

LA IMPOSIBILIDAD DE LOS POETAS MALDITOS:
CUESTIONAMIENTO A LA NOCIÓN DE MALDITISMO Y UNA LECTURA RESIGNIFICADA A LA OBRA
POÉTICA DE RAÚL GOMEZ JATTIN

LAURA VICTORIA RODRÍGUEZ CORDERO

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, 2019

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Felipe Robledo Cadavid.

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramirez Gomez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Óscar 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”.

Agradecimientos:

Esta tesis tiene a más personas que agradecer de lo que merece: salió adelante gracias al trabajo constante, dedicado y paciente de mi director, Óscar; gracias, me hubiese gustado ser más constante, y así poder corresponderle mejor. A Maria Piedad Quevedo le agradezco presentarme a Raúl Gómez Jattin en clase. A Camilo, por ser amable y prestarme su tomo de las obras completas. A Pablo, por ser mi amigo de tesis, compartirme de su música y darme apoyo emocional en momentos constantes de crisis. A Laura Orduz, porque fue una guía para mí. A Sebastián, por su confianza incondicional, y porque sé que quiso ayudarme a ser organizada y no lo logró. A Anna, por sus cuidados constantes y por darme comida. A Adriana, porque no lo sabe, pero hice mucho de la tesis en la librería. A Vanesa, por el gansito. A Soe, por estar en las peores de las crisis y enseñarme fortaleza, y por el neo-perreo. A mis papás, por mantenerme durante mis largos y pesados años de vida, pagando mi educación y malcriándome, y a mi hermano por todo el Gaviscón. Finalmente, me gustaría agradecerle a Lin-Manuel Miranda, porque escuché su musical hasta el cansancio durante todo el proceso de escritura de la tesis, y pienso que su existencia es un regalo para la humanidad.

Contenido

Introducción	7
1. La imposibilidad de ser humanos	15
1.2 Los malditos según Verlaine	19
1.3 La fórmula de los poetas malditos	24
1.4 Abyección y locura en los poetas malditos	26
1.5 Los herederos trasnochados del romanticismo	29
1.6 El mito Lord Byron o Poe, el de las muchas caras	37
1.7 La imposibilidad de ser reconocidos	41
1.8 Locura escrita y locura encarnada	42
2. ¿Cuál Raúl?	50
2.1 Para leer a Raúl Gómez Jattin	51
2.2 La poesía como ramas que alcanzan al mundo	56
2.3 La Primavera resignificada	64
2.4 El Poeta maldito y poseído	77
Conclusiones	86
Anexos:	89
BIBLIOGRAFÍA	92

“Who lives, who dies, who tells your story?”

—Lin-Manuel Miranda (Hamilton)

Introducción

Es problemático cómo *Nuestra señora de París* (1831) se ha convertido en un sinónimo de la reivindicación de los marginados, cuando la obra en sí tiene tan poca consideración por los mismos, teniéndolos como ruido de fondo, otra manifestación más de la tragedia humana, que rodeaba al drama real de la Iglesia muriendo y perdiendo relevancia, además del drama de la catedral en sí. Todos los personajes principales de la novela, Esmeralda, el archidiácono Frollo y Quasimodo, mueren al final. Esmeralda es quemada en la hoguera, acusada de brujería, y de intentar asesinar al capitán Febo. Frollo muere a manos de Quasimodo, siendo arrojado de la torre de la catedral. Quasimodo actúa como el esbirro obediente de Frollo durante todo el transcurso de la historia, hasta que Esmeralda le muestra piedad y queda tan enamorado de ella que decide rebelarse ante su amo. Muere dejándose morir de hambre, abrazado al cuerpo de Esmeralda. Los gitanos son los responsables de haber separado a Esmeralda de su madre real, quien enloquece de dolor, pues se la robaron y la criaron como una de los suyos, y son presentados de manera ambigua, un poco caricaturesca, un poco demonizada.

Lo que llevó a Víctor Hugo a escribir la novela no fue, como se ha dejado manifiesto por las distintas representaciones hechas en teatro y cine de la misma, la idea de generar una obra literaria capaz de proveerles santuario a los desahuciados y marginados, sino la de generar un testimonio que resaltara la importancia de la catedral de Notre Dame como medio de preservación de la memoria histórica. Y de honrar el acuerdo legalmente vinculante con la compañía editorial que le había pagado por adelantado para escribir dicha obra (Ellis, L). La protagonista de *Nuestra Señora de París* es, justamente, la catedral de Notre Dame, y

personajes como Frollo, Quasimodo o Esmeralda son más bien una manifestación, pesimista y llena de *pathos*, de los vicios y defectos humanos que en última instancia son sobrevividos por el edificio.

Antes de la post-segunda guerra mundial no había un interés generalizado por la preservación histórica como una manera de conservar a las obras artísticas como el reflejo de la historia humana. En la época en la que Víctor Hugo escribió la novela la arquitectura era el medio por el que se transmitían a gran escala ideologías y adoctrinamientos, era un medio dogmatizante, que formaba culturas, vidas e ideas para las personas que ocupaban sus espacios (Ellis, L). La preocupación que atraviesa el libro, más allá de la miseria humana, está expresada en este pasaje:

El archidiácono contempló silencioso durante unos momentos el gigantesco edificio, y extendiendo con un suspiro su mano derecha en dirección del libro impreso, abierto encima de la mesa, y su mano izquierda hacia Nuestra Señora, y paseando con pena la mirada del libro a la iglesia, dijo:

—¡Ay! Esto matará a aquello. (Hugo, 107)

El libro trata sobre cómo la prensa impresa y subsecuentemente la alfabetización en masa acabaría con el lenguaje común original, la arquitectura (Ellis, L). Da cuenta de cómo la palabra escrita, los libros, van a reemplazar a los edificios para contar las historias de los hombres. De cómo ya no se aprenderá bajo el cobijo de catedrales góticas pues “la imprenta hará sucumbir a la Iglesia” (Hugo, 108) y ya no habrá una única ideología adoctrinante, sino que el aprendizaje pasará a las manos capaces de sostener e interpretar los libros. Ésta no es tarea fácil, pues en la era del trabajo y la productividad la educación nunca es una prioridad, pero el cambio en el medio de recepción de la educación marca un cambio de eras:

Era el presentimiento de que el pensamiento humano, al cambiar de forma, cambiaría también en la expresión, que las ideas capitales de cada generación no iban a tratarse ya del mismo modo ni a escribirse de la misma manera; que el libro de piedra, tan duro y perdurable, iba a ceder la plaza al libro de papel, más sólido y más perdurable aún. Bajo este aspecto la vaga fórmula del archidiácono encerraba un segundo sentido: significaba que un arte iba a destronar a otro arte. Quería decir: la imprenta matará a la arquitectura. (108)

La piedra se calcina, el papel y la madera se esfuman, pero la palabra nunca arde. Este cambio representaba, pues, una forma distinta del autoentendimiento, y de la percepción del propio lugar en el universo. Da cuenta de la preservación del espíritu humano a través de la escritura, y de la universalización de la misma.

El cambio en la concepción de lo que se considera el mensaje de *Nuestra señora de París* en cuanto a que hace un llamado a la lucha por los derechos de los marginados surge de sus consecuentes adaptaciones, tales como la ópera *La Esmeralda*, escrita por el mismo Víctor Hugo y estrenada en 1836, que le hace cambios significativos a la obra, pues su foco principal pasa a ser más humano y, he ahí el cambio de protagonista, siendo ya no el foco la catedral sino Esmeralda. La caracterización predominante de la obra, que le da un énfasis sustancial al rol de la raza gitana siendo marginada, y víctima de persecuciones injustificadas causadas por su raza, está basada en su adaptación cinematográfica de 1939 (Ellis, L), y resulta extraña a gran escala, sobretodo teniendo en cuenta que *Esmeralda*, en la novela, es víctima de los gitanos, y en realidad no comparte su raza. A pesar de esto, *Notre Dame* ha pasado a la historia como un sitio de comunión, un lugar dentro del cual se encontraba asilo

y protección, noción derivativa a grandes rasgos de la versión original de Hugo, creación sobre la creación que termina convirtiéndose en algo distinto.

De esta manera se puede notar cómo las narraciones que circulan alrededor de algo pueden afectar la manera en la que se reciben, manifestando problemas de tono cuando la imagen que se tenía en mente era una, y el producto sustancial otro. Esta es una de las problemáticas que me llamó la atención al momento de elaborar mi tesis. No necesariamente el de *Nuestra señora de París*, sino el trato que le da alguien como Víctor Hugo, es decir, alguien dueño de la palabra, alguien situado en una posición de poder con respecto a la academia y a la institución literaria, a sus miserables. El caso de *Nuestra señora de París* es pertinente en cuanto a que las iglesias son un espacio que congrega, que reúne, y, en tanto asilo sagrado, que da la protección de la ley divina por encima de la de los hombres. Es, pues, un lugar en el que se espera encontrar hospitalidad, entendida como algo que, según los parámetros de Derrida,

no resulta necesariamente armónica entre anfitriona y huésped. Menos, cuando el huésped no es esperado y es desconocido. A éste Derrida le llama “visitante” y lo relaciona con un tipo particular de hospitalidad: la incondicional. En ella se acoge a la diferencia sin ninguna predeterminación, identificación o conocimiento de quién es el otro. De forma contraria, la hospitalidad condicional ya no habla de un visitante sino de un “invitado” que la anfitriona conoce, sabe cuándo llega y ha tenido la posibilidad de escoger, acoger o no. (Orduz, 16)

Las iglesias serían entonces el lugar al que acuden los seres marginales, los que son el “otro” para la sociedad, mientras se sometan a la ley de Dios. De la misma manera, a través

de la escritura es posible que encuentren un refugio, un reconocimiento, desde la literatura, la diferencia, aquello que otrifica a los marginales, los miserables y excluidos es acogida, reconocida. Se le da un espacio para existir. Sin embargo, las condiciones de este espacio deben tener tanta relevancia como el espacio mismo. Se le tiene que dejar entrar por completo, no dejarlo en una habitación adyacente, es decir, tenerlos “aquí”, y no “por allá” donde no estorban. Los marginados lo son de toda índole, en el campo literario recuerdan a la figura del poeta maldito, aquellos que, como Artaud, o como Raúl Gómez Jattin, fueron trasladado al “por allá” social, en donde no estorban, y dentro del campo de la crítica, se los analiza no como “poetas” sino como “poetas malditos”. Los que escriben torcidos, esos extraños, cuyas vidas y obras se entremezclan, tienen su propio lugar dentro del canon, lugar amansado, para invitados.

La obra de Víctor Hugo, como la catedral de Notre Dame, se convierte en el lugar de asilo de los desahuciados y los marginales, sólo que éstos son acogidos con hospitalidad condicional. La condición, la ley de Dios ante la que todos los que entran a la catedral se someten, es la de servir como medios para un fin. Es la forma de representación desde la diferencia, un paso más allá del acogimiento, que existe para ser utilizada, en la que se guía, y manejan los aspectos peliagudos de su marginalidad para representar lo que sea que le convenga a quien abre la puerta, sin un reconocimiento ulterior. Es en este sentido en el que se representan y reconocen los seres abyectos en la literatura. Vienen en segundo plano ante el papel de Notre Dame, y son necesarios en cuanto sirven para probar un punto sobre la miseria. Sus dolores y vidas e historias son como frescos que hacen parte del recorrido por la iglesia. Los seres desconocidos para Víctor Hugo, a los que observó desde lo alto de su

ventana y sobre los que escribió toda su vida, ese otro, serán quienes lo provean de historias que puede coleccionar, para después transformar en sus obras:

La relación entre escritor y otro, entonces, será complicada. La espera cautelosa con la que el otro acecha al escritor se convertirá en una presión que lo obligará a tener un grado de responsabilidad hacia él y la manera en que lo transfiere a su texto. Puede que las formas de escribir cambien, que la forma de narrar no sea la tradicional o que la escritora decida ir directamente hasta donde vive su personaje para responder a su llamado. Entonces, habitará con él hasta que entienda que su proximidad, su forma de acercarse y alejarse, va a impedirle comprenderlo por completo, o pasarlo al texto sin alguna distorsión. Esta toma de consciencia de los límites de la relación le permitirá al otro vivir en el texto sin tener que quedarse en él. (Orduz, 62)

Pero no hay convivencia, hay romantización despersonalizada. Atrayente, sí, pero carente de todo reconocimiento, la distorsión es tal que es necesario hablar de otros. “El jorobado de Notre-Dame”, ese de la película, con su voz angelical, que, aunque se ve como el “monstruo” de la historia, en el fondo es el héroe virtuoso, la contraparte inocente de Frollo, es un otro en relación con *Nuestra señora de París*, la novela del edificio, en la que Quasimodo es sólo el esbirro patético y obediente, es una sobreficcionalización.

¿Qué sucederá, entonces, con quienes no tienen a la catedral para dar cuenta de sus historias, y tampoco tienen a la obra por escrito? ¿Qué sucede con los que tienen asilo, pero que no son recibidos con hospitalidad, sino que se les abre las puertas para que entren y salgan cuando al anfitrión mejor le convenga?

Es importante no ir de turista por las vidas de los demás, como si se estuviera de vacaciones dentro de existencias ajenas, para tomar fotos, ponerlas en un álbum que se guarda en un cajón, y seguir de manera inafectada. Porque todo lo que importan son las historias (Swanson, R). Al encontrar historias hermosas, fascinantes, tórridas o todas las anteriores juntas, es importante reconocer que detrás de cada una hay humanidad. Hay un cuerpo con afectos y pensamientos. Es importante tomarse el tiempo de hospedar al otro, de ofrecerle asilo, y en el caso de quienes cuentan historias, de permitir la cohabitación con el otro:

Vivir con el otro va más allá de habitar con él. Primero, se le deben abrir las puertas para que entre a la casa, debe poder subir las escaleras y sentarse en la sala, tomar un vaso con agua, entablar una conversación y también debe poder irse, si así lo quiere. Segundo, al mantener la casa abierta se deberá entender que quien ingresa es un extraño, y que siempre lo será porque en su diferencia está el cambio; en él están las preguntas sin respuestas, los acontecimientos en su vida, los accidentes y las pérdidas. (Orduz, 62)

Al “abrirle un espacio en la escritura” al otro, el escritor es puesto en crisis, cosa que a menudo no sucede cuando se toman las vidas de los seres malditos y abyectos en los que se infunda la noción de poeta maldito. Las biografías se convierten en adaptaciones de sus vidas que, a fuerza, porque es imposible que no lo sean, son otras. Pero a menudo son tratadas sin la responsabilidad de la hospitalidad, sino desde el desacato del turista.

¿Cómo funcionaría el tema de la legitimidad en relación a lo marginalizado desde la literatura? De esa pregunta surgió mi preocupación por esta tesis. Luego evolucionó. Se

transformó en una pregunta que gira alrededor de las nociones de vida correcta y vida incorrecta, de abyección, de locura y precariedad, y surgió la pregunta de ¿por qué a un poeta como Gómez Jattin se le rinde culto en su totalidad, incluyendo su vida en condiciones de indigencia, pero al habitante de calle se lo mira con desprecio? ¿Cuáles serían los valores sociales, o literarios que le rendirán culto a alguien como Gómez Jattin? ¿Cuáles serían los valores que segregaría al habitante de calle? Este es el origen de mi interés por el halo mítico y misterioso que envuelve al poeta maldito, y me interesó tratar de identificar cómo un maldito se vuelve maldito, de donde surge la denominación, cómo es que termina investido dentro de un aura de misterio y oscuridad, y qué tan bien se lee su obra. Todo esto que acabo de mencionar lo trato en mi primer Capítulo. En el segundo la pregunta se traslada a Gómez Jattin, a cómo se habla de Gómez Jattin, y a cómo leer a Gómez Jattin, culminando en si es, o no es, un poeta maldito, y si no, de donde surge la admiración que recibe, capaz de realzar su condición marginal como algo positivo. De esto trata mi segundo capítulo. En general, lo que con optimismo quede evidenciado con este trabajo, es que cada persona, para ser reconocida, primero debe ser escuchada.

1. La imposibilidad de ser humanos

The impossibility of being human, la imposibilidad de ser humanos, esto es, para mí, lo que caracteriza a los poetas y escritores malditos. Es el estribillo de “Beasts Bounding Through Time”¹, un poema en el que Charles Bukowski habla de artistas que considera valiosos, sus faros, aquéllos que con su trabajo y genialidad iluminaron a la humanidad. Los llama “bestias”, *mad dogs of glory*, para enfatizar en el hecho de que son seres masivos, que han alcanzado a muchos con sus palabras, seres enormes, que surgen como propulsados por olas o espirales de nubes, imposibles de ignorar, regando su luz. En este poema habla de

¹ “Van Gogh writing his brother for paints/Hemingway testing his shotgun/Celine going broke as a doctor of medicine/the impossibility of being human/Villon expelled from Paris for being a thief/Faulkner drunk in the gutters of his town/the impossibility of being human/Burroughs killing his wife with a gun/Mailer stabbing his/the impossibility of being human/Maupassant going mad in a rowboat/Dostoyevsky lined up against a wall to be shot/Crane off the back of a boat into the propeller/the impossibility/Sylvia with her head in the oven like a baked potato/Harry Crosby leaping into that Black Sun/Lorca murdered in the road by Spanish troops/the impossibility/Artaud sitting on a madhouse bench/Chatterton drinking rat poison/Shakespeare a plagiarist/Beethoven with a horn stuck into his head against deafness/the impossibility the impossibility/Nietzsche gone totally mad/the impossibility of being human/all too human/this breathing/in and out/out and in/these punks/these cowards/ these champions/these mad dogs of glory/moving this little bit of light toward us/impossibly”. (Bukowski, 21)

Traducción: Van Gogh escribiéndole a su hermano por pinturas/Hemingway probando su escopeta/Celine en la quiebra como doctor de medicina/la imposibilidad de ser humanos/Villon expulsado de París por ladrón/Faulkner borracho en las cunetas de su ciudad/ la imposibilidad de ser humano/Burroughs matando a su esposa con un arma/Mailer apuñalando a la suya/la imposibilidad de ser humanos/Maupassant enloqueciendo en un bote de remos/Dostoyevsky puesto en fila contra una pared para que le dispararan/Crane cayendo de la parte de atrás de un barco hacia la hélice/la imposibilidad/Sylvia con su cabeza en el horno como una papa ahumada/Harry Crosby saltando hacia ese Sol Negro/Lorca asesinado en las vías por tropas españolas/la imposibilidad/Artaud sentado en la banca de un manicomio/Chatterton bebiendo veneno para ratas/Shakespeare un plagiario/Beethoven con un cuerno atorado en su cabeza contra la sordera/la imposibilidad la imposibilidad/Nietzsche completamente enloquecido/la imposibilidad de ser humano/demasiado humano/esta respiración/hacia adentro y afuera/afuera y adentro/estos zánganos/estos cobardes/estos campeones/estos perros locos de la gloria/moviendo este poco de luz hacia nosotros/imposibilidad.

imposibilidad como la imposibilidad de llevar una “vida normal”, o una “vida buena”, pues todas las personas de las que habla murieron de manera violenta, o vivieron en condiciones de aislamiento y precariedad, y a menudo se los asocia con el delirio o la locura. Son seres que se erigieron desacomodados, incómodos, atravesados, imposibles.

