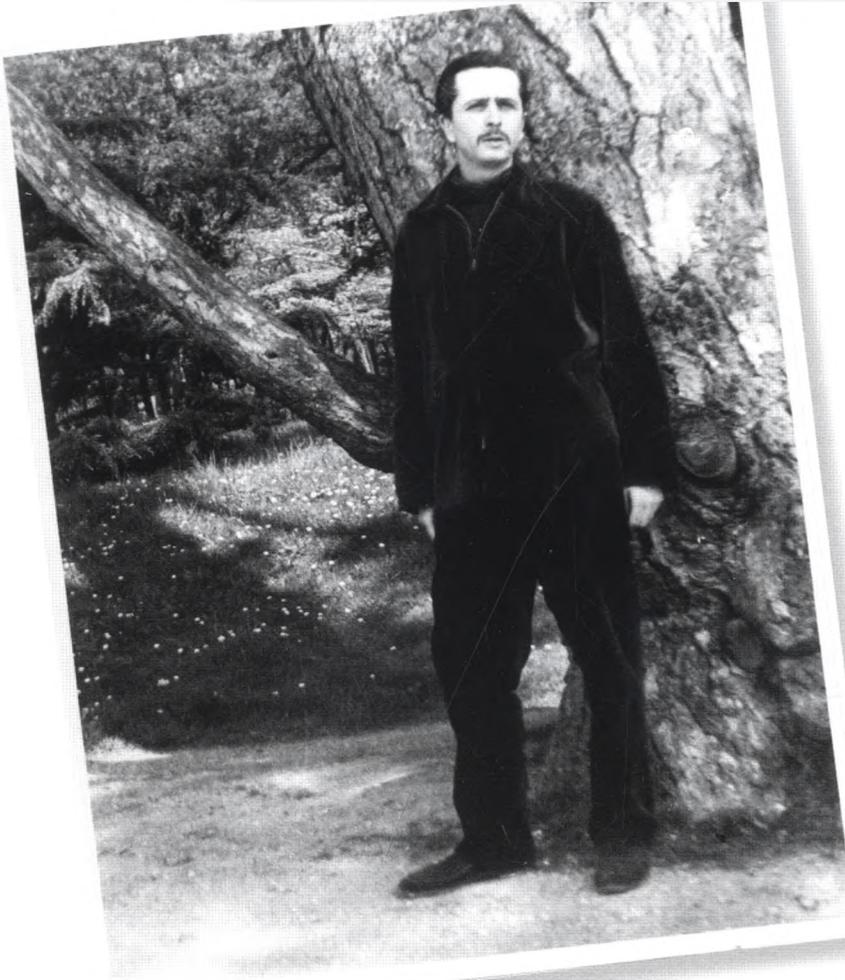


El lenguaje perdido: Juego y conciencia lírica en la poesía de Carlos Edmundo de Ory

Javier Vela

La idea de que el fenómeno y el discurso poéticos, desde el punto de vista de su finalidad, se asientan en la base de la experiencia lúdica, parece hoy día poco cuestionable. Desde las discusiones del paradigma clásico¹ a la teoría hermenéutica de Gadamer, la ontología de Fink o la filosofía revisionista de Boss o Duvignaud, haciendo calas en las perspicaces aportaciones románticas (con Kant y Schiller como punta de lanza), modernas (Freud, Huizinga) y posmodernas (sobre todo, en Caillois), el hecho lúdico ha sido revisado desde todas las ramas humanísticas. Pero, frente a las consabidas visiones sobre el juego considerado como origen de la cultura obsequiadas por los filósofos, antropólogos e historiadores modernos, creo oportuno centrarme, en relación a Ory, en los juicios vertidos por Hans-Georg Gadamer o Eugen Fink en torno a dicho fenómeno, por sus implicaciones con la teoría del arte en general y con la creación poética en particular. Desde esta convicción, me propongo en las líneas sucesivas subrayar la presencia dilatada del juego en la poesía oryana, sugerida a través de una triple condición ontológica, estética y lingüística.

