

JUAN GELMAN  
MIRADAS



Originalmente aparecidas en las páginas de un diario porteño, las 77 crónicas que Juan Gelman recoge en este libro se distinguen por la mirada inconforme y puntual, irreverente y erudita que las alimenta esa misma que ha hecho de su autor uno de los poetas más singulares y universales de la lengua. A distancia de los estereotipos que suelen gobernar nuestros acercamientos al arte y la cultura, Gelman explora en estas páginas las soterradas contingencias que están en el origen de ciertas obras y que, por caminos a menudo misteriosos, han orientado su recepción entre el público y, en ocasiones, el destino de su creador.

## Destrucciones

El 28 de marzo de 1941, Virginia Woolf se suicidó arrojándose a las aguas del río Ouse, cercano a su mansión de Sussex. Tenía 59 años y era presa de un enésimo soplo de insania. En su novela *Las olas* había imaginado ese momento: «innumerables y pequeñas olas grises se extienden delante de nosotros. Ya no toco nada, no veo nada. Podríamos caer y reposar sobre las olas (...) Seré arrollada por una ola. Otra me llevará en sus hombros. Todo se derrumba en una catarata gigantesca en la que me siento disolver». Pero sería un error suponer que la capacidad innovadora de esa gran novelista era producto de los períodos de oscuridad, violencia y aullidos incoherentes que cada tanto padecía. Hay secretas relaciones entre locura y escritura: la primera suele terminar con la última, pero nunca al revés. Ambas avanzan por territorios colindantes y poco puede hacer la palabra, oral o escrita, ante la demencia empeñada en destruirla. Tal vez eso sea la locura: una empresa de abolición de la palabra.

En un libro evitable, publicado diez años después de la muerte de Virginia, su esposo Leonard Woolf cuenta que cuando ella sufría esos estados «oía cantar a los pájaros en griego». Pero ningún pájaro canta en griego en sus nueve novelas y menos aún en sus brillantes reseñas y ensayos literarios, salpicados de una atención que rescata detalles biográficos curiosos de los autores visitados y es impulsada por la obsesión de descubrir cómo se escribe la escritura. Como si buscara en la obra de otros la explicación —nunca hallada— de la complejidad del ser humano. Una vez se

preguntó cuántos Yo tiene una persona. Se respondió: «Algunos dicen que dos mil cincuenta y dos».

Escribía con gracia y rapidez esos artículos, pero los trabajaba con previo rigor. Para preparar un texto sobre Defoe leyó toda su obra a razón de un libro por día, apremiada por la fecha de entrega a una revista. En sus diarios personales asoman quejas de fatiga por esa labor, deseos de hacer menos periodismo literario o de pedir más dinero por sus colaboraciones. Más en serio que en broma habló de que llevaba «una vida de jamelgo». No le gustaba escribir para publicaciones de Estados Unidos, pero le pagaban más. Pensaba que la literatura yanqui era algo no ocurrido todavía: «Escuchamos el primer vagido y la primera risa del niño abandonado por sus padres, hace 300 años, en una playa pedregosa y que sobrevivió por sus propios esfuerzos y es un poco resentido, altanero y desconfiado y presumido en consecuencia y hoy pisa los umbrales del ser hombre». Sólo que esa literatura ya había dado a Mark Twain, Hawthorne, Poe, Emily Dickinson, Melville, Longfellow, Whitman, y advenían Hemingway, Faulkner, Dos Passos, Hilda Doolittle, Ezra Pound. Nadie está exento de errores de visión. Tolstoi opinaba que *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevsky era un desastre.

Virginia Woolf practicaba lo que podría llamarse un feminismo clásico que, como el de Sor Juana Inés, bregaba por el acceso de la mujer al universo del pensamiento, monopolizado por los hombres. En *Un cuarto propio* reflexionó sobre las presiones sociales que imprimen determinada dirección a la escritura de las mujeres. Ejerció en su caso una fuerte autocensura, como se advierte en el primer manuscrito de *Orlando*, publicado hace unos años. Anotó en su diario: «He estado pensando en los censores. Esas figuras tan visionarias que nos amonestan. Si digo tal o cual cosa, me calificarán de sentimental. Si digo tal otra, de burguesa. Hoy todos los libros me parecen rodeados de un círculo de censores invisibles». No obstante, siguió fiel a su

preocupación central: «El estilo es una cuestión muy simple —dice en carta a su amiga Vita Sackville-West—; todo radica en el ritmo. Una vez que se lo encuentra, es imposible equivocarse con las palabras. Por lo demás, estoy aquí sentada, después de media mañana, atiborrada de ideas y visiones y demás, no puedo sacarlas de mí por falta del ritmo adecuado. El ritmo es algo más profundo que las palabras». Son ideas que poco tienen que ver con la locura.

