

Cauce, punta seca, buril, craquelado, 24.5 x 24 cm, 2002

¿PARA QUÉ LA LÍRICA HOY?

Hilde Domin

LÍRICA Y SOCIEDAD

...cuando el hombre se convierta realmente en el *manipulandum* que él cree ser, entonces... entraremos en una era en la que ya no hay “verdadero” y “falso”: en un sueño o en una pesadilla de la que nada nos despierta.

Merleau-Ponty

¿Para qué la lírica hoy? ¿Para qué hemos de leer lírica, para qué escribimos poemas? ¿Hoy? Si se pregunta así, entonces casi se pregunta ya ¿“aún hoy”? Como si en todo caso ayer hubiera tenido sentido lo que hoy requiere disculpa.

Dos respuestas extremas se presentan de inmediato; las dos negativas. La primera rechaza la *pregunta*: aquí no hay un “para qué”. La lírica, como todo arte, es fin en sí mismo. Hoy y siempre. Pero precisamente de eso se trata: todo lo que en verdad importa es fin en sí mismo, es decir, inútil e irrenunciable a la vez. Y hoy tal vez más irrenunciable que nunca. También la lírica. Aquí se trata de la demostración de esta irrenunciabilidad, de la investigación de lo que se quiere decir con ello.

La segunda respuesta rechaza el *asunto*: en una época como la nuestra se debe hacer algo más útil, se debe “modificar” la realidad. Pero el arte no modifica la realidad. Es mejor estudiar la parte política de los periódicos que leer o escribir poemas. Lo cual no sólo no es una alternativa auténtica sino que, en el fondo, solamente asume nuevamente la comprobación de Adorno, muy trajinada —y desde hace tiempo retractada—, de que la lírica se ha vuelto imposible después de Auschwitz. Por lo tanto que la lírica no puede satisfacer la realidad justamente de esta época.

Repito la pregunta más concretamente: ¿tiene la lírica todavía una función dentro de la realidad de nuestra vida moderna? Y si esto es así, ¿cuál?

Así formulada, el tema es entonces: Poesía y realidad, o también: Poesía y libertad.

Pero tan pronto como se pregunte por la lírica como ejercicio en el uso de la libertad,¹ la pregunta se encuentra ya muy cerca de la otra, de la pregunta por la transformación de la realidad. Pues, a diferencia del arte, la transformación de la sociedad no es en modo alguno una finalidad en sí, ella está al servicio de la posible libertad del hombre, de su ser humano. O ella es indiferente. En ese sentido, las dos preguntas se mueven en torno a un eje común.

En todo caso se trata de la realidad.² Cito a Joyce, quien anunció su decisión de dedicarse a escribir con estas palabras: "Voy por millonésima vez al encuentro de la realidad de la experiencia".

Tan pérvida como la realidad que hoy experimentamos no fue nunca la realidad. Amenaza destruir la relación recíproca entre ella y nosotros, borrarlos de una o de otra manera. El peligro más sutil parece ser casi el más inquietante: lo hay y no lo hay. Todos hablan de él. Nadie lo refiere a sí mismo. Como si fuera un resfriado que tienen los otros y al que uno mismo es inmune. El peligro se llama "cosificación", metamorfosis en cosa, en algo manipulable: pérdida de nosotros mismos.

¹ Los problemas que aquí sólo son rozados se dilucidarán en otro lugar, así por ejemplo el de la poesía como ejercicio en el uso de la libertad bajo el título "Valores y usos del arte"; el de la ciencia como prueba de resistencia de la poesía bajo "Proceso de trabajo"; el del yo en la lírica contemporánea bajo "Juicio como riesgo", etc. Este ensayo es la versión reelaborada y ampliada de una conferencia dictada originalmente en universidades de los EE.UU.

² Para evitar malentendidos no hablo aquí de realismo en el arte en el sentido técnico de la palabra, de la reproducción de la realidad, sino precisamente de la relación entre poesía y realidad.

¿Puede ayudarnos la lírica a enfrentarnos con una tal realidad?³

Creo que Hegel no tenía razón con el pronóstico de que la ciencia puede sustituir y sustituirá al poeta. Y que sería mucho más que sólo el fin de la poesía si él tuviera razón. En este contexto no puede hablarse de todos modos del científico de la naturaleza. Él “transforma” la realidad en sentido literal; más que el político, crea las condiciones bajo las que se vive la vida. La realidad que crean la ciencia natural y la técnica es, empero, sólo el “cómo” de nuestro “que”. Ella es condición previa. Ella no es la vida misma (o al menos todavía no lo es). “*No importa lo que se ha hecho del hombre, sino lo que él hace con lo que se ha hecho de él*” estatuye programáticamente Sartre.⁴

El sociólogo y el psicólogo acomodan al hombre a los modelos previamente dados. O proponen modelos mejores para el acomodamiento, “ilustran” sobre los defectos del actual. El sociólogo, el psicólogo crean, en una nueva grada, condiciones bajo las cuales se vive la vida, modelos de vida y de supervivencia.⁵ Con palabras de Sartre: ellos *hacen a su vez algo de nosotros*. ¿Qué puede el lírico poner en la balanza? ¿Es él, al cabo, una instancia que ayuda a *hacer algo con lo que se ha hecho de nosotros*? ¿Un punto de transición, un refugio en este proceso fatal?

El poeta hace lo que siempre hizo y siempre hará, independientemente de la forma práctica que tome la vida, sea que viajemos a caballo (yo lo hice en Latinoamérica durante la guerra) o en tren o en supercohetes, de continente a continente, o de estrella a estrella. El lírico ofrece algo a los hombres que no sirve a

³ Aquí no se discute la cuestión de si la novela tiene aún justificación junto a la sociología, a la psicología, y a los informes sobre temas concretos.

⁴ “L’essentiel n’est pas ce qu’on fait de l’homme, mais ce qu’il fait de ce qu’on a fait de lui”, *L’Arc*, Nr. 30, 1966, pág. 95.

⁵ Aquí se habla de ciencia como transmisora y configuradora de la realidad (en este sentido, la ciencia natural y la del espíritu no son fundamentalmente distintas) y no del conocimiento transmitido por ellas como fin en sí.

su vez sólo de preparación para otra cosa: lo “inútil” y al mismo tiempo “irrenunciable”, como lo hemos definido, lo que en verdad importa.

El lírico nos ofrece una pausa en la que el tiempo está quieto. Es decir, todas las artes ofrecen esta pausa. Sin este detenerse⁶ para un quehacer de otra especie, sin la pausa en la que el tiempo está quieto no se puede suponer el arte, ni se lo puede comprender ni asimilar. En eso el arte es semejante al amor: los dos modifican nuestro sentimiento del tiempo.⁷

Igual, pero no lo mismo nos ofrecen las diversas artes en esta isla de su propio tiempo —una isla de la que se habla siempre y que ya la hay en Mallarmé y en Hofmannsthal, la isla que emerge en el remolino del trajín y que sólo existe durante algunos momentos, durante algunos respiros. ¿Qué ofrece pues la lírica en el terreno precario que emerge: esta unión especial de ratio y excitación, el arte de la palabra y de la no-palabra?

LA PAUSA ACTIVA.