1 Véanse *Leyes* y *Fedro*, de Platón, cuya censura de la escritura lúdica («paidía»), opuesta a la gravedad seria y adulta del habla («spoudé»), encallaría en la *Política* aristotélica, que otorga al juego carta de naturaleza como campo de pruebas del infante de cara a su adultez, pero cuyos supuestos apuntan de igual modo hacia una concepción finalista del mismo a la que este trabajo se opone frontalmente.



Ory en el Parc de Sceaux en 1953
(Foto de Denise Breuilh)

Comoquiera que el universo de ideas del hermeneuta alemán es hoy día ampliamente conocido, baste con deslizar un enunciado de especial importancia para nuestro empeño: Gadamer (2002: 66), para quien el juego, en sintonía con Huizinga, es «una condición elemental de la vida, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico», rebasa sin embargo el alcance teórico del historiador holandés al definir la experiencia estética del juego como un «lugar de autoconocimiento» donde se «suprime el tiempo en el tiempo». Este *tiempo* usurpado del tiempo horizontal («que corre», como ha escrito Bachelard [1999: 94], «con el agua del río y con el viento que pasa») corresponde al presente de la obra de arte y al «espacio cerrado» del poema: el espacio de juego. Quizá sobre decir que para Kant –como lo fue más tarde para Gadamer– el arte es puro *ludus*, ya que expresa el libre y armónico ejercicio de las facultades intelectuales independientemente del hecho de estar dirigidas a un fin concreto. No en vano, habla de la poesía como una producción de imágenes dirigida únicamente a «poner en juego» todas las facultades espirituales y a «alterarlas vivamente» sin tener en cuenta su inteligibilidad. Juego y poesía manifiestan así una autonomía que les permite ser, y no sólo en sentido

figurado, un mundo dentro del mundo. El pensamiento poético, transmutado en lenguaje, agudiza la percepción sensible y rebasa, ampliándola, nuestra capacidad de entendimiento. El fenómeno lúdico, por su parte, constituye siempre un acto de rebeldía contra la lógica estricta de los automatismos cotidianos y contra la alienación estética del individuo.

