

*UN ABRAZO SOLAR CONTRA EL DESTINO: HORIZONTE ÉTICO Y ESTÉTICO EN LA
OBRA INTELECTUAL Y POÉTICA DESDE 1952 HASTA 1962 DE JORGE GAITÁN
DURÁN*

TOMÁS AURELIO MUÑOZ PINILLA

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2016

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahíta, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Cristóbal Castro Kerdel

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Óscar Alberto Torres Duque

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Quiero agradecer primero a todos mis amigos. A Francisco Javier Bernal, por traerme materiales bibliográficos, que ambos ignorábamos, pero que él no tenía por qué conocer; a María Paula Casas por su ayuda con correcciones y terapias; a Carlos Nicolás Olvera, por las conversaciones inteligentes, su honestidad y el apoyo de la amistad; a Laura Ubaté por mantenerme despierto en su nuevo programa de Radiónica, no olvido el pulpo; a Lina Gabriela por su firmeza y persistencia. Sin mis amigos no hubiera tenido fuerzas para terminar este trabajo de grado y el tedio de la retórica académica o la frustración ante mis propios límites me hubieran vencido.

Quiero agradecer a Óscar Torres Duque por la paciencia y por no rendirse conmigo, a pesar del fracaso rotundo que fue el primer borrador del segundo capítulo y por sus comentarios “minuciosos”, como la lluvia de Borges. También quiero agradecer a los profesores que, desde el colegio hasta la universidad, han estimulado en mí un impulso, no sólo por vivir de manera ética, también por descubrir o indagar qué es la vida ética.

Este trabajo está dedicado a mi familia:

A papá, quien me dio el consejo más sabio: la serenidad y el trabajo.

A mamá, quien lo sacrifica todo con devoción, generosidad y compasión por sus hijos, que todo lo tenemos gracias a ella.

A mi hermana Marie Alejandra, la otra cara de mi moneda;

A Simón, más que un primo, un hermano, ejemplo más grande de generosidad, hospitalidad y amistad. Si su nostalgia lo venciera sería griego, en fasto y virtud.

A Maira, que aterriza mi amor y me hace creer con pasión en este mundo.

Finalmente, dedico este trabajo con especial cariño a mi tío, amigo, confidente, cómplice y socio, César González. Su inconformismo, su lucidez, su franqueza, su calidez humana y su espíritu de generosidad le daban la justa medida a cada acto y a cada palabra. Una inspiración no sólo para escribir este trabajo sino para vivir con humildad. Cada acto suyo desvestía lo aparente y mostraba que, a pesar de todo, lo sorprendente es la vida, no la muerte. *In memoriam*.

Tabla de contenidos

Introducción.....	6
Capítulo I: Un escritor y su trabajo.....	11
Repetición de una caída.....	11
El escritor, el intelectual.....	12
Realismo y complicidad.....	14
La <i>situación</i>	23
La cuestión comunista o de la violencia.....	25
Retórica y forma histórica.....	36
Capítulo II: Un Gobi de corazones.....	52
Puntos de partida.....	52
Vida cotidiana, cultura popular y aristocracia.....	55
El Libertino y los dioses: la mirada.....	64
<i>Preparación para la muerte</i>	72
“Bajo el astuto viento amarillo”: absurdo, comunicación y reconocimiento.....	77
Capítulo III: <i>Una historia implacable</i> : instante y reconocimiento.....	87
Erotismo y revolución.....	87
“Una ciudad que es solo nuestra”.....	92
El instante.....	100
Para no ver a Sofía en el otro mundo.....	106
Dialéctica.....	110
Recuerdo de la muerte.....	113
Conclusiones.....	117

Introducción

*Es geht nicht um ein Stück vom Kuchen, es geht um die ganze Bäckerei*¹
Dota Kehr

Cuando leí a Gaitán Durán por primera vez, quedó marcada en mi cuerpo su poesía con hierro rojo y supe que tendría una buena relación con su palabra. Me era difícil asir, en el primer momento de acercarme a sus textos, una experiencia para mí fundamental: la de la muerte en la violencia de los cuerpos que colisionan en el coito. Unos años después, en una conversación de café y cigarro, en la que tres compañeros hablábamos de poesía colombiana, todas las imágenes que amaba de su poesía retornaron a mi memoria y ardió en mí el hierro hirviente que, como al ganado, había marcado mi espíritu. En un instante grité: “¡Jorge Gaitán y el apocalipsis! Ése será mi tema de tesis”. Comenzaré con una única premisa: ése no será mi tema de tesis.

Al volver a casa ese día, tomé la *Obra literaria*.... Leí con emoción los poemas que conocía, revisé el índice y volví a leer, pero esta vez inicié con los diarios de viaje que se escribieron desde 1950 —cuando Gaitán Durán escapaba a Europa por acusaciones absurdas de haber asesinado al caudillo del 9 de abril, y por persecuciones políticas tras haber ocupado la Radiodifusora Nacional junto con Jorge Zalamea, ese mismo día— hasta 1960, dos años antes de su muerte. Hasta entonces no me había acercado en lo más mínimo a la obra en prosa de Gaitán Durán. Los diarios me impresionaron, con sus observaciones agudas de la sociedad, sus comentarios sobre arte, literatura y música, sus críticas y autocríticas mordaces, sus aventuras por China, Rusia, Francia, el Caribe, barcos, muelles y burdeles, y sus reflexiones sobre el viaje, el amor y la muerte.

Justo después leí *La revolución invisible* (1959), su libro investigativo sobre la vida campesina, la violencia bipartidista, la historia colombiana y la tarea del intelectual colombiano, y comprendí que su prosa es también una parte fundamental de su obra, aunque un tanto olvidada; lo cual resulta irónico, dado que ciertos argumentos no pierden actualidad (como la reforma agraria, que es el grueso del primer punto del acuerdo de paz, como bien dijo Iván Márquez este 24 de agosto, casi en los mismos términos de Gaitán Durán). El libro me lo prestó

¹ “No se trata de un pedazo de la torta, se trata de toda la panadería”. Esta traducción es mía.

mi amigo Carlos Nicolás, por lo que no debí pagar ni un peso, y la *Obra literaria...* me costó 16.000 pesos de segunda mano. Pero pocos meses después, como todo estudiante de literatura, sentí que estafaba a papá cuando compramos un libro en la Lerner por 80.000 pesos (en Casa de Poesía Silva, me enteré después, costaba 60.000 pesos); se trataba de *Un solo incendio por la noche: obra crítica, literaria y periodística recuperada de Jorge Gaitán Durán* (el libro es aún más largo y bello que el título, por lo que lo abreviaré como *Un solo incendio...*). El libro, editado, prologado y recopilado por Mauricio Ramírez Gómez, es una joya. Allí encontré análisis variados sobre política, historia, ética y estética, que me sirvieron, junto con los diarios, a delinear un retrato intelectual del poeta. Delinear este retrato fue mi primer objetivo.

Más importante aún, a partir de estos tres textos (los diarios, *La revolución invisible* y *Un solo incendio...*) pude juntar los vidrios rotos —las innumerables notas periodísticas, ensayos, reseñas, debates, entrevistas, críticas de cine, de pintura y literatura— que fragmentaban todas sus reflexiones sobre la relación entre arte y sociedad, así como la relación entre ética y estética. La tarea no fue fácil, dado que pocos textos se relacionan directamente entre sí y a veces abordan temas que son fundamentales, que son muy útiles para entender problemas que aparecen en otros textos, pero que no se definen a fondo o parecen contradecirse en otros textos. Una vez unidas estas esquirlas, hice un mosaico con estos fragmentos al que considero su teoría del arte o, me atrevo a decir, su *poética explícita*. Construir este mosaico fue mi segundo objetivo. Varios conceptos toman forma allí, como la situación, el intelectual, la historia, el absoluto, la técnica, el realismo, la retórica, etc. Entre estos, aparece un concepto particularmente importante para el resto de la tesis: la comunicación. Aunque no se desarrollen exhaustivamente, muchos de los otros conceptos no se desligan en ningún momento del concepto de comunicación; de hecho, son el tejido necesario para llegar a dicho concepto tan contrapuesto, para Gaitán Durán, a la retórica.

Los dos capítulos siguientes son más bien una *poética implícita*, que parte de cuatro obras: en el segundo capítulo, “China” (1962) y *El libertino* (1954); en el tercer capítulo, *Amantes* (1958) y *Si mañana despierto* (1961). Aunque la elección de las obras parezca arbitraria por la predilección del gusto, lo que no es del todo errado, éste último se justifican por las posibilidades que me brindan dichas obras. Las primeras forman un contrapunteo entre vida cotidiana y cultura popular, lo que, empero, es un paradigma de la comunicación. También formulan una relación entre comunicación y reconocimiento. Exploran un mundo regido por los

dioses y se empeñan en su lucha por buscar un lugar en la tierra para el hombre, lo que explota en una mirada alegórica, muy acentuada en la figura del Libertino.

Las dos obras siguientes continúan esta lucha contra los dioses, pero desde un ángulo distinto que pone de manifiesto la diferencia entre *conciencia libertina* y *conciencia erótica*. Esto se desarrolla cuando se lleva la relación entre comunicación y reconocimiento más allá de lo que permite *El libertino*, pues los dos libros (*Amantes* y *Si mañana despierto*) ponen en escena la realización de una comunidad, los Amantes, que nace del mutuo reconocimiento, posible gracias a la comunicación de la carne en el erotismo. Desarrollar estos temas en la obra temprana de Gaitán Durán resultaría muy difícil. En *Insistencia en la tristeza* (1946) el poeta se eleva sobre los hombres y la otredad se ve subordinada a su dolor. En *Presencia del hombre* (1947) los problemas históricos cobran importancia, pero el poeta goza aún de una superioridad espiritual sobre los hombres, pues es un enviado de los dioses, mientras que se necesita de una figura divina para la liberación terrenal: Prometeo. En ambos libros hay cierta identificación con el dolor de los demás, pero ésta no es suficiente para asir al otro, sólo para caracterizarlo: es alguien que sufre.

Asombro (1951) es uno de los libros que más merecen atención, pues desde él se figura la relación entre erotismo y poesía, además de que comienza a perfilarse la noción de una creación artística ética. Ésta es una obra que, desde mi experiencia lectora, es mucho más profunda, significativa e impactante que los libros anteriores. Pero se sale del paradigma del presente trabajo de grado, pues, por ejemplo, la relación entre sexualidad y comunicación es inexistente, y las posibilidades del reconocimiento con una otredad tampoco están presentes. Sin embargo, en el canto de las sirenas y su relación con el paradigma de la ética y la estética, resulta comprometer a las palabras a luchar contra su total inanidad y a revelarse contra el mero ornamento. Este punto se desarrollará en el primer capítulo, pero no se interpretará la globalidad de la obra, como sí se hará con “China”, *El libertino*, *Amantes* y *Si mañana despierto*.

Como se evidencia, tomé la obra de los últimos años del poeta, que es la obra en que el erotismo cobra mayor importancia. Las nociones de muerte, erotismo, *conciencia erótica* y *conciencia libertina* resultarán importantes en estos dos últimos capítulos. Personalmente la muerte y el amor son temas que me interesan y son, se podría decir, obsesiones en la obra de Jorge Gaitán Durán. Lo afirma de manera maravillosa Andrés Holguín sobre Cote Lamus y el

poeta de marras: “Los dos parten del amor, en su más elemental, ardiente y pura forma. [...] Pero el amor —lo mismo que el verso que lo expresa— conduce hacia la muerte” (9-10). Quizá Holguín exagera cuando afirma: “La muerte niega el amor” (10); más bien parece que en su obra poética el amor es un arma para enfrentar la muerte, pero para que aquello suceda hay que aceptar la muerte con una afirmación vital del erotismo. La noción de erotismo que propone Gaitán Durán no permite escapismos, enfrenta desde la comunicación de la carne el absurdo de una sociedad. Como dice Cote Lamus: “[L]legabas al amor como a un puerto, como a un único puerto en medio de un mar absurdo [...]. Para ti el amor era todo lo contrario de la fuga” (1976, 434).

Se hablará de erotismo y, como tal, la tradición de la crítica colombiana ha sido seguir al pie de la letra a Bataille. Si bien *El erotismo* fue una lectura muy enriquecedora para Gaitán Durán, será omitido casi por completo y aquí reluce otro objetivo del presente trabajo de grado: construir una redefinición del erotismo, que parta de la obra poética misma de Gaitán Durán, con el soporte de algunos de sus ensayos sobre el Libertino y erotismo, es decir, que parta de un diálogo entre la *poética implícita* y la *poética explícita* (que no siempre coinciden). Algunos aportes de Bataille serán tenidos en cuenta, sobre todo cuando se trate de la subjetividad en el erotismo, pero sostengo que resulta más enriquecedor una formulación teórica del erotismo, que parta de la obra de Gaitán Durán, pues permite lo que a ratos resulta imposible y a ratos posible en *El erotismo*: la comunicación de los cuerpos². Éste es un propósito fundamental del presente trabajo: elaborar una teoría del erotismo que fundamente el propósito estético de esta obra: crear una ética común.

Aunque tendré en cuenta varios textos en los que Gaitán Durán opina sobre los problemas a los que me referiré, éste no es un trabajo biográfico; así que preferiblemente dejaré hablar a la obra de Gaitán Durán cuando trate las obras poéticas. Me veo tentado a dar un ejemplo: cuando

² No entraré a profundidad en críticas a Bataille, pero de una vez aviso que encuentro su libro totalmente contradictorio y poco útil para un análisis de Gaitán Durán, pues no hay en él una sola idea que se mantenga en el libro: por ejemplo, la continuidad, que entra como una posibilidad de comunicación, después se considera como imposible, porque uno no es el otro; en otro momento se muestra como una posibilidad transitoria, pero improbable; en otro, como una condición necesaria para el erotismo, lo que implica, por lo menos, su existencia; después, se habla de una pérdida de Yo (idea lúcida) disuelto en el acto erótico; pero después se habla de erotismo religioso, lo que implica una noción de erotismo donde el otro no es realmente importante; luego, de nuevo, la imposibilidad biológica de la continuidad; luego, su imposibilidad física, etc. Esta continuidad, cuando se afirma, creo que es el concepto más importante del libro, pero el libro lo rechaza a cada momento en que se toma por cosa segura y se asume su importancia.

Gaitán Durán dice “se advierte la intención recóndita del poeta, pero lo que subsiste es su obra” (2004, 96), no lo cito porque sea Gaitán Durán quien lo dice, por la “intención recóndita del poeta”, sino porque creo que las reflexiones del autor concuerdan con la obra misma, pues creo que la teoría no es una herramienta, sino esto mismo, una reflexión que parte del objeto de estudio: la obra. En cuanto a las reflexiones de otros autores, entrarán en escena de dos modos: 1) Comparativamente: cuando el procedimiento estético o crítico es similar en ambos casos (como con el papel del intelectual). 2) Explicativamente: cuando las reflexiones de dicho autor entran en diálogo con la obra (por ejemplo, la alegoría respecto de la mirada del Libertino). Los teóricos elegidos son Marx, Barthes, Lukács, Benjamin, Camus, Sartre y Bataille.

Este trabajo, que maneja dos tipos de materiales (el poema y el ensayo), busca mostrar el ambicioso plan de nuestro poeta e intelectual: la conquista de la ética en todas las esferas: en el amor y en la política, en el poema y en la historia, en la situación y en el instante. Ésta es, a grandes rasgos, la postura artística de un poeta que hermanaba ética y estética, que se decidía por su contemporaneidad y que, cuando le ofrecen, no exigía un pedazo de la torta, sino la conquista de cada rincón de la panadería, del hombre en todas las esferas.

Adenda: los acontecimientos del 2 de octubre me hacen declarar que este trabajo de grado no fue escrito para responder curiosidades del pasado o inquietudes enciclopédicas. Más bien he tratado a un poeta e intelectual que responde a las urgencias más importantes de mi presente. Con la derrota del plebiscito quedó un sabor pastoso en la boca que me ayudó a comprender algo: es fácil esconderse tras definiciones fatalistas y metafísicas sobre lo que es la historia, es fácil culpar a la estupidez humana, encerrarse a leer y abandonar la tragedia de la contemporaneidad. Lo difícil, lo realmente difícil, es vivir las glorias y fracasos de nuestra época. Tomo a Gaitán Durán como Lukács toma a Walter Scott, como Benjamin toma el drama barroco alemán, como Gaitán Durán mismo toma a Sade: como un escritor contemporáneo que responde a mi tiempo, como un escritor moderno. El asunto ético de la otredad en el erotismo y la idea de intelectual no sólo es un problema humano, sino además un problema de la violencia colombiana: “Como sucede siempre, necesitamos sentir la carne en vivo, para poder percibir en los otros, en nuestros más lejanos semejantes” (Gaitán Durán, 2004, 181). Esto nos faltó el 2 de octubre, cuando las ciudades —Medellín, Cúcuta y Bucaramanga— decidieron el destino del campo. La verdadera oposición de los amigos de Lafaurie, no la del colombiano de a pie, es contra el primer

punto del acuerdo, es una oposición contra la superación del feudalismo colombiano; no hay allí un verdadero *reconocimiento* por el dolor del otro, por el duelo de las víctimas.

Capítulo I

Un escritor y su trabajo

Repetición de una caída

Todos sabemos cómo murió, la piel curtida de sol y mar despellejada por el fuego, el vértigo del fin. Lo que a veces ignoramos es que, antes de que el avión se averiara y comenzara a perder altura, Jorge Gaitán Durán ya había caído destartado por el peso de la historia. Y, sin embargo, ésta no fue la primera caída, sino la repetición de otra, cuando el poeta se despojó de su aureola y se despidió de querubines y dioses para encontrar en el fango y los hombres toda la justificación de su poesía. Mas no trajo un mensaje divino al caer: Jorge Gaitán Durán no cayó una primera vez para traer astros, sino para presenciar la llama del hombre como un sol; no cayó una segunda vez para callar, sino para que un destino cerrara su obra, que muere como se cierra un libro, para continuar en la lectura. “No callas, Jorge: tu palabra despierta en mitad de nuestro silencio” (Charry Lara, 114).

Nuestro personaje era un poeta y ensayista preocupado por las emergencias de su época. Pero no nos engañemos con banalidades: estas dos figuras hacen parte de un mismo texto. Hay quien pueda pensar que la obra poética está más cerca de la intimidad del autor, mientras que el ensayo es un análisis impersonal de algún tema; o que la obra poética pertenece a una universalidad impersonal, mientras que el ensayo está ligado a una situación coyuntural en la historia del autor. Creo que ambas posturas son incorrectas, pues tanto los ensayos como los poemas son obras creativas y, en casos como el de Gaitán Durán, hacen parte del mismo corpus. No sólo la experiencia de leer la *Obra literaria...*, que reúne ensayo y poesía, apunta a este sentido, sino la misma composición de las obras: *Si mañana despierto*, por ejemplo, intercala poemas, en verso y en prosa, con partes de su “Diario”. Separar al ensayista del poeta es mitificarlo: mito del poeta que con sus garabatos se aleja del mundo, o del *mamerto* y el reaccionario que no hace falta explicar. Estas dos líneas parecen no tocarse, como una tangente, pero ese abismo que parece infranqueable *ad infinitum*, a pesar de ser diminuto, es enlazado por

una figura: la del intelectual. El ensayo es, para Gaitán Durán, la manera intelectual de asumir su poesía, la reflexión de su oficio.

Si nos adentramos en el mito, vemos que Jorge Gaitán Durán es fácilmente acusable de todo tipo de crímenes: “Se le llamó pedante, erotómano, pequeño-burgués, señorito oligarca que no comprendía su momento histórico o no hacía de *Mito* la tribuna que necesitaba el país” (Dupuy de Casas, 79), acusaciones a las que se les puede sumar la de *dandy*, terrateniente o hedonista. Estos dedos que señalan, juzgan sin comprender. El Jorge Gaitán Durán “biográfico” era consciente de su posición social, pero esta conciencia se desgarró en el papel que asumió como intelectual. Lo que es más importante, esta conciencia se desarrolla en su obra y permite un examen no anecdótico de la misma. La tarea intelectual es llevada al extremo en que ni un aliento, ni una sola palabra están dedicados a algo que no sea su tiempo. Cuando habla de poesía, se *sitúa*; cuando escribe poesía, lo hace de manera política. El libertino del siglo XVIII es examinado desde su contemporaneidad; la muerte del Cid es la de un actor que impactó a su generación; su erotismo evoca al hombre, la historia y su sociedad, y las reflexiones sobre Europa remiten a la problemática de violencia y dictadura en Colombia. La violencia en Colombia, la Guerra Fría, y el absurdo del capitalismo global son los ejes históricos que preocupan a nuestro intelectual.

En el presente capítulo me referiré a este poeta atraído por la lucidez a plantar sus pies sobre la tierra, no como ángel caído, sino como abyecto contra todos los dioses, que los desafía al redimir al hombre, como intelectual preocupado por su época. Analizaré aquí dos puntos clave: su noción de intelectual (más que su tarea como tal) y sus reflexiones sobre la relación del arte (cine, pintura y literatura) con la historia.

El escritor, el intelectual

En adelante se hablará de escritor y de intelectual. En el presente capítulo se tratará sobre todo del intelectual y, al final, de la visión que este intelectual tiene del oficio del escritor. En principio hay que diferenciar. Se ha definido la intelectualidad de Gaitán Durán desde los parámetros del existencialismo francés y (puesto que hay que diferenciar) de la filosofía del absurdo de Camus. Tal es, por ejemplo, el caso de María Mercedes Carranza, Paola Marín, entre otros, como el

expresidente López Michelsen. No seré ajeno del todo a esta tendencia, pero es necesario no fijar a Sartre o Camus como modelos inamovibles para Gaitán Durán. El solo hecho de que Sartre se enfrentó a la ocupación y Gaitán Durán con el bipartidismo y la violencia colombianos, abre una brecha entre los dos intelectuales, pues su historia no es la misma. En mi análisis mostraré su afinidad con otra corriente intelectual no mencionada en la crítica: la de lengua alemana. No necesariamente seguiré las lecturas específicas de Gaitán Durán (que sí leyó a Lukács), sino sus coincidencias.

Primeramente, en este apartado, revisaremos brevemente la concordancia con la corriente existencialista. Empecemos por revisar las diferencias entre escritor e intelectual. Ambas figuras pueden coincidir, pero el escritor no es necesariamente un intelectual ni el intelectual necesariamente es un escritor. Según Sartre, en su entrevista de 1967 con Radio Canadá, el intelectual es esa figura que trabaja duramente y produce críticas simultáneas a ese trabajo, críticas que deben denunciar las contradicciones mismas de su oficio. Su ejemplo es el de los físicos nucleares: trabajan duramente en la física, pero sobrepasan a sus iguales en el momento en que toman conciencia de los peligros físicos y políticos de la construcción de una bomba y los denuncian a la sociedad. De la misma manera, Gaitán Durán, a través del ensayo, denuncia las contradicciones de su oficio, como el servilismo retórico, la dependencia política de la creación (en lo que se diferencia de Sartre) o la discordancia técnica de una obra con su tiempo. Todo esto se desarrollará en su momento.

Para ser un intelectual, el escritor debe tomar conciencia de las contradicciones que afronta su oficio frente a las realidades sociales y denunciarlas, al mismo tiempo que trabaja duramente en la escritura. Sólo cuando el escritor toma esta conciencia, se vuelve intelectual, puesto que intelectual es potencialmente cualquiera. En *La revolución invisible* hay una definición acorde: “En una era de especialistas los intelectuales son ‘especialistas en ideas generales’, en relaciones entre los hombres y entre el hombre y el mundo” (96). Gaitán Durán: no sólo escribió sus libros y desde ellos asumió una posición, también criticó fuertemente las contradicciones que, según él, no permitían un ejercicio históricamente ético del arte.

Aquí nos ocuparemos de estas dos formas de toma de postura (en la “obra” y en la crítica, que, ¿por qué no?, hace parte de la obra en el ensayo) y veremos cómo convergen, pero sin entrar en un análisis biográfico. Aunque su compromiso personal *de facto* ante las emergencias

históricas me es admirable, quiero examinar el otro compromiso, también *de facto*: el de sus textos que están en diálogo con otros textos y con la realidad histórica. Para ello es necesario explorar algunas salvedades de lo que es ser intelectual. Aquí, son su arte y su crítica los que están comprometidos con la realidad.

Realismo y complicidad

Un balcón natural, a 500 o 600 metros sobre el nivel del mar era en cambio el lugar donde yo respiraba mejor, sobre todo si estaba solo y muy por encima del hormigueo humano. Me explicaba sin dificultad que los sermones, las predicaciones decisivas, los milagros de fuego, tuvieran lugar por encima de alturas accesibles.
Albert Camus, La caída

El inconformista —a mi parecer— no se confunde con el descontento. El inconformista es un realista
Jorge Gaitán Durán, “Escrutinio”, El Espectador, 30 de octubre de 1960

Pasemos a la comparación con la tradición de habla alemana. En 1929, Mannheim publica su libro *Ideologie und Utopie*. Según éste, el intelectual es una figura que no tiene arraigo en la tierra, que sobrevuela la historia y no está atado a la ideología. Así, la *freischwebende Intelligenzia* —inteligencia que flota o levita libremente— le permitiría ser portador del espíritu crítico. Mannheim, perteneciente al círculo de Lukács en 1917, será fuertemente criticado por éste mucho tiempo después, en los años en que gestaba la *Ontología*:

[...] en modo alguno existe la llamada conciencia de libres vuelos, que trabajaría por propio impulso, desde su propia interioridad; nadie ha logrado demostrar que sí exista. Yo creo que la llamada inteligencia que flota libremente, lo mismo que el hoy tan popular tópico de la desideologización, son pura invención y no tienen nada que ver con la situación del hombre real dentro de una sociedad real. (1971, 55-56)

Esta crítica es acertada, pues, si el intelectual se desarraiga de su historia, dirige su crítica a un invento de su fantasía, no a la sociedad misma. Volvemos a la imagen de la caída del avión. Su grave error es pensar que toda ideología es una falsa conciencia, y viceversa, que desde las nubes puede juzgar lo que no ha aprendido a *experimentar*, con un espíritu científico que se sitúa más allá de todo juicio y comprensión olvida el significado de la *ciencia*: el saber: no se puede

saber, conocer, si no es desde una experiencia sensible en sociedad, diría Marx en sus “Tesis sobre Feuerbach” (1985, 24). Pensar toda ideología como falsa conciencia es un acto de *mala fe*. Ésta sería una zona fronteriza muy acertada para Gaitán Durán, pues recorro ahora a Sartre: mala fe es “[e]sta bruma artificial que debe extender, siempre que sea conveniente, entre su persona y las evidencias escabrosas” (226-27), como la de cierto tipo de escritor burgués que “vive en la contradicción y la mala fe, ya que sabe y no quiere saber *para quién escribe*” (131). La relación con lo evidente es, en el caso de los intelectuales soviéticos, una relación con la realidad: “La incapacidad del intelectual de asumir su libertad expresiva e interpretar *la existencia real* de su pueblo, parece llevarlo a la desoladora escogencia entre la fe y la mala fe” (Gaitán Durán, 1975, 245). Éste es el imperativo de la propaganda.

En últimas, se trata de la voluntad de cerrar los ojos ante lo evidente, la historia. Éste es un nexo evidente entre las teorías del intelectual estrictamente marxista y el existencialista; pero, sobre todo, es un rasgo muy presente en la obra de Gaitán Durán, y *La revolución invisible* es bastante clara al respecto: el *localismo* del partido comunista colombiano le ha impedido “recoger los datos necesarios para interpretar la *totalidad* del país, urbano y rural; recurre entonces a la *abstracción*³; no *elabora planes concretos de acción* de abajo hacia arriba, sino intenta imponer fórmulas que han servido quizás en otras partes, generalidades o esquemas, de arriba hacia abajo” (83). Ésta es la típica imagen de ascenso de praxis en la *Ideología alemana*: “Totalmente en contraste con la filosofía alemana que desciende del cielo a la tierra, aquí se asciende de la tierra al cielo” (49). Éste es quizá el mayor aporte de Marx al acercamiento ontológico del mundo: partir de la realidad concreta y no de las ideas, moldes que prefiguran la realidad. Podemos decir que la similitud de Gaitán Durán con la tradición de intelectuales marxistas de lengua alemana es la más significativa, pues implica cierta pasión por la realidad, una manera de acercamiento a la realidad por la realidad misma. Podemos decir que el intelectual es un investigador de su realidad, es un *realista*.

El concepto de Mannheim en pleno siglo XX es absurdo, romántico, reaccionario, anacrónico y nos aleja de una aprehensión real de la realidad. Al leer el tercer capítulo de *¿Qué es la literatura?*, no puedo evitar notar una total similitud con los escritores burgueses del siglo XVIII en Francia: “Un adolescente opta por escribir para escapar de una opresión que padece y

³ Según Marx, ésta es el consuelo de Feuerbach, que tampoco es capaz de asir la realidad. Toda cursiva es original de los textos citados, excepto cuando se indique lo contrario.

una solidaridad que le da vergüenza; con las primeras palabras que escribe, cree escapar de su medio y de su clase, de todos los medios y todas las clases, y poner de manifiesto su situación histórica por el solo hecho de conocerla de un modo reflexivo y crítico” (117). Este intelectual se escapa del mundo, se eleva, cree que por encima de los hombres puede ver a través de ellos, pero ignora que el cielo desde donde mira la tierra no es más que un altozano, su imparcialidad científica no es más que una disposición de presupuestos ideológicos hegemónicos que quizá no reconozca. Éste es el error que Gaitán Durán ve en ciertos escritores rusos: “[...] el realismo socialista es en última instancia un idealismo: no presenta las cosas como *son*, sino como los intelectuales aceptan que *deben ser*”⁴ (1975, 245), no ven la realidad sino su falsa conciencia de ella. Intelectuales como Gaitán Durán, Sartre o Lukács, entre otros, luchan por liberar al intelectual de su impedimento burgués, según el cual la disposición de los otros es idéntica a su propia felicidad⁵ y la realidad, idéntica a su propio deseo, como es el caso del dogmatismo del comunismo colombiano: “El dogmático además toma sus deseos por realidad” (1999, 107).

Con estas críticas, Gaitán Durán, que no se puede decir que siga un modelo fijo de intelectual, va forjando su propia figura intelectual. Para él, el intelectual está en la historia y su oficio es interpretar la realidad que experimenta, en vez de adaptarla a su deseo: “[...] nuestro oficio es comprender o intentar comprender el encadenamiento de la historia, debemos explicar sin reposo y afrontar la tragedia de las sociedades capitalistas de nuestro siglo” (1999, 98). Parte de su tarea es experimentar la realidad para tomar conciencia de los problemas fundamentales de su época, de la que está empapado, que lo determina profundamente: “La tragedia del hombre colombiano ha tocado al intelectual y lo ha obligado a inclinarse sobre los más vivos problemas de nuestro tiempo” (2004, 181), declara en una entrevista con J. M. Álvarez D’Orsonville. Esta cita está en evidente sintonía con el fundamento del compromiso que pensó Sartre, cuando en “La nacionalización de la literatura” declara: “Bajo la presión de la historia, nos hemos enterado de que éramos históricos” (32).

Gaitán Durán se para en una delgada línea entre el existencialismo de Sartre y el marxismo de Lukács. No se puede decir que se decida por un modelo, que es un intelectual francés o un marxista “ortodoxo”, que indiscriminadamente aplique modelos extranjeros de

⁴ Substituyo las negrillas del original con cursivas, con excepción de los casos en que el original tiene ambas.

⁵ Cfr. cap. II del presente trabajo, “Un Gobi de corazones”. Éste es el límite de la conciencia libertina: el Libertino comparte con el intelectual burgués este mismo concepto de felicidad.

pensamiento o fuerce esquemas que no tienen nada que ver con sus objetos de estudio. Tal acusación no tiene fundamento: una vez se lee *La revolución invisible* o una cantidad enorme de columnas, se comprende que lo que estudia Gaitán Durán son las consecuencias políticas de la vida cotidiana colombiana. Pero la pequeña diferencia entre ambas formas de intelectual es fundamental. Creo que la diferencia está muy bien señalada por Lukács en su último prólogo de *Historia y conciencia de clase*, cuando habla del entusiasmo del existencialismo francés por esta obra, que para él está ya trasnochada. *¿Qué es la literatura?*, por ejemplo, concibe una forma muy sencilla de cambiar el mundo y a esto apunta el compromiso de su intelectual: aunque implique una conciencia de lo histórico, el escritor intelectual, cuando sabe por qué escribe, para quién escribe y qué es la literatura, tiene las herramientas para llamar a los lectores a la acción y a ver la realidad de cierta manera; es decir, planta una preconcepción de la realidad en el lector, sin llevarlo a una investigación conjunta de la realidad. Lo dice el mismo Gaitán Durán:

Pero Sartre no es un teórico, ni siquiera un poeta de la desesperanza; sino un pensador — basado en Descartes y Husserl, Hegel y Heidegger, Marx y Georges Bataille— que ha descrito la angustia, la viscosidad de la existencia, “opacidad” de las cosas, para luego dibujarle al prójimo la posibilidad de la obra, de la acción, del destino, para proponerle un humanismo nuevo en medio de la Historia feroz y confusa. (2004, 398)

Aunque se trate de un halago, creo que la descripción de Sartre es criticable, incluso desde el propio Gaitán Durán, pues, si su juicio es certero, significaría que Sartre parte de sus preconcepciones, de todos estos filósofos, para criticar el mundo y cambiarlo, es decir, que su obra es una demostración de ideas que descienden para cambiar el mundo. Esto no es del todo cierto (aunque Sartre no lo plantee como tal y su idea sí coincida con la implementación de un molde. Por ejemplo, considérese la ocupación nazi retratada en *¿Qué es la literatura?*: Sartre parte de la experiencia a la teoría, de la tortura a la identificación del torturado con el verdugo), pero la literatura no deja de ser un instrumento para convencer, lo que, a pesar de sí mismo, entra en conflicto con Gaitán Durán. Mientras que para el modelo intelectual que se propone desde Lukács, la transformación de la realidad se da por otra vía: la crítica en la *vida cotidiana*.

Lo primero, en todo caso, es conquistar la realidad y ésta es, para Gaitán Durán, una tarea ética. Gaitán Durán es lector apasionado de Sartre y de Lukács, pero como intelectual *realista* está más apasionado por su propia realidad, por esto lo toca tanto la violencia colombiana, como

se dijo arriba. A esto apunta el comentario de Gaitán Durán en “Diálogo sobre las guerrillas del Llano”, que lleva a cabo con Eduardo Franco: “La inepticia que no pudo impedir la tragedia y tanta devastación, tanta sangre, tanto sufrimiento deben al menos servirnos de lección. Todas estas experiencias nos permiten elaborar una *ética de la realidad*. Y, en consecuencia, en el plano estético, una verdadera *literatura de la realidad*, que nada tiene que ver evidentemente con los ‘realismos’ al uso” (2004, 322). La realidad nos enseña y nosotros no nos acercamos a ella con definiciones de la angustia o la viscosidad de la existencia, sino que salimos del encuentro con la realidad con la construcción de *una ética y una estética de la realidad*.

Esto es lo que define al escritor-intelectual que tratamos de retratar. La investigación de la realidad es lo que define la poesía de ciertos momentos de Gaitán Durán, pero de ella nos ocuparemos luego; por ahora, me ocupo del ensayista: *La revolución invisible*, aunque no sea hermética a fuertes críticas, sí se libera de varios preconceptos para analizar problemas concretos, de los que van saliendo los conceptos, que, sobre todo, están ligados a una lectura de la vida cotidiana. Un ejemplo más claro es “Diario”, donde parte de anécdotas cotidianas —la convivencia con los demás, la visita a una ciudad, un burdel o una caminata por las calles, un paseo en la playa—, para tejer la obra y las reflexiones ensayísticas.

La cotidianidad es un elemento central. El intelectual está en la historia, pero no está meramente tirado en medio de los acontecimientos; vivir con los pies en la tierra es un problema de conciencia de la vida cotidiana. Dice Gaitán Durán en su “Diario” durante su visita a Rusia de 1952: “Jamás el intelectual es víctima de cierto estado de cosas. El intelectual es siempre cómplice. No puede excusarse con la fe. Tiene la culpabilidad original de la conciencia” (1975, 244). En últimas, con esto quiere señalar que “el intelectual es cómplice en el ejercicio de la cotidianidad” (248) y los dos ejemplos de que dispone Gaitán Durán no discriminan bando: “En el campo capitalista, cómplice de la ejecución de los Rosenberg [*sic.*]; en el socialista, cómplice de la ejecución de Rajk” (248). Por supuesto que este compromiso es el del intelectual como ciudadano, todavía no hemos pasado al escritor como intelectual. Mientras tanto, señalo que el intelectual toma consecuentemente partido por su época, se compromete con los oprimidos y se forma consciente de la historia, y todo esto ha de servir de algún modo a la transformación del mundo: “Su desacuerdo en el presente, el esfuerzo de su conciencia contra métodos o prejuicios o fetichismos o líneas políticas inhumanas, pueden y deben influir sobre la historia” (1975, 248).

Siguiendo a Sartre, propone un compromiso correspondiente a la labor del ciudadano y apela a la vida pública del autor. Será distinta la apelación a la vida cotidiana que se verá en el capítulo II.

En todo caso, la historia no sólo lo envuelve. El intelectual toma conciencia histórica, debe aprender a comprender su tiempo. Aquí su postura es marxista⁶. Lo que apasiona de los análisis de Gaitán Durán, de Sartre, de Benjamin y una larga lista de intelectuales, es que siguieron, a sabiendas o no, una tradición iniciada por Marx con los acontecimientos de mitad de su siglo. Como bien es señalado en el “Prólogo de F. Engels a la tercera edición alemana de 1885” del *Dieciocho brumario*: “Esta manera eminente de comprender la historia viva del momento, esta penetración profunda en los acontecimientos, al mismo tiempo que se producen, es, en realidad, algo que no tiene igual” (en Marx, 1985, 93). El paralelo con Gaitán Durán es sorprendente en las “Notas preliminares” de *La revolución invisible*: “[...] no trabajé desde la cima de los años, frente a un vasto panorama histórico, sino en el momento mismo en que los hechos se producían o se transformaban rudamente o se disolvían en una expectativa melancólica” (13).

