

A MERCED DE LOS QUE PASAN

por
Washington Lockhart

"C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent...".
C. Baudelaire.

Todos creímos alguna vez, espectadores únicos de un yo único, que escondíamos secretos singulares. Entre nuestra vida, llena de matices, fluctuaciones y fugacidades sorprendentes, y la vida de los demás, reducida, para nosotros, a unos pocos y pobres síntomas, había un abismo. Excitados por semejante privilegio, no podíamos conformarnos con amoldar nuestra inagotable, evidentísima, riqueza interior, a las normas que regían esas otras vidas esquemáticas y repetidas. Era necesario mostrar nuestros inauditos caudales; y si alguna vez nos sorprendíamos como sujetos de un gesto o de alguna palabra que coincidían con gestos y palabras ajenos, nos apresurábamos a corregirnos, temerosos de que nos creyeran igualmente pobres: nos esforzábamos, para no pasar por uno de tantos, en destacar nuestra inimitable peculiaridad. En cada realidad no queríamos ver esa realidad, sino nuestra conciencia de esa realidad. Vivíamos para servir nuestra conciencia, rica, gratuita y solitaria. ¿Y qué otra cosa hace el escritor moderno? Torturado por la parte irrisoria de mundo interior que puede transcribir, no cesa también de repetirse: "Yo soy distinto de Uds.; mi mundo no es el vuestro". Quiere salvar su alma, ignorando que para ello el único camino es perderla en su orgullosa singularidad, devolverla al fondo común de donde mana toda su fuerza. De ese modo, la conciencia, forzándose, va convirtiéndose en máscara, hasta que ya tarde —a veces nunca— decepcionado por promesas que no pueden entretener más la vanidad de un yo inconvertible, lleguemos a descubrir que esa condición que creíamos exclusiva es una condición común a todos los humanos, simples modulaciones de un destino esencialmente igual.

Desde un tiempo a esta parte —desde hace un siglo para ser más exactos— surgieron oficineros incondicionales que hicieron usual, y hasta laudable, ese espejismo del sujeto. No podemos aquí historiar las circunstancias sociales que ya venían incubándolo, ni la secuela de "angustias" y "desesperaciones" que vinieron a la postre a componer la atmósfera de la crisis que vivimos. Pero de que estas fatalidades no son tales, puede acaso empezar a convencernos una revisión, aquí somera, de sus más notorios orígenes.

El público que hoy se ríe de Picasso no sabe, en efecto, de qué historias se está riendo, qué extravíos éticos y estéticos está sancionando con su risa inocente. Porque ese extravío —conviene precisarlo—

tiene una doble faz: si el pueblo y el arte siguen cada uno por su lado, es porque ni ese pueblo es pueblo ni ese arte es arte. Ante ese arte que no está al alcance, no digamos "de los inconscientes", como lo pretenden para el suyo los surrealistas, sino ni siquiera de las más domesticadas conciencias; ante ese rito cuya iniciación parece requerir un trance reservado a los especialistas, no es, por cierto, de extrañar, que la vida ordinaria, nunca más ordinaria, siga, entre tanto, indiferente, sin mezclarse, a no ser por exterior curiosidad, a un arte con espacios y horarios restringidos: "exposiciones de 6 a 8", o "los miércoles en lo de Mallarmé". Consecuencias, al fin de lo que Romero Brest llamó "falacia del concepto de calidad basado en ciertos refinamientos de la sensibilidad creadora". En el fondo: un desdén por la verdadera comunicación, un desprecio del hombre. "Un asco al género humano" y a "la estupidez universal" como, inaugurándolo casi, declaraba Baudelaire en sus últimos años.