A partir de este verso es posible ir más allá de Bukowski y preguntarse entonces, qué significaría la imposibilidad al momento de ser humano, y cuál sería su posibilidad. Dice “ser”, *being*, que funciona como verbo y sustantivación del verbo, es decir, ser es una acción, por lo que ser humano es la acción de humanidad. Pero ¿cuáles serían entonces dichas acciones? ¿Serían las de llevar una vida humana?, o sería más bien algo asociado al vivir como humanos, entonces. ¿Es el ser humano una condición fisiológica? ¿Tener dos ojos, una nariz, una boca, una cabeza, un pene y por lo menos dos piernas y dos brazos, como el Vitruvio de Da Vinci? ¿O es algo que va de la mano con una disposición ante el otro, por lo que tener humanidad es demostrar la capacidad de distinguir al otro como valioso, defendible e irrepetible, independientemente de sus condiciones fisiológicas? Es decir, ¿al preguntarnos por el ser humano, estamos hablando de *ques* o de *quienes*?

Si vamos a hablar de *ques*, es necesario hablar de condiciones de vida que posibilitan la existencia de lo humano; como cuando Judith Butler se cuestiona

aquello que quiera decir una “vida” y la manera como se configura, cómo surge aquel que vive y bajo qué condiciones subsiste. Las consecuencias prácticas de este cuestionamiento se encarnan en aquellos que se plantean la pregunta, pero, más aún, en aquellos que quedan excluidos del régimen normativo que condiciona cuáles vidas son reconocidas como tales, y cuáles no. Así, la exploración filosófica se plantea

como un diálogo con nuestra condición presente bajo el horizonte de la alteridad. Si al examinar la propia vida no podemos sino hacer referencia a nuestra condición común de exposición en el marco de la socialidad, entonces quien interroga las condiciones de su inteligibilidad se pone a sí mismo en cuestión. (en Villaveces, 11)

Vida humana se relaciona entonces con condiciones de vida, con socialidad y con inteligibilidad, es decir, con cómo cada quien da cuenta de sí y de su relación con los otros, además de las diversas e incontrolables reacciones a lo que manifestar este “ser” pueda tener, la recepción de lo que cada quien expresa de sí; esto es lo que determina toda vida. El ser humano, entonces, surge en condiciones en las que pueda existir en sociedad con otros seres humanos y ser comprendido dependiendo esto de cómo se presenta ante los demás. Aquellos que no lo logran, los seres abyectos, marginales, se encuentran en la imposibilidad.

El *qué* del ser humano se direcciona, por otro lado, hacia una cuestión biopolítica:

I mean those powers that organize life, even the powers that differentially dispose lives to precarity as part of a broader management of populations through governmental and non-governmental means, and that establish a set of measures for the differential valuation of life itself. In asking how to lead my life, I am already negotiating such forms of power. The most individual question of morality —how do I live this life that is mine? —is bound up with biopolitical questions distilled in forms such these: Whose lives matter? Whose lives do not matter as lives, are not recognizable as living, or count only ambiguously as alive?² (Butler, 2012, 10)

² Traducción propia: Me refiero a esos poderes que organizan la vida, incluyendo los poderes que, con diferenciación, determinan vidas a la precariedad como parte de un manejo poblacional más amplio, y que establece una serie de medidas a través de medios gubernamentales y no

Con lo que Butler deja claro que un ser humano es aquel cuya vida se reconozca como tal y que, por lo tanto, estar vivo, existir, no es suficiente para ser humano. Aquellas personas que merecen vidas vivibles, vidas *duelables*³, aquellas que merecen ser salvaguardadas, protegidas y valoradas por una red social, institución o gobierno. Pero también deja claro que en la conformación de cada sociedad particular, para construir lo que implicaría el “dentro” de la sociedad es necesario tener un “fuera” que exista en contraposición, de la misma manera en la que es necesario un “tú” para que exista el “yo”, y un “otro” para que exista el “propio”, cosa que carga de responsabilidad el trato que se le da al otro, pues dentro de las consideraciones de humanidad hay vidas, seres humanos, que quedan por fuera, y estas personas son las que se hallan en la imposibilidad, los seres abyectos o los marginales.

El *quien* es un ser humano que pasa directamente al nominativo, y requiere involucrar al sujeto, aquel que utiliza el lenguaje para dar cuenta de sí mismo y gracias al lenguaje reconoce al otro, y da por sentado que todos somos seres sociales, por lo que la pregunta de ¿quién es un ser humano? se traduce a ¿quién eres tú? (Butler, 2005, 48), porque parte del proceso de humanización se encuentra en el reconocimiento de lo que el otro quiere decir de sí:

En este punto es menester plantear al menos dos cosas. La primera tiene que ver con nuestra fundamental dependencia del otro: el hecho de que no podamos existir sin

gubernamentales, y que además establece una serie de medidas para la validación diferencial de la vida misma. La pregunta más individual de la moralidad —¿cómo vivo esta vida que es mía?— está asociada con preguntas biopolíticas que se destilan en formas como éstas: ¿de quiénes son las vidas que importan?, ¿de quiénes son las vidas que no importan como vidas, no son reconocibles como vivas, o sólo cuentan de manera ambigua como vivas?

³ Término que surge de una especie de traducción de la palabra *grievable*, usada a menudo por Butler.

interpelarlo y ser interpelados por él y de que, por más que lo deseemos, resulte imposible evadir nuestra fundamental socialidad. «...» La segunda observación limita la primera. Por mucho que cada uno de nosotros ambicione el reconocimiento y lo requiera, no por ello somos lo mismo que el otro y no todo vale de la misma manera como reconocimiento. (Butler, 2005, 51)

Esto quiere decir que para que el yo pueda ser yo es necesario que alguien lo reconozca como tal. Es decir, para que se pueda ser humano es necesario el reconocimiento de lo que cada quien expresa como su propia humanidad, y que hay reconocimientos de reconocimientos. Para Butler reconocer es reconocer la vulnerabilidad, comprendiendo que todos somos vulnerables y que esto es algo que no se puede evitar pues es inherente a la condición humana; implica que todo núcleo social está siempre expuesto, vulnerable, a un ataque o agresión por parte de otro, y llama a una reflexión sobre qué hacer con dicha vulnerabilidad, pues se quiere evitar una respuesta violenta de agresión preventiva, y se busca más bien un reconocimiento generalizado de dicha vulnerabilidad desde la capacidad de *duelar* ciertas vidas. (Butler, 2007, 16).

1.2 Los malditos según Verlaine

Es entonces menester preguntarse, en el caso de escritores como los mencionados por Bukowski, cuál es su imposibilidad o, más específicamente, dónde se halla su reconocimiento. Por cómo todos los personajes que menciona Bukowski parecen compartir un destino trágico, lo asocio lo que se conoce como los poetas malditos, pues es por esto justamente por lo que se les reconoce, y aquí recae el interés que despiertan. Se los asocia al

espectro de lo imposible dentro de la esfera social, a los marginales, y son ellos, los malditos, quienes reclaman el habla y el poder del discurso en el campo literario, lo secuestran. Pero vale la pena cuestionarse de dónde surge la designación, es decir, remitirse al texto de Verlaine, y denotar cómo éste los reconoce, y qué se entiende por maldito a partir de este escrito.

Los malditos originales, aquellos que introduce Verlaine en *Los poetas malditos* (1884), su libro de ensayos, fueron los expulsados del Parnaso, aquellos a quienes sus congéneres en su mayoría no comprenden, y que surgen de “un pequeño libro de crítica –¡ay, de crítica; mejor dicho, de exaltación!– acerca de algunos poetas desconocidos. Ese libro llevaba por título *Los Menospreciados*” (42); lo cual da cuenta de cómo para Verlaine, antes de ser malditos eran menospreciados.

Los malditos se ganan este nombre porque Verlaine agarra un término réprobo y le da un giro, cosa que hereda la manera de resignificar introducida por Baudelaire. En ésta se hace un comentario frente a la escala de valores de su sociedad, tal como se manifiesta con lo que hace con el poema “Letanía a Satanás”, en el que se evidencia cómo para la escala de valores resignificada de Baudelaire el virtuosismo en términos religiosos era exclusivo de la gente rica, y por eso quienes se encontraban en la miseria le dedicaban letanías a Satanás, pues él es quien le da dignidad al proscrito, acoge a todos los expulsados del paraíso terrestre, representa a los privados de suerte y a los vencidos que se vuelven a alzar, con lo que se corean en un “¡Apiádate, Satán, de mi larga miseria!” (Baudelaire, 281). Satanás es el más maldito entre los malditos, pero en este contexto es celebrado porque Dios, como concepto, está limitado a quienes reciben su favor, así que quien queda para recibir a los desamparados de Dios es Satanás. Es una resignificación simbólica con base en el entendimiento

compartido de las figuras de Satanás y de los desamparados, que se apoya en una intención de juego a partir de cómo Satanás, quien a menudo es asociado a lo negativo y lo terrible, es subvertido, y, a lo Milton, es considerado una deidad más justa que el mismo Dios, porque se encarga de aquellos para los que Dios no tiene tiempo. En este sentido, para Verlaine, los malditos son malditos en una contienda frente a la noción del poeta como vate, es decir, esos que, como seres elevados encima de la sociedad, tenían un halo de iluminación divina sobre sus cabezas y eran los encargados de educar y guiar a la gente en cuestiones eruditas, reproduciendo y encarnando los valores de su época, muy a lo Víctor Hugo, quien hablaba de miserables mientras los observa desde la distancia.

Estos escritores, como el propio Verlaine, Baudelaire y Rimbaud, no eran bien vistos por su sociedad. Eran vistos como *granujas marginales, que llevaban proto-vidas llenas de vicio y excesos y locura y devastación*⁴, y he ahí uno de los reconocimientos de su malditismo. Pero también eran intelectuales lúcidos y geniales, que utilizaban estilos irreverentes e innovativos, le faltaban al respeto al verso, exigiéndolo diferente, más libre: “Como rimador y prosista, nada tiene de impecable, es decir, de abrumador y cargante. Ninguno de los Grandes como él ha sido impecable, Corbière era un ser de carne y hueso. Así como suena” (2): es como describe Verlaine a Tristan Corbière.

El canon que Verlaine introduce incluye a Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Auguste Villiers de L'isle-Adam y Pauvre Lelian, anagrama para el mismo Verlaine. Cada ensayo de su libro está titulado con el nombre del poeta del que se va a hablar, y consiste en una descripción de la obra de cada autor combinada

⁴ Las cursivas deben leerse con un tono melodramático, cargado de ironía, de persona moralista de dientes para afuera.

con aspectos de sus vidas. En algunos casos hace una descripción física, o da cuenta en un párrafo reducido de las biografías de cada autor; en otros, hace recuentos extensos de su profesión, y sólo entra en detalles y en temas de vicios de vida cuando habla de sí mismo. En cada caso particular, Verlaine determina qué factores son los responsables de incluir a los poetas en el grupo de poetas malditos, y en todos los casos los motivos tienen todo que ver con la recepción de su obra por parte de la crítica y poco que ver con las vidas tortuosas de cada uno. En todos los casos, los autores mencionados innovaron de una forma u otra lo que se consideraba la norma literaria, y había una clara intención de juego, a partir del uso del lenguaje y sus significados, que fue mal interpretada o recibida por lectores que les dieron una apreciación que sólo tenía en consideración una fracción limitada de sus obras.

Se podría afirmar que, en todos los casos, parte del malditismo recaía en sus vidas, pues de todos se menciona una situación de marginalidad, y parte recaía en sus obras, lo que escribían y cómo lo escribían. Cabe resaltar que en todos los casos los autores eran incomprendidos por la crítica pues fueron quienes en última instancia maldijeron a todos estos poetas con su rechazo o indiferencia.

Al denominarlos “malditos”, Verlaine no intentaba degradar a estos poetas sino exaltarlos, resaltando que eran escritores excepcionales, con vidas excepcionales. El uso de la idea de lo maldito en este sentido se cimienta en Baudelaire, el poeta que, de manera similar al colombiano Gómez Jattin, cuando vivía bien se hospedaba en hostales de poca monta, y se codeaba con quienes no eran considerados “gentes de bien”, pero que, a diferencia de mi compatriota, fue asediado por las deudas toda su vida. Baudelaire, desde su lugar de enunciación, ve la aureola de los que podían, y en general hacían poesía, desde la institución, y la deja caer en el fango, ensuciándola de las vulgaridades de la ciudad. Su puesta en escena

poética es una salida de los binarismos, una resignificación de la noción de Belleza heredada de los románticos, eterna e inamovible, y que quería reinventar, mostrando que era algo que cambiaba con su época y contexto. Es la propuesta de una mirada que se pone en disposición de la sorpresa, que entiende a la poesía como *poiesis*, o creación, que hace de la vida una experiencia poética en la cual se manifiesta el *ethos* de vivir resignificando la belleza desde lo ordinario, lo grotesco o lo feo, y, como pensaba Verlaine, de hacer de la poesía algo que debe perdurar, que debe cambiar la manera del hacer literario, re-definiendo la dependencia de cada escritor, los parámetros del lenguaje, la vida, y el hacer poético. Con la pérdida de la aureola de los escritores hay una desacralización de la literatura y del papel de autor, además de la necesidad manifiesta de una reevaluación de los valores de la sociedad, la tradición y el orden establecido.

Cada autor se podría considerar entonces como un escritor brillante, o un genio triste, puesto que su genialidad es pasada por alto; alguien destinado a hacer historia, pero con una vida marcada por el rechazo de sus pares y la sensación de no pertenecer a ninguna parte, y, también, hasta cierto punto, por una muerte prematura, y en algunos casos trágica.

Cada uno a su vez parece gozar de una mirada penetrante y punzante, que atraviesa de manera transversal a su época. Es una mirada sumamente lúcida, que genera una poesía que en su forma y el estilo es innovativa y distinta. Tienen un carácter casi que vanguardista en la medida en que se anticipan a los cambios posteriores de la poesía y las corrientes que imperarían en los años venideros, tales como el simbolismo y el verso libre.

Sin embargo, cuando se habla de poetas malditos se hace referencia a esos escritores que comparten una suerte común, la de ser malditos, pues

[n]o nos hallamos ante un movimiento con sus características peculiares de grupo literario; no hay esquemas propios ni manifiesto del conjunto como tal [...] No les unía una misma estructura poética, sino una misma suerte, un mismo sino, una misma derrota en el poema cotidiano de la existencia. (Ros del Moral, 50)

Vale resaltar con esto que los poetas malditos no hicieron escuela (Ros del Moral, 50) sino que compartieron todos la condición de malditos, de desdeñados y marginados por la sociedad. De manera que se los reconoce como marginados. Aquí empieza a haber, desde la denominación, una separación entre la vida y la obra en lo sumo preocupante, pues el mito generado alrededor de la vida empieza a ganarle en peso al valor literario de los escritores denominados malditos.

1.3 La fórmula de los poetas malditos

¿Qué hace a un poeta maldito? ¿Es un padecimiento? ¿Es una vida marcada por el dolor, la locura y la muerte?

Una vez alejados del texto de Verlaine, es posible notar que muchos de los poetas considerados malditos son aquellos cuya vida y obra empiezan a unirse, y que toman la experiencia poética como praxis, y éstas están a menudo caracterizadas por una rebeldía contestataria frente a los valores establecidos, ya sea desde la tradición literaria o desde la moral. Además son aquellos que sufren de “malas” lecturas, o lecturas incompletas, es decir, aquellos a los que se lee a medias, ya sea atravesando la recepción de la obra por las nociones moralistas construidas alrededor de la vida del autor, o con ejercicios intelectuales independientes, esto es, alabando aspectos de sus obras por sus logros a nivel de innovación

poética o literaria, como logros aislados; y sin embargo, tanto la vida como propuesta activa (véase la postura de Rimbaud ante el trabajo, o la experiencia entendida por Baudelaire), como las innovaciones poéticas, son la misma propuesta: es estar en el mundo, experimentar el mundo y pensar el mundo de manera distinta. Las nociones de vida anti-establishment de los poetas malditos a menudo son vistas con cristales de color de rosa, sus condiciones, con frecuencia precarias o lamentables son así idealizadas, y se genera alrededor de los mismos una especie de imaginario de poeta real, porque es incontrolable y genial, y porque por la independencia y libertad de su arte escogen la marginalidad.

