

La palabra sensible: Herbert Marcuse, James Baldwin y Allen Ginsberg

Ezequiel Gatto *

Universidad de Buenos Aires—CONICET

Resumen

A finales de la década de 1960, el filósofo alemán Herbert Marcuse propuso la idea de “nueva sensibilidad”, con la cual sintetizó sus reflexiones sobre un conjunto de pensamientos y experiencias que tendían a mantener relaciones críticas con las condiciones de la civilización occidental de la época, con sus lógicas, sus potencias y sus límites. 142 143

Apropiándonos críticamente de esa idea de Marcuse, proponemos rastrear en dos obras literarias de la época —“Sunflower sutra”, poema de Allen Ginsberg y “Condición previa”, cuento de James Baldwin— modos de procesar las posibilidades de nuevas experiencias que involucraran al cuerpo, la percepción y los vínculos con otros, en pos de definir una serie de rasgos que permitan pensar en qué sentido la creación de un “nuevo ambiente estético” configuraba una parte vital de los deseos de transformación que signaron la década de los ’60.

Palabras clave:

· Marcuse · Ginsberg · Baldwin · los ’60 · literatura · nueva
· sensibilidad

* Licenciado en Historia (UNR). Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Doctorando en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Becario del CONICET. Su proyecto de investigación está enfocado en imaginarios de futuro en Argentina en las décadas de 1960 y 1970.

Abstract

In the last years of The Sixties, german philosopher Herbert Marcuse developed the idea of “new sensibility” in order to characterize a set of thoughts and experiences which tend to mantain critical relationships facing the conditions of western civilization.}, its logics, potencialities, and limits.

Taking Marcuse’s idea critically, we propose to track two literary works —Allen Ginsberg’s “Sunflower Sutra” and James Baldwin’s “Previous Condition”— looking for ways of processing new possibilities for bodies, perception and relationship experiences; this way, we would like to define some traces in order to be able to think about the senses through which a “new aesthetic ambient” configured a vital part of the transformation desires that marked the Sixties.

Key Words:

· Marcuse · Ginsberg · Baldwin · Sixties · Literature · New sensibility

Hacia fines de los años ’60, Herbert Marcuse propuso una noción que pretendía dar cuenta de ciertas transformaciones políticas, culturales y estéticas que habían estado teniendo lugar durante, al menos, los diez años anteriores. Bajo el nombre de “nueva sensibilidad” el filósofo alemán reunió un conjunto de pensamientos y experiencias que tendían a mantener una relación crítica —muchas veces de antagonismo— con las condiciones contemporáneas de la civilización occidental, sus lógicas, sus potencias y sus límites.

La “nueva sensibilidad” era para Marcuse un factor político (1969a) cuya especificidad consistía en que “No se trata de cambiar las instituciones sino más bien de cambiar totalmente a los seres humanos en sus actitudes, sus instintos, sus metas y sus valores” (1969a:101).¹ Dichos cambios se proponían y experimentaban en disputa tanto con los modos de vida dominantes en las *affluent societies* que caracterizaban a los países occidentales del norte del planeta desde el final de la Segunda Guerra Mundial (primero a los Estados Unidos y años más tarde a algunos países de Europa occidental) como con las situaciones sociales de los países económicamente dependientes o pobres en los cuales “las luchas contra la violencia y la explotación son libradas por modos y formas esencialmente nuevos de vida” (25). Así, puede decirse que el elemento de una “nueva sensibilidad” circuló, en mayor o menor medida, por gran parte de las expresiones emancipatorias que se dieron a escala mundial, variando su importancia y centralidad. En otras palabras, la “nueva sensibilidad” constituía un rasgo de época.

Partiendo de estos supuestos, que eran también conclusiones, Marcuse amplió un campo de indagación que ya llevaba décadas desarrollando, consistente en incorporar al análisis social y a las perspectivas políticas la dimensión sensible de la existencia, relegada o reclusa a lo largo de la modernidad, forzada a ocupar

posiciones de pura subordinación respecto de la razón y la idea (Marcuse, 1969b). Dicha incorporación permitía a Marcuse pensar políticamente la estética, “no entendida como la propiedad específica de ciertos objetos (el *objet d’art* [objeto de arte]) sino como formas y modos de existencia que correspondan a la razón y a la sensibilidad de individuos libres, eso que Marx llamaba ‘la apropiación sensual del mundo’” (Marcuse, 1972:8). Esto no era nuevo en el mapa de problemas que el filósofo venía trabajando desde varias décadas atrás: su escrito *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, de 1937, daba cuenta de un grado de sistematización y lucidez tal que lo habían convertido con justicia en un texto de referencia. Editado veinte años más tarde, *Eros y civilización* se convertiría en una guía filosófica para muchas experiencias de construcción política colectiva y para aquellos interesados en indagar las relaciones entre arte y política. En este sentido, la noción de “nueva sensibilidad” puede ser considerada un artefacto teórico con el cual Marcuse pretendió recombinar sus análisis en torno a las vinculaciones entre vida, política, cultura, estética y arte, complejizando las formas de pensar la emancipación social.