Ese divorcio —en su latitud actual— es un fenómeno nuevo. Homero y Shakespeare y Cervantes, hablaban para el pueblo, pero, claro está, para un pueblo que podía escucharlos, un pueblo capaz de levantar las catedrales, de votar a Esquilo. En la Edad Media, por ejemplo, se hacía arte sin saberlo; en los tejedores, herreros, trovadores, el arte era uno con su artesanía. No se recluía en museos o exposiciones, sino que se integraba con las actividades corrientes. En el Renacimiento italiano, los poetas exhibían sus sonetos en la puerta para que los transeúntes dejaran allí escrito su parecer. Era el populacho menos cultivado el que aplaudía a Shakespeare o a Lope y el que admiraba las pinturas murales de los templos, templos levantados por infinitas manos anónimas, confundidas en un propósito común. Ya en pleno Renacimiento, debido a un creciente prurito individualista, empezaron a firmarse las obras, pero aún cuando la atracción de la Corte y del Palacio, amenazó con desintegrar aquella unidad, no logra estabilizarse un especialismo diferenciador. El arte —destaca Bertrand Russell— era todavía "como en las ciudades griegas y como siguió siéndolo hasta en las cortes alemanas del siglo XVIII, una parte vital en la vida ordinaria del hombre". El "autor" y la "obra", conceptos jurídicamente fijados recién a fines del siglo XVIII, vinieron a desplazar a los "temas" en que todas las artes comulgaban sin soñar en distinguirse, sin centrarse en "la obra de arte" sino en su eficacia y en su mensaje, en el cumplimiento de una misión que abarcaba a todos por igual y que implicaba al autor en la vida corriente y ordinaria.

El optimismo racionalista del siglo XIX, renovó en los poetas y escritores, la sensación de estar pisando tierra firme. (Que esa tierra no fuera tan firme es ya otra cuestión...). El atlético Hugo podía aún, sin enrojecer, afirmar, con tanto derecho como teatralidad: "hay un fluido entre la masa y yo", y Vigny, podía definirse: "el hombre de genio es el que adivina el sentido de la conciencia popular". Con su sentido común y su confianza en las normas imperantes, aquellos poetas no se avergonzaban de enaltecer los mismos objetivos que alentaban las almas más sanas de su época; estaban centrados en esas preocupaciones comunes, vivían la verdad probada, no se les ocurría buscarle

doble fondo ni subterfugios. Se atenían a esas eternas simplezas que hoy, a nosotros, almas complicadas, nos lo hacen a veces aperecer ingenuos, pero que enaltecen sus obras en un sentido universalmente válido. En la obra de Musset, de Lord Byron, de Lamartine se encuentra ese mismo, exultante, acuerdo con la multitud. A veces —Victor Hugo— caía en la debilidad de adular a ese pueblo; no pocas deformaciones— y hasta la creencia de que ese pueblo es un mito— nacieron de esa exaltación demagógica. Otros —Balzac— reaccionaron con veleidades de aristócratas; pero Balzac no era Balzac sino cuando manejaba los elementos más comunes, cuando resumía en el amor de Eugenia Grandet un ideal que todos añoraban, y es que Balzac era popular a pesar de no quererlo, así como Hugo lo era pese a querer serlo. Toda esa literatura era directa y canjeable. Estaba garantizada por la solidez del mundo en que nacía. Pero en medio de esas armonías, sonaban ya algunas notas discordantes: algunos versos de Chenier, la trulucencia deliberada de Petrus Borel, el esteticismo de Gautier, la alucinada locura de Nerval. El mismo Chateaubriand— señala Thibaudet— empezaba a reconocer el derecho a la vida que tienen ciertas ideas oscuras e "inefables". La palabra empezaba su peregrinaje, el abandono de su significado central para ramificarse en excrecencias parasitarias, origen de tantos futuros delictos preciosistas. Decía a ese respecto Guicheno: "La comunión, el sentimiento de la trágica similitud que hay entre los hombres, la conciencia de la unidad de nuestro destino, crearon las más grandes obras del siglo XIX. Una especie de religión del hombre encontró su expresión en las obras de B. Constant, de Jouffroy, de Michelet, de Hugo. Estos escritores conocían su semejanza y escribían para sus "semejantes". Pero todos Uds. saben lo que acaeció luego y cómo esta fe, demasiado verbalista aún, se perdió por el año 1850. Fue por entonces que los burgueses fusilaron a la fraternidad en todas las esquinas. Parece como que la fe en el hombre del siglo XIX murió en esos días. Entonces, los escritores, descorazonados, a tientas en el mundo que los rodeaba, disgustados con sus contemporáneos, concibieron una especie de sagrado horror a ser semejantes, a sentirse semejantes, porque experimentar esta similitud era sentir en sí toda la fealdad y la indignidad de la burguesía. Naturalmente, los mejores —y pienso en Baudelaire, en Rimbaud, y en tantos otros— se preocuparon ante todo de ellos mismos, esperando "cambiar la vida" por lo menos en ellos, ya que era imposible hacerlo con todos los hombres. Y no la cambiaron ¡ay! ni siquiera en ellos mismos. Sólo encontraron soledad. Es que "cambiar la vida" no puede ser tarea individual, sino colectiva, y la vida del poeta no cambiará sin que cambie la vida en todos los hombres".