El intelectual burgués es culpable al ser consciente de su culpa y por su conciencia sufre el hecho de ser él mismo y tener que vérselas con los problemas de su tiempo. Dirá el poema de *Amantes* (publicado en 1959, como *La revolución invisible*), “El guerrero”, que “aprende a ser hombre quien por serlo sufre quien/Entre cielo y tierra sólo quiere ser hombre” (1975, 141); cabe agregar: quien sólo quiere ser un hombre de su tiempo y busca hacerse consciente de su época. Esta conciencia, en este caso específico del intelectual, es la conciencia de clase⁷. En este punto concreto la diferencia con el Lukács de *Historia y conciencia de clase* sí es más profunda, pues la conciencia de Gaitán Durán está más ligada al individuo, la suya en concreto. Según Lukács, el problema va por otro lado: “Esa conciencia no es, pues, ni la suma ni la media de lo que los individuos singulares que componen la clase piensan, sienten, etc.” (1969, 55).

Miremos un caso concreto del que habla Gaitán Durán en una de las cartas que presenta Pedro Cote: le escribe a Cote Lamus en 1956: “Un pobre me dirá, después de haberme mandado hacer dos vestidos en Londres, ¿con qué derecho hablo de defender al pobre? Y él tendría razón;

⁶ No olvidemos que, como cuenta Pedro Cote, “Gaitán estaba al salir [de Colombia] embebido con las lecturas de Marx, por influencia de los poetas Jorge Zalamea y Luis Cardoza y Aragón” (177).

⁷ Que naturalmente no será así en su obra poética. En el erotismo se busca más una conciencia de la otredad (curiosamente de manera un tanto indefinida) que de la clase.

pero ¿qué peor penitencia que tener conciencia de esta contradicción?” (175-76). Ésta es, a pesar de su contenido social, una conciencia muy individual, pero en el individuo ocurre algo a lo que sí apunta Lukács —sólo que para él esto ocurre con una clase entera—: “Pues bien, la conciencia de clase es la reacción racionalmente adecuada que se *atribuye* de este modo a una situación típica del proceso de producción” (55). Esto es lo que hace el intelectual ante el cuestionamiento del pobre: revisa racionalmente la relación social que implica la producción del traje y da la razón al pobre, pero se declara como conscientemente burgués, es decir, que comprende su lugar en la producción-consumo y sólo desde esa posición puede plantear una manera de lucha.

Otra vez reluce la noción del intelectual como aquel que ve la contradicción en la vida cotidiana: ser burgués en defensa de los oprimidos, saberse burgués y ser consciente de que la ideología burguesa ya no es capaz de solucionar los grandes problemas de su época y no renunciar como tal a ser burgués⁸. Otra vez una coincidencia con *Historia y conciencia de clase*, a pesar de las profundas diferencias: “La conciencia de clase y el interés de clase se encuentran también en contraposición, en contradicción, en el caso de la burguesía. Pero *esta contradicción no es formal, sino dialéctica*” (1969, 67). Esto quiere decir, visto en el caso concreto de Gaitán Durán, es necesario aclararlo, que, al declarar su lucha y su clase, no puede abandonar ninguna de las dos, no puede dejar de ser burgués ni dejar de luchar por un mundo mejor (uno que no sea burgués). No sorprende que la teoría del intelectual de Sartre sea una teoría del intelectual burgués, pues especialmente su clase es la contradicción que ataca. Sin embargo, a pesar de que Gaitán Durán ve su contradicción de manera dramática, no tiene un sentido de culpa que le haga renegar del mundo o resignarse a él. Él asume su papel¹⁰:

Yo soy uno de esos intelectuales, burgueses hasta la médula, desgarrados entre su modo de vida y su lucidez, que comprende la revolución proletaria, pero no puede separarla de cierto humanismo, de cierta ética y no admiten por lo tanto que al amparo del ideal de la

⁸ Aquí hay un paralelo interesante entre Engels y Gaitán Durán. Sin las fábricas textiles que su padre tenía en Manchester, el marxismo no hubiera existido, ésta es una contradicción difícil de solucionar. Pero Engels no abandona la lucha ni la fábrica. Sabe que su patrocinio le permite esta lucha. Así mismo, Gaitán es hijo de un terrateniente y desde la labor intelectual (no toma las armas como Engels, aunque sí toma la Radiodifusora Nacional en el Bogotazo) lucha contra el capitalismo. Él sabe la ventaja que le da su lugar en el modo de producción capitalista, es decir, su clase, y aunque su contradicción es desgarradora, logra darle un giro emancipador. Esta ventaja consiste en lo siguiente: “[...] no acepto jefes, ni Index de ninguna clase; no pueden asediarme económicamente, no pueden aniquilarme éticamente” (Gaitán Durán, 1999, 16-17).

⁹ Advierto una vez más que ninguna cursiva es mía si no lo declaro.

¹⁰ Es de destacar que, para cerrar el caso del vestido y el pobre, aunque la conciencia es la del individuo, surge a través del diálogo. Esto es importante para recalcar que tampoco se trata de una conciencia en soledad.

sociedad sin clases nuevos dioses —la clase, el partido, el padre de los pueblos, etc.— se instalen furtivamente en la mente humana. (1999, 99)

Sin embargo, esta comprensión debe ir más allá de la presencia de una conciencia. Toda conciencia puede desgarrarse y, al hacerlo, conquistar un valor crítico y contingente. La crítica, generalmente lúcida, a su *situación*, presente en las columnas de opinión tituladas “Dentro y fuera” en *Un solo incendio...*, o en *La revolución invisible*, muestran este desgarramiento en Jorge Gaitán Durán. Así, tenemos un elemento fundamental de lo que Marx llama *praxis* en las “Tesis sobre Feuerbach”: la crítica. Según él, “hay que criticar teóricamente y revolucionar prácticamente” (Marx & Engels, 25). Lo que nos falta ahora es el elemento práctico. Pero brilla como el *arma de la crítica*. Ya nos decía Lukács que ser intelectual debe servir para comprender cómo resolver prácticamente las urgencias materiales que se plantean:

Ocurre, sin embargo, que las actividades intelectuales del hombre no son —por así decir— entidades anímicas, como se imagina la filosofía universitaria, sino diversas formas de acuerdo con las cuales los hombres organizan aquellas acciones y reacciones del mundo exterior a las que siempre están expuestos, y las organizan de algún modo, con vistas a la defensa y a la edificación de su propia existencia. (1971, 17)

Se evidencia que Gaitán Durán está de acuerdo con estos enunciados sobre la práctica del intelectual, cuando afirma que sus contemporáneos “son los verdaderos intelectuales, porque precisamente el intelectual es un hombre que pretende influir sobre la historia, es decir [,] transformar el mundo¹¹” (2004, 189), esto significa que aprenden “el duro oficio que es pensar y todas las responsabilidades que conlleva” (189). En el papel ciudadano del intelectual esta *praxis* es evidente, pero Gaitán Durán encamina este problema por la senda de su oficio, lo que no permite un juicio tan sencillo de la transformación de la realidad: una de las grandes virtudes de su generación es que, “en lugar de la antigua preocupación por la forma abocan hoy los problemas éticos¹²” (2004, 189). ¿Significa esto que el arte *sirve* para *transformar* el mundo? No, significa que el arte despierta una conciencia sobre la vida cotidiana, es un asedio a las morales

¹¹ La importancia histórica de la palabra *transformar* se ve en la famosa cita de Marx: “Los filósofos no han hecho más que *interpretar* de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de *transformarlo*” (Marx & Engels, 26).

¹² Esta preocupación es contradictoria con su oficio, pues desde el primer libro de poemas, *Insistencia en la tristeza*, hasta el último poema conocido, “Envió”, la rima y el soneto aparecían y desaparecían. Pero creo que no sólo se trata de una contradicción, se trata de una autocritica basada en esta contradicción. A pesar de esta atadura al verso, que tampoco fue la constante, no se puede negar el contenido humano que perseguían sus poemas.

establecidas, una crítica de la realidad, pero no un llamado a un plan impuesto. Ésta es la diferencia del compromiso del ciudadano como intelectual frente al escritor como intelectual.

El intelectual es, así, en términos *científicos*, quien logra *pensar* en su trabajo, en la actividad transformadora de la historia, desgarrando la falsa conciencia en ideología emancipadora y consciente de sí misma. Se trata de pensar para transformar la historia, pero no ofreciendo un plan de acción, sino ofreciendo un diagnóstico de la realidad. El diálogo intelectual es el aparato clave para posibilitar este cambio: según Gaitán Durán y Valencia Goelkel, en el primer editorial de *Mito*, la libertad estaba en avalar el diálogo sobre la condición humana: “Podemos hablar y discutir con gentes de todas las opiniones y de todas las creencias. Esta será nuestra libertad” (1, 1). Este valor del diálogo abierto que busca examinar la *condición humana*, es la clave para Gaitán Durán desde la tarea del intelectual, que permitirá examinar la vida, como lo demuestra en su discurso del primer aniversario de *Mito*: “Venidos de todos los horizontes políticos y culturales, hemos demostrado que la inteligencia no sólo une, sino también abre vías específicas para posteriores transformaciones de la conciencia y la sociedad” (Cote, 190).

Esta postura de *Mito* responde a su *situación*. Si Gaitán Durán pensaba que el diálogo era una manera de llegar a la conciencia transformadora de la praxis, es decir, la crítica, es porque estaba en un país que no ha sido capaz de franquear diferencias, en el que ser liberal es ser comunista y ser comunista es pertenecer al partido a merced del soviet y el diablo, mientras que ser conservador es ser un emisario del Vaticano (sin tener en cuenta que rojos y azules iban el mismo día a misa). Como decía en el mentado discurso, “los comunistas nos definen como reaccionarios [...] y los reaccionarios nos definen como comunistas. [...] Quieren abatirnos en realidad, no porque seamos comunistas o reaccionarios, sino porque hemos develado el velo de las ‘apariencias’ morales que cubren hipócritamente nuestra sociedad”¹³ (Cote, 190). No sorprende entonces que, como afirma Valencia Goelkel, después de la caída de la dictadura *Mito* se ahogara poco a poco, pues su tarea era específica.

Así, para redondear, podemos afirmar que para Gaitán Durán el intelectual es el que ve las contradicciones sociales de su trabajo y de su sociedad, al mismo tiempo que ejerce una praxis transformadora desde la crítica de estas contradicciones; pero el escritor intelectual elige el arma

¹³ Esta cita, perteneciente al discurso proferido por Gaitán Durán con ocasión del primer año de *Mito*, fue publicado por primera vez en la charla de Pedro Cote: “Epístolas alrededor de *Mito*”.

de la crítica y no la crítica de las armas, su amor es la realidad ligada a la vida cotidiana como situación concreta. Está arraigado en su época y ser consciente de esto lo hace cómplice y abre un espacio para la emancipación, en el cual el diálogo juega un rol fundamental que apunta a desgarrar la conciencia de una sociedad sobre sus problemas fundamentales. Tener esto claro nos permitirá tocar un tema importante: tener los pies anclados es estar *situados*. Profundicemos ahora este concepto.

La situación

*Well, it may be the devil or it may be the Lord
But you're gonna have to serve somebody*
Bob Dylan

La palabra *situación* es tomada de Sartre. Hay que tener en cuenta, no sólo que estaba en boca de los intelectuales contemporáneos de *Mito* —donde se decía que las palabras estaban en situación, lo que significaría que hay que criticar el trabajo de la producción de lenguaje en todas sus contradicciones, comprometerlo y afirmar su pluralidad en el diálogo—, sino que además permite una minuciosidad de análisis, porque ¿qué es la situación? Donde estamos situados, el momento de este sitio y, a su vez, nosotros mismos en él; no es la época, pero está en ella y a la vez la contiene en sus contradicciones; no es la historia, pero la revela, es histórica. La estética de Gaitán Durán se mueve en estos conceptos y no se decide ni por la situación ni por la época: a veces una toma importancia, a veces la otra, pero sin negaciones mutuas. Revisemos la *situación*: “El hombre no es más que una situación” (Sartre, 22). Valdría agregar que es un conjunto de situaciones. Para intelectuales como Mannheim esto sería fácil de ignorar: “Todos los escritores de origen burgués han conocido la tentación de la irresponsabilidad” (Sartre, 7) y ser irresponsable es cerrar los ojos ante las emergencias históricas que componen la situación, pero también ignorar (o pretender ignorar) que se es parte de ella, tener mala fe.

Para Sartre, el escritor, “haga lo que haga, ‘está en el asunto’, marcado, comprometido” (9). Sea o no agradable, el escritor no puede escapar de su medio, puede odiar el mundo que le tocó vivir, pero no puede cerrar los ojos ante él, lo experimenta con pasión. Así como toda acción del hombre en general se enmarca en la historia y es de por sí una postura —consciente o no— ante ella: “El escritor tiene *una situación* en su época; cada palabra suya repercute. Y cada

silencio también” (10). A partir de esto, afirma Sartre, no hacer nada no es una opción, pues la “misma pasividad sería una acción” (10), es decir, la neutralidad no existe, el escritor debe tomar partido y “es cómplice de los opresores, si no es el aliado natural de los oprimidos. Pero [no] solamente porque es escritor; porque es hombre” (41).

Esto quiere decir que el escritor es padre, madre, hijo, profesor, estudiante, consumidor, vendedor, usuario de los servicios públicos, lector, participante de sufragios y tributario del fisco, o ha podido decidir no ser ninguna de las anteriores; como se decía antes, está comprometido en la cotidianidad. “En una palabra, el autor está en situación, como los demás hombres” (Sartre, 149-50). Pero si bien el escritor debe protestar contra las injusticias de su tiempo hombre con hombre con los demás hombres, pues a eso lo compromete su condición humana, como escritor debe comprometerse en la escritura. Es así como “la literatura es por esencia toma de posición” (240), aunque no porque la literatura sea una actividad más elevada, sino porque es una actividad humana en sociedad, es decir, una actividad cualquiera presente en la vida cotidiana.

El escritor está atado a su mundo, no puede liberarse *de* él, pero sí *en* él. Si bien la responsabilidad es una exigencia que les deberíamos hacer a nuestros intelectuales, ésta no representa una cadena que franquee sus posibilidades. Ante estas emergencias históricas, el hombre puede escoger: “Todos los hombres son libres: libres de ser *hombres*, por supuesto” (14), pero no se es hombre fuera del tiempo ni como esencia natural y permanente: “El hombre no es más que una situación; un obrero no tiene *libertad* para pensar o sentir como un burgués, pero, para que esta situación *sea un hombre*, todo un hombre, hace falta que sea vivida y dejada atrás en marcha hacia un fin determinado” (22).

A esta transición la llama Sartre *condición humana* —despojado de términos como *naturaleza humana*—, y ésta, como toda condición material, puede ser transformada: ésta es la responsabilidad cuyo fin es la conversión de la situación en hombre. El escritor “[t]iene que vivir y querer esta responsabilidad y, para él, es lo mismo vivir y escribir” (41). Si bien el intelectual, al elegir ser consciente de su complicidad con su época, elige libremente, la otra elección es producto de su ignorancia; en otras palabras, ha optado por ignorar su situación por un principio de mala fe que ha franqueado su posibilidad de elegir, es decir, no ha sido una libre elección. Decíamos que el intelectual siempre es cómplice, pero ¿de qué? Del orden de las cosas, pero su libertad consiste en poder contribuir a un cambio, “según se elija resignado o revolucionario. Y es

esta elección de lo que es responsable” (22). El problema de este concepto de Sartre es que su base es totalmente coyuntural y lo que precisa es un compromiso biográfico del escritor, que no está de más, pero no nos corresponde a nosotros su estudio. Lo interesante es que, sin embargo, Gaitán Durán tiene el concepto de época, cuando ve el límite de la situación.

En resumen, sólo el compromiso puede ser libre, pues “[u]n carácter esencial y necesario de la libertad es *estar situada*” (150). Así demuestra Sartre que la neutralidad —tanto en la vida civil como literaria, que para el escritor son una sola, de la misma manera en la que para el dentista su oficio también hace parte de su vida como ciudadano— es un producto de nuestra fantasía: “El hombre es el ser frente al cual ningún ser puede mantener la neutralidad” (57). Cuando el escritor (que no alcanza la dignidad de intelectual) se cree neutral, “en lugar de quedarse al margen de la clase privilegiada, se ve absorbido por ella. En este caso, la literatura se identifica con la ideología de los dirigentes” (101). El compromiso de Gaitán Durán es claro, aunque su efectividad pueda ser puesta en duda y examinada en otra ocasión: opta por los oprimidos, desea ser su aliado natural. Está del lado de cierto comunismo y lo ve dialécticamente como la única resolución ante el capitalismo, pero con unas salvedades que han sido interpretadas como ambiguas o, sin saberlo, por traición a la inteligencia de los críticos, como “buena conciencia burguesa”. Vamos, pues, al examen de este problema.

La cuestión comunista o de la violencia

Durante el siglo XX, en este caso específico con la Guerra Fría, estaba en situación la cuestión comunista, ante la cual era necesario tomar partido. Los intelectuales de entonces buscaban hacer un diagnóstico lúcido para solucionar los problemas materiales, y el problema de la época —que todavía nos amenaza a todos— es el capitalismo. Aquí, la actitud, a pesar de ser un modo de producción tremendamente peligroso y trágico para el intelectual, como para el hombre, debe ser esencialmente optimista: “La visión clara de la situación más sombría es ya, por sí misma, un acto de optimismo” (Sartre, 231). Ésta es la actitud de Gaitán Durán, quien declara lo siguiente sobre los intelectuales de su generación, en la entrevista con J. M. Álvarez D’Orsonville: “Hemos comenzado apenas; pero el prólogo tiene ya caracteres sobrecogedores y auténticos, que nos permiten la esperanza” (2004, 181). Revisemos a qué actitud política corresponde este optimismo intelectual.

Varios críticos señalan la filiación (no hay una palabra menos adecuada para nuestro intelectual) de Gaitán Durán al pensamiento de Camus. Entre éstos, dice María Mercedes Carranza: si “hubiera podido dejar una obra de madurez hubiera ido por el mismo camino” (152) de *El hombre rebelde*: el rechazo de toda muerte violenta, del asesinato. Hay un núcleo de razón en esta afirmación (que marea por el hecho de hablar de lo que no existe, hipótesis abstractas), puesto que el rechazo de Gaitán Durán al asesinato es total; pero la falta de rigor de Carranza puede llevar a malentendidos. Esta falta de rigor, creo yo, resulta de la exigencia misma del texto que escribió para una revista escolar. El inconveniente es que olvida caracterizar un poco más el texto de Camus para hacer una afirmación tan categórica como: “[...] para entender sus obsesiones éticas y filosóficas habría que recordar a Albert Camus, más que a Sade e incluso más que a Sartre” (151).

En esto me encuentro más cercano a Paola Marín, con mis reservas, cuando dice: “A pesar de las críticas que Gaitán Durán adelantó en *Mito* sobre el autoritarismo de Sartre y el consiguiente distanciamiento de éste con Albert Camus y otros intelectuales, este poeta veía la situación de Colombia de modo semejante a la visión sartreana de la crisis del lenguaje” (198). Para Gaitán Durán y Sartre la retórica es uno de los errores más grandes que cometió el *socialismo real*, pues terminó por fetichizar el lenguaje. Este uso de la retórica también se encontraba en situación en Colombia, tanto en la poesía como en la política y este problema de la retórica es un asunto ético. Esta idea, para Camus, resulta de una importancia tal que en la revisión que hice de su obra no apareció ni una sola vez. Creo que Gaitán Durán, más allá de sus declaraciones sobre Sartre, está más cerca de *¿Qué es la literatura?*, que de Camus, sobre todo en términos políticos¹⁴.

El hombre rebelde expone dos rebeldías: la metafísica y la histórica. En la primera están Prometeo, Sade y Dostoievski, mientras que en la segunda están los regicidas y los comunistas, entre otros. Los unos se rebelan contra la muerte y los dioses; los otros, contra el Estado, para fundar uno nuevo. La rebeldía puede ser muy provechosa como búsqueda de sentido y dignidad

¹⁴ Éste es el problema fundamental del comentario de Carranza: para Gaitán Durán ética y política son términos que no se pueden separar: la “vida ética” sólo es posible en *comunidad*, es decir, de manera política. Si hay proyectos políticos, que no se ajustaban realmente a ciertos ideales éticos (la producción en Marx es también un problema de justicia); esto no significaba para Gaitán Durán que no sea posible una reivindicación *común*, no estatal, de estos principios. Es decir, no se debe evadir la responsabilidad de cambiar el mundo por una posibilidad de producción más justa, por el hecho de estar guiados por fetiches de *lo que no es*, retóricas utópicas.

humana, pero el hombre rebelde “comenzará un esfuerzo desesperado para fundar, al precio del crimen si es necesario, el imperio de los hombres” (Camus, 2014, 46), es decir, al buscar justicia o igualdad, el hombre rebelde se encuentra ante el dilema ético de justificar con su causa el asesinato, como el primer rebelde, Caín. Camus es más duro con los rebeldes históricos: en su rebeldía “llega el tiempo en que la justicia exige la suspensión de la libertad. El terror, pequeño o grande, viene entonces a coronar la revolución” (165). El rebelde, “[a]l rechazar a Dios elige a la historia” (166) —lo que también censura Gaitán Durán, pero con un argumento “anti-retórico”, no con uno “anti-histórico”— y esta consecuencia inevitable de la rebeldía metafísica que se desborda en histórica la transforma en revolución, como última consecuencia. Esta argumentación condena al comunismo indistintamente de sus revoluciones, pues, como tal, inevitablemente justifica el asesinato y lo lleva a cabo en su ambición de cambio o poder.

En conclusión: para Camus el problema ético no se soluciona con una afirmación de la justicia sino con la aparición de una “solidaridad” que resuelve las tensiones sociales en los momentos más duros —como en *La peste* o en su cuento “Los mudos”—, y que, si bien nos permite vivir juntos, reniega de todo cambio real en la sociedad, así se trate de una sociedad injusta. Esta idea, aunque bella, contradice todo lo que hemos dicho más arriba sobre la noción del intelectual. Los pañitos húmedos no erradican la fiebre, la hacen soportable. Aunque Gaitán Durán también luche contra la violencia como agente de transformación histórica (ya vimos que su apuesta es por el diálogo), plantea el problema ético de manera distinta. Para él no hay naturaleza humana sino, como para Sartre, condición humana, y esto le permite pensar que el hombre y las revoluciones pueden replantearse (éste es un *Leitmotiv* del *Manifiesto comunista*).

Antes de continuar con un análisis sobre la postura de Gaitán Durán, es necesario exponer brevemente la de Sartre. Cuando hablo de Sartre, me refiero aquí a *¿Qué es la literatura?* Inicialmente, en este libro sus acusaciones son directamente contra el comunismo. Pero no es difícil develar, al revisar el asunto con cuidado, que finalmente se refiere al Estado Soviético y al servilismo de los partidos comunistas europeos hacia éste. Se podría pensar que asume la misma postura de Camus, cuando dice que “el comunismo se propone como fin la conquista del poder y justifica con este fin la sangre que puede verter” (Sartre, 176). Hasta aquí la denuncia es la misma. Pero no está dirigida a la misma entidad. Camus acusa a la revolución (casi como si fuera un problema *ahistórico*) por sus desmanes, pero no logra diferenciar entre las posibilidades

históricas de una revolución y una revolución reducida a una esencia que los hombres no pueden cambiar, sólo evadir como atletas en una carrera con obstáculos, algo que no se debe tocar porque es peligroso cambiar el orden de las cosas. Este planteamiento de Camus viene de una falta de formación teórica más concreta de lo que es la historia¹⁵. Este conflicto, valga la pena aclarar, viene con seguridad de su relación con el P.C. argelino desde la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, es necesario que nos preguntemos ¿a quién acusa realmente Sartre?

Para él, los abusos y los ríos de sangre tampoco se pueden esconder; sin embargo, su análisis es más fino. En este asunto Sartre tiene los pies en la tierra y Camus está más cerca de Mannheim, pues Sartre habla de un caso real, histórico, específico y concreto: la Revolución Rusa —no la “revolución histórica”, según la cual todas las revoluciones son lo mismo, casi lo mismo o distintas formas de lo mismo— y no se contenta sólo con concretar casos, da, además, explicaciones históricas concretas de los errores de la Revolución Rusa: “[...] se ha petrificado en un nacionalismo defensivo y conservador, porque era preciso a toda costa salvar los resultados obtenidos” (221), es decir, la conquista del Estado, no su abolición.

La cuestión específica es el estalinismo. La diferencia infranqueable entre las posturas de Sartre y Camus es que para uno existe el *socialismo real* y el comunismo posible —“no hay ‘que elegir’ la Europa socialista, pues no existe; está *por hacerse*” (Sartre, 252)—; para el otro, se trata de una esencia invariable de la revolución que lleva a la inevitable tragedia del crimen. Lo que quiere dejar claro Sartre no es que el comunismo sea irrealizable como sociedad más justa, sino que “la política del comunismo staliniano [*sic.*] es incompatible con el ejercicio honrado del oficio literario” (223).

Según él, el problema real es considerar al socialismo como un fin: “[...] debemos apartarnos de todas las doctrinas y todos los movimientos que consideren al socialismo como el fin absoluto” (240). El fin único es el hombre y, para designarlo con un sentido marxista, utiliza

¹⁵ El problema básico es su generalización. Por ejemplo, la teoría del suicidio en *El mito de Sísifo* relaciona a los suicidas con la realidad, pues ésta se muestra absurda, el suicida no la entiende. Pero no hay una gran diferenciación entre un suicida y otro, pues es como si todos los suicidas fueran el mismo y vivieran en la misma época. Camus le tiene desdén a la historia y preferiría que el hombre hubiera elegido la naturaleza, como los griegos, según su ensayo sobre las ruinas de Tipasa: “La historia es una tierra estéril en donde no crecen los brezos” (2000, 15). Su concepto de historia no es concreto y, si su oposición a la naturaleza es un problema estético de armonía, la naturaleza misma no es una opción real, ni siquiera para los griegos, pues para el ser humano no es una elección no ser histórico, más bien lo es ignorarlo. Declaro, sin embargo, la admiración que tengo por este escritor; el análisis de Sade en *El hombre rebelde* es fascinante. Pero la admiración parte de la crítica.

el término de Kant —a pesar de la “transformación puramente subjetiva del sujeto moral” (236), que será un inconveniente para el Libertino—: la Ciudad de los Fines. Considerar el socialismo como fin absoluto, esto es lo que supuestamente hacen la Unión Soviética y los partidos comunistas europeos. La Unión Soviética y los partidos comunistas son los objetivos de la crítica de Sartre, no el comunismo como “ideología”. La razón es que “[...] el espíritu conservador del P.C. va acompañado hoy de un oportunismo que lo contradice. No se trata solamente de salvaguardar a la U.R.S.S.; hay que tener miramientos con la burguesía. Se apela, pues, a su lenguaje: familia, patria, religión, moralidad”¹⁶ (228).

Sin embargo, el gran desacuerdo de Sartre con Camus —y en esto también se opondría Gaitán Durán a Sartre— es la idea de violencia como medio de transformación: “Reconozco que la violencia, cualquiera que sea la forma en que se manifieste, es fracaso. Pero es un fracaso inevitable, porque estamos en un universo de violencia y, si es verdad que, cuando se recurre a la violencia contra la violencia, se corre el peligro de perpetuarla, también lo es que se trata del único medio para hacerla cesar” (247-48). Para Gaitán, la violencia es esencial a la poesía, pero en un sentido totalmente diferente al de Sartre. De hecho, en este punto es más parecida su postura a la de Lukács, según el cual, como ya se vio, la transformación se puede dar mediante la cualidad intelectual. La cuestión es que, en definitiva, estas transformaciones son violencia, sin embargo, no han de hacerle pleitesía, por ejemplo, a la Violencia bipartidista. Esta concepción poética de la violencia será examinada al final de este subcapítulo.

Nuestro intelectual, en particular, se mostró aparentemente ambiguo. Por ejemplo, las notas del “Diario” de viaje por China (a finales de 1952) servirían “[...] a lo menos de respuesta a los reaccionarios que me llaman comunista y a los comunistas que me llaman reaccionario”¹⁷ (1975, 242). Así, se señalaba como alguien que no es comunista ni reaccionario, más bien como “un hombre que pretende ser libre” (242). Ya se habló de la libertad como posibilidad del diálogo; pero, según este “Diario”, ¿qué es ser libre? Por ejemplo, se habla de libertad en el caso del campesino chino, que “será un hombre pleno cuando haya dominado la tierra; entonces *su libertad* consistirá en la capacidad de disfrutarla” (258), libertad que permitiría la Revolución China con la reforma agraria. Para Gaitán Durán había dos necesidades fundamentales en Colombia: “[...] la industrialización y la reforma agraria” (1999, 32). Esto significa que, a pesar

¹⁶ Esta capacidad de ver lo burgués en los comunismos oficiales será también ejercida por Gaitán Durán en su obra.

¹⁷ Nótese la reutilización de sus palabras en el discurso del primer aniversario de *Mito*, citadas más arriba.

de ser fundamental la libertad intelectual del diálogo, también es indispensable la libertad material, pero su conquista sólo nace del diálogo, pues presupone una transformación material. La pregunta fundamental aquí es: ¿hasta qué punto nuestro intelectual reniega del comunismo y no de algo más, como Sartre? Gaitán Durán no era un comunista que anhelaban una dictadura del proletariado impuesta por las armas; deseaba un orden comunista de corte democrático, como el de la China, que tanto admiraba¹⁸.

Antes de responder, vale la pena resaltar que, al tomar conciencia como burgués en una sociedad que podría ser más justa, pero que ha confundido sus errores con soluciones sectarias, nuestro intelectual tiene un problema. Por esta razón reflexiona sobre la posibilidad de lograr franquear el abismo que lo separaba del marxismo, dada su condición burguesa —el esfuerzo es muy dicente de su postura política—. Este mismo abismo es el que arrastraba al negro de su primer “Diario”, escrito en 1950, a identificarse con el blanco al compartir una fotografía de su esposa holandesa. En este caso, el resultado es una “absoluta desadaptación de quien no puede hacer síntesis de conciencia entre dos mundos *socialmente* opuestos. Hasta cierto punto su situación es semejante a la del escritor burgués, de acuerdo intelectualmente con el marxismo, pero que no puede asumirlo *humanamente*” (1975, 218).

Es la actitud de alguien que no se reconcilia, pero que busca una solución *práctica* ante los dilemas que más le tocan. Si se examina más profundamente el “Diario”, desde 1950 hasta 1960, podríamos llegar a la bella conclusión de que es el ejercicio de alguien que busca una reconciliación entre él, el mundo y su pensamiento que anhela cambiar el mundo. El “Diario” es el espacio donde nuestro intelectual *examina su vida para vivirla con pleno sentido*. Para Gaitán Durán, declararse comunista en el siglo XX es conflictivo. No sólo por ser ciudadano de un país ultra retardatario, católico y conservador, sino también porque los ríos de sangre derramados por el estalinismo en la Unión Soviética y el extranjero son innegables. Gaitán Durán defiende la causa húngara y denuncia los campos de concentración soviéticos —hasta aquí es la postura de Camus—. Pero esto no es todo, además quiere reconciliar esta negativa con su postura frente al mundo, en busca de una sociedad más justa. En esta disyuntiva, toma del marxismo lo que es humanamente asimilable en su realidad. Su postura resulta paralela a la de Sartre. Cuando dice que no es comunista, lo que está realmente diciendo es que no es comunista como lo entendían

¹⁸ Por supuesto que esta admiración se debe a una parcial ignorancia sobre la Revolución China, dado que mucha sangre también fue derramada en el modelo chino.

los reaccionarios de ayer y hoy, es decir, estalinista y sanguinario. Dice no ser comunista, pero el reproche más grande al P. C. colombiano, en *La revolución invisible*, es su incapacidad de leer las condiciones para que surja un modelo colombiano de socialismo. Es una negativa a la Unión Soviética. Sin embargo, hay una preocupación particular en Gaitán Durán que no encontramos muy marcada en Sartre: la pregunta ética por el hombre en la historia.

Gaitán Durán se considera entonces marxista, pero hay problemas que le molestan profundamente de ciertos intelectuales comunistas, como el mesianismo, el realismo socialista y el arrodillamiento ante la Unión Soviética. Revisemos brevemente su postura frente al mesianismo y el Estado, pues ya hemos hablado del realismo socialista y profundizaré este punto en el próximo apartado. *La revolución invisible*, que unas veces es halagüeña con Alberto Lleras y otras veces muy dura, se permite esta versatilidad crítica porque parte de un hecho: “[L]os hombres providenciales no existen” (23). Así, Gaitán Durán renegaba del mesianismo en todas las esferas y en todos los partidos, pues, aunque suene a obviedad, el mesianismo es el residuo religioso de la política. Lo importante es el significado de esta obviedad: el mesianismo hace que veamos la realidad a imagen de nuestro deseo e ignoremos la historia a través de una manipulación con fines políticos.

Ahora pasemos al caso de los intelectuales comunistas, para que esto quede más claro. Dice: “El dogmatismo parte de la base de que *Dios o el Ejército o el partido comunista existe* para proponernos una conducta —para imponernos una conducta esquemática e inmodificable ante lo sagrado” (1999, 106). El problema mesiánico del dogmatismo comunista es creer haber encontrado una fórmula que resuelve todos los problemas: “Bajo la abrumadora presión de la mística, ¿cómo comprenderían que el marxismo auténtico debe escoger la dificultad y asumir los riesgos de una historia implacable?” (1975, 244). El mesianismo (además utópico) no permite ver la realidad contingente de los hechos y las posibilidades; se limita, como dijera Estanislao Zuleta, a imaginar paraísos de gelatina y no a confrontar la realidad que nos amenaza. Por esta razón concluye Gaitán Durán que “[n]uestra necesidad de un mundo mejor difiere esencialmente de toda visión paradisiaca” (1975, 273).

El error del mesianismo es la dinámica descendente: las ideas bajan del cielo a la tierra. Los partidos comunistas han olvidado su tarea principal: “[N]o son, en principio, paquidermos blancos o negros desprendidos de las constelaciones de la historia —como las religiones de sus

respectivos astros, dioses o profetas— bajo cuyo paso trepida la tierra” (1999, 79), es decir, estructuras mesiánicas, fuentes de verdades últimas, “sino una obra de las clases sociales, es decir, *hombres*” (79). El reproche, en últimas, no es que estos intelectuales comunistas sean izquierdosos, es que no son lo suficientemente marxistas, pero no en la *doxa*, sino en el método.

No se puede olvidar que la historia la hacen los hombres; la postura de Gaitán Durán es totalmente antropocéntrica¹⁹, pues plantea que el examen parta de la *realidad humana* y no de la *doxa*: “Todas las reflexiones tienen, al menos, la nobleza de no pertenecer a ninguna rama del tenebroso árbol del dogmatismo. Creo firmemente que en última instancia, no obstante las tragedias y los delirios de nuestra época implacable, el cohete lunar no ha sido impulsado por un sistema inhumano, sino por la inteligencia humana” (1999, 110). Tenemos deificación de la causa y humanización de la historia: el camino ético se hace evidente, pues es esta visión paradisíaca la que acarrea el peligro de la violencia extrema. Camus atribuye el peligro a la “historización” de la rebeldía; Gaitán Durán, al contrario, a la religiosidad de la revolución:

Se asiste hoy a un proceso en el cual los partidos comunistas que en la lucha revolucionaria eran la encarnación misma del movimiento histórico se transforman *luego de tomar el poder* en paquidermos sanguinarios y míticos que aplastan a poetas como Pasternak y Maiakovski; a directores cinematográficos como Eisenstein; a filósofos como Lukacs; a pueblos, en fin, que han cambiado el cielo por un nuevo paraíso terrestre y que sólo han hallado el Terror. (1999, 99)

A Gaitán Durán esta solución le parece facilista, mediocre y, sobre todo, *conformista*. Una postura tal no es representativa de las verdaderas posibilidades del marxismo, además ignora que el mundo y los hombres no son moldeables a nuestra voluntad. En últimas, el mesianismo de la izquierda colombiana cae en el error de la retórica. Por esta razón Gaitán Durán la identifica con la demagogia, y aclara: “El verdadero izquierdista, repito, no es un demagogo irresponsable, un dinamitero, sino un hombre que con la razón y la realidad analiza los problemas de un país y busca la manera de resolverlos eficazmente. Ni más, ni menos” (1975, 445).

¹⁹ El antropocentrismo que veremos desde “China” es totalmente consecuente con estos planteamientos.

Ahora, en cuanto se refiere al Estado soviético, éste ha traicionado todo impulso revolucionario²⁰, revocado toda transformación y alienado a los hombres en el mismo mecanismo del capitalismo, con el solo hecho de cambiar el color de la bandera: “Apenas ha comenzado la era de las grandes transformaciones y ya aparece *un orden establecido*, inevitablemente retardatario. Cabe preguntarse si el Estado Soviético no está en trance de ahogar prematuramente todas las posibilidades de anormalidad revolucionaria” (1975, 243). Evidentemente esta postura del Estado Soviético también le parece conformista, pero tiene un agravante terrible: tras la revolución, el Estado Soviético ha refrenado todas las posibles conquistas humanas y ha vuelto al orden burgués; sobre todo mantiene su alienación, lo que representa un verdadero percance en la búsqueda de un mundo mejor, pues “[d]e nada sirve que existan las condiciones materiales del socialismo, si la enajenación del ser se desliza furtivamente en la nueva estructura económica”²¹ (1975, 273). Respecto del asesinato de Imre Nagy, primer ministro de Hungría, Gaitán Durán lo dice muy claro en el número 19 de *Mito*, citado en la charla de Pedro Cote:

La gravedad de este asesinato aparatoso y de los crímenes que lo han precedido y que fueron denunciados ante un mundo asombrado por cierto señor Kruschev, reside precisamente en que el comunismo, cuyo objetivo es en última instancia la realización de la justicia, la libertad y la verdad, haya negado en la práctica tan notoriamente la justicia, la libertad y la verdad.²² (186-87)

El argumento de Pedro Cote es que por esta razón (me refiero a la traición de la Unión Soviética a los ideales básicos del comunismo) Gaitán Durán no se sentía comunista. Tal apreciación no es del todo acertada, pues, como buen intelectual, debía señalar las contradicciones y condenarlas, pero con la búsqueda de una resolución real, no con el pudor moral o la “buena conciencia” con que se condena la búsqueda comunista de un mundo mejor, de la misma manera en que se desecha el plato de cereal por una mosca intrusa. El argumento general de los reaccionarios es que la idea del comunismo es muy bonita *siempre que*

²⁰ De hecho, para Marx es completamente contrarrevolucionario, como se puede apreciar en la *Ideología alemana*, pues es un aparato inventado por la *sociedad civil* (término tomado de Hegel, si bien no completamente asimilado ni comprendido por Marx), es decir, por un momento formal de la burguesía para mantener el *statu quo*.