Esta hija de ámbitos aristocráticos, pilar del distinguido y exclusivísimo grupo literario de Bloomsbury, sobre todo encarnizada en captar el instante, la esencia de lo ilusorio, el flujo de la conciencia, el tiempo como corriente de momentos dispares y aun de años y de siglos, supo trascender su elitismo. En la novela *El cuarto de Jacobo* (1922), la primera en que aparece su estilo ya maduro, la guerra del 14 está presente de manera indirecta y amenazadora. Esa conflagración mundial, según el crítico Vincent Sherry, mostró las grietas del patriciado británico y «sus análisis carentes de razón, que reducían la lógica de Estado a proclamaciones sin lógica, abrieron un espacio de libertad verbal e imaginativa de la que esta novela sería uno de los primeros registros».

La escritora tampoco anduvo escasa de sensibilidad para las tragedias colectivas. Después del bombardeo de Guernica en 1937, el gobierno británico dio refugio a cuatro mil niños vascos ahuyentados por el avance de las tropas franquistas durante la guerra civil española. Con los ojos llenos de lágrimas, Virginia Woolf los vio como «una cansada procesión que huía, arrastrando los pies, empujada por las ametralladoras de los campos españoles, para recorrer con fatiga Tavistock Square, luego Gordon Square, y luego ¿qué lugar?, aferrando sus jarros esmaltados». Tres años más tarde un bombardeo de la aviación nazi hacía pedazos la casa de Gordon Square en la que ella vivía desde la muerte de su padre. «Alcancé a ver —escribió— un paño de pared de mi estudio todavía en pie: escombros era el

resto de donde escribí tantos libros». Poco después Virginia Woolf se suicidó. Tal vez los nazis habían destruido algo más que su casa.

*18 de octubre de 1998*

## Fábricas

El mito de Margarita Gautier, la prostituta de alto vuelo aquejada de amores imposibles y de una tuberculosis que la lleva a la tumba, tuvo larga vida. Lo fabricaron dos hombres, uno genial y el otro más bien no: Giuseppe Verdi y Alejandro Dumas hijo. La protagonista de la ópera del italiano, *La traviata*, y de la novela del francés, *La dama de las camelias*, habitó la realidad. Entonces se llamó Marie Duplessis, fue cortesana célebre y cara, amante, entre otros, de Franz Liszt —quien sintió por ella, dijo, «una atracción sombría y elegíaca»— y murió tísica a los 23 de edad. Fue también amante de Dumas hijo cuando ambos tenían 20 años y nunca debe haber imaginado que se convertiría en paradigma del pecado redimido por amor.

Con Marie apenas muerta, Alejandro chico escribe en un mes la novela corta que se publica en 1848. En una semana la traslada a obra teatral en cinco actos, pero debe esperar para estrenarla. Los censores del Segundo Imperio retrocedían con trabajo ante el empuje de la renovada burguesía francesa, ávida de expresiones artísticas signadas por un erotismo más abierto. Sólo en 1852 Dumas hijo pudo llevar *La dama* al escenario y padeció no pocas críticas. ¿Cómo podía ingresar en la literatura dramática de la época una prostituta, por lujosa y abnegada que fuera? Los críticos se mostraron ofendidos, aunque Margarita, a instancias del padre de su amado Armando, renuncia a él para no malograr su matrimonio con una hija de buena familia. En una sociedad dominada por la peor de las hipocresías —la machista—, para la que toda mujer sola era virgen o puta,

Margarita tenía por supuesto que morir en la obra, recompensada por la dudosa salvación del autosacrificio.

