

Nota bibliográfica sobre dos publicaciones de Rafael Gutiérrez Girardot (2004)

Iván Daniel Valenzuela M.
Universidad Nacional de Colombia

El primer libro de cuya publicación queremos dar cuenta se titula *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Es la reedición de un texto publicado originalmente por Montesinos (Barcelona, 1983) y editado, con ampliaciones y correcciones, por el Fondo de Cultura Económica de Colombia en asocio con la Universidad Externado de Colombia (Bogotá, 1987). La presente edición cuenta con un breve escrito de José Emilio Pacheco, que no pretende constituirse en un prólogo ni en una presentación; es quizás propiamente una semblanza (configurada desde el afecto, la amistad y la afinidad intelectual) de la figura de Rafael Gutiérrez Girardot en clave de “maestro”.

El propósito explícito del libro de Gutiérrez Girardot es la ubicación de las letras hispánicas de fin de siglo en el ámbito de sus coetáneas europeas. La ausencia de estudios específicos sobre historia social del momento y de análisis particulares de temas comunes, hace que su perspectiva se circunscriba a la aclaración del concepto de Modernismo, a partir de elementos generales que den razón de su situación en Europa y en el contexto hispánico.

Un primer prejuicio a desbrozar es aquel que sitúa al Modernismo y al Noventa y Ocho como instancias antagónicas. El Modernismo, como otros movimientos europeos, no es el signo de la disolución del siglo XIX, sino la expresión (*Ausdruck*) es precisamente el término que utiliza Benjamin para dar razón de la relación entre la estructura y la infraestructura) de la

expansión capitalista y de la consolidación de la vida burguesa. En este sentido, el Modernismo se ubica cabalmente en el espacio de la lírica moderna europea. Más allá del lugar común de las influencias, la consideración del cosmopolitismo modernista obedece al fenómeno de la europeización.

La mencionada expansión del capitalismo se tradujo en relaciones de dependencia de la periferia a la metrópolis y del campo a la ciudad. Un fenómeno concomitante fue aquello que la mirada sociológica de Max Weber y Ernst Troeltsch ha dado en llamar “desencantamiento del mundo” (*Entzauberung der Welt*), esto es, la creciente reducción de la importancia de lo sagrado, merced a la racionalización profana de la *Weltanschauung* burguesa.

En el espacio de lo que Hegel denomina la prosa del mundo, i.e. la finalidad egoísta del individuo que se rige por el principio de utilidad y de enriquecimiento propio, el arte se ve abocado a la instancia en la cual, en el límite de sus propias posibilidades, deja ya de ser la manifestación por excelencia de la verdad y la suprema tarea del espíritu. El hombre se ve atravesado por una escisión (o una “pérfida anfibia”, para hacer nuestra la expresión de Max Scheler) entre la mundana temporalidad de la realidad y las aspiraciones eternas del espíritu. El artista, en consecuencia, deviene un crítico acérrimo de aquella sociedad que lo margina. La ya clásica pregunta de Hölderlin en su elegía *Pan y vino*: “¿para qué poetas en tiempos de indigencia?”, es la muestra de la inestabilidad constitutiva del artista y, a un tiempo, un índice de la concepción compensatoria que elabora de sí mismo en calidad de héroe, sacerdote y apóstol de la justicia. En el género de la novela de artista, éste se aproxima a un público que desprecia, con aristocrático gesto, enarbolando una actitud provocadora. Su expresa intención es *épater le bourgeois*; el rechazo de la sociedad que lo margina y a la cual, secretamente, desearía regresar. El artista se debate así entre dos sentimientos contradictorios: el gozo y el sufrimiento. Le espeta a la sociedad burguesa su profunda indignación, pero depende enteramente de ella.

La secularización, el fenómeno descrito por Nietzsche en su célebre frase “Dios ha muerto”, y que se remonta en el romanticismo a Hegel y Huysmanns, desde la historia de las ideas inicia su itinerario en la Ilustración del siglo XVIII e inicios del XIX con Destutt de Tracy y el utilitarismo de Jeremy Bentham, cuyas huellas se perciben en el krausismo español y el positivismo latinoamericano. Este positivismo, que no está exento de cierta religiosidad laica y moral intramundana, se impone como meta el fortalecimiento de la conciencia nacional y no deja de acudir a una peculiar forma de sacralización de la patria. En la esfera estética, la mística religiosa se seculariza mediante el traslado de su lenguaje al mundo eminentemente profano de las representaciones eróticas. La ausencia de fundamento —la pérdida del mundo— trae consigo la sustitución de la religiosidad antaño operante por una mitología de nuevo cuño que consagra a la razón. A su vez, el símbolo se erige en calidad de nueva religión. La obra de arte asegura de esta suerte su autonomía de la prosaica realidad contingente y se atribuye una función de redención social que en el ámbito hispanoamericano se consolida alrededor del proyecto de una pedagogía nacional.

