

SOBRE EL *AULLIDO* DE GINSBERG Y EL GRITO DE MIGUEL LABORDETA

ON GINSBERG'S *HOWL* AND
MIGUEL LABORDETA'S SHOUT

José Luis CALVO CARILLA
Universidad de Zaragoza

Resumen: Este artículo estudia los vínculos entre el poeta de la *Beat Generation* Allen Ginsberg y la poesía española de los años sesenta, atendiendo sobre todo al papel que jugaron en ella los poetas Carlos Edmundo de Ory y Miguel Labordeta.

Palabras clave: *Beat Generation*, Allen Ginsberg, Carlos Edmundo de Ory, Miguel Labordeta.

Abstract: This paper studies the links between the Beat Generation poet Allen Ginsberg and the Spanish poetry of the sixties, paying particular attention to the role played in it by the poets Carlos Edmundo de Ory and Miguel Labordeta.

Keywords: *Beat Generation*, Allen Ginsberg, Carlos Edmundo de Ory, Miguel Labordeta.

Desde la escasa perspectiva de una decena de años de actividad, aunque intensa en viajes, drogas y exhibicionismos, Jack Kerouac (1922-1969) se sinceraba ante los lectores de la revista norteamericana *Esquire* al reducir el significado de la *Beat Generation* a los modestos límites que terminarían definiéndola en el futuro: los de un fenómeno minoritario surgido en un tiempo concreto y protagonizado por un grupo de *hipsters* del que quedan unas obras provocadoras y una serie de gestos excéntricos e iluminados.¹ Lo que ya diagnosticó Ignacio Gómez de Liaño (1967: 37) en las páginas de *Claraboya* con diáfana lucidez: “Los *beatnicks* no han revolucionado la estética de nuestro tiempo, siguen apegados a un sistema de comunicación literaria que puede adecuarse al escritor burgués. Lo que ellos nos han entregado es una crónica, es un informe rabiosamente sincero de sí mismos”.²

¹ Según cuenta Kerouac (2015), “la Generación *Beat* fue una visión que tuvimos John Clellon Holmes y yo, y Allen Ginsberg más salvajemente todavía, hacia fines de los años cuarenta, de una generación de *hipsters* locos e iluminados, que aparecieron de pronto y empezaron a errar por los caminos de América, graves, indiscretos, haciendo dedo, harapientos, beatíficos, hermosos, de una fea belleza *beat* —fue una visión que tuvimos cuando oímos la palabra *beat* en las esquinas de Times Square y en el Village, y en los centros de otras ciudades en las noches de la América de la posguerra —*beat* quería decir derrotado y marginado pero a la vez colmado de una convicción muy intensa. [...] Los héroes subterráneos que se salieron de la maquinaria de la “libertad” de Occidente y empezaron a tomar drogas, descubrieron el *bop*, tuvieron iluminaciones interiores, experimentaron el “desajuste de todos los sentidos”, hablaban en una lengua extraña, eran pobres y alegres, fueron profetas de un nuevo estilo de la cultura estadounidense, un estilo nuevo (creíamos) completamente libre de influencias europeas (a diferencia de la “Generación perdida”), un reencantamiento del mundo. Algo parecido pasaba casi al mismo tiempo en la Francia de posguerra de Sartre y Genet, algo sabíamos de eso. Pero en cuanto a la existencia de la Generación *Beat*, no fue verdaderamente más que una idea que se nos ocurrió. Nos quedábamos despiertos todo el día, las veinticuatro horas, y poníamos discos de Wardell Gray, Lester Young, Dexter Gordon, Willis Jackson, Lennie Tristano y los demás, un disco tras otro, y hablábamos incansablemente de ese aire nuevo que sentíamos en la calle. Escribíamos relatos sobre los santos negros del *jazz* que hacían dedo por Iowa con sus instrumentos y grabaciones y llevaban el mensaje secreto del hálito, de la respiración a otras costas, otras ciudades, a semejanza de un auténtico Walter el Indigente que liderara una invisible Primera Cruzada. Teníamos nuestros propios héroes, nuestros propios místicos, escribíamos novelas sobre ellos, las cantábamos, y componíamos larguísimas odas a los “ángeles” nuevos de la América subterránea. [...] Pero después de 1950 los fantasmas *beat* decayeron y se desvanecieron en cárceles y manicomios o quedaron confinados en la vergüenza de un conformismo silencioso; la generación misma fue efímera y muy pequeña”.

² En este contexto nace la figura del *hipster* o negro blanco. A diferencia del significado que esta etiqueta ha adquirido hoy, en los tiempos *beat* el *hipster* era el joven de clase media que, al sentirse socialmente desarraigado, intentaba asimilar los modos de vida del negro (entendidos como “la peligrosidad de una vida siempre en presente”, ajena a las instituciones propias de la sociedad blanca, que el negro no ha tenido nunca”). Es el “blanco negro” que describió Mailer (1973): “Una vida, por tanto, que busca placeres que se puedan “quemar” en el acto, puesto que se rechazan precisamente los mecanismos (comerciales, represivos, etc.) con que el sistema cristaliza y reproduce—castrándolos— dichos placeres”. De ahí la violencia, la sexualidad transgresora, el apoliticismo y el rechazo de todas las categorías y juicios morales basados en otra cosas que no sean los propios comportamientos. Ese negro que se imita vive en el *ghetto*, que pasa a primer plano como punto neurálgico de la sociedad norteamericana). Un *ghetto* con unos contenidos culturales concretos: la heroína, la cocaína, el LSD, el *jazz*, el *be-bop*, explosiones de rabia, intentos de organización, etc. Junto al *hipster*, el *beat* o el *beatnik*, el joven intelectual decidido a hacer oír su propia voz, más en un sentido existencial o poético que político, más abierto y extravertido, empedernido buscador de verdad (en la marihuana, el misticismo y la filosofía oriental, en el sexo y en el *be-bop*. Ver también, entre otros, Maffi (1975, I, 17-18).