Una honda decepción, pues, empezaba a minar en aquellos años la ostentosa seguridad burguesa; la civilización empieza a acusar fallas incorregibles. Eran los años en que Kierkegaard pasaba su angustia por las calles de Copenhague, poco antes de que Baudelaire pasara su "spleen" incurable por las calles de París. Y es con aquel atildado trotacalles, precisamente, que se abrirá una nueva época para la sensibilidad, dejando tras de sí una secuela de falsos valores que el arte

posterior, seducido por sus posibilidades infinitas, padecerá como si, ignorante de su historia, le fueran congénitos imprescindibles para legitimar su jerarquía. Por lo pronto, Baudelaire fué el primero que se propuso, metódicamente, estrangular toda espontaneidad, hacerla equívoca. El arte se puso a mirar su propio ombligo y se volvió estérilmente profundo. "El artista no sale jamás de sí mismo", diagnostica Baudelaire. En lugar de buscarlo ante las cosas, el poeta busca entonces su ser en sus delirios; por mirarse mirar se vuelve incapaz de mirar, de realizarse entre las cosas; está demasiado poseído por lo que es para averiguar cómo es. Pero lo malo es que no se contenta con esa falaz clarividencia: quiere asustar, agredir, desconcertar. En uno de sus prefacios para "Las Flores del Mal" escribe Baudelaire: "Me parece tanto más agradable cuanto más difícil, extraer la belleza del mal. Este libro, esencialmente inútil y absolutamente inocente, no ha sido hecho con otro fin que el de divertirme y ejercer mi gusto apasionado del obstáculo". Rezuma mistificación, afectación de satanismo. La mediocridad creciente de las costumbres sociales, de una población que en esos años crecía vertiginosamente, exacerbaba su comezón de singularizarse, de brillar, de "epater", ese "afán pueril de escandalizar", como le llama Berteval. De la ruptura con todo, cuyo horror, Baudelaire —nunca totalmente desligado— sintió como nadie, nace su avidez inconcretable, su religiosidad sin Dios a la vista, expectante y patética. A partir de entonces, los poetas se recluirán como monjes en la severidad de sus ritos. Se apartarán de la plebe, querrán "distinguirse" a toda costa. No mirarán ya las cosas por sí mismas, tal como las mira el vulgo sensato, sino por el efecto que producen, a través de la "actitud" que las recrea.

Sartre, en un libro cuya animosidad aparente no debe despistar nos, refutó, con toda la verosimilitud posible, la pretendida fatalidad en el destino de Baudelaire. Baudelaire "eligió" ser un solitario, un humillado, un rencoroso; quiso ser único, "otro", sentir sus "extremecimientos nuevos" "en oposición y contra todos". Fué el promotor de su tedio, de su spleen, de su incapacidad de ligarse con nadie, de su "sensación de aislamiento insoportable"; porque quería ser "otro," pero —sutiliza sintomática— con el objeto de que los "otros" lo reconocieran como tal. Pero Sartre no descubrió nada nuevo al destacar la "mala conciencia" de Baudelaire, su incapacidad de superar los valores morales recibidos. "Rebelde", pero no "revolucionario", no puede ni quiere cludir— ¡es su gloria!— su sentimiento de culpabilidad. Junta un ramo de flores del Mal ¿pero para qué? para rendir homenaje al Bien. Pensó que su exquisitez lo eximía de ser condenado; pero sabe que para eso necesita ser condenado en primera instancia y de ahí su perversidad, su refinamiento en la maldad, su afán de pecar en público, su aparatosa ostentación del vicio. Quiso así afirmar su libertad, pero no la afirmó tanto que llegara a superar su desgarramiento interior; fué cobarde, ensalzó el Bien para poder realizar el Mal. No se decidió a elegir su Bien; optó por el Mal pero con mala fe, no como algo positivo, sino para excitarse con su culpabilidad. Entre otras penas se inflige la de la lucidez; pero convocó otras más molestas mortificaciones,