²¹ Por esta razón se hace fundamental un estudio del erotismo desde el marxismo. El problema del trabajo, de la conciencia, el reconocimiento y la historia serán fundamentales para comprender cómo el erotismo es una tentativa de superar esta alienación. Cfr. Capítulos II y III del presente trabajo.

²² En esta cita podemos ver que Gaitán Durán refuta la Unión Soviética con uso de la terminología marxista ya mencionada más arriba, la de la praxis. No sólo la capacidad teórica de la Unión Soviética es casi nula, su intolerancia frente a la crítica también la incapacita de toda praxis.

permanezca en la idea, pero que a la hora de la práctica la *naturaleza humana* interfiere con la posibilidad de una sociedad mejor. Jorge Gaitán Durán estaba convencido de que la naturaleza humana, si existe, es cambiante, y lo que hoy creemos que es natural, era impensable en otro momento: de Ícaro al hombre en la luna se extiende un largo trecho. Con suerte y determinación de una conciencia desgarrada común, un día podremos hacer lo que hoy parece imposible: una sociedad mejor.

El problema de fondo no es que el comunismo sea imposible o antiético, es que la Unión Soviética traicionó el sueño. La pregunta es ética, y toda pregunta ética es por el hombre: “Nuestro problema es saber si estamos en capacidad de darle hoy a la revolución un contenido humano” (1975, 248). Vale preguntarse si este contenido humano no implica de por sí la Ciudad de los Fines, hacer del hombre el fin irreductible de cada acción cotidiana. En 1953 el “Diario” inicia con un cuestionamiento sobre el comunismo, donde asume una conclusión: sólo al deshacernos del fetiche, será posible una sociedad comunista, pues el fetiche es la supervivencia de la divinidad en la mercancía —como se puede apreciar en el primer capítulo de *El capital*— y, como dirá en otro momento, “[e]l comunismo no es un producto de una mecánica inhumana, donde la Historia ocupa el sitio de Dios: es una obra de hombres” (1975, 272). Dos años antes de su muerte, Gaitán Durán cierra para siempre su “Diario” de esta manera: “Apenas el comunismo se humanice, el capitalismo morirá. Y con él todos nosotros. El capitalismo vive de los errores, de las crueldades, del dogmatismo de los partidos comunistas, más exactamente, del stalinismo [*sic.*]. También de la conformidad y de la ineptitud de la Inteligencia” (1975, 313).

Esto es lo que ignoran ciertos críticos feroces del marxismo, tanto como los artistas de ciertas corrientes: específicamente el realismo socialista “ha ignorado que el objetivo final de la clase obrera no es el de realizarse como clase, sino el de realizar una sociedad sin clases” (1975, 245). Según Jorge Gaitán Durán, la Revolución China sí logra solucionar este problema; por ejemplo, al eliminar “[...] a los terratenientes no como personas, sino como clase” (1975, 260-61) mediante la reforma agraria. Decíamos que diferenciar es importante. Hacerlo, para Gaitán Durán, es un problema de conciencia, como se puede apreciar en su “Diario”: “[...] sólo la conciencia podrá encontrar la vía justa entre el capitalismo pretendidamente democrático y la burocracia pretendidamente socialista. Para los intelectuales la Revolución comienza después de la revolución” (1975, 277). Esta conciencia es el cimiento de un camino ético.

No diferenciar imposibilita una asimilación honesta de nuestro entorno social, podríamos decir, de nuestro *ethos*. Entre mayor y más desgarrada resulte la conciencia, mayor es el campo de acción que permitirá transformar las condiciones materiales, mayor es el reconocimiento de nuestra historia y de *los otros*. En cambio, esta forma indistinta de ver los problemas termina por fetichizarlos y esto es en últimas, a los ojos de Gaitán Durán, un problema de retórica, pues no revela al hombre en su historia. Pero no sólo se trata de un problema político, éste es en el fondo un problema estético: en la literatura, este tipo de retóricas fetichizan el lenguaje, lo subliman. Es el gran problema que él percibirá en la tradición poética colombiana, que ha desvinculado la técnica de la vida cotidiana y, por tanto, no permite una producción realista del arte.

El arma contra el fetiche del lenguaje es la violencia. Ésta, tal como la concibe Gaitán Durán, es una tensión de la poesía con el lenguaje convencional; la poesía lo destruye para construir sobre su asedio: “La poesía es una forma de violencia” (292), afirma en su último “Diario”. Esto es consecuencia de que la poesía viola el lenguaje, es decir, violenta sus convenciones, desmitifica sus fundamentos históricos. En otras palabras, hace lo que el realismo socialista y la Unión Soviética no pudieron hacer: romper realmente con las imposiciones de la historia —por supuesto que de manera histórica, nadie se puede pensar fuera de su época—: “Porque el poema viola el lenguaje, logra violar también nuestra intimidad” (292), pero esta violación, que parece tan individual, no está privada de la historia y, por ende, de la otredad, por lo que en una entrevista aborda el tema, pero con cambios significativos: “La historia ha violado el poema. Por ello yo creo que el deber de los poetas de mi generación y de los que vendrán puede buscarse en su capacidad de violar la historia, es decir, que a nosotros nos ha correspondido la tremenda tarea de arrojar el cadáver del poeta tradicional y de crear nuevas formas que son, en últimas, formas de violencia”²³ (2004, 192).

Éste es ya el escritor como intelectual que piensa su oficio. La violencia del poema y del erotismo, como se examinará en los próximos capítulos, está ligada a la superación del yo, al conocimiento de la otredad, y en la destrucción artística del Estado y las formas morales, a la transformación, más que a los medios de transformación. Pero aquí lo que me interesa abordar es la destrucción técnica de las formas convencionales —lo que podrá sonar vanguardista, pero,

²³ Como se verá en el próximo subcapítulo, Gaitán Durán encuentra esta virtud, que en últimas será ética, en sus contemporáneos: “Poetas como Álvaro Mutis y Cote Lamus responden perfectamente a la grave exigencia de nuestra época que acabo de anotarle. Y junto con ellos hay que mencionar a [...] Charry Lara” (193).

como se verá, es lo más alejado de la vanguardia—. Esto está presente, por ejemplo, en la actitud con el verso (que no llevó siempre cabalmente Gaitán Durán): “A nosotros nos ha llegado el momento de resolvernos a romper con el verso. Tarea, por lo demás, difícil y poco grata” (2004, 183), pues “[l]a situación general era la dictadura absoluta del verso. Ni siquiera de la poesía” (183). En su crítica y en su obra, Gaitán Durán apuesta por el poema en prosa, “cuya necesidad se ha venido sintiendo desde Baudelaire, porque permite dos cosas importantes: el ritmo poético y el discurso de la razón, en síntesis maravillosa²⁴” (188).

En resumen, Gaitán Durán no rechaza toda idea de violencia, desarrolla una que se desligue de la violencia de las armas, podríamos decir que es una violencia pacifista. Ésta es una violencia poética, pero esto no significa que esté desligada de la violencia de la Unión Soviética o de la violencia de Sartre; por el contrario, están íntimamente ligadas, pues la Unión Soviética fracasó por no poder liberarse de las formas burguesas, lo que se ve claramente en el realismo socialista. La violencia de Gaitán Durán es una manera de ser revolucionario a cabalidad, a pesar de su admiración por Camus, y no permite escapismos históricos. Ahora, demos un paso más: verso no es igual a poesía, pero la verdadera lucha no es contra el verso como tal, sino contra cierta manera de deseo en el verso, contra cierta retórica de lo rimbombante que no corresponde técnicamente a la historia. Ha llegado la hora de hablar de este problema, hablar largo y tendido sobre la relación de este escritor-intelectual con el arte y de la relación del arte con la historia.

Retórica y forma histórica

La función de un escritor es llamar pan al pan y vino al vino. Si las palabras están enfermas, a nosotros nos toca curarlas

Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*

Aterricemos estos problemas a un terreno más estrictamente estético. En el número 10 de la revista *Mito*, recogido en *Un solo incendio por la noche*, aparece una reseña crítica sobre *El arco y la lira*. Según Gaitán Durán, la pregunta de Octavio Paz no es “*¿en qué consiste la literatura?*”, sino: *¿cuál es la relación entre la poesía y el mundo?*” (2004, 81). Certero o no, lo que me

²⁴ Esta síntesis desvirtúa totalmente la aplicación teórica de la oposición entre inteligencia y animalidad de Bataille. Cuando Gaitán Durán habla del límite de la inteligencia en su “Diario”, se refiere a otra cosa, a la incapacidad racional de superar el Yo y asir al otro. Cuando Bataille habla de inteligencia habla del producto del trabajo.

interesa del comentario es su preocupación: esta pregunta es la que persigue a nuestro poeta a través de toda su creación. Más adelante dirá: “El poeta, fuere cual fuere su camino, necesita enfrentarse lúcidamente a la realidad histórica de la palabra” (82) y ésta es evidentemente una pregunta técnica. La palabra tiene una realidad histórica, esto significa que se ha desarrollado con la historia y sólo dentro de ella cobra sentido para la sociedad. Más específicamente: el arte le habla a su época sobre sus problemas materiales de tal manera en que, al ser crítica de la vida cotidiana de la que parte, técnicamente el hombre puede ser parte de tal acontecimiento histórico que es la lectura. Es decir, el arte le *habla* en una *lengua común*.

Gaitán Durán, en su carrera, se encuentra en una tensa y constante lucha contra la retórica resultada de una crisis histórica del lenguaje que entra con el tormentoso movimiento del siglo XX. Desde el punto de vista de Sartre, “[h]ubo una crisis de la retórica y luego una crisis del lenguaje” (8). Esta crisis consiste en que al escritor le dio por hablar, por ejemplo, “de arquetipos y de la ‘naturaleza humana’, hablar para no decir nada” (62) y olvida que sus palabras significan. Es decir, la crisis de la retórica, de la que habla Sartre, es cuando el escritor vacía su obra del decir y su amaneramiento técnico no corresponde a una realidad histórica; sin embargo, olvida que, a su pesar, las palabras significan: “Si en ciertas épocas, dedica su arte a fabricar chucherías de inanidad sonora, eso mismo es un signo” (9).

Gaitán Durán se encuentra con la misma insatisfacción respecto de los escritores de la tradición colombiana. Pero para comprenderla es necesario un examen más global sobre la técnica. Curiosamente, es más conveniente iniciar con sus pensamientos sobre las artes plásticas (pintura y mosaico en este caso) y hasta sobre la música, antes que con los que se dirigen a la escritura. Gaitán Durán visita Venecia en abril de 1950, donde puede ver los mosaicos de San Marcos del siglo XII al XV. En ellos nota un desbalance entre el significado y su propia construcción, que anota en su “Diario” publicado en el número 5 de *Mito* de diciembre de 1955:

La decadencia del signo y el embalsamamiento de la técnica tienen a lo menos correspondencias, no por ambiguas, menos activas. Si se acepta que a una estructura social y económica corresponde una superestructura ideológica, debe admitirse igualmente que las técnicas nacen, se desarrollan y mueren con el cuadro histórico que las hace **necesarias** para la expresión. Materialmente pueden supervivir, agotada ya su aptitud *comunicativa*. Pero su presencia física sólo implica especialización, artesanía, —

en cierto sentido— retórica. Algo semejante sucede en el poema, tal como lo entendemos hoy. (1975, 222; cursivas mías, negrillas del original)

La historia les da vida a ciertas formas de significación y, a medida que pasa la historia y las necesidades materiales cambian, estas formas mueren y ya no *comunican* nada a la sociedad. Con esto no se quiere decir que en la Atenas del siglo VI aC un poema que cuenta acontecimientos del XII aC con técnicas del VIII aC no sea entendido por los atenienses, que haya perdido toda comunicabilidad, que la *Iliada* no signifique nada para nosotros. Pero el siglo VI aC tenía la tragedia, una forma técnica de arte nueva correspondiente a su época. Lo que quiere decir Gaitán Durán aquí es que, una vez pasa la Edad Media, no se pueden hacer novelas caballerescas como el *Palmerín* o el *Amadís*, sino un *Don Quijote*. De ser todas las obras reritos exactos de las técnicas pasadas, se cometería el error que Gaitán Durán critica en la política: la toma de un molde que baja de las nubes y enseña a escribir. El problema que Gaitán Durán ve con el desbalance entre técnica y signo es una falta de correspondencia de la técnica con la vida cotidiana: el autor no parte de la realidad, no la investiga, no la experimenta para hacer su obra de arte, sino que la prefigura en un molde técnico que viene del pasado.

Esta técnica ha muerto, es un cadáver. Una vez que el arte comienza a alimentarse de este cadáver de lenguaje²⁵, se transforma en retórica. Cuando el arte no comunica y recae en la técnica prefigurada del pasado, no es posible armar *comunidad* alrededor del lenguaje. Su valor se ha fetichizado y no puede ser entendido sino por el especialista o el sepulturero. Por esto es que considera que otros mosaicos posteriores, tipo Tiziano, “son mediocres. El genio individual no podía sobrepasar gratuitamente la *trascendencia* colectiva” (1975, 223). El arte, que técnicamente no parte de la vida cotidiana, no comunica, por esta razón no forma comunidad y, al no hacerlo, se aliena en la individualidad del “genio”; éste, como se podrá notar, no dista mucho de aquellos intelectuales, para quienes su deseo era igual a la realidad, pues se empeñan en lucir la técnica de su tradición, no la de su realidad. La retórica, no por difícil sino por anacrónica, no sólo aliena la sociedad de su mismo contenido social, sino que también aliena la sociedad de manera individual. Destaquemos que finalmente nos apartamos del compromiso del planteamiento existencialista del intelectual, totalmente biográfico, a uno estético.

²⁵ No confundir con el cadáver de lenguaje de Mallarmé del que habla Barthes en *El grado cero de la escritura*.

En su visita a Amsterdam, meses después de su viaje a Venecia, Gaitán Durán reflexiona: “[...] Van Gogh —y ahí reside el meollo de su gloria— ha comprendido la caducidad de las formas técnicas que tan apasionadamente se le han entregado” (1975, 230). Su tarea, impedida por su sociedad finisecular, es la de “alcanzar una armonía orgánica de lo subjetivo y objetivo [...], los dos elementos de una unidad dialéctica”²⁶ (231). Es a esto a lo que debe apuntar el arte, a lo que apunta en últimas Jorge Gaitán Durán con su creación poética desde *El libertino* (1954) hasta *Si mañana despierto* (1961). El poeta “[d]ebe apoyarse sobre un lenguaje social o comunal y, a la vez, encontrar la palabra única” (Gaitán Durán, 2004, 83), dice en la reseña de *El arco y la lira*. Esto es, por un lado, sin dejar de ser un individuo de una sociedad, franquear el abismo que en el lenguaje —y en general— nos separa de los otros; por otro, sin dejar de lado la colectividad de su lenguaje, encontrar lo que es técnicamente nuevo, formar su método de realismo, única manera en que descubrirá, a su vez, lo novedoso de lo evidente en la vida cotidiana.

A Gaitán Durán parece molestarle lo mismo que a Lukács, cuando éste dice “[...] que es una de las grandes desdichas de nuestro tiempo el que se considere el arte desde un punto de vista técnicamente formal” (1971, 51). Pero, al igual que para Gaitán Durán, esta postura no se limita al arte, es una postura frente a la historia, puesto que para estos dos autores el problema artístico está íntimamente ligado al problema histórico. Cuenta Lukács que después de *Historia y conciencia de clase*, en su búsqueda de una nueva orientación, luchó con una concepción del “materialismo vulgar” y del positivismo burgués, la cual ve “en la técnica el principio objetivamente motor y decisivo del desarrollo de las fuerzas productivas. Es evidente que con esa concepción se afirma un fatalismo histórico, una eliminación del hombre y de la práctica social” (1969, XXXIV-XXXV). La solución de Lukács es que “más bien se intenta mostrar en las fuerzas económicas mismas el momento social rector, que determina la técnica” (1969, XXXIV). La postura resulta muy similar a la de Gaitán Durán, quien ya criticaba al respecto esta misma concepción como idealización de la Producción que “queda presa de su propia mitología” (1975, 273) como burocracia. Su creencia descansa en que “[l]a construcción de una sociedad sobre sus datos primarios, dados por la lucha de clases, adquiridos con pena, resulta imposible sin la lucha del hombre por ser él mismo” (1975, 273).

²⁶ Tema de interés para otra ocasión: una comparación de Gaitán Durán con *La ontología del ser social* de Lukács, pues “Van Gogh intuía una síntesis superior que los pusiera [al sujeto y el objeto] en relación entrañable con la vida cotidiana” (Gaitán Durán, 1975, 231), también la base de la que parte Lukács para desarrollar su ontología.

Así mismo, esta postura está presente en el campo artístico. Cuando visita en junio de 1959 el Salon des Realités Nouvelles Nouvelles Realités de París, Gaitán Durán siente cierto “malestar”. Cuenta lo siguiente: “Me inmutó, de resto, la hermosura escandalosa de algunos cuadros; pero no logré reconocer en ellos la respuesta única a una necesidad humana —ética o estética— que constituye, en definitiva, la creación” (298). Ambos conciben la técnica del arte no retórico como revelación del hombre y ésta es una revelación que se da desde un “sentido de época”²⁷ que ofrece el arte. Así lo afirma Lukács: “Soy, pues, de la opinión de que el contenido es aquí, decididamente, lo primario. No hemos de partir de las cuestiones técnicas sino más bien preguntarnos cuál es el gran sentido de una época, que condiciona y produce una técnica determinada del lenguaje, de la pintura y demás” (1971, 52).

El contenido, el significado, la queja de Sartre es esta misma: los escritores quieren olvidar que las palabras (de la prosa²⁸) significan. ¿No es acaso la falta de comunicación el síntoma más evidente de la alienación del absurdo, vivir en un mundo que no se entiende, que no me habla? Al respecto podemos mirar la biografía de Gaitán Durán, escrita por Mauricio Ramírez Gómez, según la cual el problema ético fundamental es “la comunicación con los otros” (14). En este sentido, el problema retórico —como sublimación de la pompa técnica y relegación del significado que cobra sentido con la historia, que no permiten una comunicación— es también un problema ético. Sin embargo, en una revisión de *Un solo incendio por la noche* —libro que le debemos al mismo Ramírez Gómez— encontré que estas palabras sobre la comunicación fueron parafraseadas por Ramírez Gómez sin ningún señalamiento bibliográfico de un texto del propio Gaitán Durán, lo que permite malentendidos peligrosos.

Miremos cómo llega Gaitán Durán a la conclusión de que la comunicación es un problema ético. En 1960 *El Espectador* publica una columna llamada “Escrutinio”, como nuestro intelectual solía bautizarlas. Allí dice que la pintura en Colombia ha subido de nivel de manera inimaginable en quince años. Pintores como Botero, Grau, Obregón y Ramírez Villamizar son mencionados. La gran virtud de su pensamiento estético, según Gaitán Durán, es que “[l]a afirmación de sus valores estéticos depende, en mucho, de la claridad con que se planteen su problema humano, el porqué y para qué de la creación” (2004, 419). Esta razón de ser de su

²⁷ Recuérdese que éste también es el problema de los intelectuales modernos, pues “no escapan al radical desgarramiento de la época” (Gaitán Durán, 273).

²⁸ De hecho, los comentarios de Sartre sobre Rimbaud son tan poco interesantes por esto mismo, cree que sus palabras no significan, pintan, por su naturaleza misma de no ser prosa sino poema. No es el caso de Gaitán Durán.

creación es el porqué mismo de su relación con su público: “[...] enfrentan la cuestión ética por excelencia: la comunicación con los otros” (419). Pero esta comunicación no es, como afirma Ramírez Gómez al hablar del miedo a la inutilidad de la palabra, la capacidad o incapacidad de “hacer comprender a los otros la propia visión del universo” (61). No se trata de un puro intercambio de ideas; comunicación es un diálogo que permite reconocernos en el otro como comunidad, por esto asegura que el camino de estos pintores “sigue un proceso inequívoco: de la soledad al esplendor colectivo, de las aventuras desesperanzadas a la capacidad compartida” (419). No se trata ya del diálogo transformador de realidad del intelectual.

Por supuesto que no hay esta experiencia colectiva sin su ingreso a un metabolismo social e histórico. Por esto la retórica rechaza toda tentativa ética al oscurecer el panorama de la realidad social compartida. El comentario de Allen Wood sobre la “vida ética” en Hegel resulta acertado en este sentido: “The point of Hegel’s emphasis on custom is [...] to stress the importance of freedom, that is self-harmony or being with one-self in one’s social life, as the foundation of ethical norms”²⁹ (225). Es decir, que el sentido ético de la comunicación no es transmitir ideas ni visiones del universo, sino hacernos conscientes de que vivimos en nuestra época, en nuestra sociedad, que vemos al otro como principio de nuestra identidad y en este diálogo formamos una nueva ley. Para que esto suceda, la técnica debe partir de la vida cotidiana para mostrar al hombre en un sentido de época. La retórica nos aliena de esa historicidad del lenguaje y, al hacerlo, pierde toda capacidad emancipadora y comunicativa. Este problema retórico llega a un punto dramático cuando lo analizamos desde un punto de vista abiertamente político, evidente en el caso de la pintura soviética:

La pintura no refleja el movimiento revolucionario, sino —por el contrario— da de la vida soviética imágenes sospechosamente burguesas, basadas en técnicas que la evolución histórica ha dejado atrás. [...] No puede haber desacuerdo entre forma revolucionaria y contenido revolucionario; en la práctica forman un todo donde el sacrificio de una parte

²⁹ Mi traducción: “el punto del énfasis de Hegel en la costumbre [...] es asentar la importancia de la libertad, que es armonía con sí mismo o ser consigo mismo en su propia vida social como fundamento de normas éticas”. Recuérdese que la palabra “costumbre” es el equivalente del alemán *Sittlichkeit*, que se ha traducido como moral.

desvirtúa entrañablemente la otra. Una forma inadecuada para la época transforma expresivamente el presunto contenido revolucionario en convención³⁰. (1975, 246)

Es decir, al entrar en la convención técnica, dominio de la retórica, el arte ha sido permisivo con la práctica contrarrevolucionaria de la Unión Soviética y además no ha sabido interpretar cabalmente su realidad histórica. Esto significa que no ha estado a la altura crítica de los acontecimientos. Sus pintores, sus artistas, sus escritores, al ser técnicamente conservadores, han sido políticamente reaccionarios. Así, Gaitán Durán condena a la Unión Soviética de manera política y estética³¹, sendas cruzadas, no paralelas. Pero aquí el compromiso con la vida cotidiana es distinto: no se trata ya de denunciar o no estar de acuerdo en la vida cotidiana con el caso específico de Rosenberg o Rajk, se trata de partir de la vida cotidiana para hacer arte. El arte que sigue su tradición como convención, es, en resumen, reaccionario, si la historia le demanda nuevas técnicas formales para que el texto comunique “el gran sentido de época”. Debe tener coraje, enfrentar la tradición y se dará cuenta de que “[s]u abrumadora consistencia aparente revela incontables grietas cuando la conciencia toma el riesgo de *desmitificarla*” (1975, 247). Ésta es la tarea del escritor como revolucionario que ha pasado por una conciencia intelectual.

Es necesario en este punto hacer un par de aclaraciones. La crítica de Gaitán Durán no está dirigida a la técnica como tal, sino a cierta asimilación retórica de la técnica que aliena la historia. Pero la técnica, de hecho, es potencialmente emancipadora, pues, si seguimos a Benjamin en este campo, el arte se puede *desaturatizar* desde ella. Es el caso del cante jondo español. Gaitán Durán visita Madrid en 1960 y reflexiona sobre este arte: “Lo esencial de la técnica del cante jondo reside en la vibración o el temblor de los labios, la lengua, los dientes y los músculos del rostro. Nace así el ay, el lamento, semejantes a las canciones medioevales de Flandes y la larga queja religiosa, todavía viva, del árabe” (1975, 283). El cante jondo dio forma técnica a la voz desde estas condiciones históricas, pero hay otra opción: los cantantes también pueden elegir y, en este caso, eligen la opción más romántica de todas, es decir, la más absurda y vanidosa: “Los profesionales suprimieron este elemento físico, porque afea y deforma la cara. Piensan ingenuamente que lo remplazarán con fuego interior” (283). La pérdida de esta forma

³⁰ Otra comparación posible es con el concepto de retórica de Barthes, pero el espacio no lo permite. Limitémonos a señalar que para Barthes entre más se entregue el texto a las convenciones, más retórico es y, entre más las rompa, más cerca está de la escritura. Por supuesto, para él las convenciones, como las mitologías, son construidas y destruidas por la historia, así como la destrucción de una convención termina por convertirse en convención a su vez.

³¹ La vanguardia de la Unión Soviética y el realismo socialista pretendía ser ambas cosas.

histórica, desarrollada técnicamente por necesidades históricas, resulta fatal para todo elemento estético, por intacto y hermoso que quedara el rostro del cantante: “se advierte luego, con sorpresa, que nada queda. El arte se ha deshecho irrevocablemente” (283).

También es necesario aclarar que su incursión contra el uso retórico de la técnica no es como tal un ataque a la forma. Recordemos que todo pensamiento, todo poema, toda palabra tiene forma. El arte precisa de la mayor excelencia formal posible, pero ésta no es el soneto del Siglo de Oro, ni el terceto encadenado de Dante, ni el verso libre; es la forma que cada época necesita. Ésta no aparece de manera *evolutiva*, sino que se forma o se retoma en transformación según lo dicte el ejercicio realista de la vida cotidiana. No en vano el comentario de Gaitán Durán sobre Vallejo y Pound, que es aquí un paréntesis en el tema técnico del arte plástico:

La obra de poetas como Vallejo y Pound revela la voluntad de superar la oposición entre Poesía y Sociedad; sugiere cuáles son los deberes del decir poético: expresar con palabras propias, con intensidad y ritmo irreductible, las preocupaciones del hombre contemporáneo, las que se emparentan estructuralmente con lo universal. Ninguna concesión formal; pero tampoco ninguna concesión del espíritu³². (2004, 423-24)

No sólo se trata de ser *actual*, para Gaitán Durán la preocupación del hombre contemporáneo que rescata el arte es la que empata con lo universal: por una parte, la obra de arte no da ninguna concesión al lenguaje, siempre lo crea; por otra parte, siempre hace coincidir esta novedad (la de su época y la de la creación del lenguaje), con una universalidad humana. Es el caso de obras del pasado que guardan actualidad asombrosa, son contemporáneas. La contemporaneidad ha visto su propia situación en estas obras, estas obras todavía *nos hablan*, hemos rescatado de ellas lo que nos es contemporáneo, porque ellas lo permiten, en ellas hay una dialéctica de lo particular y lo general: están a su vez plantadas en la particularidad de su tiempo y en la generalidad de la humanidad.

El caso del muralismo mexicano resulta apasionante en este sentido. En una columna de *El Espectador* en 1960 Gaitán Durán lo reseña. La pintura mexicana comenzaba a ser desprestigiada con el paso de la revolución, pues “[f]ue el ángel estético de una revolución popular y es ahora el demonio político de la estética” (Gaitán Durán, 2004, 458). Sin embargo, el

³² Que se refiera a Vallejo es muy consecuente: *Trilce* es un libro violento poéticamente, revolucionario, que, sin necesidad de abandonar el verso, no deja de ser plenamente correspondiente a su tiempo y, al tiempo, universal.

llamado de Gaitán Durán es a que “[r]esistamos la tentación de reducir a un pasado histórico esta obra íntimamente ligada con la Historia” (458), hace falta examinarla juiciosamente para encontrar “su radical acuerdo con México” (458). Hay entonces una relación, en este caso, específica y mutua entre historia y arte: “Sin México, esos murales no serían Pintura. Agreguemos, como compensación, que, sin la Pintura, México no hubiese logrado situarnos en su tragedia” (459). En otras palabras, “[l]a pintura mural mexicana revela la nostalgia, el esfuerzo épico y la frustración de un pueblo. El mexicano moderno se considera, en lo más hondo, vestigio de un esplendor abolido” (459).

En estos comentarios, que no dejan de ser muy parecidos a los de *El laberinto de la soledad* de Paz, podemos ver que el muralismo mexicano, si bien estuvo atado a unas necesidades históricas de su tiempo (la revolución) y respondió técnicamente bien a estas necesidades, desde la técnica sigue vigente en 1960 porque responde a las monstruosidades posrevolucionarias: “Su pintura fue hecha a la medida de un México revolucionario. Hoy, en su irregularidad, en su desmesura que linda a veces con lo grotesco, en su pobreza imaginativa, descubrimos también los límites, las frustraciones de la revolución” (459). Pero, además, responde a una universalidad que no se puede expresar sin su particularidad: el peligro de que las revoluciones caigan en el terror.

Pasemos ahora sí a la literatura. El 1° de junio de 1947 —mismo año en que se publica *Presencia del hombre* y a un año de haberse publicado *Insistencia en la tristeza*— el *Suplemento Literario Dominical* de *El Tiempo* ventiló un debate sobre la poesía. En él participaron algunos miembros del movimiento *Viernes* de Venezuela, León de Greiff, Jorge Rojas y Gaitán Durán. En este debate, a pesar de las puerilidades que a veces se le escapan de la boca (Gaitán Durán tenía veintitrés años), sale con apuntes geniales como: “Lo importante en la cuestión poética es el problema vital, la experiencia histórica, y no la metafísica poética” (Gaitán Durán, 2004, 60). Desde comentarios como éste no es tan ridículo, como el lector pensará, abordar estos temas a partir de teorías materialistas de la estética.

Uno de los temas de discusión fue la importancia (relativa) del grupo Piedra y Cielo. Al respecto, Gaitán Durán adopta una postura, que corregirá con toda justicia después, la cual reivindica esta generación. Pero más que juzgar su reivindicación como certera, me interesa su argumento (que es errado con respecto a este grupo, excepto por el olvidado Vargas Osorio):

“[T]odos sus elementos están íntegramente ajustados al medio y a la época”, aparentemente es un “[...] movimiento auténticamente americano³³” (61). Al parecer “Piedra y Cielo interpreta en Colombia, de manera cabal, el drama del universo, o sea este tránsito que se está llevando a cabo desde el individualismo hasta el colectivismo, desde el racionalismo hacia lo trashumano, lo místico, lo fantástico, lo religioso³⁴” (60). Después dirá con un tono radical pero lúcido que

Toda poesía es social. Interpreta³⁵ el medio universal al cual está supeditada fatalmente, y se ve condicionada por el medio singular de cada país. Toda poesía que no responda a una realidad social, no importa que adopte para su expresión el camino subjetivo u objetivo, será una poesía mediocre, casi diríamos nula, cero. [...] Creo que la poesía no podría ser nunca demagogia, gritería chillona con cartel político ni afiche. (74-75)

El descontento con la poesía colombiana actual es total, pues está cómodamente instalada en esta retórica. En un texto llamado “Situación de la poesía colombiana”, anota que “[n]uestros románticos fueron ‘modernistas’ antes de tiempo y los ‘Nuevos’ modernistas retardatarios” (2004, 85-86). Nadie cumple el papel que la historia le exige, lo que se agrava con la crisis del lenguaje de la que hablábamos³⁶. Como dice Paola Marín, aquí el problema es parecido al de Sartre, pero con un agravante: la técnica, ya que “[n]o sólo nuestros poetas no han dicho nada, en un plano de conciencia tampoco han expresado originalmente sentimientos. Se han inclinado reverentemente ante el lenguaje; se han prosternado frente a la palabra despótica³⁷” (2004, 86).

En el momento de este debate sobre la poesía Gaitán Durán no está reconciliado con su “generación”: “[...] no existe poesía nueva en Colombia. Es decir, como entidad representativa de su época y de su medio, autónoma e independiente” (2004, 70). Pero, al ser más consciente de

³³ Esto es totalmente discutible, de hecho, erróneo. Pero lo interesante es su necesidad de buscar una poesía así. No en vano la reivindicación justa que hará después en este debate es a Neruda y Vallejo.

³⁴ En otro texto de abril del mismo año, “La poesía religiosa”, Gaitán Durán diferencia rotundamente estas dos corrientes: la poesía mística es elevación a Dios y la trashumana y religiosa es acto de rebeldía y desesperanza. Quizá Gaitán Durán acude a la etimología de la palabra “religión”. En todo caso, “Más allá de toda poesía sólo queda el drama del hombre” (2004, 58). Me quedo con esta diferenciación.

³⁵ Esta palabra es clave, el arte no reproduce ni copia la realidad, la interpreta.

³⁶ “Antes de León de Greiff, hay casos en la historia de nuestra poesía de desconfianza, inquietud, malestar ante la palabra, que se tradujeron significativamente en inconformismo ante la sociedad” (2004, 87).

³⁷ Si se afila la mirada, se podrá ver que el problema de la tradición como técnica retardataria está patente en la pureza gramatical: “El lenguaje, por lo demás, no está aherrojado. Esclaviza a su turno a quienes se preocupan más por la corrección gramatical o por el lustre que por el decir” (2004, 514). Por esto, el afán de Gaitán Durán por hablar de la poesía desde cierta *violación del lenguaje*; esta violación significa que “[e]l creador inventa permanentemente la gramática” (513). Esta invención es en últimas la consecuencia destructiva del erotismo en la poesía. Otra vez *Trilce* es un ejemplo perfecto de violación del lenguaje y permanente invención de la gramática.

lo que es capaz su generación, cambiará su postura y se dará cuenta de que esa virtud, que para él forzosamente caracterizaba a Piedra y Cielo, era realmente la virtud de su propia generación. En “Situación de la poesía colombiana”³⁸ es rescatado uno de sus contemporáneos como el más representativo de un grupo de poetas preocupados por la filosofía y las ciencias del hombre: Cote Lamus. La razón es totalmente significativa: “[...] incorpora a sus poemas, enérgicos y generosos, las ideas de nuestro tiempo” (2004, 89).

Este cambio de actitud se lleva a cabo en poco tiempo. Pasa 1947 y un año después Gaitán Durán cambiará o aclarará totalmente su postura frente a sus contemporáneos, pues se da un debate movido sobre la validez de la nueva generación, de la que harían parte los futuros poetas de *Mito*, los Cuadernícolas y los jóvenes poetas que no se parecían mucho a Piedra y Cielo. Este debate de las generaciones es fundamental, pues las implicaciones ético-estéticas de lo que es una generación asalta la retórica. La primera manifestación de nuestro intelectual será el 10 de octubre. Entonces Gaitán Durán no está muy seguro de formar parte de una generación por pertenecer a un eslabón en una cadena cronológica y deja esta tarea a la crítica futura.

Pero ya comienza a reflexionar sobre lo que es una generación: “Me parece que en la poesía una generación es más bien un monumento irradiante —con continuidad o no—, una de esas casuales acumulaciones en determinado tiempo de varios grandes poetas, obedientes a la verdad de una época, innovadores y autónomos, con posterior influencia en el desarrollo de la cultura” (2004, 93). Es un poco abstracto el término de “verdad de una época”, no se explica en ninguna de las 1.098 páginas que son el total de su obra publicada, por lo que difícilmente se desarrolla, pero lo que sí podemos interpretar es la importancia de estar ligado al presente: en últimas, un escritor obediente a la verdad de una época, está enamorado de su realidad y parte de ella, de su vida cotidiana, para hacer su obra e influir en el futuro “desarrollo de la cultura”.

En los artículos enmarcados en este debate Gaitán Durán refinará su concepto de generación. De hecho, esta preocupación, que lo inquietará incluso hasta 1960, no dejará de replantearse. Pero detengámonos en ciertos puntos: el escritor-intelectual tiene los pies sobre la tierra, es decir, vive su tiempo; esto se ve también desde un plano generacional: “[C]ada generación tiene sus puntos de vista, el cristal que le dan su época y su ambiente” (2004, 95).

³⁸ Un texto sin fecha, pero muy posiblemente posterior a 1956, ya consolidado *Mito*, pues hay una mención a *Los sueños*, al que, sin embargo, pudo haber accedido en manuscritos en una fecha previa.

Esto significará más adelante que “[a]l imperativo de la época no pueden escapar ni las más fuertes individualidades” (2004, 111), es decir, la tarea de escritor es conjunta, la generación de por sí es una comunidad que despliega los límites de una comunicación, de una técnica.

Ya habíamos planteado que hay una contradicción entre la crítica de la técnica y el uso del soneto, sobre todo en la obra ulterior de Gaitán Durán. Piedra y Cielo manejó con maestría técnica el soneto, sin embargo, la negación rotunda de Gaitán Durán al piedracielismo no implica una negación rotunda del soneto; el problema al parecer es que hay que reformularlo. La defensa —por lo demás absurda— que Gaitán Durán hace de los sonetos de Payán Archer van en este sentido: sin necesidad de abandonar el soneto, técnicamente se revoluciona el soneto al recortar la frase en el final del verso para que encabalgue en el siguiente, lo que sería más acorde con una realidad resquebrajada, como lo es el capitalismo del siglo XX. Así “hasta en la misma técnica del soneto hay un soplo nuevo” (2004, 95).

