la humanidad a nuevas aperturas y, consecuentemente, nuevos desafíos. La poesía, lejos de estar ausente de ese proceso, lo anuncia y acompaña. En lo que América Latina puede servir de ejemplo, se observa que han sido sus mayores poetas –Vallejo, Franco, Neruda, Huibodro–, por ese roce que tiene el hecho poético con la inmensidad de los espacios, por esa bifurcación expresiva que tantas veces ha denotado su capacidad de anticipación y de conocimiento, quienes han contribuido primero y más decisivamente al acortamiento de las distancias históricas, y a la más nítida visión de nuestros horizontes, que hallarían por su parte en Asturias, en Carpentier, en Rulfo, los aportes reproductivos de una nueva literatura, ejemplar y magna, a la que los centros tradicionales de la “irradiación cultural” miraron y saludaron con sorpresa. Y en la que se fundieron y reelaboraron una serie de fenómenos comunes a todos los tiempos, como los Edipos, las resurrecciones, los premios, los castigos, la inmortalidad, las adivinaciones, las metamorfosis, los

quijotismos, las apariciones, o esas tribulaciones infinitas por las que cualquier hombre puede ser, como en Borges, la apariencia de un sueño ajeno. Es decir, concretamente: El reencuentro de la universalidad del lenguaje con la sensibilidad mítica. Como se había producido en Blake, como quedó dicho por Baudelaire, como se personaliza en Ginsberg, como renace en Gelman, con su patético dualismo, en donde cada hombre actual se mira y se asume como dos hombres diferentes: El que busca todos los días lo que ayuda a vivir, y el otro, el que sabe que se está muriendo. El hombre que miente y el hombre que dice la verdad. El que forma parte de la cultura negadora de los mitos y el que no puede vivir sin ellos. El que se oye adulado por todas las cosas que “merece”, y el que piensa que nadie merece lo que no sabe conseguir. El hombre que es un puro juguete del desorden ajeno, y el otro hombre, ese que vuelve a las raíces poéticas de la vida para constituirse a sí mismo, el hombre, en fin, que revela sus signos vitales porque come, duerme o sabe guarecerse de la lluvia, y el otro, el que debe amar, luchar, sufrir, el que debe soñar un mundo del que carece para saber que existe.

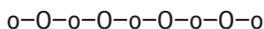
No se trata, en ningún caso, del alineamiento con el Bien o con el Mal a la manera que lo exponen varias corrientes filosóficas actuales, ni de quedarse al margen de ambas tentaciones, sino de tomar una y otra cosa, amasarlas con la propia razón, la propia sensibilidad, el propio ideario de los cursos históricos, y crear cada vez que se escribe un resultado diferente. Ofrecer a sus contemporáneos, en suma, como un verdadero poeta orfeico, la posibilidad de otra lectura del mundo. La que se hace, con los ojos insomnes, desde el punto de fuga y comienzo de las cosas, donde la imaginación ensancha y hace fértil y más bella la vida.

Con anterioridad a que el tiempo aprendiera a servirse de las técnicas reproductivas, la construcción de una imagen, como por ejemplo, la de un retrato personal, requería largas horas de trabajo artístico. Hoy, en cambio, cualquier persona, sin necesidad de mayores destrezas, puede producir, en menos de un minuto, una buena cantidad de copias fotográficas, o perpetuar, con el auxilio de una modesta filmadora, cualquier secuencia de la vida doméstica. Haciendo abstracción de los aspectos cualitativos, de los que la cultura de la fugacidad induce a prescindir, es bien visible que las imágenes han acompañado y han cedido tanto frente a la aceleración del tiempo, que se encuentran casi al borde de la nada. Donde pueden ser vistas, de una manera casi simultánea, tanta cantidad de cosas similares, tantas fotos, tantos goles, tantos anuncios, parece inevitable que muy pocos sean capaces de subsistir con nitidez y frescura, no ya como parte y sustentación de una memoria organizada, sino siquiera como un simple recuerdo.