144 145

Fue así que la imaginación, la fantasía, la creación, lo racional y lo sensual, en estrecho contacto con las experiencias estético-políticas del momento, incorporaron nuevas capas de problematicidad. Si, por un lado, la imaginación creativa debía poder “experimentar con las posibilidades materiales y humanas” (Marcuse, 1972:8) de forma tal que la sociedad misma se convirtiera en una “obra de arte”, por otro, el arte —quizá como forma desagregable de la imaginación creativa— incluía una serie de consideraciones que la volvían una función productiva y cognitiva muy particular. En ese sentido, el arte (hablamos aquí tanto de literatura, como de plástica, música, teatro y cine) no debía tender a disolverse, a perder su “forma” a manos de una traducción prolija y sin resto en la vida social. Al contrario, la realización del arte “significa más bien encontrar las formas estéticas que puedan comunicar las posibilidades de una transformación liberadora del entorno técnico y el medio ambiente” (172); la función del arte era liberar los sentidos y la razón —como facultad— de la Razón como dogma moderno. En esa liberación, tanto los sentidos como la razón se transformarían profunda y recíprocamente. Nada más lejos de la estetización de la política propia de los totalitarismos de la que hablara Walter Benjamin.

Al tiempo que se trataba de tomar distancia de las formas del arte que se realizaban (y se agotaban) en la mera representación ideológica (como era el caso del realismo socialista y de la propaganda nazi), también era necesario, a juicio de Marcuse, poner en cuestión las formas artísticas que, sin dejar de ser formas, se desplegaban teniendo como horizonte su disolución en el no-arte. Tal era el caso de la experiencia del “*living theatre*” que coordinaba desde fines de los años ’50 Julien Beck en los EE. UU. y que, según Marcuse, se preocupaba demasiado por aniquilar las fronteras entre arte y vida, perdiendo de vista tanto su cualidad específica (la de ser, a pesar de todo, una forma artística) y la eficacia singular de dicha cualidad (Marcuse, 1972).

Al contrario, la función del arte, sin insistir en su aislamiento hedonista respecto al resto de la vida social (tal como, a criterio de Marcuse, había funcionado mayormente a lo largo de la época burguesa), era la de sostener esa distancia, “retener su trascendencia” (Marcuse, 1972:173). Mantener la abertura, sin escindir de, ni cerrarse sobre, lo social, aparecía entonces como la condición para la productividad política del arte, su radicalismo inherente, a saber, el de “nombrar lo innombrable,

enfrentar al hombre con los sueños que traiciona y los crímenes que olvida” (10). La política y el arte debían tener una relación tensa, no basada en una hipotética fusión: “Describo la relación entre arte y política como una unidad de opuestos, una unidad antagonica que debe permanecer siempre antagonica” (Marcuse:232).

Marcuse hacía notar que, por aquellos años, en el plano artístico se producían experiencias y se ponían en juego sensibilidades que habilitaban subjetivaciones que difícilmente las teorías y práctica políticas que se reconocían tanto en el marxismo como en otras corrientes socialistas decimonónicas eran capaces de comprender y de incorporar. Por su parte, aquellas experiencias novedosas producían efectos políticos relevantes y visibles. Así, el situacionismo francés, los *happenings* desparrramados por numerosas ciudades occidentales, la literatura *beat* y el *new journalism*, las creaciones del magmático colectivo Fluxus, las experimentaciones musicales (la psicodelia, el *free jazz*, la música serial, la música aleatoria, la música electrónica entre otros), la narrativa y la dramaturgia de Samuel Beckett y las nuevas corrientes cinematográficas (como la *nouvelle vague* francesa o el *new american cinema* estadounidense) eran nombres-guía que daban cuenta de procesos, corrientes y movimientos que pugnaban, de muy diversas maneras, por redefinir las relaciones entre arte, política y vida.

Entre los ejemplos que Herbert Marcuse daba para la literatura contemporánea figuraban, junto al ya mencionado Beckett, James Joyce y el poeta norteamericano Allen Ginsberg. Estos escritores habían logrado crear sus propios mundos, espacios autoconsistentes que no dejaban, por negación, de abrir interrogantes sobre la vida social. Porque para Marcuse era tan cierto que “incluso la *oeuvre* más realista construye una realidad propia: sus hombres y mujeres, sus objetos, sus paisajes, su música revelan lo que permanece callado, invisible, inaudible en la vida cotidiana” (Marcuse, 1972:5) como que “las obras auténticas, la verdadera vanguardia de nuestro tiempo (...) consolidan su incompatibilidad [la de la distancia de la forma artística respecto a la realidad dada] al punto de desafiar cualquier uso conductista” (10).