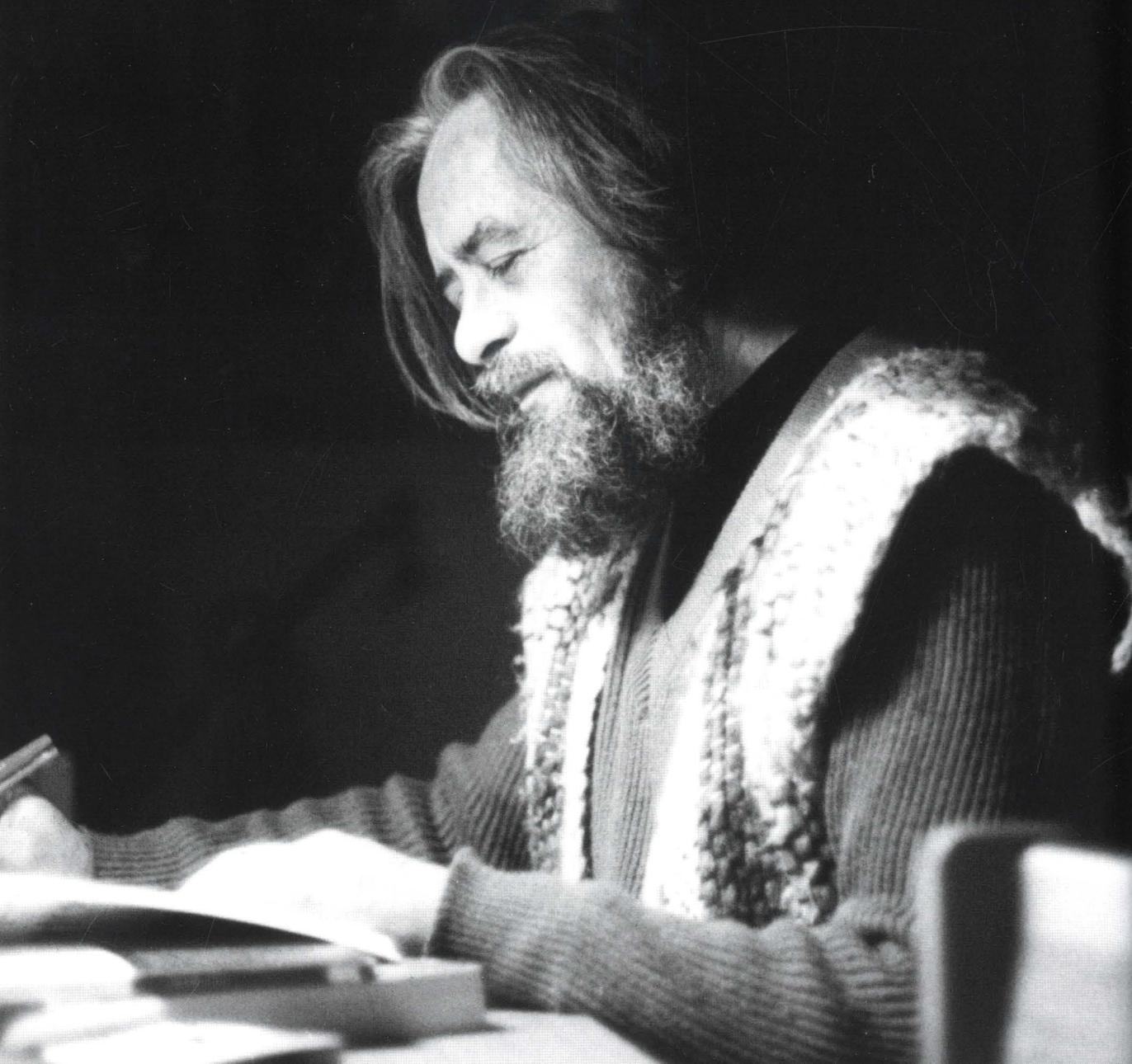
Acaso más recónditas –pues su obra cumbre al respecto, *Spiel als Weltsymbol*, «El juego como símbolo del mundo» (Fink, 1960), sigue sin traducción al castellano–, pero no menos lúcidas, son las tesis de Fink, quien se ocupa del juego definiéndolo como una dimensión existencial básica, autónoma y primordial. En la obra referida, llega a poner en duda que el fenómeno lúdico sea en última instancia un objeto de estudio como tal². Es dicha puesta en duda lo que me lleva a considerar, por lo que nos concierne, el ejercicio oryano de la poesía, así como el despliegue de su propia obra, bajo el principio de autonomía sugerido, ponderando el carácter autotélico del fenómeno lírico y de su discurso mismo como creador. No parece casual que el propio Ory, en su ensayo «Sueño de la poesía», escriba: «El arte no dejará nunca de ser ilusión, palabra cuya etimología latina arranca de *ludere*, es decir “jugar”. La poesía por sí misma ha de considerarse como juego de niño con el mundo» (Ory, 1978). Esta naturaleza esencialmente ilusoria («Mi arte de magia en un mundo sin magia», clamaría antes en su «Belleza aqueróntica», de *Música de lobo*) se prefigura ya en ciertos autores de inspiración romántica a los que Ory era afecto³. Así aparece en Hölderlin, que, en una carta dirigida a su madre en enero de 1799, dice que la poesía es «la más inocente de todas las ocupaciones» (Heidegger, 1992: 128); y el lenguaje poético, un arma inofensiva para la inmediatez de nuestras vidas.