Se podría hablar de una fórmula para crear a un poeta maldito entendida no en los términos de Verlaine sino en la manera en la que se transformó la idea de malditismo desde su herencia: se necesita un artista de vida tórrida, con aproximaciones cercanas a la locura, la adicción o maneras de vivir consideradas desviadas, entre las que valdría la pena mencionar, aunque no es un requisito, el ser homosexual. Sobre el autor hay especulaciones en torno a su carácter, a menudo reducidas a un único aspecto caricaturizable, y denotable de un estado primigenio e incontrolable de emoción, como por ejemplo el ser de temperamento colérico, melancólico, o de dejarse invadir constantemente por una alegría infantil. Así, la totalidad de la persona que fue el artista queda reducida a este único rasgo, alrededor del cual empiezan a girar todas las especulaciones hechas también alrededor de su vida. Debe conocerse del autor alguna forma de abuso de sustancias, episodios de locura, la existencia de alguna enfermedad mental, a causa de lo cual empieza a convertirse en un ser marginado tanto en la sociedad como en los núcleos intelectuales. Debe vivir en la noche de la razón, y manifestar rasgos indiscutibles de genialidad —al ser capaz de observar a la línea seguida por la tradición literaria y ofrecerle un giro tal a sus parámetros que la cambia para siempre—

y, o es la encarnación de la misma, o ésta le pasa de lado, y cualquier insinuación de su genialidad se queda ahí, pues está sobrevalorado. Finalmente, aunque no necesariamente, el autor debe sufrir una muerte abrupta, sorpresiva, preferiblemente un suicidio. Deben ser personalidades incómodas, como si cada una fuera el guisante bajo el colchón de plumas de la academia, y sus propuestas desacomodan o generan tanta impresión que causan *cus cus*.

1.4 Abyección y locura en los poetas malditos

A todos se los acepta en cuanto no son los Poetas, sino los Poetas Malditos, porque a menudo su posición rebelde-marginal ante el mundo los hace abyectos, que, definido por Julia Kristeva, sería

aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia [...] Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley [...] La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonrío. (Kristeva, 11)

A cada poeta maldito se lo incluye en el canon literario, y se lo reconoce dentro de esa denominación porque así es más fácil deslegitimar su propuesta poética o de vida cuando resulta demasiado incómoda o estrambótica. Esta definición no da cuenta de almas de Dios, o de seres fáciles de tratar, sino de aquellos que, al tratarse en relación con los otros, con sus “aldeas”, dicen:

Los habitantes de mi aldea

dicen que soy un hombre

despreciable y peligroso

Y no andan muy equivocados

Despreciable y Peligroso

Eso han hecho de mí la poesía y el amor (Gómez Jattin, *Amanecer en el Valle del Sinú*, 96)

Es una manera de incluirlos, pero de dejarlos en un lugar apartado y no completamente visible, dentro del hacer artístico. De cierta manera, la designación de malditismo es una forma de denigrar al artista, de descartar su propuesta, como bien dice Artaud: “Gérard de Nerval estaba loco, pero lo acusaron de estarlo con la intención de desacreditarlo sobre ciertas revelaciones fundamentales que estaba por hacer” (4), y lo dice antes de mencionar cómo lo golpearon en la cabeza para callarlo. Al hablar del “suicidio por la sociedad”, Artaud hace referencia a cómo mucho antes de pegarse el tiro que acabaría con su vida Van Gogh es aislado de tal manera, es incomprendido de modo tal por parte de sus pares, de su hermano, de su terapeuta, que la sociedad lo suicida al no comprenderlo y en cambio considerarlo un loco, alguien destinado a los asilos:

[...] creo en el crimen erótico del que precisamente se han abstenido todos los genios de la tierra, los verdaderos alienados de los asilos, o, en caso de no ser así, es porque no eran (verdaderamente) alienados.

¿Y qué es un verdadero alienado?

Es un hombre que elige volverse loco —en el sentido en que se usa socialmente la palabra— antes que traicionar un pensamiento superior de la dignidad humana. Por ese motivo la sociedad se sirve de los asilos para amordazar a todos aquellos de los que quiere deshacerse o defenderse, por haberse negado a convertirse en cómplices de las más grandes porquerías.

Ya que un alienado, en realidad, es un hombre al que la sociedad no quiere escuchar, y quiere evitar que manifieste determinadas verdades intolerables. (Artaud, 2007, 5)

Para Artaud, Van Gogh muere por encarnar el delirio, el cual buscó durante toda su vida, y cuando por fin lo encuentra es suicidado por la sociedad. Aquí Artaud da cuenta de cómo lo que se considera locura es algo que va en doble sentido, es decir, que no sólo denota al delirante como enfermo, que debe ser aislado, recluido, sino que su locura da cuenta de una sintomática social que cuando percibe la genialidad de Van Gogh en su máxima expresión, tan salida de la norma, tan imponente sobre su manera de estar en el mundo, no puede soportarlo y lo tiene que eliminar, porque la verdadera genialidad debe aparecer sólo en brotes fugaces; de cómo el orden social se ve amenazado por el discurso del loco, el discurso delirante, y por eso lo acalla y excluye por todos los medios posibles. Es necesario, sin embargo, entender a la locura desde ambas perspectivas, es decir, no sólo lo que la presencia del loco significa para el orden social, sino también lo que la presencia de la locura significa para el loco, y cómo la alienación lo afecta.

Artaud escribe su texto sobre Van Gogh después de haber experimentado él en carne propia un manicomio, habiendo vivido en la extrema pobreza y habiendo experimentado tales raptos de locura que tuvo que ser internado, tras pasar nueve años en clínicas psiquiátricas;

por lo que él, mejor que muchos, comprende la perspectiva del ser abyecto, el recluso, rechazado, y desplazado al manicomio. La del desecho de la sociedad, tratado con crueldad. Es posible notar en su obra un resentimiento profundo hacia los médicos psiquiatras, tan marcado que los ve como seres corruptos, crueles y llenos de perversión que causaron la muerte de Van Gogh:

El doctor Gachet fue el ridículo cancerbero, el sanioso y pustulento cancerbero, de camisa azul y tela almidonada, colocado ante el pobre Van Gogh para robarle sus sanas ideas. Pues si tal punto de vista, que es sano, se propagara universalmente, la Sociedad ya no podría vivir. (14)

Es evidente el tono antagónico con el que describe a Gachet, y posteriormente a su hermano Theo, en cuanto a cómo influenciaron la vida de Van Gogh. Artaud defiende un camino distinto, y más digno, para Van Gogh, en el que más que loco es un genio al que no merecían sus contemporáneos. El desprecio con el que se refiere a los medicamentos suministrados a Van Gogh da cuenta de la poca convicción que tenía sobre su efectividad, y cómo consideraba las formas de tratamiento algo más propenso a torturar a su receptor que a proporcionarle alivio, o ayudarlo con sus dolencias. En resumidas cuentas, ni los medicamentos, ni la terapia ejercida con el doctor estaban hechas para ayudar a Van Gogh con sus dolencias, y en cambio eran instrumentos que encubrían su genio y su delirio, y debían mantenerlo apartado de la sociedad porque eran una amenaza para ella.

1.5 Los herederos trasnochados del romanticismo

No es posible hablar de los poetas malditos sin hacer referencia al romanticismo, pues de cierta manera el “malditismo” es como un romanticismo trasnochado. El romanticismo, movimiento que se manifestó en toda Europa, adoptando diferentes características a dependencia de su lugar de afloramiento, buscaba resistirse y en muchos casos oponerse a los parámetros del arte establecidos por el neoclasicismo, pero terminó cayendo en muchos lugares comunes que, vistos en retrospectiva, toman la forma de sus características más prominentes. Como en *El caminante sobre el mar de nubes*⁵ —pintura en la que un hombre muy bien vestido se alza, de espaldas al espectador, parado sobre una roca que se eleva encima de un valle, cubierto de niebla, el hombre, dominante, está en armonía con su entorno, y el espectador, al encontrarse frente a su figura centrada, debe intentar imaginar cómo será el paisaje completo, o que estaría viendo el caminante, quien observa al paisaje natural que tiene a sus pies y se impone desde su individualidad anónima, con sus pies casi que camuflados con la roca—, el yo subjetivo se cernía sobre todo, había una predilección por la subjetividad que a veces derivaba en un culto al yo.

Asimismo, la inspiración del artista romántico era producto de un evento sobrenatural y se debía a un genio poético; había una relación idealizada y apropiativa con la naturaleza; un marcado nacionalismo; una necesidad de rebeldía, originalidad y creatividad frente a la tradición y el canon establecido, en el que se quería generar resistencia al culto a la razón, no eliminándola, sino reconociendo a la imaginación y al sentimiento como contendientes; anhelo nostálgico de paraísos perdidos y la necesidad de unir poesía y vida, de hacer de la vida un hacer poético. Así, teniendo en cuenta que muchas de sus características surgían de

⁵ Pintura al óleo de Caspar David Friedrich que data del año 1818.

una postura contestataria, para hablar de ambos movimientos se podría referir a las palabras de Alfonso Carvajal, cuando dice que

[m]irándolos ahora, románticos y malditos dieron aire a nuestro tiempo y al futuro. Su rebelión contra la razón no era para aniquilarla, sino para restarle su jerarquía absoluta. Mirado desde la estética, hoy tenemos un mundo más equilibrado, más libre. Un romántico, Novalis, lo intuyó cuando pensó que en el porvenir el caos y la razón pudieran convivir. Rimbaud, un maldito, se adelantó y creyó que la poesía era el desarreglo ordenado de todos los sentidos. Se podría llegar a hablar de una época de la ilustración sensible. Un arte donde la razón sea sensible y la sensibilidad razonable. Sin grietas, sin prejuicios teóricos. Simplemente esas dos sustancias. (24)

En ambos casos, de romanticismo y malditismo, se habla de una propuesta artística sobre cómo estar en el mundo. Es importante en cuanto el romanticismo tenía una fuerte base filosófica que se contraponía al racionalismo cartesiano y que pedía una exploración del yo que resulta casi que psicológica. Sin embargo, la necesidad de darle su trono de oro al sentimiento terminó derivando en sentimentalismo vacío; por eso fue necesario el malditismo, posteriormente, porque ambas corrientes literarias tienen raíces similares, pero el malditismo se toma el trabajo de llevar los planteamientos iniciales del romanticismo un paso más allá; así:

Romanticismo y malditismo son la prolongación de lo uno en lo otro. Teoría y praxis, sueño y vigilia, solemnidad y sarcasmo, universo y ciudad, pureza y desarraigo, comunión y descomunión con la naturaleza, tienden un puente gravitatorio que nos sitúa a muy poca distancia entre las fronteras del arte y la vida. (Carvajal, 22)

Y el mejor ejemplo para evidenciar dicha unión es el de Edgar Allan Poe. Él fue de los primeros en criticar la noción de genio poético, afirmando que la escritura es un proceso racional, que no sucede a raíz de ráfagas de inspiración sino de trabajo constante. En “El hombre de la multitud”, la subjetividad romántica es sacudida por la presencia de la multitud, cambia, y se convierte en una especie de extrañamiento, de otrificación, y en vez de ser el hombre el sujeto que se alza sobre el mar de nubes, se convierte en un extraño entre un mar de gentes, un individuo, separado de los demás, un sujeto aparte.

El protagonista del cuento observa a la gente pasar por una calle concurrida, sentado en un café, mientras los detalla por su forma de vestir, dividiéndolos por grupos desde sus similitudes en presentación y porte, hasta que se fija en un anciano muy feo, quien tenía ropa muy sucia pero de muy buena calidad, y quien le representa un misterio, una anomalía extraña entre la multitud aparentemente uniforme frente a la que se encuentra, así que, fascinado, decide seguirlo. El protagonista del cuento, como el protagonista del cuadro de Friedrich, se halla en una posición desde la que puede analizar a su entorno, lo que tiene frente a él; hay cierta distancia que le permite ser parte del cuadro, de la multitud y el paisaje, pero es su perspectiva la que lo separa, y lo hace, de cierta manera, superior a aquello estudiado. La naturaleza pasa de ser este agente que todo lo abarca y que corresponde a la emoción del hombre, para ser la naturaleza humana, la aceptación de la perversidad de la que todo hombre es capaz, que en el caso del cuento se encuentra en la mirada del protagonista, invasiva, en la impersonalidad de las masas de transeúntes, y en el anciano de la multitud, pues la primera observación que hace el protagonista del anciano entre la multitud es la de su cara, a la cual nombra objeto de inspiración para dibujar demonios, y en el crimen que

mancilla a su persona; más que su evidente condición de precariedad o abyección, es su necesidad de la multitud, de la compañía.

De esta manera es como si la noche de la razón de la que hablaba Novalis se convirtiera en la noche de una moral, y la bondad ya no es algo inherente al hombre, sino una costumbre impuesta, pues el anciano de la multitud es visto como un ser perverso desde que aparece. El nacionalismo de Poe es uno crítico, “Indiscriminate praising of American authors, he thought, did the nation a disservice. ‘We often find ourselves’, he wrote in one review, ‘in the gross paradox of liking a stupid book the better because, sure enough, its stupidity is American’”⁶ (S. Scott, XII). Su juego con el lenguaje es evidente en “The Raven” y “The Bells”⁷, en los que las palabras deben crear una sensación sonora que busca evocar emoción y, de manera consecuente, llevar al lector a la belleza, así como su anhelo por los paraísos perdidos se halla en su constante necesidad de reunirse con su amada perdida, como sus personajes de “Annabel Lee”. Vemos entonces que Poe es a todas cuentas un autor romántico, pero le da un giro al romanticismo. Es un romántico que subvierte, que innova. Es por eso que poetas como Baudelaire y Mallarmé lo admiraban tanto, Baudelaire lo consideraba un hermano literario, incomprendido por sus pares norteamericanos, y no lo suficientemente valorado:

Ellos, como un vil arrebatado de hidra la serpiente

⁶ Traducción propia: Los elogios indiscriminados a los autores norteamericanos, pensaba él, le hacían daño a la nación. “Nos encontramos”, escribió en una reseña, “en la paradoja grotesca de que nos guste un libro estúpido, porque, naturalmente, su estupidez es norteamericana”.

⁷ Pongo aquí los títulos en inglés porque su uso de las rimas, consonantes y vocales provocan una sonoridad que sólo se puede apreciar verdaderamente en inglés, y para incitar al lector a que los lea en su lengua.

al oír otrora al ángel dar a la lengua un puro sentido,

anunciaron a los cielos el maleficio bebido

en las aguas sin honra de algún lúgubre confluente. (Mallarmé, (2019) Buenos Aires Poetry⁸)

Es lo que afirma Mallarmé, con lo que Poe encaja a la perfección en la definición de “malditos” de Verlaine, de incomprendido.

Baudelaire, el poeta rebelde, el desacralizador por excelencia del canon, y de los primeros en desafiar la noción griega de que “todo lo bueno es bello” y sobre eso debe tratar el arte, toma mucho de Poe. Al igual que éste, halla al individuo dentro de la multitud, pero Baudelaire lo lleva un paso más allá, como se evidencia con *El pintor de la vida moderna*, en la que se da cuenta del movimiento automatizado de la gente entre la multitud, y con su descripción del flujo ajetreado de la vida en la ciudad y se señala la diferencia entre la experiencia, que es vivir y dar cuenta del hacer en vida de manera activa, y la vivencia, que es más pasiva, irreflexiva, con lo que se convierte en el poeta de la modernidad, pues la describe, y es el primero en nombrarla como tal.

En su caso, además de una resignificación de valores, hay una iniciativa de juego, de desacomodamiento como des-comodidad con el lenguaje. Con su propuesta poética se establece de manera muy definitiva la necesidad de un lector activo, pues para Baudelaire es importante la sensación de asombro, como de ver las cosas por primera vez, por lo que

⁸ Traducción de Mariano Rolando Andrade.

siempre va a estar desnaturalizando la París que le presenta al lector, y con cada propuesta poética va a tener una propuesta sobre cómo estar en el mundo. Baudelaire consolida la rebeldía romántica, y resignifica todos los tropos románticos; en su caso,

[1]La rebeldía no es sólo contra los murales tradicionales de la sociedad, sino contra y en pro del lenguaje, amarrado por la métrica y la rima conservadora. La técnica literaria requería un cambio interior, y únicamente un temperamento poderoso al margen de lo anterior, podría sacudir y explorar otras alternativas poéticas. En el verso Baudelaire mantuvo la rima, siguió el soneto, pero su revolución fue conceptual; cambió la manera de ver, sentir y escribir las cosas del mundo. (Carvajal, 84)

La rebeldía desde el lenguaje y en contra de las normas sociales marca algo característico de todos los que serían los poetas malditos, aunque no necesariamente a Baudelaire, y es el juego, la experimentación con el lenguaje. Hay una necesidad de sacudimiento, de desacomodar a la poesía, al lenguaje y a la Belleza del trono en el que estaban apoltronados. La propuesta de Baudelaire resignifica, desacraliza y amplía la tradición poética de su tiempo. Es como un llamado a despertar de un largo letargo y está relacionada con el presupuesto del hacer poético como praxis, que tiene en cuenta las consecuencias de desacomodar y remover desde una propuesta de vida que va a la par con su propuesta poética:

El lenguaje fue su respuesta a la pasividad y al letargo anímico que el poder ejerce para conservar su supremacía estática en todas las sociedades. El destierro de sí mismos, es el camino corto para deambular asombrados por el cielo y el infierno. Y

al mismo tiempo para desenmascarar al hombre y colocarlo en su pedestal cruento de realidad. (20)

Es necesaria la experiencia, el *Erfahrung*, entendido el concepto en términos de Benjamin, tanto en la poesía como en la vida, y de la misma manera es necesario un lector involucrado, por lo que la poesía se convierte en un ejercicio intelectual, más que en algo que se pueda leer durante los momentos de ocio, para pasar el rato y sobrellevar el aburrimiento, pues la intención detrás de todo acto poético es espabilar al lector. De esta manera

[e]l romanticismo y el malditismo conllevan un proyecto de vida; es poetizar el mundo, tener una experiencia artística con la religión y visitar los senderos de Satán. Es la unión de vitalidad, estética y divinidad. Es la voz de un hombre frente a Dios, y los demás hombres. Por esto, sospecho que han sido marginados, relegados a las bibliotecas como segmentos más de la historia de la literatura universal. Su lectura exige una responsabilidad enorme, un revés de actitud, y los estratos académicos prefieren en general ver a la literatura como a una materia de estudio, y no como a una operación del espíritu. (22)

En ambos casos la obra exige una construcción particular del lector y en la mayoría de los casos recibe lecturas incompletas. Dado que hay una unión entre vida y obra, en casos como el de Poe, o Baudelaire, el halo tórrido que envuelve su vida envuelve también su obra, y su obra es juzgada o como un ejercicio intelectual independiente, o como un reflejo de los vicios del autor:

Baudelaire, el hombre, el poeta, el mártir, el farsante, está coronado por una aureola de misterio que él esculpió, ayudó a moldear e hizo piedra. Su vestimenta, disfraz

prodigioso, estrafalario; trajes lúgubres, con botones de metal, chalecos de terciopelo y pantalones de casimir abombados, cuando la moda indicaba usarlos estrechos; su gusto abierto por el opio, la dichosa zozobra al consumir sustancias alucinantes, sus continuas invocaciones demoníacas, le dan un aspecto taciturno, malévolo. (100)

Y es de manera similar como se describe su obra, como estrafalaria, lúgubre, evocativa de lo demoníaco, lo malévolo y lo prohibido. Vale la pena reafirmar que no hay una manera correcta de leer, pero que hay obras que piden una lectura determinada. Como sucede en el caso de los malditos, cuando quienes se toman la palabra lo hacen sin permiso y además traen propuestas descabelladas.