Su productividad no radicaría, pues, en constituir prácticas denuncialistas, refugios hedonistas o propaganda sino en “rebeliones lingüísticas sistemáticas” (Marcuse, 1969:34), que pudieran consistir tanto en quiebres sintácticos que afectan a la poesía como en una reconfiguración de los lenguajes comunes que proponen nuevas estrategias y contenidos narrativos (Entel:35), cuya potencia radicaría, precisamente, en la capacidad de alterar y generar nuevas formas de percepción, de relación entre cuerpo, lenguaje, razón e imaginación. Es decir, nuevas sensibilidades.

Dicho esto, de aquí en adelante me interesa pensar alrededor de dos productos literarios de la época en los cuales podrían encontrarse articulaciones discursivas que den cuenta de la posibilidad de nuevas experiencias y pensamientos que contemplasen al cuerpo, las prácticas colectivas y las lecturas disruptivas de las condiciones históricas, aspectos todos fundamentales, como vimos, para Marcuse a la hora de declinar la noción de “nueva sensibilidad”. Mediante “Sunflower sutra”, poema del ya mencionado Allen Ginsberg y “Condición previa”, un cuento del escritor afroamericano James Baldwin quisiera construir una serie de imágenes de las formas literarias donde parece posible encontrar elementos que aportan a la creación de un “nuevo ambiente estético” (Marcuse, 1969:37) como parte vital del proceso de liberación. Nos proponemos pues, en palabras de Alicia Entel, “registrar

y estudiar la presencia en la praxis de esa nueva sensibilidad” (31): en este caso, en la praxis literaria, de importancia central en la construcción de aquellas experiencias colectivas emancipatorias, de aquellas “prácticas cotidianas que configurarían un Gran Rechazo”. Intentaremos rastrear en aquel cuento y en aquel poema pistas que permitan darle, por así decir, un cuerpo a aquella “nueva sensibilidad”.

“Condición previa”, de James Baldwin

Aun si el cuento fue publicado por primera vez en 1948, “Condición previa” alcanzó su mayor repercusión gracias a su inclusión en la recopilación de cuentos de Baldwin titulada *Al encuentro del hombre*, publicada en 1965, en un momento de alta conflictividad racial en los EE. UU. que se resolvía tanto en estallidos sociales como en experiencias de organización política y en una prolífica producción artística. El propio Baldwin se convirtió en un escritor de referencia de esas nuevas modalidades afroamericanas de hacer, sentir y pensar.

146 147

A pesar que Marcuse veía en los movimientos afroamericanos fuentes de “ruptura con el vocabulario de la dominación” (Marcuse, 1969a:39) y creadores de nuevos lenguajes (34) no parece haberse detenido a indagar profundamente sobre este aspecto sino más bien a indicar y festejar la emergencia y fortalecimiento del movimiento por los derechos civiles. De esa manera, la irrupción de una minoría racial quedaba ligada a su voz pública más audible, con lo cual se invisibilizaban otros movimientos significativos, como ser el de la literatura.

Creo que con James Baldwin tuvo lugar una exploración que se diferenció de la retórica de los derechos de Martin Luther King o del nacionalismo negro de escritores como S. Carmichael o E. Cleaver.² Una exploración microfísica, que se resistió a las dicotomías sencillas al momento de dar cuenta de los problemas raciales en Estados Unidos. En lugar de ello, su narrativa presentó subjetividades complejas y contradictorias, que si por un lado evidenciaban que el problema racial no es localizable sino que forma parte de la estructura profunda de vida y pensamiento norteamericana, por el otro, desustancializaba las representaciones de lo “negro” que tienden tanto a idealizarlo como a demonizarlo. En ese sentido, la línea de color, que existe, no aparece como la única línea que explica los problemas sociales de los negros norteamericanos.

En “Condición previa”, el protagonista —Peter— es un negro actor de teatro que no consigue trabajo. Luego de algunos buenos papeles en teatritos de NY, había decidido ir a Chicago para actuar en una obra mediocre. Ahora está de regreso en New York, viviendo de sus amigos y de Ida, su amante (hija de irlandeses pobres, y casada con un bailarín rico). Sucede que “el teatro es una vida dura, aunque uno sea blanco. No soy alto, no soy buen mozo, no sé cantar ni bailar y además no soy blanco; por esto, incluso en las mejores épocas, la gente no me andaba detrás” (Baldwin:70). Al hecho de que el teatro sea de por sí un ámbito difícil se monta, complicando el panorama, la adscripción étnica de Peter, es decir, su condición previa. Los problemas se multiplican y especifican.

La experiencia de la condición previa es un elemento básico de la experiencia de segregación racial; en palabras de otro escritor negro, Ray Stannard Baker, es

“saberse un problema” (Stannard Baker). En el cuento, Baldwin procesa esa condición como un rasgo biográfico en el que conviven adaptaciones y resistencias. Pero no lo hace indagando solamente el territorio de las decisiones y las estrategias sino presentando una serie de momentos en que, de modos más o menos concientes, lo que está en el centro es una experiencia del cuerpo. El color de la piel queda, así, ligado a ciertas sensaciones, que bien podrían ser comprendidas como efectos sensibles del racismo.