La experiencia del Modernismo tiene como escenario los grandes centros metropolitanos en los cuales el burgués se instala a sus anchas. La contrapartida del cosmopolitismo comercial son el cosmopolitismo urbano y el del *intérieur*. A la consideración típicamente burguesa de los objetos como meras mercancías, el artista opone toda una mística de las cosas, en la búsqueda de una teología inmanente en la cual cifrar de nuevo valores eternos. En este orden se explica el recurso a las teosofías y a los saberes ocultistas de la más diversa procedencia.

En el seno de la sociedad burguesa, el intelectual libremente oscilante (descrito por la sociología del conocimiento de Karl Mannheim) es fundamentalmente un apátrida. La socialización frustrada de la *intelligentzia*, el fracaso del intelectual, se refugia en el espacio que propicia la mínima integración con sus congéneres: la bohemia. En la embriaguez del

alcohol y en la espesa nube del cigarro, en los cenáculos de café, la resignada indignación del desarraigado se une a la compasión humanitaria y alumbra los atisbos de la esperanza venidera: la Utopía.

El segundo texto que suscita esta noticia bibliográfica lo constituye una compilación de ensayos sobre literatura alemana que Gutiérrez Girardot agrupa bajo el título *Entre la ilustración y el expresionismo: figuras de la literatura alemana*. La obra cuenta con una sucinta introducción de Carlos Gaviria Díaz, centrada fundamentalmente en la contraposición de las representaciones pictóricas de los retratos de los *philosophes* ilustrados y de los expresionistas alemanes. Como bien acota Gaviria Díaz, es en principio irrelevante establecer una línea de demarcación tajante entre ambos movimientos, toda vez que en pleno auge de la Ilustración se alzaron voces en su contra y, de otro lado, buena parte de los expresionistas (en su vida y obra) parecen haber suscrito —si bien no deliberadamente— la divisa kantiana enarbolada por la Ilustración, a saber: “*¡sapere aude!*”, esto es, “¡atrévete a servirte de tu propio entendimiento!”, sin la tutela de otro y de manera libre y autónoma.

Ahora bien, esa suerte de interregno designado genéricamente por la preposición “entre” cobra quizás mayor importancia a la luz de los autores que se constituyen en objeto de reflexión. En efecto, casi en su totalidad escapan a la sanción canónica de la tradición y la mayoría de sus obras sólo han sido editadas íntegramente entre las décadas de los sesenta y ochenta del siglo pasado. Más allá de la designación de “vanguardia”, este episodio de las letras alemanas ha de inscribirse en el “espíritu del tiempo” (*Zeitgeist*) advenido como consecuencia de la “crisis de la humanidad europea”, para hacer nuestro un concepto de la tardía fenomenología de Edmund Husserl.

Así las cosas, el primer autor abordado por Gutiérrez Girardot es el satírico irreverente Georg Christoph Lichtenberg, incomprendido en su tiempo por luminarias de la talla de Goethe y Jean Paul. Su importancia para el

siglo XX se deja entrever en el caudal de anticipaciones, que genealógicamente parecen ubicarlo como antecedente inmediato de la filosofía política de Karl Popper, el psicoanálisis freudiano, la filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein y la sátira de Karl Kraus. Empero, es quizás más importante su agudo arte de la observación y su configuración de tipos humanos. Huyendo de la erudición vacua, su condición de escritor se apuntala en el ejercicio expreso de la broma y el chiste. El *Witz* (término que hizo escuela entre los románticos alemanes) es el vehículo idóneo para dar cuenta (a la luz de la ironía, el humor y la sátira) del desfile de la comedia humana, ante la cual se ubica el observador profesional que no en vano hizo de la astronomía la ciencia por antonomasia. La comparación es usada recurrentemente con la mira puesta en el hallazgo de la novedad. La metáfora no sólo caracteriza, sino que desenmascara hasta rozar los lindes de lo grotesco. La acrimonia de Lichtenberg no sólo se vierte contra la grecomanía de Winckelmann y su escuela o contra el melifluo sentimentalismo coetáneo; incluso se vuelve en contra de su propia persona, sin que su despiadada vivisección del género humano lo haga incurrir en una desteñida moralina. Por todo ello, no es fortuito que Walter Benjamin —en una de sus charlas radiofónicas dedicadas al autor en mención— dijera de él que “ya comienza a iluminar nuestro siglo”.