IDENTIDAD COMO PRESUPUESTO DE COMUNICACIÓN.
LA INCLUSIÓN DEL INDIVIDUO EN EL MODELO DE EXPERIENCIA.

La lírica nos invita al encuentro más sencillo y más difícil de todos los encuentros: al encuentro con nosotros mismos.

“Toda la historia universal”, dice Benn, “toda la humanidad se nutre de algunos autoencuentros”. Ellos son los ejemplares (de los otros no sabemos nada). El autoencuentro del lírico es visible a lo lejos, lo realiza vicariamente, pero tampoco se apode-

⁶ Sobre el “detenerse” como “minuto para lo imprevisto” en contraposición al “dejarse marcar”, al “devenir dominable”: Brecht, *Über die Produktivität der Einzelnen*, Me-ti. Francfort, 1965. pág. 131.

⁷ De modo completamente igual a como es para el hombre religioso la oración.

ra de él. El lírico mismo no es un ejemplo: él hace visible lo ejemplar en el caso singular: su “modelo”, su necesidad interna.⁸ “En el poeta llega la humanidad a la reflexión y a la palabra”, dice Jean Paul, “por eso las despierta nuevamente y de modo fácil en los otros”. “Él es una abreviatura de la humanidad”,⁹ dicho con la última formulación, la de Lukács. De ahí el que el autoencuentro del lírico es a la vez único y modelo del encuentro en general: con los otros, con la realidad. Momento irrecuperable, tiempo fuera del tiempo. En el poema el momento se ha congelado, es deshelable. Es más real que la realidad: su *potentialis* realizable, cada vez de manera nueva y diferente.

La lírica da sólo la esencia de lo que le acontece al hombre. Ella nos une otra vez con la parte de nuestro ser que no ha sido rozada por los compromisos, con nuestra infancia, con la frescura de nuestras reacciones. Digo “reacciones” para no decir “nuestros sentimientos”, aunque aquí me encuentro con un lírico tan cerebral y frío como Jorge Guillén, por ejemplo. “Tu niñez/ Ya fábula de fuentes”. Y en cuanto la lírica nos une con nosotros mismos, con el propio yo, nos une también con los otros, nos devuelve la posibilidad de la comunicación.¹⁰ Esto es, creo, lo que la poesía ofrece: en grado más alto que cualquier otro arte y también que toda ocupación del espíritu.

⁸ Eso diferencia al poema de la anotación privada. En este contexto habla Eberhard Lämmert del irrenunciable “ofrecimiento de identificación” (FAZ, 13-3-75).

⁹ *Über die Besonderheit der Kategorie der Ästhetik*, Neuwied-Berlin, pág 378. La “particularidad” se vive como un delicado *puendum* por el afectado. La perplejidad de la existencia del lírico que se relativiza, que se acomoda a la sociedad se convierte en autoironía; cfr. “Sobre el proceso de trabajo.” Una envoltura de aprobación oficial sustituye el “Aura” de antes; cfr. “Lírico y texto” y “Formación de la opinión literaria”.

¹⁰ Es interesante que la psiquiatría comienza recientemente a servirse de la poesía como terapia complementaria precisamente en este sentido: como medio para la recuperación del yo y con ello del posible encuentro del yo con el mun-

La comunicación de lo no —o apenas— comunicable: ésta es, pues, la tarea del lírico. Para eso se “utiliza” su poema. Pero cuando es utilizado, ya no es “su” poema. Ya no se trata de su autoencuentro, sino del autoencuentro de los otros, a quienes el poema ayuda para ello: se trata del encuentro de estos otros con su propia experiencia. El poema la hace visible, denomina y hace nominable y por tanto decible lo que estaba ahí oscuramente y súbitamente se eleva a la conciencia. La experiencia nominada se enfrenta al hombre como algo objetivo y se realiza de modo nuevo: como lo más propio, que sin embargo acontece a los otros, que lo une con la humanidad en vez de separarlo. Él está incluido y se refiere también a él. Eso excita y libera a la vez. Él puede decírselo y puede correr la voz, de modo completamente igual a como el autor lo ha dicho. La catarsis es monólogo y suspensión del monólogo. El poema se modifica imperceptiblemente cuando se llena con el yo del lector. Y también la experiencia propia recibe algo del color del poema, se hace más fuerte, más policroma, resulta diferente de lo que él esperaba de sí, y también de lo que él, sin esta formulación precisamente, tal vez nunca hubiera experimentado. Para el autor, es natural, el poema sigue siendo una parte de su biografía, como el momento de la suprema identidad consigo mismo que es, al mismo tiempo, la suprema

do. No ha de sorprender que precisamente la perturbación síquica, la pérdida del yo en sus diversos grados, adquiera dimensiones epidémicas en los países altamente industrializados, ante todo en los Estados Unidos. (*Poetry Therapy, a New Ancillary Therapy in Psychiatry*, New York, 1966, en donde se describe en detalle la terapia como preparación de la vida fuera de la clínica, siendo la designación de “vida normal” tal vez un nombre demasiado optimista.) Sobre la aguda crisis de la comunicación cfr. “Sobre el proceso de trabajo”. El que la poesía es asumida por cada uno y para sí y que es primeramente un asunto del aislamiento (Gehlen), no impide el que precisamente ella libere de la soledad. Sobre el efecto paradójico del “impulso dirigido hacia dentro” como “retirada que posibilita el avance” cfr. “En el punto de transición de la sociedad diacrónica a la sincrónica”.

autodesposesión; para cada uno sigue siendo una parte de la vida vivida (eso vale para el lector y para el autor, para todos), aunque también el autor podría leerlo alguna vez de manera nueva y sorprendente. El poema se ha desprendido de él, que vive en lo casual, no en lo ejemplar. El poema no es retrovertible a la circunstancia vital llena de casualidades, de cuya superación precisamente surgió.

El poema, que se ha independizado, es pues una especie de objeto que “necesitan” los otros, es decir, que ellos requieren y del que también se pueden servir. Se ha dicho que el poema es un artículo de uso como cualquier otro. Enzensberger adjuntó a su segundo libro de poemas *Landessprache* una indicación para su uso (“Instrucción de uso para lectores intrépidos”), con lo cual sólo sigue el *Hanspostille* de Brecht, que había provisto ya en 1927 con una “Instrucción para el uso de las diferentes lecciones”. También poetas norteamericanos modernos como William Carlos Williams se han referido al poema como “artículo de uso”, y yo lo hago igualmente. Con una diferencia: el poema, creo, es un artículo de uso de tipo peculiar.¹¹ Se utiliza, pero no se consume como otros artículos de uso, en los que todo utilizar encierra en sí el consumo o agotamiento. Al contrario, es una de aquellas “cosas” que como el cuerpo de los amantes florecen y crecen propiamente en la no conservación. Experiencias configuradas nuevamente, asociaciones que devienen disponibles incrementan al poema incesantemente y lo multiplican, lo pro-

¹¹ Así como no se puede designar el poema como un objeto de uso cotidiano, sino que es un objeto completamente especial, así tampoco se lo puede designar como “máquina”, tal como ocurre con frecuencia. En último caso se podría comparar con un Perpetuum Mobile. La máquina no tiene ningún movimiento en sí, está librada a alguien que le da vida. Pero el poema, la “realidad más real” configurada, tiene un movimiento propio: éste se mantiene, en principio, ilimitadamente. No es previsible si o cuándo y por cuánto tiempo es activo: después de siglos puede volverse súbitamente virulento.

fundizan y lo amplían, según las necesidades de sus usuarios. De ahí que el poema sea un “artículo mágico de uso”, algo así como un zapato que se acomoda a cada pie, sin el que no podría seguir el camino hacia lo intransitable, el camino hacia aquellos momentos en los que el hombre es realmente idéntico consigo mismo. Algo que precisamente no es en la vida cotidiana. Pues la esencia de la funcionalización consiste en que se pierde la identidad, en que el hombre se convierte en el “punto de reunión de sus funciones”. Tanto más importante, tanto más indispensable es entonces aquel objeto mágico, aquel jábrete Sésamo! que es la lírica.