ridículos y sanciones de toda clase. "Cuando haya inspirado asco y horror universales, habré conquistado la soledad". Su dolor es su orgullo, su victoria sobre el hombre feliz, banal, ayuno de esa distensión y de esa renuncia que es toda su nobleza. ¿Pero es el verdadero Baudelaire, el hombre Baudelaire, el que así goza o sufre? No; él está siempre más allá, ¿dónde? El mismo no lo sabe; apunta a una trascendencia vacía, ama un "espíritu" que es sólo una antítesis fantasmal, necesaria para ennoblecer su insatisfacción, su repudio a todo lo que sea "natural". Llega a decir, hablando de la pasión, que "es demasiado natural para que no resulte molesta", y hablando de una mujer de pueblo, que "es repugnante de salud y de virtud, sin distinción y sin espíritu en los ojos; en una palabra, tal y como la ha hecho la simple Naturaleza" (¡!). El sagaz Sainte Beuve intentó, como él dijo, "hacerle una zancadilla y lo exhortó: "No tema tanto hacer como los demás; no tenga nunca miedo de ser demasiado común; sólo en su firmeza de expresión tendrá Ud. siempre lo necesario para distinguirse". Apuntaba justo, pero fué inútil: la búsqueda de lo artificial en ropas, gestos y versos; el dolor, el vicio, el inconformismo le procuran un lugar aparte, la soledad del maldito que odia a un Bien al que no puede negar. En esa empresa, se ve obligado a destruir todo brote de solidaridad y simpatía rodeándose de una fría tierra de nadie. Rechaza todo goce en común, esa dádiva suprema de lo humano. "La alegría es uno de los adornos más vulgares". "No concibo un tipo de Belleza (¡con mayúscula!) donde no haya desgracia". "El más perfecto tipo de belleza viril es Satán". Esa frialdad, ese miedo a la espontaneidad y al goce en común, halla su expresión más depurada en su "dandysmo", en su culto a la diferencia y a lo gratuito. Su creación se hace insensibilidad, apartamiento. He aquí su tentación y su culpa: construirse una vida incomunicada. Porque no fué nunca su vida lo que comunicó, sino lo que singularizaba su vida.

Baudelaire, impotente genial, asumió —concedámosle— el sentido de su época, con todas sus hondas contradicciones. Entre la vaciedad de los infinitos poetastros que hoy miman, sin saberlo, su desapego, la densidad de la visión baudeleraiana impresiona y sacude. En ese mundo incoloro de blando humanitarismo se debatió, como un iniciador, entre el Bien y el Mal. Asombra su modo radical de saltarse problemas aparentes y enfrentar, con toda la potencia de su genio, la máxima tragedia. Sí; mereció ser condenado; su solución no está a la altura de sus planteos; pero dada su situación, su condena es una especie de gloria; antes "maldito" que yerto en aquella informe grisalla progresista. Su cansancio de vivir, su dificultad para vivir, lo obligaba a extremar el aparato del Mal; léase bien: no el Mal, al cual oscuramente temía, sino su aparato, su puesta en escena. Aquella ruptura con el mundo no era, de ningún modo, inocente; reflejaba una ruptura con los hombres.

Sofocados por su vulgaridad, los impulsos espontáneos, sobrevenirá un arte impasible y laborioso, escrutador de pequeñas "impresiones"; se querrá "impresionar"; se adoptará la pose de la perversión, D'Aurevilly escupirá desde su balcón, se proclamarán salvajes (fauves), se ensalzará el abuso de toda licencia; se justificará, por su exquisitez