Ésta es una solución poco pensada —pues hace miramientos al cambio, pero no propone nada concreto desde la técnica—, pero es ya un inicio para comprender qué entiende Gaitán Durán por retórica y cómo podría usarse la técnica para interpretar la historia. En los poemas de *Amantes* y *Si mañana despierto* se verá una experimentación técnica, pero no con los encabalgamientos cortados en el final de los versos (que sin embargo estarán presentes en algunos sonetos) sino con el manejo de la primera persona del singular y del plural³⁹. Un verso resquebrajado no nos dice nada de nuestra realidad resquebrajada, en cambio la confusión del sujeto gramatical y la infusión del yo en el otro implica una interpretación crítica de la realidad. Payán Archer, según nuestro intelectual, no es un imitador, mientras que su crítica, en todo caso, está dirigida a los grandes imitadores contemporáneos. La sola existencia de los epígonos de Piedra y Cielo es un acto de retórica que nada tiene que ver con el arte y menos con las generaciones, “son aprovechados discípulos y retóricos de nota más que poetas” (112), para quienes “[e]s sencillísimo hacerle tragar una afirmación sofisticada⁴⁰ a un público que no ha tenido suficientes oportunidades para conocer la obra de estos poetas” (113).

³⁹ Cfr. Capítulo III de la presente monografía. Allí estudio minuciosamente este caso en “Sé que estoy vivo”. La confusión del lugar de enunciación es una transformación técnica, pues, ¿quién es aquí el *yo lírico*? ¿Lo hay?

⁴⁰ Otro aspecto interesante es la relación platónica entre retórica y ética: ¿permite la retórica el examen de la vida? Y ¿qué pasa si es un examen histórico o de época? Queda el espacio libre para un nuevo estudio, como siempre.

Pero más allá de toda esta maquinaria retórica, lo que debe alcanzar el escritor es una pregunta histórica. En una entrevista de 1960 realizada por Cecilia Laverde G., Gaitán Durán nos dice que “[l]os límites de edad en la determinación de la estructura de las generaciones me parecen secundarios. Lo que cuenta es la pregunta irreductible que cada generación le hace a la época en que vive” (2004, 193). Ésta es una zona gris, pues definir la pregunta irreductible que una generación le hace a su época está a orillas de la imposibilidad, pues si se ahondara en el caso individual de cada escritor sus preguntas irreductibles difícilmente tomarían el mismo camino. Sin embargo, permitiría definir una generación por afinidades electivas, más que por la edad. Si bien esta idea se aventura en exceso y se desarrolla realmente muy poco, lo que sí es admirable es el intento de definir una generación desde la actitud que se tenga frente a la realidad concreta.

En noviembre de 1949 aparece otro texto de Gaitán Durán: “Una nueva conciencia ética”. Según el texto, lo que caracteriza a la nueva generación es una nueva conciencia ética, pero ésta nunca emerge sola. Aquí aparecen dos elementos que de nuevo deben encontrar cierto balance: la ética y la estética. No podemos decir que cada uno de estos términos corresponda a otro de los que ya examinamos, que la ética es la poesía “social” y la estética es la retórica. Más bien, se puede pensar que el equilibrio entre ambos es condición necesaria para la poesía social (que, de hecho, es para Gaitán Durán la poesía en sí misma). Las preocupaciones éticas o estéticas definen las preguntas de las generaciones, pero es imposible, según Gaitán Durán, eliminar uno de estos dos aspectos: “Históricamente se puede aceptar que hay épocas en las cuales el estímulo estético obtiene primacía sobre el estímulo ético en el proceso de la producción cultural, y otras en las cuales se conforma el hecho contrario. No quiere decir esto que tanto lo ético o lo estético puedan desaparecer en aras de una plena existencia del otro factor” (117).

Ambos aspectos son esenciales para la producción de la obra de arte. Pero, aunque la estética no se identifica directamente con la retórica, la eliminación de la ética constituye un peligro retórico, ya que, cuando “la invasión de lo estético es tan inmensa que los valores éticos mueren rotundamente, la obra así lograda no tendrá seguramente ninguna vida perdurable, pues se ha llegado a la literatura suntuosa y vacía que desemboca en la pornografía y en la retórica” (117). Aunque para Gaitán Durán uno de los dos valores siempre ha de prevalecer sobre el otro, lo que hay que buscar es “una conjunción armónica y profunda, una síntesis, una estructura sin grietas” (2004, 117). Esta preocupación se ve claramente en su poesía.

El más grande poema de *Asombro*, el penúltimo, hermana, como Baudelaire, acción y ensueño y los opone al canto de una sirena: “Sólo la vida pudo ser el sueño/o la sirena de los acantilados/cerca a su clara isla de navíos” (1951, 37). El acto del despotismo estético está en la clara referencia de Lorelei, la sirena que enamoraba a los marineros en el Rin con su canto, quienes distraídos caían por un acantilado. No es suficiente con desear, con que la acción y el sueño se hermanen, hay que cambiar la manera de desear, soñar de manera distinta. El sueño del mero placer seductor del canto de Lorelei sólo lleva al abismo. Sólo un juicio ético de la obra de arte puede llevarla a su estadio estético.

En resumen, se oponen entonces dos valores: la conciencia de la época o poesía social y la retórica. Lo que reluce en el fondo es una clara identificación de la vida ética con el compromiso del poeta con la época que le tocó vivir: sólo al calibrar técnicamente su arte con las necesidades materiales de su tiempo, el artista podrá *comunicar* su sociedad de manera crítica, pero sin olvidar que lo que hace es arte. “Se hace necesario nivelar en cierto punto de equilibrio y calidad literaria, más o menos elevado, si se quiere hallar lo justo” (2004, 112).

Baldomero Sanín Cano es en este sentido el ejemplo de lo que el escritor debe hacer. En 1957 se hace un homenaje a Sanín Cano por sus 95 años y Gaitán Durán pronuncia un discurso en que declara su admiración, “Sanín Cano y la situación del intelectual colombiano”. En esta ocasión es cuando aparece quizá su frase más citada: “Todo edificio estético descansa sobre un proyecto ético” (2004, 170-71). Unos años antes decía que “[e]l bello edificio no tiene habitantes. El armónico cuerpo no tiene alma” (119). Se trata de que una vida ética habite ese edificio, de darle un alma al cuerpo. En su columna, publicada en 1961, “El liberalismo fundamental de Baldomero Sanín Cano”, descubre Gaitán Durán que el fundamento para que Sanín Cano se arme de una “ética de la palabra” es que ha podido franquear esta situación de incapacidad crítica: “Cuando no se sabe intentar la crítica del acontecimiento, el vocablo suplanta insidiosamente el valor y surge la retórica, literaria y política, con que en Colombia tanto conductor heroico nos ha afligido implacablemente” (1999, 150). Pero su ética de la palabra también está en franquear, correr riesgos y protestar ante la censura, como lo hace Sanín Cano (2004, 171). Ya sea contra la censura o contra esta incapacidad, el escritor debe luchar en contra de una retórica impuesta por el Estado o la tradición artística.

Toda esta reflexión, sin embargo, no significa que nos neguemos rotundamente a leer textos que no pertenezcan a nuestro siglo, muchos textos nos siguen *hablando*. Por el contrario, es un llamado a leer *situados*, a poner nuestra situación como prioridad irreductible —lo mismo va para la escritura—: “No se regresa a Bécquer, a Góngora, a Lope de Vega o a Garcilaso; sus obras son *postulados* culturales, de los cuales partimos y ante los cuales nos situamos” (2004, 88). Esto no significa que todo texto de la tradición sea nuestro punto de partida, significa que la validez ideológica de toda obra sólo puede demostrarse con un examen situado que enfrente las obras con el tiempo.

En este punto, Jorge Gaitán Durán, mecenas de su generación, la anterior y la siguiente, no deja de ser crítico con la primera: “En general, creo que la mayor falla de los nuevos poetas, la que les puede restar perdurabilidad, es la agrupación en su obra de ciertos materiales anacrónicos” (94). Pero aquí se habla de una perdurabilidad. En esta crítica se hace ejercicio de lo que él considera una característica fundamental y necesaria para una generación: “Las cualidades que debe poseer una nueva generación son dos: la crítica y la autocrítica” (99). Ya como un hombre de sus contemporáneos, se autocritica. La autocrítica, según Gaitán Durán, sirve para “eliminar de la propia obra todo lo que es producto de las modas literarias y no verdad eterna” (99). El arte, a pesar de pasar el tiempo, no es desechable, lo que pasa es que se juega en una dialéctica de lo que Gaitán Durán llama el absoluto.

Pero ¿qué es el absoluto si no la experiencia de la poesía? En una entrevista se le pregunta qué piensa que es la poesía. La respuesta debe ser atendida: “En definitiva, yo puedo percibir la poesía, pero me resulta casi imposible definirla. Yo veo la poesía en una escena de *Monsieur Verdoux*, de Chaplin, o en *Guernica*, de Pablo Picasso. Aventurémonos a decir, sin mayor convicción, que la poesía es ese instante en que se percibe la posibilidad de un absoluto” (2004, 184). Esta respuesta, de la que parece sospechar Gaitán Durán, debe ser tomada en serio, puesto que, más allá de imposibles (absolutos religiosos) y de lo que se entiende por absoluto generalmente, debemos entender qué es lo que significa para nuestro intelectual en específico. *Mito*, en 1955, su primer año, publica su ensayo sobre *Los tiempos modernos* de Chaplin. Allí se habla del absoluto de una manera muy inquietante: “La contradicción entre lo más agudamente individual y la complejidad despersonalizada no puede ser resuelta expresivamente sino a través de una tentativa de comunicación que significa un *absoluto de la época*” (2004, 291).

Se me ha llamado la atención sobre la aparente incongruencia de intentar reconciliar el absoluto con la época. El llamado de mi tutor es, hasta cierto punto, razonable; pero lo que importa en este “gran equívoco” es la inquietud estrictamente moderna de nuestro poeta. Es más interesante mostrar esta tensión como caracterización que como contradicción. Esta unión de lo absoluto y la época hace de Gaitán Durán un pensador “moderno”, pero no se puede entender aquí la modernidad como una época, sino en los términos de *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire. La definición es, específicamente, ésta: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (44). Esta dualidad entre lo transitorio y lo eterno trata de encontrar la propia época con lo absoluto, igual que el pintor de la vida moderna, que “es el pintor de la circunstancia y de todo lo que ella sugiere de eterno” (24), que es también Chaplin y que intenta ser Gaitán Durán.

Esta modernidad es la manera en que Gaitán Durán toma partido por su tiempo, por ella ha hecho de su Sade un problema contemporáneo, porque, como decía Baudelaire, mucho antes que grandes críticos como Benjamin, Lukács o Didi-Huberman, “El pasado, conservando toda la rareza del fantasma, recobrará la luz y el movimiento de la vida y se hará presente” (18). Gaitán Durán no es un desubicado que no comprende sus propias contradicciones y que no sabe de lo que habla cuando habla de lo absoluto o de la época; todo el razonamiento crítico sobre la relación entre técnica e historia apunta al rescate poético de la transitoriedad de su época, con un modo artístico de época que capte el absoluto que ésta contiene.

Su búsqueda es la coincidencia técnica del arte con el momento histórico y una pregunta irreductible a la época, el edificio estético cimentado sobre un proyecto ético que se pregunta por la vida cotidiana de la época y desde la exploración de su particularidad, el encuentro con lo universal. Un arte del absoluto es, consecuentemente, el que logra hablar a su tiempo, formación de una comunidad entre los hombres de carne y hueso. Arte, en resumen. Esta noción de absoluto es posible gracias a Chaplin y no a Carranza o Jorge Rojas, pues es “por excelencia el gran destructor de mitos de nuestro tiempo” (2004, 291). Pero también la noción de comunicación aquí presente es inquietante. El absoluto es la salida del absurdo, porque la conciencia de época, que permite una comunidad ante la soledad de los hombres, franquea la alienación del ser individual. Con un absoluto que surge de un examen de la época y un uso conforme de la técnica, el arte gana un lugar, si bien no para la eternidad, definitivamente sí para la posteridad.

Capítulo II

Un Gobi de corazones

Toda ética de la soledad supone el poder
Albert Camus, *El hombre rebelde*

Puntos de partida

Desde *Insistencia en la tristeza* hasta *Si mañana despierto* la poesía de Gaitán Durán tuvo una preocupación constante (y común con su tarea intelectual): el acercamiento a los otros, con sus dificultades y sus posibilidades. En *Insistencia en la tristeza* y *Presencia del hombre*, por ejemplo, este acercamiento se da a través del dolor común de los hombres. En el “Canto I” el poeta nos dice: “en mí los tristes podrán verse como son!/Otros tendrán el arpa y los laureles./Yo tengo mi dolor” (1946, 17); es decir, su dolor es identificable con el dolor de los otros, porque los otros se ven tal cual en el poeta. En el poema de *Presencia del hombre*, “Verdad del canto”, el poeta da un paso más: “Yo creía en mi dolor./Ahora creo en el dolor de todos” (1975, 75), es decir, el poeta se ve en el dolor de los otros. Esta preocupación ética por la otredad se intensifica en la producción posterior a *Asombro: El libertino, Amantes, Si mañana despierto* y “China”. Con esta búsqueda del otro, su incursión en el erotismo cobra un sentido político pleno, señalado por algunos críticos: “Eros y polis” de Gutiérrez Girardot, las “Palabras en la muerte de Jorge Gaitán Durán” de Cote Lamus y en general todos los textos de Cecilia Dupuy de Casas.

En el capítulo anterior se examinó el pensamiento de Gaitán Durán sobre el arte. Aquí se busca resaltar un concepto que se manejó entonces: la comunicación. Éste resulta sorprendentemente central en su poesía erótica, como intento de asir la otredad, pues la unión de los cuerpos es un acto comunicativo. En este capítulo interpretaré dos obras desde este concepto: “China” y *El libertino*. El concepto es central en mi análisis porque me permite una aproximación doble: una lectura del problema ético y el estético en estas obras. Escojo estas dos obras para el presente capítulo por dos razones: 1) aunque sus fechas de publicación sean tan distantes, si estamos dispuestos a creer en el propio Gaitán Durán, “China” fue escrito durante tres años, desde 1952, y abandonado en 1955, año en que aparece la revista *Mito*, lo que significaría que se

escribió simultáneamente con *El libertino*, que, aunque se publicó en 1954, se escribió en 1953⁴¹. “China” fue el último poemario publicado en vida del poeta, pocos meses antes de su muerte, en el número de marzo de 1962 de la revista *Eco*⁴². Me concentraré en la interpretación de este texto y en sus similitudes y diferencias con *El libertino*⁴³. 2) Ambos textos son los primeros documentos de Gaitán Durán sobre la figura del Libertino. Pero no sólo los primeros, también los únicos dos que no son ensayos.

Aunque para Gaitán Durán el Libertino es fundamental para hablar de erotismo, no toda su poesía erótica gira alrededor del Libertino. Está la preocupación previa por el sexo en *Asombro*⁴⁴ y lo que, como se verá en el tercer capítulo, es una posibilidad de comunicación en el erotismo de *Amantes* y *Si mañana despierto*. De hecho, aunque en los textos tempranos sobre el Libertino —“Sade contemporáneo” y la reseña de *Monsieur le Six* (1955)— el erotismo y el libertinaje no tengan una distinción clara, en “El libertino y la revolución” sí se diferenciará radicalmente la *conciencia libertina*, como hipertrofia del “Yo”, de la *conciencia erótica*, como superación del abismo que nos separa de los otros. Esto significa que la figura del Libertino no es el punto final de la poesía erótica de Gaitán Durán y, vista en retrospectiva, se encuentra problemática: la *conciencia libertina* está detrás del fracaso comunicativo del Libertino.

En cualquier caso, para comprender el camino de Gaitán Durán al erotismo, su aprendizaje y la formación de su pensamiento erótico en relación con política, historia, arte y sociedad, es fundamental, si no ahondar en la obra de Sade como tal, examinar con juicio su crítica del Libertino, lo que rescata y de lo que busca librarse. Reseñemos, antes del análisis y con brevedad, las apariciones de la figura libertina en la obra de Gaitán Durán, obviando “China” y *El libertino*. En 1955, un año después de la publicación de *El libertino*, el primer número de *Mito*

⁴¹ Sigo a Liscano: desde *Asombro* “empezó a señalar junto con el pie de imprenta, el año en que los poemas fueron escritos” (23). Pero la fecha que Liscano le atribuye a “China” es 1952-1953, mientras que para *Eco* y la *Obra literaria...* es 1952-1955, que son fuentes un poco más confiables.

⁴² Curiosamente tenía en la cabeza que se trataba de un poemario póstumo. La crítica no señala lo suficiente el hecho de que Gaitán Durán colaboró con poemas en la revista *Eco* y que estos poemas fueron publicados como parte de lo que él mismo consideraría una parte de su obra que ameritaba ser publicada.

⁴³ Por supuesto que la opinión de Gaitán Durán será escuchada, siempre que sea lúcida. Textos como “El libertino y la revolución” (1960) y “Sade contemporáneo” (1955) dan ciertas claves para una interpretación de la figura del Libertino desde el concepto de comunicación, por lo tanto, serán escuchados en su momento. Pero aquí será leído de tal manera que no se le considere como una genealogía poética, sino como un teórico del erotismo.

⁴⁴ Se puede revisar al respecto los textos de Charry Lara, Dupuy de Casas y Liscano, dispuestos en la bibliografía. En el caso de Charry Lara es importante revisar el ensayo editado en el libro *Lector de poesía*, porque el que se recoge en *Poesía y poetas colombianos* (1985) no está separado en secciones y le falta un párrafo.

publicó “Sade contemporáneo”. Aquí la tensión entre erotismo y libertinaje comienza a ligarse con la comunicación como paradigma del arte, pero no se desarrollará claramente. Esta tensión será profundizada en “El libertino y la revolución”, texto que introduciré en breve. La tensión entre moral y ética entra en escena con este texto y resulta fundamental para una postura no ingenua frente a la historia. Además, surge una idea de contemporaneidad de Sade que permite una crítica del presente desde la consideración de una figura del pasado.

En este mismo número de su revista apareció la primera traducción española del “Diálogo entre un sacerdote y un moribundo”, obra teatral de Sade, traducida por nuestro poeta. Sin embargo, no hubo que esperar mucho para un texto más: unos meses después, el segundo número de *Mito* presentó una reseña de *Monsieur le Six*, las cartas del Marqués a su esposa. Esta reseña —igual que “Sade contemporáneo”— repite ciertas ideas y se ve nutrida por sus lecturas críticas sobre Sade, sobre todo Camus y el problema religioso en *El hombre rebelde*. Además, ofrece una serie de datos biográficos que eran de interés, pues entonces no había prácticamente información sobre el Marqués en el medio intelectual colombiano.

Es de resaltar la importancia de un hecho que no ha sorprendido suficientemente a los críticos: estos textos se publican en 1955. Si bien Bataille había publicado en 1930 un ensayo sobre Sade, que más bien es en contra del surrealismo, es en 1957 cuando aparece el grueso del pensamiento de Bataille sobre Sade: *El erotismo*. En los textos previos puede haber puntos de encuentro, pero los fundamentos de lo que es el erotismo para Bataille y para Gaitán Durán serán dispares. El hecho es que Gaitán Durán no había leído *El erotismo* y ya tenía una concepción muy propia de lo que es el erotismo, con similitudes y diferencias radicales muy pocas veces señaladas. Aunque éste sea un argumento biográfico, lo que me permite es señalar una obviedad: no estoy obligado a comprometerme con un teórico que creo insuficiente para comprender a un autor, por la simple razón de que este autor lo admire ni porque se haya vuelto tradicional en la crítica⁴⁵. Sin embargo, como mi tarea es comprender el erotismo en la obra de Gaitán Durán, debo tener el libro de Bataille en cuenta: se abordará cuando sea necesario.

A pesar de que para esta fecha el libro de Bataille no había aparecido, Gaitán Durán ya tenía con estos textos ideas bastante interesantes sobre lo que es el erotismo. Pero lo mejor estaba

⁴⁵ Mi idea inicial era extenderme en mi argumentación sobre las desventajas de partir de Bataille. Mi tutor me hizo caer en cuenta de que gastaba mucho espacio y no podría desarrollar los textos con mayor juicio. Tenía razón.

por venir. No hay más textos, más allá de menciones en entrevistas y en los diarios, desde la reseña de las cartas hasta “El libertino y la revolución”, publicado en 1960 por Ediciones Mito en un libro llamado *Sade: Textos escogidos y precedidos por un ensayo: El libertino y la revolución*. Este ensayo, quizá el más brillante de todos los anteriores, reanuda los temas de los otros al mismo tiempo que los profundiza, los soluciona y plantea nuevos problemas. Incluso mantiene el desacuerdo implícito con Bataille en ciertos conceptos desarrollados cuando no existía *El erotismo*, como la comunicación, pero ya con plena conciencia de su existencia. Sobre todo, la gran virtud de este ensayo es la claridad que tiene respecto de lo que es *conciencia erótica* y *conciencia libertina*, lo que rescata de Sade, lo que condena, y lo que rescata de lo que condena.

El último texto fue un pequeño ensayo publicado póstumamente por *Cromos* el 2 julio de 1962, con el nombre de “¿Por qué no quedó un retrato auténtico de Sade?”, aunque su fecha de producción es desconocida. Sin este texto, Pedro Gómez Valderrama probablemente no hubiera podido escribir las primeras páginas de su último cuento póstumo, “El espejo del marqués”. El tema es la moral de una época que impone la destrucción representativa de lo que considera un monstruo. Así, la producción sobre el Libertino y sobre Sade (que no necesariamente es el Libertino del poema homónimo) es temporalmente extensa, si bien apenas cuenta aproximadamente con unas cincuenta páginas. En cada texto, Gaitán Durán se replantea su idea del Libertino, cada vez con ligeros cambios. Pero, tanto en el poema como en el ensayo, todos estos libertinos terminan por apuntar a una figura: el Libertino.

Vida cotidiana, cultura popular y aristocracia

En 1952 Gaitán Durán visitó China, de lo que nos quedan fascinantes pasajes de su “Diario”, que encierran las impresiones del primer colombiano en pisar esta tierra, sus observaciones políticas, históricas y sociales, así como su asimilación de la poesía y la filosofía china. Este viaje es también el inicio de dos proyectos poéticos: “China” y *El libertino*. Hablaré aquí de ambos, por separado primero, luego los relacionaré. El primero es un poemario versátil, que no está compuesto en la soberanía del verso: poemas en prosa y poemas en verso suman sesenta composiciones. En los segundos Gaitán Durán experimenta formalmente con el verso: si bien en sus primeros libros de poesía había versos muy largos y desgastantes —incluso podríamos decir

que retóricos y pomposos—, acorta el verso significativamente a octosílabos, hexasílabos y heptasílabos. Éste último, el más común, le da al poemario un toque de oralidad proverbial y popular. “China” parece rescatar el “[...] apego de la civilización china a la cotidianidad”⁴⁶ (Gaitán Durán, 1975, 276) presente en el poeta Yen Jen-yu.

Pero no sólo la longitud del verso se ve afectada, también la del poema mismo, que varía entre dos, tres y cuatro versos. Esta disminución significativa le permite una sobriedad y una efectividad hasta entonces no vistas en su obra. La mayoría de poemas son de cuatro versos con rimas asonantes o consonantes en la segunda y en la cuarta, que es la forma de la copla, muy importante en la poesía popular⁴⁷. No olvidemos que con mucha certeza éste es un poemario inconcluso o, más exactamente, un trabajo abandonado en 1955⁴⁸. Hay en él poemas de dos versos que funcionan como tal, sobre todo el 60. Pero todos los poemas de dos o tres versos están en las últimas tres páginas del poemario (con la excepción del poema 30, que se encuentra en la sexta página), como si se acorralaran y las correcciones comenzaran por el principio y no alcanzaran a llegar a la última página. Al respecto se observa que todos los poemas de dos versos riman (con la excepción del 46 y el 47). El hecho de que se trata de un borrado, parece indicar que estas parejas de versos estaban destinadas, en un principio, a ser la segunda y la cuarta de las coplas. En el poema 58 ocurre algo más curioso: los versos largos parecen estar destinados a romperse en dos para formar una copla, pero si sigue la métrica y destruye el verso, la frase no coincidiría con el verso, lo que es muy poco común en el poemario, pero existente. Algo muy similar sucede con los poemas de tres versos, como el 44: es evidente que precisaba una

⁴⁶ Como se anotará oportunamente, se puede encontrar resonancias con dichos santandereanos en ciertos poemas.

⁴⁷ No conozco libros de poesía popular santandereana, pero es difícil negar la importancia de la copla en la vida cotidiana. Un ejemplo: en las fiestas anuales de Jesús María, la comunidad se reúne a cantar coplas al son de instrumentos de cuerdas. Un coplero ataca, el otro responde (como los hermanos Zuleta en el vallenato o *Martín Fierro*). Formalmente, los poemas de “China” son iguales a coplas, como la que escuché de una amiga: “Anoche soñé contigo./tu boca junto a la mía/y cuando me desperté./era hambre lo que tenía”; o a la copla por excelencia de Zapatoca (que se refiere al hueso de la sopa): “Ni me lo chupe/ni me lo lamba,/dos metiditas/y me lo manda”; o las coplas machistas en las plazas de Bucaramanga. Esta payada tan común en la cultura popular colombiana tiene, sin embargo, una diferencia fundamental con “China”: el humor.

⁴⁸ Quizá Gaitán Durán realmente siguiera trabajando en el poemario después. Esto no nos garantiza que no se tratara de un trabajo inconcluso. Más bien es de tener en cuenta que, antes de morir en el vuelo, Gaitán Durán le comenta a Liscano de un cáncer mortal en la garganta (44-45), lo que, según Liscano, se ve en el afán por trabajar duramente en su obra. Declara en su estadía en Ibiza de octubre de 1959: “Nunca he vivido —ni trabajado— más intensamente como en Ibiza. [...] No me abrumaron, sin embargo, las trazas de sangre en la saliva, ni la fatiga, ni la asfixia” (1975, 307). ¿En qué trabajaba? En *Amantes* y en el “Diario”, con toda seguridad, pero ¿en nada más? Si tanto era el afán por trabajar, dado el asecho de la muerte, la publicación prematura de “China” se hace más comprensible que nunca.

reorganización en la lógica del poemario, para extenderse a los cuatro versos. Casi todos los poemas de dos o tres versos parecen estar pensados para ser coplas.

Pero ¿por qué un poeta tan alejado de lo popular elegiría una forma tan popular como la copla? Si bien al primer Gaitán Durán le interesa el acercamiento con los otros, es todavía un poeta muy aristocrático y melancólico como para intentar entrar en comunicación, como si estuviera por encima de los demás hombres. Es en “China” donde el poeta entra en comunicación, donde éste no es más que los otros. Por esto la copla. Pero entonces el poemario entra en tensión: la forma, que los críticos suelen relacionar con un acercamiento al haiku, sin tener en cuenta la copla, pertenece a la cultura popular, pero los temas disienten del gusto popular colombiano. Estos suelen variar: desde poemas de corte chino, descripciones de instantes contemplativos o pequeñas historias, ya sea sobre la búsqueda del hombre, la imposición de los príncipes o la rebeldía contra los dioses, hasta críticas de la moral (que en últimas es una postura moral, razón por la cual los comentaristas suelen llamarlos poemas gnómicos), tema central, como veremos, de *El libertino*.

Por un lado, la forma pertenece a la cultura popular; por otro lado, los temas de los poemas difícilmente podrían verse como temas populares. Sin embargo, lo más importante es que pertenecen a la vida cotidiana, pues son concretos en la sociedad colombiana. Parece que la búsqueda fundamental aquí es la de un principio de comunicación que se tensiona entre lo familiar en la forma y lo aparentemente foráneo en el contenido —la alianza del poder temporal y el espiritual, tan tildada en el poemario, es imposible de negar en la violencia colombiana como situación concreta—. Esta tensión corresponde al problema artístico de la comunicación desarrollado en el primer capítulo, pues está destinada al extrañamiento estético de la cultura popular, como a la crítica y al afianzamiento ético de la vida cotidiana, pero cada uno parte del polo opuesto: la forma popular es una tentativa de comunicación y la irrupción de problemas de la vida cotidiana es un *extrañamiento*, si se quiere, de lo popular: detrás de las coplas está la vida cotidiana que desmitifica la realidad social y pretende hacernos caer en la cuenta de que el orden de las cosas no tiene por qué ser como es; la forma, en últimas, comunica el extrañamiento. La eficacia en la recepción de este procedimiento es una discusión abierta para otra ocasión.

En cuanto a la prosa, el planteamiento no puede ser exactamente el mismo, pues la tensión se experimenta de otra manera: en la comparación de los distintos poemas en prosa, que son tres.

El 23, por ejemplo, tiene la estructura de una fábula: dos tipos de personajes —ya sea el zorro y el cuervo o los guerreros y el monje— se encuentran y uno de ellos toma una decisión, en este caso, entre la nada y el negocio de la carne. Si ésta es incorrecta, quien elige paga el precio. Finalmente, el poema, que después revisaremos con mayor atención, remata con la doctrina moral (y amoral a la vez, en este caso): “No estabas lejos, Sade. Habías dicho: «la pederast[i]a ha sido siempre la virtud de los pueblos guerreros»” (496). Aquí la forma es perfectamente popular: la fábula; pero el poema 28 toma otro camino: la reflexión de la vida, el tema humano y la moral, un tema apasionante de la vida cotidiana, pero sin características populares. Finalmente está el poema 41, que es bien interesante, pues explora varias escenas de la vida cotidiana y temas populares, pero son temas y escenas chinos que nada tienen que ver con la realidad colombiana.

Esta constante polarización de cultura popular propia y tema chino marca un paso similar al de Van Gogh con Japón: se entra en simbiosis con la experiencia oriental y desde ahí se replantea técnicamente, pero no para ser poesía oriental, sino para interpretar con más herramientas su realidad particular. Sin los experimentos japoneses no existiría *La noche estrellada* de entre su obra paisajística, ni los girasoles sin los almendros en flor, ni *El viñedo rojo* o los puentes levadizos sin una mayor investigación de la cotidianidad; pero estos no son óleos japoneses. Esta experiencia oriental cambia sus obras no sólo en el manejo de la técnica, también abre los ojos del artista ante la vida cotidiana. Sin “China” Gaitán Durán seguiría en su poesía retórica que carecía de calidad formal y de develaciones de la vida cotidiana.

Por supuesto que la lectura de Gaitán Durán es parcialmente *orientalista*, pues malentiende todo lo que es la cultura china (incluida la revolución). Sin embargo, no creo que se trate de una actitud colonial, sino de una preocupación muy propia. Así como Goethe no sabía que su análisis del arte griego se basaba en réplicas de mármol (las esculturas griegas importantes eran de bronce), Gaitán Durán no distinguía el taoísmo del confucianismo, ni era consciente de la relación de cada una de estas escuelas con el *I Ching* (pues en occidente estas distinciones no existían). Pero lo que es realmente valioso de su lectura no es la veracidad de su análisis de la cultura china, sino la búsqueda de utilizarla para hablar de su propia situación: “China” es, en últimas, una investigación de la realidad concreta colombiana.

El viaje del hombre en “China” es a una visión totalmente enriquecida de la vida cotidiana, lo que les falta a sus libros anteriores. En este sentido, el poemario busca una transición

de lo particular a lo general y de lo general de nuevo a lo particular. Esta transición está presente en los primeros tres poemas. El primero retrata a un indio que baila con una calavera; se le imponen los dioses y lucha por ser él mismo. El poema 2, una copla de tema chino, es más enigmático: “El pino venenoso /de Wu Chi no resiste/otro invierno. El roñoso/dios muere de ser libre” (492). Aunque el tema sea “chino”, tratamos con el mismo tema del indio: Wu Chi es la inmensidad en la filosofía taoísta; pero algo la oprime y reduce hasta dejarla como una uva pasa: el invierno, la muerte. Ante la muerte, el hombre ha inventado a los dioses y éstos le han negado la inmensidad; pero una vez que el mortal es soberano, se cae la imposición de los dioses y suyo es el fasto. Los dos temas encuentran una resonancia: la imposición y la posibilidad de liberarse.

Se trata del tema obsesivo de Gaitán Durán: la lucha contra los dioses y, por esto, se puede argüir que no trata la vida cotidiana. Esto sería cierto si para Gaitán Durán los dioses fueran sencillamente Zeus en el Olimpo, Cristo en la cruz o Wu Chi con su pino; pero como veremos en el próximo apartado, los dioses son un ente cotidiano, son la represión del Estado. Si no aceptamos que esto es vida cotidiana —que lo diga Kafka o la U.P.J.— no estamos dispuestos a admitir que corre nuestro siglo. No es distinta la vida cotidiana colombiana, si se tiene en cuenta que “durante años hemos percibido en la vida cotidiana un sabor difuso de lodo y de muerte” (1999, 47), pues el Estado, tal como lo comprende Gaitán Durán, con sus príncipes chinos o su Libertino, reclama la sangre de sus diferentes. No es diferente en Colombia, donde la alianza de los gobernantes y el clero ha cobrado la vida de cientos de víctimas, así como tantos han muerto o desaparecido por cuestionar a los “delfines” o exigir la delación de los príncipes (recordemos la tesis de *La revolución invisible*: Colombia sigue en el feudalismo).

Hay aquí dos transiciones de la particularidad a la generalidad: la primera está en la transición de un mundo a otro aparentemente diferente que ofrece la lectura, la pregunta por el indio y el Wu Chi; el tercer poema muestra la segunda transición en el hombre. Si bien en el poemario hay contemplación de la naturaleza y mención de dioses, no cabe duda de su antropocentrismo: “¡Atad el viento/y conquistad la noche,/que sólo encontraréis/tras los astros al hombre!” (492). La naturaleza, que no deja de ser importante, pierde todo su valor religioso y se ordena una conquista humana del mundo. Aunque la palabra *hombre* sea cuestionable —dada su tradición esencialista y metafísica—, el *hombre* de Gaitán Durán es histórico, como se ve en el poema 4: “Pretenderéis en vano /crearlo en vuestro tiempo/si imaginando fija/su figura en vuelo”

(492). No en vano vemos al hombre en su historia. La dificultad radica, como en el capítulo anterior, en que este hombre no tenga los pies en la tierra, que se imagine una figura humana no terrenal, que levita libremente. Impedirle al hombre que flote sobre la tierra es un llamado a la vida cotidiana, a lo concreto.

Revisemos cómo se da esta transición de la contemplación natural a la contemplación práctica del hombre en la historia. Con este fin es necesaria una comparación importante con el *I Ching* (“libro de las mutaciones”): comencemos con una observación un tanto arbitraria, hipotética, pero ilustrativa: tratamos con sesenta poemas y, dado que se trata de un poemario inconcluso, podemos aventurarnos a pensar que el objetivo pudo ser llegar a 64 poemas, el número de hexagramas en la secuencia Wen o *Wen Wang Gua Xu*, que compone el método interpretativo del *I Ching*. Gaitán Durán estaba al tanto de este libro, que fue, “según la tradición, compuesto por el rey Wen a finales del segundo milenio antes de Cristo” (Gaitán Durán, 1975, 267). Aunque parece que los primeros textos del *I Ching* son muy anteriores, el rey Wen inventó este método interpretativo y escribió una buena parte del libro de las mutaciones, cuando estaba en prisión por orden del rey Zhou de Schang. Por supuesto, el rey Wen aparece en “China”: “Hace tres mil años, desde el rey Wen, no regresa el cronista encorvado, vestido de negro” (499). Su aparición y la tentativa sobre el *I Ching* nos dan una pista sobre una posible interpretación de “China” y del paso de una contemplación natural a una histórica: la contemplación de la conducta de los gobernantes.

Aunque un tanto arbitraria la hipótesis de los 64 poemas, el diálogo con el *I Ching* es innegable: éste comparte con “China” las propuestas morales sobre la conducta de los príncipes y el concepto de la transformación. En los comentarios de Gaitán Durán sobre el *I Ching* y el *Tao Te King* (considerados entonces en occidente como una sola corriente) aparece una interesante reflexión: en estos libros “lo poético es mirada dialéctica” (1975, 266). Para Gaitán Durán la poesía china considera el mundo como una simbiosis de lo que es una cosa y lo que no es esa cosa, porque en su no-ser está la posibilidad de su transformación. Cuando el sabio contempla esta transformación dialéctica de la naturaleza, habita el vacío y la salud del reposo. Pero el vacío se traiciona: “[N]o obstante la abstención y el renunciamiento, el *Tao Te King* tiene un objetivo práctico: influir sobre los hombres, convencer a los gobernantes. El sabio de la quietud practica a

su manera la revuelta” (267). Pero, para que pueda practicarla tiene que comprender humanamente la realidad, no naturalmente, y éste es el punto que me interesa aquí.

La transición es de una dialéctica contemplativa de la naturaleza a la realidad de la transformación histórica —por supuesto, esta transición no es más del taoísmo o confucianismo que del mismo Gaitán Durán—. Reaparece entonces un concepto: “Para ir de la dialéctica a la historia, Laotsé sigue el camino del absoluto” (267). Pero seguir este camino es a su vez apartarse del absoluto mismo: como se vio en el capítulo anterior, el absoluto es la formación concreta de lo singular en el arte. Dice Gaitán Durán, a partir del *I Ching*: “Desde los comienzos de su civilización, el hombre chino halla el *devenir* en la contradicción” (268). En este caso, la contradicción que marca la transformación del devenir y la historia es el paso del *Tao*, una realidad última, al *Te*, “que significa «poner la simiente en la tierra»” (268). En otras palabras: “La mirada se aparta del absoluto y se vuelve hacia la vida cotidiana” (268), como con Van Gogh. Ésta es la búsqueda en “China”: contemplar, como el monje, la transformación, pero no de la naturaleza, sino de la vida cotidiana. “China” no concibe la materia como estable, como el libro de las mutaciones o el Tao, pero en su caso la materia es el cuerpo humano en la colisión amorosa: “La lenta monarquía/del delito, en señales/mide el cuerpo imperfecto./Su tentativa es arte” (495). La humanidad del cuerpo en simbiosis con la transformación de la naturaleza es el aterrizaje del absoluto en la vida cotidiana y la tentativa de ver esta transformación es el arte.