Ory, un *beat avant la lettre*

De forma periódica suele recordarse la conexión de la poesía española y la *Beat Generation*, generalmente a través de la relación entre el poeta gaditano Carlos Edmundo de Ory (1923-2010), amigo y asiduo corresponsal de Miguel Labordeta (1921-1969), y el poeta norteamericano Allen Ginsberg (1926-1997). Pendiente queda un seguimiento de la seducción de la poesía *beat* más allá de la obra de estos dos amigos, tarea que en principio obligaría a releer no solo la poesía de la “sociedad limitada” de los *novísimos* de Castellet, sino también de marginalidades colaterales a la misma como las de José Miguel Ullán, Jesús Munárriz, Ramón Buenaventura o Agustín Delgado. Todos ellos, y tal vez algunos más de los englobados genéricamente bajo la etiqueta de “los otros novísimos”, encuadrados en grupos o simplemente próximos a las variantes poéticas más innovadoras de los años sesenta: aquellas que, como se ha dicho, no necesitaron apoyarse en el cadáver de la poesía social para conseguir consolidar unas personalidades líricas acordes con su tiempo (Lanz Rivera, 2005).

Se sabe que el autor de *Howl* (1956) visitó Madrid en 1957, tan solo unos meses después de que la editorial neoyorquina City Lights publicara su sonado poema *Howl*. Esta fue su contribución más notable al movimiento *beat*: el extenso y torrencial poema así titulado, que dedicó a su amigo y confidente Carl Solomon, escrito en 1955 y publicado originalmente en Inglaterra, con prólogo de William Carlos Williams. En 1956 se editó en San Francisco (California, USA), incluido en un volumen que llevaba por título *Howl and other poems*.

Pero en la España de 1957 seguían prohibidas por orden gubernativa todas las libertades públicas y el silencio censor impuesto por la dictadura afectaba también a los poetas. La España que encontró Ginsberg en su primera estancia en Madrid era poco propicia a las rebeldías, siquiera fueran éstas de naturaleza lírica. Aún estaban recientes los acontecimientos del 7 de febrero del año anterior, fecha en la que los estudiantes, desobedeciendo el estado de sitio decretado por las autoridades franquistas, salieron en manifestación por primera vez desde la Guerra Civil. Los altercados que se desencadenaron tras esa marcha por la calle San Bernardo se saldaron con un muerto, el falangista Matías Montero, y varios líderes estudiantiles detenidos. Aunque, como se ha señalado, nada más lejos de las intenciones del poeta *beat* a su paso por la Península que recitar sus poemas. En la España de Franco, “las mejores mentes de esa generación” no habían sido “destruidas por la locura” precisamente; más bien estaban siendo machacadas, día sí y día también, por las porras de la policía y los fascistas (Bravo, 2018).

En aquella España de los cincuenta era de todo punto imposible que un poema como *Howl* pudiera ser publicado ni siquiera leído en público. Pero no únicamente por la censura, como en el caso de los poemas de Blas de Otero; sino, “por la imposibilidad de que alguien pudiera ponerse en el lugar de Allen Ginsberg o en el de los protagonistas de su poema. ¿Quiénes eran esos grandes espíritus que se arrastraban de madrugada por las calles de los negros en búsqueda de la droga urgente? ¿Qué era la marihuana? ¿Y la mescalina? Ni idea. *Howl* hablaba de otro planeta” (Atxaga, 2006).

Ni la situación política ni el clima sociológico parecieron importar demasiado a Allen Ginsberg y a sus amigos en aquella primera visita a España. El grupo había salido de Tánger, considerado entonces como uno de los paraísos de la droga y la permisividad sexual,³ e hizo un alto en España con la intención de establecer aquí el campamento base para recorrer en *autostop* diferentes países europeos, entre ellos Francia, Holanda, Italia y Dinamarca. Ginsberg había venido acompañado de Peter Orlovsky, William S. Burroughs y Alan Ansen. La visita formaba parte de uno de los viajes de aprendizaje y liberación con los que se proponían recorrer el mundo y liberarse de una sociedad norteamericana alienada, conformista y entregada al consumismo.

Una vez al otro lado de los Pirineos, la primera ciudad que visitaron fue París, donde se sintieron atraídos por la seducción cultural de la capital francesa. Bourroghs, que conocía bien la ciudad de sus estancias anteriores a la II Guerra Mundial, terminaría instalándose en la habitación de un hotel, en la que terminaron encontrando también cobijo Ginsberg y Orlovsky. Allí Bourroghs retomó el contacto con vanguardistas franceses como Henri Michaud o Marcel Duchamp e introdujo a sus amigos en el ambiente bohemio y cosmopolita de galerías, cafés, editoriales y librerías. Esta inyección de savia de la literatura francesa y, de modo especial, del vanguardismo europeo sería el revulsivo que Ginsberg necesitaba para liberarse de su obsesiva fijación en la exuberante incontinencia comunicativa de Whitman y, en cierto modo, de Williams Carlos Williams (Lane, 2017).