Todo lo que el poeta canta o llora es, entonces, una ilusión verbal, una apariencia. Una querencia demasiado frecuente, sin embargo, pretende que el discurso lírico asuma un determinado valor práctico que conjure su «ausencia de utilidad», asignándole un uso social, o, en el mejor de los casos, una función que, a falta de una palabra mejor, convendremos en llamar terapéutica. A mediados de siglo pasado, el poeta y crítico literario estadounidense Yvors Winters ponía trabas a la teoría eliotana del arte según la cual el artista *no sabe lo que hace* (Winters, 1943) o, dicho de otro modo, no es consciente de los efectos

2 «Notre tentative de méditer sur le jeu ne se trouve pas dans la situation favorable de disposer dès l'abord d'une méthode reconnue qu'il faudrait simplement appliquer à un cas particulier. Il n'est même pas solidement établi que le problème du jeu soit véritablement un problème» (Fink, 1966: 30).

3 En una nota de su diario, de 1949, declara: «Yo parto del romanticismo germano y universal. De la idea teórica y activa del espíritu libre. Del ansia de infinito y de la eterna *Sehnsucht*» (Ory, 2004).

Ory en 1980 (Foto de Felipe Boso)

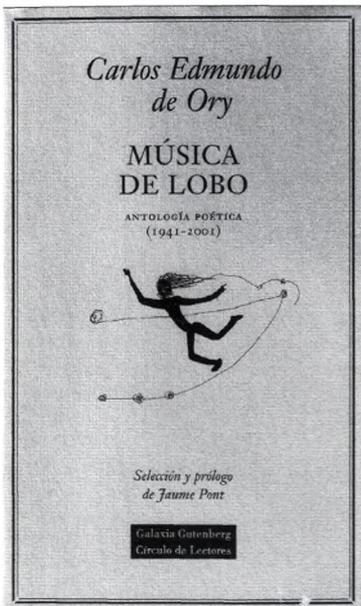


y resultados de esa liberación sensible y espontánea que el ejercicio artístico propicia y que, hasta donde sabemos, permanece generalmente limitada del lado de lo real. Para Winters, esa doctrina nos conduciría directamente a la clase más simple de determinismo. Pero Eliot, en la línea kantiana, aboga por un hacer artístico que produce ya satisfacción en sí mismo, y no necesariamente por efecto de sus resultados: «He asumido como algo axiomático que una creación, una obra de arte, es autotélica; y que la crítica, por el contrario, versa siempre sobre algo distinto a sí mismo» (Eliot, 1999).

Ory, cuya obra poética permaneció alejada del discurso eminentemente testimonial de una generación que operaría bajo el signo de lo social-realista (el cántico del *hombre situado*, lo llamaría Aleixandre), se nos antoja al cabo, una vez culminada la aventura iniciática del Postismo, un poeta conceptista y «egolórico» (Pont, 1998: 344), carácter que podemos rastrear –obviando, como es lógico, sus tentativas líricas juveniles– desde sus primeros poemas publicados en la revista *Fantasía*, en 1945. Excepción hecha de *La flauta prohibida* (de 1979, pero cuyo ciclo escritural arranca ya en 1947), el compromiso cívico de Ory, presente en toda su obra, no asoma en sus poemas sino en forma de angustia existencial (así en «Oda a la sangre» (Ory, 1973), de 1944, como en «Clamor meus» (Ory, 2003: 338), de 1992), lo que no deja de resultar congruente toda vez que el lenguaje de un poeta, como quería Montale (1976: 70), sea un lenguaje en sí mismo historizado, una obligada relación de diálogo con su tiempo y su espacio, y habida cuenta de que nuestra sociedad –es decir, nuestros medios– ampara a los autores panfletarios, a los voceros de la moralina, mientras margina a los verdaderos rebeldes.