Es de tener en cuenta que la propuesta de “China” es una “gira, de teatro y lucha, por la China interior” (1962, 497), un “[...] viaje hacia el hombre” (497), para transformar la mirada, develar al príncipe injusto y reafirmar el fasto del hombre. Éstas son las grandes propuestas que se dan desde un examen de la vida cotidiana, y están relacionadas con una interpretación del *I Ching*, que yo no sabría defender, afirmar ni derribar, pero que es muy dicente: dado que “Wen” también significa “hombre”, el *Wen Wang Ke*, puede ser entendido como las lecciones del hombre soberano, además de las lecciones del rey Wen. “China” alecciona precisamente esta soberanía, donde los hombres (incluidos los mongoles, enemigos de la China) buscan hacer del mundo su reino, libres en la vida cotidiana. Esta tentativa continúa en *El libertino*, donde, a su vez, se nos muestra un personaje desolado y desolador, valiente en su violencia que destrona a los dioses, pero impone su soberanía: el Rey de la Peste. Pero, aunque éste sea identificado en ciertos momentos con Sade, no es un Libertino particular, es el Libertino y es todos los libertinos, es el

hombre negado por la sociedad, que busca su lugar en la tierra. El nexos del Libertino del poema homónimo con “China” es su oposición a los gobernantes, la lucha contra los dioses y la mirada (que ahora llamaremos alegórica).

Por la inserción del poema en prosa y su combinación con el verso, “China” fue un ejercicio necesario para la composición de *Si mañana despierto*, donde el verso está en diálogo con fragmentos del “Diario” y algunos poemas en prosa. Más evidentemente fue necesario para la composición de *El libertino*, libro en que el verso y la prosa se relacionan de manera más íntima. Este poema fue escrito simultáneamente con “China” en 1953 y publicado en 1954, si asumimos que la escritura de “China” fue continua. La publicación de *El libertino* se preparó como respuesta a una necesidad de combatir el ambiente moral colombiano. Así lo relata Ramírez Gómez: “Abrumado por el estado de cosas imperante y por el conformismo de sus compatriotas, se refugió en la lectura y en su propia obra, mientras esperaba el regreso de Valencia Goelkel. Se dedicó a la preparación de su libro *El libertino*” (37).

Quizá éste fue su hito más grande publicado hasta el momento; ciertamente, “[...] el más logrado hallazgo de su obra”⁴⁹ (Cote Lamus, 1990, 93). En sus doce secciones⁵⁰ la prosa y el verso no sólo habitan el mismo libro, sino que su diálogo es una simbiosis que corta y reanuda el ritmo, en un juego con el espacio sin igual en su obra. Este manejo técnico del verso tiene diversas consecuencias. Lo primero que me gustaría destacar es que Gaitán Durán logra, gracias a la plasticidad del verso, ganar en contundencia lo que pierde en grandilocuencia, tan característica en su obra temprana. Es decir, que logra en una desfiguración plástica del verso, lo que “China” logró con la tensión entre una forma popular y un contenido de la vida cotidiana que no se ve en la misma a simple vista. La intermitencia del ritmo nos ofrece, desde la técnica, una pesadez del discurso, una carnalidad de la palabra y un abandono de la retórica.

Esto significa que formalmente el poema es un logro respecto de la tradición poética colombiana, que en su conservadurismo estaría más contenta con sus sonetos finales que con este poema. En “China” se organiza la forma para buscar al hombre —“no eres hombre todavía./No te

⁴⁹ Este texto de Cote Lamus no tiene una fecha fija de escritura, pues en *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*, donde se publica de manera póstuma, no se clarifica este tema. Tenemos un margen un tanto amplio, pero preciso, de escritura: es seguro que se escribió entre 1954, año de publicación de *El libertino*, y 1958, un año antes de publicado *Amantes*, libro que no aparece en el paneo que Cote Lamus hace de la obra de Gaitán Durán.

⁵⁰ El descubrimiento se lo debo a mi colega Jorge Carreño, que me mostró la primera edición del poema. Las secciones desaparecen en la *Obra literaria*. En mi investigación no encontré un texto que explicara este cambio.

bastó la Mirada” (493)—; en *El libertino* se desorganiza la forma con el mismo fin: “Yo te busco en la marcha de antiguas Montoneras”⁵¹ (15): se busca al Libertino, pero, con éste, se busca una dignidad humana. La pregunta por la forma es, en este sentido, estrictamente ética y, aunque esté relacionada con el contenido, éste de por sí no es la ética del poema. La ética es la afinidad del contenido con la forma en busca del hombre: en “China”, las posibilidades comunicativas que brinda la tensión entre forma popular y contenido de la vida cotidiana, para desmitificar la moral popular del hombre e inclinarlo a una mirada profunda de sus problemas reales; en *El libertino*, las posibilidades que brinda la necesidad de afinar la mirada ante una forma deforme y un contenido difuso: el poema se va minando, se escarba o talla como un torso de madera, búsqueda del hombre que puede ser resultado de la lectura: “Esta criatura es un mar que se ignora” (1954, 22). La criatura existe, es un mar, pero para que su existencia tome completa vitalidad, necesita que yo navegue y naufrague en sus aguas, necesita que yo la vea erigirse entre las letras. En este sentido, aunque *El libertino* disiente de lo popular, es totalmente antropocéntrico: el poema no sólo busca al hombre, también supera la naturaleza, que no es dios ni orden, sólo existe, pues dice del Libertino: “Que no adoraste el ciclo forestal” (14), es decir, que en su no-naturaleza no perviven los dioses y rompe plenamente con cualquier tipo de romanticismo.

Sin embargo, esta ruptura con la tradición es también una ruptura con la cultura popular, formal y temáticamente. Piénsese en el labrador del final, que abre la mano y se le escapa el polen: es un personaje popular —en el siglo XX colombiano lo popular era sobre todo campesino—, cerca del cual está el Rey de la Peste en su trono solar hablando con caballos sobre la muerte y la vida. Entre el labrador y el Libertino no hay nada común, ni un cruce de palabras. Canta al campo, pero el Libertino está muy por encima del labrador para hablarle. Entonces ¿qué camino toma? Si bien con “China” se abandona una senda de poeta aristocrático, en *El libertino* vuelve a tener un tinte de aristócrata, pero distinto al previo: no es ya el poeta (ni nadie) el mensajero de los dioses; el Libertino, más bien, es un héroe que, como se ve en sus palabras finales, determina los nuevos valores, un monarca que dicta leyes contra las leyes del mundo que también lo oprimen. Sin embargo, no es un hombre del *statu quo*, es un rebelde del orden, un reformador moral que no es su comunidad, pero la arrastra a otra moral.

⁵¹ Éste es el hombre de la vida cotidiana de nuestra contemporaneidad en su experiencia de ciudad.

Esto es en últimas el poema: una crítica a toda moral que aliena la libertad del Libertino, verdugo y víctima de la sociedad. Sin embargo, esta moral hace parte de la vida cotidiana, lo que significa que el Libertino no está aislado de lo popular, sino que no entra en comunicación por este camino. Desarrollemos más profundamente, teniendo en mente estas diferencias entre lo popular y la vida cotidiana que tienen los dos textos (y que serán decisivas más adelante), qué es esta crítica moral de la vida cotidiana presente en “China” y *El libertino*, sin tener en cuenta la cuestión comunicativa de lo popular, por lo menos por ahora.

El Libertino y los dioses: la mirada

Los bajos precios de sus mercancías constituyen la artillería pesada que derrumba todas las murallas de China y hace capitular a los bárbaros más fanáticamente hostiles a los extranjeros. Obliga a todas las naciones, si no quieren sucumbir, a adoptar el modo burgués de producción, las constriñe a introducir la llamada civilización, es decir, a hacerse burgueses. En una palabra: se forja el mundo a su imagen y semejanza
Karl Marx & Friedrich Engels, *Manifiesto del partido comunista*

*Como Dios en la tierra no tiene amigos,
como no tiene amigos anda en el aire*
Alejandro Durán, “Alicia adorada”

El origen geográfico del Libertino es difícil de especificar. En “China” se habla de mongoles, de chinos, Sade, Tamerlán, indios, chalanes, conquistadores y guerreros, de hombres en pugna contra los dioses y de cómplices de estos mismos. Igual en *El libertino*, donde se creería que el personaje, el Rey de la Peste, es el Marqués de Sade, pero esto no se aclara suficientemente como para afirmarlo; también se habla de templarios y figuras orientales: de hecho, se afirma que el Libertino tiene “[...] hijos de bellos ojos mongoles” (11). Pareciera que el origen del Libertino es oriental, lo que explicaría, además del viaje de Gaitán Durán, el nombre del poemario: “China”; pero no explica la apertura de éste con un indio que baila con la calavera. Su origen no es del todo oriente, pero no es necesariamente occidente con las maneras del Marqués de Sade. Al hombre se le impuso la patria, pero el Libertino reniega de ella; en el poema 44 de “China” su geografía es el mundo: “¿Que yo troqué la patria por la pena?/Te mintió tu nostalgia. Nuestra

tierra/donde pisamos queda”⁵² (500). Si tenía patria, él la ha dejado atrás e intenta, como los mongoles, franquear la muralla e invadir China, para hacer del mundo su hogar.

Lo que tiene en común Sade con todas estas figuras mongoles e indígenas, es que busca *su manera* en un orden que le imponen los dioses. En este punto encontramos el gran desacuerdo con el *I Ching*: el aleccionamiento del hombre soberano, que es el Libertino, nunca estará del lado del Estado. Ante todo, podemos afirmar que el Libertino no es una persona específica, es su modo, es un gesto frente al mundo y sus imposiciones. En principio parece ser una crítica a la cultura occidental, pero también sería una crítica a ciertos gestos imperiales de la China, sus monjes y príncipes injustos. Se trata, sobre todas las cosas, de un acto furioso frente a las instituciones opresivas predominantes en occidente, que nos han impuesto los dioses y han arrodillado a los hombres a su merced. Así se puede ver en el poema 15 de “China”: “Ayer aberrante amor/chalán feroz por la tierra/Hoy Templario arrodillado/contrición de la impotencia”⁵³ (494). El hombre era antes un domador de caballos que no tenía patria, pero hacía de la tierra su fasto, ahora se humilla ante la imposición de los dioses, ha perdido su dignidad y su posibilidad de la carne y de este mundo al sentir arrepentimiento de su humanidad.

Estas instituciones morales, tan fuertes en occidente, no aceptan las diferencias: si bien Inglaterra no destruyó la Muralla, hizo burdeles chinos a su gusto, promovió la adicción al opio para sustentar una de sus guerras, e impuso el modo de producción del capital (a tal punto que el viejo chiste sobre chinos menores de edad en una fábrica de zapatos no pierde vigencia ni acidez), de manera que de un lado de la muralla o del otro nos encontramos en el mismo imperio. Occidente considera que su voz es la voz de todos, pero le es difícil considerar que los otros son su voz, lo que explicaría el inquisitivo poema 20: “¿No es permitirlo todo/inventar nuevas voces?/—¡Detenedlo! Es su modo/de inventar nuevos dioses” (495). Se nos ha impuesto un orden, pero el gesto del Libertino es luchar por afirmarse en el mundo que lo niega, negación ligada, como veremos, al Estado: el templario se arrodilla para masacrar sarracenos en Jerusalén.

Por esta razón el poemario comienza con el gesto particular del indio: “El indio que baila/con la calavera/no olvida sus dioses/¡Busca su manera!” (1962, 492). Está alienado de sí mismo, afirmarse es una lucha contra el pre-establecimiento del orden. Ésta es la decadencia

⁵² El dicho popular reza: “Todo el que pisa tierra santandereana, es santandereano”.

⁵³ No quiere decir que en oriente no se arrodillaran ante los dioses, sino que los mongoles en oriente no lo hacían.

moral que el Libertino, quien ha sido considerado moralmente decadente, quiere destruir. El Libertino camina entre las ruinas con ojos del crítico: “El cuerpo del Libertino marcha entre los monumentos levantados por los Pueblos a la indigencia humana” (1954, 18). Estos monumentos el hombre los “[...] ha erigido a imagen de su Dios” (18). Pero no se trata aquí de Dios como una experiencia mística o trascendental, pues ¿cuáles son estos monumentos? “No sólo guerras, religiones, Estados⁵⁴, sino también la esperanza del finado” (18). Recuérdese el fragmento de *La revolución invisible* citado en el Capítulo I, según el cual, el intelectual no admite “que al amparo del ideal de la sociedad sin clases nuevos dioses —la clase, el partido, el padre de los pueblos, etc.— se instalen furtivamente en la mente humana” (1999, 99).

Los dioses son creados a imagen del deseo y su facultad es la destrucción: “¿Quién los ha visto renegar de todo lo que el hombre ha destruido a imagen de su deseo?” (1954, 18). La figura del Libertino es, en este sentido, supremamente alegórica, ve la barbarie en los documentos de civilización, como el Baudelaire de Benjamin, y atraviesa los monumentos con una mirada que devela las ruinas: el hombre ha levantado un túmulo en honor a los dioses, pero con éste ha llevado a las cenizas las ciudades conquistadas y su humo se ve desde las orillas del mar, como el de Troya en *Agamenón*: “No sólo el túmulo, sino también los vientos que llevan la ceniza de los Conquistadores hasta el océano” (18).

Si éstos son los dioses, ellos no aceptan diferencias y su reacción ante cualquier desafío es la condena: “Emplazado por el príncipe/con la espada respondió./El cielo cortó sus manos./Su apuesta fue contra Dios” (1962, 493); como Edipo: se atreve a ver más allá de las apariencias, termina con los ojos rodando por el suelo. Pero si éstos son los dioses, resulta que desafiarlos es, sobre todas las cosas, desafiar el poderío de los gobernantes. Veamos al respecto el poema 7: “Quien al príncipe conmina,/el cuerpo en pena prefiere”⁵⁵ (493). El desafío no sólo es castigado por “el cielo”, es castigado por el Estado: el príncipe emplaza el juicio y da el veredicto; en otras palabras, el gobernante temporal de “China” (y el mundo) es realmente quien dicta las leyes del imperio espiritual.

⁵⁴ Crítico de las izquierdas de su época, Gaitán Durán es aquí afin al marxismo. Revisemos la *Ideología alemana*: La burguesía ha creado el Estado para suplir sus intereses particulares y confundirlos con los intereses colectivos: “Y precisamente por esta contradicción del interés particular y del interés colectivo, reviste el interés colectivo como *Estado* una estructuración independiente, separada de los intereses reales particulares y colectivos” (67). Esta crítica al Estado no se puede separar de una crítica a la burguesía y, consecuentemente, a occidente.

⁵⁵ Otro tema que se queda en el tintero es la relación de la represión del Estado en el cuerpo, según Foucault.

El poema 27 da muchas luces acerca de este tema: “Alta la dinastía,/nocturno el cetro,/el Canal del Imperio/divide el cielo”. Por una parte, la dinastía es alta, se encuentra cerca de Dios y así se nos muestra. Pero, por otra parte, es en la noche, cuando no distinguimos al rey del mendigo y todos los gatos son pardos, que el monarca mueve el cetro y dirige el mundo, traza una línea en el cielo sin que se sepa su dictamen, pues de ejercer su monarquía en el día, se nos mostraría como un mortal más entre los hombres⁵⁶. Es entonces, en el día, que se nos muestra, en los versos impares, la divinidad del imperio (el uso de las mayúsculas en el “Canal del Imperio”), mientras que en la noche de los versos pares cuando nadie ve, el “cielo” pierde toda su divinidad con su minúscula. Esta vez en sintonía con el *I Ching*, “China” es una condena del príncipe injusto. Aquél no acepta diferencias, no escucha a sus súbditos. La liberación terrenal que predica el Libertino es la más peligrosa para este príncipe, pues su lucha contra los dioses es la búsqueda de una dignidad humana que es a su vez imposibilitada por el Estado.

Comparemos dos citas sobre el libertinaje que afirmarían esta estrecha relación entre Estado y dioses: en la entrada de su “Diario” de enero de 1953 Gaitán Durán traduce, con un tanto de entusiasmo, una frase de Sade: “Odio a Dios porque es la imposibilidad de que el hombre pueda realizarse” (1975, 275). Así mismo, dice en “El libertino y la revolución”: “No basta que el Estado sea la encarnación de la falta, para que el hombre halle las vías de la plenitud y nunca más la lepra moral lo segregue de la comunidad. Hay que destruir el Estado para que el hombre pueda vivir” (1975, 397). Tanto Dios como el Estado niegan al hombre, lo que brinda un peso político a la postura en principio atea del libertino: negar los dioses implica la negación misma del Estado, es la supresión de los dirigentes. En “China”, el uno es identificable con el otro, sobre todo porque el legislador del mundo terrenal y el del mundo divino son, como ya se dijo, el mismo: “Doble gobernante mide/el cielo que nos desprecia” (1962, 494).

La diferencia ante el Estado, es decir, la lucha contra los dioses, es el campo de rebeldía del Libertino que, al buscar *su manera* ante la imposición, busca a su vez la desmitificación de un orden moral, más específicamente, en su crítica de occidente, el orden burgués que Europa impuso globalmente. En el caso de Sade, como muestra “El libertino y la revolución”, la gente que lo rodea encuentra que *su manera* no es *normal*: él “[s]abía que sus comportamientos eran *extraños*, que *podían ser atroces*” (1975, 397). Esta anormalidad, según Gaitán Durán, fue su

⁵⁶ No deja de ser todavía un asalto a la retórica: el monarca en su espectáculo reafirma su posición, es publicista.

respuesta a la falsa universalidad de los valores que se imponían con la revolución francesa y el dominio de la burguesía: Sade “observaba que la normalidad está definida por leyes y costumbres, las cuales representan convenciones⁵⁷ que varían según el país y la época. [...] Un acto condenable en París puede resultar honroso en África” (397). Es un asalto al positivismo. Esta desmitificación de la moral imperante es resultado del “viaje hacia el hombre”, del poema 28 de “China”: “Al final encontrareis desnudas, la historia, la política, la moral, la religión” (497). La moral desnuda precisa ver lo que a simple vista no se ve, por eso se busca al Libertino, no en los anales del imperio ni en los de la república, sino en las Montoneras: “Yo busco los Libros Apócrifos/o los anales de una vida doble” (1954, 15). El Libertino no puede buscar al hombre en oficialidades, pues quienes erigen los monumentos son los que han arrodillado al hombre; así como nosotros no podemos buscar allí al Libertino.

No sólo se trata de la moral, el Libertino tiene muy claro que esta arbitrariedad moral tomada como ética universal es una opresión que va más allá de la moral misma y mina la ideología, por eso no sólo desnuda la moral, sino también la política, la religión, la historia y el derecho —en “China” se habla del “[...] vil respeto por la justicia” (497)—. Esta desmitificación es fundamental para el Libertino, como se verá en “El libertino y la revolución”: “Sade comprueba abstractamente que la Moral, la Justicia, el Orden, que le dan sentido a la Sociedad, son ficciones; pero también que en la práctica ésta existe y tiene un aparato de represión: el Estado, el cual castiga a quien comete un crimen, aparta de los demás hombres a quien es *diferente*”⁵⁸ (397). En este caso, aunque se esté hablando de Sade en específico, la crítica es a occidente y a oriente: mucha sangre se derramó por la unificación que llevó a cabo la dinastía Qin (o Chin), más la sangre foránea aplastada por la muralla o los sabuesos de conquistadores que hambrientos chupaban los huesos.

El Libertino, exponente de la diferencia, es el enemigo del positivismo, pero con mayor ferocidad, de las leyes éticas positivas. Esto no significa que sea un héroe ajeno a toda ética. Como se ve en el comentario de *El libertino* que escribió el propio Gaitán Durán en el

⁵⁷ Esta palabra confirma la posibilidad de un estudio comparativo con Barthes señalado en el primer capítulo.

⁵⁸ Esta cita es una mina de oro: puede ser un aporte a una teoría práctica de la ideología, por ejemplo, tan admirable en la *Ontología* de Lukács o *El poder de la ideología* de Mézáros; también resulta apasionante la similitud con los planteamientos de Foucault en cuanto a genealogía y la exclusión social. Sin embargo, constituye una contradicción en la lógica que maneja el Libertino, pues la conciencia libertina está fundamentada en la falta de comunicación y la imposibilidad de superar el Yo: si alguien no puede pensar la diferencia, hablamos del Libertino.

Suplemento Literario Dominical de El Tiempo en enero 1955, llamado “De un poema de Jorge Gaitán Durán” —texto citado en la biografía de Ramírez Gómez— la actitud del Libertino es totalmente reformista. Su problema no es con la moral, es con los valores morales que se han impuesto como leyes inamovibles que se nos muestran universales y atemporales, pero que realmente son peligrosamente arbitrarias. Las leyes positivas están basadas en un hombre *en vuelo*. Como se verá, el problema no se desliga del tema tratado en el primer capítulo: las generaciones:

El deber de una generación —colocada, como la nuestra en el centro de una “problemática” social sin antecedentes— no consiste en aceptar el “aspecto” o la “superficie” moral de una colectividad dada, sino en ir más allá, hasta echar las bases de la nueva moral que nuestra época exige. Recibir sin beneficio de inventario las “apariencias” de los valores éticos lleva irremediablemente a negarlos o, por lo menos, a adulterarlos.

Toda auténtica moral del pasado ha nacido del anticonformismo. [...] Mientras las formas anteriores del orden permanezcan vigentes; mientras no se recurra a una “moral de las entrañas”; mientras la norma venga desde afuera, impuesta por el sistema, será imposible construir un orden humano, apoyado en la libertad de escoger. (Ramírez Gómez, 37)

Para el Libertino, la ética no es un manual de prohibiciones y permisos que vienen de afuera, que no tienen, en últimas, nada que ver consigo mismo sino con el establecimiento, sino es una construcción que parte de la época y de su propio cuerpo, de sus vísceras: la ley del Libertino parte de su placer, por esto el Libertino ve “[...] entre la sangre de los adivinos:/no era la obligada incontinencia/del año de luto/o la tela de Penélope” (1954, 12), es decir, el Libertino no se atiene a estas leyes de continencia dictadas desde *afuera*, “sino el tenso cuerpo interminable,/la conocida respiración de placer” (12). Esta conciencia de la arbitrariedad de las leyes y su replanteamiento es lo que llama “anticonformismo”.

Miremos cómo funciona este anticonformismo en “China”: aquí captar estas ficciones es un problema de la mirada, como se deducirá de la búsqueda en los Libros Apócrifos, los anales de una vida doble o las antiguas Montoneras, y como podremos apreciar si volvemos al poema 28: “Si se invierten los términos y se busca apenas la complacencia de la vista, de nada vale ir al

otro extremo del mundo” (497). Pero esta mirada no es la de los ojos, como se dirá en el poema 53: “Con ojos y sin mirada/derecho vas a la nada” (501): el diferente que se arma de mirada no es el loco del tarot que camina al abismo. La suya es una mirada de la imaginación: “Quien imagina, puede/mirar lo que no mira” (1962, 501). Esta imaginación no es, sin embargo, la fantasía de lo improbable, es considerar la posibilidad de un mundo diferente. Volvamos al poema 7: quien amenaza al príncipe es “[c]ulpable porque imagina./Inocente porque muere” (493). Su culpa es imaginar un mundo donde sea posible desafiar a los príncipes y está dispuesto a pagar con su carne.

Esta desmitificación de la ideología imperante es una parada en el “viaje hacia el hombre”, pero no resulta suficiente para afirmar la vida ante la muerte: “¿Dónde estás, soberanía?/Proyecto contra la nada,/no eres hombre todavía./No te bastó la Mirada” (493). Ésta es la virtud del Libertino, está allí para encontrar una conciencia que parta de la mirada, pero que llegue más allá y habite el mundo del hombre. Para habitar un mundo en el que la dignidad humana sea la piedra angular de sus valores, es necesario haber conquistado el reino de la mirada, pero en la transición de la mirada al hombre hay un paso necesario: la decisión. Como se vio en el capítulo anterior, la neutralidad toma partido por los dirigentes, que nos manipulan con la mentira del orden. Esto está muy claro en el poema 19: “De la libertad del ciego/y la abyección del que mira/quien nada escoge ha ganado/la gloria de la mentira” (495). Quien mira es abyecto, porque se ve cómplice del orden de las cosas y quien es ciego ante la realidad es libre porque puede vivir sin la atadura de la realidad ni el compromiso de la consciencia, es decir, es todo menos libre. De hecho, la gloria de la mentira es un retorno a la ceguera. El poema exige una elección.

Así inicia la prosa del poema 23: “No fue entonces la visión sino la conciencia del sueño” (496). El Libertino desgarró su mirada, que atraviesa el engaño y se hace consciente del mundo que habita, por eso busca ser hombre en su proyecto contra la nada y, si le dan a escoger entre el negocio de la carne y la nada, escoge la carne. El Libertino es consciente del sueño que vive, pero ¿cuál es exactamente este sueño? Creo que se explica si definimos su mirada como alegórica. El Libertino es un personaje alegórico, porque “la alegoría se aferra a las ruinas” (Benjamin, 273), y ya vimos cómo el Libertino camina entre monumentos y ruinas, cómo muestra la escisión de ambas: los monumentos de la civilización son construidos sobre sangre y servilismo.

Ahora miremos cómo se aferra la alegoría a las ruinas. Según Benjamin: “[O]freciendo la imagen de la inquietud coagulada” (273). Si revisamos, dos páginas adelante, qué significa esto último, veremos cómo resulta de acertado el paralelo con Benjamin: “La inquietud coagulada es también la fórmula para la imagen de la vida de Baudelaire, que no conoce ninguna evolución” (275). La resonancia con el héroe Libertino es sorprendente, pues éste también se ve sujeto a una imposición de normalidad, a una construcción moral que no permite ninguna transformación, que aboga por la protección del *statu quo* (más o menos ésta es la misma definición de Marx y Engels del Estado bajo la sociedad civil).

El procedimiento del Libertino resulta similar al de Baudelaire (el Baudelaire de Benjamin, valga aclarar): se expone con crudeza la ruina bajo el monumento y la mentira, que es el monumento sobre la ruina, es decir, el argumento que aboga por la quietud. Esta mentira es el sueño del que el Libertino es consciente. Pero, para que el Libertino se erija en alegoría, debe hacer esa transición del monumento a la ruina y de vuelta al monumento; es a través de este movimiento que despierta la conciencia del sueño. Pero decir que el sueño es la mentira es un paso de enano que adelanta la tautología. Para saber más exactamente qué es el sueño debemos adentrarnos un poco más en el concepto de alegoría y ver su afinidad con el Libertino. Según este texto de Benjamin, “Parque central”, “la publicidad tiende a disimular el carácter de mercancía de las cosas” (278), que es la tarea de los dioses, sobre todo en *El libertino*. Por supuesto, en este poema no se habla de mercancía ni publicidad, pero se habla del deseo y recuérdese que el hombre ha creado a los dioses a su imagen y éstos han cosificado a las personas, que no son hombres libres sino objetos del Estado, de las guerras y las religiones (el templario, tanto en “China” como en *El libertino*, se arrodilla a merced de estos dioses de coartada celestial). Pensar que el mundo es igual al deseo del que mira y olvidar partir de la realidad como tal ¿no es ésta una definición de publicidad?

No sólo ha cosificado al hombre, también ha transfigurado la moral para que el hombre, que deviene mercancía, muestre su cara humana, es decir, ha transfigurado la realidad. La tarea de la alegoría es la opuesta: “A la engañosa transfiguración del mundo propio de las mercancías se opone su distorsión en lo alegórico” (Benjamin, 278); en otras palabras, la alegoría nos muestra la mercancía que está detrás del rostro humano que nos muestra la publicidad (o la apariencia del deseo que brindan los dioses). A primera vista, no hay mercancía en *El libertino*,

pero si nos fijamos en la sección 4, vemos la alegoría de la mercancía en su máxima expresión, cuando se habla de la mujer del Libertino: “[...] por tus leyes dirigida/hacia las vastas plazas de ciudades/donde la prostitución es una estatua/levantada en honor de la virtud” (14). El Libertino hace de su mujer abiertamente una prostituta, ofrece sus servicios a los postores de la ciudad, porque comprende que no hacerlo es poner el manto de la moral tradicional sobre la realidad: su mujer es de por sí una mercancía y tiene un doble movimiento frente a la virtud: por una parte, se opone a ella, pues la mercancía entra en contradicción con la virtud; por otra parte, se confunde con la virtud, pues la prostitución es un monumento en honor de ella. Es decir, alegóricamente muestra cómo la prostitución se disfraza de virtud y cómo se devela este disfraz en su alegoría.

La prostitución y la mercancía tienen un vínculo que no debe pasar inadvertido, dice Benjamin: “La mercancía trata de mirarse a sí misma a la cara, y su humanización la celebra en la puta” (278). Si nos atenemos a este principio específico sobre la prostitución en el capitalismo, el sueño del que es consciente el Libertino es el fetiche de la mercancía y la cosificación del hombre en mercancía. Este sueño que nos viene de lejos, como la fábula de los guerreros mongoles y el monje, es evidentemente un mecanismo retórico que no revela al hombre, pero la mirada alegórica del Libertino lo reivindica en su ambiente más hostil: la ciudad. El Libertino, como personaje alegórico, es un personaje de la muerte, muestra una transición de la ciudad a la mercancía y de ésta a la muerte. Revisemos más de cerca esta figura en sus aciertos y contradicciones.

Preparación para la muerte

*Al recordarte, Matilde,
Sentí temor por mi vida
Leandro Díaz*

*hoy salí en busca de la muerte
pa' ponerle mis querellas
la muerte me busca a mí
yo le tengo miedo a ella
“El amor amor”, vallenato anónimo*

Al ofrecer a su mujer en las plazas y no en un espacio de los interiores burgueses, como el prostíbulo o las casas del placer con sus exotismos y sensualismos “orientales”, relaciona directamente la prostitución y la mercancía con la experiencia de ciudad. Es en la ciudad entonces donde encontramos una relación directa con la muerte: “¡Hombre de las ciudades: el navío es la inclinación hacia la muerte!” (1954, 16). El tema de la muerte, central para el erotismo, no viene de una experiencia metafísica, viene de la experiencia de ciudad. Su habitante se encuentra ante un panorama un tanto desconsolador: si el hombre ha sido cosificado y la mercancía humanizada, entonces tanto la muerte como la vida difícilmente cobran sentido, porque las cosas son intercambiables, reemplazables y negociables —por esto también el llamado del Libertino al final del poema: “sé lo que no se repite/ni ha apelado jamás ante los dioses!” (23)—. En últimas, la mirada alegórica en este estado de las cosas es una lucha contra los dioses.

Esta lucha contra los dioses es a su vez una lucha histórica y religiosa. Pero el Libertino cae en una extraña contradicción: para luchar contra los gobernantes deificados, es necesaria la materialidad del pensamiento, rechazar su abstracción etérea: “¡No haya cuartel! El pensamiento puro/resiste si es, como tu mano, duro” (1962, 502); al mismo tiempo, los dioses son una respuesta metafísica ante el miedo de la muerte, el cual sería otro campo de batalla para el Libertino. El equilibrio perfecto entre lucha espiritual y lucha temporal se ve en el poema 45: “El hombre libre que ves/con la muerte se enfrentó./En tierra tiene los pies./La cabeza contra Dios” (500). A los hombres los ataca con las manos, a los dioses con la mirada. Pero este hombre no es necesariamente el Libertino. El Libertino, si bien tiene los pies sobre la tierra, asesina a un monje por escoger el vacío, radicalización de su postura terrenal, pero también es señal de su pavor ante el vacío, su derrota al enfrentar la muerte. El poema en prosa 23 es central por su pluralidad de contenido, es el pulpo que extiende los tentáculos a tantos aspectos de la obra: comunicación, gesto vital del Libertino, desafío a las autoridades. Ya vimos cómo comienza; ahora es preciso ver cómo continúa:

Los guerreros, con máscaras y espadas detuvieron al monje taoísta y le propusieron el negocio de la carne. El ilustre y pacífico joven prefirió la soberanía de la nada. Sin lengua, sin ojos, sin manos, quedó tendido en la mitad del Imperio.

No estabas lejos, Sade. Habías dicho: “La pederast[i]a ha sido siempre la virtud de los pueblos guerreros”. (496)

En esta primera aparición de Sade en “China” las palabras y el gesto del Libertino significan, y su contenido resulta deslumbrante y consecuente con el pensamiento intelectual examinado en el capítulo anterior: las palabras significan y entran en una realidad material de la que no pueden escapar. Con esto en mente, escoger la nada sobre la vida material acarrea peligros materiales. Escoger o no la nada en cambio, nada hace a la nada. Por más que se niegue el mundo, éste no dejará de existir, el monje no queda tendido en medio de la nada, se le impone el Imperio. Para burlarse de la positividad de las leyes, el libertino lleva al extremo draconiano la positividad del lenguaje, pero al mismo tiempo pierde su batalla inicial contra los dioses. Si los dioses y el Estado son dos caras de la misma moneda, monumentos creados a semejanza del otro, es vano pelear la batalla por separado; es preciso pelear la batalla del deseo.

Desde “China” la figura libertina despierta una conciencia de la carne, para que ésta cobre sentido o signifique. Pero su contradicción es profunda: destruir a los dioses no es realmente lo mismo que un asalto contra la nada: si bien el Libertino afirma el mundo, no es capaz de afrontar la muerte, consecuencia ineludible de la vida, sin la cual la carne se vería desprovista de sentido. Debería aceptar que morirá, que la carne mora en el tiempo y que su misma contingencia la destruirá. El Libertino es un ser que no sabe morir. A pesar de descuartizar al monje por escoger la nada, ésta lo aterroriza y prefiere no enfrentarla. En estos términos dice “Sade contemporáneo”: “La gran flaqueza de Sade es su incapacidad de asumir el vacío. Hay testimonios de que la sola mención de la muerte lo espantaba. En su alergia ante la nada radica el hecho de que nunca ha sido un verdadero ateo” (1975, 245-46). El Libertino arremete contra los dioses, pero no logra erradicar la teleología religiosa: el miedo a la muerte.

Su avanzada contra los dioses se ve frustrada por su falso ateísmo. De hecho, respecto de la muerte y el vacío, el Libertino está en sintonía con uno de sus mayores enemigos: la civilización judeo-cristiana. Dice Gaitán Durán en una entrevista de 1960: “Toda la cultura judeo-cristiana está basada sobre el olvido de la muerte; por eso ha negado también el erotismo”⁵⁹ (2004, 195). Aunque el Libertino no olvida la muerte, la teme, de manera que reivindica los principios religiosos: el miedo a la perdición —mencionada por Cote Lamus en su texto sobre *El Libertino*, pero más que una perdición de orden moral, es la perdición de su Yo—. La muerte es

⁵⁹ Definitivamente en este momento de su producción, es difícil decir que el Libertino niegue el erotismo, pero más adelante, desde *Amantes*, ésta será una complicación que necesitará ser solucionada. Lo que llamará *conciencia libertina* en 1960, es el erotismo de este momento, que no es igual definitivamente al erotismo posterior.

una sorpresa tal, que el hombre en general no sabe cómo afrontarla y, en este sentido, el Libertino no está en ninguna posición extraordinaria frente a la normalidad, lo que está claro en los versos de *El libertino*: “[E]l hombre es el único animal de la Creación/que no sabe morir” (20). Su diferencia es la rebeldía acompañada del subsecuente fracaso causado por el miedo. Esta imposibilidad de un *ars moriendi* ocurre porque el hombre no tiene un conocimiento previo de la muerte, tampoco el Libertino:

El hombre no sabe morir.

Cada cual concibe la muerte del prójimo,

la conoce como la palma de su mano;

pero cuando llega su turno

se encuentra desprovisto.

Aquello no tiene antecedentes.⁶⁰ (21)

En todo caso, la negación del Libertino frente al monje, con respecto al vacío, es a su vez un acierto y un error: por un lado, el Libertino no sabe morir y éste es un residuo de religiosidad que se filtra en sus convicciones; por otro lado, este mismo gesto es lo que no le puede perdonar al monje: su vacío tan contemplativo de la transformación de la naturaleza implica la muerte, pero está fundamentada en la negación ascética de la vida, por lo que en su aceptación del vacío perviven los dioses. Además, si su virtud práctica es el aconsejar a los gobernantes, su alianza con el Estado y sus dioses es evidente. Si el hombre no sabe morir, una negación ascética de la vida es absurda; pero una negación de la muerte y un escape del vacío, fundamentados en esta ignorancia, son más absurdos, pues la muerte no es un concepto abstracto, es un hecho.

El Libertino vive entonces esta tensión entre afirmación rotunda de la vida y miedo ante la muerte, y debe resolver su propia postura al respecto. Pero no lo hace con valentía; su respuesta, aunque no lo libra de contradicciones, es admirable: se pliega completamente sobre la vida, de

⁶⁰ Éste sí es un eco de Camus. Tratar este poema es infinitamente más interesante desde la lectura de *El mito de Sísifo* y *El hombre rebelde*, que desde *El erotismo* de Bataille. Según Camus, “en realidad, no existe experiencia de la muerte. En sentido propio, sólo experimentamos lo que hemos vivido y asimilado conscientemente. Aquí a lo sumo cabe hablar de la experiencia de la muerte ajena. Ésta es sucedáneo, una mera opinión, y nunca nos convence del todo” (2012, 30).

manera tal que su arremetida contra la muerte es vivir, aunque sea vivir con miedo a la muerte. El Libertino no concibe la muerte, porque ama demasiado la vida: “Sobre el vasto trono del mediodía/el Rey de la Peste/preside la asamblea de caballos padres” (1954, 23), a quienes predica este amor, la “irreparable belleza del vivir” (23). El Libertino está enamorado del mundo que odia y que lo odia a su vez; por este amor se lanza, a pesar de su temor religioso ante el vacío: ha perdido una batalla contra los dioses, pero ha ganado una batalla por la vida.

El Libertino, lanza en ristre, arremete contra la muerte, cuando repara en la condición mortal, con lo que termina *El libertino*. Miremos el poema unas líneas arriba del final: “¡Mira, oh mortal, la gloria de tus campos,/la hermosura rural de tus naciones./Detente aquí y goza el breve día,⁶¹/el furtivo desnudo de la tierra” (23). Ante la muerte contrapone la vida y, al mismo tiempo, ante la ciudad contrapone el campo, y relaciona lo uno con lo otro: si la ciudad es el barco hacia la muerte, el mundo rural está pleno de vida, como si en el campo sí se viviera con sentido. Pero no se trata de un eco moralista de Andrés Bello, como parece en un principio: no deja de ser extraño que sus enseñanzas las comparta con los caballos padres. Pasemos por alto el extraño hecho de que intenta hablar a caballos mudos, por lo menos por ahora, y fijémonos en algo más: el caballo, al igual que el mamut, el toro o el tigre, es un animal que sí sabe morir y el Libertino le intenta enseñar a vivir.