1.6 El mito Lord Byron o Poe, el de las muchas caras

Como si se tratara de una estrategia de marketing para hacer de la lectura de poetas malditos algo mucho más tentador y provocador, un acto prohibido, las nociones que se tienen de las biografías de los autores, en algunos casos autobiográficas y exageradas, se empiezan a presentar como entradilla, como el baluarte de primera plana, para acercar a los potenciales lectores a sus obras. Es decir, primero se reconoce al autor marginal, o al mito del mismo, y luego a su obra. El interés sobre el autor se deriva de que el sujeto escribiente sea un maldito, y sus palabras, su obra, son entonces una obra maldita, cuyo valor está directamente asociado a lo que se piense del autor, lo que la hace de cierta manera menos transversal, incisiva o penetrante, dado que refleja a su autor, quien es un ser vil, lleno de reproches hacia una sociedad a la que no logró pertenecer por su vileza.

Pero a quien se reconoce no es al autor, sino a una construcción alrededor del autor, problemática. Ésta se podría rastrear en relación con el mito de Lord Byron, pues aunque llegó a la infamia a causa de sus escándalos sexuales, siendo relacionado a menudo con el “Don Juan” sobre el que escribió su poema satírico e inmoral, y como poeta es considerado una parte contundente de la historia de la poesía y la literatura inglesa, su contribución a la misma a menudo ha sido menospreciada, y es estudiada como una manifestación de los excesos del romanticismo:

[e]l lord Byron que adora el público inglés es el personaje de la anécdota del doctor Polidori, que cuenta que cuando, en 1816, llegó junto al poeta al puerto de Ostende: “tan pronto como entró en su habitación, cayó como un rayo sobre la camarera”. «...» uno de los pasatiempos preferidos de los británicos es la observación de vidas más osadas que las de la población media, las cuales contemplan con admiración ribeteada de risas afectadas, reserva moral y, en el fondo, desprecio. Por consiguiente, el interés popular que existe sobre Lord Byron es, predominantemente, sexual o escandaloso. (Dunn, 7)

No creo que este interés por la vida de alguien que llevó una existencia “reprochable” se reduzca al público inglés. Por el contrario, creo que es de interés universal. Es por eso que de poetas con vidas tan escandalosas como la de Byron no faltan biografías o recuentos de sus vidas. Pero, como se puede evidenciar de la cita anterior, es como si el autor se convirtiera en el personaje de alguien más, en una fabulación, alimentadas de anécdotas y hechos reales alrededor de dicho autor que ayudaron a su caracterización. Y no es algo que se les pueda reprochar a los biógrafos, pues “la trágica vida de Byron parece haber sido representada por él mismo, como si fuera un dramaturgo que, a la vez, fuese su propio héroe, encarnando en

gran medida a una obra shakesperiana, pero en el estilo de la farsa francesa” (8), dando cuenta de cómo él, satisfecho con esta aura de misterio que rodeaba su nombre y su imagen, aportó a su pintura de héroe romántico, de linaje noble, pero maldito por alguna debilidad heredada e ineludible. La atención sobre su vida sobrepasa la atención que ha recaído sobre su obra, pues, como afirma Dunn, ha sido más bien rechazado o ignorado por los críticos. Dunn cuenta cómo un poeta como Pound, para enseñar poesía, pedía a sus estudiantes que hallaran siete errores obvios de composición en cada poema de Byron, y

[s]in embargo, Pound les otorgaba un gran valor (en sus críticas) a los poetas franceses de la segunda mitad del siglo diecinueve. Poetas que como Laforgue y Corbière, con sus actitudes autodestructivas, irónicas y modestas pueden considerarse como vástagos de los residuos de *le byronisme*, que afectó a sus predecesores. Vigny, Lamartine, Hugo, Musset fueron en determinadas etapas románticos según el modelo de Byron, y tan aristocráticos como él, mientras que Baudelaire sintió una temprana pasión hacia los poemas del bardo inglés; bien vale la pena señalar que gran parte de la poesía francesa del siglo diecinueve que influenció a Eliot y a Pound —en particular a Eliot— constituye una escritura de pose, de gestos poéticos, que es la misma postura característica de toda una época que aparece ya en Byron. (Dunn, 11)

Con lo que no sólo se lo acerca a los escritores franceses de la segunda mitad del siglo diecinueve, sino que se da cuenta de la importancia de su herencia literaria.

Heredero de Byron, y fuente de inspiración para Baudelaire y Mallarmé, es Poe. Éste, como Byron, fue incomprendido por sus contemporáneos y críticos, pero, en su caso el interés y la imagen generada alrededor de la vida afecta la recepción de su obra. Como con Byron,

la imagen que se tiene de Poe surge en parte de su propia manufactura, en parte de la creación de su biógrafo y editor, Griswold. Al hablar de Poe, Griswold utilizó la descripción de Francis Vivian, personaje de la novela de Bulwer *The Caxtons*, imagen que atribuyó a la consecuente caracterización de Poe que ha prevalecido tras su muerte, pero al describirlo obvia las comillas, generando no un retrato de Poe, sino la de un personaje que a Griswold le recordaba a Poe. La razón por la que este retrato prevalece es porque utiliza eventos de la vida del autor (S. Scott, III). Poe, más allá del retrato pintado por Griswold, se crea a partir de la noción del héroe de Byron:

[...] a melancholy genius, of noble lineage mysteriously associated with evil or scandal; a genius who defies the insensitive world that condemns him. We know this man: He is not only George Gordon, Lord Byron, who had to leave England because of sexual scandal; we meet him, modified, as Mr. Rochester in *Jane Eyre*; and as Heathcliff in *Wuthering Heights*; perhaps again as Demian in Hesse's novel of that name. And of course, as many of the protagonists in Poe's own prose and poetic fictions. The image, whether true or false (largely false, of course), is compelling, and has succeeded in displacing quieter, more modest fact⁹. (IV)

⁹ [...] un genio melancólico, de linaje noble misteriosamente asociado al mal o al escándalo; un genio que desafía al mundo insensible que lo condena. Conocemos a este hombre, no sólo es George Gordon, Lord Byron, quien tuvo que irse de Inglaterra a causa de un escándalo sexual; lo conocemos, modificado, como el Sr. Rochester en *Jane Eyre*; y como Heathcliff en *Cumbres borrascosas*; tal vez de nuevo como Demian en la novela de Hesse con el mismo nombre. Y, por supuesto, como muchos de los protagonistas en la prosa de Poe y sus ficciones poéticas. La imagen, ya sea falsa o verdadera (principalmente falsa, por supuesto), es irresistible, y ha tenido éxito en desplazar hechos menos escandalosos y mucho más modestos.

Esta imagen de héroe romántico de Poe, y el hecho de que para él aplique la afirmación de Flaubert de que “Mme. Bovary c’est moi”, hacen que se lo reconozca en sus personajes (VI), y que se lo asocie a lo macabro y lo terrible, que se lo considere un maestro del terror. De paso se obvia el hecho de cómo fue de los primeros en validar una escritura guiada por la racionalidad, en vez del impulso creador del genio romántico, al que desacredita por completo, o el hecho de cómo fue su Dupin la inspiración a la que Sir Arthur Conan Doyle le debe su Sherlock Holmes, o sus proezas poéticas, que buscaban una poesía hecha para ser escuchada, llevada por la sonoridad y el ritmo, que debía llevar al lector a otro reino, a *the sphere of loveliness*¹⁰, o su labor como crítico literario. En cambio, Poe queda reducido a un ser oscuro, medio enloquecido, de terrible temperamento, y que sólo tiene valía en cuanto maestro del terror.

1.7 La imposibilidad de ser reconocidos

Éste es el mismo mal del que padecen el resto de los poetas malditos, su imposibilidad, pues sus obras quedan oscurecidas por las construcciones de ficción generadas a partir de su imagen inventada. Estos herederos de Baudelaire, quien, para hablar de los desahuciados, las prostitutas, los pobres, los ancianos y los feos, los hospedó dentro de sí y se dejó transformar por ellos, al surgir del mismo fango a donde este arrojó la poesía, se convirtieron en fango. El interés que despiertan circula alrededor de la imagen de maldito que cada uno tiene, de sus escándalos en vida, y es este el lente que afecta toda lectura de sus obras.

¹⁰ La esfera de las cosas preciosas.

Y es que, al ser seres abyectos, al ser reconocidos como marginales, y al tener su obra tanto de contestatario frente a la sociedad y el hacer poético, como frente a acontecimientos históricos y políticos, tal como evidencian los poemas de Rimbaud sobre la comuna de París, para ser reconocidos fueron amansados. Por el exceso de atención a los escándalos en vida, la obra de los malditos se empezó a mancillar por las construcciones alrededor del mito ficcional generado por sus escritores, y entonces su palabra recibe el trato de la palabra del loco, siendo de manera consecuente deslegitimada:

[...] aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros, llega a suceder que su palabra es considerada como nula y sin valor, no conteniendo ni verdad ni importancia, no pudiendo testimoniar ante la justicia «...» se le confiere, opuestamente a cualquier otra, extraños poderes, como el de enunciar una verdad oculta, el de predecir el porvenir, el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de los otros no puede percibir (Foucault, 6)

El reconocimiento de los malditos los roba del peso de sus palabras y de la capacidad de apropiarse como sujetos del habla. La manera como se aproxima a sus obras modifica su recepción, y los sitúa dentro de la imposibilidad de ser irreverentes, contestatarios, humanos, y los convierte en personajes de vidas tristes que hablan de temas tórridos.

1.8 Locura escrita y locura encarnada

Existen dos tipos de locura, la escrita y la encarnada. La locura escrita, por escrito, es un espacio de rebelión y de revelaciones, de decir verdades innombrables de manera desinhibida, de luchar por los valores del corazón como si se peleara con pluma contra los

molinos de viento. Es la representación, a través de personajes locos, de aquella presencia que, mientras incómoda, esclarece, que esconde en su discurso verdades más verdaderas, “Le Fou” en el Tarot, la representación de una insensatez tal que no queda de otra que reconsiderar todas las normas existentes, porque su presencia las expone desde sus insuficiencias; es el inventarse unas reglas alternativas a las que rigen el juego de la vida, sin avisarle a nadie más, por lo que los dos sistemas de reglamento entran en contienda por la legitimidad. Es la victoria de Dionisio sobre Apolo en el nacimiento de la tragedia, el desenfreno, la genialidad y la manifestación de la palabra divina. Es el espacio de libertad absoluta que a menudo viene romantizado cuando se habla de poetas malditos, o, en el caso de Artaud, de los delirios de Van Gogh.

La locura encarnada mata a la gente. Los artistas que la han padecido crean, no gracias a ella, sino a pesar de ella. Es el deterioro y el dolor, la confusión y la pérdida del dominio sobre el ser, la imposibilidad de ser humanos. Es la máxima manifestación de abyección, la pérdida de la voz, la adicción del pensamiento a acciones y razonamientos repetitivos esperando encontrar resultados diferentes. Y entiéndase aquí a la locura como un estado mental delirante. Es la pérdida de la capacidad de ser responsables y responder por sí mismos, la vulnerabilidad constante en la que es posible que la persona se cause daño, o les cause daño a los demás, por lo que necesita de cuidado constante.

Es posible rastrear una historia de la locura entendida como el delirio desde la tradición griega, en la que los rapsodas y los profetas eran dominados por el delirio, producto de la intervención de un ser superior que con el delirio hacía manifiesta su voluntad. Se hallan rastros también en la biblia, entre los profetas del Antiguo Testamento: Dios se manifestaba ante el pueblo de Israel a través de sus profetas, que también padecían de episodios delirantes.

Es de mi interés, sin embargo, concentrarme en la locura desde el momento en que deja de ser considerada una afección del espíritu, y empieza a ser considerada un problema fisiológico, es decir, cuando se patologiza, a finales del siglo XIX:

Los autores psicologicistas eran dualistas y consideraban los conceptos de mente y alma como virtualmente idénticos. Esto daba lugar a importantes problemas. Por un lado, el pensamiento cristiano tradicional no podía admitir una perturbación del alma. Por eso, sólo podía considerar la locura como una alteración del sustrato material del alma, el cerebro, mediante un mecanismo no bien conocido. De la misma forma, el funcionamiento espiritual podía afectar al cerebro. Además, los tratamientos debían estar basados en los medios morales, ya que sólo estos afectaban a la esencia del proceso morboso de la locura. Los autores espiritualistas perdieron peso en la segunda parte del siglo, a medida que el cientifismo fue cobrando interés entre los frenópatas. (Plumed Domingo, 225)

El cambio en la manera en que se entiende la locura surge de la misma necesidad de encontrar explicaciones científicas para los problemas humanos que moldeó la mentalidad imperante desde el siglo XIX, contra la que se rebelaban los románticos y los poetas malditos. El problema fundamental está en el proceso de diagnóstico y en las consecuencias que ser considerado loco tiene para el valor social y humano de una persona, pues en la mayoría de los casos, los manicomios, como las cárceles, eran lugares en los que se confinaba y desechaba a las personas indeseables, en vez de sitios de tratamiento y restablecimiento. Todo el poder recaía en las manos del doctor, o de la disposición de la familia del paciente, pues una vez diagnosticada una persona loca queda marcada como poco fiable y delirante por siempre, alguien que en cualquier momento puede recaer y perder el control.

Durante el tratamiento recibido en los manicomios parte de lo que buscan es reducir las manifestaciones del discurso delirante, o erradicarlo, con lo que, como afirma Silva Mantilla en su lectura de Foucault, el sujeto diagnosticado loco pierde la capacidad de enunciarse, porque todo su discurso se convierte en manifestación de la locura, y no es reconocido por sus interpeladores, por lo que la manera de tratar al paciente delirante es adiestrando y reprimiendo su discurso hasta que suene más como el de una persona sana:

Tradicionalmente la locura ha sido replegada a las formas de intervención médico-psiquiátricas a través de unas técnicas de entrevista que se consideran extracción de información subjetiva para volverla objetiva. En tanto que para el psicólogo la gama de elaboraciones subjetivas representa la mayor riqueza del estado psicótico. Así, el loco es para la medicina un objeto de la intervención psiquiátrica, en tanto que para el psicólogo es el sujeto de sus indagaciones. Ambos dispositivos de indagación clínica parten de la interpretación de la palabra y el pensamiento del paciente, pero las consecuencias terapéuticas son diametralmente opuestas. La psiquiátrica busca reducir la producción de incoherencias del pensamiento, mientras la otra busca avivar las producciones discursivas. La una calla al paciente, mientras la otra lo hace hablar. La primera niega su subjetividad, mientras que la segunda la afirma. (Silva Mantilla, 2)

Y esto señala un problema fundamental en el proceso de tratamiento, pues hay una negación en el mismo sujeto tratado. Sus manifestaciones discursivas, ya sean orales o por escrito, son puestas en duda porque la verdad del paciente no se acomoda a la verdad, y así surgen distintas formas teóricas de aproximarse a la locura desde una perspectiva institucional y médica:

Entender el trastorno mental desde la perspectiva del paciente implica descentrar el lugar de la enunciación; es decir, bordear el discurso del experto (del médico, del psicólogo, etc.) y tener en cuenta el formulado, el enunciado, desde otra ubicación, desde un lugar subalterno: el del loco y la loca, poseedores de un saber y una verdad “diferentes”, los de su propia experiencia. (Villasante, Vásquez de la Torre, Consegnieri, Huertas, 118)

Las críticas de Artaud eran válidas en cuanto a que en el momento en que las hizo, y en el contexto de Van Gogh, la estrategia médica para tratar a la locura, a los delirantes, los afrontaba como objetos de estudio y de tratamiento, mas no como sujetos y subjetividades. Hay una evidente negación del loco, no como paciente, sino como sujeto, y como cuerpo, como afirma Silva Mantilla, en su estudio historiográfico en el que busca analizar las distintas técnicas utilizadas en el tratamiento de la locura para hallar una manera ética, que no maltrate, de hacerlo, reconociendo al paciente como sujeto:

Al considerar a la subjetividad de la locura como un elemento negado por intervención sobre el cuerpo objetivado, se impuso la indagación de las condiciones de la existencia del cuerpo en la sociedad antioqueña. En este caso, vicios y virtudes son dos magnitudes que se opusieron en la indagación para una interpretación social y cultural del cuerpo. Pero, a su vez, ningún cuerpo habita en el vacío, su extensión ocupa unas dimensiones en el espacio que hacen de la corporeidad un hecho relativo a dichas dimensiones. (Silva Mantilla, 18)

La relación de la corporeidad y el espacio es fundamental, pues señala los límites del campo abierto para la existencia de los seres enfermos, su imposibilidad, y el sitio “físico” al

que se envía al “otro”, tan marcado por su diferencia que desde el lenguaje institucional es objetivizado. Es muy importante resaltar el reconocimiento de la corporeidad y su relación con el contexto y el espacio urbano, y humano, hecho por Silva Mantilla. Ningún cuerpo habita en el vacío, y las dimensiones de cada cuerpo están interconectadas con el espacio, no aisladas: no un alienado sino alguien cuyo discurso y corporalidad deben ser reconocidos.