De todos modos, las actividades de Ginsberg y sus amigos apenas tuvieron repercusión en la potente actividad cultural francesa, ni siquiera en la de los países que luego visitaron, en los que la penetración de la literatura *beat* fue muy lenta, tal vez porque no aportaba novedades sustanciales que pudieran enriquecer las principales tradiciones de la poesía europea. Aunque cabe recordar que tampoco su influencia fue decisiva en los propios Estados Unidos, donde una década después de su aparición los *beats* habían caído ya en el olvido. En Francia, en concreto, existen muy pocas traducciones hasta finales de 1980. En este sentido, Ginsberg era mucho menos conocido como poeta que como activista político y portavoz de una contagiosa rebeldía generacional (Malagnat, 2018).

Ello explica que Ory, pese a vivir en París desde 1955, no hubiera tratado personalmente a Ginsberg hasta que coincidió con él en 1987. A partir de ese año, la relación entre ambos poetas comenzó a ser fluida. El 7 de enero de 1994, el poeta gaditano redactaba en su casa de Thézy-Glimont la siguiente anotación, recogida en el tercero de los volúmenes de su *Diario (1976-2000)*:

³ Tal vez porque seguían participando de los tópicos difundidos por los viajeros románticos. Entre 1925 y 1960, la ciudad de Tánger se transformó en una "zona internacional", políticamente neutral y económicamente abierta. Definida por Mohamed Choukri, cronista oficioso del inframundo tangerino, como "la más extraordinaria y misteriosa ciudad del mundo", Tánger fue el destino exótico por excelencia de buena parte de la intelectualidad europea y norteamericana de la época. El ambiente de permisividad sexual, el libre acceso a drogas blandas, el carácter meridional y abierto de los nativos, junto a la promesa de una vida fácil y asequible, resultaron ser un imán irresistible para artistas como Henri Matisse, Jean Genet, Paul y Jane Bowles, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Truman Capote o Tennessee Williams, entre otros. En torno a ellos se fue creando una nutrida y discontinua comunidad de expatriados que poco a poco fueron agrandando la leyenda de la ciudad hasta convertirla en un territorio mítico y literario que aún hoy sigue vivo en la imaginación de los lectores de todo el mundo (Mendoza, 2014).

Copio aquí un párrafo de una carta que me escribe Jesús Fernández Palacios, fechada en Cádiz, 26.12.93, a propósito de un recital de Allen Ginsberg en Madrid, últimamente: “José Ramón fue al recital de Madrid y me contó que estuvo interesantísimo. Ya te contará Ripoll: hablaron y J.J.R. le enseñó la revista y le dijo que íbamos a publicar tus traducciones. Le gustó la revista y dijo que tú eras el único, el mejor poeta *beat* de España. Estuvo simpático”. Con que yo, poeta *beat*. No está mal la definición. Esto me recuerda lo que a mí me dijo el mismo Ginsberg en Nueva York, después de escuchar mis poemas en un recital que di en Gas Station, la noche del 31 de octubre de 1987. Me dijo: -Tenemos el mismo *élan* (creo que me dijo *élan*, significando arranque o impulso, o ímpetu, o entusiasmo). Luego, me comparaba con su propia poesía. Ambos somos aventureros espirituales buscadores de la “X” mística. Holísticos, tántricos, budistas y gestaltistas del *totalismo místico* (Ory, 200: III, 302).

El libro, folleto o *plaque*, en edición bilingüe, lleva el título de *Sin permiso de ser ángel/Angel without a permit*, está firmado por Carlos Edmundo de Ory, traducido al inglés por Ginsberg y Edith Grossmann. Consta de ocho poemas (“Secreto del arte”, “Pincelada de ternura”, “Ritornello de Nueva York”, “Diálogo del perro y el ángel”, “La misa del degüello”, “Taller de frases”, “Visitanoche a Allen Ginsberg” y “Fiesta del alma”, todos ellos escritos durante la primera estancia de Ory en Nueva York, entre el 24 de octubre y el 7 de noviembre de 1987 (Pérez-Bustamante Mourier y López Clési, 2016).⁴ El libro fue publicado al año siguiente por la Vanguardo Editions/Gas Station de New York y está recogido en *Música de lobo* (Ory, 2003).

Mesado Gimeno (2016) ha relacionado una aproximación a las “convergencias” entre la *Beat generation* y los vanguardistas españoles de los años 50 y, de forma especial, en relación al Postismo en cuanto poética de la marginalidad y como tendencia que había mantenido una actitud similar a la de los poetas de la *Beat generation* americana. En concreto, se detiene en la poesía de Carlos Edmundo de Ory, quien, “en su exilio voluntario a Francia en 1955, coincide con la transgresión de los poetas americanos”. En su apoyo equipara el “Manifiesto del Intorrealismo íntegro”, que publica en 1951 en colaboración con el pintor Darío Suro, donde ambos artistas proclamaban un arte y una poesía de signo interior, metafísico y místico similar a la de los jóvenes rebeldes norteamericanos.