Es así que Peter recuerda cuando, a los siete años, una niña blanca lo llamó “negro catigudo”: “Yo no conocía el sentido de esa palabra. Pero la piel se me puso caliente” (Baldwin:72). Aquella vez, había vuelto a su casa confundido y lloró abrazado a su madre. Años más tarde, cenando con Ida en un restaurante de New York, Peter discute con ella, se pone violentamente de pie y la insulta. Entonces, no es calor sino que: “Quedé helado viendo lo que ellos [el resto de los comensales] veían: un muchacho negro y una mujer blanca, solos, juntos. Comprendí que no se necesitaba nada para que me saltaran al pescuezo” (83). Y es otra vez el cuerpo el que traduce los efectos subjetivos del racismo cuando Peter recuerda su discusión con la dueña de la pensión en la que vivía: “Yo sentía cosquillas en la piel: agujitas me pinchaban la carne” (Baldwin:83).

La segregación se convierte en una enorme máquina de destrucción subjetiva que hace sentir a Peter mientras tiene la sensación de haber “hecho algo malo, algo monstruoso hacía muchos años, algo que nadie había olvidado y por lo que iban a matarme” (Baldwin:78). La sucesión infinita de ataques lo lleva al hartazgo, lo hace arrastrarse por las calles en lugar de caminar, la presión es demasiada. Baldwin parece indicarnos que la raza, la experiencia racial, se define también por los modos históricos de sentir la piel, por las relaciones sociales en que “la piel” se inscribe. Agotador y doloroso, como acabamos de ver, o bajo un estado de tensión y concentración absoluta, como en el momento de salir del restaurante con Ida, caminando entre las mesas y sin mirar a la gente: “sentí que me faltaba el suelo bajo los pies, la salida parecía increíblemente lejana. Todos mis músculos estaban tensos; parecía a punto de saltar; esperaba un golpe” (84).

Cuando era adolescente Peter respondía a pedradas las agresiones de los niños blancos; ahora está más cerca de la resignación y el escepticismo. Como si Baldwin quisiera marcarnos los efectos devastadores y desmovilizantes del racismo, su permanente producción de derrotas, los éxitos de sus estrategias de demolición, al punto tal que “me hería el elogio y también la piedad, y me preguntaba qué pensaba la gente cuando me daba la mano” (Baldwin:75). Todas esas experiencias se inscriben en el cuerpo y sus afectos, y entonces Peter, en casa de Jules —su amigo judío— dispara: “No quiero odiar a nadie... y tal vez no pueda tampoco querer a nadie (...) ¿Podemos ser realmente amigos?” (80).

En un contrapunto incómodo con los discursos apasionados propios de los movimientos de derechos raciales, el cuento de Baldwin instala la cuestión del cansancio: “Estoy harto de pelear con cualquier Fulano por lo que para todos los otros es normal” (Baldwin:79). Peter no quiere emancipar a nadie, no quiere combatir ni pelear, ya no. Ida llega al punto de insinuar que es un cobarde. La justicia del combate, del cual el personaje no duda, no elimina su ridiculez. El racismo es un absurdo tanto como una injusticia. Un absurdo desgastante.

Además, lejos de identificarse sin más con sus pares raciales, Peter se muestra resentido o molesto con la mayoría de ellos. Del mismo modo que rememora la

primera vez que fue agredido racialmente, al pensar en los vecinos del barrio de New Jersey donde vivió hasta los dieciséis años dice: “Detestaba a toda la gente de la vecindad. Iban a la iglesia y se emborrachaban. Eran amables con los blancos. Cuando venía el propietario le pagaban y aceptaban cualquier cosa de él” (Baldwin:71). Pero no sólo por sus conductas serviles hacia los blancos³ se molestaba Peter con los negros de su barrio: también lo repelían sus modos de vidas: “los muchachos mayores terminaron el colegio, consiguieron trabajo, se casaron y se establecieron. Iban a instalarse, a traer más niños negros al mundo, a pagar los mismos alquileres por los mismos cuchitriles, y la cosa iba a seguir y seguir” (Baldwin:73) Rodeado de servilismos y repeticiones, Peter había decidido escaparse para no volver (salvo para enterrar a su madre). Fue por entonces que comenzó a actuar.