Reconocer al loco implica reconocer su locura, su discurso y su corporeidad. Implica permitirse entrar en crisis, cuestionarse la que se considera como cordura dentro del marco social, y cómo se marcan los límites de diferenciación entre las sociedades inscritas en la sociedad. Es decir, como cada manicomio genera su propia sociedad, dentro de la cual se deben aislar a los locos, pero quienes tienen contacto con ellos, sus doctores, familiares y cuidadores, pueden entrar y salir de esta sociedad. Para dejar de desplazar al loco, para reconocer sus imposibilidades, es necesario aceptar su discurso, ya que dentro del reconocimiento de su discurso está el reconocimiento de su ser somático, doliente, real y corporal. De esta manera, al incluir el discurso del loco en lo reconocible, según Foucault, se está disputando la voluntad de verdad, lo que significa que dicha inclusión debe cambiar la manera en la que se valoran las disciplinas que pueden enunciar la verdad, y la literatura disputa con disciplinas como la psiquiatría:

No bastaría dejar al loco hablar. No bastaría hacerlo ser escuchado. No bastaría que su lenguaje ya no fuera mero ruido sino palabra portadora de sentido. Porque es la locuacidad de su palabra, justamente, la que permite que la voluntad de saber desplegada en la psiquiatría y la psicología lo sujeten a su verdad. Tendría que darse, pues, algo en el idioma de la locura que subvirtiera el sistema de exclusión puesto en marcha por esta voluntad de verdad. Algo que no puede ser simplemente el hecho

discursivo, el hecho de que la locura ahora sí hable (y no produzca sólo ruido, o palabras sin sentido). (Manrique, 29)

El lenguaje, el uso del lenguaje, está relacionado con la enunciación del ser, del reconocimiento de la corporalidad, y la inserción del discurso del loco en la literatura requiere un cambio de valores, y una contienda desde la literatura ante las demás formas de enunciación. Es decir, cuando la verdad del loco entra en contienda con la Verdad, aceptar, reconocer, la verdad del loco como parte de la misma requiere “[o]tro código, otro lenguaje que no dice nada, que no se refiere a nada, excepto al acontecer de su propia enunciación, pero que irrumpe en el orden vigente y dominante del discurso, y allí, reconduce, modula de otro modo, la voluntad de verdad que instauro tal orden” (Manrique, 30) Es decir, el discurso del loco sólo es válido cuando al hacerlo produce una “autorreferencia vacía”, esto es, que cuando el loco se enuncia lo hace a través de un borramiento del sí, de todo lo que compone al ser más allá del acto enunciativo. En este caso, Foucault, como quienes utilizan la locura por escrito, ve al loco, su palabra y su existencia, como un instrumento que ayuda a desestabilizar las voluntades de verdad imperantes, sin reconocer la corporalidad o humanidad del loco en cuestión. Puesto en otras palabras, el texto de Artaud sobre Van Gogh sería valioso en cuanto desestabiliza porque la utilidad de su discurso contiene la voluntad de verdad psiquiátrica detrás del tratamiento y suicidio de Van Gogh, y en cuanto a que es el producto literario de un sujeto loco. Pero en el uso del texto de Artaud es necesario buscar su humanidad manifiesta desde el lenguaje, y desde las autorreferencias, entrelazadas en las experiencias de Van Gogh, a su dolor, su carnalidad, pues él, desde lo escrito y lo vivencial, sigue estando en el lugar abyecto y alienado del loco. Que su opinión no sea válida solamente allá lejos donde es útil.

Los poetas malditos, con sus vidas tórridas, en muchos casos padecían de enfermedades no tratadas. Este poder de enunciación desestabilizador y revolucionario que se le da a la palabra de los seres abyectos cuando se manifiesta más allá de la incomodidad de la sociedad o la academia ha hecho que se cree un hito alrededor del poeta verdadero como el que también está enfermo, el que es delirante, el que experimenta la vida al máximo y no se salva de contagiarse de una que otra adicción. En estos casos, la imposibilidad de ser humanos se manifiesta en cómo no se reconoce la corporalidad del abyecto, del loco, del enfermo o el adicto, y en cómo su palabra es válida porque se puede utilizar a conveniencia de los deseos del lector, para desestabilizar, para enunciar verdades más verdaderas; y el cuerpo que padece, el que sufre, es entonces desechable y dispensable a los lugares de contención de la sociedad.

2. ¿Cuál Raúl?

Para acercarse a la obra de Raúl Gómez Jattin es necesario hacerse la pregunta, ¿Cuál Raúl?

Gómez Jattin existe, aún después de muerto, desde la palabra escrita. Existe desde las distintas y particulares perspectivas de quienes han escrito sobre él, retratándolo de diversas maneras a dependencia de las notas biográficas de quienes lo conocieron, fueron sus amigos, o compartieron con él, y que hablan de “sus días con Raúl Gómez Jattin”. Cada nota es distinta, pues está llena de la singularidad de su autor. Además de esto, Gómez Jattin es aquel del que dan cuenta sus poemas, un yo cambiante que se va explayando en varias versiones y nociones de sí mismo, con lo que él, desde sí mismo, también es muchos. Y está el Gómez Jattin carnal, biográfico, que vivió y rio, vivió en Cereté, estudió en Bogotá, no fue abogado, moró calles, habitaciones de hoteles y parques; el que escribió poemas, actuó de manera profesional, amó burritas y fue encerrado en cárceles y hospitales; ese Raúl está muerto. Murió golpeado por un bus en 1997. Hay muchos Raúles, muchos Gómez Jattin; él, en su supervivencia al olvido y en la música a partir de la escritura, se ha convertido también en escritura. Raúl Gómez Jattin es el nudo de hamaca en donde confluyen el Raúl de carne y hueso, que respiró y escribió, el Raúl desde Raúl, es decir, la manifestación de su “yo poético”, el “Raúl” que construye desde su escritura, y el Raúl desde los otros, el Raúl de sus amigos y familiares, el de sus críticos y lectores que nos sentamos a escribir de él. Existen como uno, ninguno y cien mil, como el Vitangelo Moscarda en la obra del mismo nombre de Pirandello:

[e]ro in uno stato come di illusione continua, quasi fluido, malleabile; mi conoscevano gli altri, ciascuno a suo modo, secondo la realtà che m’avevano data; cioè vedevano

in me ciascuno un Moscarda che non ero io non essendo io propriamente nessuno per me: tanti Moscarda quanti essi erano¹¹. (Pirandello, 38)

Moscarda llega a esta conclusión al darse cuenta, a partir de un defecto de su nariz que no había notado en toda su vida, de que él no era para sí mismo la misma persona que era para los demás, y que cada uno de sus conocidos, cada una de las personas en su vida, lo conocía desde particularidades distintas. Moscarda no se conocía a la perfección, de hecho emprende la tarea de conocerse y para hacerlo debe deshacerse tanto de los distintos Moscardas que conocían los demás como del Moscarda que él había conocido toda su vida, para llegar a la conclusión de que es todas las versiones que existen sobre él, y a la vez es ninguno. De esta misma manera hay muchos Gómez Jattin que permanecen a partir de la palabra escrita; es una tarea tan imposible conocer quién fue Gómez Jattin para Gómez Jattin, Raúl para Raúl, ese que se esconde dentro de los giros de la hamaca en los juegos de niños, que al final, cuando se desenrolla y se ve más allá de los nudos buscando un ser real, una verdad, nos encontramos con que no es ninguno. Para conocerlo es necesario entonces no sólo leer sobre él, sino leerlo a él también, teniendo en cuenta que es necesaria una lectura activa.

2.1 Para leer a Raúl Gómez Jattin

¹¹ Traducción propia: Estaba en un estado como de ilusión continua, casi fluido, maleable; los demás me conocían, cada uno a su manera, según la realidad que me habían dado; por lo tanto cada uno de nosotros veíamos en mí a un Moscarda que no era yo, sin ser yo bien nadie para mí: tantos Moscarda fueron éstos.

Para leer a Gómez Jattin es necesario definir el material base, es decir, identificar en qué consiste su obra, que radica en: *Poemas* (1980); *Tríptico cereteano*, compuesto por *Retratos* (1980-1986), *Amanecer en el Valle del Sinú* (1983-1986) y *Del Amor* (1982-1987); *Hijos del tiempo*; *Esplendor de la mariposa* (1993); *El libro de la locura* (2000); *Los poetas, amor mío* (2000)¹²; *Acerca de Oedipus* (2018)¹³ y poemas dispersos¹⁴. Para el propósito de este análisis, se agruparán, primero y en relación con *La Primavera* de Botticelli, poemas provenientes principalmente del *Tríptico cereteano*; después, para analizar a Gómez Jattin desde su *self* habrá un enfoque en los poemas provenientes de *El esplendor de la mariposa*, aunque se extraerán de cada poema en el que Raúl hable de Raúl; y, finalmente, su malditismo será abordado principalmente en los poemas de *El libro de la locura*.

Para describir la poesía de Raúl Gómez Jattin utilizaría el término de *fuerza centrípeta*, porque es la fuerza que busca y se dirige hacia el centro, y es de esta manera como la obra poética de Gómez Jattin se relaciona con su autor. Lo llamaría un poeta *self-centred* y usaría el mismo término para hablar de su poesía. No existe en el español una traducción literal para *self-centred*, pues es una expresión por lo general peyorativa que se utiliza para describir a alguien que no es capaz de mirar más allá de sí mismo, alguien egocéntrico, que responde a “las dinámicas del yo-yo”, pues en su manera de entender el mundo todo es para

¹² Esta selección de sus “títulos oficiales” es extraída de la edición hecha en conjunto entre “Colección Textos Cautivos” y “Uniediciones”, para el título *Qué te vas a acordar Isabel... Poesía reunida*, publicada en el 2018.

¹³ Recolección hecha por Joaquín Mattos Omar.

¹⁴ Recolección hecha a partir de obras como *Arde Raúl* de Heriberto Fiorillo, *Los últimos pasos del poeta Raúl Gómez Jattin* de Vladimir Marinovich Posso, *Acerca de Oedipus* de Joaquín Mattos Omar y *Raúl Gómez Jattin, entrevistas, evocaciones & 7 poemas inéditos* recolección hecha en conjunto entre la editorial “Letra a letra” y la “Sociedad de la imaginación”.

el yo. Sin embargo, yo quiero utilizar la expresión en términos de fuerza centrípeta y centro de rotación, pues la poesía de Gómez Jattin lo orbita, aunque no sea de carácter personal, como es el caso de *Hijos del Tiempo*; tampoco es impersonal, y siempre se atrae, como cosa de tensión entre cuerdas, hacia él mismo.

El yo de Jattin, su *self*, es el centro de su poética, como se evidencia por su uso de la primera persona en: “Ofrezco mi corazón a los zamuros/por.../porque amo esos pájaros” (“Canción”, *Poemas*, 23), versos y poemas en los que habla de su soledad, que lo cala hasta los huesos, y que hacen parte de su primer libro de poemas, *Poemas*, este “yo” que habla en primera persona va cambiando, el *self* se manifiesta de formas diversas a dependencia del poema en el que se analice; por ejemplo, en cómo es su lectura sobre la obra de Homero la que determina su narración (siempre marcada su perspectiva que ejerce como punto de fuga en una obra de arte) de la historia de Aquiles y Patroclo: “El cadáver de su amante mira Aquiles/y se corta los cabellos y apartado y solitario llora/No volverán unidos a la tierra de los mirmidones” (“Homero”, *Hijos del Tiempo*, 154). Es evidente que a diferencia del poema anterior en este no hay una mención declarada del “yo poético” como “yo de Jattin”, o el “yo” en primera persona, pues hay una clara intención de ser impersonal, pero el giro al *self* se da desde su perspectiva, que le da un giro particular a las historias de los hombres de los que habla en *Hijos del Tiempo*, libro al que pertenece el extracto. O en “Volver al pueblo/y encontrar las calles/de siempre/ Los mismos viejos/Las mismas hermosas caras/de muchachas y muchachos/En mismo río dando vueltas” (“Volver al pueblo”, *Poemas dispersos*, 24), en el que se manifiesta su conexión con su aldea, con el pueblo natal, al cual regresa continuamente en su poesía, y que deja de manifiesto como todo aquello de lo que escribe se lo ha apropiado antes, como quien al entrar a un lugar se siente como en la sala de

su casa, él, desde su poesía, hace de todo lo que describe, narra y poetiza material familiar y suyo, y lleva al lector a mirar el mundo como quien observa su propia sala.

Él, como todos, entiende el mundo desde su lugar de enunciación, y su *self* está presente en toda su poesía:

Frente al mar olvidaba aquellos hombres rudos

mensajeros de un mal que hoy me parece triste

Autoridades fieras del poder de los otros

Agresores gratuitos del niño que yo era

[...]

Hoy los veo deambular por el mar de la vida

con la cabeza oculta bajo la sombra grave

de sus mediocridades adornadas de oro

sus hijos son sombras de sus sombras marchitas

[...]

Junto al mar me consuelo y recuerdo sus ojos

Padres e hijos son calcomanías oscuras

de ese mal que no cura pero tampoco mata

de ser hombres de río con el alma anegada (“Pueblerinos”, *Retratos*, 65)

La gente de su pueblo, que nunca logró entenderlo, se vuelve parte del paisaje de su infancia, lo gravitan, aun cuando habla de cómo lo han desconocido siempre, y los convierte en parte de sus construcciones de sí mismo, de los Raúles a través de los tiempos cantados desde su poesía. Gravita su vida alrededor de ellos aunque los vea a lo lejos solamente, y los convierte en parte del canto que busca consolarlo. Su poesía emana de él.

Diría que la suya es una “poética de diario”, pues tiene un carácter íntimo y confesional que deja traslucir algo sincero y real detrás de su voz, y se evidencia porque parece, por encima de todas las cosas, expresarse para retratarse y comprenderse. Jorge Cadavid dice en su texto “La inocencia del poeta genuino”: “*Esplendor de la mariposa* es un libro con estructura de diario. Dos temas-ejes fundamentan su desarrollo: la conciencia de exiliado de la realidad y levedad del espíritu que se niega a las ataduras terrestres” (278). Pero yo diría que no se reduce al *Esplendor de la mariposa*, sino que se extiende a toda su obra. La poética de Gómez Jattin no sólo quiere abarcar a su entorno, y describir el paisaje del Sinú de manera íntima y apropiativa, sino que quiere hacer lo mismo con él como sujeto:

[...] nos inclinamos por identificar al sujeto lírico con el yo social, es decir, que la poesía gomeziana la evaluamos como experiencia personal, en la que el yo poético es expresión directa del yo biográfico. Prueba de ello, es el tono íntimo y confesional con que Raúl escribe sus poemas. Y los evidentes rasgos autobiográficos de su poética. (Otálvaro Sepúlveda, 27)

Notamos con esta cita que hay una unión entre poesía y vida, característica de los poetas malditos, por lo que resulta sencillo caer en lecturas incompletas de su obra, para tratar de estudiarla en subordinación a su vida. Es decir, el analizar la obra en función de las condiciones de marginalidad del propio Jattin, convirtiéndola en un reflejo de la misma, o

descuidando el análisis de su obra. Ésta no resulta difícil de entender, a través del lenguaje propone la fracturación del yo, caracterizada por la fluidez del discurso, como se evidencia en el hecho de que rara vez lleve puntuación; las palabras que caen a borbotones por la página, cosa que manifiesta su oralidad, y musicalidad, pues es poesía escrita para declamar en voz alta.

Lo primero que se tiene que tener en cuenta para hacer un análisis de la poética jattiana es la pregunta del “porqué Gómez Jattin escribió lo que escribió”. Cualquier forma de expresión poética es de cierta manera un ejercicio personal, una búsqueda hacia adentro, un intento de autoconocimiento, pero es también una forma de entenderse dentro del mundo. Es en este aspecto en el que tal vez se hallen señales de abyección, porque Gómez Jattin se entiende como un ser separado de sus pares, como expresa en “Conjuro”: “Los habitantes de mi aldea/dicen que soy un hombre/despreciable y peligroso/Y no andan muy equivocados” (*Amanecer en el Valle del Sinú*, 96); se entiende desde la imposibilidad de ser humano, como el “otro” de la sociedad, solo y a veces aislado, pero también se entiende en celebración de sus amigos del alma, y en unión con su entorno, privado de otras personas. Se entiende más desde la evocación de ese pasado con sus padres, en el núcleo de su hogar y el pleno de su infancia. Ahí él está sano, es inocente y sus padres viven. Ahí el tiempo no se mueve, está en una eternidad perpetua de tarde de infancia, en la que la muerte no ha acabado con él, y el olvido no se traga a quienes ama. Gómez Jattin no escribe para manifestar su abyección tanto como lo hace para perpetuarse desde la palabra escrita, y vencer a la muerte.