El Libertino sale de la ciudad y se sienta en el mediodía, como si dominara la naturaleza con su cetro, pero no puede evitar llevar la ciudad consigo e intenta hacer de la naturaleza una adaptación de la ciudad: adoctrinar al animal para que viva como hombre, incitarlo a que desobedezca a la muerte y rebelarlo contra los dioses: “Sé lo que no se repite,/ni ha apelado jamás ante los dioses!”⁶² (23). Si bien el Olimpo de estos dioses es la ciudad, el campo es su idilio por excelencia, que convierte a los dioses mismos en mercancía: el campo es la materialización del deseo de la ciudad, que a su vez la justifica. La falta de convicción que el Libertino tiene por la naturaleza, se convierte en un intento de dominio sobre lo natural: el trono es el mediodía, pero quien reina es el Rey de la Peste. Para romper el idilio geórgico, el Libertino se pone a sí mismo en ridículo dictando leyes a caballos y hablándoles de la muerte y la vida,

⁶¹ Muy similar este verso al final de “Siesta”: “Sé que voy a morir. Termina el día” (1975, 172).

⁶² Como se ve, éste es un llamado doble: a la no repetición cosificada de las ciudades, como a la rebeldía del animal. Más interesante que eliminar uno de los dos sentidos es ver las dos posibilidades y contemplarlas de manera orgánica.

confundiéndolos con una asamblea de ancianos, de la misma manera en que Don Quijote confunde el ganado con ejércitos caballerescos. El Libertino no vence la muerte, pero gana la vida; tampoco desmantela la ciudad, alegoría de la muerte, pero devela su coartada rural, supuesta opción vital ante la ciudad. El Libertino descubre que la muerte no perdona en la ciudad ni en el campo: presentar el campo como alternativa vital ante la ciudad, no es sino la fantasmagoría misma de la ciudad.

“Bajo el astuto viento amarillo”: absurdo, comunicación y reconocimiento

Ningún hombre, por tanto, con voluntad de dominio puede tener amigos
Cyril Connolly

el libertinaje es liberador, porque no crea ninguna obligación. En el libertinaje uno solamente se posee a sí mismo. [...] Los lugares donde se practica están separados del mundo
Albert Camus, La caída

¿Repugnancia por mí mismo? Vamos, lo que me repugnaba era sobre todo lo demás
Albert Camus, La caída

Este mundo de dioses y Estados creados a imagen del deseo es consecuentemente baldío; la ciudad que se impone en *El libertino* es su fiel expresión y se quita la máscara cuando el Libertino se burla del idilio rural. La tierra misma, como dice el poema 23, resulta hostil: “¿Que fue maternal la tierra?/Figura le daba el vicio;/su delito, omnipotencia./Mamaba el niño los siglos” (494). La tierra es inhospitalaria: cuando uno debería sentirse en casa, no es más que un extranjero, un paria del mundo, y es entonces cuando el hombre se encuentra a merced del desamparo. El Libertino es un personaje que lucha en contra de esta persecución que no le permite vivir como en casa —v. gr. la inquisición (1954, 16)—. Pero éste no puede soportar tal abandono de sí, como dicen aquellos versos de *El libertino*: “¡Ninguna desnudez humana/sobrelleva el destierro!” (12). Es necesario hacer entonces una pregunta: ¿qué clase de mundo habita el Libertino?

En *El libertino* se caracteriza una criatura que vive con el objetivo de ser sacrificada por sus prójimos y sus hijos irán a parar en la misma situación: “Esta criatura engendra para el cadalso,/crece para declinar cantando Aleluya” (22); como el mito dice que ciertos animales

entran al matadero: sin temor de lo que enfrentan ni de lo que los rodea. Esta criatura es con certeza el hombre, pero éste no logra liberarse *en* el mundo, no porque sea imposible, sino porque ignora que puede hacerlo, pues ignora sus incapacidades y su soberanía sobre su destino: “Esta criatura desconoce su pierna de palo/y su pierna que medra sobre el mundo/como en el centro de rumorosa colmena” (22). En últimas, no puede vivir con pleno sentido, porque el mundo, la vida y la muerte le son ajenos, vive en un doble desconocimiento: el del mundo que lo rodea, lo desprecia y anula, como de sí mismo, según el significado doble del verso que sigue: “Esta criatura es un mar que se ignora” (22). El reflexivo tiene aquí dos usos: la criatura es ignorada y la criatura se ignora a sí misma. Podemos afirmar que este mundo es absurdo, pues la vida con sentido se ve inalcanzable.

Encontrar una vida con sentido se complica también en “China”, donde se advierte esta misma dificultad. En varios poemas vemos un otro al que no podemos asir: “Te doy la mano. No hay nadie,/sino el tiempo que te aparta” (493). Este mundo es un llamado sin respuesta, no tiene cruces de camino en sus veredas: “Andadores de distancias,/con nadie nos encontramos” (493). Pero, aunque el panorama en “China” sea también desolador, hay una posibilidad, un lugar para la esperanza, como dice la continuación de esta copla: “El paso que nos separa/hacia la muerte lo damos” (493). La visión que se tiene de la muerte es muy similar en ambas obras, si se tiene en cuenta la relación de muerte y erotismo; pero si se comparan los dos finales, encontramos que son acercamientos distintos a la muerte: ya vimos lo que pasa en *El libertino*, miremos ahora el poema 60 de “China”: “Vase nuestro orgullo al fin./La muerte es puro servir” (502). En “China” no hay ese temor por la muerte, por lo que se puede tomar con humildad y un abandono del Yo, lo que permite dar un paso hacia la muerte que franquee la separación. Este paso se da en un sentido de sacrificio: comunicarse con un otro implica reprimir una parte en el Yo para poder aceptar la parte del otro; si hay alguien que no está dispuesto a sacrificarse, éste es el Libertino. El servicio de la muerte no es la servidumbre, es una complicidad con un otro, recuérdese la implicación que conlleva la inocencia de la muerte en la copla 7. Perder el miedo a la muerte amerita la pérdida del orgullo, lo que implica una pérdida del Yo en unión con la otredad humana.

Si tenemos en cuenta que es el tiempo el que nos aparta y el paso de la unión lleva a la muerte, es evidente que se franquea el abismo, que nos separa de los otros, con una consciente

vitalidad de la muerte que medra el tiempo, que lo atraviesa en su vitalidad. Como en *El libertino* se enfrenta la muerte con la vida, pero el Libertino lo hace de manera bufonesca, de la mano de los potros, mientras que en “China” se estrecha la mano del hombre. Esta vitalidad demanda un mutuo entendimiento ante el crimen (que, recuérdese, es el desafío hecho a los dioses), pues la mirada es también el campo de la complicidad: no miramos algo, miramos a alguien que mira y con él desafiamos a los dioses: el hombre es “inocente por ser hombre,/culpable porque lo miras”⁶³ (494). Es en esta complicidad que damos un paso gigantesco en el acercamiento al otro, pero esta mirada es unidireccional, este hombre no nos mira de vuelta: “El hombre que reconoces/no es tu hermano todavía” (494), el reconocimiento no es mutuo y la solución de “China” se hace parcial.

“China” es un intento, pero tampoco logra franquear el abismo que nos separa de los otros. El viaje hacia el hombre está inconcluso. Es entonces cuando el concepto central se ve afectado: la comunicación. Esto es fundamental en el erotismo de “China” y *El libertino*, que después será llamado *conciencia libertina*: los cuerpos están juntos y, con su revisión de los valores, el Libertino les devuelve dignidad (pues están mitificados por la moral), pero aun así no logran comunicarse entre sí⁶⁴. La búsqueda del otro en la unión de los cuerpos es un día en el desierto, como se deduce del poema 31: “Mitología del cuerpo/el tema de los terrores,/¡oh, Gobi de corazones/viento puro del desierto!” (497). Ésta es quizá la imagen más potente de “China” — el corazón de los hombres es una tierra baldía, solitaria—, imagen que se extiende hasta *El libertino*: “No hay amistad de la tierra,/ni reconocimiento/bajo el astuto viento amarillo” (11).

Este pasaje casi cinematográfico es decisivo para el análisis de estas dos obras, es el puente más importante que las enlaza. En últimas, el corazón de los hombres está desierto porque los hombres no se comunican, vereda sin cruce de caminos, sin posibilidad de reconocimiento: el Libertino ofrece a su mujer sin mutuo entendimiento al respecto; mutila al monje porque, aunque hay una negociación verbal, los personajes no se entienden mutuamente: ni el monje comprende la vida por la que abogan los guerreros ni éstos comprenden el vacío que el monje elige; y cuando el Libertino decide socializar sus leyes, lo hace con los caballos e ignora totalmente al labrador, un ser humano con quien podría entrar en diálogo, que se encuentra cerca de él, es decir, “preside

⁶³ Recuérdese que esta culpa sólo es crimen a los ojos del Estado, es la culpa de la imaginación.

⁶⁴ Dice en “Sade contemporáneo”: “Los héroes de Sade no comunican con la carne que zanzan, no le dan al Otro el placer, se niegan a fundirse en el nudo carnal; están perpetuamente aparte” (1975, 425).

la asamblea de caballos padres;/mientras el labrador solar/abre su anchurosa mano llena de polen” (23). En resumen, el Libertino habita un mundo desolado, un desierto de corazones donde el hombre está solo y sin posibilidades de comunicarse.

El viento amarillo es esta arena pura del desierto, es una tormenta en el Gobi de corazones, la tolvanera levantada por hordas de mongoles a caballo (mencionados unas líneas abajo, en la sección 2 de *El libertino*) que vuelven del asalto y vociferan su victoria. El polvo se levanta y nubla la vista, el galope, los cascos de caballos que golpean el suelo y la algarabía advierten que algo sucede allí, pero nada se ve, porque estamos enceguecidos en el frenesí, en la plétora del deseo y la tracción del capricho. En otras palabras, estamos en medio de la ciudad y la disfrutamos mientras ésta nos aliena. Caemos en esta nube amarilla del desierto y nos vemos satisfechos, pero la ciudad saqueada que está a nuestras espaldas, de donde vienen nuestras huellas, no es nada para nosotros. La comunidad, el reconocimiento, la falta de comunicación se disuelven en un absurdo donde los hombres no se encuentran, donde todo se ve borroso y el mundo ya no se entiende. Volvamos:

No hay amistad de la tierra,

ni reconocimiento

bajo el astuto viento amarillo.

[...]

No hay sino justicia de hombre

que nunca comunica,

anónimo ciudadano que cumple el fallo. (11)

Volvemos al tema de la ciudad: el hombre no se comunica y, por lo tanto, no se puede reconocer en los otros, es un ciudadano que no puede ser sino anónimo. El Libertino habita un mundo que impide toda posibilidad de reconocimiento, los otros son elementos irreconciliables del mundo. Es evidente que la experiencia de ciudad fomenta este hecho, pero no se trata sólo de la ciudad, la falta de comunicación viene de un lugar que es también contradictorio: el Libertino se involucra en malentendidos, no es entendido por los demás, puesto que ellos no entienden a lo

que el Libertino se refiere con lo que dice, es decir, los demás desconocen su radicalidad positiva frente al lenguaje —la cual, fuera de dudas, es admirable—, como es el caso del monje, quien recibe una respuesta sorpresiva ante su renuncia material. Pero éste no es necesariamente un problema de los demás: es el Libertino el que prefiere hablar con caballos que hablar con labradores, él es el héroe aristocrático que no es capaz de eliminar su diferencia radical para acercarse a los otros y los considera a imagen de su deseo. Quien lucha contra los dioses por una dignidad humana (según hemos visto), resulta ser, no sólo el Rey de la Peste, índice de ruinas, sino también “boca del incomunicado” (1945, 20), “[c]on tres manos/sin otra libertad que la pantomima del sordomudo” (10). A la hora de acercarse a los otros su boca no comunica, sus gestos son de aquél que no escucha ni habla⁶⁵, su alienación no puede ser mayor.

La boca del incomunicado que profesa con caballos no responde a ninguna comunidad humana, el Libertino reclama para el hombre, pero no aboga por el hombre. El Rey de la Peste ha permitido cierto grado de consciencia, pero él mismo no deja de ser un monarca, se ha coronado entre los hombres y dicta nuevas leyes. Éstas tienen naturalmente un tribunal, donde el significado sufre la indignancia: “Tribunal de glorificación/para el hombre que demandaba un signo/fue tu pobreza vergonzante” (13). La manera en que estas leyes nacen, en su gloria y su pobreza, es originaria, pues nacen exclusivamente de él y nadie, ni el labrador ni su mujer, tienen un decir al respecto. El Libertino habita el absurdo, pues no vive la vida con sentido, y lo sufre terriblemente —no deja de ser un paria perseguido—, pero no es susceptible de suicidio como en el absurdo de *El mito de Sísifo*. Se mueve entre el poder y la derrota, entre el dominio y la muerte. En vez de suicidarse, se corona monarca absoluto sobre todos los hombres, lo que en últimas significa que, ante el absurdo, niega la única posibilidad de sentido: la comunicación con los otros.

El Libertino no tiene en quién reconocerse, todos los objetos son extraños; no hay identificación objeto/sujeto o, más radical aún, sujeto/sujeto. Estar rodeado de carne que no

⁶⁵ Éste es todo un tema en la obra ensayística sobre el Libertino de Gaitán Durán. “Sade contemporáneo” y “El libertino y la revolución” tienen casi exactamente el mismo comentario sobre los personajes de Sade. Rescato el del primer texto: “En el universo de Sade cada criatura trata de realizarse sin comunicar con las otras” (1975, 425). Su comentario, ejemplificado en el *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*, nos ayuda a caracterizar la figura del Libertino: los personajes de esta obra teatral de Sade no son capaces de dialogar, cuando el uno calla y el otro habla, “el ser se repliega en sí mismo, antes de continuar su solitario alegato” (1975, 425), lo propio de este diálogo son dos monólogos. Esta caracterización del Libertino, que proviene de textos críticos, resulta coincidir con el Rey de la Peste.

comunica es la pesadilla; estar rodeado de objetos de deseo es el sueño. El Libertino se ha convertido en su peor enemigo: es rey de un Estado erigido a imagen de su propio deseo, un monarca que ha perdido la conciencia del sueño, como si reprodujera para sí el mundo que odia y por el cual es odiado. En otras palabras, el Libertino, cuyo acierto era la lucha contra los dioses, termina siendo un remplazo del orden previo, él es los nuevos dioses, como en el final del poema 36 de “China”: “Cambiar de dios merecía./Sólo cambió de aflicción” (498); la búsqueda del cambio ha fracasado. La rebeldía deviene en reforma, ha dejado de lado todo el potencial revolucionario que emergía de su diferencia frente al orden.

Desde “China” dijimos, respecto del poema 13, que el reconocimiento es unidireccional, vemos un hombre que no nos mira; todo parece indicar que lo mismo sucede con la figura del Libertino: él impone su diferencia frente al mundo, lo que exige un reconocimiento por parte de los otros; pero es incapaz de verse en los ojos de los demás. Su falta de comunicación implica una relación servil, pues el “[i]ntermediario oscuro de tu Verbo/fue el más indigente de tus súbditos” (14). Su dialéctica es la del amo y el siervo, definida exactamente así: uno de los hombres que entra en relación con otro “[...] se mantiene como autoconciencia singular, pero abandona su pretensión al reconocimiento; pero el otro se aferra a su relación con sí mismo y es reconocido por el primero como supeditado. Ésta es la relación de la señoría y la servidumbre” (Hegel, 1973, 229). La mirada del Libertino, que ha dado imágenes alegóricas muy importantes, es al mismo tiempo, una mirada llena de miedo:

Nadie sin temor de sí mismo
vería a Dios tras las montañas.

Nadie sin miedo del relámpago
descubriría la mirada que escruta

en la inminente tempestad. (1954, 19)

El miedo es doble en este fragmento: el de sí mismo y el del relámpago. El Libertino no teme de sí mismo, pero teme la muerte: aunque no ve a Dios tras las montañas, con tres zancadas llega a la cima y se sienta en el trono de mediodía; no ve a Dios tras la montaña, se ve Dios sobre la montaña. El segundo miedo es también propio del Libertino; este pasaje no deja de ser muy

similar al de Pablo de Tarso, cuando un relámpago lo cegó con el rostro de Dios. En la ceguera Pablo se hace vidente, de la misma manera en que la mirada del Libertino mira sin los ojos. Lo que teme el Libertino es su propia mirada alegórica, la visión del relámpago, y esto implica — diferencia rotunda con Baudelaire— que no está dispuesto a dar el paso necesario para convertirse en un vidente: asir la otredad⁶⁶. Este pasaje tan gráfico, donde la imagen se hace sintética, es muy similar al del viento amarillo, la tempestad es un Gobi de corazones: en medio de la borrasca el agua se pulveriza y sus brumas están minadas de ojos que escrutan, pero que nosotros no podemos ver. Así el Libertino ha planteado la alegoría, pero renuncia a toda resolución alegórica. Esta incapacidad de la mirada (que en un principio ofreció tantas posibilidades y que no queda estéril, sino que es una *inquietud coagulada*) está estrechamente relacionada con una diferenciación crítica que plantea Gaitán Durán entre *conciencia libertina* y *conciencia erótica*:

Sospecho que la *conciencia libertina* niega el erotismo. La hipertrofia del sujeto impide que los amantes se vuelvan un solo ser, que sean por un instante la ola única de la existencia. Prefiero hablar de *conciencia erótica*, que se define ante la muerte. Cuando el hombre *sabe que va a morir* hace con el acto erótico un “signo furioso de vida”, que supera la oposición entre el *tú* y el *yo*, entre el dolor y el goce, entre el Mal y el Bien. El erotismo abre una brecha en la Historia, por donde la conciencia entrevé la cesación de nuestro desgarramiento moral. (1975, 409)

Este párrafo de “El libertino y la revolución” es, a mi juicio, el central de toda la reflexión teórica de Gaitán Durán sobre el erotismo, pues trata todos los temas de mayor importancia: la actitud frente a la muerte, el problema moral e histórico y la posibilidad de acercarse al otro, ser en el otro. Esta incapacidad de superar la oposición entre el *tú* y el *yo* es la marca del Rey de la Peste, la boca del incomunicado, que —aunque la experiencia de ciudad dificulte el acercamiento a los otros— tampoco permite una amistad de la tierra ni reconocimiento bajo el viento amarillo. Entonces ¿qué significa que el Libertino se aparte de los otros y no comunique? No poder superar una oposición significa dibujar un límite inorgánico con la coyuntura, límite en desacuerdo con el

⁶⁶ Puede decirse que, en su experiencia de ciudad, el Libertino es lo más lejano del *perfecto flâneur* —diferente del *flâneur* a cecas—, pues no es capaz de “[e]star fuera de casa y, no obstante, sentirse en todas partes en casa” (Baudelaire, 36), es todo menos “[...] un *yo* insaciable del *no yo*” (37). Lo que quiere el Libertino es mirarse a sí mismo, crearse desde *adentro*. La clase de literatura francesa del siglo XIX francés, dictada por Rosario Casas Dupuy, fue fundamental para el armazón del presente trabajo de grado, por su relación entre Hegel y Baudelaire.

material que intenta aprehender: la otredad. Este límite es el yo como sujeto moral. Para el Libertino los otros no importan, él es el amo y el amo frente a sus siervos es un yo que afirma que nada ocurre por fuera de sí mismo, no en vano sus leyes sobre la vida y la muerte no salen de ninguna unión, sino de sí mismo y su coronación. Su yo es evidentemente kantiano:

Kant se sirvió de una expresión impropia cuando dijo que el *yo* acompaña todas nuestras representaciones, a todas nuestras sensaciones y a todos nuestros deseos [...] y como el *yo* interviene en todas mis representaciones, en todas mis sensaciones y en todos mis estados, el pensamiento envuelve, como categoría, todas estas determinaciones y nada se produce fuera de él. (Hegel, 1973, 224)

Meritoriamente el Libertino destruye la ética positiva, pero la reemplaza con una de misma naturaleza, él es la fuente de la moral. El Libertino está en un limbo, entre el sujeto moral de Kant y el yo de Fichte, según el cual el yo sólo puede afirmarse a sí mismo, su única certeza es que “yo es yo”. Aquí pierde el Libertino todo su impulso insurrecto, pues “la identidad primeramente cual yo, es solamente la idealidad abstracta y formal del espíritu” (Hegel, 1973, 224), y lo que nos interesa es lo concreto, pues no hay historia abstracta, erotismo abstracto ni insurrección abstracta. El mundo exterior existe, los otros existen de manera no abstracta; ahora, ¿qué son entonces los otros para el Libertino? En la segunda sección de *El libertino*, donde se dice que no hay reconocimiento ni amistad de la tierra, también se dice:

Sólo queda tu pundonoroso carácter
junto al yelmo enterrado,
sólo el signo honorable
cuando levantas tu pesada mano de soldado
en la cámara de tormento. (11)

Si los otros son irreconocibles y es el carácter del Libertino lo que queda, cuando asume el poderío en la cámara de tormento, él se afirma entonces a través de la destrucción de los otros, éstos son objetos de su deseo, pues el Libertino pretende “ser otra forma móvil de la apetencia” (22) y la única manera para definirse como tal es moldear a los otros a imagen de su deseo en la

tortura. Ver cómo Gaitán Durán aterriza este pasaje del poema a la vida cotidiana amerita un vistazo a sus ensayos sobre el Marqués de Sade: según la reseña sobre *Monsieur le Six*, en prisión el Marqués escribe cartas “para torturar a su esposa, para continuar fijándola como un *objeto*” (1975, 431). Frente a este tema totalmente cotidiano⁶⁷, la postura del Libertino es todo menos popular; y la descripción de los otros seres humanos en “El libertino y la revolución” resulta reveladora: “A su alrededor nuestra especie queda reducida a un silente pueblo de objetos. Su placer resulta incompatible con el placer de los demás; se alimenta del dolor ajeno; se acrecienta frenéticamente al quitarles a los seres toda dignidad humana”⁶⁸ (1975, 399). El antropocentrismo que proponía el Libertino se pierde en esta idea de otredad. Ha ganado algunas batallas contra los dioses, pero ha perdido la más importante: la del hombre⁶⁹.

Es aquí donde se decide cuál será la postura ética de su poesía erótica, dado que esta visión del sujeto configura totalmente el mundo y que la experiencia sexual es una posibilidad de comunicación. El yo del Amante, su *nosotros* y su transformación frente al otro, como se mostrará en el siguiente capítulo, es una cuestión fundamentalmente dialéctica, pero escapa de la servidumbre. Sin dialéctica no hay erotismo, hay libertinaje, pues sin el desgarramiento de conciencia el reinado del Libertino cae en la forma estalinista de dictadura: la reproducción exacta del orden que se pensaba abolir. El Libertino es consciente de este mundo, lo habita y hasta siente el tedio del capitalismo, pero su yo se interpone ante una conciencia superior. El mundo está allí, pero, con el fin de confrontar su incomodidad ante él, el Libertino lo malea a su semejanza. Su yo es su única afirmación del mundo, todo lo ajeno a su cuerpo no es más que objetos a su disposición, productos de su deseo. Sin el reconocimiento mutuo de los otros el Libertino no es más que una hélice perdida en los océanos, gira y lucha contra todas las

⁶⁷ Esto es innegable en Colombia, no sólo por la violencia armada y sus prácticas de tortura. Escribir este texto, al tiempo en que el Estado debate si tomar medidas respecto de la violencia de género en los colegios, teniendo en cuenta el respeto por la otredad y la tortura que el “matoneo” implica frente a la diferencia, resultó revelador para mí.

⁶⁸ ¿Hay mejor definición del paramilitarismo y del uribismo, que se alimentan con el dolor ajeno?

⁶⁹ Visto este argumento a la luz de esta tensión entre conciencia erótica y conciencia libertina, no está desligado del primer capítulo. El poeta intenta evitar la introducción de formas sospechosamente burguesas en el arte, lo que neutralizaría la *anormalidad revolucionaria*; ésta es la conquista formal del poema, pero la derrota de la conquista libertina. No en vano en su “Diario” de Rusia reflexiona sobre sexualidad y política, y logra unir varios cabos que aquí aparentemente están sueltos: la comunicación con los otros en la experiencia erótica, que para el libertino son objetos de deseo, para Gaitán Durán es indispensable: “Desconfío de tan equívoca orientación —que alguien ha llamado con justeza el puritanismo stalinista [*sic.*] y que es semejante en no pocos aspectos a la actitud del catolicismo oficial—, en primer término porque contraría mi propia experiencia moral, sexual y amorosa y la experiencia de la ‘otredad’ que yo pueda haber tenido a través de tales vías —o posibilidades— de comunicación” (1975, 249).

corrientes, pero su destino no es más que un acto vanidoso de voluntad. No busca escapismos, pero está perdido sin remedio. No reconciliarse con el mundo fue en un principio su mayor virtud, pero se ha convertido en su mayor desatino, porque al no reconciliar el mundo, niega a su vez toda noción posible de los otros hombres, mientras su existencia sensible, histórica, sigue bajo el yugo del capitalismo. Su relación irreconciliable con el mundo y su ignorancia de los otros lo condenan a la incapacidad de transformar la realidad que tanto lo atormenta.

Tanto el libertinaje como el erotismo han surgido como afirmaciones de la vida en el mundo, pero para Gaitán Durán estas dos nociones ya no se reconcilian: una es la afirmación del individuo e implica la negación del otro; la otra es la afirmación de la comunidad que es imposible sin el olvido del ser individual, como veremos en el próximo capítulo. El desenlace del Libertino es entonces dramático, su error corona sus aciertos: creer que el absurdo radica en la muerte como condena del *yo*, pues no cabe duda de que en el paradigma del reconocimiento el Libertino cae en la dialéctica del amo y el siervo, y es él quien se tiene que sufrir a sí mismo. Pero realmente el absurdo radica en la falta de comunicación que sufre con respecto de los otros; con todas las reservas que me guardo por Bataille, vale decir que el desacierto del Libertino es pasar por alto el gran acierto de Bataille: definir el erotismo como “un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. Si hace falta, puedo decir que, en el erotismo YO me pierdo” (35). Sin embargo, el panorama es más gris, si se tiene en cuenta que este terror ante la muerte, esta imposibilidad de un *ars moriendi*, radica en esta dificultad comunicativa. El Libertino es soledad incapaz y aterrorizada: “[i]mposibilitado para descubrir el sér [*sic.*] en los otros e incapaz, no sólo de ser lo que es: un sér [*sic.*] para la muerte, sino también de negar toda trascendencia inhumana, solo dentro de un mundo hostil y solo ante el cielo adverso” (1975, 426).

Capítulo III

Una historia implacable: reconocimiento e instante

Erotismo y revolución

Ante tal situación, sólo hay dos cosas a hacer: trabajar silenciosamente y amar —pero de verdad, comprometiéndose enteramente, sin escapatorias

Jorge Gaitán Durán, en carta a Eduardo Cote Lamus, 29 de agosto de 1954

Gaitán Durán parte del Libertino para pensar el erotismo, pero, ante su imposibilidad de comunicación, continúa la lucha contra los dioses desde otro ángulo. Este replanteamiento se evidencia en dos libros que todavía quisiera examinar: *Amantes* y *Si mañana despierto*. El primero fue publicado en dos números de la revista *Mito*, el número 22 de noviembre-diciembre de 1958 y el número 23 de enero-febrero de 1959. El segundo, que según la generalidad de la crítica es el libro más interesante de su producción, se publica en Ediciones Mito con fragmentos de su último “Diario” en 1961, un año después de “El libertino y la revolución” y un año antes de su muerte.

En este periodo su obra se encuentra en un proceso de desgarramiento, en una tensión dialéctica de una poesía erótica que busca desprenderse de la conciencia libertina. El segundo poema de *Amantes*, “El infierno”, muestra a los amantes en el absurdo, alienados: “Los amantes están solos en la tierra” (1975, 138), la falta de comunicación es completa, porque, a pesar de que los cuerpos choquen y se estrechen en su violencia, no se reconocen en el otro: “La luz los ciega: el hombre no tiene tiempo para reconocerse./Se abrazan en su miseria hasta encontrar un cuerpo/Impenetrable donde solo la muerte toca fondo:/Sus bocas están juntas, mas separadas siguen las almas” (138). Esta soledad del absurdo que no comunica es su infierno. Pero estos amantes ya no son los meros objetos de placer que el Libertino poseía ni el amo en la cámara del tormento, son algo más: estos amantes desean liberarse del libertinaje y “arrancar un instante al infierno/La misma carne” (138). Si el infierno es el absurdo, robarle la carne de la unión erótica es una afirmación vital del instante erótico como comunicación plena. La comunicación no es mera palabra entendida, como se dice desde el primer capítulo, es la posibilidad de

reconocimiento en el otro: los amantes disponen sus cuerpos de tal manera en que conforman no sólo una existencia, sino también un sentido pleno de la vida interdependiente, son “sangres que al correr juntas atraviesan/El infierno” (140), como dice, “Esta ciudad es nuestra”.

La conciencia erótica, como superación del abismo que nos separa del otro, implica una comunicación que parte de una construcción de una ética común. No en vano el poema, que inmediatamente le sigue a “El infierno”, se llama “Ética” y trata de superar la contradicción del Libertino frente a la muerte que nos obliga a vivir en este mundo: “En vano desesperan los amantes por no ser inmortales” (138). Cuando “[l]a carne que alzarlos debió, los abaja” (138) por esta misma posición ante la muerte, ante los otros y el mundo, los amantes buscan una ética que los haga dignos. Este erotismo es también una lucha plena contra los dioses, escoge el frente del destino, es la tentativa de habitar un *ethos* común del hombre para el hombre. Erotismo es querer cambiar el mundo y la poesía es su raíz revolucionaria: “Mi obra afirma simplemente que el hombre debe saber a todas horas que va a morir, lo cual conduce a que el erotismo sea, como la poesía, el único instante en que podemos pulverizar una historia implacable” (Gaitán Durán, 2004, 195).

Erotismo es la pesquisa de una ética de la transformación. Como tal no sólo es una constante del cambio, sino que es la búsqueda del cambio esencial, desde sus bases mismas; su objetivo es lograr lo que las revoluciones francesa y rusa no pudieron: “Ambas han producido cambios básicos en las estructuras económicas y sociales, pero ninguna de las dos ha cambiado al hombre” (1975, 411). La *historia implacable* es la historia deificada de la lucha de clases, pues “el rayo erótico pulveriza las múltiples resistencias materiales del cuerpo, aniquila el infierno⁷⁰ social —patria o clase— donde moramos” (1975, 290). El otro aquí no es un consuelo sensual ante la falta de sentido, es la puerta a una conciencia genérica del hombre, al superar coyunturas como la clase.

Para salir de la historia en que la contradicción de clases es la ley, *Amantes* y *Si mañana despierto* plantean cierta noción de comunidad (opuesta a la sociedad tecnificada de la incomunicabilidad capitalista), en la cual los hombres tienen una ética común que afirma sus vidas, esto es: exhortar un cambio en las *relaciones sociales* desde sus rasgos más pequeños, en

⁷⁰ Si el infierno social es la patria o la clase, y el infierno del poema “El infierno” es el absurdo, no cabe duda de que el absurdo de Gaitán Durán es un problema histórico del capitalismo.

la intimidad, pues transformarla también es transformar las maneras del deseo⁷¹. Durante el instante erótico, como diría Sartre, “reconocemos la historia y a nosotros mismos en la historia” (202). En el erotismo de Gaitán Durán la supresión de clases, la abolición de jerarquías sociales y la formación de la comunidad se dan desde la intimidad, pues “[l]as ideologías que degradan al hombre solo se extinguirán cuando la revolución alcance la intimidad del hombre y realice una *moral concreta*, que se nutra de las más altas formas de erotismo” (1975, 411).

En el acto erótico los cuerpos no perciben, *son* o, mejor, *son el otro*; no piensan, *son pensar*, se funden en su *ciencia*, en el *reconocimiento* del otro como la más refinada forma de conciencia: “Durante el coito *no nos vemos*; somos el amor, somos el sol que nos deslumbra” (1975, 293). Aquí recae todo el potencial emancipador del reconocimiento: en un mutuo reconocimiento del otro, logrado a través de la plenitud comunicativa en el coito, la dialéctica del amo y el siervo se ve abolida en la intimidad. En la obra de Gaitán Durán hay, naturalmente, un goce erótico; pero éste no es meramente fisiológico, no es un *placer*, es el *goce* de conocer al otro. En *El placer del texto* Barthes distingue muy bien el texto de placer del texto de goce: el primero “contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura” (22); mientras que el segundo “pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos” (22). El lector afirma en el placer “la consistencia de su yo” (22) y en el goce, su pérdida. El encuentro con el otro, lo extraño que cuesta trabajo conocer, pone en crisis nuestras convenciones socialmente predeterminadas *naturalmente* o supuestamente determinadas por el Yo.

En conocer al otro radica la dificultad, por esto es que las metáforas eróticas de los poemas de Jorge Gaitán Durán son generalmente violentas, como “dos astros sanguinarios” (1975, 139). Como el Libertino, los amantes se han dado cuenta de que la moral es una ficción, pero en la reinención ética de sus valores, parten de algo totalmente distinto: la otredad. Si bien también fulminan el Estado, no lo reproducen en la servidumbre, fundan un nuevo orden en que nadie es siervo de un Yo. Conocer al otro no es un acto sencillo, pacífico, libre de todo conflicto, es una tensión que busca reconciliación o dominio sobre la violencia: ciencia erótica; es una

⁷¹ Es de resaltar que, si bien el erotismo de estos libros supera toda contradicción social (no como un paraíso de chocolate sino como el violento encuentro con el otro), no propone ningún fundamento teórico ni presupone una conciencia de clases. Más bien lo logra a través del poema y no en el ejercicio retórico de “convencer”.

destrucción de las formas morales. Esta idea rescatada de la figura libertina da un paso más: la tarea de la poesía como *recreación* de todo lo que se nos escapa en el instante erótico. Si en el acto como tal no logramos contemplarnos, porque *somos en el otro*, la poesía erótica debe superar esta limitación:

Si logramos recrear —con la violación del lenguaje y la crítica de ella, en permanente intercambio dialéctico— la estela efímera, la vibración del goce en el cual dejamos de ser y nos vertimos en el *otro*, retorno de seres distintos al seno indistinto de la vida, habremos dado un paso en el conocimiento de nosotros mismos, habremos esquivado las vigilancias inmemoriales que prohíben la entrada al laberinto. (Gaitán Durán, 1975, 292).

La poesía erótica es tan violenta como el erotismo mismo. En un país donde la violencia armada ha sido la regla, donde tanto se ha criticado a la literatura de la violencia que violenta al sujeto y reproduzca la violencia, Gaitán Durán ha encontrado una alternativa que la reproduce y la promueve, pero en el toque estético la transforma: la violencia del erotismo termina siendo la del suicidio, el sacrificio que el Libertino no estaba dispuesto a ofrecer: en una Colombia llena de atrocidades, mutilaciones, torturas, asesinatos, desapariciones, este poeta opta por la violencia porque ésta, en el marco del erotismo tiene el objetivo de poner en crisis la subjetividad, para que no haya un Yo soberano sobre los hombres. Para Bataille el erotismo es una experiencia interior, se podría decir que sagrada; aquí se trata es de una experiencia interior sólo en el sentido en que viene de afuera, de un otro que no nos pertenece, con quien en pugna destruimos nuestra individualidad. La violencia no deja de ser una forma de diálogo, como en el primer capítulo, pero un diálogo con miras a la superación de la Violencia histórica colombiana.

Esta crisis de sujeto, que es la violencia, es el elemento estético que parte del deslumbramiento de la otredad; en el acto erótico se nos escapa la comprensión total de esta crisis, nos desorienta tanto la otredad que no podemos detenernos a mirar, por lo que sólo un *alejamiento*, producto de la poesía, nos la muestra: “El poema o el ensayo sobre las voluptuosidades perfectas se justifica porque nos proporciona la única posibilidad de vernos como si fuéramos los otros; *como si los otros nos sorprendieran en el amor*”⁷² (1975, 395). De nuevo la poesía cobra, como se dice en el primer capítulo, el papel de mostrarnos aspectos de la vida cotidiana que ignoramos a simple vista. Según una nota al pie en este preciso lugar de “El

⁷² Recuerdo al lector que absolutamente todas las cursivas son del autor cuando no digo lo contrario.

libertino y la revolución”, esto es exactamente lo que se intenta decir en “Se juntan desnudos” de *Amantes*, lo que resulta muy cierto, pues los amantes “[n]o se ven cuando se aman/[...]solo en la palabra, luna inútil, miramos/Cómo nuestros cuerpos son cuando se abrazan” (139).

Su abrazo desafía todos los órdenes impuestos, todo preconceito de la cultura y toda represión histórica. Este encuentro con el otro es una lucha evidente⁷³ por encontrar sentido en un mundo que ya no se comprende, al cual hemos llegado con la tecnificación del trabajo alienado. Esto es innegable a la luz de su “Diario” de 1952, cuando entre anécdotas de su viaje a Rusia, menciona un “Tema a desarrollar”: “La soledad en cuanto producto de la alienación del hombre o de su desarraigo de sí. En cuanto absoluto fuera del hombre o irreductible presencia del Otro. En cuanto ficción omnipotente o poderoso mito cultural que se reintroduce en la realidad y la modifica” (236). El encuentro con el otro es una lucha contra la alienación y el sinsentido. En el trabajo alienado, el obrero no logra reconocerse en el producto de su trabajo, pero en el erotismo lo que se trabaja son los cuerpos y lo que se produce es básicamente una comunidad, una lengua y una ley comunes. Lo absurdo no es plantear una reconciliación, es plantar su imposible.