Sin embargo, aquel servilismo que criticaba había sido un recurso que le había permitido mantenerse a salvo en situaciones peligrosas. Por ejemplo, frente a policías ansiosos por encontrar una excusa para golpearlo o apresarlo. “Yo actuaba como si no supiera nada. Abría la boca y miraba con ojos enormes. No daba respuestas inteligentes, ni profería ninguna monserga acerca de mis derechos. Imaginaba las respuestas que el policía quería oír y se las decía. Siempre hice que se sintiera como un rey” (Baldwin:74). Resulta interesante ver cómo Peter se contradice y parece elogiar en sí mismo lo que en otros negros critica, sin preguntarse jamás si acaso aquella amabilidad que cuestionaba en sus vecinos no era también una estrategia de supervivencia. Esa contradicción nunca se despeja en el cuento, Baldwin deja abierto el interrogante y fuerza al lector a mantenerse en una posición distanciada del protagonista que, de ese modo, no acaba de devenir héroe, como tampoco pueden serlo la comunidad afroamericana o sus amigos blancos. En “Condición previa”, todos (negros y blancos, hombres y mujeres, grupos e individuos) están tomados, precisamente, por situaciones que no han elegido y que condicionan sus actos.

La distancia entre un negro —Peter— y los Negros alcanza un punto de enunciación extremo cuando la dueña de la pensión en que vive casi clandestinamente (el cuarto lo alquiló su amigo Jules y en el lugar no se permiten negros) decide echarlo a la calle, o mejor, enviarlo de regreso a su lugar. Mientras aguarda en su habitación el instante en que la señora toque a la puerta, escucha una radio lejana en la que suena Beethoven y recuerda las noches de música clásica con Jules e Ida en el Stadium y su encuentro con “El Mesías” de Handel: “estaba solo; mi sangre burbujeaba, como fuego y vino; lloré, como un chico que llora por la leche de su madre; o como un pecador que va al encuentro de Jesús” (Baldwin:76). Aquella conmoción sensible y sublime (que no deja de recordar el lugar que, a juicio de Marcuse, le está reservado al arte en las sociedades burguesas), se derrumba ante el sonido de los pasos de la señora en la escalera, en un contrapunto trágico y patético. Al abrir la puerta, la dueña lo recrimina: “¿Por qué no se va al otro lado de la ciudad, de donde usted es?”. La respuesta de Peter es filosa: “No aguanto a los negros” (Baldwin:77). Y golpea contra el delicado punto de las relaciones intraétnicas, que lleva necesariamente a poblar de tensiones aquello que se quiere presentar como una monolítica identidad.

De esa manera, Baldwin instala un —incómodo— conflicto transversal a la *black community*, presentándola como una presencia polimórfica, difícil de caracterizar, contradictoria. La explicación por el pigmento no agota el dilema afroamericano, puesto que, como dijo el propio Baldwin, “no hay negros, sino humanos de color”

(Baldwin). Es decir, sujetos atravesados y constituidos por diversas experiencias y deseos que no permiten construir una imagen única y estable de sus vidas. En esa estrategia de escritura radicaría algo de una *nueva sensibilidad*, de profundas consecuencias políticas y teóricas en los años siguientes.

La condición previa acaba, pues, por ser una condición vivida de modos diversos que, así todo, se recortan sobre un fondo común que revela la potencia de la percepción social, algo que C. West ha denominado “mirada normativa” (Mezzadra:17). El final del cuento, nos parece, habla de ello. Peter, el artista negro sin lugar entre los negros ni entre los blancos, se sienta en un bar de negros en Harlem, mirando el conjunto desde una gran distancia: “Yo deseaba (...) algo para formar parte de la vida que me rodeaba. Pero no había nada, excepto mi color. (...) Allí no había lugar para mí” (Baldwin:85). Sin embargo, continúa reflexionando: “Un desconocido blanco que hubiera entrado allí habría visto a un joven negro bebiendo en un bar negro, perfectamente en su elemento, en su lugar, como quien dice” (Baldwin:85). Al mostrar en una misma escena el dolor de quien no encuentra un lugar y la percepción social que, contrariamente, lo deposita allí donde está, naturalizando dicha posición, Baldwin pone en evidencia el gregarismo que se produce *contra* la segregación sino *por* ella. Es así que Peter acaba ofreciendo una copa a una mujer negra sentada junto a él en la barra del bar. Una mujer alejada de las ambiciones del protagonista pero no de sus problemas. Existe entre ambos un lazo subrepticio. De ese modo, si por un lado “el Negro” es una abstracción que reduce las experiencias vitales, por el otro la segregación práctica acaba por imprimir una eficacia vincular a esa abstracción: a Peter y a la mujer del bar los une el hecho de ser rechazados por su color.

A la imagen cohesiva que se dará del movimiento por los derechos civiles y del “*Negro problem*”, parece productivo matizarla por medio de estas tensiones. Baldwin, desplegando su escritura alrededor de las experiencias íntimas y afectivas y de los proyectos personales pone en cuestión una cierta idea de sujeto y de prácticas políticas, modifica la percepción de los conflictos en la medida en que los transversaliza. Así mismo, despojada de toda retórica militante o utópica, más cerca de la desazón y las salidas individuales, “Condición previa” puede ser leído también a contraluz, dando cuenta de aquello que Marcuse decía para las obras de Beckett, “la ausencia total de todas las falsas esperanzas que evidencia la profundidad del cambio necesario” (Marcuse y Hartwick, 1978:218).