2.2 La poesía como ramas que alcanzan al mundo

Su poesía es una herramienta que lo ayuda a desenredarse y entenderse. No puede escapar de su subjetividad porque, como por cosa de fuerza centrípeta, es lo que busca en cada acción poética, busca aterrizar en alguna noción de *self*, de yo, que, como el de todos, es circunstancial, abierta al cambio y reaccionaria, pues responde al contexto, al humor del día, al clima o el desamor del momento, a cómo se siente el río, y cambia de manera tan caprichosa y humana, que no es uno, sino varios, es decir, no es un *soy*, sino un *somos*:

Es Raúl Gómez Jattin todos sus amigos

Y es Raúl Gómez ninguno cuando pasa

Cuando pasa todos son todos

Nadie soy yo Nadie soy yo

[...]

Porque está repartido en ellos mi corazón

[...]

Siendo ellos y siendo a veces también yo blanco papel (“Ellos y mi ser anónimo”,
Retratos, 71)

Poema en el que reconoce que es blanco papel porque está abierto a transformaciones, a cambios y construcciones desde la palabra escrita, porque Raúl es quien se crea desde las enunciaciones poéticas sobre sí mismo, y esto implica ser varios. Hay una otrificación marcada dentro de la manera en la que Raúl se reconoce en su poesía, como si cayera en la despersonalización; Raúl puede observarse desde afuera de Raúl:

Y que nada perturbe

la transcripción

de lo que piensa

el otro habitante de mi ser

Quiero ser fiel

a quien me dicta

y quiero que quien lo lea

también lo sea a él

Escribo palabras de otro

y otro lee esas palabras (“Cualquier día”, *Los poetas amor mío*, 226)

Es un “yo poético” en constante construcción; como el Vitangelo Moscarda de Pirandello, el yo expresado desde la poesía de Jattin es uno, ninguno y cien mil, es una construcción de máscaras poéticas que cambian y rotan, que representan un papel, que intentan comprenderse y comprender al mundo, y que al final señalan que el “yo” del que habla Gómez Jattin es como blanco papel, es otro que construye para sí mismo y sus lectores.

Los “yoes” de Gómez Jattin están tan enraizados a su *self* que cualquier conexión con otros, cualquier aproximación a algo que se salga de ellos y sus designaciones, ya sea el parque en el que vive, un amigo, el río, los pájaros, termina llevándolo de vuelta al *self*, a la contienda en la que Raúl se pregunta por Raúl. Estos “yoes” anhelan una conexión, porque Raúl se siente prisionero dentro de sí mismo:

Caigo de mí

hacia mí.

¿Dolor? no

¿Angustia? No

¿Qué pues?

vacío que me espera (“Anuncios”, *Esplendor de la mariposa*, 179)

Al tratar de dar con aquello que haría al “yo único” el sujeto poético solo se encuentra con el vacío, y un caer constante desde el “yo” hasta el otro “yo”, como si se encontrara perdido en un laberinto, tratando de dar con la puerta que da hacia sí mismo. Este laberinto, del que no puede salir porque siempre lo lleva a algún “yo”, le impide salir para entrar en contacto con un “otro” que esté fuera de él: “Si quieres saber del Raúl/que habita estas prisiones/lee estos duros versos” (“Retrato”, *Esplendor de la mariposa*, 181), pues es en los versos en donde se manifiesta la multiplicidad del *self* que serían los Raúlés, y es a través de los versos como quiere salir del laberinto de sí mismo.

La manera de salir y conectar con el mundo del *self* múltiple de Raúl es a través del eros como ethos, es decir, la sexualidad es comprendida como una pulsión, latente, que a través del acto sexual puede entrar en comunión con el Dios que lleva dentro para poder estar en todo, penetrarlo todo:

ese culear con

todo lo hermosamente penetrable Ese metérselo

hasta a una mata de plátano Lo hace a uno

gran culeador del universo todo culeado

Recordando a Walt Whitman (“...Donde duerme el doble sexo”, *Del amor*, 105)

Hace referencia a Walt Whitman porque su obra se considera un estudio de la naturaleza y del entorno del poeta, pero en los términos de Gómez Jattin dicho estudio se hace desde el sexo, el *culear* con todo, cosa que para él es un acto de amor. Desde su poesía al amor yo lo llamaría Eros, y es como una pulsión que quiere llenar el mundo, y conectarse con el mundo, como meterse en todo y poseerlo todo, extendiéndose en lo penetrado:

El eros que arraiga en el suelo de todo ser crece por ello en una tierra igualmente feraz y sólida, levantándose hacia unas alturas hasta convertirse en un poderoso árbol que lo cubre todo, e incluso ahí donde se le veda el terreno, y es justamente la fuerza de su raíz hendida en la tierra lo que le lleva a pervivir. Y su punzante fuerza y valor vital le hace capaz, además, de lograr manifestaciones pluriformes, de incorporar elevados ideales, pero sin por ello quedarse reducido a este aspecto, sino que se aclimata por su capacidad de chupar de cualquier suelo, de ajustarse a cualesquiera circunstancias vitales. (Andreas-Salomé, 70);

una pulsión que lo llena y lo abarca todo, como “Su árbol que le crece por la boca con raíces enredadas en el cielo/Él nos representa ante el mundo” (“Me definiendo”, *Amanecer en el Valle del Sinú*, 94), pues cada acción poética es como una raíz que lo conecta con su entorno y se contrapone al aislamiento en el que se ve sumido su sujeto, y sólo se rompe cuando se siente uno con el paisaje sinuano, lejos de otros hombres, pues la presencia de éstos sólo acentúa su recogimiento, y su poesía es un canto que es escuchada por muchos, y a la que responden

muchos, pero que finalmente termina inmortalizando esta sensación de ser marginal, aislado y siempre solo; aunque esté acompañado de amantes, amigos o familiares, sólo tiene a los otros yoes que lo habitan y componen, y al Valle del Sinú.

Esta necesidad de conectar, estas pulsiones de su eros, van de la mano con la exposición y manifestación abierta e irreverente de sus propios deseos, a los que a veces se refiere en términos que tienen como propósito el ser chocantes, el impactar, y mancillar con su proclamación sin censura “de sus deseos desviados” las delicadas sensibilidades de las gentes de bien:

Nos íbamos a culear burras después del almuerzo

Con esas arrecheras eternas de los nueve años

Ante los mayores nos disfrazábamos de cazadores

[...]

Pero íbamos a gozar el orgasmo

más virgen El orgasmo milagroso de cuatro niños

y una burra Es hermosísimo ver a un amigo culear

[...]

La gran religión es la metafísica del sexo

La arbitrariedad perfecta de su amor El amor

que la origina La gran metafísica es el Amor

creador de Amistad y Arte

Eso no me preparó para someter a la mujer

sino para andar con un amigo (“La gran metafísica es el amor”, *Del amor*, 104)

El sexo, el culear con burras, está visto desde la perspectiva de la inocencia infantil, como algo natural en su formación, y es un acto comunal, es decir, no se iba él solo, a esconderse avergonzado de lo que estaba a punto de hacer, esto es, la mirada no busca marcar la perversión, sino entender la fornicación desde su animalidad más cruda, sin prejuicios. El sexo es una metafísica porque está más allá de este mundo, es su estrategia de conexión cosmogónica con la que le da origen a la amistad y al arte. El poema, lleno de encabalgamientos, no tiene puntos ni comas, los versos y las enumeraciones se invaden las unas a las otras, y la cadencia que se da su espacio se encuentra solamente en la pronunciación en voz alta del poema, en la vocalización del tabú. En el poema, al igual que en “...Donde duerme el doble sexo”, habla de lo que le gusta y no le gusta sobre tener relaciones sexuales con distintos animales y una cocinera. En ambos casos el sexo se presenta como eros, y se convierte en una postura ante el mundo, en una acción liberadora, multiplicante y contestataria que debe causar cierta incomodidad en el lector, debe descolocarlo y debe traer de la manera más burda posible aquello que debería quedarse en el ámbito privado, es decir, el sexo como intimidad, al ámbito público, esto es, culearse a una burra con los amigos.

Con esta misma intención, como de desacomodar, es que habla del sexo con otros hombres. De las relaciones entre amantes casuales que le alegran las tardes, o entre amantes legendarios que llenaron las páginas de Homero, haciendo así poemas eróticos como los que otros de sus congéneres harían sobre las mujeres de sus vidas, aunque siendo más explícito, y hablando de los hombres en su vida:

...Es mío cuando yo te deseo

De esa misma manera impalpable y eterna

como este libro es tuyo Como yo soy de ti

Habitamos el ocho Doble infinito

de los dos universos El 8 de los círculos

El que parece dos astros hermanos y gemelos

El que parece dos ojos Dos culos cercanos

El que parece dos testículos besándose

[...]

Mientras nuestros ríos de semen crecen

y nuestra carne tiembla y engatilla su placer

hacia el disparo final en la Vía Láctea (“El disparo final en la Vía Láctea”, *Del amor*,

117)

O como en “Homero”, en el que resalta la condición de amantes de Patroclo y Aquiles, en “Roxana, Antínoo”, el amante de Adriano, engrandeciendo a sus amantes, adorándolos con sus palabras, y escribiendo una oda al hombre en su virilidad, resaltando a la vez su propia bestialidad, produciendo entonces una carnalidad erótica que es tosca, pero que

dependiendo a quién se dirija está cargada de dulzura. Gómez Jattin anuncia su homosexualidad, la desboca y la celebra, celebrando también el cuerpo del otro hombre como amante. En su postura hay una celebración ante el cuerpo en su momento de placer, hay una celebración de sus deseos irrestrictos, en la que no hay nada más erótico que otro hombre.

2.3 La Primavera resignificada

Gómez Jattin es el poeta de las pulsiones fértiles, y para abarcar su obra poética es necesario recorrerla como mirando *La Primavera* de Botticelli, partiendo del eros. Es una lectura desde los personajes de una *Primavera* resignificada, en la que el cielo está lleno de pájaros y el jardín de animales, Flora va de la mano con *L'Automne* —entendido el Otoño como la estación y como el cuadro del mismo nombre de Botticelli, en el que una mujer, cargada de frutos sobre su cabeza camina entre un pasaje oscuro, acompañada de dos niños, también cargados de frutas, uno de los cuales parece un pequeño demonio. Todos los personajes del cuadro van cargados de uvas, y los pequeños se parecen al sátiro de *Venus y Marte*, símbolo de la tentación carnal que lleva al exceso. Es un cuadro que recuerda al exceso, que conlleva a la podredumbre, y su fondo oscuro trae nociones de soledad y aislamiento, dándole más énfasis las figuras, solitarias —, a cada paso rebosa frutos y muerte, pues la obra de Jattin reconoce que en la naturaleza los frutos y las flores también se pudren, porque la descomposición olorosa siempre acompaña a la exuberancia; quienes habitan el mundo se retiran a morir solos, “¿Que es necesario verle los ojos a la muerte/para aprender a morir a solas?” (Gómez Jattin, “Necesidad inexorable”, *Amanecer en el Valle del Sinú*, 77); es el paso del tiempo, manto de decadencia que desgasta y acecha, el que les da a las imágenes su

esplendor, ancladas en el vértice nostálgico con el pasado idílico; la infancia es la tarde eterna en el jardín de la primavera, en la que todo fue mejor y la vida fue plena, pero está desilusionada, porque presiente el cambio, la soledad y la muerte que espera para tragarse todo, pero que es derrotada con la palabra y la poesía: “Él no ha muerto/ Vive en una pequeña casa/ en la mitad de mi corazón” (“Perpetuo agosto”, *Del amor*, 133). Las flechas de Cupido generan más anhelos de soledad que danzas; el culto a la figura femenina se transforma en un culto al cuerpo masculino, que toma forma de amante, y el amor casto, bajo un fuerte control racional, se convierte en una explosión de deseos que se desbordan. El jardín de *La Primavera* se convierte en “El parque de Raúl”, pues la Primavera se halla en un jardín idílico, mientras que gran parte de la obra jattiniana se puede rastrear en parques, y, sí, jardines:

Pájaros hay

que habitan árboles

venidos del Paraíso

Una fuente dice

con voz de agua

que el Tiempo del Nuevo Amor

se acerca. (“El parque de Raúl”, *Poemas dispersos*, 259)

En *La Primavera*, en el extremo derecho, se puede apreciar el rapto del dios Céfiros, el rapto de la ninfa Cloris, escena enmarcada por laureles. El rapto está en plena acción, y es posible notar cómo flores y enredaderas salen de la boca de Cloris, denotando su

transformación en Flora, la diosa de la primavera, la fertilidad y los jardines. Flora, coronada, tiene su vestido lleno de flores, y a cada paso el suelo se llena de flores, ya sea porque brotan con su presencia, o porque ella las arroja desde su vestido. A su derecha, envuelta en un halo de laureles que le dan un aire de santidad, se encuentra Venus, cuya postura recuerda a la que se usa tradicionalmente para representar a las vírgenes. Está en el centro del cuadro, su posición es estratégica para que sea el punto de fuga del ojo del espectador, lo primero en lo que se posen sus ojos al fijarse en el cuadro. La intención detrás de situarla en el centro está en centrar junto con ella aquello que representa. La castidad, y mesura, que se opone y ordena el rapto de Cloris. Venus está relegada unos pasos más atrás de los demás personajes, cosa que le da estatus y perspectiva. Todos los acontecimientos del cuadro suceden bajo su atenta mirada, que juzga y pone en orden. Sobre ella, fuera del alcance de su halo, se encuentra Cupido, un agente del caos, quien, con los ojos vendados lanza sus flechas hacia las tres gracias que están envueltas en un baile, conectadas por sus manos entrelazadas. La flecha de Cupido golpea a la gracia que está dándole la espalda al espectador, quien tiene su mirada, impotente, fija en Mercurio, el cual a su vez está en el extremo izquierdo del cuadro, inconsciente de la tragedia de la gracia, concentrado en espantar a las nubes negras del cielo con su báculo bicéfalo.

La Primavera es una alabanza al clasicismo y a sus normas, cuenta su historia de derecha a izquierda. El cuadro exalta la belleza femenina, dándole un énfasis especial a su fertilidad, razón por la cual todos los cuerpos tienen los vientres hinchados, pues así recuerdan al estado de embarazo. El cuerpo femenino es retratado de tal manera que se resaltan todas sus cualidades y se lo presenta como algo flexible, lleno de curvas, que armoniza con su entorno. Para el análisis del cuadro es importante tener en cuenta que

se encontraba en la antesala de Lorenzo di Pierfrancesco [...] Según el inventario en la sala había otros dos cuadros más: una *Virgen con el niño*, de autor que nos es desconocido, y *Minerva y el centauro* de Botticelli [...] que colgaba sobre una puerta, como soporte. Los tres cuadros estaban relacionados entre sí, formando una unidad. (Deimling, 39)

Aunque para los propósitos de este análisis me voy a concentrar en *La Primavera*, es importante señalar cómo los tres cuadros dan cuenta de “la esencia del amor como un dualismo formado por el deseo corporal-mundano y el anhelo espiritual dirigido a Dios, que enfrentó la contraposición entre sensualidad e intelectualidad, materia y espíritu” (45), es decir, comparten el mismo mensaje unitario en relación con la manera como la razón termina convirtiéndose en aquello que domina sobre todas las pasiones. Éste es uno de los sentidos en los que se resignifica, pues en la poética de Gómez Jattin priman la sensualidad y la materia, pero no hay dicotomías y oposiciones, tanto como armonizaciones y manifestaciones, de intelectualidad tanto como de sensualidad, de pasiones y razón, así como de brotes y florecimientos en un valle fértil.

El eros en la poética de Gómez Jattin está al frente y al centro, toma la forma del Cupido de ojos vendados que sobrevuela todo lo demás, y la Venus sobre la que se encuentra es la diosa del amor erótico, dando cuenta de un eros que funciona como ethos:

De desbocar tu cuerpo contra el mío Enloquecido

como un potro en una llanura incendiada

De verter tus palabras en mi entendimiento

cual veneno que cura la ausencia

De recordar cosas usadas y olvidadas

con un vuelo que ilumina y asombra (“Ombligo de luna”, *Del amor*, 121);

Este poema, perteneciente al *Tríptico cereteano*, es una evocación pasional de un amante en la que el sujeto poético lo rememora, y de su encuentro amoroso. Describe el encuentro entre cuerpos como un desbocar, porque para Gómez Jattin todos los encuentros pasionales debían ser desbocados, irrestrictos, cada manifestación de deseo demanda su satisfacción pues desde este ethos la sexualidad es una pulsión que busca penetrar y fecundar al mundo. Da cuenta también de la ausencia y el olvido, temas muy comunes en la poesía jattiniana, pues aunque el encuentro amoroso se realice, el amante nunca se queda, por lo que su presencia, anhelada, se convierte paulatinamente en un recuerdo, perteneciente al pasado, que siempre es mejor que el presente. El anhelo del amante ausente suele recaer en la penetración como forma de conexión, “Las chimeneas son falos humeantes/que penetran el cielo de Lo Absoluto” (“En las lágrimas tuyas está todo el terror”, *Del amor*, 113), versos de otro poema perteneciente a *Tríptico cereteano*, que da cuenta de cómo el paso del tiempo se puede detener en un cuadro, para abrirles campo a eternidades, de cómo hasta lo estoico puede tener un sexo infinito, y los encuentros amorosos a menudo son acompañados de lágrimas, y de soledades de muerte. En la obra de Gómez Jattin se cambia el culto a la figura femenina, exaltada en *La Primavera*, por el culto al hombre, a su cuerpo, virilidad, sensualidad y ternura:

Sus sentimientos más leves que las alas de las garzas

pero fuertes como su vuelo Su virilidad la propia

de un príncipe masculino soñador y altivo Su talante

el del que no quería amar pero ama Su heredad

la tierra (“Príncipe del Valle del Sinú”, 126),

versos del poema que también pertenece al *Tríptico cereteano*, en el que se describe como objeto de deseo del poeta a un hombre que sería el Príncipe heredero del Valle del Sinú, y se da cuenta desde de su apariencia física, y edad hasta sus gustos al comer. Todo sobre este personaje aquí descrito lo hace deseable. Esto es una característica que se repite en la obra de Jattin, en la que se presenta al hombre, al cuerpo masculino, como a un objeto de deseo: el hombre que desea al hombre, que desea al mundo. Es con su deseo que entra en contacto y comunión con el entorno, en un acto de penetración que pretende llenarlo todo, abarcarlo todo. A su derecha se encuentran Cloris y Flora, las diosas de los jardines y la primavera, que representarán la exuberancia dentro de la poética jattiniana, por la que todo es tan fértil que crecen hasta mangos dentro de su corazón:

Yo tengo para ti mi buen amigo

un corazón de mango del Sinú

oloroso

genuino

amable y tierno (“Yo tengo para ti mi buen amigo”, *Poemas*, 20)

El apartado, perteneciente al libro *Poemas*, presenta al mango como lo mejor que el “yo poético” tiene para ofrecer, lo más puro y sincero que tiene dentro de sí, pues el resto de

lo que tiene por dentro es como una llaga, algo doloroso y plagado de soledad, que lo marca como un ser peligroso al que nadie debería acercarse.