Más allá de la coincidencia temporal de fechas entre el nacimiento del postismo y la generación *beat* —coincidencia que habría que extender a las diversas disidencias poéticas de otros países—, sí parece que ambas marginalidades obedecen a unos mismos orígenes. En este sentido, Mesado Gimeno centra la cuestión de las afinidades mutuas con observaciones de interés:

La poesía *beat* y la poesía oryana convergen plenamente en una serie de puntos. En primer lugar, ambas proponen una poesía libre, salvaje, experimental, que busca vías alternativas al discurso del racionalismo burgués, una poesía lunática que se acerca a la inocencia de la niñez, una poesía de signo oral que sea un grito. Pero también se trata de una poesía meditativa, metafísica, visionaria a la manera de William Blake, ebria y mágica. Si los poetas *beat* reivindicaron el taoísmo y el budismo, sobre todo el budismo zen, la poesía de Ory desde la aventura intorrealista queda constituida como metanoia, una permanente transformación alquímica interior, esta poesía presenta la orografía de un proceso de iluminación. Como los poetas *beat*, la poesía oryana se acerca también a las tradiciones orientales: hinduismo, taoísmo, tantrismo, budismo mahayana y budismo zen. Ya el Postismo reivindicó el primitivismo artístico o actitud *naïf* y el acercamiento a una estética organicista en consonancia con una realidad fluida, también incorporó aspectos de la lógica paradójica del budismo zen. Ory exploró otros

⁴ Se trata de una investigación realizada a partir de los fondos documentales existentes en la Fundación Carlos Edmundo de Ory: Caja Osvaldo Gomáriz nº32/1975-1995; Caja Etelvina Astrada nº5/ 1975-1996 y Caja a nombre de Allen Ginsberg, Álbumes de fotografías correspondientes a 1974-1979, 1980-1982 y 1987.

territorios heterodoxos como las filosofías de la antigüedad pagana, el sufismo, la mística cristiana, la alquimia y el ocultismo (Mesado Gimeno, 2016, 116).

Y, respecto a *Sin permiso de ser ángel*, concluye que es el documento que certifica, no solo la convergencia de “dos almas gemelas” sino, sobre todo, de “dos poéticas insumisas” o “dos rebeliones paralelas”: la del poeta americano rompedor de moldes de conducta que había hallado un lenguaje poético tremendamente intuitivo y espontáneo, y la del poeta gaditano que agitó los aires viciados de la caduca cultura castiza en busca de una libertad expresiva absoluta (Mesado Gimeno, 2015, 51-63).

Habría que esperar casi medio siglo para que Allen Ginsberg viajase de nuevo a Madrid, esta vez sí, a recitar sus poemas. Fue el 14 de diciembre de 1993, en el Círculo de Bellas Artes. Bravo (2018) realizó la crónica de la velada:

Allen Ginsberg quiso compartir protagonismo con otro de los grandes poetas anglosajones: William Blake. Del inglés eligió *The Tyger*, pieza que interpretó acompañado de un armonio, ese pequeño instrumento de teclado accionado con un fuelle, que también utilizaría Nico en muchos de sus conciertos.

A continuación fue el turno de *Gospel Noble Truths*, al que siguió el ya mencionado *Put Down Your Cigarette Rag* y, más tarde, el que sería uno de los platos fuertes de la velada: *Howl. Es muy largo*, afirmó Ginsberg sobre su pieza más conocida, pero, continuó, “esta noche voy a hacerlo, porque es mi primera lectura de poesía en Madrid”. Dicho y hecho. Empezó con eso de “*I saw the best minds of my generation destroyed by madness*” y no paró hasta llegar a “*the door of my cottage in the Western night*”.

Con el público totalmente entregado, Ginsberg recordó a su padre muerto con *Father Death Blues* y decidió hacer un alto. “Estamos *in media res*, hemos cubierto el periodo desde el 55 al 77: después comienzo con 1986”.

Tras un breve descanso entre bastidores, el poeta volvió a echar por tierra ese mito de persona huraña, inaccesible o, por lo menos, “difícil”. Sentado en la primera fila del patio de butacas, accedió a firmar autógrafos a todo aquel que se acercaba. Tan solo puso una condición: **no firmar papeles en blanco u otros materiales que no fueran libros**. En eso, no solo fue implacable sino que no dudó en sacar su mal genio.

Tras cumplir con los fans, algunos de los cuales habían vuelto a proveerse de bebida, Ginsberg regresó al escenario y encaró la segunda parte del recital, que se inició con una soberbia interpretación al armonio de *Sickness Blues*, continuó con un homenaje a Fernando Pessoa, luego la trepidante *Hum Bom!* y concluyó como había empezado, con un poema de William Blake al armonio, esta vez coreado y acompañado a las palmas por el público en la sala.

“Esto es algo con lo que todos podríamos cantar”, invitó el poeta antes de comenzar *Nurse’s Song*. “Especialmente aquellos que no saben inglés. El verso final es como un mantra. Si no sabéis cantar, suena mejor”. Por si la cosa no había quedado clara, Ginsberg remató su razonamiento con un “generalmente es más agradable cantar que estar ahí dándole vueltas a si deberías o no deberías hacerlo”. El público captó el mensaje y, minutos después, coreaba “And all the hills echoed... And all the hills echoed...”

Labordeta, ¿lector de Ginsberg?

En alguna ocasión la crítica labordetiana ha relacionado a Miguel Labordeta con la generación *beat* y, en concreto, con Allen Ginsberg, con el objeto de enfatizar la contemporaneidad de su poesía, si bien los supuestos paralelismos entre ambos poetas apenas han ido más allá de mencionar el parecido de algunos de los poemas del aragonés con *Howl* como poema angular de dicha afinidad.