IGUALACIÓN MEDIANTE LA ORDEN SECRETA “NEUTRAL”.
LA LÍRICA COMO RESISTENCIA CONTRA
LA NEUTRALIZACIÓN. VALOR PARA LA IDENTIDAD.

El lírico —esto podría inferirse—posee en alto grado la identidad consigo mismo, por lo menos en el momento creador (que no es diferente del momento creador del lector o sólo lo es por el grado de intensidad). Para realizarla, para llevar a cabo este delicado acto de equilibrio y además en presencia de todos¹² necesita tener —entre otras cosas— valor. Hay que decir hasta la saciedad que el arte vive del valor. Pero sobre todo la poesía que no puede disculparse, sino que tiene que inmiscuirse. Ella es directamente educación para el valor, se pervierte sin él; éste es tan importante como la destreza de taller. El valor que necesita el lírico es, por lo menos, triple: valor para *decir* (que es el valor para ser uno mismo),¹³ valor para *designar* (que es el valor para

¹² “Profesor de gimnasia” lo llamaría Grass.

¹³ Gottfried Benn, carta de 1949: “No se puede escribir ninguna frase, ninguna frase real y esencial sin que tras ella estén todo el pathos y todo el sufrimiento de una personalidad”.

designar cabalmente y no falsificar), valor para *llamar* o *invocar* (que es el valor para creer en la invocabilidad de los otros). Debe pasar por el ojo de la aguja de su yo hacia lo general: hacia la paradójica y puntual verdad de la experiencia irrepitiblemente única y a la vez ejemplar, hacia la “realidad más real”.

El camino inverso no es camino. “Quería hablar por todos y no pude hablar por mí”, lamenta uno de nuestros líricos más jóvenes,¹⁴ y esta experiencia, a su vez, esta queja muy personal se convierte inmediatamente en algo paradigmático: apenas la ha expresado, apenas ha renunciado a hablar por los otros, y ya habla también por ellos. Ésa es la dialéctica interior de la poesía en la que no hay nada sin su contraparte, y en la que no se puede “querer” nada y no se debe renunciar a todo, excepto al valor para la veracidad.

En ello hay un cierto desahogo que consiste en que paulatinamente se sabe y se puede anticipar que lo dicho se despersonaliza en las manos, se “extraña” (lo hace siempre y cada vez más rápido), y que se convierte en una bola de cristal en la que cada uno ve la propia realidad y los propios sueños. Pues el lírico no puede permitirse timidez, no puede acomodarse a las expectativas ni negar ni castrar su experiencia (sus “sueños” son parte de esta experiencia).¹⁵ Tiene que tener oídos sordos para la palabra dicha al oído “neutral”.

“Neutral” es hoy la palabra de moda. Con la consigna de ser “neutral” se uniforma al hombre de la sociedad moderna, se lo

¹⁴ Peter Hamm, nacido en 1937, “Für alle wollte ich sprechen”, en *Lyrik aus dieser Zeit*, 1963/64, Munich-Esslingen, 1963, pág. 128. Hamm fue también el primero en proponer el abandono de la lírica y más bien la lectura del diario, cuando la tensión entre los estudiantes y la población en Berlín (verano de 1966) adquirió formas amenazantes. Como si lo uno excluyera lo otro.

¹⁵ Sobre el valor extra que necesita la autora cfr. Virginia Woolf, *The Angel of the House* (especialmente sobre las convenciones que tiene que desmentir la mujer que escribe).

unifica con ella. Pero neutral puede ser, en el mejor de los casos, solamente el horizonte en el que se mueve el hombre. Un horizonte neutral da libertad para el movimiento del hombre. El hombre mismo no puede ni debe ser neutral, no es un objeto entre objetos. No es ningún sillar que se puede utilizar a voluntad. Aquí tenemos, de modo plenamente concreto, la amenaza que “nadie refiere a sí mismo”, la cosificación. Es una de sus muchas formas. El hombre debe negarse a ser “conformista de antemano” por el camino de su transformación en aparato. La palabra “neutral” no tiene aplicación alguna en lo humano. Y mucho menos en el arte. Y absolutamente nada en la lírica. La lírica es lo antineutral por excelencia.

Tener el “valor para sus experiencias”, sin el que no hay lírica, es tanto como ir contra la tendencia de no ser como todos: de no ser intercambiable, de no ser calculable y por eso no “utilizable”, de ser precisamente viviente (viviente y neutral son conceptos que se excluyen). Y de “llamar”, de ser *vox clamans*, voz que llama a los otros para que sigan en la vida, voz que los hiere y los mantiene heribles. Para que tomen partido cuando ser neutral es inhumanidad. Para eso, tienen que ser ante todo ellos mismos, pues entonces no hay nada a lo que se pueda apelar y que presente resistencia. O que preste ayuda. Diariamente “mueren” hombres y existen como muñecos de sí mismos.¹⁶ Todo ser viviente experimenta, al menos en los países altamente industrializados, que los medio o tres cuartos muertos son hoy ya la mayoría. Los

¹⁶ Los *rinocerontes* de Ionesco pueden (entre otras cosas) ser interpretados así. (El término técnico para esto es “convertirse en ejemplar”.) Detalles del proceso “deshumanizador” de la economía (referencia a la función e intercambiabilidad de las reacciones humanas) en Vance Packard, *Die Pyramidenkletterer*, Düsseldorf, 1963. Cfr. también informes sobre la autopista, los hospitales, el destino de miembros de la familia que ya no “van por la pista”. También los animales domésticos son trocables, durante las vacaciones se los echa a las carreteras, después de las vacaciones se compran otros nuevos.

diarios están llenos de informes sobre esto. El “medio muerto” es el hombre que funciona de acuerdo al programa, que sólo reacciona a la perturbación de su consumo. “Viviente” es el que no soporta que se destruya su imagen del mundo. (“Sólo dentro de la veracidad puedo estar alegre y tranquilo.” Esta frase de Peter Hille¹⁷ describe aproximadamente lo que se dice aquí.)

Los medio muertos no son ningún interlocutor posible para el arte. No lo pueden ser para la lírica y para ningún arte. Faltaría la experiencia que se condensa y se hace virulenta en el arte y que se lleva a un potencial supremo que eleva el potencial propio de los hombres. Lo que dijera el lírico, en el caso de que sobreviviera uno, estaría entonces condenado a comunicar algo particular, ya no válido. Pues ya no sería obligatorio para nadie. Lo que es seguro es que los grandes “modelos” de la vida entera amenazan vaciarse en esquemas, en los que las figuras se reúnen como marionetas. (Una parte de los “modelos” legados se vuelve forzosamente obsoleta, como consecuencia de las circunstancias modificadas de la vida.)¹⁸ Pero entonces, no solamente el arte llegaría a su fin, sino que el hombre no seguiría existiendo como hombre, una especie agonizante como el helecho gigante que aún podemos admirar en los invernaderos.