formal, toda evasión. "La poesía —llegará a decir L. P. Fargue con el beneplácito de sus cófrades— es esa vida de repuesto en la que se aprende a evadirse de las condiciones de lo real". De esa manera, el Mal, que Baudelaire adoptara como un espantajo, fué asentando su autonomía; perdida la tensión baudelairiana, su respeto hacia el Bien, un mal minúsculo e inescrupuloso reinó sin oposición. Los surrealistas llevarán ese extravío hasta sus últimas consecuencias; llegarán a decir que el acto supremo es "sacar un revólver y tirar sobre la multitud". El arte, con la gratuidad que ahora suponía su ejercicio, le procuró al mal un expédiente inesperado: como dice E. Mounier, les sirvió de coartada —¡y bien que la aprovecharon!— a cuanto delirante inadaptado pretendió encharcar virtudes que les parecían huérfas y aburridas. No resulta así extraño que para Baudelaire, como para Mallarmé y los simbolistas en general, Poe sea "El Poeta", el máximo modelo; lo que les extasiaba era precisamente su prescindencia de la moral, su culto aristocrático de la belleza. Desde entonces, las obscenidades y anormalidades de todo tipo se hicieron morbosamente atractivas; todo refinamiento sin escrúpulos —"exquisitamente perverso" dirá Verlaine...—, sirve para condimentar esos platos cocinados por los literatos exclusivamente para los literatos. Se inventará "lo esencial", origen de toda poesía pretendidamente "pura", en una nueva reencarnación de Platón, que, con su bello y eterno espejismo de un mundo ideal inalcanzable, resulta ser inocente precursor de todas esas aberraciones. El reconocimiento de esa "esencia" originó toda una técnica de la oscuridad —el hermetismo mallarmeano, la voluntad de hacerse exacto y sabio en Valery— hasta convertir el arte en algo inaccesible para el no iniciado. Aplican, sin saberlo, el perjuicio específicamente burgués, de que la cultura sólo es accesible mediante el esfuerzo intelectual. Es una verdadera ciencia que existe por sus medios propios; escribir una poesía se convierte en un trabajo de laboratorio, de "arquitecto". "Escribo para mí" dirá Valery. Verlaine, a quien D'Aurevilly llamara su Baudelaire puritano, había dicho ya: "El arte consiste en ser absolutamente uno mismo"; "Más yo que yo mismo" sobrecargará Claudel. Todo lo que pueda interesar al vecino de Mallarmé, al hombre común; es decir: el tema, la anécdota, la lección humana, ¡por favor! ningún trato con esas chabacanerías. La idolatría de la forma relegó a un segundo plano lo que según Weidlé sigue siendo lo esencial de toda creación artística: la invención de personajes y de situaciones. Las exigencias estéticas cobran una huera autonomía. "El dibujo arabesco es el más espiritualizado de los dibujos", dirá Baudelaire. La pintura se hace no figurativa, el músico parece estar errándole a las notas, la poesía se desmigaja hasta llegar al "lettrismo", pierde rima, ritmo, sintaxis, todo halago y concesión demasiado accesibles. Al artista y al lego, frente a frente, no les queda otro recurso que reírse uno del otro, como dos animales raros.

"Podamos, siempre juntos, yo y mis libros, estar a merced de los que pasan".

G. Bernanos

Fuó el mismo Baudelaire quien mejor definió su tragedia y la de

sus seguidores (¿quién, en alguna medida, no lo es?): "Todo hombre que no acepta las condiciones de su vida, vende su alma". Repetimos que no le faltaban razones para rechazar esas condiciones propuestas por su época; el auge creciente de un miope positivismo, de un racionalismo que se obstinaba en desoír a todo un sector del alma humana, la decadencia de una fe comunicativa que suplicara ese déficit esencial, el derrumbe sin gloria de un mundo atomizado, exigía alguna actitud que, aunque provisoriamente vacía o afectada, permitiera esperar el resurgimiento de valores positivos. La realidad era demasiado oprimiente, con esas masas vestidas de negro, con la tiesura impía de los burgueses de la época del carbón. Quizá no quedaba otro expediente, para los más sensibles, que pasar en este mundo por "raro", por "maldito", con tal de merecer una salvación extra en ese otro mundo regido por los "conocedores" y por el "crítico", esa novedad que se hizo necesaria para "explicar" un arte cada vez más incomprensible.