Verdi también fue castigado cuando se estrenó *La traviata* en 1853. El compositor había visto *La dama de las camelias* en París y tanto lo entusiasmó que, aun antes de leer la novela y el texto de la obra teatral, había terminado casi el borrador de su ópera. El público de Venecia la silbó y no hubo segunda representación. Aunque los cantantes vestían como personajes del siglo XVII, el tema de la mujer «caída» se alejaba demasiado de las convenciones operísticas de mediados del XIX. Ayudó bastante a ese fracaso que encarnara a la protagonista presuntamente tuberculosa una soprano robustísima que regalaba salud.

En la ópera, Margarita se llama Violeta y Armando, Alfredo. Ella abandona sus lucrativos ejercicios y se retira al campo para vivir con su amante, al que mantiene, hasta que en una escena magnífica del segundo acto accede a cortar la relación ante la requisitoria paterna. Retorna brevemente a su vida de meretriz fastuosa y se reconcilia con Alfredo y su progenitor poco antes de expirar. Esa prostituta compadecida y perdonada lastimó la sensibilidad del sector social cliente de la ópera. El *Times* de Londres le encontró «horrores repelentes y asquerosos» cuando fue estrenada en Inglaterra en 1856. La soprano yanqui Emma Abbot se negó a personificar a Violeta por razones morales. Hoy todas las sopranos del mundo apetece el papel.

*La traviata* transita por un tono de intimidad lírica que contrasta con el estilo torrencial y apasionado de *Il trovatore*, la ópera de Verdi inmediatamente anterior. El aria «Ámame, Alfredo» que Violeta canta para darle el adiós definitivo roza lo sublime. A pesar de lo cual no faltan las feministas de cierto tipo quejasas porque en *La traviata* —afirman— los hombres tienen las partes mejores y Violeta «nunca expresa alegría ni felicidad, sólo sacrificio y tragedia». Así lo exige todo amor que la muerte cancela.

Por motivos parecidos Verdi conocía esa clase de condena social en casa propia: desde 1851 la compartía sin casarse con Giuseppina Strepponi, una diva que abandonó el canto para vivir con el compositor en Sant'Agata, cerca de Busseto, el pueblo natal de Verdi. La pareja fue repudiada por buena parte de los habitantes del lugar, escandalizados ante concubinato tan manifiesto. Verdi respondió negándose a participar en las actividades musicales del pueblo y devolvió escrupulosamente el dinero que la comuna le había dado en los comienzos de su carrera artística. Más los intereses. En 1859 casó con Giuseppina. En secreto, naturalmente.

El mito llegó al tango en 1935: con música de Joaquín Mauricio Mora y letra de Julio Jorge Nelson, tomó cuerpo en el titulado *Margarita Gautier*. Poco y nada se lo interpreta hoy, pero son todavía inolvidables las versiones de Roberto Goyeneche con la orquesta de Horacio Salgán y la muy anterior de Fiorentino con Aníbal Troilo. El letrista le habla a la muerta desde el lugar de Armando y deposita en su tumba «el ramillete de camelias ya marchitas/que aquel día me ofreciste como emblema de tu amor».

Julio Jorge Nelson fue un extraordinario difusor del tango por radio, TV y prensa escrita. Un lejano día de los años '60 el azar dictó que me encontrara con él frente a frente en el tren que nos llevaba de Mar del Plata a Buenos Aires. Charlamos de casi todo, de tango desde luego. Íbamos llegando a destino cuando me pidió que le bajara el maletín del portaequipaje. Era una suerte de cubo lleno de etiquetas de hoteles de media Europa pegadas al cuero negro. «Me lo regaló Carlitos», dijo sentimental. No sé qué cara puse —aunque me la imagino— porque Julio Jorge Nelson corrigió rápidamente el sentimiento: «La uso porque es práctica». Entendí mejor por qué le habían propinado el mote de «viuda de Gardel», el Troesma, el «señor de los tristes» como lo nombró Francisco Urondo.