¹⁷ Peter Hille dijo: “Sólo dentro de la verdad”; yo lo he formulado más escépticamente. Citado según Günter Bruno Fuchs, *Blätter eines Hof—Poeten andere Geschichten*, Munich, 1967: *Dedicatoria a Johannes Bobrowski*: “Se toma juramento al Presidente sobre una frase de Peter Hille... Se llega a un minuto de silencio”.

¹⁸ Cfr. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt/M., 1968, pág. 258: “Con ello desaparecería lo que se llama vida... Si la humanidad sale adelante, ocurrirá lo mismo a casi lo que aún hoy se considera vida y sólo distrae de cuán poca vida hay ya”. De hecho, se esbozan ya perspectivas de una sociedad en la que sólo en mínimos grupos podría haber “arte”, por ejemplo entre los aficionados, los pintores y escritores dominicales, y que en un rascacielos de Nueva York (y casi lo hace en cada uno, de casa en casa, tierna, pero angustiada imagen) se encuentran con su clientela privadísima.

De ahí el que el lírico es hoy, en una sociedad esquematizadora, gracias a su mera existencia “arena en el engranaje” (Eich). Es “intranquilidad” (Grass), y no puede ser de otra manera.¹⁹ A menos que falsificara la realidad, o con otras palabras: ya no sería artista, sino un proveedor de decoraciones. Él, que no puede escapar como cualquier otro hacia una realidad falsa, es el contemporáneo por excelencia. (Vivir hoy no significa sin más ser “contemporáneo”. Ser contemporáneo es una cuestión de ser consciente.) De ahí resulta forzosamente que el lírico, que conduce al hombre hacia su sí mismo, no le aleja a un lugar apartado, sino que lo conduce a la realidad que le ha sido encomendada, para que afine el oído para la época en que vive.

EN EL PUNTO DE TRÁNSITO DE LA SOCIEDAD
DIACRÓNICA A LA SINCRÓNICA.
LA INVERSIÓN DIALÉCTICA DE LAS FUNCIONES.
LA NUEVA MISIÓN DE LA LÍRICA.

Es del todo evidente que hoy nos encontramos en el punto de transición a una forma de vida estructurada diferentemente: de una sociedad preferentemente diacrónica a una sociedad preferentemente sincrónica; punto de transición que confía al lírico —que hace “lo mismo” que “siempre” hizo— una nueva (inversa) tarea en el todo social y al mismo tiempo lo amenaza con su aniquilación, es decir, automáticamente lo coloca en enérgica contraposición frente a la tendencia del desarrollo y lo convierte en un punto de coordenadas de la resistencia humana, mientras que precisamente esta tendencia le deja cada vez menos margen y efectúa su liquidación. Una posición extremadamente delicada y desesperanzada —en la que la inconciliabilidad entre exterior e interior, que es el catalizador de su creación, adquiere una para-

¹⁹ No sin motivo expulsó Platón a los poetas de su Estado reglamentado.

dójica envergadura— a menos que ceda y se acomode, lo que significa renunciar a sí mismo y con ello a su existencia como lírico.²⁰ Pues esta existencia se basa en el equilibrio oscilante por conducción interior calibrada para los más finos pesos.

Para decirlo bien claramente: la forma diacrónica de vida funcionaba sobre la base de modelos tradicionales de conducta, sobre la base de lo “indiscutible” (conducción interior orientada hacia atrás), más allá de los cuales había un campo de acción para la libertad del individuo y, con ello, para el arte. Hoy es conducido a nivel sincrónico, mediante un sistema de conductores, colaboradores, instigadores. Los imperativos tradicionales han sido sustituidos por la conducción externa²¹ de las asociaciones con un fin determinado, que por el momento están dirigidas por un complicado sistema de comunicación, medio automático, mañana empero literalmente *more geométrico*, mediante máquinas calculadoras, que han sido construidas según el modelo del hombre, y que remodelan al hombre según su modelo hasta que él se iguala en serio a una máquina calculadora.

²⁰ Si nadara con, en vez de contra la corriente, se le aseguraría por algún tiempo una seudo existencia: si se dejara “neutralizar” y se convirtiera en ornamento de la sociedad. Pero aunque se resista, está en peligro de ser “neutralizado” y de ser integrado como “ornamento”.

En términos de “rol” social (última definición en Ralf Dahrendorf, *Pfade aus Utopia*, Munich, 1967; *Homo Sociologicus Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle*), el rol del lírico consistiría precisamente en mantener tan abierta como sea posible la envergadura, que se reduce, entre el “hombre entero” y el “hombre-rol” (alienado) —esto es la dimensión de lo humano— en cuanto que siempre invoca al “hombre entero” en el “hombre duplex”, en tanto que él mismo no se deja identificar y no se identifica con ningún rol. La aguda conciencia de la creciente adhesión al rol contribuye bastante a lo que he llamado “la envergadura paradójica entre lo exterior y lo interior, que pone a prueba al lírico y al poema”. Cfr. *Infra* “Proceso de trabajo”.

²¹ Los conceptos “inner directed” y “other directed behavior” que han sido receptados totalmente, provienen de David Riesman, *The Lonely Crowd*.

Calculable y funcionable es él como ésta, so pena de su eliminación automática. En la conducción a nivel sincrónico no queda ni el respaldo de los modelos tradicionales ni algo semejante a aquel espacio marginal, muy extensible, de decisión para el individuo, pues la conducción externa es por naturaleza más totalitaria que una sociedad diacrónicamente estructurada, en la que la “libertad” se puede expandir sólo por encima de lo indiscutible, avalado por siglos.

Pendemos de un entrecruzamiento: entre el quehacer anclado hacia atrás en la historia de la humanidad —lo irracional— del que se deslinda la libertad, lo racional; y lo seudorracional de avanzar con el colaborador y el conductor en un nivel de presiones plausibles, dentro de las cuales todo lo no “geométrico” aparece como libertad. Estamos pues en la bisagra de dos movimientos dialécticos que se entrecruzan. Cada quehacer —según se refiera a uno de los dos contextos del movimiento— lleva un signo respectivamente contrario. Cualquiera que sea el cordel que se tire en este juego de acertijos: el resultado es siempre sólo un desplazamiento de paradojas. La “libertad” es relativizable desde las dos partes; aparece como algo racional en relación con modelos tradicionales de conducta, y, al mismo tiempo, como irracional en su defensa contra la plena esquematización del mundo: en todo caso como algo inserto de la manera más delicada en el juego de fuerzas de los dos contextos, en dos “leyes” que se entrecruzan recíprocamente. En este borde precisamente se encuentra el lírico, de la mano con la libertad laboriosamente respirante.