Pero el movimiento tuvo insospechables derivaciones; se asistió a un despliegue inusitado; la libertad de creación ignoró todo límite, rebalsó, con su incontenible furor iconoclasta, la represa de los antiguos cánones, hasta entonces compatibles con la genialidad. Los románticos, es cierto, se habían rebelado ya contra las reglas con que los constreñía un clasicismo anquilosado; pero como subraya G. Blin, "lo que distingue a Baudelaire del romanticismo es que transforma la desazón en principio de conquista". No se crea, sin embargo, que el instinto rebañego desapareció del todo. Al fin de cuentas, lo que no se concedió a la plebe, se concedió a la élite de los snobs que cojean del mismo pie; viciosa de las mismas exquisiteces. Como lo observa Van Wyck Brooks, en ese sectarismo menudo viene a manifestarse, a otra escala, el instinto rebañego que se combatía. Pululan así, en su continuo recomenzar, tras la clarinada falaz de sus manifiestos, ahondando a cada paso que dan su desarraigo popular, cortando toda conexión con la base viva que podría sustentarlos, desoyendo ese requerimiento social que, junto con la obvia voluntad individual, constituye, como lo postula Herbert Read, un factor esencial en toda obra de arte. Esos descastados no viven pues de acuerdo a lo que creen. Un paso más, y no viven, de ningún modo.

No viven; es decir: se reducen a posturas literarias, a afectaciones verbales, a un arte "puro", es decir: palabrero, manejado el signo desconectado de su significado; una literatura sin sangre y sin hueso, puro nervio, adaptable a todas las neurosis y a todos los egoísmos, sin amor a nada ni a nadie salvo a sus proezas expresivas, a su vanidad defendida con supercherías. Ante un pueblo que va perdiendo la pureza de sus percepciones, atosigado por afanes multitudinarios insuflados de afuera, el artista, limitado a sus propias fuerzas, terminó por refugiarse en sus construcciones estilísticas; llegó a ese extremo lamentable de pobreza de gastar en lujos lo que no pudo reservar para más sencillas expansiones. El cisma llegó a hacerse total: ese falso artista vive desconectado de un pueblo no menos falso. "Honramos todavía al artista —dice B. Russell— pero lo aislamos; consideramos el arte como algo separado, no como elemento integrante de la vida de la comunidad". Lo

que es tan pernicioso para el artista como para la comunidad. Porque —es preciso convencerse— el arte, cuando se despreocupa de la comunicación, vale, en términos humanos, muy poco. No es abasteciéndose de su propia voz, sino volcándose en una actitud vital completa, asumiendo su riesgo total, cómo el arte habrá de reconquistar su misión de contribuir a formar el espíritu de nuestra lengua, y con ella, nuestra visión del mundo. No importa que no goce de una "calidad" esotérica. "Poetas —dice Chesterton— son quienes comparten los sentimientos populares y pueden expresarlos de tal manera que parecen ser las cosas extrañas y delicadas que en realidad son". La mayor hondura no es la de la excepción, sino la de la banalidad transfigurada. "El hombre verdaderamente extraordinario —recuerda Kierkegaard— es el verdadero hombre ordinario". La profunda razón de ser del lugar común, del prejuicio compartido, no excluye las profundas razones que nos distinguen; éstas no tienen otra misión que impedir que aquellas degeneren. Por eso aprobamos la frase de Gueheuno: "Cada uno de nosotros ha de trabajar según su genio; para escribir bien como para hablar bien, es necesario seguir los dictados de nuestro genio peculiar. Cada cual sufrirá su diferencia. He dicho bien: la sufrirá; y su ambición, lejos de ser la de separarse de los hombres, será siempre la de acercarse a ellos. Tal es el camino que ha seguido el arte más excelso, de Sófoeles a Shakespeare, a Molière, a Gothe, a Hugo". Y si así debe hablarse en Europa, donde una larga tradición facilita tantos modos de comunicarse saturados de espíritu, ¡qué no debe decirse entre nosotros, donde no existen casi ocasiones de contacto fuera de las canchas de fútbol o de los pasillos de los ómnibus! Entre nosotros, a quienes el mismo Baudelaire puede servirnos de alocución cuando decía --si bien no lo cumplía— que "la primera condición necesaria para hacer un arte sano, es la creencia en la unidad integral".