No menos incomprendido por Goethe fue Jakob Michael Reinhold Lenz. De él llegó a decir el poeta de Weimar que era un “intrigante”; ello debido a un episodio sentimental, producto del enamoramiento platónico de Lenz hacia Friederike Brion, amada de Goethe. A esta condición amorosa fundamentalmente irrealizable (que se repitió sucesivamente con otras mujeres en una tensión entre concupiscencia incolmable e idealizada castidad) se añade una formación estrictamente pietista impartida desde los primeros años por la abrumadora figura de su padre. Escindido de una realidad que lo agobiaba, Lenz se sirvió de la fantasía y del ejercicio de las letras para configurar un ámbito cortado al talle de su propio deseo. Esta cesura entre realidad y fantasía fue una de las fuentes de la

esquizofrenia de Lenz que, más que una enfermedad melancólica, se constituyó —según Gutiérrez Girardot— en todo un acontecimiento estético. En su obra resalta la importancia atribuida al genio (concepto que se abrió curso decididamente en la segunda mitad del siglo XVIII alemán) como configurador de la realidad; una realidad profunda a la que accede el genio —bufón merced al desenmascaramiento de las anquilosadas costumbres cortesananas; de allí que Lenz no tuviera empacho en asistir a la Corte en traje de carnaval, extravagancia que se hizo acreedora del severo juicio de Goethe, quien consignó en su diario: “la asnada de Lenz”.

La recepción de Lenz aparece indisociablemente ligada a la obra homónima de Georg Büchner. En ésta el autor se detiene particularmente en los pormenores de la enfermedad de Lenz. La llegada de la locura tiene como detonante un episodio en el que fallece una niña de nombre Friederike, lo que propicia la peregrinación de Lenz hacia Fouday. Ante el cuerpo exánime de la niña, Lenz pronuncia las admonitorias palabras: “levántate y anda”, pero el cadáver yerto no se incorpora. Lenz “corrió hacia arriba y abajo. En su pecho había un canto de triunfo del infierno. El viento sonaba como una canción de titanes, se sintió como si pudiera lanzar un monstruoso puño al cielo, arrancar a Dios y arrastrarlo entre sus nubes; como si con sus dientes pudiera triturar al mundo y escupirlo en el rostro del Creador; juró, blasfemó . . . Lenz tuvo que reír fuertemente y con la risa cundió en él el ateísmo y lo aprehendió muy segura y tranquila y firmemente” (1981, 79). En adelante el vacío se apodera de él y el aburrimiento lo agobia. A despecho de las prédicas salvíficas del pastor Oberlin, “el mundo que había querido aprovechar tenía una grieta monstruosa, no sentía odio ni amor ni esperanza, un vacío tremendo y sin embargo un torturante desasosiego por llenarlo. No tenía nada” (1981, 86).

Como explica Gutiérrez Girardot en su prólogo a la traducción de la obra en cuestión, “la enfermedad de Lenz es la de la incertidumbre radical del destino, la presencia de la nada, la impotencia del hombre ante el ‘fatalismo de la historia’ y la

resignación ante poderes mayores inmovibles . . . El hombre como marioneta implica la concepción de Dios como arbitrario director de teatro, implica la pérdida del ‘buen Dios’ y la amenaza del ateísmo, tal como la vivió Lenz en la narración de Büchner. Y es el advenimiento del nihilismo que Nietzsche había pronosticado años después . . .” (1981, 40-41).