Vadeando expresamente las urgencias políticas en un marcado empeño de no confundir lo esencial con lo transitorio, Ory nos ha legado en dicho libro un puñado de textos –véanse «Pablo de Chile», «Hombre en las calles» o «Persona non grata», entre otros– de amplitud humanística que exceden por fortuna su coyuntura histórica, no obstante articulados, dirá él en su prefacio, desde un «lenguaje imposible, esencialmente elíptico, fragmentario, como único idioma rebelde de la desesperación del habla» (Ory, 1979):

*Mi poesía no sale por la puerta de todos
sale por la rendija del mundo
por las alcantarillas del siglo
por las uñas de un criminal arrepentido
Vamos a la cama vamos a jugar a las tinieblas
Vamos a soñar con un perfil de lobo*



Si uno sigue aceptando como válidos (sin poner «cara de viudo») los dos imperativos categóricos entre los que, a juicio de Machado, se debatía la poesía moderna, a saber, esencialidad y temporalidad, y los toma, a modo de baliza, como condicionantes por los que sin remedio deba desenvolverse toda poesía actual, no cabría entender la huella lúdica que Ory imprime a su obra como un intemporalismo escapista, sino como una temporalización totalizadora de aliento universal y pan-poético, que hace uso de las formas retóricas siempre desde su función semántica, como peana de apoyo a una unidad de pensamiento de cariz agonista, y no como mero envoltorio de este último. Al recurrir al juego, la poesía oryana, como toda verdadera poesía, se abisma en la tarea de ampliar la escala de lo real, propiciando un entendimiento mítico de la experiencia y enriqueciendo nuestra idea de la realidad más allá de su simple dimensión histórica.

Conforme avanza en el proceso depurativo de su obra, Ory huye cada vez más de la norma, apostando por una sintaxis desautomatizada como método para revelar su inconsciente. Ingenio, fantasía, alusión, experimentación y ruptura del código lingüístico caracterizarán en el futuro las composiciones oryanas. Como argumenta Pont, «se trata, en suma, de releer la sucesión habitual de los hechos, a fin de restituirla a otra duración, a otro tiempo cuya epifanía se sobreponga a la estricta realidad exterior» (Pont, 1998: 277). Para ello, se sirve de la antítesis, el guiño coloquial, la homonimia, el calambur, la similicadencia o la aliteración significativa, manipulando, con especial concurso del hipérbaton, el marco sintagmático de la oración en base a enlaces rítmicos y sonoros de raigambre barroca que transgreden la ordenación lineal del lenguaje:

*Clima de ratas es la noche
El hombre huyendo y solo la tortuga
del mal lo alcanza con sus pobres ojos (Ory, 1969)*

La incidencia del ritmo en el sentido, que subrayara Jakobson; el *dar a ver*, de Eluard; el susurro del ser heideggeriano y, en definitiva, los giros sobrelógicos de la expresión poética confluyen de continuo en la gramática oryana.

*Te quiero hiero y es el mundo tu
rostro de palomar
Reina mía: las manos
de un paje pasajero
te tocan y se van (Ory, 1971)*

No obstante, ciertos giros, ciertas estructuras sintácticas deben ser consideradas no solo desviaciones o variaciones estilísticas con respecto a la progresión lógica del lenguaje, tan propias del autor, por otra parte, sino deliberadas alteraciones o negaciones de la sintaxis misma:

*Me lejos yo de ti los ir
E ir montado en un lejos
Piensa enlejamotriz (Ory, 1976)*

Dicha desviación se acentúa con el manejo –generalmente, con la omisión– de la puntuación, cuya ausencia acelera el *tempo* de lectura, obligándonos a reconsiderar, o a ponderar, más bien, los lazos gramaticales entre las palabras, difuminando sus funciones tradicionales:

*Mi boca es toda fresca toda fiesta
y estoy colmado de lenguaje equis (Ory, 1981)*

Algo semejante advertimos en las oraciones nominales inacabadas. Veamos cómo interactúan con los dos procesos anteriores –el hipérbaton, como liberación de los lazos sintagmáticos, y la ausencia de puntuación– a través de este ejemplo:

*En la seda furiosa de los días
nosotros dos ciclistas dos ciclistas
zigzagueando con sus dos bufandas (Ory, 1988)*

En todos estos casos, el debilitamiento de la sintaxis no pasa por ser una mera extravagancia, sino un recurso propio de la mecánica oryana para liberar la ambigüedad polisémica de las palabras y, por encima de todo, para recobrar

el lenguaje *perdido*, reinstaurando la potencialidad del fonema como totalidad semántica más allá del uso que de ella hace la tribu, afán no baladí si pensamos en el «delirio barroco» como uno de los elementos constitutivos de los flujos de juego.