El cuento plantea los límites y posibilidades de un artista negro cuya piel funciona como un atractor que lo aglutina a su comunidad de color, mientras que las influencias artísticas, sus ambiciones y sus relaciones personales lo impulsan hacia afuera. El servilismo, la resignación y la decadencia, por un lado; la mirada normativa, la piedad, el rechazo y la violencia por el otro. Atravesado y constituido por todo ello: Peter, cuyas fuerzas se van agotando en la búsqueda de salidas individuales.

Lejos de la propaganda, Baldwin muestra esas tensiones y complejidades; en 1964, durante una entrevista, lanzará una frase que bien puede ser leída como el diagnóstico político que da sustento al cuento: “no hay perspectivas de liberar a los negros a menos que uno esté preparado para liberar a los blancos: liberarlos de sus terrores, de sus ignorancias, de sus prejuicios y, en última instancia, liberarlos del derecho a obrar mal sabiendo que lo están haciendo” (Bluefarb, 1969:26-29).

“Sunflower sutra”, de Allen Ginsberg

Casi desde sus comienzos los escritores *beat* echaron mano eufórica y productiva de algunas religiones y cosmovisiones orientales, en particular del budismo. Mientras Jack Kerouac bautizó a uno de sus mejores libros *Los vagabundos del Dharma*, Allen Ginsberg escribió este poema que, a su modo —veremos cuál— respeta la función que en el budismo tienen los *sutra*: la de mostrar la vías del conocimiento para alcanzar la iluminación espiritual.⁴

Tal como sostiene Theodore Roszak, si algo diferenció a la generación de los '30 de la generación de los '60 en los Estados Unidos fue ese giro, o mejor ese acercamiento, hacia lo mágico, lo religioso, lo místico, lo cósmico. Algo de la *nueva sensibilidad* como factor político se asentó en una incorporación de aquellos rasgos que la razón instrumental y la izquierda política pretendían desterrar, y forzó a construir nuevas imágenes y nuevos relatos sobre el mundo contemporáneo. Lejos de una visión *naif* o estetizante de la coyuntura, este misticismo inmanente cumplía muchas veces funciones críticas frente a la expansión de la sociedad industrial opulenta, que conquistaba no sólo el terreno económico sino también el subjetivo, así como el entorno natural mismo (Entel:16). “Sunflower Sutra” puede ser leído en esa clave.

150 151

Los primeros versos parecen presentar la paleta de colores, materiales y texturas que tiñen al poema completo. Desde los muelles sucios de una ciudad estadounidense, sentado junto a Kerouac bajo la “inmensa sombra de una locomotora” (Ginsberg), Ginsberg ve atardecer. Lejos de las metáforas del naturalismo, el poema juega con los trasfondos de una sociedad industrializada: apoyados “sobre un poste de hierro roto y herrumbroso” (Ginsberg), mirando “la aceitosa agua del río” (Ginsberg) frente a unos montes en que no hay ermitaños, recordando “ruedas negras y sin dibujo” (Ginsberg), “cuchillos de acero nada inoxidable” (Ginsberg) y “puentes campaneantes grasientos” (Ginsberg), rodeados de “nudosas raíces de acero de árboles de maquinaria” (Ginsberg), los niveles se confunden y funden: lo natural se industrializa, lo industrial es naturalizado. Todo lo cual es posible de ser interpretado, con Entel, en términos de que “la sociedad industrial desarrollada ha conquistado para sí gran parte del terreno en que debía florecer la nueva libertad, se ha apoderado de dimensiones de la conciencia, y la naturaleza que antes parecían vírgenes, al punto tal que “ha allanado la contradicción y la ha vuelto soportable” (Entel):

Todo es despojos, recuerdos, sombras. Quizá no sea casual que sea otro humano —Jack Kerouac— el que abre paso a lo nuevo cuando dice a Ginsberg: “Fíjate en el girasol” (Ginsberg), suspendiendo el melancólico monólogo interno en que discurre el poeta.⁵

El girasol, “gris, apostado contra el ocaso, resquebrajable desolado y polvoriento con el tizne” (Ginsberg) no es descrito primeramente como una planta, con las características y partes de un vegetal según el discurso de la botánica, sino como un cuerpo animal: ojo, boca, cabeza, brazos, oreja, piel.

“Qué cosa impía y machacada eras, mi Girasol.” (Ginsberg).

Enseguida dicho cuerpo adquiere trazos de un rostro (mejilla, párpados) para acabar convirtiéndose en un órgano: una mano o bien un falo. Algo vivo y amorfo, una protuberancia que se inserta, vive, sobrevive o agoniza (o quizá, incluso, ya está muerta) en un territorio de desechos, “de algo peor que la mugre —industrial— moderno” (Ginsberg).