Así las cosas, no es de extrañar el que sea precisamente un loco quien anuncie la muerte de Dios en el celeberrimo aforismo 125 de *La gaya ciencia*. Tampoco es del todo insólito que Nietzsche (a las puertas de que “la noche de la locura” lo arrebatara “bajo su protección”, como afirma Heidegger al respecto de Hölderlin) escribiera a Cósima Wagner: “Se me cuenta que un cierto bufón divino ha terminado en estos días los ditirambos de Dionysos” (2004a, 57). Precisamente en esta obra tardía de Nietzsche hallamos la impronta del mencionado fenómeno de la muerte de Dios. En “¡Sólo poeta!” encontramos:

Tú, que contemplaste al hombre
tanto como *Dios* y como *cordero*-
para *despedazar* a Dios en el hombre
como a la oveja en el hombre
y *reír* despedazando- (1995, 41)

Ésta es la felicidad del poeta-bufón que miente a sabiendas:

*¡que yo esté desterrado
de toda verdad!
¡Sólo bufón! ¡Sólo poeta! . . .* (1995, 41)

Gutiérrez Girardot se detiene con peculiar asiduidad en los juegos de palabras, las aliteraciones, el ritmo y el recurso al verso libre de parte de Nietzsche en estos ditirambos. El filósofo alemán se tenía a sí mismo como reinventor del género y como una de las cotas más altas de la lengua alemana. En su prólogo a la traducción de la obra en mención, comenta Gutiérrez Girardot: “La habitual exageración con la que hablaba de sus libros y de sí mismo se aminoró en la realidad, pues

efectivamente no voló la historia de la humanidad sino sólo la de la poesía en más de mil pedazos: de los escombros emergió la poesía contemporánea alemana, desde la más apolínea, como la de Stefan George y Hugo von Hofmannsthal, hasta la más dionisiaca, como la del expresionismo, la de Ernst Stadler, Georg Heym y, principalmente, la de Gottfried Benn” (1995, 19). Precisamente éstos y otros autores de la vanguardia en lengua alemana (como Hugo Ball, Jacob van Hoddis, Georg Trakl y Paul Celan) constituyen parte del inventario de las “figuras de la literatura alemana” que desfilan en esta compilación “entre la Ilustración y el expresionismo”.

La poetisa judía Else Lasker-Schüler (quien fuera considerada por Gottfried Benn “la más grande poetisa que ha tenido Alemania” y quien dedicara al médico poeta una serie de poemas de amor dirigidos al épico rey Giselheer) captó la nostalgia que se desprende del acontecimiento extremo de la muerte de Dios. En su libro sobre tres poetisas judías (Gertrud Kolmar, Else Lasker-Schüler y Nelly Sachs), intitulado *Moriré callando*, afirma al respecto Gutiérrez Girardot: “En una crónica sobre una velada ‘en el cabaret neopatético’, Else Lasker-Schüler escribió que van Hoddis ‘lee sus versos altaneramente, están acuñados tan relucientes, que se querría robarlos’. . . No le robó ninguno porque el poema de van Hoddis apareció en 1911 y uno del mismo título de Else Lasker-Schüler en 1905, en su segundo libro *El séptimo día*:

Hay un llorar en el mundo,
como si el Dios amado hubiera muerto,
y la sombra plúmbea que cae,
esa como lastre de tumba”. (1996, 35)

El poema homónimo de van Hoddis al que se hace referencia se titula “Fin del mundo” y abre la célebre antología de la poesía expresionista alemana que Kurt Pinthus diera a la luz pública en 1920 bajo la rúbrica de *El crepúsculo de la humanidad*. En su prólogo a la antología consigna expresamente Pinthus que:

La poesía de nuestro tiempo es final y a la vez comienzo . . . El arte que hicieron estallar la pasión y el tormento de la más desventurada época del mundo tiene el derecho de encontrar formas más puras para una humanidad más feliz. Cuando esta futura humanidad lea el libro *El crepúsculo de la Humanidad* . . . ojalá no condene la marcha de estos condenados nostálgicos a quienes sólo les quedó la esperanza del hombre y la fe en la utopía. (2004, 195)

Esta impronta del nihilismo se deja entrever en la casi totalidad de los poetas expresionistas (si bien con variedad de tonos, matices y énfasis). Como expresa Gutiérrez Girardot en su ensayo “Gottfried Benn: intelectualismo y nihilismo”:

Como Benn, si bien sin sarcasmo, más bien con irónica melancolía, pensó Georg Heym (1887-1912), apasionado lector de *Zaratustra*, que la vida no tiene sentido . . . y Jacob van Hoddis (1887-1942), editor de la obra póstuma de Heym y autor de uno de los más famosos y eficaces poemas expresionistas, “Fin del mundo”, preguntó, con igual fino sarcasmo al de “Fin del mundo”: “Se me permite que sucumba a la nada...” . . . Oskar Loerke (1884-1941), en fin, compañero de Benn en los tiempos de su adhesión y desilusión del nacionalsocialismo, mesurado y conspicuo, con tendencia a la lentitud épica razonadora, había sentido que “melancólicamente viene la nada a mi encuentro” . . . y más tarde había manifestado su convicción de que no es posible conocer ni al “Señor de este mundo”, ni sus designios, ni consiguientemente el sentido de la vida . . . (1986, 146)