El aire de familia entre Ginsberg y Miguel Labordeta responde a un clima poético común, heredado, al menos en parte, de unas mismas fuentes. Burroughs había inducido al autor de *Aullido* a

ampliar la exclusividad de sus querencias whitmanianas iniciales para introducirlo en la tradición de los grandes poetas europeos (W. B. Yeats, Arthur Rimbaud, Baudelaire, Blake, Lorca, la vanguardia francesa...). En cambio, en la poesía de Miguel nunca fue necesario ese injerto de una tradición en otra, pues ambas estaban conviviendo en su poesía desde su primer libro: la gran poesía europea y la más difusa herencia de Whitman (a través del propio autor de *Song of myself* y de la mediación de líricos influidos por el viejo patriarca de “las barbas hacia el polo y las manos abiertas” como García Lorca y, sobre todo, León Felipe.

Miguel falleció en Zaragoza el 1 de agosto de 1969, cuando la poesía (la internacional y la suya propia) estaban intentando sobrenadar en un mar alborotado de tendencias centrífugas que tardaría todavía demasiado tiempo en encontrar una relativa calma creadora. Su temprana muerte, a los 48 años de edad, cumplía a rajatabla la sentencia de un profético “aerolito” de su amigo Carlos: “Si te gusta ser llamado poeta desde joven, cuida de vivir poco”.

Y no era la primera vez que Miguel escuchaba con respeto los consejos de su amigo. Desde su estancia en Madrid para realizar su tesis doctoral, el zaragozano había tenido una estrecha relación literaria con Ory quien, pese a ser tan solo dos años mayor que Miguel, ejerció una considerable ascendencia literaria sobre el aragonés como avezado escrutador de los horizontes en los que se debatía la creación lírica más avanzada. Desde que se conocieron en Madrid, su amistad quedó plasmada en una ininterrumpida relación epistolar que pervivió a lo largo de los años.⁵ Entre los consejos que Ory proponía a su amigo sobre el poeta y la poesía figuraba su propuesta de inmersión en el “*sentimiento oceánico* que entraña toda poesía verdadera”, palabras llamativamente próximas a las que casi dos décadas más tarde el autor de *On the road* firmaría en la revista leonesa *Claraboya* a modo de programa generacional: “Dirígete del centro a la orilla, nada en el mar del lenguaje” (Kerouac, 1967: 35).

En la correspondencia entre Ory y Labordeta queda constancia de la rabia iconoclasta — contemporánea y fácilmente asimilable a lo *beat*— que el gaditano descubre en su corresponsal:

Debes ser un hombre carnal, es decir, gordo, peludo, sátiro y satírico, enamorado de la filosofía física, de los astros también y de las plantas. Tú conoces el sueño de nuestra común enfermedad. Conoces el sueño aterido de la pústula y el bendito clamor de la gangrena. ¡Pero al diablo los consabidos partos! Conoces el veredicto del fósforo, la salutación optimista del desenterrado, la gran barba consuetudinaria de los góticos del oficio: los oficinistas; la gran podredumbre virginal de las muchachas titilando al atardecer empaquetadas en sus medias de seda, sus bragas, sus sostenes, sus vaporosos trajes de sueño, sus sonrisas de juventud y temor (Ory, 1949).

Ahora te hablo en confianza [...]. Tú estás llamado a ser quien me ayudes, si lo deseas, a salvar la poesía de los poetas. España se ha vuelto una legión de poetas. Yo sé que tú estás sintiendo esto como yo.

⁵ Aunque la correspondencia que se conserva entre ambos, (todavía incompleta, a falta de cruzar sus respectivos epistolarios) no pueda por el momento puntualizar dicha mediación en todos sus extremos). Como es bien conocido, una vez finalizada su licenciatura en Historia, Miguel Labordeta se estableció en Madrid durante unos meses para realizar su tesis doctoral—“Llegué a Madrid un once novembrino de aquel año de gracia. / Los rusos y los yankis se aprestaban a hacernos ya la pascua. / Quería ser doctor. / Tenía un padre rico (decían) / paseé por el Prado mi calvota incipiente / mis bienes eran pocos: un autobús de pena con veinticinco surcos / ochocientas pesetas en mano cada mes y una escoba espiritual en la maleta...” —recordaría en *Epilírica* (1961).

Pero tú tienes sangre en los cojones. Por eso te hablo delante de la garganta abierta y erótica de la lluvia que jode con el viento como una puta caída de los cielos (Ory, 1951).

Pero aunque el espíritu *beat* movía las concepciones y las prácticas de Ory y de Labordeta, en la relación epistolar entre ambos hasta ahora conocida no figuran alusiones o comentarios ni a la corriente *beat* ni a la obra de Ginsberg.

Sería precisamente en las páginas de la revista poética leonesa *Claraboya* (1963-1968) donde Miguel Labordeta se encontrara por primera vez con la poesía norteamericana de los *beats* y, presumiblemente, con los primeros fragmentos de *Howl*. Por lo tanto, si la primera vía de acceso remoto pudo llegarle a Miguel a través de las afinidades ginsbergianas (o, con más propiedad, “preginsbergianas”) de su amigo gaditano, un segundo encuentro intelectual con el poeta norteamericano se produjo al leer los fragmentos de *Howl* en las páginas de la revista de Agustín Delgado.⁶

Heredera de la también leonesa *Espadaña* (1944-1951) —la revista de Lama, Nora y Crémer, en la que Labordeta colaboró en varias ocasiones y contribuyó a radicalizar con un valiente artículo-manifiesto en defensa de la poesía revolucionaria—, *Claraboya* no llegó a contar entre sus colaboradores con el poeta aragonés, aunque es razonable suponer que éste siguió con interés la trayectoria de una revista que tanto se parecía a *Espadaña*, con la que esta nueva revista leonesa nunca llegó a cortar su cordón umbilical (Lanz Rivera, 2014).