Poco es lo que sabemos de lo que puede llevar a un creador a pasar de una iconología hierofántica, que revela lo sagrado por medio de la materia trabajada, a una visión atormentada del hombre mismo, «sobrecogido por la agresión de lo invisible» (Duvignaud, 1982) y abandonado al juego histérico de un enfrentamiento con lo absoluto, pero lo cierto es que la libertad lúdica de las formas oryanas parece encontrar su incitación en esa angustia histérica que asoma siempre como resultado de la ruptura abrupta entre dos mundos. «La presencia del juego y el conflicto del ser» (...), dos supuestos a priori «irreconciliables que, sin embargo, conviven en la contradictoria dualidad» del barroco, resuelve Jaume Pont (1998: 168). En ella, dice Pont, encuentra el escritor «el correlato perfecto de su desazón espiritual: conflicto lingüístico, tensión religiosa y existencial» y «contradicción del ser humano en el tiempo» (Pont, 1998: 325). En Ory laten siempre el asombro del niño criado «entre jabones y palomas» y la angustia que reptaba bajo un imaginario alucinado. Acercarse a su obra implica pasear por sus poemas con la actitud *ociosa* y desinteresada propia del hecho lúdico, sin buscar nada en él. Solo así ingresaremos en el juego demiúrgico que proyecta su obra luminosa y profética sobre los espejismos del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*. Trad. Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

DUVIGNAUD, Jean, *El juego del juego*. Trad. Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

ELIOT, T.S., *Función de la poesía y función de la crítica*. Trad. Jaime Gil de Biedma. Barcelona: Tusquets, 1999.

FINK, Eugen, *Spiel als weltsymbol*. Stuttgart: Kohlhammer, 1960. Traducción francesa de Hans Hildenbrand y Alex Lindenberg. *Le jeu comme symbole du monde*. París: Les Éditions de Minuit, 1966.

GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*. Trad. A. Gómez Ramos. Barcelona: Paidós, 2002.

-. «El juego como hilo conductor de la explicación ontológica», en *Verdad y Método*. Trad. A. Agud y R. de Agapito. Salamanca: Ed. Sígueme, 1991.

HEIDEGGER, Martin, «Hölderlin y la esencia de la poesía», en *Arte y Poesía*. Trad. Samuel Ramos. Buenos Aires: 1992.

KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

MONTALE, Eugenio, *En nuestro tiempo*. Trad. Juan Moreno. Barcelona: Plaza & Janés, 1976.

ORY, Carlos Edmundo de, *Poemas*. Madrid: Rialp, 1969.

–. *Música de lobo*. Madrid: Grupo N.O., 1970.

–. *Técnica y llanto*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1971.

–. *Los poemas de 1944*. Madrid: Joaquín Jiménez Arnau editor, 1973.

–. *Lee sin temor*. Madrid: Editora Nacional, 1976.

–. «Sueño de la poesía», en *Energeia*. Barcelona: Plaza y Janés, 1978.

–. *La flauta prohibida*. Madrid: Zero/Zyx, 1979.

–. *Miserable ternura/Cabaña*. Madrid: Hiperión, 1981.

–. *Sin permiso de ser ángel/Angel without a Permit*. Versión inglesa de Allen Ginsberg y Edith Grossman. Nueva York: Vanguardo Editions/Gas Station, 1988.

–. *Solo de poemas solos*, en *Música de lobo*. Ed. Jaume Pont. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2003.

–. *Diario 1944-2000* (3 volúmenes) Ed. Jesús Fernández Palacios. Cádiz: Diputación de Cádiz, 2004.

PONT, Jaume Pont, *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*. Lleida: Pagés Editors / Universitat de Lleida, 1998.

WINTERS, Yvor, *The Anatomy of nonsense*. Norfolk: New Directions, 1943.