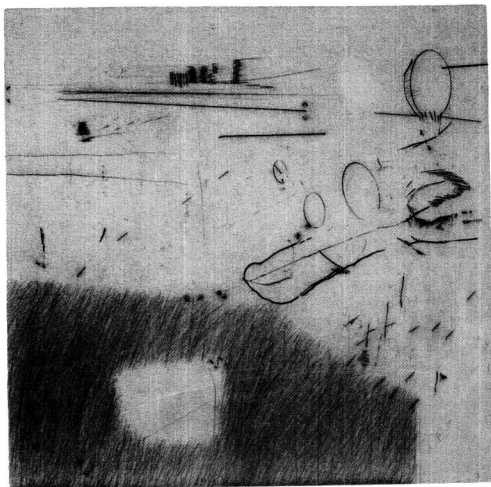
Él, que “siempre hace lo mismo”, se encuentra como ningún otro en el dilema de procesos dialécticos rivales, al borde entre dos estructuras sociales, buscando con la vista una tercera. De ahí que se encuentre de manera completamente evidente en el punto de intersección entre el viejo orden y un orden utópico posible. Y de ahí que el lírico sólo puede ser hoy un hombre de la

resistencia, uno que dice no, y no un “alabador”, ya que él sí existe como *potentis* de su fe en la persistencia de su ser hombre, que es la fe en la persistencia de la disposición de los otros y en la persistencia de la palabra liberadora. Casi una fe en “milagros”. Sin este sí, sin la secreta utopía de su propia posibilidad, que incluye la posibilidad de los otros, no se podría escribir una palabra de un poema.²² Y tampoco se podría leer. La lírica es, en todo caso, un oficio valeroso, una cosa del “a pesar de”, y, con ello, una educación para la veracidad, para el miedo (para el miedo necesario) y para la libertad ante el miedo.²³

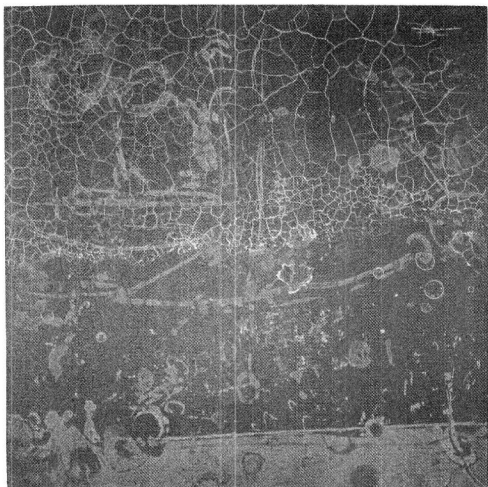
²² Lo mismo Krolow: “Ayudar al milagro a que devenga realidad, un milagro por el cual todo cambiaría: antiquísimo sueño utópico del poeta”. Aun en la obra de arte más sublime se oculta un ‘tiene que ser de otra manera’... Las obras de arte, también las literarias (son) instrucciones para la praxis, de las que ellas se abstienen: el establecimiento de la vida cabal”. Adorno, *Noten zur Literatur III*, Frankfurt/M, 1965, pág. 134. Igualmente Heisenbüttel.

²³ De ahí el que una queja patética como: “El hombre, para quien escribo/no lee” (Arnfried Astel) sea en última instancia sólo verdadera en boca del publicista. El lírico escribe siempre “para”. También cuando escribe “contra”, escribe “para”: para los aliados que ayudan a que haya cambio. Que hace que ellos sufran con él porque todo es como es. (Cfr. también Nota 13, Cap. III de esta parte.) Así también lo dice el título paradójico de Enzensberger *Escritura para ciegos* que es precisamente escritura para los lectores ciegos y precisamente comunicación de mundo y que de otra manera no podría experimentarse.

No es casual que los jóvenes rebeldes norteamericanos, los *hippies* (un movimiento de protesta como el *Sturm und Drang*, el *Movimiento juvenil* o también los *beatniks*) recurrieran a la flor como “arma” contra una forma inhumana de vida, como si siguiera el grito de batalla de Allen Ginsberg: “Quien se atreve a una guerra contra las rosas que la tenga”. Él quería decir: “Quien le declara la guerra a la poesía...” y lo pensó literalmente. El postulado de Auden: “desaprender el odio y aprender el amor” suena a su vez como una consigna de los *hippies* o también del marxo-mesianico Herbert Marcuse. Éstos son recientes y antiquísimos gritos de protesta de hombres que quieren ser hombres. (Aunque, por lo demás, en este movimiento, la droga, la huida a la anestesia, juegan un papel mayor que la búsqueda de sí mismo. Cfr. en cambio el tránsito de los *Beatles* a la introspección, para lo cual se sirvieron ciertamente de la instrucción del Yoga.)



Hueco II al sanguina con verde agua, punta seca, buril, 25 x 25 cm, 2002



Signo C, aguafuerte, agua tinta, tush y craquelado, 25 x 25 cm, 2002

En tal medida el lírico es aún hoy, “el que dice no”, en verdad a la vez un “alabador”. Como si el negro fuera un color claro.

La lírica como “impulso inverso”, el impulso hacia adentro (Gehlen), que está dirigido al fortalecimiento del individuo —caracterizado antes como “huida de la realidad” o también como “utopía conservadora” (Mannheim)— se convierte, en una época de la conducción externa sincronizada y de la acomodación, en el presupuesto de la construcción de la sociedad humana, esto es, en una condición previa de la configuración de la coexistencia humana. Y eso independientemente del contenido del poema, sea que esté políticamente comprometido en sentido estricto o que sea sólo sismógrafo de la época, esto es, intranquilizando y al mismo tiempo levantando la conciencia, elevando el impulso de la vida. Se convierte, sin más, en garante de la libertad en este sentido. Contra la “unidimensionalidad” (Herbert Marcuse) del funcionamiento acomodaticio y sin contradicción. Ésa es la inversión dialéctica en la que la retirada se convierte en presupuesto del ataque: el alejamiento del hacer, presupuesto del hacer.²⁴

¿Se modifica mediante —o se puede modificar— la realidad por la lírica? ¿Hace audible la lírica esa voz interior que se resiste a las órdenes de la igualación? ¿Preserva ella la “unicidad” de la pérdida de sí mismo?

¿CARECE LA LÍRICA DE CONSECUENCIAS?
LA PARADOJA DE LA CATARSIS.
CONDUCCIÓN INTERIOR Y UTOPÍA.

Más escéptica que Brecht (la lírica debe transformar la realidad), más confiada que Benn (la lírica, el arte, carecen de consecuen-

²⁴ Sobre la “capacidad de distanciarse”, la “extinción” desde una “secuencia rígida de acción” como “presupuesto del diálogo” y “una de las raíces de la libertad humana”, cfr. Irenäus Eibl-Eibesfeldt, *Grundriss der vergleichenden Verhaltensforschung*, Munich, 1967, pág. 238. Cfr. también la nota 9, supra.

cias) pregunto: ¿se trata al menos de colocar un poco más alto el dintel de la manipulabilidad? ¿El dintel tras del cual el hombre ya no “hace algo con lo que se ha hecho de él”, sino que puede “hacer algo de sí mismo”? ¿Qué ocurre con la elevación del hombre a sus posibilidades propias como presupuesto de un mundo más humano?