A la luz de esta *Stimmung* nihilista de la época, no es del todo insólito que en la dilucidación de la poética de George Trakl afirme Heidegger: “Lo perturbado, enmarañado, funesto y enfermo; toda angustia de la desintegración no es, en verdad, más que la única semblanza (*Anshein*) en la que se oculta lo ‘verdadero’: el dolor universalmente repartido y por siempre duradero. El dolor no es así ni repugnante ni

I. Valenzuela, Nota bibliográfica sobre dos publicaciones...

útil. El dolor es la benevolencia de lo esencial en toda presencia” (1987, 59). A juicio de Heidegger, la obra de Trakl habla desde el ámbito de un único Poema:

“La localidad del lugar, que recoge en sí la poesía de Trakl, es la esencia ocultada del Retraimiento y se llama *País de Tarde*, ‘occidente’ . . . El occidente oculto en el Retraimiento no perece sino permanece esperando a sus moradores en tanto que país del descenso en la noche espiritual. El país del poniente es transición hacia el inicio del alba en él oculta”. (1987, 71-72)

El descenso a la noche espiritual parece haber alcanzado cotas inenarrables después de Auschwitz, quizás el episodio más desmesurado de lo que se ha dado en llamar la “historia del sufrimiento” (*Leidensgeschichte*) del pueblo judío. Es sabido cómo Theodor W. Adorno sentenció un interdicto sobre la poesía después de Auschwitz al anotar que “la crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía” (1962, 29). Aun cuando Adorno continúa suscribiendo, con mayor crudeza incluso, estas palabras en su libro de 1966 *Dialéctica negativa*, al sostener que “toda cultura después de Auschwitz, junto con la crítica contra ella, es basura” (1984, 367), parece —a un tiempo— redefinir sus alcances: “la perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas. Lo que en cambio no es falso es la cuestión menos cultural de si se puede seguir viviendo después de Auschwitz, de si le estará totalmente permitido al que escapó casualmente teniendo de suyo que haber sido asesinado” (1984, 362-363). Un poeta como Paul Celan se encontró precisamente en una encrucijada semejante. De un lado, continuó escribiendo poesía en una lengua mancillada pero, de otro, no soportó la enorme carga de ser un sobreviviente

y acabó con su propia vida. Esta “mudez expresiva” de la obra de Paul Celan (como la caracteriza atinadamente Gutiérrez Girardot), en una época en la que —al decir de Gottfried Benn— “Dios es un mal principio estilístico”, lleva a término aquella empresa que el propio Benn adscribía a la lírica, esto es, que “tiene que ser exorbitante o nada” (2004a, 237).

Tras esta breve incursión en el centro de las dos orillas de Rafael Gutiérrez Girardot (para hacer nuestra la designación de José Emilio Pacheco), quizás sólo nos reste brindar la voz al propio poeta, cuyo testimonio afectuoso es una razón más para abocar el estudio serio y pausado de la obra del maestro colombiano: “A este respecto, como en tantos otros, hay que darle las gracias a Rafael Gutiérrez Girardot. Sus aportaciones son siempre iluminaciones. Cada tema que trata no vuelve a ser el mismo después de sus juicios. Su inteligencia hace que nos interese en lo que creíamos conocer, o en lo que por ignorancia suponíamos despreciar. Sus libros son una lección permanente. En cada uno de sus ensayos es el maestro” (2004b, 18).

Obras citadas

- Adorno, Theodor W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1984.
- _____. *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962.
- Büchner, Georg. *Lenz*. Traducción y prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot. Barcelona: Montesinos, 1981.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “Gottfried Benn: intelectualismo y nihilismo”. *Aproximaciones*. Bogotá: Procultura, 1986.
- _____. *Moriré callando: tres poetisas judías (Gertrud Kolmar, Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs)*. Barcelona: Montesinos, 1996.
- _____. *Entre la ilustración y el expresionismo: figuras de la literatura alemana*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004a.
- _____. *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004b.
- Heidegger, Martín. *De camino al habla*. Barcelona: Serbal, 1987.
- Nietzsche, Friedrich. *Ditirambos de Dionisos*. Traducción y prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot. Bogotá: El Áncora Editores, 1995.