Orfeo contempla este proceso de fugaz encantamiento de las imágenes, y se hace fuerte en las palabras, esa fusión de música y grafismos que constituyen su dominio inaprensible y mágico, y a las cuales el tiempo apenas si consigue, de tanto en tanto, morderles una sílaba. Pero advierte otra cosa. El manejo de los recursos temporales requiere la disposición de los medios con que cuenta el poder y sirve, enseguida, a los fines de su defensa y expansión. Esto es, técnicas novedosas y formalmente revolucionarias sirven a un plan conservador. Mientras que, a la inversa, los pueblos, sosteniéndose apenas en el ámbito de la comunicación lingüística, sin acceso activo a la sofisticada maquinaria video-mediática, consiguen mantener la fuerza y la cohesión íntima que les acuerda identidad y los preserva, enteros y ardorosos, para mejores destinos. El “viejo” orden de la palabra recrea permanentemente los calores ancestrales del hombre y sus anhelos más legítimos. Y se sobrepone a la devastación temporal. A partir de una sola frase bien dicha puede generarse una cantidad ilimitada de imágenes, y cada lector o cada oyente puede elegir o crear la que

mejor se lleve con su apreciación o su gusto. Muy raramente se observa lo mismo desde una perspectiva contraria. Por eso la gran reserva del imaginario social está en el pueblo, por más que permanezca ajeno a la enorme potencia informativa instalada, y sólo cuente, en última instancia, como herramientas verdaderamente propias, con su voz, su mano, su gesto, sus palabras. El poemario de Orfeo se instala, pues, frente a la metralla propagandística falaz, que cae sobre cada cabeza buscando su resignación y su sometimiento. Se instala revisando la trama sagrada que debe darse entre las ideas fundamentales y sus maneras expresivas. No aprueba, por supuesto, todo lo que mira florecer. Pero está seguro de hallarse en el lugar exacto, en esos ámbitos de la ciudad donde las voces se entrecocan, y corren como ríos caudalosos los rezos, las protestas, los cuentos de brujas y de aparecidos, el fermento de las grandes derrotas, de videncias y de profecías, los sudores del teatro popular, las memorias de naufragos y fugitivos, la futura sombra de los árboles recién plantados –por quienes lo hacen sin saber si alguna vez habrán de recibirla–, el olor intraducible de la tierra mojada, la herencia inmaterial de una copla o un beso. En los únicos sitios desde donde puede surgir la negación del pensamiento oficial y de las historias terminadas, por más que con el tiempo lleguen a entronizarse en las pantallas de cada hogar, expuestas para su simple y pasiva recepción, como si los hombres tuvieran que mirarlas desde afuera del mundo, y nada de lo expuesto les ocurriese a ellos, y lo que es peor, como si nada fuese revisable y ningún hecho esencial –como la forma de elegir un gobierno o la manera de atender la salud pública o distribuir la producción y las tierras– pudiera suceder de una manera diferente.

No hay futuro sin ideas que se paren enfrente de las mayores diferencias sociales, de las más grandes injusticias. Pero no hay ideas capaces de lograrlo si las palabras con que se exponen no alcanzan la claridad y el vigor de la experiencia colectiva, y si quienes las dicen no participan, como Orfeo, de una necesidad semejante. Y atraviesan con él naufragios y resurrecciones.



Orfeo Ciudadano, como supo verlo Vinicius de Moraes en los carnavales de Río, es el rostro que la gente mira, muchas veces sin ver –acaso porque se parezca demasiado al perdido en los ventanales de la infancia–, pero que revive a la vuelta de cualquier esquina, y puede presentarse, fresco y desenmascarado, en medio del boato de las grandes comparsas.

Por eso, ante el nuevo reino audio–visual donde las imágenes se repiten y sobreponen hasta quedarse sin sorpresa ni encanto, donde los discursos ensayan cien mil formas de eludir el agua y el fuego pero se mueren de súbita vejez mientras proclaman la más reciente novedad, la moda discursiva de instaurar la ostentación privada en el sitio que una vez ocuparon los intereses públicos. Y ante la perspectiva de un arreglo tácito entre la ley y la política que amuralla ciudades, y deje afuera, de una manera democrática, sumidas en su propio y “natural” infierno, a las clases sociales perdidas, a la mano de obra de reserva, a todos los nacidos para vivir en estado de “irrecuperación” perpetua, la Poesía se reconcentra y se liga en su matriz originaria, se hace poética del dolor común, poética de la resistencia anónima, y afirma su camino de eternidad, ese que la pone por encima de cada ser individual y de cada circunstancia quebrantable.