Para ser honesto: la situación está mal, y también para nuestra tesis: ¿forman parte el lírico y el lector de la lírica de aquellos que salen airoso cuando llegan las “pruebas”? ¿Resiste a los *seductores secretos*²⁵ —o ni siquiera secretos— más allá y más acá del Telón de acero, mejor que la mayoría? Si la lírica devuelve a los hombres su sí mismo, si ella los anima a la veracidad, ¿no deben estar entonces el lírico y su lector más dispuestos a aceptar la responsabilidad que otros?²⁶

La alta identidad consigo mismo que el poema provoca (al escribirlo, al leerlo), decíamos, es una identidad de momentos.

²⁵ Vance Packard *Die geheimen Verführer*, Dusseldorf, 1965.

²⁶ La discusión sobre si Sartre le niega al lírico toda responsabilidad, porque se ausenta de la realidad y se refugia en la interioridad —también para él es la “reconquista verdadera de sí mismo”— pierde su objeto en vista de la revaloración hecha aquí de la interioridad como condición previa del operar. (Cfr. Raymond Jean, “La parole poétique”, en *L'Arc*, Nr. 30, 1966, pág. 60 y ss.; cfr. infra la nota 32). De modo completamente igual a la diferencia hecha por Lukács (op. cit., pág. 259 y passim) entre la “autoconciencia”, a la que se dirige la lírica, y “conciencia”

El hecho es que las voces de los poetas están allí, o adelante, donde surgen voces. Pero, sin embargo, ellas no parecen merecer más confianza que otras en el caso de emergencia, aunque se vuelve a sentir la inclinación a esperarla (lo mismo, por lo demás, que de la filosofía y la religión.) El poeta como “extrema contrafigura de Michael Kohlhaas” (Doderer: “Hasta tan delgado como sea posible. Anda levemente. Cuidate de modificar o de abreviar algo”), en suma, el poeta que convierte en divisa el “sobrevivir en todo caso”, parece ser relativamente frecuente en la praxis de la presión política extrema, no tratándose empero de habitantes de torres de marfil.

Son éxtasis puntuales²⁷. Tales momentos llevan su coartada en sí. La catarsis, esta purificación entre lo interior y lo exterior, entre realidad y contra-realidad, se realiza en la “esfera de la descarga” (Gehlen), y en cuanto tal carece, de hecho, de consecuencias.²⁸

Pero esta esfera no pende de la nada y de ninguna parte, aunque se trate de “islas del tiempo”, de “puntos”. La instancia que se “detiene” y se licencia a sí misma, no se trae consigo misma como *abstractum* sino como *concretum*, y trae con ello el paquete de sus experiencias, de las que se “descarga” precisamente cuando las disuelve en algo ejemplar suyo. La suma de estos momentos que intensifican el yo, aunque cada uno de ellos carezca de consecuencias, es decir, se disuelva en sí (o podría disolverse), debería dar por resultado una “línea interior” y operar retroactivamente sobre la “instancia” que se expone a esta intensificación de la conciencia de sí mismo y del mundo. Esto es, sobre el hombre que es más que el casual punto de encuentro de estímulos. Lo mismo que en la frecuencia de una *débauche*, dependería en principio de la frecuencia de esta purificación hasta qué punto el hombre está acuñado por ella, y hasta qué punto está consiguien-

²⁷ El hombre moderno tiene *sólo* éxtasis puntuales. Harry Buckwitz, Conferencia sobre Brecht, pronunciada en la Universidad de Heidelberg en 1965. El concepto de lo puntual como característico de la experiencia vital del arte, en Arnold Gehlen, *Anthropologische Forschung*, Hamburgo 1961, pág. 119 (“impulsos de sentimiento”) y pág. 122 y ss. No puede ser tarea nuestra aquí la de remontarse a la historia del concepto. El concepto a llegado en Gehlen, con su ensamblamiento con el de “descarga” como “cadena de experiencias que se deshace en cortocircuito” (op. cit.), a un extremo, el del simple registro de reacciones a estímulos. En el otro extremo está hoy Georg Lukács (op. cit. pág. 382), sobre el “después” de la experiencia del arte, el arte como “Manual de la vida”. Sobre el concepto de “instancia” cfr. nota 3 del segundo capítulo de esta parte.

²⁸ ¿Y no es frecuentemente la lectura del diario, que conduce a la catarsis cotidiana de la indignación, precisamente una “coartada”, en un plan más bajo, justamente cuando la indignación fue intensa y en sí carente de consecuencias?

temente en sí mismo y “está ahí”: para él y para los otros. Y hasta qué punto es bastante menos “conducible”. Aunque ésta es una hipótesis delicada y estadísticamente indemostrable. El “éxtasis puntual”, “esta cadena de experiencia en cortocircuito”... ¿es un anillo que se cierra completamente?

¿Puede no operar lo que libera? ¿Tiene el arte menos consecuencias cuanto más liberador, más excitador sea? El “detenedor” en este momento —en todo caso “productivo”— del detener, de su “éxtasis puntual” se ha “salido” del tiempo y de la actividad. Aunque se dirige precisamente a la realidad, a la esencia de la realidad de su experiencia y es en este momento libre de todo “interés” corruptor que obstaculiza o deforma el quehacer. Pero este momento de la libertad no es un momento de la acción. Y no lo es de la práctica “elaboración de vida más cabal”. Se mantiene a su vez —ésta es la dialéctica de la resistencia— de manera virulenta en el “detenerse” como libertad, lo que en la aplicación significaría una pérdida de sí mismo. No salimos de este círculo. Al menos en la teoría.

Y, sin embargo, desde esta esfera de la “descarga”, del impulso distanciado de la acción, se dirige siempre y renovadamente a la realidad que —habiendo sido sublimada y abstraída de ella— se da por causa de que “debe ser de otro modo”, de la imagen soñada de esta realidad que diariamente se aleja más y más. Esta grieta, que se abre cada vez más, entre la realidad y su posibilidad genera el salto y el ataque, el no satisfacerse, el no acomodarse. Es el renovado abrirse de la contraposición entre lo que es y lo que debe ser, entre la realidad y la contrarrealidad (el *ou-topos*, lo que no ha tenido lugar, el sueño). El lírico confiere siempre virulencia de manera dolorosa a esta grieta, para sí y para los otros, la realiza y la supera de un golpe en el poema. Y de este modo, de todos estos momentos de suprema identidad y de suprema objetivización queda quizás una especie de residuo, una continuidad potencial en lo viviente —continuidad de la

discontinuidad— que “sustenta” o no, según el caso. Lo poco que es, forma parte de lo mejor que tenemos. Forma parte de lo que salva al hombre en su ser hombre, que lo libera de las intervenciones, independientemente de la forma de sociedad en la que tiene que vivir. Pues si ha de “salvarse” algo siquiera, entonces hay que retrotraer todo al hombre; salvarse algo en esta crisis de los modelos de vida intentados hasta ahora (que pese a una superficie completamente diferente tiene una semejanza fatal en el Oriente y en el Occidente).

La posibilidad de la responsabilidad estaría no tanto en el contenido de lo comunicado, en la elección del tema del poema (sobre esto hay que hablar aún), como esencialmente en la identidad del repliegarse del mundo del funcionamiento hacia el punto arquimédico fuera de estas referencias finalistas.²⁹

Ha pasado la época de las torres de marfil³⁰, tanto para el escritor como para el lector. Este tipo de torres está “demolido”;

²⁹ En la praxis, la adopción de un punto de vista encierra en sí el peligro de la falsa clasificación. En el acto abren sus fauces las categorías sociales para tragarse al hablante. El “punto arquimédico” es solamente un punto al que se tiende, un punto de dirección. En la praxis, este “afuera” está amenazado de transformarse en lo funcional. El deseo de ser considerado aquí como “libre” se interpreta nuevamente como función.