*15 de noviembre de 1998*

## Desesperaciones

El romanticismo terminó de forjar hace dos siglos la especie «artista incomprendido». No por casualidad: la burguesía iniciaba en Francia la toma mundial del poder político y se derrumbaba la institución del mecenazgo mantenida por reyes, nobles y jerarcas de la iglesia. En cambio, se abrían para escritores, pintores, músicos y demás practicantes del arte las duras fauces del mercado. Muchos frecuentaron la miseria o la evitaron ejerciendo otro oficio además del dictado por la vocación o el deseo. Cundió la imagen del escritor pobre, tal vez genial y siempre acosado por el hambre. La burguesía imaginó entonces que el verdadero artista debe sufrir para crear. Hay padres que pegan a sus hijos diciéndoles que es por su bien.

Desde luego: no escasean los casos reales de incompreensión de una obra cuyo valor y calidad no reconocieron los contemporáneos sino el tiempo. La de Kafka, por ejemplo, quien en vida sólo fue apreciado por un pequeño círculo. O la de Herman Melville: el autor de ese relato extraordinario que se llama *Moby Dick* —«gran poema de la vida bárbara» lo consideró Cesare Pavese— publicó su última novela, *The Confidence Man*, en 1857, y pasó 34 años de espeso olvido hasta su muerte. Este ex jefe de motín de la tripulación de un barco ballenero, que había transformado sus navegaciones en ejemplar materia literaria, trabajaba en la Aduana de Nueva York cuando, un año antes de su muerte, lo identificó un periodista del *New York Publisher's Weekly*. «La ajetreada ciudad —consignó— no tiene idea de que está vivo; uno de los hombres de letras mejor infor-

mados del país se echó a reír cuando le comenté que Herman Melville vivía a dos cuadras de su casa. 'Tonterías', dijo, 'Melville murió hace años'. En cierto sentido era verdad.

Insólita fue la incompreensión que afligió a Mark Rothko y quizás una de sus razones de suicidio. El gran pintor nacido en Rusia, habitante de Estados Unidos desde niño, había pasado del *ghetto* de Dvinsk y los pogroms zaristas al esplendor —algo provinciano entonces— de Manhattan. Ambicionaba ser líder sindical, pero luego de una errancia sin objeto aparente por tierras yanquis decidió dedicarse a la pintura. Corría el año 1925 y él tenía 22 de edad. Esencialmente autodidacta, en los '30 cultivó el realismo en cuadros que develan la lobreguez urbana. Después de la guerra su pintura se inscribió en el llamado expresionismo abstracto.

Esa tendencia postulaba la espontaneidad —incluso violenta— en la ejecución de la obra para expresar las zonas subjetivas más profundas del artista. A diferencia de sus compañeros de grupo, Rothko no recurrió a las pinceladas impulsivas, ni al chorreo o salpicadura de óleos en la tela; fue simplificando cada vez más su diseño hasta reducirlo a dos o tres rectángulos horizontales, casi monocromos, que parecen flotar paralelamente al plano del cuadro en un espacio de indeterminación.

Rothko quería encerrar en su pintura «el secreto del acceso directo al terror y el sufrimiento salvajes y las aspiraciones y los pujos ciegos que yacen en el fondo de la existencia humana y que sin cesar atacan al orden de nuestras vidas», dijo. Pero, salvo excepciones, críticos y coleccionistas lo consideraron apenas un exquisito pintor decorativo, capaz de producir notables campos sensoriales de color. No más. Rothko siempre había pensado que la relación cuadro-observador está cargada de problemas. «Una pintura vive por compañerismo —escribió—, expandiéndose y renaciendo en los ojos del observador sensible. Por lo tan-

to, es un acto arriesgado sacarla al mundo. Con cuánta frecuencia será dañada por los ojos de la vulgaridad y la crueldad de la impotencia».

A la paradoja de intentar la transmisión de ideas y sentimientos trágicos y aun trascendentes mediante una abstracción reductora de la imagen, se le sumaron otras a Mark Rothko. En los años '50 empezó a ser visitado por la fama, los premios y los compradores de arte, lo cual acentuó su desasosiego por la imposibilidad de cruzar el abismo entre lo que él creía el sentido de su obra y cómo la veían. Se fue encerrando cada vez más en sí mismo y trató de pintar sus pérdidas. Sus últimos cuadros son visiones de un vacío desolado: una única división horizontal separa grises y marrones pálidos.