De la boca de Cloris salen las ramas de un árbol, como cuando habla del loco en “Me definiendo”, poema de *Tríptico cereteano*, “Su indiscutible propensión a la poesía/Su árbol que le crece por la boca/con raíces enredadas en el cielo” (*Amanecer en el Valle del Sinú*, 94); en este fragmento la poesía se manifiesta en forma de árbol, brota del poeta como brota de Cloris a causa del rapto. Habla aquí el sujeto poético de la importancia de valorar al loco, que en este caso podría ser una alusión autorreferencial, de acogerlo, pues su sensibilidad a flor de piel es algo que, según él, nos representa a todos.

A cada paso que da Flora brotan flores del suelo, y carga a la primavera entre sus manos. Sin embargo, esta Flora está mezclada con *L'Automne* porque viene de la mano con la conciencia del deterioro y la precariedad:

Ya para qué seguir siendo árbol

si el verano de dos años

me arrancó las hojas y las flores

Ya para qué seguir siendo árbol

si el viento no canta en mi follaje

si mis pájaros migraron a otros lugares

Ya para qué seguir siendo árbol

sin habitantes

a no ser esos ahorcados que penden

de mis ramas

como frutas podridas en otoño (“Pequeña elegía”, *Amanecer en el Valle del Sinú*, 93)

En este poema, perteneciente a *Tríptico cereteano*, se manifiesta un cansancio, una abulia, ante la fertilidad y exuberancia que vienen de ser uno con la naturaleza. Se cambia a los frutos por cadáveres, pues este florecimiento está desilusionado. La fertilidad y la exuberancia a menudo vienen en forma de anhelo: “Intentas sonreír/ y un soplo amargo asoma/ quieres decir amor y dices lejos” (“Intentas sonreír”, *Poemas*, 22), pues el corazón está habitado de soledades, manifestadas con desesperación, contra las que se presenta una lucha de vida o muerte. Hay una necesidad de llamar desde el florecimiento y la fertilidad, porque los ramajes que deben protegerlo de los azotes de la soledad no están ahí, a sus pies hay escombros.

Sobre Cloris se cierne Céfiros en medio del rapto, tomándola para convertirla en su esposa, con lo que la misma se transforma en Flora. Céfiros es el viento mensajero, el encargado de llevar las semillas que polinizan, y encarna a la pasión desatada, el deseo corporal sin restricciones, completamente libre. Dentro de la obra de Jattin ese deseo está unido a un factor de lo chocante, al escándalo, al sobrepasarse desde el deseo con un estilo sobrepasado, burdo, bruto, carente de rimbombancia: “Del comercio que de ella hago mantengo mi animal/mi vigoroso y solitario animal que duerme —fuma/bebe — come — fornicar y vuelve a dormir como si nada” (“El perezoso animal de tierra cálida”, *Los poetas amor mío*, 224). Céfiros, como manifestación del eros desinhibido, toma sin permiso, como un animal, y este tomar es algo natural para él. Su tomar se halla en el desear a la burra y la

gallina y es expresarlo como un *culear* con el mundo, sin la menor intención de limitarse. Es, además, la manifestación del viento mensajero, quien, en una lectura desde Gómez Jattin, es el encargado de enviar todas sus evocaciones a sus receptores, de dejar en claro para quien van dirigidos todos los poemas que tienen un nombre propio, una dedicatoria, o una referencia indirecta.

Al otro lado del eros se encuentran las tres Gracias, representantes de la belleza, la naturaleza y el encanto, entrelazadas en un baile armónico, características de la poesía jattiniana, como se evidencia en: “Entre ramas secas y hojas podridas/dormitan escarabajos Libélulas Lagartos/Un gato de ocio y maldad acecha una mariposa” (“Erótico imaginario”, *Del amor*, 144), versos pertenecientes al *Tríptico cereteano*, en los que se presenta una imagen cargada de belleza, dan cuenta de una escena ordinaria, la caza de un gato a una libélula, pero que está cargada de belleza gracias a la mirada del poeta, quien además llena todo de una presencia natural. Una de las Gracias, la del centro, le da la espalda al espectador y tiene la mirada fija en el objeto de su amor, Mercurio. Éste está sobre las puntas de sus pies, alzando una bifronte para alejar a las nubes del pasaje. En el jardín de Gómez Jattin el bastón de Mercurio funciona de manera distinta:

Sorprendí a la desgracia robándose mis palomas

y la espanté a latigazos

Volvió sus dientes temblorosos de rabia

y de una bofetada me robó la pasión (“Ruego a una deidad”, *Amanecer en el Valle del Sinú*, 81);

Este ángel, aunque es una manifestación de una deidad, carece de aureola. Está muy embarrado de mundanidad, tanto que cela sus palomas. Si el Mercurio de *La Primavera* levanta grácilmente su brazo para espantar las nubes de tormenta, su versión angelical, representada por Jattin de manera intermitente en toda la obra, espanta a latigazos a quien quiera robar sus palomas, bajo el riesgo de que las repercusiones de dicho ataque pasional le termine quitando su pasión. De la misma manera:

El ángel tiene en la diestra un airado cuchillo

con que destroza nubes de mal entendimiento

No quiere que me acerque a sus nerviosas alas

Ni quiere que me escape de su fiero poder (“El ambiguo y tormentoso sexo de mi ángel”, *Del amor*, 141)

Es un ángel hermoso que inspira temor. Un ser imponente que cambia su báculo por un cuchillo. Destroza el mal entendimiento para que haya un acceso directo a la poesía. Este mercurio representa a un mensajero, un intermediario, que no está ni en el cielo ni en la tierra, aquel capaz de transportarse encarnando ambos mundos. Las nubes de tormenta, son permitidas dentro del paisaje en cuanto son lienzo sobre el cual buscar figuras: “Si las nubes no anticipan en sus formas las historias de los hombres/[...] Qué será de mí” (“Si las nubes no anticipan en sus formas”, *Poemas*, 21), y la lluvia y su desorden son bienvenidos, pues no representan una ruptura a la armonía. El Mercurio de Jattin sería amigo de los pájaros: semeja un pedazo de cielo desgajado

atravesando el cielo

impulsado por la honda del dios de los pájaros

Pájaro borracho de nísperos y de sol

Pájaro fugitivo de los venenos industriales

No cantas pero vuelas más que el viento

Azulejo Pájaro azul y gris violeta

escondido en la afinidad

del color del infinito y su nostalgia (“Quizá el último vuelo”, *Amanecer en el Valle del Sinú*, 75)

Los pájaros serían el mejor complemento para cualquier paisaje celeste, la señal máxima de inocencia y pureza. Las tres Gracias entrelazadas representan la belleza y ternura sensuales provocadas por el cuerpo masculino del Mercurio, o del ángel tentador.

Lo único señalado como reprochable y antinatural, de manera uniforme, dentro de toda la obra poética de Jattin son la ambición y las ganas de poder:

Son hombres de dinero

Son hombres de dinero

no de alma y cuerpo

Son hombres de alta posición

no de delicados sentimientos

Son hombres de plata

no de carne y hueso

Son hombres de automóviles

no de corazón tierno

Son hombres de mansiones

donde no hay libros

cuadros ni canciones

Son acaudalados hombres

de inversión

en la bolsa de valores

Son hombres de crucifijo

no de espíritu cultivado

Son hombres que se hartan de manjares

y no saben cocinar

Son hombres dueños

de campos y plantíos y animales

y no aman la naturaleza

¿Serán hombres? (“Son hombres de dinero”, *Poemas dispersos*, 263)

La ambición los hace unos extraños para el jardín, y no aman nada de lo que hay en su interior, ni los campos, ni los animales o la naturaleza. Han perdido la conexión con su corazón tierno por concentrarse tanto en el dinero, y han perdido la conexión con todo lo que los hace humanos, concentrándose de más en preocupaciones inanes.

La escena del cuadro de *La Primavera* está inundada de la calidez idílica de la luz de la tarde. Es ésta, la luz, lo que le da al cuadro la sensación de estar inmóvil, detenido en el tiempo. En el jardín de Gómez Jattin la infancia está sumida en el sol de la tarde, y está caracterizado por un aire de ensoñación nostálgica e idealizada, como se hace evidente en estos versos:

Como fuerza de monte

en un rincón oscuro

la infancia nos acecha

Así el leopardo —Martha Cristina Isabel—

El leopardo se asoma por tus ojos

ha saltado derrumbando años

y sobre mi niñez —de bruces— me he derribado

Sueños de un día trepando los peldaños de la eternidad:

Tú venías por el sol y yo era de barro triste

Tú tenías noticias del universo y yo era ignaro

Los años —Martha— con su carga de piedras afiladas

nos han separado

Hoy te digo que creo en el pasado

como punto de llegada (“El leopardo”, *Retratos*, 61)

La infancia, para Gómez Jattin, es el pasado en el que todo fue mejor, es la hora dorada extendida indefinidamente, en la que es capaz de sentirse en conexión con los demás y con el mundo. Es el punto de fuga sobre el que caen todas sus ensoñaciones y todos sus anhelos, como se evidencia con que diga que el pasado es el punto de llegada. Es la edad de la inocencia real, en la que era ignaro, que acecha porque lo sigue como una sombra porque es incapaz de desprenderse de ella. Los años y el tiempo son aquello que todo lo destruye, que todo lo acaba, pensado de manera muy similar a como lo hacía Machado. La infancia, cuyo poema se llama Leopardo, es comparada con un depredador porque tiene la fuerza del felino.

2.4 El Poeta maldito y poseído

Finalmente me interesa hablar de un tema particular. La fragmentación del yo se puede entender, como lo expresaría Pirandello, como una manifestación de distintas máscaras, distintos personajes a los que encarnar cuando se interactúa con el mundo desde acciones poéticas, es decir, es un acto teatral, pero también es una manifestación de que para Gómez Jattin, su *self* está habitado por muchas personas. Casi todo el *Libro de la locura* habla de

cómo varios seres entraron en él, se apropiaron de él, como en una posesión infernal o en un pacto con Mefistófeles, como ésos que hacen las brujas, en el que terminan invadidas y malditas:

Despertarse súbitamente al filo de la madrugada

y sentir al diablo en un rincón del cuarto

[...] “Somos los brujos negros. Estás embrujado”

Oír a los brujos blancos: “Afeitate

las cejas el bigote y el cráneo

Apurate No hay tiempo Sólo

unos minutos para hacerlo”

[...]

Los brujos blancos hablan en el silencio de su cerebro

“no respondas: ella es la culpable”

Silencio (“Despertarse súbitamente al filo de la madrugada”, *Libro de la locura*, 197)

Este libro está caracterizado por un tono frenético y una presencia de muchas voces, que atacan al yo, lo destrozan y lo confunden, y está plagado de imágenes bizarras, y el yo poético es torturado una y otra vez, mientras el ritmo de los poemas va aumentando paulatinamente, hasta que se llega a algo similar a una muerte, o una post vida, en la que el yo está agotado, se siente como menos de lo que fue al empezar con sus trabajos poéticos, se siente un poco derrotado y cada vez más solo, siendo consciente de que tuvo que renunciar a

una gran parte de su alma para poder llegar a donde está, que no hay marcha atrás, nunca volverá a ser el mismo. Este libro manifiesta, como su título lo indica, a la locura. Lo caracteriza el frenesí y una polifonía para nada armónica que resulta muy perturbadora, y es en este libro donde encuentro señales contundentes del malditismo entendido desde la fórmula establecida en el primer capítulo. Allí se habló de cómo para crear a un poeta maldito se necesita una vida tórrida, aproximaciones cercanas a la locura, una vida desviada y la reducción de la totalidad del autor a una única característica de su personalidad. Además de un exceso de curiosidad por su vida, que termina superponiéndose en el momento de acercamiento a su obra.

Empecemos por su vida. Raúl Gómez Jattin nació en 1945 en Cartagena, Colombia. Aprendió de su padre el gusto por la poesía y la literatura, leían juntos libros como *Las mil y una noches*. Al convertirse en un joven adulto decidió estudiar derecho en el Externado, en Bogotá, carrera que no terminó. En esta universidad se unió al grupo de teatro y se convirtió en un gran actor, además de director. Se desilusionó del teatro, al que consideró demasiado contaminado por la política, y volvió a la casa materna, y nadie supo nada de él por un tiempo. Encontró a la poesía a sus treinta, y sus poemas, fueron descubiertos y distribuidos por Milcíades Arévalo, según lo que dice en “Un potro desbocado en las praderas del cielo” (Sierra, 37) hasta que fue publicado de manera independiente por la Fundación Simón y Lola Guberek, con lo que se convirtió en una especie de eminencia dentro del círculo literario colombiano, mientras que los episodios de locura que había empezado a tener a causa de la muerte de su madre se hacían cada vez peores. Fue internado muchas veces en hospitales psiquiátricos y en cárceles. Vivió en condiciones precarias, en hostales de Bogotá y Cereté, y luego como indigente en un parque, como lo retrata Vladimir Marinovich Posso en *Los*

últimos pasos del poeta Raúl Gómez Jattin (1998), un in memoriam en el que narra las experiencias compartidas con el poeta y en donde cuenta cómo en sus últimos días de vida tenía pocos momentos de lucidez, episodios violentos, y una aparente dependencia cada vez superior a las drogas. Sus amigos, quienes aparecen en el libro *Raúl Gómez Jattin. Entrevistas, evocaciones & 7 poemas inéditos*, describen cómo le gustaba que lo invitaran a tomar café, cómo sobrevivía a punta de trueques clandestinos de las cosas de sus amigos, llevándose un cuadro de la casa de uno, dejando un objeto extraído de la casa del otro. Hasta el día de 1997 en el que, misterio de la literatura colombiana, o resbaló frente a un bus, y murió, o se arrojó, ya sea porque estaba demasiado perdido en la sustancia alucinógena consumida, ya sea por un sincero deseo de morir.

Hay muchos escritos que hablan de la vida de Gómez Jattin, y es de mi interés señalar cómo cada uno terminó construyendo su propia versión del autor, marcado de amor, claro está, pero que contribuyó a perpetuar la infamia que rodea su nombre y que le ganó la denominación de “poeta maldito”, pues decía con sorna: “Soy el único poeta maldito que se acuesta temprano”. Su condición de marginal, de ser abyecto, su imposibilidad de ser humano, es lo que le gana la denominación de maldito, y en este sentido hay un desbalance en la unión entre poesía y vida que debe caracterizar a los poetas malditos. En este sentido vale la pena suponer que él también fue leído de manera incompleta o perezosa, con lo que su obra será interpretada de manera consecuente con su vida, es decir, será leída como un reflejo de los aspectos tórridos, abyectos y malditos que caracterizaron su vida. El malditismo en su poesía se encontraría, por su parte, en el desafío que hace a través de la misma a la razón, es decir, en cómo quiere hacerle contienda a la racionalidad entronizada como único instrumento sensato de explicación del mundo, a su propuesta generadora de juego desde el

lenguaje, y sus significados, y a la lectura incompleta, y perezosa de su obra. La manera en la que su poesía a menudo manifiesta temas como la marginalidad, el despojo, la soledad y la muerte, es decir, su imposibilidad de ser humano. Fue, como todos los malditos, incomprendido, más a diferencia de éstos no fue menospreciado, sino más bien celebrado, como evidencia este fragmento de carta enviada por el poeta Jaime Jaramillo Escobar:

[...] la única cosa vital, grande, oxigenada, robusta, libre, natural y bella que tenemos aquí: lo único con fuerza joven, originalidad, audacia, libertad y novedad que se encuentra hoy en el bazar de la poesía colombiana; lo único que se desborda, que brama, que tiene impulso y pasión, el único vendaval que nos refresca, primitivo, animal selvático como un desodorante de TV, lo único apasionado y amoroso, ¡¡¡lo único!!! Lo demás está reglamentado por la Academia, pero tú eres territorio libre del poema. (Jaramillo Escobar, 35)

Carta en la que Jaramillo Escobar celebra de Gómez Jattin su manera de escribir, indomable, que existe en reacción a la tradición poética colombiana, que hasta el momento de la aparición de Jattin estuvo muy concentrada en la forma, y la expresión clásica. Es una de las respuestas que recibe como reacción a la primera publicación de su libro *Poemas* (1980). Y su recepción por parte del público, en particular los lectores jóvenes, fue, aunque no libre de polémica, generalmente positiva, como se manifiesta en el hecho de que haya sido un invitado especial a festivales de poesía nacional en los que se buscaba exaltar su talento como objeto de orgullo, tales como “La Poesía Tiene La Palabra” (1989), organizado por María Mercedes Carranza. Aun así, es cierto que a menudo se violentan aspectos de su obra a favor de la interpretación malditista de la misma, dándole especial relevancia al hecho de que la locura, la soledad y la muerte son lo que triunfa en su poética, como sucedió con la

tesis de grado de Jáuregui, quien lo nombra el “único poeta maldito-criollo”, lo que demuestra que sí fue incomprendida.