Orfeo regresa, entonces, a su origen, a la materia de sus antiguos poemas. Y vuelve a sus primeras inquietudes. Vuelve con su experiencia de siglos para explicar los altibajos de la historia, sus alzas vigorosas –en las que el pensamiento reconcentrado estalla, de pronto, con fragor y lava de volcán– y sus regresiones inciertas, donde se pone a prueba la estoicidad de los hombres, y su propia capacidad de entendimiento.

Orfeo entiende la multiplicación de las contradicciones y ensaya, iluminado, un nuevo movimiento, una cosmogonía dialéctica que vaya y vuelva desde la más abierta dispersión hacia el punto de hierro donde perviven todas las voces esenciales. Y la poesía busca entonces

su palabra exacta entre aquello que la razón abstracta no puede silenciar ni las derrotas humanas convertir en puro abatimiento.

De manera que el hombre de la lira y el verso, el hombre plural, ese que forja, todos los días, su proyecto nuevo, ese que no puede vivir sin la poesía porque ella lo trama y lo des-tiende, no ha corrido los siglos ni conocido todas las ciudades para quedar con su memoria en los campos de Tracia. Ha llegado, por el contrario, hasta aquí, para expandir su voz, para agitar su estirpe de vientos y mareas. Para correr por todos los espacios de la ciudad, sobrepuesto a la molición del poder injusto y la mentira fácil, libre del lastre de la fatuidad, los silencios del miedo, la perdición del verbo solitario. A Orfeo no se lo puede imaginar, pues, sino erguido y catártico, anunciando futuros diferentes con la misma certidumbre con que estallan las flores o disuelven los astros la negritud del mundo, y haciendo los hijos y las revoluciones que lo acompañen, con avidez de vida nueva, hasta la coronación de su canto.

Índice

Presencia de Orfeo

Derrotero del mito	9
William Blake, un puente a la ciudad	19

La ciudad fantástica

Charles Baudelaire, la videncia del arte	37
Calles abiertas	49

El abismo invertido

Allen Ginsberg, amor o barbarie	61
Vaciamiento de la palabra	73

Valer la pena

Juan Gelman, el duelo y el exilio	85
Herencia y dispersión míticas	107



Se terminó de componer e imprimir en
abril de 2012 en Arte Impreso, Toso 411,
San José de Guaymallén, Mendoza,
República Argentina. Composición de
María Eugenia Sicilia & Gerardo Tovar
www.qellqasqa.com.ar/arteimpresso

"... a Orfeo no se lo puede hallar con su ropaje antiguo ni exhumando la palabra muerta. Orfeo es, en cada caso, en cada nuevo tiempo, la voz en agonía. La que se bate entre el olvido y la perpetuación. La que produce, con el lamento de los galeotes, un rezo esperanzado, un coro de remordimientos o una bocanada de sangre. La que irradia la música gozosa y frenética de la libertad irreprimida, la que lucha y celebra cada victoria mínima, la que suelta, aún en medio de las derrotas, el grito de una nueva batalla. La otra voz perpetua y disonante del mundo, que siempre se pierde y reaparece. Y deja, como el zumo de su huella sensible, en medio de una liturgia de esclavos, la conciencia de un "blues", o una flauta de cañas en medio de la desintegración de la piedra.

(...) Orfeo no deja nada más que un eco, es cierto. Pero un eco tan fugaz o tan inagotable como el aire o el agua, el sueño pertinaz de la supervivencia. El eco que sostiene la vida, los golpes de timbal en cuyo encierro se construyen los tiempos del amor y la magia. El eco que flamea omnimodo, por el simple atributo de su levedad, sobre los huesos de un poema interminable. Porque en el mundo, al fin de cuentas, hay un solo alfabeto, el de las caras de niño contra las ventanas, los fuego insurrectos, las naves quemadas, los castigos sin culpa, las ballenas inalcanzables, que sólo se puede conocer atravesando su muralla sagrada."



El autor, junto con Juan Gelman