Los amantes se entrelazan en un abrazo que reafirma la lucha por su dignidad humana, buscan la ética de su comunidad. El erotismo es el ejercicio de una filosofía del derecho, es la creación de una nueva ley, que parte de la colisión de los cuerpos, y la destrucción de una vieja. Esta destrucción nos convierte en amantes, en cómplices de la existencia y en fundamento de identidad. Con este fin, el juicio del instinto resulta inútil; el cuerpo, que se desintegra en el instante, debe encontrar su ciencia. Se trata de una reconfiguración de los valores de una comunidad, tal es el papel del héroe en la épica. Tratamos con un héroe, pues el amante es un héroe en nuestra época, depurado de destino, que lucha contra los dioses e invita a la construcción humana del porvenir. Pasamos de un héroe, el Libertino, a otro, el amante.

El héroe descansa en tierra extranjera, como en “No pudo la muerte vencerme” para seguir con una única certeza: su lucha. No tiene certeza en el destino, sólo en la vida. Su lucha es vivir, buscar su lugar en el mundo sin creer en el destino, un lugar para todos. Para que el hombre

⁷³ Mi tutor y editor cuestiona esta postura, proponiendo que la lucha es de cada uno por obtener placer a costa del otro, pues el énfasis en los cuerpos de los amantes implicaría el desconocimiento. Parece razonable, pero, como se verá en el próximo subcapítulo, en el orgasmo la violencia de los cuerpos funda algo inesperado: una ciudad común, lo que implica que el encuentro no sólo nos deslumbrar en la otredad, sino que el cuerpo halla la manera de encontrar placer en el placer del otro (y eso que hablar de placer es, como se verá en breve, incorrecto).

encuentre su dignidad, es necesario que no siga caminos providenciales, pues no hay nada en el mundo que esté predeterminado y el destino es una idea que baja del cielo. Consecuentemente el poema póstumo “La espera”⁷⁴ habla de “[e]ste ajedrez de cuadros inseguros”⁷⁵ (1975, 185), una vida que se juega sin destino alguno, pues en la arbitrariedad de un mundo que no hemos dominado, no hay más que “[l]a voz y el corazón contra la nada/Y la fugaz palabra de la vida” (185).

“Una ciudad que es solo nuestra”

*ja confundimos tanto as nossas pernas*⁷⁶
Chico Buarque, “Eu te amo”

Únicamente la ciudad moderna —se atreve a escribir Hegel— ofrece al espíritu el terreno en el que éste puede adquirir conciencia de sí mismo
Albert Camus, “El exilio de Helena”

Y en la aurora, armados de una ardiente paciencia, entraremos en las espléndidas ciudades
Arthur Rimbaud

He dicho que los amantes son héroes y no me alejo demasiado del análisis del capítulo pasado con el Libertino: son personajes de una narrativa en verso, que nos permiten acercarnos a problemas de los valores éticos. No creo que sea arbitraria esta metodología. Hay referencias a héroes a lo largo de la producción erótica de Gaitán Durán. Por ejemplo, en “El libertino y la revolución”, el Libertino “[v]a por la tierra, héroe lúcido y feroz” (1975, 399). También en *Si mañana despierto* y *Amantes* hay varias referencias a héroes griegos y un héroe anónimo muy parecido a Odiseo, amante y guerrero, en “No pudo la muerte vencerme”. Un gran paralelo del héroe tradicional con los amantes, como héroes eróticos, es el viaje. “Viajar es una experiencia radical” (2004, 190), dijo Gaitán Durán en su entrevista de 1959 con Fernán Torres León; me atrevo a agregar: radical como el erotismo, pues, como dice Pedro Gómez Valderrama en el

⁷⁴ Este soneto no pertenece a *Si mañana despierto*, pero fue escrito el mismo año de la publicación de este libro y publicado en 1975 en la *Obra literaria...*, gracias a Pedro Gómez Valderrama, a quien le llegó con una carta mandada unos días antes del viaje y de la muerte. Cita Gómez Valderrama la carta: “llegaré a esa el 22 del presente mes, en Air France. A lo mejor llego antes que esta carta. Te adjunto lo último que he escrito. Agüero?” (1975, 15).

⁷⁵ Cuando escribí esto, pensé que decía alguna novedad. Después descubrí un libro más bien canónico, que había pasado por alto: *Jorge Gaitán Durán* de Pedro Gómez Valderrama. Allí dice: “Es esta la mejor definición del destino mortal: «Este ajedrez de cuadros inseguros»” (22)

⁷⁶ “Ya confundimos tanto nuestras piernas”. La traducción es de él mismo en *Chico Buarque en español*.

prólogo de la *Obra literaria*: “El viaje y la muerte se hermanan” (14), tanto como erotismo y muerte. Hay aquí cuatro rasgos de comparación:

- 1) Ambos se ven enfrentados con una otredad radical; en “No pudo la muerte vencerme”, esta otredad es el extranjero: “De reposo/Le sirva tierra extranjera/Al héroe” (1975, 175). Los amantes se juntan en un principio como si no hablaran la lengua del otro, pero con la total disposición de aprenderla.
- 2) En el viaje y el erotismo se toma la decisión de afrontar esta otredad porque el absurdo no es soportable y se desea superar la alienación. El inicio del “Diario”, publicado con *Si mañana despierto*, arroja muchas luces en este asunto: “Súbitamente abandonamos todo porque sentimos que no logramos resistir más, porque nos consideramos extranjeros en nuestra patria o desconocidos en nuestra familia” (1975, 387).
- 3) Esta opción, como lucha contra el absurdo, no permite escapismos, como el suicidio (otro rasgo comparable con Camus). Volvamos al inicio del “Diario”: “No debemos desocupar nuestra tierra con un ademán elegante o melancólico, sino convertir una tierra —amorfa y pestilente— en una patria” (387).
- 4) Se viaja para volver. En el erotismo los cuerpos se juntan y se separan, quedan “[t]endidos como guerreros que el alba separa” (140); el amante deja de ser el otro, y vuelve a su estado de separación, pero algo ha cambiado drásticamente: ya no son los mismos. De igual manera se regresa del viaje. Pensar en el famoso poema “El regreso” sería suficiente, pero miremos la implicación de este regreso: se trata de cambiar la realidad que nos condujo al viaje, la alienación: “Viaja uno para *cambiar de condición* o para recuperar una condición feliz, perdida *in illo tempore*” (286), según el “Diario”. En la mencionada entrevista de 1959 aterriza el concepto del regreso a la realidad colombiana: “Yo siempre regreso. En todas partes del mundo se es un desterrado, un extranjero, no importa el éxito que uno tenga. He viajado y viajaré para aprender y aplicar en Colombia lo aprendido” (191).

El viaje liga a los amantes y a los héroes, porque su experiencia es similar. El héroe griego de los viajes y los encuentros amorosos es evidentemente Odiseo, el héroe más mencionado en la obra de Gaitán Durán. Pero las referencias no se limitan a él. Revisemos de nuevo el verso de “Amantes [II]”: “Tendidos como guerreros de dos patrias que el alba separa”

(140). Se trata de otra alusión heroica: los amantes caen rendidos después de la batalla que ha tenido lugar en el acto erótico, como Héctor y Áyax después de su combate singular y sin descanso en la *Iliada*. La asombrosa aventura que es descubrir al otro en el amor, en todos los peligros y azares de lo desconocido, fundamenta la heroicidad de los amantes; pero al final de esta batalla, como los héroes de la *Iliada*, no hay vencidos que deban humillarse; la batalla se depone con el reconocimiento del valor del otro. El uno frente al otro tratan de descubrir quién se encuentra tras las máscaras del desconocido, tras la tolvanera del desierto. Las piernas de los amantes se entrelazan, sus cuerpos colisionan, son “[...] dos monstruosos/Desconocidos que se estrechan a tientas” (139) y la violencia es tanta que implica el olvido del ser individual. En el acto erótico el compromiso es tal que olvidamos quiénes somos, nos sentimos como el otro y hacemos de su deseo el nuestro. Recordemos la esencial cita de Bataille: “en el erotismo YO me pierdo” (35).

El erotismo precisa de una idea de comunidad y en esta confusión de subjetividades encontramos el rasgo fundamental del heroísmo de los amantes: no son individuos aislados. Con todo lo que tengo que objetar a la *Teoría de la novela*, creo que la expresión de Lukács es apropiada: “En sentido estricto, el héroe de la epopeya no es nunca un individuo” (61). No nos confundamos, aunque la idea de Lukács es problemática, porque carece de una amplia explicación, “el héroe épico, en tanto dueño de su destino, no se halla en soledad, puesto que este destino lo conecta de manera indisoluble con la comunidad cuyo destino se cristaliza en el suyo propio” (62). Así que cuando digo que el amante está en contra del destino me refiero a que está en contra de la predeterminación del porvenir, pero juntos los amantes construyen el destino de la comunidad, que son ellos mismos, y con esta construcción surge un *ethos*.

No en vano los amantes son “dos dinastías/Que hambrientas se disputan un reino”⁷⁷ (Gaitán Durán, 1975, 139) y no dos individuos en la privacidad del retiro amoroso. La figura del héroe es importante, naturalmente, en un sentido épico: los amantes se ven envueltos por una

⁷⁷ De nuevo mi tutor y editor, lector inteligente, me cuestiona: razona que el origen de la disputa está ligado a la afirmación del individuo y que para sostener la idea de comunidad es necesario volver a los individuos. Yo sostengo, por el contrario, que los amantes, para llegar a serlo a cabalidad, parten del individuo como presupuesto, del Yo aislacionista afirmado en sí mismo; pero en la lucha tremenda ese Yo se destruye y abre paso a la comunidad, no hay un vencedor, la pelea entre Áyax y Héctor demuestra ser entre iguales, no hay un amo ni un siervo. Además, es de recalcar el hecho de que son dos dinastías las que se disputan un reino, no dos individuos en el retiro de los interiores burgueses; esto último es una interesante coincidencia con el Libertino, parece que la conquista de los amantes apunta también a una superación de las ruinas, hacer de la ciudad hostil un reino.

narrativa, en que se define la razón de su existir, su lugar en la tierra. La violencia de sus colisiones es tanta que un golpe de ellos bastaría para volver a poner la tierra a girar sobre su eje, y su descubrimiento es tan grande que redime a la humanidad entera. El acto comunicativo, como fundamento de identidad, es el rasgo característico de los amantes y esto los lleva a ser el estandarte de los valores comunes. En otras palabras, el erotismo de Gaitán Durán —más que refinamiento del instinto animal a través del trabajo y la inteligencia, como es para Bataille— es una epopeya del sexo.

¿Cómo pensar una epopeya sin un *epos*? Con *epos* me refiero aquí a la búsqueda de la palabra de una comunidad, para que ésta pueda tener una noción de sí misma; por esta razón creo que los amantes son héroes de epopeya. Charry Lara apunta a esta noción épica cuando dice de nuestro poeta: “[N]o son sus personales angustias las que le obsesionan, sino aquellas en que interviene el sino de la colectividad. [...] La voz de la poesía anhela confundirse con la voz humana” (101). La epopeya de los amantes es lo que Barthes llamaba “una reconciliación del verbo del escritor y del verbo de los hombres” (2009, 84). Miremos entonces cómo funciona esta reconciliación, pues me parece que la práctica de la lectura es fundamental aquí.

Si se trata de reconciliarse con el verbo de los hombres, esta heroicidad no sólo produce una comunidad erótica entre amantes: la práctica de la lectura resulta ser un acto erótico, lo que nos lleva a una concepción plenamente estética y ética de esta heroicidad épica de los amantes. Ellos están en un espacio, en el que logramos comprenderlos plenamente, los vemos en la lectura como si nosotros fuéramos ellos, “como si fuéramos los otros, *como si los otros nos sorprendieran en el amor*” (Gaitán Durán, 1975, 395). No nos adelantemos: estos amantes son extremadamente *particulares*, hasta tal punto en que es imposible, en la vida cotidiana, *ser ellos*, saltar “[...] como dos delfines blancos en el día” (139) o afrentar el cuerpo “[c]omo dos vampiros al alzarse el día” (140); pero la particularidad de los amantes no se manifiesta como extremismo subjetivo o como interioridad psicológica, más bien habitan una dimensión artística en que la plasticidad de los cuerpos destruye toda limitación corporal, de la misma manera en que desgarrar todo límite de la historia implacable, lo que sería imposible en la vida cotidiana, pero también sería imposible artísticamente en soledad.

Sin embargo, al mismo tiempo podemos comprender perfectamente, como lectores, estos arrebatos corporales y llegamos al punto en que percibimos estas imposibilidades como sucesos

de nuestra experiencia en la vida cotidiana. En el violento desgarramiento que es el encuentro con el otro, reconocemos que se trata de situaciones concretas de nuestra experiencia personal, que la generalidad de los amantes también es tan extrema que cualquiera de nosotros podría llegar a ser ellos; pero no desde el placer, pues la poesía viola nuestra intimidad y pone en crisis nuestros presupuestos de lo que es el erotismo. Sobre todo, esta generalidad está presente en la lucha de los amantes por superar el absurdo: me cuesta creer que entre mis contemporáneos exista un solo hombre que no esté en riesgo de sentir que su vida no tiene sentido, así sea por un segundo.

Esto quiere decir que los amantes, como figuras heroicas en una dialéctica de particularidad y generalidad, nos han llevado a formar una comunidad con el texto, con el poema, al destruir nuestras convenciones amorosas. Han traído la imposibilidad artística a nuestras vidas, así como han fulminado nuestra vida cotidiana en la plasticidad del arte. El lector, más que identificarse con el poema erótico, funde su cuerpo con éste por medio de la experiencia. En uno de esos grandes debates que se dieron en la radio francesa, Barthes habla de una *erótica del texto*, fundamental para comprender este erotismo épico:

Los textos llamados eróticos a menudo no coinciden en absoluto con una erótica del texto, es decir, con un texto que trata realmente de inscribir en sí mismo el cuerpo del escritor [*sic.*], de unirse al cuerpo del lector, y de establecer una especie de relación amorosa entre esos dos cuerpos que no corresponden a dos personas civiles y morales, sino a figuras, a sujetos deshechos, a sujetos civilizados. (2002, 193)

Esta erótica de texto, para Gaitán Durán, no está desligada de cierta comunicación, pues afirma lo siguiente en la entrada de su “Diario” correspondiente al 27 de abril de 1959:

El amor y la literatura coinciden en la búsqueda apasionada —casi desesperada— de comunicación. Rechazamos la esencial soledad de nuestro ser y nos precipitamos caudalosamente hacia los otros seres humanos por medio de la creación o el deseo. Los cuerpos ayuntados son himno, poema, palabra. El poema es acto erótico. La impotencia literaria o artística sanciona la imposibilidad de colmar el abismo o remontar la montaña

de diferencias⁷⁸, las barreras de carne —setos vivos—, que nos separan de nuestros semejantes. (1975, 290)

En términos estrictos, los amantes no sólo se encuentran entre sí, como diferencias radicales que se disuelven en el otro, también nos muestran la poesía como esa otredad extrema que nos desgarran, que replantea y ayuda a comprender los sucesos de nuestra vida cotidiana, pero que en principio no se parece a ella. El erotismo textual, en este caso, mina nuestro cuerpo y nos aloja en sí mismo como huéspedes en un motel, que no pueden dormir porque no reconocen el techo que los arropa, pero pasan la noche en el intento de comprender esta *extrañeza* que lo hace sentirse fuera de casa y en casa. El texto es en nosotros, lo que los amantes en el último verso de “Amantes [II]”: “En tu cuerpo soy el incendio del ser” (140).

Según este concepto de erotismo, el héroe, al ser el mayor exponente de su comunidad, no representaría al otro, más bien se fundiría con él con la consecuencia última de crear una comunidad, de la misma manera en que el texto se funde en el cuerpo lector. El acto erótico se extiende a la poesía y a la práctica de la lectura, así como la comunidad se extiende al encuentro con el arte. Revisemos cómo se forma esta comunidad en la violencia del encuentro. Miremos qué hacen los cuerpos en “Se juntan desnudos”:

Se penetran, escupen, sangran, rocas que se destrozan,

Estrellas enemigas, imperios que se afrentan.

Se acarician efímeros entre mil soles

Que se despedazan, se besan hasta el fondo,

Saltan como dos delfines blancos en el día,

Pasan como un solo incendio por la noche. (139)

La violencia es tremenda y, más que a un sentido de comunidad, pareciera llevarnos a la destrucción, lo que realmente pasaría, si los amantes no formaran una ciudad que los acobije en una ley común. Miremos el principio del poema: “Dos cuerpos que se juntan desnudos/Solos en la ciudad donde habitan los astros/Inventan sin reposo el deseo” (139). En su ciudad los amantes

⁷⁸ Recuérdese el problema del Libertino: segregado por su diferencia, a su vez, es incapaz de soportarla en los otros.

inventan el deseo, pero ¿con qué fundamento? No son, como el Libertino, formas móviles de la apetencia; el deseo se inventa, no está predeterminado ni por los hombres ni por un orden animal ni natural, no se sigue ningún manual de valores. Los amantes no sólo quieren arder como dos astros: “Queremos ser justicia, nos acechamos ferozmente” (139). La manera en que se asume este deseo implica una postura: desear la justicia con el otro significa buscar una ley común, que nos arrope a ambos. Los amantes son su emergencia, su comunidad constituye leyes fundadas en el común conocimiento, lo que implica el nacimiento de un nuevo orden. Quieren encontrarse en la colisión de los cuerpos sin destruirse, sólo destruir su subjetividad aislada, de la que han partido. Con su violencia destruyen la moral predeterminada y fundan una ética, pero como esta ley está basada en el común conocimiento, no es una determinación positiva de valores, es decir, un manual de reglas que prohíben u obligan, sino una ética de la comunidad.

Los amantes han conformado su comunidad a través de la violencia, consecuencia del olvido del ser individual. Pero, en esta violencia del encuentro, el objetivo vital del amante es ser ciudadano en el mundo del otro. En el poema “Quiero”, con que abre *Amantes*, se quisiera cumplir este objetivo antes de que llegue la mala hora, lo que consecuentemente da pleno sentido a la vida del amante: “No quiero morir sin antes/Haberte impuesto como una ciudad entre los hombres,/Quiero que seas ante la muerte/El único poema que se escriba en la tierra” (1975, 137). Si en la obra de Gaitán Durán hay una noción de destino, sólo puede ser ésta. No una predeterminación de las Parcas letales, sino una disposición del hombre en comunidad por afrontar su mortalidad y el absurdo que cobija su soledad. En términos religiosos resulta muy dicente esta postura, pues supera la postura contradictoria del Libertino frente a la muerte y el mundo. Echemos un vistazo a “Esta ciudad es nuestra”:

Tenemos la tierra, porque al cielo hemos negado

Lo que solo el hombre merece en su violencia:

El amor levantado como roca en la injuria de toda

Patria, para que dioses o criminales seamos un instante

Cuando la voluptuosidad y el duelo nos habitan. (140)

El hombre puede decidir su propio destino como postura con respecto del lugar de la humanidad: si deificar la Historia (con H mayúscula) es una continuación del dogma religioso del que queríamos liberarnos, hacer al hombre dueño de su propio destino, arrebatado a los dioses, implica consecuentemente que puede fulminar esta historia, transformarla prácticamente para construir el *ethos* de su común deseo de justicia. Los amantes, en vez de celebrar el trono de los dioses, celebran el cuerpo en su contingencia y su consecuente mortalidad. Pero no la carne libertina, pues para que esta ciudad sea realmente nuestra, hay que eliminar el concepto del yo deificado que ignora a los otros; por esta razón el poema continúa así: “Tenemos el cuerpo, pues desde el cuarto miserable/Donde nos abrazamos sin reposo erigimos una ciudad que es solo nuestra,/Carne cuya obra toca mundo y que el deseo alza a las estrellas:/No pertenece a los ciegos seres que se despedazan⁷⁹ o se ignoran” (140). Estos ciegos, privados de la mirada que se proyecta a la otredad, como en el Gobi de corazones de “China”, no hacen parte de esta ciudad, pues su Yo es tan fuerte que imposibilita el encuentro. Sólo pueden estar solos: “Soledades guerreras unidas por la codicia o el tumulto,/Apegadas a cosas que no son tuyas, sino del tiempo” (140). Los cimientos de la ciudad de los amantes es otra, la comunicación hendida en la colisión de los cuerpos les hace franquear la alienación:

Mientras nuestro fasto único es incendiar nubes que pasan

Por entre los cerros, ponientes rojos como en otoño el bosque,

Felicidades extrañas como un lucero en pleno día,

Ojos con que descubrimos los mil soles que arden

Al mirarnos, sangres que al correr juntas atraviesan

El infierno con música que no es de nadie: el alma.

Tenemos toda la vida por delante y también toda la muerte. (140)

⁷⁹ Sólo para reiterar que el erotismo de Gaitán Durán no es escapista, se puede resaltar esta palabra. En el país del corte de franela, del corte de corbata, del dolor de las masacres, de la violación con alambres de púas en Trujillo, del caso denunciado en *Mito* de una mujer a la que el marido le cosió la vagina con un candado (torturas propias del Marqués de Sade); empero, en este país violento un poeta progresista propone una violencia alterna, pero no pertenece a estos violentos, a los que torturan ni a las prácticas de la motosierra, ni del balón de cabeza, no pertenece a quienes se despedazan, ni a los ciegos incapaces de asir la otredad. No necesita hablar de casos particulares (lo que no compromete la categoría de particularidad del amante) para aterrizar su poesía en la vida cotidiana.

Esta heroicidad forma una comunidad, por lo tanto, una ciudad que está hecha de los amantes y se puede reducir al cuarto donde se abrazan. Su ciudad los acobia con sus leyes comunes, con la ciencia más apasionante: la otredad. Sólo queda aclarar una cuestión: se puede argüir que el “nosotros” de “Esta ciudad es nuestra” es conciliatorio, que responde a sujetos civilizados, en el sentido de que se ven normalizados, apaciguados. Hay un núcleo de razón allí, pues el encuentro erótico sería, al fin y al cabo, la búsqueda de un apaciguamiento, de una ciencia erótica que no nos *despedace*, como la Violencia colombiana, y, como tal, algunos lo podrían interpretar como una represión de los sentidos. Yo, primeramente, veo la virtud en tal crítica; pero más que una represión, hablaría de un dominio y recalcaría la manera en que se conforma esta comunidad, al fin y al cabo, es un proceso violento, en el que no se busca tanto normalizar al otro sino conocerlo y destruir el presupuesto que del Yo se tiene. El Libertino construye su mundo *desde adentro*, pero los amantes toman el camino del realismo para formar su comunidad, pues no imaginan el mundo idéntico a sus deseos (y si no coinciden, no culpan al mundo, como el Libertino), ni identifican su felicidad con la disposición de los otros. Esto sí que es todo lo contrario a un sujeto “normalizador”. Sin embargo, todo esto es imposible si no se da a partir del reconocimiento del otro, lo cual sólo es posible, para Gaitán Durán, en el instante erótico.

El instante

El *instante* es quizá uno de los temas que los tesisistas y lectores de Gaitán Durán esperan tratar con mayor ansia. Lo acreditan todos los versos que tratan *el instante*, subrayados, casi tachados, con la palabra “instante” escrita a mano al lado de la misma palabra impresa, en los libros de la Biblioteca General de la Universidad Javeriana. Por esta razón advierto que mi interpretación también es muy personal. Sin duda el concepto de *instante* de Gaitán Durán proviene de *El erotismo* de Bataille; sin embargo, ambos tienen conceptos con diferencias radicales, pues la lectura de Gaitán no permanece virgen, se transforma. Uno de los puntos de disidencia importantes, es que el concepto de Bataille precisa de una plétora acumulativa para que el instante erótico toque el límite en una transición de lo animal a lo humano de la inteligencia y el trabajo, y de vuelta a lo animal.

En este sentido la propuesta de Gaitán Durán se distancia sustancialmente de lo que es el erotismo para Bataille. Su concepto no es a medias económico, no es cuantitativo ni acumulativo. Gaitán Durán nos invita a explorar lo que el instante significa en términos de proceso, de mecanismo, en términos cualitativos. El instante es el momento en que llegamos a la plenitud de continuidad, el orgasmo. Este término es evidentemente de Bataille, pero también es evidente que en la obra de Jorge se transforma. No hablamos estrictamente de la misma continuidad. Esta soldadura invisible del tacto es factible en su plenitud y esta plenitud está más cerca del reconocimiento y de una conciencia histórica que de la plétora de Bataille. Se trata del momento en que el ejercicio del erotismo nos forja en un solo cuerpo histórico, un ser del reconocimiento.

Pero no se trata de una verdad corporal a medias, verdades cartesianas del cuerpo (no importa, como para Bataille, que nadie muera con la muerte del otro), esta continuidad es más bien una verdad *sensible*, en el sentido que Marx da al materialismo histórico: la realidad sensible cambia desde el ejercicio de la *praxis* como contemplación *práctico-crítica* que potencia la historia, interpretada como conjunto de relaciones sociales y transformación de esas relaciones. El mundo que habitamos deja de ser el mismo, una vez pasamos por esta *praxis* del mundo *sensible* que es el instante: al descubrirnos en el otro, se revelan los secretos de nuestra historia y las grietas de sus muros, a punto de desplomarse. En resumen, la diferencia fundamental es que a Gaitán Durán le interesa el materialismo desde su potencial humano, no las obviedades materiales ligadas a la física.

La palabra “instante” es copiosa en la obra poética y ensayística de Gaitán Durán, pero ¿cómo examinar este concepto sin revisar el poema no en vano llamado “El instante”? El poema inicia con alusiones “naturales” —con la geografía, la vegetación y los astros comienzan muchos de sus poemas—, pero éstas se cierran lapidariamente con la aparición de los amantes en el tercer verso: “Nos miramos desnudos” (1975, 168). Esta irrupción responde a un gran acierto de la poesía de Gaitán Durán: el hecho de contemplarnos en el erotismo. En el erotismo, como en la *autoconciencia reconocitiva* de Hegel, el otro se nos presenta ante la conciencia como una inmediatez: “Hay una autoconciencia para una autoconciencia, primero inmediatamente como un otro para un otro” (1971, 228). Aunque esta inmediatez sea necesaria de manera material, “puesto que yo no puedo saberme como mí mismo en el otro, hasta que el otro es para mí mismo una

existencia inmediata” (228), es necesario suprimirla de manera en que podamos comprenderla, pues no podemos ser reconocidos como inmediatos en la inmediatez.

Los amantes no se ven en el instante, pero el poema en su reflexión les permite este examen; eso es lo interesante de la continuación del poema: vienen alusiones a un sol, un árbol rojo y el valle, todo un paisaje que vuelve a ser acallado por “[d]os cuerpos bellos, siempre/Jóvenes”. Esta irrupción nos prepara para el momento del poema que más me interesa: “*Nos reconocimos./Habíamos muerto y despertábamos/Del tiempo. Nos miramos de nuevo,/Con reparo*” (168; cursivas mías). Las irrupciones del reconocimiento de los amantes, subrayadas por mí, apuntan siempre a lo mismo: mirarnos *desnudos* en nuestra máxima realidad, *reconocernos*, estar con el otro y mirarlo *con reparo*, ver que también me mira, ser descubierto por él de la misma manera en que lo descubro yo. Tendidos en el lecho, una vez separados⁸⁰, los amantes examinan con reparo el significado de su unión con el otro y la importancia de su comunicación, “de modo que él se sabe reconocido en el otro individuo libre, y lo sabe en cuanto reconoce al otro y lo sabe libre” (Hegel, 1971, 230). En resumen, como se dice en la *Fenomenología del espíritu*: cuando los amantes se encuentran, “[s]e *reconocen* como reconociendo-*se recíprocamente*”⁸¹ (259; cursivas mías).

El otro en esta etapa rompe sus cadenas y deja de ser un objeto, para ser considerado como sujeto, pues tiene la libertad de ser reconocido y reconocerse a su vez en el otro. Las cosas ocurren fuera de su *yo*, pues no está cerrado ni sometido a otra subjetividad ni a la suya propia. ¿No es ésta la misma crítica de la *contemplación objetiva* que hace Marx en las *Tesis contra Feuerbach*? El meollo es aquí, en mejores términos, la contemplación del otro como sujeto histórico, social. Esta contemplación *práctica*, que permite una fulminación de la historia implacable, esta conciencia histórica de nuestro reconocimiento, es la conquista del erotismo, es su condición de posibilidad, sólo a través de ella podemos habitar el mundo.

⁸⁰ Recuérdese la importancia de la poesía y la reflexión, que son posteriores al acto erótico. Ambos son el momento en que nos “miramos” y, no sólo nos miramos, nos miramos como los otros. Este tema fundamental de “China”, nos muestra que las preocupaciones realmente profundas de Gaitán Durán son obsesivas, que no lo abandonan.

⁸¹ La traducción es un poco accidentada: “*Sie anerkennen sich als gegenseitig sich anerkennend*” (258). Mi traducción menos especializada sería: “se reconocen mutuamente como simultáneos reconocedores de sí mismos”.

Es sorprendente lo mucho que esta manera de erotismo tiene que ver con la historia en un sentido profundo. Esta relación se insinúa en el final del poema: “Y volvió la noche/A cubrir los memoriosos” (168). Una vez se acaba el acto erótico, nos damos cuenta de que la continuidad era una ilusión, nunca seremos estrictamente el cuerpo del otro, pues se trata de “la visión de nuestra continuidad por un instante recobrada y, sin embargo, perdida eternamente” (1975, 292), como dice en su “Diario” de 1959, en un acuerdo con Bataille. Pero quizá esto sea lo menos importante —definitivamente lo menos interesante— de todo, porque tras el encuentro de los amantes, así como ocurre tras el encuentro con la poesía, así ya no se lea más el poema o no se tenga el libro en las manos, algo no se queda quieto, como un pez en la orilla que todavía no muere, pero carece de lo que necesita para vivir. Aquí algo ha cambiado para siempre en la conciencia de los amantes. Cae la noche con su absurdo —otro fragmento de este mismo “Diario” habla del “vacío de la noche humana” (1975, 289)—, los amantes no están en comunicación, ya no se tocan y el instante ha pasado, pero la noche cae sobre los *memoriosos*. Ellos no olvidan, su conciencia se ha desgarrado a tal punto que encuentran un consuelo en el absurdo⁸². Algo han aprendido, la pregunta es ¿qué? Responder hace parte de lo que el instante significa para la conciencia.

Poemas como “El instante” nos iluminan lo que hemos dicho ya sobre la otredad. Pero no podemos olvidar el elemento que se nos revela en la alienación abolida por el encuentro con el otro: la historia. Empero: ¿qué posible relación existe entre el instante erótico y la historia, sobre todo cuando ésta parece apenas un mero escenario en las novelas sentimentales? Hay una anécdota de su “Diario” que nos puede ayudar a comprender qué significa *el instante* y qué es lo que ha cambiado en los amantes cuando se separan y todo parece perdido. Durante la danza de celebración del tercer año de la Revolución China, Jorge Gaitán Durán recuerda:

El catorce de julio, en París, es Fiesta: el individuo tiene la oportunidad de olvidar que es individuo (como en los campos accede a la comunidad orgiástica⁸³). El primero de octubre, en Pekín, es Celebración: las masas tienen oportunidad de recordar que son

⁸² Mi editor y tutor propone que, más que absurdo se hable del desamparo de la historia, quizá inspirado en la *Obdachlosigkeit* de *Teoría de la novela*, palabra muy gráfica para el desamparo, sobre todo si hablamos de una lucha contra los dioses, pues implica que no hay un techo por encima de uno. Estoy de acuerdo con la validez de esta palabra, siempre que se tenga en cuenta que el desamparo no es consubstancial de la historia y la poesía un escape del infierno histórico, sino un problema histórico específico. La lucha contra los dioses de Gaitán Durán no es, por ejemplo, el mismo desamparo del abandono de los dioses de Hölderlin. Igualarlos indistintamente es caer en el mismo error de Camus respecto de la historia, reseñado en el primer cap. del presente trabajo.

⁸³ Llama la atención que la crítica no señale más a menudo este pasaje que relaciona erotismo y comunidad.

movimiento de la historia[.] La danza sigue naturalmente: soldadas por el espesor histórico, las masas necesitan descubrir en sí mismas la relación humana. (256)

Entre París y Pekín hay un paralelo evidente: en ambos lugares está presente el mismo movimiento: el ser individual toma forma colectiva, toma conciencia de su manera de ser social, es decir, histórica. Pero ¿qué significa esto? Una lectura desde el materialismo histórico podría aclararlo. Gaitán Durán sigue una tesis marxista: toda historia es la de las relaciones sociales (*Ideología alemana*). Los amantes encuentran en la Fiesta su liberación del lugar alienado que ocupan en la sociedad, de la misma manera que la masa encuentra en la Celebración su liberación del lugar que ocupa en el modo de producción previo a la Revolución China.

Esta danza, al parecer una fiesta enorme de masas, el *yang ko*, no mima “actos o gestos sexuales” (257); sin embargo, se nos muestra como un movimiento análogo del erotismo, de la comunidad orgiástica. No creo que se trate de una falta de precisión o de rigor por parte de Gaitán Durán, creo que él bien sabía lo que buscaba con su “Diario”: politizar el erotismo y erotizar la política⁸⁴, acción necesaria, a su entender, para una emancipación del hombre por el hombre. Pekín y París son la festividad, el desorden, la unión, el olvido del ser individual y la búsqueda de la comunidad basados en lo destructivo, lo revolucionario ante un orden preestablecido, lo que coincide casi totalmente con las características del erotismo con que inicia “El libertino y la revolución”: “[C]ada ser siente o vislumbra en ciertos instantes de sigilo trémulo que el erotismo introduce en la vida un elemento de placer y de fiesta, pero también de desorden y destrucción” (1975, 395).

No en vano esta danza no es “sólo para expresarse, también para *contemplarse*” (256; cursivas mías), pues no sólo *somos en el otro*, también nos *reconocemos* en la historia. No nos vemos en el acto erótico, pero nos contemplamos como devenir histórico, nos vemos en la historia, en sociedad y en esa sociedad formamos una comunidad con la que compartimos una ética, la cual hemos llegado a conocer a través de la violencia del encuentro. Vale afirmar que la

⁸⁴ No entiendo por política los arrumados formalismos de las instituciones republicanas; sigo el sentido griego, que tiene más que ver con la vida en sociedad o, mejor, en comunidad. Para seguir con la distinción, téngase en cuenta el vínculo entre las palabras en alemán: *Gemeinschaft* es comunidad y *Allgemeinheit* es generalidad o universalidad. Vale aclarar que la dialéctica entre universales y particulares del heroísmo del amante está más relacionado con la comunidad que con una serie de leyes universales y positivistas o eurocéntricas.

soldadura que nos une, tanto en el movimiento social como en el erotismo no es el típico deseo⁸⁵. Los amantes, como las masas, están soldados “por el espesor histórico” y el *deseo* que nos lleva al acto violento de encontrarnos con un ser radicalmente diferente y sorpresivamente igual no es otro que el de reconocernos en la historia.

¿No es la Celebración de la Revolución China, cuando la masa se encuentra en colectividad como un solo movimiento, como un solo cuerpo histórico, no es éste acaso el mismo *instante* del acto erótico? ¿No lo es cuando la compenetración es tanta que no se distinguen los cuerpos y desaparece el Yo, pues nos *vertimos en el otro*? Si el instante es ese descubrirse en el otro, conformar una comunidad, un solo cuerpo social, ¿no es igual que decir que el instante es cuando cobramos una conciencia histórica de que vivimos en sociedad? Entonces ¿por qué seguir con la idea de que el amor o, mejor, el erotismo no tiene nada que ver con la historia más allá del vestuario en las películas taquilleras y que en la poesía, por formal que sea, no se habla de política?

En fin, el instante no es el clímax del orgasmo, no es la plétora sensorial propuesta por Bataille como acumulación. Sin embargo, llega la hora de tomar una decisión en la escritura: la etimología de plétora tiene dos significados: *πληθος* significa abundancia, número, cantidad, que es el sentido acumulativo que propone Bataille; pero también puede significar multitud o pueblo, que, si bien está relacionado con cierto sentido de cantidad, el valor fundamental de este segundo significado es el material humano. Es evidente que Gaitán Durán opta por el segundo sentido de plétora, pues sus imágenes más logradas son las de entidades colosales que chocan, ejércitos, dinastías, así como héroes o delfines. Estas imágenes de grandes ejércitos y multitudes concuerdan con los dos amantes como figuras heroicas, los dos amantes son lo mínimo necesario para fundar *una ciudad que es solo nuestra*. Ésta es entonces una plétora *sensible*: no estamos llenos de una acumulación de energía que derrochamos, más bien estamos *embriagados*, como Baudelaire, de ver con toda intensidad nuestra humanidad en el otro.

Los amantes que se encuentran, que se juntan, se olvidan de toda subjetividad solitaria y se comprometen con toda la historia ante sus pies, han descubierto la existencia del mundo. Su

⁸⁵ Por supuesto que hay deseo en el erotismo de Gaitán Durán, pero no es el mismo de la publicidad, el de Bataille, el deseo fetichizado. Este deseo es el deseo “animal” o religioso por la mercancía. El deseo fetichizado es un deseo tautológico: no deseo al otro, deseo la satisfacción de mis deseos, deseo del deseo del deseo, me deseo a mí mismo.

unión es la abolición del absurdo, ante el que el Libertino fue impotente. La razón es que “la vida llena de sentido fue en su origen, y largo tiempo después, simplemente idéntica a la vida socialmente conformada” (Lukács, 1971, 39). La fundación de los amantes es la conciencia mutua del ser que dará el fundamento a una poesía erótica, pues “el arte, en sentido ontológico, es una reproducción del proceso según el cual el hombre concibe la propia vida en sociedad y en la naturaleza” (1971, 40). En otras palabras, al reconocerse los amantes su conciencia se ha desgarrado hasta tal punto que el espíritu es consciente de sí mismo, es decir, que la conciencia parte de la comunidad conformada por los amantes y no desde afuera o desde un Yo cerrado.