³⁰ Virginia Wolf clasificó las supuestas “torres de marfil”. La primera, la anterior a 1914, es una “torre erguida”, una mansión verticalmente ascendente. El poeta, este habitante de la torre, vivía aireadamente sobre su ambiente, tenía una buena mirada sobre sus propias circunstancias, sobre su propio grupo social. Lo demás alejado en el horizonte, cada vez más pequeño.

Entre las dos guerras mundiales hubo lo que Virginia Wolf llamó “la torre de marfil inclinada”(cita a Isherwood y a Spender en Inglaterra, por ejemplo, como habitantes típicos de la torre inclinada o también colgante). El habitante de la torre de entre guerras fue siempre un habitante alejado de la realidad. Pero tenía ya una visión panorámica de lo no propio, del ambiente extraño al propio grupo. En tal medida veía un mayor trozo de la realidad, y como la torre estaba inclinada, se hallaba más cerca de aquélla. En cambio, se encontraba firme arriba, estaba “trapped”, no podía salir de esta torre inclinada y entrar en la reali-

todas ellas eran torres de un “sin mí”. No hay un “sin mí”; eso hemos aprendido. Hoy todos estamos expuestos, hemos perdido la ingenuidad política que había caracterizado en última instancia a los habitantes de todos los tipos de torre de marfil. La fe en una panacea política, la retirada a una ideología segura sería también sólo *escape*, la huida a una nueva “torre”. Estamos completamente desamparados: desamparados, desamparables y desamparando, cada individuo se encuentra en el contexto como individuo, en contextos que no puede prevenir ni dirigir y dentro de los cuales tiene que renunciar —lo mismo que a la ideología— al consuelo de la teoría.³¹ Sin embargo, y si “modificamos” algo o no, se trata de la responsabilidad posible de cada uno en una época cuya experiencia vital esencial es la de la impotencia del individuo. Se trata de la paradoja del atenerse a la responsabilidad imposible; y ante todo también, de la responsabilidad de quien tiene que objetivizar la experiencia común, de la responsabilidad del poeta de “nombrar los nombres cabales”. Se trata —exigencia mínima— de denominar verazmente nuestro mundo.

El lírico puede proponerse entrenarse tanto como sea posible para esta tarea, no solamente en lo que concierne al oficio sino en cuanto que, siendo un sismógrafo, no se cierra, en cuanto que asume lo experimentable de su tiempo (de lo cual forma parte

dad, a la que no pertenecía aunque la observaba desde arriba. En algún sentido, el nuevo habitante de la torre estaba más alejado de la realidad que el anterior: pues éste podía subir y bajar por la escalera de la torre, volver a la realidad, a la que pertenecía y a la que podía incorporarse en cualquier momento. En tal medida era más libre que el hombre de la torre de marfil de entreguerras, que, aislado como estaba —de esto resultó la desgarradura entre vivir y escribir—, gritaba tanto más alto.

³¹ Todas las teorías parecen hoy ser revocables, puramente *ad hoc*. Tanto en las ciencias exactas y en las menos exactas como —lo que se nota diariamente— en lo político-social. Una cantidad de “escalaciones”. Las cosas funcionan como de milagro, y las teorías se acomodan constantemente al funcionamiento de las cosas.

también una lectura consciente de los diarios), para que llegue a ser el “sismógrafo” de tanto mundo como sea posible.

Siempre registra la grieta de lo que “es” y lo que “debería” y tal vez podría ser, para convertirla en lenguaje, para denominarla (denominar es el tercer “valor” que necesita el lírico).

EL LÍRICO COMO HIGIENISTA DEL LENGUAJE.

EL “DENOMINAR” LA REALIDAD —SU COMUNICABILIDAD.

Mediante el denominar, la lírica hace visible la realidad, el hoy. Ella ayuda a la realidad a ser realidad. De modo completamente igual a como ayuda al hombre a ser él mismo. La realidad auténtica denominada intrépidamente resulta claramente conocible. Sólo así es posible enfrentarse a ella. El lírico mantiene viviente a la realidad que ha sido esquematizada con “slogans” y con definiciones acomodadas al gusto: la mantiene viviente y ofensiva. Mientras la política —y también la propaganda— tiende a hacerla nebulosa y encubre la decisión, el lírico la mantiene bajo la luz de la palabra exacta, la muestra con toda su problematicidad.

Más que todos los demás, él es un higienista del lenguaje. Pues para el lírico no hay palabras importantes y no importantes. Él examina una y otra vez cada palabra para que se adecue exactamente a la siempre variable realidad. Ésta es una función social de primera categoría. Lo digo en el sentido de Confucio: “Cuando el lenguaje no concuerda, entonces lo que se dice no es lo que se quiere decir; si lo que se dice no es lo que se quiere decir entonces no se realizan las obras; si no se realizan las obras, entonces no florecen la moral y el arte; si no florecen la moral y el arte, entonces no hay justicia; si no hay justicia, entonces no sabe el pueblo dónde poner el pie y la mano. Por consiguiente no hay que tolerar ninguna arbitrariedad con las palabras. Eso es todo lo que importa”. De ahí que sea tan importante que a una cazuela redonda se le llame “redonda” y no “angular” (Confucio),

como que a la prisión no se la llame “detención protectora” y al asesinato no se lo llame “tratamiento especial”. El más ínfimo desplazamiento entre la palabra y la realidad designada con la palabra destruye la orientación y hace imposible de antemano la veracidad. Nadie, empero, es una balanza más fina para la palabra que el lírico. De ahí el que todo poema que renueva el lenguaje y lo mantiene vivo, cumpla con una función para todos —y eso de modo completamente independiente de su contenido—, pues ayuda a hacer denominable y configurable a la realidad que permanentemente se sustrae.

La realidad denominada no sólo se hará visible —y también asible, al menos por momentos— primeramente será decible y comunicable, se convierte en objeto de la comunicación, del diálogo indispensable. “El fracaso de la comunicación es el comienzo de toda violencia... Cuando cesa la comunicación no quedan más que garrotos, incendios, ahorcamientos.”³² A su vez, todo poema puede mantener viva la comunicación sobre la experiencia, independientemente de la experiencia que se formule.

³² Sartre (*Qu'est-ce que la littérature*, citado aquí según la edición de bolsillo de Gallimard, París, 1947, pág. 342) quien ante la crisis del lenguaje pregunta por qué nuestro pensamiento debería valer mucho más que nuestro lenguaje. De hecho, en este libro se investigan las indudables dificultades del formular (que ya no es moda exagerar, aquí se trata sólo de un desplazamiento de los acentos) como aspecto de la crisis de la conciencia, esto es, se la deduce del desarrollo social. (Cfr. “Elección de la palabra y de la imagen. La relación de tensión” y “Excurso sobre el límite del silencio”).