No hay una intención ulterior de generar un juego con y desde el lenguaje, es decir, de re-generar significados desde los mismos, cosa característica e indispensable al tratar con los poetas malditos; sí hay una necesidad de buscar el sacudimiento de las normas sociales y literarias establecidas, sólo que éstas van más de la mano con los preceptos románticos que con los preceptos malditistas.

Para Gómez Jattin la escritura de poesía era una forma de relacionarse con el mundo, de entenderse, de manifestar su sexualidad, su genio, de cantarle a la vida; como dice la cita atribuida a Tolstoi, “si quieres cantar a la tierra inmensa, canta a la aldea donde naciste”; esto es lo que hacía. Su manera de crear poemas, esto es, su método al escribir, el lugar al que le atribuía el origen de su inspiración, se acercaba más al método romántico que al malditista, es decir, escribía en ráfagas de inspiración lo que él consideraba muchos poemas malos, hasta que finalmente, el último que escribía era el único que merecía la pena salvar, y ese era el poema sobre el que trabajaba. El hacer malditista se relaciona más a la “Filosofía de la composición” (1846) de Poe, en la que se requiere mucho planeamiento, mucha medición, para escribir un poema, y generalmente se tiene en mente el efecto deseado por el mismo. Esto, además de su relación con la naturaleza y consigo mismo, su noción de amor, y de erotismo, lo hacen más que el poeta maldito colombiano por excelencia, el poeta romántico colombiano por excelencia, aunque su romanticismo está trasnochado. Anhela su infancia, y siente el paso del tiempo como el paso de un ser destructor, pero el “yo poético” de Gómez Jattin está fragmentado, es variable, y se encuentra en relación con una sociedad que lo hace sentir aislado y solo, su poesía está marcada por una preocupación sustancial por el “yo

subjetivo”, siendo la subjetividad una de las características primordiales del hacer romántico, y siendo el ser subjetivo del malditismo aquel que responde a la modernidad, la ciudad, la multitud y la urbe, cosa que no hace Gómez Jattin, pues él escribe desde afuera de los núcleos sociales, y mira con ensoñación a los campos y las zonas verdes, inundadas por la naturaleza.

Gómez Jattin cumple con el precepto romántico y maldito de unir vida y obra, a través del cual no sólo se perpetúa a través de sus escritos, pues, con la excepción de *Hijos del Tiempo*, él es el sujeto poético de la gran mayoría de sus obras que, ya sea que partan directamente de él, ya sea que lo orbitan:

En el fondo de esta actitud vital, irónica y crítica que Raúl Gómez Jattin asume, subyace una postura ética: el haber borrado o querido borrar la distancia que la sociedad obliga establecer como norma entre la poesía y la vida. Al respecto, Cobo Borda sostiene: “Fue un poseído de la poesía y por lo tanto un hombre que entregó su vida a ella.” toda la obra de Raúl Gómez, en efecto, fue la búsqueda de ese fundamento: trasponer la vida a la escritura, trasponer la escritura a la vida. (Cadavid, 76);

De esta cita es necesario subrayar la noción de “postura ética”, el ethos como hacer poético es algo característico de los considerados poetas malditos. Su ethos, su hacer, en sus palabras, es el de sobrevivir al paso del tiempo y vencer a la muerte:

Más allá de este verso que me mata en secreto
 está la vejez —la muerte— el tiempo inacabable
 cuando los dos recuerdos: el de mi madre y el mío

sean un recuerdo solo: este verso (Gómez Jattin, *Hijos del tiempo*, 172),

Cuando todo lo que es él, y el mundo que conoció, se desvanezca, su verso permanecerá, y en él existirá junto a su madre, sus amantes, los pájaros y las burras. De la misma manera, vive en el ethos de su poesía, mirando hacia las nubes, los árboles, lanzando piedritas al cielo, buscando conflicto con la mayoría de sus conocidos. Vive en el hacer del artista, que desprecia la ambición del poder, y respeta a quien lo respeta, “inventa una forma para su vida [...] ¿Cuál es esa forma? Tomar el camino del arte, ser artista, con lo cual logra evitar la opción de ser hombre de poder que quería imponerle el patriarcado” (Mattos Omar, 23), hace de su vida, de su manera de estar en el mundo, un acto reaccionario frente a los poderes imperantes, y he aquí el porqué se sintiera tan cercano a Rimbaud: “Nunca he trabajado. Solamente he compartido mis conocimientos en colegios y universidades. El trabajo lucrativo es algo que mi pobreza echa de más y mi pereza me agradece todos los días” (Pedro Badrán, 72): tiene una postura frente a la noción del trabajo y a cómo incide éste en sus prioridades de vida. El estado de precariedad en el que vivió, sin embargo, el vivir en parques, habitaciones de hotel, pedir dinero en la calle o hacer trueque con sus poemas y posesiones para conseguir comida, fue algo doloroso más que voluntario, fue un acto de descuido, como la abyección en la que cae al no tener quien lo cuide y que parece contribuir a su imagen mítica de poeta marginal:

[...] otra expresión más de la concepción, muy frecuente entre los románticos, según la cual el poeta es un ser inadaptado, condenado a la soledad y al aislamiento social, como resultado de la incompreensión de que es víctima por parte de sus semejantes, que son completamente ajenos y hostiles a su sensibilidad, a su modo de ser y de estar en el mundo (Mattos Omar, pg.202),

Razón por la cual su persona y su poética, más que exponentes del malditismo lo deberían ser del romanticismo, de ser posible que éste se manifieste en el sentido rebelde, anti-establishment, lleno de resignificaciones y evocaciones al clasicismo, como lo son todos personajes que trae a la vida en *Hijos del Tiempo*, como lo es su postura de rapsoda poseído por la poesía, pues se consideraba un poeta clásico, y consideraba que había generado una escuela alrededor del sentido, aunque a mi parecer es más visceral, y cruda, que arraigada en el sentido.

Es en la unión de poesía que hablar de Raúl Gómez Jattin y tratar de hallar una postura se convierte en algo problemático. Está el tema de su locura, indigencia, adicción y genialidad, siendo considerados como algo relacionado; es decir, siendo su locura considerada como una manifestación de lo que hace al poeta genial, maldito o romántico, y no un padecimiento corporal de un ser de carne y hueso, y de quienes lo rodearon.

Conclusiones

Los poetas malditos como figuras envueltas en un halo de misterio son el producto de lecturas perezosas. El término requiere una reevaluación que los reivindique. En muchos casos, como el de Gómez Jattin, decir “es un poeta maldito” es una manera de dejarlo en la periferia, donde está bien porque se encuentra amansado, desarmado, y no atenta contra el “decir literario” o contra “quien puede ser dueño del decir literario”, cuando desde su apuesta logra disputarle a la institución la “aureola de la poesía”

La noción de malditismo, aunque no surgió como algo peyorativo, sino celebratorio, terminó convirtiéndose en un término utilizado para señalar a las manos “indignas”, a los que escriben torcido, por ser abyectas, extrañas, incómodas o exageradas. El término implica una atención morbosa a la vida del poeta maldito en la que se va de turista por la vida de otro, a veces más fascinante, generalmente mucho más desafortunada; viaje del que se sale inalterado, pero con la satisfacción de quién miró en el lugar correcto para sentirse superior y a la vez entretenido.

El discurso, las palabras de los poetas malditos, al ser considerados éstos fuentes poco confiables, pues se los asocia a la mente delirante, debido a que muchos llevaron vidas “disparatadas”, desviadas, o manifestantes de la locura, es desechado, pasado por un embudo, y utilizado a conveniencia. Es decir, el discurso del poeta maldito, si este es loco, abyecto, no tiene un valor per sé, ni siquiera tiene a un sujeto inscrito, porque proviene de una fuente deslegitimada, por lo que dicha legitimación se le tiene que otorgar con paternalismo, dirigida desde una perspectiva sensata y correcta. El discurso de un loco *sirve* para evidenciar las

carencias de la sociedad, *sirve* para manifestar la precariedad de la enfermedad, *sirve* para esconder verdades profundas, o para ser aquello que revela un tipo de genialidad irrestricta.

Cuando se cuestiona el lugar de enunciación del poeta maldito la validez y pertinencia de su obra es puesta en jaque también. Si su escritor es alguien incapaz de rendir cuentas por su comportamiento, porque estaba loco, como se considera a Artaud, o Gómez Jattin, entre otros, sus propuestas poéticas son analizadas en función de dicha locura, debido a que en el ejercicio de recepción quedan corrompidas, contaminadas. Si fue indigente, como Gómez Jattin, su obra manifiesta la indigencia, si fue loco, como Artaud, su obra es un estallido de locura bien encaminada.

Los poetas malditos son aquellos que hacen de sus vidas un ethos poético, los que quieren hacer de su vida un ejercicio que se rija con las mismas normas que le manifiestan a su obra, que a menudo son una respuesta contestataria y rebelde ante las instituciones. Se cuestionaban las normas sociales, literarias, morales, religiosas, rítmicas y sonoras, y lo manifestaban poéticamente, tal como se evidencia, por ejemplo, desde “Las manos de Jeanne-Marie” de Rimbaud, y con su negativa a trabajar, porque estaba en contra del uso del trabajo como instrumento para la explotación capitalista; o con “los ciegos” de Baudelaire, en el que la maravilla se lleva en la mirada, y se traduce en experiencia de vida que encuentra en la cotidianidad el asombro constante. Dichas posturas estaban proponiendo otra manera de estar en el mundo, pero han sido descartadas.

La lectura de Gómez Jattin como poeta maldito no alcanza a abarcarlo en su totalidad, las distintas y múltiples facetas de su poesía, la fertilidad primaveral del *Tríptico Cereteno*, su ternura, y la importancia que le daba a la infancia, a la inocencia, todos los pájaros

necesarios para crear paraísos entretejidos en su poesía. Su poesía, que desconoce puntuaciones, y llama a la lectura o declamación en voz alta, porque consideraba muy importante a la sonoridad, que era narrativa, estaba llena de personajes y de significaciones simbólicas, no estaba hecha con descuido, sino que traía una propuesta poética detrás. Su caso es el de aquel que, por ser considerado un poeta maldito, no ha sido leído a profundidad, sino de manera más bien superficial. Su propuesta poética, marcada por la presencia de un eros como ethos de vida, por la necesidad de conectar con todo, de penetrarlo todo; su intención de vencer a la muerte desde la poesía; su amor profundo por los clásicos griegos, y la cultura griega; su adoración al hombre desde su erotismo y corporalidad; el anhelo constante a la simplicidad de la infancia. Todo esto llena y marca a su poesía. Además, es posible encontrar lo marginal, la soledad o la locura, no imponiéndose sobre los demás elementos, sino entretegiéndose, complementándose, generando un claroscuro, o un agridulce. Leer a Gómez Jattin desde el malditismo es quedarse corto, es ser perezoso, es no verlo sino ver al halo melodramático generado alrededor de su vida, y considerar que es esta la que le da validez a su obra.

Anexos:

1. *Primavera*, Sandro Botticelli,



2. *L'Automne*, Sandro Botticelli

3. *Caminante sobre el mar de niebla*, Caspar David Friedrich



BIBLIOGRAFÍA

- Arévalo, Milcíades. (2018), “Un potro desbocado en las praderas del cielo”, *Raúl Gómez Jattin, entrevistas, evocaciones & 7 poemas inéditos*, Bogotá: Editorial Letra a letra & Sociedad de la Imaginación, p. 37-60
- Andreas-Salomé, Lou. (2014), *El erotismo*, España: José J. de Olañeta, Editor
- Artaud, Antonin. (2007). “Van Gogh, el suicidado por la sociedad”, Buenos Aires: Extraído de: Edición digital *Revista Literaria Katharsis*. Baudelaire, Charles. (2003). *Obra poetica completa*, texto bilingüe. Edición: Enrique López Castellón, Madrid: Ediciones Akal, S.A
- Badrán, Pedro. (2018) “Soy tan lúcido que hasta loco soy” *Raúl Gómez Jattin, entrevistas, evocaciones & 7 poemas inéditos*, Bogotá: Editorial Letra a letra & Sociedad de la Imaginación, p. 69-74
- Botticelli, Sandro. (1477-1482) *La Primavera*, Temple sobre tabla, Italia: Galleria degli Uffizi
- --. (1447-1510) *L'Automne*, Pintura al óleo, Francia, Ee, Florentine.
- Bukowski, Charles. (2002). *You Get So Alone At Times That it Just Makes Sense*, United States of America: HarperCollins Publishers
- Butler, Judith. (2005). *Dar cuenta de sí mismo*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu
- --. (2007) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Barcelona: Paidós
- --. (2012). Can One Lead a Good Life in a Bad Life?, Frankfurt: Adorno Prize Lecture. *Radical Philosophy* 176, (November/ December 2012)
- Cadavid, Jorge. (2018), “La inocencia del poeta genuino”, *Qué te vas a acordar Isabel, poesía reunida, edición comentada*. Director de la colección Textos cautivos: Zeuxis Vargas Álvarez, Bogotá: Uniediciones, p. 275-280

- Carvajal, Alfonso. (2017), *Los poetas malditos, un ensayo libre de culpa*. Colombia: Panamericana Editorial Ltda.
- Deimling, Barbara. (2011), *Sandro Botticelli*, Trad. José García, Aquisgrán. Santiago de Chile: Cordillera & Taschen
- Douglas, Dunn. (2015). “La poesía de Lord Byron”. En: Lord Byron. *Poemas escogidos*, Madrid: Visor. Trad. José María Martín Triana
- Ellis, Lindsay. (2017), *The Case for Disney’s The Hunchback of Notre Dame*, YouTube, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=AIIWy3TZ1eI&t=993s>
- Friedrich, Caspar David. (1818). *El caminante sobre el mar de nubes*, pintura al aceite, Hamburgo: Kunsthalle
- Foucault, Michel. (1992). *El orden del discurso*, Trad. Alberto González Troyano, Buenos Aires: letra e
- Gómez Jattin, R. (2018), *Qué te vas a acordar Isabel, poesía reunida, edición comentada*. Director de la colección Textos cautivos: Zeuxis Vargas Álvarez, Bogotá: Uniediciones
- Hugo, V. *Nuestra señora de París*. relpe.org, Recuperado de: <http://www.relpe.org/recursos/libros/NuestrasenoradeParis-Hugo.pdf>
- Jaramillo Escobar, Jaime. (2018). “Eres territorio libre del poema”, *Raúl Gómez Jattin, entrevistas, evocaciones & 7 poemas inéditos*, Bogotá: Editorial Letra a letra & Sociedad de la Imaginación, p. 35-36
- Kristeva, Julia. (2006). *Poderes de la perversión*, México: Siglo XXI
- Mallarmé, Stéphane. (2018), *La Tumba de Edgar Allan Poe*, (2019) Buenos Aires Poetry, Traducción de Mariano Rolando Andrade, Recuperado de: <https://buenosairespoetry.com/2017/10/31/la-tumba-de-edgar-poe-de-stephane-mallarme/>

- Manrique, Carlos. (2012). *La palabra transgresiva y la otra vida: de la literatura al gesto cínico (entre Foucault y Raúl Gómez Jattin)*, *Revista de Estudios Sociales* 43: 23-35
- Marinovich Posso, Vladimir. (1998), *Los últimos pasos del poeta Raúl Gómez Jattin*. Colombia: Ministerio de Cultura
- Mattos Omar, Joaquin. (2018), *Acercas de OEdipus, poesía inédita de Raúl Gómez Jattin*. Bogotá D.C.: Collage Editores SAS
- Ordaz Bastidas, Laura. (2018), *La responsabilidad del escritor hacia el otro en Slow Man de J.M. Coetzee*. Bogotá: Trabajo de grado. Pontificia Universidad Javeriana.
- Otálvaro Sepúlveda, Rubén Darío. (2011) *Yo, Raúl, sujeto lírico, espacio poético e intertextualidad en la poesía de Raúl Gómez Jattin.*, Montería, Colombia: Editorial Zenú
- Pirandello, Luigi. (2012), *Uno, nessuno e centomila*, Milano: Mondadori
- Plumed Domingo, José Javier. (2005) La clasificación de la locura en la psiquiatría española del siglo XIX. *Asclepio* LVII-2: 253
- Ros del Moral, Jesús. (1985). “Los ‘poetas malditos’: de lo subjetivo a lo concreto”. *Anales de Filología Francesa* 1, 49-68
- S. Scott, Wilbur (2002). “Introduction” a *Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Nueva York: Castle Books/New College of Hofstra University
- Sierra, Luz Eugenia: Ed. (2018) *Raúl Gómez Jattin, entrevistas, evocaciones & 7 poemas inéditos*, Bogotá: Editorial Letra a letra & Sociedad de la Imaginación
- Silva Mantilla, José Andrés Felipe. (2012). *Espacio, cuerpo y subjetividad en el manicomio departamental de Antioquia: 1875-1930*. Medellín. Trabajo de grado para optar al título de magíster en historia, Universidad Nacional de Colombia, Facultad Ciencias Económicas y Humanas, Departamento de Historia

Schur M. & K. Kwapis. (2010), "Galentine's Day". En: G. Daniels & D. Holland. *Parks and Recreation*, California, *Hollywood*, EU: NBC.

Verlaine, Paul.(2011) *Los Poetas Malditos*, mrpoecrafthyde, Recuperado de:

<https://mrpoecrafthyde.files.wordpress.com/2011/09/los-poetas-malditos-paul-verlaine.pdf>

Villasante, O., P. Vázquez de la Torre, A. Conseglieri y R. Huertas. (2016) Letras retenidas.

Experiencias de internamiento en las cartas de los pacientes del Manicomio de Santa Isabel de Leganés, Madrid (1900 – 1950). *Revista Culturas Psi/Psy Cultures* 6: 118-37.
culturaspsi.org

Villaveces, Leonor. (2016). *En nombre propio: Aproximaciones al dar cuenta de sí mismo en Judith Butler* (y Jacques Derrida), Bogotá: Trabajo de Grado, Pontificia Universidad Javeriana.