Para no ver a Sofía en el otro mundo

Escalam feci scandas ad astra/Te hice una escalera, sube a los astros

Proverbio en escaleras que bajan al baño o suben de él, Biblioteca de Teología Mario Valenzuela

Los amantes heredan del Libertino la lucha contra los dioses; en el frente del destino, deben asaltar la ya mencionada “[...] esperanza del finado” (1954, 18). Es decir, que su lucha también se da en una afirmación de este mundo y en la abolición del otro mundo. Para Gaitán Durán la ética es un concepto de este mundo, donde es efectivo, sin premios sino por su propia justicia. Así, podemos concluir *in extrema res* que el amante no es ningún premio, no se conquista. La toma de posición frente a este problema será el tema a tratar aquí. Esta *contradicción* entre dos mundos, como la llama Marx, es la médula de “La tierra que era mía”, poema que abre *Si mañana despierto*.

El poema inicia así: “Únicamente por reunirse con Sofía von Kühn,/Amante de trece años, Novalis creyó en el otro mundo” (1975, 149). Pero esta creencia del otro mundo no tiene fundamento ético; aunque existiera, el estremecimiento de la vida, las trampas del amor, la experiencia del dolor común y las acciones que pueden ser examinadas se juegan en este mundo contingente, terreno, histórico. Se juegan *en él y por él*. Sin embargo, en el caso específico de nuestro poeta hay una tensión más: no se trata de descreer del otro mundo, se trata de luchar contra él, erradicarlo de este mundo. Tal es la lucha por la determinación humana del destino en

pugna con los dioses⁸⁶. Formalmente, los dioses y el otro mundo no pasan de esos dos versos, pasan a un segundo plano, porque lo importante es lo que dicen los hombres para sí mismos.

También la naturaleza es un plano secundario en este poema (que no en otros), todo lo que presupone ser lo más característico del mundo sensible, realmente no es más que un escenario. Pues si bien “[...] yo creo en soles, nieves, árboles,/En la mariposa blanca sobre una rosa roja,/En la hierba que ondula y en el día que muere” (149), creo en ellos no por sí mismos, éste es el camino que traza el poema, pues sólo creo en estas cosas porque son los elementos que conforman el paisaje. En este poema el paisaje es, más que la vitalidad y la muerte que indudablemente representan, el escenario para que las cosas ocurran, no un fin pictórico ni hogar de los dioses⁸⁷. El paisaje y estos elementos materiales, vegetales, sólo importan porque permiten habitar este mundo con el amante. El otro es la verdadera contingencia, porque pierdo al amante irremediabilmente con este mundo: “Porque te pierdo con la tierra que era mía” (149); pero también pierdo todo el sentido de este mundo si el amante sale del panorama. Los pastizales, las flores, las mariposas, la noche y los astros sólo son importantes para el hombre porque conforman un espacio que hace posible al amante, “Porque solo aquí como un don fugaz puedo abrazarte” (149). Quizá ésta sea la palabra más correcta: más que de naturaleza, hablamos concretamente de un “aquí”, un lugar donde ocurren las cosas, como en el teatro el escenario.

Es necesario retomar los comentarios de Gaitán Durán sobre el arte, para repasar la relación entre absurdo, comunicación y erotismo. Dice de Ionesco que “[s]u tema [...] es *el absurdo*. *La cantante calva* o *La lección* son comprobaciones escénicas de que el hombre vive en un mundo absurdo, donde la comunicación es imposible” (1975, 289). La historia es absurda: la alienación impide toda comunicación. Esta historia cansa, es pesada, no porque seamos conscientemente contingentes sino porque agota toda nuestra humanidad. Pero en nuestros semejantes encontramos sentido a pesar de todo el ruido del absurdo, pues ¿existe mayor comunicación que ser en el otro? En abril de 1959 reflexiona en su “Diario” que los *Besos* de Toulouse-Lautrec son “óleos en donde fulge el más puro erotismo, el instante en que dos cuerpos

⁸⁶ La “Estrofa al alba del 14 de septiembre de 1959” dice: “Nos separaban los dioses, mas luchamos/hasta habitar un día entre los astros” (1975, 177). Los hombres viven en soledad y los dioses impiden la realización de lo humano.

⁸⁷ En la naturaleza, según los románticos, habitaban los dioses (Hölderlin es el máximo exponente), por lo cual hay que desligar la noción de naturaleza de la de paisaje, por lo cual se usarán palabras como escenario. En el paisaje de Gaitán Durán habitan los hombres, seres soberanos, dueños de su destino. El tema del paisaje en los poetas santandereanos Tomás Vargas Osorio, Eduardo Cote Lamus y Jorge Gaitán Durán, en relación con la muerte y la poesía, es un desvío que me tienta, pero que me espera para otra oportunidad.

bellos y jóvenes se abrazan ante la muerte y atraviesan como un solo incendio la soledad, la angustia, el vacío de la noche humana” (1975, 289). El erotismo, al franquear la soledad y formar una comunidad, resuelve el problema de la comunicación. Esto sólo puede significar que *el instante* es la puerta que se nos abre para escapar de la tragedia conformada por la enajenación capitalista, el infierno.

Una postura como la de Novalis, según la cual hay que tener esperanzas en el otro mundo para que éste sea, no sólo el escenario, sino que también la esencia de la realización amorosa, resulta no tener fundamento ético en la poesía de Gaitán Durán, porque en el otro mundo no podemos crearnos en las pupilas del *otro*. Sí, *como* un dios, pero uno que es hombre y sólo *es* ante los ojos del amante, que encuentra su creación en la potencia de otro ser humano. Sólo en este mundo gozamos del *instante*, partimos de esta experiencia para comprenderlo: en el instante se libera este mundo del absurdo mediante la comunicación, la comunidad. El instante es entonces ese momento en que puedo “[a] fin como un dios crearme en tus pupilas” (149), cuando me reconozco en las pupilas del amante, en su mirada y, sólo porque él existe, yo existo.

Abogar por *este mundo* es abogar por todos los hombres. Por más que suene a idealismo barato extraviado en el mundo de las ideas, o en el *mundo religioso*, es necesario tener presente que, sin reconocimiento del otro como conciencia libre, independiente y de igual dignidad, toda reconciliación y todo intento de emancipación serán infértiles. Podríamos decir que el erotismo es un *reconocimiento práctico* en el instante. Para Gaitán Durán la realidad sensible no es un mero sensualismo, más bien ella está consolidada en una “sensoriedad como una actividad sensorial humana *práctica*” (Marx & Engels, 25), lo que implica necesariamente una materialidad social de la historia, pues “la esencia humana no es algo inherente a cada individuo. Es, en su realidad, el conjunto de las relaciones sociales” (25). La experiencia interior de este erotismo sólo es posible si parte de una experiencia exterior, es decir, una experiencia de otredad. Por esto la revolución se mina desde la intimidad: *el instante* es la conciencia de que no somos individuos aislados sino hombres de la historia. *Descubrir las relaciones humanas es un trabajo del reconocimiento.*

Antes de terminar este apartado, vale la pena incursionar en un último análisis de lo que esto significa en términos estéticos. La lucha de una poesía que afirme la vida en este mundo, está dirigida en contra del poeta que flota sobre los demás seres humanos (como el intelectual de Mannheim), aquél al que la divinidad le dona su verdad, el que la aterriza del mundo religioso al

mundo secular para que los mortales, sus subordinados en una jerarquía espiritual, conozcamos la palabra de los dioses. El mundo religioso no permite un acercamiento entre iguales y la lucha de Gaitán Durán contra los dioses es la postura del poeta que renuncia al *Schweben*, es la pérdida de la aureola, pues tomar partido por el hombre implica la negación de toda divinidad.

Si bien éste es un problema religioso, también tiene que ver con la historia y todo lo que el concepto de historia implica. Lo maravilloso es que todo esto está dicho a su manera en este poema, en el curso de los versos. ¿Cómo saber que ésta es la postura del poema? Los primeros dos versos nos muestran la postura de Novalis; los siguientes tres afirman otra postura, la de este mundo; en los siguientes dos versos se fundamenta esa postura. El amante es el argumento: sólo es posible que habite este mundo, sólo aquí es posible el encuentro. Este mundo está especificado en el paisaje que evoca la tierra, *la tierra que era mía*, es decir, que nos trasladamos de *Amantes*, un ethos citadino, al campo de *Si mañana despierto*. Es de tener en cuenta que, a pesar de ser un ambiente rural el de “La tierra que era mía” y otros poemas, la ciudad formada en un cuarto de *Amantes*, no es la metrópoli del siglo XX, sino que es una suerte de polis que surge del encuentro entre los amantes y en ellos pervive, en su comunidad⁸⁸. El encuentro ocurre en la ciudad, pero es otro tipo de ciudad, no es ya la ciudad del Libertino y, por lo tanto, no se aborda de la misma manera alegórica.

En el último verso llega la afirmación de la vida y de la muerte. Se concentra en su postura, no discute mucho con Novalis, no porque lo silencie condenado a un gulag posmoderno del discurso; la postura de Novalis queda simplemente a un lado, porque “[e]l litigio sobre la realidad o irrealidad de un pensamiento que se aísla de la práctica es un problema puramente *eclesiástico*” (Marx & Engels, 24); esto no es problema del poeta. Olvidar el otro mundo es, en cierto sentido, tomar la postura ética de Sócrates: sin importar la vida después de la muerte, lo importante es haber vivido de manera justa y para esto es necesario examinar los temas realmente importantes.

⁸⁸ Además, es de tener en cuenta que la ciudad latinoamericana tiene otro toque. En Río de Janeiro, donde estuve en el apasionante año 2013, lleno de protestas y sublevaciones, pájaros de todos los colores pululaban en los postes de luz y los micos invadían las avenidas y, ni qué decir de Manaus, donde escribí buena parte de esta tesis, o de Bogotá, Caracas y las ciudades santandereanas, donde la montaña invade las ciudades e implican una relación servicial totalmente distinta con el campo.

En resumen, *el erotismo, al revolucionar prácticamente la realidad sensible, se convierte en la mayor expresión de vitalidad y rompe con la inquietud coagulada*. No es extraño que, en un nuevo paralelo entre el viaje y el orgasmo, el poeta diga: “[...] *siento la vida* en su más fluyente realidad física: *en oleadas*” (1975, 308; cursivas mías). Sólo al pasar por el encuentro con el amante, la realidad se hace evidente, se desborda en los ojos. No es extraño porque el viaje es tan extremo como la muerte y el erotismo no sólo es la afirmación de la vida hasta en la muerte, como dice Bataille, sino que también es la afirmación más profunda de la muerte hasta en la vida, pues sólo nos concede este mundo.

Dialéctica

No concebimos la posibilidad de hacer el análisis del amor, porque el desarrollo de este sentimiento, como el de todos los demás, es dialéctico
Jean-Paul Sartre, “Presentación de los tiempos modernos”

El carácter dialéctico del erotismo aparece mucho más claro en el soneto “Sé que estoy vivo”. Éste comienza con una afirmación: “Sé que estoy vivo en este bello día” (1975, 171). Para el lector siempre es fácil interpretar esta línea desde la biografía, igual que en “Siesta”. Los chismosos, que buscamos cualquier secreto para conocer las confesiones hasta de Homero, sabemos que Gaitán Durán se puede referir a las “[...] siestas incomparables, tendidos en la arena” (1975, 307) con Betina en Ibiza y que por esto el día es bello. Pero debemos considerar qué es lo que el texto nos habla, cuál es su diálogo con las preocupaciones vitales del texto de Gaitán Durán, no con sus confesiones de recámara. Con el fin de comprender esto, debemos seguir leyendo, pues la frase no termina con el verso. “Acostado contigo” (171), remata el siguiente verso. Es el amante quien prende los soles del día y brinda la incomparable certidumbre de saberse vivo.

El amante es su interlocutor, que vuelve a ser la parte en que se remata un presupuesto del verso anterior. Como el lector habrá notado, Gaitán Durán recurre con constancia al mismo recurso: intercalar elementos de lo que hemos llamado el “aquí” con remates del amante. No lo hace para desprestigiar la naturaleza sino para resaltar que dentro de un orden natural se entromete un orden humano que desafía toda plasticidad de lo existente en ese orbe vegetal, un

orden que se funda en sí mismo, en la comunicación de los amantes entre sí y su simbiosis con la naturaleza. Es por esto que el segundo verso termina con una declaración sencilla: “Es el verano” (171). Sin embargo, este verano, si bien es importante, funciona como un segundo violín, pues pierde protagonismo con una nueva aparición del amante: “Acaloradas frutas en tu mano/Vierten su espeso olor al mediodía” (171). Las frutas, un elemento de la naturaleza, pierden independencia al ser transformadas por el toque humano. Sólo encuentran su lugar en el poema y en el mundo, sólo “[v]ierten su espeso olor al mediodía” (171) porque brotan de la mano del amante. Este mundo, este mediodía, es el cuerpo del amante; el verso de “Piedra de sol” de Octavio Paz, epígrafe de “Siesta”, lo confirma: “Voy por tu cuerpo como por el mundo”. Hay una profunda relación aquí entre cuerpo y mundo y el segundo cuarteto da la razón a todo el análisis que hasta aquí hemos desarrollado: “Antes de aquí tendernos no existía/Este mundo radiante. ¡Nunca en vano/Al deseo arrancamos el humano/Amor que a las estrellas desafía!” (171).

Hay una evidente inversión. El mundo radiante no es como tal el centro del encuentro ni de la siesta. Por el contrario, el encuentro de los dos amantes es la única condición de posibilidad para fundar el mundo, pero éstos no pueden existir sin que exista el mundo, lo que sustenta una dialéctica que mantiene al amante, su conciencia del otro y el mundo en constante movimiento. Por esto el primer terceto, a pesar de que a primera vista no sea más que un péndulo en su ir y venir, es fundamental para la comprensión del soneto. Una vez hemos fundado el mundo, “[h]acia el azul del mar corro desnudo” (171), como si habitara el mundo por primera vez, me introduzco en esta realidad “natural”, en el escenario, como lo he llamado atrás. Pero allí no puedo estar plenamente. Falta algo, algo que he dejado, falta el amante de nuevo. Por esto “[v]uelvo⁸⁹ a ti como al sol y en ti me anudo,/Nazco en el esplendor de conocerte” (171)

El Amante, como un dios, ya se ha creado en las pupilas del otro y, al conocerlo, nace. Ha estado en este mundo, pero sin todo lo que funda su comunidad éste es inasible; sin embargo, vuelve al amante como al sol. Este símil es esencial, pues llegar al sol, como tocar el horizonte, es imposible en su totalidad, así como el encuentro total con el otro también lo es. A lo sumo el ardor del instante quemará las alas de Ícaro, pero sin este encuentro el mundo dejaría de existir y por esto necesita volver al esplendor de conocer al amante. Ya sabemos por Bataille que la continuidad plena no existe, pero aquí hay algo más interesante de por medio: el reconocimiento

⁸⁹ Recuérdese la comparación que hice más arriba entre viaje y erotismo, y la importancia del regreso.

en la memoria del encuentro, transforma la percepción del mundo. La imposibilidad es evidente: estar en el mar y arder en el sol del otro al mismo tiempo. No se puede estar plenamente en el mundo y no se puede estar plenamente en el otro, un nuevo horizonte pone en movimiento perpetuo los dos elementos. En este horizonte el sol y el mar se tocan, fundan el mundo. Esta dialéctica es la plenitud de vivir.

Sería injusto afirmar que para Gaitán el mundo vegetal, como lo he llamado por darle un nombre arbitrario, carece totalmente de importancia. Lo que debemos tener en cuenta es que no se trata de una importancia religiosa: esta tierra no es la sintaxis de un orden divino ni una interioridad de la subjetividad romántica. Su comentario sobre *El beso* (o *El desafío del Amor a la Muerte*) de Brancusi es diciente en el orden de mi planteamiento: “Los amantes están unidos, frente contra frente, boca contra boca, pecho contra pecho, sexo contra sexo; *forman en el granito un bloque indestructible. Para ellos no existe el mundo o, más exactamente, el mundo se reduce a su abrazo*” (1975, 294; cursivas mías). Sólo en el abrazo, cuando los Amantes son un solo ser, el mundo *es* para ellos. Esto no quiere decir que el escenario o mundo vegetal deje de ser importante. Si bien es como si no existiera antes de la unión, ellos necesitan un lugar para encontrarse y ser juntos. Sin este lugar, no hay un espacio para su victoria: “Sospecho, sin embargo, que si, en la mañana de primavera, a estos amantes les faltara el sol, el follaje, el pájaro cantor, no serían para nosotros los vencedores de la nada” (294). Se trata de una realidad previa que realmente carece de importancia hasta que se convierte en el fasto de los amantes, hasta que su unión hace que cobre sentido, sólo ella es fundamento de realidad. Sólo en el encuentro y la aceptación de este mundo, los Amantes logran lo que le fue esquivo al Libertino: ser *vencedores de la nada*.

Esta dialéctica es la razón de que se pase de la primera persona del singular a la primera del plural en el segundo terceto y, en general, en el soneto. En el primer cuarteto está la primera y la segunda personas del singular; en el segundo sólo la primera del plural; en el primer terceto, otra vez la primera en busca de la segunda del singular; finalmente el segundo terceto muestra el tránsito de la primera persona del singular a la primera del plural. Éste es el famoso “olvido del ser individual”: “Siento el sudor ligero de la siesta./Bebemos vino rojo. Esta es la fiesta/En que más recordamos a la muerte” (171). El acto culminante común es recordar a la muerte. Al respecto hay un valor arquitectónico en este soneto, uno de los más celebrados de su obra, pues

tiene en su primer verso todas las implicaciones del último: “Sé que estoy vivo”, “recordamos a la muerte”. Sin embargo, el tránsito para llegar del uno al otro atraviesa toda nuestra humanidad, resquebraja nuestra mirada de la primera persona singular gramatical a la pluralidad que llamamos *nosotros*.

Pero no nos limitemos a esta interpretación, desgarremos este límite: esta dialéctica entre el amante y el mundo es un hecho estético —y ético a su vez, por todas las implicaciones de comunidad ya examinadas—, lo mismo sucede con la obra de arte. Volvamos a *El beso* de Brancusi: “La comunión de la obra y del mundo ha restaurado, en definitiva, la continuidad de la vida y ha triunfado sobre la muerte” (1975, 294). Si bien en el acto erótico los amantes se separan y el instante se aplaca por esta separación, sin olvidar que ésta no es un mero retorno al absurdo, en el arte se nos muestra lo que no podemos ver con toda certeza en el acto, el instante queda indefinidamente plasmado en el tiempo —en la roca, si hablamos de Brancusi—, está ahí, quieto, a disposición de nuestra contemplación, el arte nos puede mostrar la plenitud de la unión que se nos escapa en el cotidiano. Los amantes *forman en el granito un bloque indestructible*. A mí no se me hace extraño este paralelo, pues hay que tener en cuenta que la obra de arte es en sí misma una otredad radical ajena a la vida cotidiana, a lo natural o, más todavía, a lo naturalizado de nuestra existencia. Es una *extrañeza* que se aparta de la vida cotidiana en su interpretación.

Recuerdo de la muerte

Nada de lo por venir le encuentra falta de recursos. Sólo del Hades no tendrá escapatoria
Sófocles, Antígona

*Este es el amor amor,
el amor que me divierte
cuando estoy en la parranda
no me acuerdo de la muerte*
“El amor amor”, vallenato anónimo

Sólo una vez hecho este recorrido por la obra de Gaitán Durán, armados del reconocimiento histórico, podemos afrontar la muerte sin miedos y con el otro a nuestro lado, para hacer del erotismo un acto afirmativo de vida y concentrarnos en la construcción de un mundo de la dignidad humana. En el erotismo estamos ante la muerte, como amantes, como lectores, no la

intentamos olvidar en el acto vital, como el libertino. Como olvidar la muerte es negar la contingencia del mundo, su recuerdo es vital en términos históricos, según una entrevista de 1960:

A mí no me importa que el hombre haya olvidado el Ser. Lo que me preocupa es que haya olvidado la muerte. Toda la cultura judeo-cristiana está basada sobre el olvido de la muerte; por eso ha negado también el erotismo. Las grandes revoluciones de nuestro tiempo no han logrado más que repetir, que corroborar esta negación o este olvido en todo lo referente a la intimidad humana. Por eso (y es la tesis que sostengo en mi ensayo sobre Sade, que aparecerá próximamente), creo que la revolución francesa y la revolución rusa han cambiado la sociedad, pero no han cambiado al hombre. Mi obra afirma simplemente que el hombre debe saber a todas horas que va a morir, lo cual conduce a que el erotismo sea, como la poesía, el único instante en que podemos pulverizar una historia implacable. (2004, 195)

Lo que es interesante es que, ante la inminencia de la muerte, no hay miedo, tregua ni pesimismo, lo que permite la pulverización de una historia implacable. Respecto del miedo, en “El regreso” retornamos a la patria para morir, tomamos la valentía necesaria para morir, pues es “[m]ejor morir sin que nadie/Lamente glorias matinales” (1975, 150). Aquí la gran comparación con Odiseo, expresada en un lenguaje sobrio y sin melancolía, trata de la grandeza que es afrontar la muerte: “El regreso para morir es grande./(Lo dijo con su aventura el rey de Itaca)” (150). Esta idea tiene íntima relación con un comentario muy acertado de Camus: “Ulises retenido por Calipso pudo elegir entre la inmortalidad y la tierra de su patria. Eligió la tierra y con ella la muerte” (2000, 28-29). A sabiendas de que, al rechazar a la diosa Calipso, no podría escapar de la muerte, Odiseo decide tomar el riesgo y afirmar su valor ante la muerte.

El hombre vive como si caminara hacia el cadalso, sabe que está condenado a morir, pero esto no le impide vivir dignamente. Si la muerte no le da tregua, tampoco se la dará él a ella, ahora que no le teme. En “Hacia el cadalso” el tiempo le dice al hombre: “[...] ahora la muerte — cáncer y silencio en tu garganta—/Te hace besar las ruinas que escupiste” (1975, 155). Pero la respuesta del hombre no es besarlas sino un “mas” adversativo; le responde: “¡He vivido!” (155). Se lucha contra la muerte y se asume la vida con ferocidad, como en “Tal es su privilegio”, donde se toma los días que quedan de vida, “como son, ratas feroces/Que me roen el vientre y me

condenan” (155). La única victoria que tenemos sobre la muerte es la vida plena, la lucha vital por el hombre: “No pudo la muerte vencerme./Batallé y viví” (175). Pero no sólo se trata de luchar por el hombre, se trata de decidirse por esta lucha: “Quiero vivir cada día en/Guerra como si fuera el último” (175). Así nos lo declara el hombre, pero también se lo declara a la muerte misma: “¡Vengan cumplidas moscas! Hoy te pago/El ansia con que viví cada momento” (159).

En todo caso, este enfrentamiento con la muerte es, por la misma afirmación vital, un acto depurado de todo pesimismo: la muerte inevitable no nos condena a la renuncia de las luchas materiales, todo lo contrario: “Precisamente porque no olvido a la muerte, creo con pasión en este mundo” (1975, 307). Ser consciente de la muerte es serlo de que se habita este mundo y que no tenemos otra opción más que aceptarlo con un ademán indiferente o *revolucionarlo prácticamente*. Se muere con paciencia y se vive con ansias, como en “¡Vengan cumplidas moscas!”, porque toda postura frente a la muerte es una perspectiva del tiempo. En “Parque central”, las tentativas de Walter Benjamin sobre Baudelaire son en muchos aspectos (en otros no tanto) acertadas y una de éstas parece válida también para Gaitán Durán: el heroísmo consiste en esta ausencia de pesimismo, entendida de la siguiente manera: no es pesimista “porque en él hay un tabú respecto del futuro. [...] En él no hay reflexión de ningún tipo sobre el futuro de la sociedad burguesa” (263). Aunque en *La revolución invisible* sí hay esta reflexión (y es muy positiva), en estas obras poéticas el erotismo fulmina el infierno social que parte de las clases: pulverizar la historia implacable es una postura frente al futuro, y tal futuro hace inconcebible la continuación de lo humano. El tabú no es ante la muerte, como sí ante un perpetuo capitalismo.

Ahora, de vuelta a la relación entre erotismo y muerte, es preciso recordar, que en el 25 de mayo de 1959 Gaitán escribe lo siguiente en su “Diario”:

Dice Georges Bataille: “En la especie humana el acto sexual nunca conlleva el principio de la muerte verdadera y solo los religiosos lo consideran una promesa de muerte moral”. Pero los hombres saben que van a morir; la más rara lucidez es permanente recuerdo de la muerte, por lo tanto del Ser. ¡Recuerdo que *estalla* en el instante erótico y que culmina en el olvido del ser individual! (296)

Este *pero*, que parte la cita en dos, es clara señal de que la lectura de Gaitán no es ingenua, que no hace reverencia ciega a todo lo que lee en *El erotismo*. El paralelo que hace

como respuesta a la afirmación de Bataille resulta importante en esta argumentación, porque recuérdese que la lucidez es la herramienta necesaria para la interpretación que hace el intelectual del mundo, sin lucidez la transformación del mundo sería improbable. Los amantes tienen siempre presente este recuerdo de la muerte, como en “Sé que estoy vivo”: “Esta es la fiesta/En que más recordamos a la muerte” (171), o en “Siesta”: “Sé que voy a morir. Termina el día” (172).

En este último poema es muy clara la relación de este recuerdo de la muerte y lo que permite su lucidez. Miremos particularmente qué significa la siesta: “¿Qué más podía desear después del instante pleno, irrepetible? Vivía simplemente, ebrio feliz, sin pasado ni futuro. *Soy* —me repetía— *mientras sienta contra mí este caliente cuerpo dorado*. Precisamente porque no olvido la muerte, creo con pasión en este mundo” (1975, 307; cursivas mías). Aquí ya hemos alcanzado la última etapa en la superación del absurdo, pues “[l]a historia sólo es soportable cuando está plena de existencia” (1975, 303). La siesta es el momento posterior al instante irrepetible, es en últimas el momento de reflexión, de distanciamiento y de asimilación consciente del proceso que ha sido llevado a cabo: la muerte más evidente en el erotismo es la del individuo.

Pero no hay pasado ni futuro en la siesta. Esto no significa que no haya historia; en el erotismo se viola el lenguaje, la intimidad y la historia desde la postura temporal frente al futuro burgués, pero no se niegan: “Cuando abro tu carne hiero al tiempo” (172). Los amantes enfrentan a la muerte en su unión: “Me hundo en ti para enfrentar la muerte” (172), lo que les permite afirmar la dignidad humana en su lucha contra los dioses: “Basta mi voz para borrar los dioses” (172). Esta unión, aunque es consciente de su mortalidad, no deja de disolver todas las servidumbres históricas y las imposiciones morales; en el plano religioso es un “[a]mor que a las estrellas desafía” (171) y en el histórico es “un abrazo solar contra el destino” (172). Se trata de ver si podemos superar la muerte, no en una inmortalidad, sino en la superación de los límites de nuestra mortalidad, si podemos superar todos los límites de la plasticidad del mundo, como los amantes hacen con sus cuerpos, si en el desafío a la muerte seremos capaces de ver un *nuevo amanecer*, como en “Si mañana despierto”, en el que todas las luchas sean redimidas.

Conclusiones

A grandes rasgos, este trabajo de grado demuestra que, al ser la comunicación el paradigma por excelencia en la obra de Gaitán Durán, no hay una propuesta concreta de valores (como compromiso con el partido o con la lucha de clases). Consecuentemente con su pensamiento intelectual, no la debe haber, pues el arte no debe dictaminar *lo que se debe hacer*, pues esto sería destruir el método realista del erotismo; más bien, lo que hace el erotismo de Gaitán Durán es poner en escena esta comunicación, así como el intelectual la busca en el diálogo. En esta comunicación, como no hay valores positivos, los amantes no son héroes ejemplares ni representan los valores de su comunidad, sino la formación de ésta y la búsqueda de sus valores.

Como esta tesis partió de la premisa de no separar al intelectual del poeta, es necesaria una conclusión a grandes rasgos sobre el tema. A pesar de no poder separar ambas maneras de la obra, es necesario diferenciarlas: lo fundamental es que el concepto del compromiso funciona de manera distinta, se transforma. Esto no significa que el poema se eleve a otras esferas estéticas donde el compromiso no existe; todo lo contrario: el poema habita este mundo, pero la diferencia es que si el intelectual está comprometido *en* la cotidianidad el poema está comprometido *con* la cotidianidad, es decir, que el poema se compromete de manera realista, se compromete con la realidad y sólo puede partir de ella para transformar la *mirada* que tenemos de ella, no el mundo, para mostrarnos formas de la vida cotidiana que no habíamos visto con claridad. En ambos casos está enamorado de su realidad, así no esté de acuerdo con ella, *Cree con pasión en este mundo*; pero al intelectual realista sí busca una transformación del mundo. El realismo es su ética.

En este sentido podemos concluir que la obra erótica de Gaitán Durán, desde *El libertino*, es la búsqueda de un realismo poético: aunque el arte no se comprometa en la vida cotidiana, el artista es un investigador de su realidad, lo que resulta rescatado de la idea de intelectualidad que tiene Gaitán Durán, que es realista. Éste es el punto común, que liga al intelectual y al poeta: en ambos casos su método es realista en un sentido ontológico: no parte de su deseo (por el cuerpo o por los paraísos utópicos) sino de la realidad contingente. La tarea, por lo demás estrictamente moderna, de tensionar particularidades y generalidades, tanto en el caso de la heroicidad de los amantes, como en la dialéctica del “hombre” en “China”, por ejemplo, aterriza el absoluto en la vida cotidiana. Pero éste no apunta siempre a situaciones concretas, sino a lo concreto mismo, no siempre nos muestra particularidades de época, no lo cotidiano sino la vida cotidiana.

Este trabajo de grado partió, además de la lectura completa de la obra disponible de Gaitán Durán, de una revisión minuciosa de la bibliografía que dispuse y, además, la apertura de un diálogo crítico con ésta. Sobre todo, es la refutación de dos posturas: la de Ramírez Gómez, que propone la postura de Gaitán Durán frente al lenguaje como una desesperación ante la certeza de su imposibilidad comunicativa en *Un mar que se ignora*. Su propuesta da luces sobre la comunicación, pero toma la imposibilidad de comunicación como una certeza, mientras que mi propuesta es la de una búsqueda de comunicación que parte de su dificultad, no de su imposibilidad. Admito, sin embargo, que su capítulo sobre el intelectual me dejó un tanto desanimado, pensé que no podría hacer más de lo que se dijo allí. Quedé felizmente sorprendido.

La segunda postura es la de Fabio Jurado Valencia, quien, según lo dicho, acertó al decir del erotismo que “[e]s una lucha titánica por descubrir la cicatriz del Otro” (29); pero falla al aclarar “que es lo mismo que descubrir la debilidad del Otro” (29), lo que presupondría no una búsqueda violenta de reconciliación de la diferencia, sino un sometimiento de dialéctica del amo y el siervo. Su conclusión es contraria a la mía: “No es posible entonces conocer al Otro, ni siquiera en ese encuentro solitario e iluminado de los cuerpos” (29). Mi primera conclusión, naturalmente, es que el reconocimiento es posible, porque es consecuente con la idea de erotismo que tiene Gaitán Durán y, sobre todo, con los poemas; pero, para llegar a esto hay que tener una plena comprensión de los obstáculos que representa la *conciencia libertina* y su hipertrofia del Yo. Sólo en un recorrido amplio de su obra, que diferencie el acercamiento a los paradigmas de cada una, podremos comprender la violencia del poema y del erotismo, así como su relación con una historia implacable que precisa ser desmitificada. La violencia es esta desmitificación en pugna con la retórica y una búsqueda de superar la Violencia.

Es necesaria una conclusión también importante: sólo se pueden ver estos problemas si se estudia la obra de Gaitán Durán como un todo orgánico, no como uno plano e idéntico. El error de Ramírez Gómez y Jurado Valencia (que confunde *Asombro* con *Amantes*) es considerar que lo mismo que ocurre en *El libertino* ocurre en *Amantes* o *Si mañana despierto*. Así que la conclusión, metodológica, por lo demás, es que se hace necesario señalar la diferencia de las obras para poder comprender plenamente el concepto de la comunicación en sus dificultades y sus logros, y que la periodización temática y, casualmente, temporal es necesaria para que las obras entren en diálogo, pues el paradigma comunicativo se transforma según las obras.

En esta comunicación posible, sin embargo, queda abierta una brecha que precisa mayor examen, otro estudio aún más riguroso lingüísticamente: la transición de la primera persona del singular a la primera persona del plural ofrece dos opciones: un amante declara la formación del “nosotros” o los amantes lo declaran al unísono. De ser el segundo caso, la plenitud del reconocimiento es efectiva; de ser el primer caso, la voz del otro no se haría evidente y se podría alegar que se carece de cierta polifonía, que el otro es escuchado por el amante, pero nunca por el lector. Vale concluir que hay cierta ambigüedad aquí.

Otra conclusión importante es la plena posibilidad de armar una teorización erótica que parta de los textos de Gaitán Durán y no de otros autores, como Bataille o Fromm, que han sido la constante en la crítica. Esto me permitió una interpretación abiertamente política y, sobre todo, plenamente histórica del erotismo, que me hubiera sido muy aparatosa de haber incluido el armazón de Bataille. Estas conclusiones, que podrían ser acusadas de poco poéticas y muy politizadas, no son exageradas y no se salen, más que lo necesario, del ámbito estético, y encuentran en éste mismo su justificación ética. No llego a conclusiones traídas de los cabellos de manera forzada. No creo que este análisis sea una gran sorpresa, creo más bien que camino un sendero olvidado por la mayoría de críticos, con la excepción de los lúcidos textos de Cecilia Dupuy de Casas o Gutiérrez Girardot, entre otros.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 2009.
- . *El placer del texto y lección inaugural*. Trads. Nicolás Rosa y Óscar Tetrán. México: Siglo XXI, 2011.
- . *Variaciones sobre la literatura*. Trad. Enrique Folch González. Barcelona: Paidós, 2002.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Trad. Antoni Vínecs. Barcelona: Tusquets, 2000.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Trad. Álvaro Rodríguez Torres. Bogotá: El áncora editores, 1995.
- Benjamin, Walter. *Obras*. Tomo 1, Vol. II. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2008.
- Camus, Albert. *El hombre rebelde*. Trad. Roberto Mares. México: Tomo, 2014.

- . *El mito de Sísifo*. Trad. Esther Benítez. Madrid: Alianza, 2012.
- . *El verano. Bodas*. Trads. Alberto Luis Bixio, Jorge Zalamea y Aurora Bernárdez. Barcelona: Edhasa, 2000.
- Carranza, María Mercedes. “La lucidez del intelectual”. En Varios. *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*. Bogotá: Fundación Casa de Poesía Silva, 1990. 143-53.
- Charry Lara, Fernando. *Lector de poesía y otros ensayos inéditos*. Bogotá: Random House Mondadori, 2005.
- Cote Lamus, Eduardo. “Claridad y universo moral de «El libertino»”. En Varios. *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*. Bogotá: Casa de Poesía Silva, 1990. 93-100.
- . *Obra literaria*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
- Cote, Pedro. “Epístolas alrededor de «Mito»”. En Varios. *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*. Bogotá: Casa de Poesía Silva, 1990. 169-200.
- Dupuy de Casas, Cecilia. “El erotismo en la poesía de Jorge Gaitán Durán”. En Varios. *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*. Bogotá: Fundación Casa de Poesía Silva, 1990. 65-91.
- Gaitán Durán, Jorge. *Asombro*. París: Nuevo Mundo, 1951.
- . “China”. *Eco*. IV/5. Marzo de 1962: 492-502.
- . *El libertino*. Bogotá: Ediciones Espiral, 1954.
- . *La revolución invisible: Apuntes sobre la crisis y el desarrollo en Colombia (1959)*. Bogotá: Ariel, 1999.
- . *Insistencia en la tristeza*. Bogotá: Editoria Kelly, 1946.
- . *Obra literaria*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
- . *Un solo incendio por la noche: obra crítica, literaria y periodística recuperada de Jorge Gaitán Durán*. Bogotá: Casa de poesía Silva, 2004.
- “Editorial”. *Mito* 1 (1955): 1.
- Gaitán Durán, Jorge & Eduardo Cote Lamus. *Poemas de la muerte*. Bogotá: Ediciones tercer mundo, 1965.

- Gómez Valderrama, Pedro. *Jorge Gaitán Durán*. Bogotá: Procultura, 1991.
- . “Prólogo”. En Jorge Gaitán Durán. *Obra literaria*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975. 9-16.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Trad. Francisco Larroyo. México: Porrúa, 1973.
- . *Fenomenología del espíritu*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid: Abada/Universidad Autónoma de Madrid, 2010.
- Holguín, Andrés. “Prólogo”. En Jorge Gaitán Durán y Eduardo Cote Lamus. *Poemas de la muerte*. Bogotá: Ediciones tercer mundo, 1965. 9-18.
- Jurado Valencia, Fabio. “La revista *Mito*: Irreverencia y contestación”. Varios. *Mito: 50 años después (1955-2005): Una selección de ensayos*. Bogotá: Lumen/Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- Lukács, Georg. *Conversaciones con Lukács*. Trads. Jorge Deike y Javier Abásolo. Madrid: Alianza, 1971
- . *Historia y conciencia de clase*. Trad. Manuel Sacristán. México: Grijalbo, 1969.
- . *Teoría de la novela*. Trad. Micaela Ortelli. Buenos Aires: Godot, 2010.
- Marín, Paola. “Ética, estética y erotismo: la reflexión crítica de Jorge Gaitán Durán”. *Revista Iberoamericana*. LXXXIII/218. (2007): 195-209.
- Marx, Karl y Friedrich Engels. *Ideología alemana*. Trad. Jaime Vergara Antuña. Buenos Aires: Losada, 2005.
- . *Obras escogidas*. Moscú: Progreso, 1985.
- Ramírez Gómez, Mauricio. *Jorge Gaitán Durán: Un mar que se ignora*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2013.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 1950.
- . *Entrevista a Jean-Paul Sartre*. 6 de agosto de 2012. YouTube. 16 de abril de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=9ILS67A_eFk>.
- Wood, Allen. “Hegel's Ethics”. Varios. *The Cambridge Companion to Hegel*. Cabridgeshire: Cambridge U P, 1993. 211-233.