La generación de Rothko creía que el arte podía cambiar al mundo, y él mismo tenía una fe incommovible en que la verdad revelada transformaría radicalmente al individuo. ¿Pensaba este miembro de un hogar judío que ante sus rectángulos el observador meditaría hasta alcanzar esa verdad, del mismo modo que los antiguos cabalistas fijaban su espíritu en un triángulo trazado mentalmente para entrar en la inmanencia divina? En cualquier caso, un día de febrero de 1970 Rothko se desangró cortándose las venas de ambos brazos a la altura de los codos. Como pintor decorativo más bien fue un desesperado.

*19 de noviembre de 1998*

## Insomnios

«Todos los padres son irresponsables o asesinos». O: «Por temperamento, yo era un Hitler sin fanatismo, un Hitler *abúlico*...». Y también: «Me hubiera gustado ser el hijo de un verdugo». Y además: «(*una guerra nuclear*) sería encantadora... por fin un mundo sin gente». Son algunas de las afirmaciones que el filósofo rumano Emil Cioran asesta en *Cahiers 1957-1972*, un libro de mil páginas y publicación póstuma que reúne 34 cuadernos de su diario. Cioran pensó alguna vez en publicar extractos de esos textos con el título —por supuesto— *El error de nacer*. Este nihilista, que atravesó el siglo XX odiando al género humano y a sí mismo, padeció encarnizadamente el insomnio y se instaló con insistencia en la idea del propio suicidio, en el que meditó con tiempo a lo largo de sus 84 años de existencia (1911-1995).

Un insomnio ininterrumpido lo asoló desde los 9 a los 16 años y alimentó su admiración por «los grandes enfermos»: «Un escritor que no está enfermo —se consoló— es casi automáticamente un individuo de segunda». Claro que en *Cahiers* la autorreferencia abarca un territorio descomunal: Cioran equipara el insomnio a toda tiranía; el déspota, aclara, «yace *despierto* y eso lo define». En una de sus últimas entrevistas, el autor de *Breviario de los vencidos* cambió la calidad del reproche: el insomnio no permite olvidar.

«Vivir es secretar bilis», dice uno de los lapidarios aforismos que cobijan los *Cahiers*. Recorriendo sus páginas, George Steiner percibió que «esta obsesión central (*el suicidio*) y la 'contrarretórica' que produce tornan inevitable la

pregunta acerca de la seriedad de Cioran. ¿Cuánto de su nihilismo, histriónico a menudo, es verdadero? ¿Cuánto es pose y una figuración deliberada en estilo romántico tardío?». En efecto: pese a su reiterada visitación del tema, Cioran no se suicidó —como el gran poeta Paul Celan, su compatriota—, ni cayó en el mutismo de la locura de un Nietzsche. Steiner compara la desesperación declarada de Cioran con la que Leopardi plasmó en su *Zibaldone*: la del italiano «no es menos profunda, pero está filosóficamente expuesta y la ennoblece una casi infalible discreción del corazón. En muchos aspectos, Cioran impresiona como un empresario del ‘infinito negativo’».

El pensamiento de Cioran recorrió, entre otros, un arco muy notable: pasó del nacionalismo más extremo al exilio entendido como «la mejor situación para un intelectual». A fines de los años '20, y como a otros jóvenes narradores y ensayistas del país, preocupaba a Cioran la definición de la especificidad de la cultura rumana y su papel frente a las «culturas mayores» de Europa, tarea que consideró «una misión histórica» y más: una cuestión personal que lo llevó a cohabitar ideológicamente —y no sólo— con el movimiento nacionalista rumano y su expresión fascista, la Guardia de Hierro, con la que se comprometió algo menos que Mircea Eliade. A diferencia de sus compañeros, la defensa inflamada de un nacionalismo azuzado por la integración en 1918 de la ex húngara Transilvania al territorio rumano, condujo a Cioran a una honda crisis de identidad personal. En 1937, a los 26 de edad, se trasladó definitivamente a París.

En *La transfiguración de Rumania*, uno de sus primeros libros, Cioran, al igual que Eliade, no había ahorrado epítetos al pueblo rumano, al que condenaba por su sentimentalismo, su pasividad ante el destino, su tolerancia y humildad cristianas. Pero algo más agobiaba al filósofo: las que consideraba desventajas de la «cultura menor» en que se había criado, eclipsada por las «culturas mayores» francesa