Y como hasta entonces el girasol, ahora la montaña de chatarra, ese “amontonamiento–hogar de arena y serrín” (Ginsberg) cobra la forma, si no de un cuerpo animal, de ciertos órganos internos: pellejas (de maquinarias), tripas y entrañas (“del sollozante y doliente automóvil” —Ginsberg—), lenguas (de latas vacías oxidadas). Un conjunto que luego se sexualiza, poblado como está de “cigarro pene” (Ginsberg), “coños de carretillas” (Ginsberg), “lechosos pechos de automóviles” (Ginsberg), “culos desgastados de sillas y esfínteres de dínamos” (Ginsberg).

Resulta de todo ello una figura muy interesante: una lenta y progresiva asimilación entre cuerpos animales, órganos sexuales, estructuras mecánicas, objetos industriales y vida vegetal. Ese conjunto heterogéneo tiende a fundirse en un cuerpo común —¿acaso el cuerpo de la modernidad?— en el que cada uno de los términos se va diluyendo en los otros, bajo un tónica industrial. Ginsberg puede ser inscripto entre aquellos escritores y pensadores que transformaron profundamente la comprensión y la percepción del cuerpo, de sus condicionamientos, sus sensibilidades y sus metaforizaciones. (Katz).

Es entonces cuando emerge una pregunta que parte al poema en dos. Ginsberg se dirige al girasol:

¿cuándo olvidaste que eras una flor? ¿cuándo
miraste tu piel y decidiste que eras una sucia y vieja
locomotora impotente?

Aquella confusión de instancias exige una separación:

¡Jamás fuiste una locomotora! Girasol, ¡fuiste un girasol!

Romper con la dinámica letal, homogeneizante, de la sociedad industrial es entender que

todos somos hermosísimos girasoles en nuestro interior

creciendo como

dementes negros formales girasoles en el ocaso, espíados por nuestros propios ojos bajo la sombra de una loca locomotora. (GINSBERG),

Este último enunciado, no obstante, es polisémico e incluye diferentes perspectivas. Mientras se trata de festejar una suerte de belleza universal presente en todos y cada uno, también tiene lugar una relación circular, de condicionamiento mutuo, a través de la cual Ginsberg nos parece plantear una esencia–flor o una esencia–mugre del girasol, porque si todos somos girasoles somos también “espíados por nuestros propios ojos” (Ginsberg), lo cual parece poner evidencia que somos aquello que vemos, pero también somos el acto de mirar. Se produciría un extraña convivencia, definible como característica de la literatura *beat*, a la cual quizá podamos denominar “sensibilidad *beat*”, entre una eroticidad que se convierte en un rasgo humano y una experiencia de la misma siempre atravesada —y a veces más aún, modelizada— por las condiciones históricas.

Esa separación desnaturaliza lo dado y puede ser pensada como un gesto poético: Ginsberg no imita la vida cotidiana ni huye hacia un lenguaje sublime o sublimado.

En cambio, recombina de forma tal de hacer añicos la familiaridad. Una operación que, por otra parte, no se agota en la semántica sino que avanza sobre la sintaxis misma. Esta última es apropiada como un recurso y un problema en un acto que Rajalekshmi denomina “decentramiento del uso normal del lenguaje” (Rajalekshmi:13). Al tiempo que “la poesía *beat* se convierte en una actuación” (13), la propia métrica de los versos da cuenta de un reposicionamiento del cuerpo respecto a la palabra, de una “fiscalidad” más intensa, de una *nueva sensibilidad* respecto al enunciado poético, algo que Mike Janssen deja claro: “Ginsberg se imaginaba a sí mismo como un poeta en el estilo de los músicos de *bebop* prolongando la línea poética hasta alcanzar la longitud de su propia respiración; luego, una pausa para tomar aire y entonces lanzaba otra línea, a veces comenzando con la última palabra de la línea anterior” (Janssen, 2008).

Aquellos gestos de Ginsberg pretenden propiciar lo que Alicia Entel denomina “una ampliación de la relación erótica con la vida” (Entel:31), en la medida en que si, tal como Marcuse sostuvo, una específica forma civilizatoria —como la opulenta sociedad industrial— condiciona las posibilidades de articulación entre razón, imaginación y sensibilidad, “una nueva modulación de la humanidad” requiere del trabajo del arte entendido no como estetización de lo dado, sino como nominación de lo innombrable que “enfrenta al hombre con los sueños que traiciona y los crímenes que olvida” (Marcuse, 1972) al tiempo que pretende “liberar tanto a los sentidos como a la razón de su servidumbre actual” (Marcuse y Kearny, 2007:226). Con “Sunflower sutra” —y muchos otros poemas—, Ginsberg, ícono de una modalidad novedosa de militancia en la cual la eroticidad excede largamente lo que se comprende por sexualidad, procura construir una manera de ver, donde el pensamiento de la existencia no descuide jamás uno de sus aspectos constitutivos: la intensidad de un cuerpo que, lejos de quedar reducido a experiencias superables o parciales resulta configurante de toda idea, de toda percepción. Viceversa, y de allí el grito de Ginsberg “Eres un girasol!” (Ginsberg), la idea o percepción que se construye en torno al cuerpo condiciona lo que este es o no es capaz de hacer y sentir. Principio que rige no sólo lo enunciado sino la estructura de enunciación, ligada, como vimos, a la lógica compositiva del jazz.