Gracias a las inquietudes de *Claraboya*, Labordeta pudo tener acceso (por supuesto, limitado) a la poesía de la generación *beat* y, en concreto, a unos fragmentos representativos del poema *Howl*, considerado como el más emblemático de la poesía *beat*, que ya el número 10 de la revista tomaba como una de las referencias de la poesía contemporánea (“una poesía deshilachada, a cachos”, la de “unos poetas acordes con unos tiempos nada ordenados y medidos”) y que en el número 14 aparecía traducido por primera vez en España por Marcos Ricardo Barnatán.

Aunque más relevante parece el hecho de que en las páginas de *Claraboya* encontrara planteado Miguel el debate que tanto lo estaba desvelando en aquellos críticos años sesenta. Como se ha dicho, en esta revista leonesa se encuentra, en la mayor parte de los casos, aquella poesía que pudo ser dominante en el panorama español aproximadamente entre 1968 y 1977. Tales manifestaciones líricas obedecían a estéticas que pudieron suponer un revulsivo para la joven generación de escritores y que, sin embargo, quedaron arrumbadas por la implantación de otras corrientes más y mejor publicitadas, aunque tal vez de no mayor calidad (Lanz Rivera, 2014).

⁶ Quien la dirigió a lo largo de sus 19 números. Fueron también fundadores Luis Mateo Díez, José Antonio Llamas y Ángel Fierro y contó con colaboradores, entonces todavía emergentes, como Manuel Vázquez Montalbán, Pere Gimferrer, Juan Luis Panero, José Miguel Ullán, José María Guelbenzu, Antonio Gamoneda, Carlos Álvarez, Claudio Rodríguez o Guillermo Carnero.

Labordeta vs. Ginsberg

En los años sesenta, un Labordeta solitario, recluido en su “zaragozana gusanera”, aspiraba a alcanzar en su poesía un estadio superior cognoscitivo y expresivo al que aplicó diversos nombres, como “metalírico” o “autéptico”. Y para conseguirlo se debatía febrilmente entre tendencias líricas en apariencia contradictorias. Seguía creyendo en las potencialidades comunicativas de un mensaje vivo y formalmente renovado, para lo cual miraba de reojo al experimentalismo internacional del momento, cuya gratuidad e intranscendencia se proponía superar integrándolo en un concepción total del poema que supusiera, lo mismo que el resto de los avances científicos y sociales de la Humanidad, una ambiciosa expansión del conocimiento más allá de la racionalidad, en los inexplorados ámbitos de lo desconocido.

Antes de que el corazón de Miguel dejara de latir, su poesía había atravesado una década de silencio interrumpida únicamente por las reflexiones retrospectivas de sus antologías. En cualquier caso, el estado de ánimo del poeta en estos años de *impasse* creador era conocido. A la afirmación, lanzada por uno de sus entrevistadores, de que había ido muy lejos en sus primeros libros y ahora parecía estancado, el poeta respondía: “Sigo escribiendo, aunque no haya publicado. No quiero sacar todos los tópicos sociales. Para escribir y no decir cosas interesantes, no merece la pena. Es mejor dedicarse a otra cosa. Es mejor no publicar. No escribir”. Decía estar sometiendo su creación a la turbina depuradora de la vanguardia. Ansiaba traspasar las fronteras de la realidad que hasta entonces le había servido de inspiración —y cuyos límites de hecho había venido forzando y trascendiendo en su poesía anterior— para llegar al otro lado y beber en las fuentes mágicas y míticas del pensamiento poético. Ambiciosa aunque inconcreta persecución de un nuevo ideal de poesía que quería simbolizar con el título de su próximo libro, cuya publicación aplazaba a un futuro casi remoto: “Se titula *Metalírica* —más allá de la lírica— y es posible que se publique dentro de treinta años”.⁷ Parecidas reflexiones desvelaba Ginsberg a los lectores de *Claraboya* en esos mismos años: “No puedo escribir, excepto diarios y sueños... El próximo paso para la poesía, si hay alguno, no puedo imaginarlo. Quizá hemos llegado a un punto de evolución humana o inhumana donde el arte de las palabras es dinosauriamente viejo y fútil, y debe dejarse de lado...” (Ginsberg, 1967, 36).

Y, sin embargo, más allá de esos momentos de zozobra espiritual —susceptibles, por otra parte, de ser vividos por todo creador consciente ante el proceso de realización de su obra—, existe un cierto aire de familia entre los dos poetas. Ambos habían partido de una similar conciencia de desvalimiento. El Ginsberg de *Empty mirrors* había vinculado su postración existencial a su edad (“Tengo 23 años, año del cumpleaños de acero, / puerta de oscuridad. Estoy enfermo. Física y espiritualmente me he vuelto / impotente en mi locura este mes. / De pronto me di cuenta de que mi cabeza / está separada de mi cuerpo; / me di cuenta por mí mismo / hace unas pocas noches, / tirado sin dormir en el sofá”), y Miguel, a su vez, dedicará todo un libro a explorar los 25 años de edad de su problemático mundo interior.

⁷ Véase mi “introducción” a la edición de *Transeúnte central y otros poemas* (Calvo Carilla, 2010: 55 y ss).