Cierto es que Sartre le niega al lírico la facultad del “denominar” (“Los poetas... ya no sueñan con nombrar el mundo”) Difiero, siempre que no se trate de una cuestión terminológica. Si bien el poeta no denomina al mundo discursivamente y utiliza su lenguaje a su manera, lo cierto es que está sensibilizado más que muchos para la *exactitud* de la correspondencia entre la formulación y lo que ha de formularse.

LA PROBLEMÁTICA DEL POEMA POLÍTICO

Pero en cuanto el lírico se proponga contribuir expresamente y en sentido estricto a la configuración de la sociedad, escogiendo para ello como tema la “cuestión general”, entonces todo depende, como en todo poema, de hasta qué punto lo excita el tema político y en qué forma se convierte de una cuestión “general” en su propia cuestión.³³ En tal caso, no se la ha de pedir ninguna experiencia de primera mano en el sentido de una demostrabilidad biográfica o topográfica, pues cualquier experiencia, también la más lejana, puede convertirse para el lírico en experiencia de “primera mano” cuando la tiene como “choque”, algo que le ocurre más allá de su programa. El conocimiento es un presupuesto, pero no basta.³⁴ Sólo lo que lo conmueve conmoverá a los otros. El poema político, como todo poema, es tan virulento como es virulento en cuanto “poema”. (Teniendo en cuenta que el concepto de poema político es cuestionable —¿es *La fuga de la muerte* de Celan un poema político? — y sería mejor sustituirlo por el concepto de poema “público”,³⁵ propuesto por Krolow.) La gran mayoría de los poemas públicos no son más “eficaces” que otros poemas programáticos³⁶ y son más bien competidores más débi-

³³ Esto es “que va por el ojo de la aguja de su yo”, cfr. supra: “Yo quería hablar por todos.”

³⁴ “Cuando comienzas con un pensamiento, hablas prosa.” (Valery)

³⁵ Este es también un concepto fluctuante. ¿Son “públicos” los poemas de Nelly Sachs? Lo son y no lo son: exactamente lo mismo que la *Fuga de la muerte* de Celan. *La lengua del país* de Enzensberger y su *Espuma*, y la *Impotencia*, de Grass, en cambio, son indudablemente poemas públicos.

³⁶ La cuestión de la canción política está fuera de esta discusión. Ya porque la invocación preferentemente emocional de esta canción forma parte del instrumento de la “conducción” (aunque invite a la resistencia de lo establecido). La excitación que se despierta para una finalidad sin que esta excitación estuviera ligada a la ratio y generara al mismo tiempo una elevación de la conciencia (como ocurre en el poema), reduce la esfera de la libertad, en vez de fortalecer-

les de los análisis publicísticos o de un buen reportaje televisivo. Pero, en el mejor de los casos, el poema “público” es tan grande como su tema, y algunos poemas públicos de nuestro tiempo se cuentan entre los mejores y no sólo de este siglo.

EL LÍRICO ENTRE EL AYER Y EL PASADO MAÑANA.

“DETENERSE”: EL ESPACIO PARA TOMAR ALIENTO PARA LA LIBERTAD.

Lince, “nacido para ver, llamado a contemplar”: ¿qué vigila él, contra qué lo vigila en cada constelación nueva? De eso depende el valor de su función vigilante. De eso depende el valor que tiene el quehacer del lírico, y el signo histórico de todo quehacer.

Es curioso pensar que en vida de nuestros padres se pudo decir: “Queremos vivir riendo en nuestro claro tiempo”.³⁷ Nosotros, que vivimos de tinieblas en tinieblas, ¿podremos cambiar algo con nuestra resistencia? Este “supplément d’âme”³⁸ que es la lírica ¿podrá contribuir en su dosificación “puntual” a que el desarrollo no conduzca directamente a la “pesadilla de la que no hay ya despertar”?³⁹

la. Pero ya el poema lírico está expuesto en gran medida al peligro de “encanallarse” (Adorno) y de convertirse en parte de la situación política que combate hombre a hombre. Ésa es la antinomia de la resistencia: ésta se mueve en una esfera de la libertad eximida de fines, o pierde lo que defiende.

³⁷ Peter Behrens, el 9 de abril de 1901, en la apertura de la exposición de Jugendstil en Darmstadt.

³⁸ El “Supplément d’âme”, exigencia de Bergson.

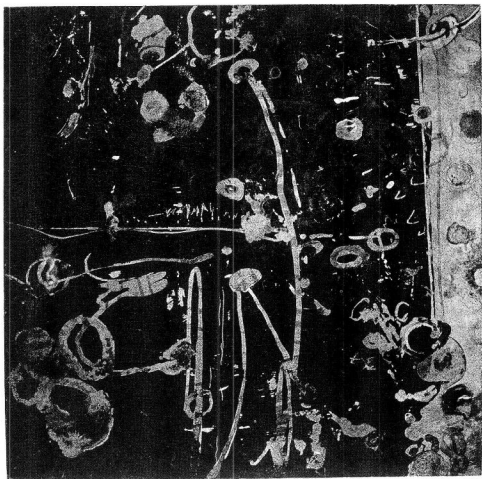
³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, 1964, no ve esto como insoslayable. Expresamente dice: “Si este género de pensamiento se apodera del hombre y de la historia...”, refiriéndose a la “ideología cibernética en la que las creaciones humanas son derivadas de un proceso natural de información, pero concebido sobre el modelo de las máquinas humanas” (pág. 12).

El lírico es el extremo opuesto del ordenador. Pero no alentamos una “fobia contra los ordenadores”; utilizamos cada instrumento nuevo con placer. El lírico entra en la lucha del poder del hombre con el homúnculo por el uso del cerebro electrónico como instrumento de liberación del hombre. Y contra todo desarrollo social que lo utiliza al revés. No puede hacerlo de otra manera. Su hoy es el punto de cruce del ayer con el pasado mañana. Por causa de este “pasado mañana”, de sus posibilidades *apela* el lírico, el individuo, a los hombres. Y voluble y desamparadamente aislados como lo están —y la fragilidad del mundo los hace más susceptibles— ellos son hoy especialmente convocables.⁴⁰ Este no es en modo alguno mal tiempo para la lírica. Por el contrario. Los aislados la usan contra el aislamiento.

En cuanto el poema ayuda al hombre a ser él mismo, en cuanto lo ayuda a denominar y comunicar la propia experiencia, lo ayuda también a dominar la realidad que amenaza extinguirlo. Pues tan pronto como denominamos nuestras experiencias con exactitud, aun las más insoportables, las vivimos desde su otro extremo, del humano, no del cosificado: como si estuviéramos libres para aceptarlas o rechazarlas. Por un momento somos sujetos, no objetos de la historia. “*Hacemos algo con lo que se ha hecho de nosotros*”.

Esto es una ilusión, ciertamente. Y, sin embargo, es más que una ilusión. Es algo que ocurre en la conciencia, en un momento del “detenerse” en el tiempo, un momento de suprema identidad y liberación. Es algo que puede operar más allá del momento, o no. En el detener se halla lo “imprevisto”, su posibilidad. Ahí hay un trampolín desde el que se puede saltar, en vez de ser empujado. Espacio para tomar aliento para algo así como una decisión.

⁴⁰ Con frecuencia ciertamente también apático. Y también convocable para una plena autoentrega ante todo espejismo de una figura política de padre.



Signo D, aguafuerte, aguatinta, tush al chine collé, 25 x 25 cm, 2002