En ese punto parecieran encontrarse Marcuse y Ginsberg: la revolución es mucho más que un nueva disposición —una nueva aritmética— de los recursos y las instituciones políticas, debe atacar el problema de raíz: los modos sociales del deseo.

Conclusión

La intención de registrar en las prácticas literarias esbozos o indicios de aquello que Herbert Marcuse definió como *nueva sensibilidad* nos llevó a leer “Condición previa” y “Sunflower sutra” prestando atención tanto a las experiencias del cuerpo presentes en uno y otro como a las consecuencias políticas (o, más ampliamente, subjetivas) que estas producciones artísticas pueden tener. Mientras Ginsberg —su poema—, en consonancia con Marcuse, se acerca a un planteo en el cual las posibilidades de emancipación se emparentan con una ampliación de los vínculos eróticos con la vida en condicio-

nes de alta industrialización, Baldwin —su cuento— podría ser pensado como una voz diferente en el contexto de las luchas raciales que, mientras instala una lectura sensible del racismo (y aporta así a enriquecer con nuevos afluentes las experiencias y los pensamientos sobre la *nueva sensibilidad*), obliga a comprender que la comunidad negra es una presencia múltiple, difícilmente reducible a una voz unívoca. Aspectos estos últimos que Marcuse no parece haber tenido en cuenta.

Una nueva política exige nuevas poéticas. La literatura, en estas ocasiones, aparece como un trabajo que acaba por socavar los fundamentos sólidos de las identidades no para desembocar en el nihilismo y el cinismo sino para mantener la apertura estética que permita desestabilizar lo instituido.

Notas

¹ Las traducciones de los textos citados en inglés no diría, como se estilaba, que “son mías” pero sí que las he realizado.

² El primero, famoso por sus tesis sobre el Black Power; el segundo, por su narrativa y su pertenencia a Panteras Negras.

³ Una conducta que recibía el nombre de *Tío Tom* por aquel personaje de Harriet Beecher Stowe.

⁴ A mediados de los años '60, reforzando su relación con Oriente, Ginsberg pasaría una temporada en India.

⁵ Dicho esto, podría especularse que, en el poema, es preciso una palabra procedente de otro humano, una voz de “alguien ahí fuera”, para romper lo ensombrecido y darle a las cosas cierta solidez, objetivarlas.

Bibliografía

BALDWIN, J. (1965) “Condición previa”. *Al encuentro del hombre*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971.

BLUEFARB, S. (1969) “James Baldwin’s ‘Previous condition’: A problem of identification”. *Negro American Literature Forum*, 3 (1), 26–29.

BONDY, F. (1964) “The negro problem: A conversation with James Baldwin”. *Transition magazine*, (12), 82–86.

ENTEL, A. (2008) *Dialéctica de lo Sensible. Imágenes entre Leonardo y Walter Benjamin*. Buenos Aires: Aidós.

GINSBERG, A. (1955) “Sunflower sutra”. *Aullido y otros poemas*. Madrid: Visor libros.

INDULAL, R. Y RAJALEKSHMI, R. (2009) “Signs of the beat: the image of beatitude in Allen’s Ginsberg’s Howl and other poems”. Consultado el 12 de abril de 2011 en <<http://www.scribd.com/doc/17406542/Signs-of-the-Beat-The-Poetry-of-Allen-Ginsberg>>

JANSSEN, M. (2008) “The Influence of Jazz on the Beat Generation”. Consultado el 12 de abril de 2011 en <<http://www.fb10.uni-bremen.de/anglistik/kerkhoff/beatgeneration/BG-Essays.htm>>

KELLNER, D. (2007) "Herbert Marcuse: Collected papers, vol. 4" y "Herbert Marcuse: Collected papers, vol. 3", *The new left and the sixties*. *Art and Liberation*. New York: Routledge.

MARCUSE, H. (1969a) "The new sensibility". *An essay on liberation* (23-48). Boston: Beacon Press.

——— (1969b) "Acerca del carácter afirmativo de la cultura". *Cultura y sociedad*.

——— (1972) "El arte como forma de realidad". Consultado el 12 de abril de 2011 en <<http://www.marcuse.org/herbert/pubs/70spubs/727tr04ArteRealidad.htm>>

MEZZADRA, S. (2010) "W.E.B. Du Bois, Sulla linea del colore". *Saggi e discorsi politici*. Bologna: Il Mulino.

ROZSACK, T. (1968) *The making of a counterculture*. New York: Anchor Books. 154 155

STANNARD BAKER, R. (1964) "An ostracised race in ferment: the conflict of negro parties and negro leaders over methods of dealing with their own problem". *Following the color line: American negro citizenship in the progressive era*. New York: Harper & Row.