Ambos interrogan al espejo ansiosos de encontrar respuestas (“Dime, Miguel, ¿quién eres tú?”, exclama el aragonés al comenzar *Sumido 25*, y el norteamericano parece replicarle en “Mescalina” (*Kaddish*): “Ginsberg podrido, hoy me miré en el espejo desnudo...””) y ambos intentan reconstruir también un yo fragmentado, ausente y hastiado de sí mismo. Los versos siguientes podría firmarlos Luis Cernuda (al que, como al autor de *Poeta en Nueva York*, pudo haber leído Ginsberg), o también el propio Miguel frente al espejo de “Unidad” (*Sumido 25*):

Me hice el amor a mí mismo
En el espejo, besando mis propios labios
Me dije: “Me amo,
Te amo más que a nadie”. (Ginsberg, 1969: 16)

Nuevas coincidencias se encuentran en el tratamiento de temas como la ciudad, cuya presencia adquiere en Ginsberg y en Labordeta una significación simbólica y una amplificación visionaria similares. La urbe moderna de Ginsberg (San Francisco, Nueva York) y la de Labordeta (Zaragoza, Sydnik) son, cada una a su modo, nuevas Molochs o Babilonias bíblicas, ciudades levíticas y desalmadas. Es la misma urbe mil veces recreada por la poesía y la novela de la Europa de entreguerras —con ejemplos clásicos como los de *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, *Berlinalexanderplatz* de Alfred Döblin (1929), *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (1930), la imaginaria ciudad americana de entreguerras que Brecht condena al fuego al final de la representación de su musical—. Podrían añadirse otros muchos ejemplos literarios y plásticos de la megapolis expresionista, sin olvidar el modelo lorquiano de *Poeta en Nueva York*, uno de los patrones más influyentes tanto para Labordeta como para Ginsberg.

Las similitudes pueden detectarse también en algunas claves formales comunes. Es oportuno recordar a este respecto que, del mismo modo que Ginsberg, Labordeta se inserta en la lejana tradición oracular originada en el norteamericano Walt Withman, la cual, como se ha anticipado, contó con destacados cultivadores en España, comenzando por el propio León Felipe, traductor *pro domo sua* del *Canto a mí mismo* y de otros poemas withmanianos, cuya voz tumultuosa, elegiaca y apocalíptica, se dejó oír en salmos, trenos y gritos dirigidos a todo el género humano. Otros poetas, como Neruda, Alberti, Vallejo, Aleixandre o el último Juan Ramón, figuraban entre los más frecuentados de la biblioteca labordetiana.

El lenguaje profético comienza a hacer acto de presencia en los borradores de Miguel en torno al último año de la guerra, impregnando su poesía de patetismo y rebeldía, cuyos extremos de regresión y apocalipsis miran hacia modelos como el del Lorca neoyorquino o el del propio León Felipe, quien en *Ganarás la luz* (1943) profetiza la destrucción de Nínive, ciudad maldita habitada por seres eliotianos, hombres-nadie “con un grito de estopa en la garganta y una gota de asfalto en la retina”. También fue León Felipe quien le enseñó a valorar la Biblia en lo que tiene de fuente de poesía, al recordarle con insistencia que el poeta, al volver a los textos sagrados, no hace más que regresar a su antigua palabra (Palomo Vázquez, 1984), lección que por esos mismos años Ginsberg estaba llevando a sus versos con provecho.

Podría pensarse en las equivalencias entre el aullido de Ginsberg y el grito labordetiano. El grito de Munch, cifra y síntesis del expresionismo alemán, sirve también para comprender amplias zonas de la poesía labordetiana caracterizadas por un intenso *pathos* emocional que, lejos de hurtarse a los dominios de la razón, se manifiesta en los límites fronterizos y más conflictivos de la consciencia. “Cada texto cabal se basta a sí mismo, y es autístico por excelencia” —le escribiría su amigo Carlos Edmundo de Ory—, y el intuitivo Labordeta —quien, sin duda, vislumbró de inmediato que tal solipsismo creador garantizaba de modo prematuro una originalidad y una inmediatez expresiva que podían suponer un atajo heterodoxo en el largo camino de maduración de la personalidad poética a que aspiraba— no tardaría en insuflar en dicho “autismo” creador la verdad y la hondura de una sustancia humana de la que carecían tanto los alcanforados versos garcilasistas como los ejercicios lúdicos de los postistas.

El poeta zaragozano fue ambiguo a la hora de formular estos extremos y, como el autor de *Howl*, no acostumbró a abandonarse a los caprichos de una escritura poética descontrolada. El discurso lírico —el “ritmo sin fin del pensamiento” para Ginsberg— podía estar tan distorsionado que a veces era fácil tomarlo por surrealista, pero la comprensión y la intencionalidad de la palabra posee en ambos poetas una dirección semántica que la diferencia de un mero tejido de asociaciones alógicas. En este sentido, diferentes críticos han caracterizado la escritura *beat* como un flujo ininterrumpido, desde el fondo del espíritu, de ideas y palabras que soplan sobre las imágenes; y tal vez la droga tuviera mucho que ver con tales desinhibiciones expresivas a la hora de desnudarse para mostrar los más recónditos recovecos interiores (exhibicionismo que en el momento de su aparición supuso a la vez una forma de protesta frente a las convenciones sociales existentes).

Como tal discurso fragmentario, tanto Ginsberg como Burroughs enmarcaron los versos en “blancos vigorosos que separan las respiraciones poéticas” y llegaron a suprimir en ellos la puntuación. También la labordetiana es una escritura justificada por la autenticidad y la espontaneidad, hasta el punto de prescindir de puntuación en alguno de sus libros. Sus largos periodos oracionales no suelen terminar en tanto no se cierra el sentido ni desfallece la respiración del poeta que los alienta (aunque a lo largo de su obra puede darse el extremo contrario: el grito próximo al aullido, el fetichismo visual de la palabra aislada, el discurso entrecortado o la concisión de un “telefonema”).

Fieles oficiantes de lo que Friedrich (1974) describió como *derrota del intelecto*, ambos poetas acogen el torrente de asociaciones libres que producen las fronteras infernales de la conciencia sin otra disciplina que los ritmos de la respiración retórica “como un puño que golpea sobre la mesa”. Ciertamente, como señaló en su día Maffi (1975: 57-77), los poetas *beats* tienen predilección por la descripción de viajes interiores tan veloces como borrosos, plagados de imágenes atropelladas y, como se lee en “Improvisación en Beijing”, en un turbio proceso en el que la mente se contradice a sí misma y se siente atravesada por 10.000 pensamientos. Viajes interiores vertiginosos inspirados en las experiencias con LSD, a cuyo término el yo se borra y la identidad se desvanece en un inmenso blanco o gran espacio vacío... Concepto no demasiado ajeno a un Miguel Labordeta, quien ya desde

Sumido 25 perseguía esa gran iluminación o inmersión trascendental en el más allá de la percepción. Le habían llevado a ello sus abundantes lecturas científicas y esotéricas y de mística oriental, que a veces coincidían con las puestas de moda por los *beats*. Desde su temprano poema “Aula nº 6”, el infatigable indagador de posibilidades líricas *más allá* del conocimiento poético convencional que fue Miguel perseguía orientarse, no en la tridimensionalidad perceptiva de los americanos inducida por el ácido lisérgico, sino en unas coordenadas todavía más ambiciosas: en un “universo tetradimensional absurdo, esférico y finito” (Aguirre, 1972: 9-21) donde “el enjambre de estrellas se agrupan en velocidades-islas de luz”.

A comienzos de los años sesenta, el poeta zaragozano andaba buscando transgredir esas fronteras perceptivas con especial ansiedad. De otro lado, localizar la fuente de sus imágenes poéticas “en la parte de atrás del cerebro”, como pretendía, implicaba la ruptura de los convencionalismos del orden sintáctico con un discurso fragmentario similar a un *stream of consciousness* o corriente interior como garantía absoluta de una palabra poética libre de toda falsificación. No obstante, y como ya se ha anticipado, tanto Ginsberg como Labordeta se diferenciaron de los postulados surrealistas al establecer límites implícitos a este flujo en apariencia irracional de la conciencia. Si en el caso de la poesía de Miguel se trata de un flujo verbal que, más allá de su distorsión expresiva, obedece en última instancia a unos propósitos comunicativos concretos (y, de modo paradójico, incluso a la denuncia de la imposibilidad de comunicación), en el caso del autor de *Howl* sus imágenes tampoco surgen de forma absolutamente automática, pues nacen vinculadas al desarrollo de temas específicos (por ejemplo, lo que está sucediendo en una carretera) y alrededor de un punto de vista específico (Power, 1978: 190-191).

El grito de dolor del poeta por la aniquilación individual y colectiva constituye a la vez un acto de afirmación emocional y de resistencia estética de un yo en peligro de anulación. La violencia verbal del grito es su única defensa activa frente al desafío de una realidad inestable e invasiva. Como he señalado en otro lugar, el *grito labordetiano* reúne los dos componentes que el poeta y pintor belga Michel Seuphor atribuía a esta desnuda expresión de lo primordial humano: una certificación de la humanidad de quien la emite (“El grito me proclama semejante a los otros, a la multitud de humanos que gozan o sufren”) y la piedra angular de un estilo de no menor sinceridad estética: “Todo es grito. Solo las fuentes originales, las que están en el fondo de toda conciencia, le dan un sentido a la repetición, la vuelven afortunada. El grito fecunda al estilo, el estilo hace perdurar al grito. El primero es un eco directo de nuestros instintos elementales, el otro lo transforma en calidad y nos crea nuevas necesidades que inmediatamente se unirán a los instintos elementales. El estilo no es entonces un grito fijo, sino un grito prolongado” (Seuphor, 1970, 264 y 278-279).

Ese grito está anclado en un aquí y un ahora concretos y, más allá del lector individual, se dirige a una colectividad receptora—el Hombre Universal—. Brota de una euforia expresiva que ofrece de modo amplificado una cosmovisión interior que hunde sus raíces en la animalidad, la de un ser humano reducido a la autenticidad de su más puro primitivismo animal, sin las máscaras y falsificaciones impuestas por la sociedad ni por la ortopedia de la retórica.

Conclusiones

Es posible que las coincidencias entre estos dos poetas modernos puedan extenderse a otros aspectos temáticos y formales de su poesía, hasta el punto de que, de haber conocido a Ginsberg, el autor de *Violento idílico* hubiera podido suscribir casi en su integridad la alocución sobre el programa de aspiraciones de su poesía que el americano dirigió en 1965 a los estudiantes de Praga: “La apertura de nuevas áreas de la conciencia, el odio a la ideología, el contacto directo (alma a alma, cuerpo a cuerpo), tolerancia dostoiévskiana, visiones de Blake, mantras budistas (referidas básicamente a la expansión de la conciencia, hacia una conciencia completa)...” (Covián, 1969: 9).

Por lo que ni su tardía lectura de los fragmentos del extenso y popular poema de Ginsberg traducido por Barnatán para *Claraboya*, ni la completa edición bilingüe de la *Antología poética* publicada por Covián unos meses antes de la muerte de Miguel (y que no es seguro que alcanzara a leer), apenas si podían representar para el autor de *Transeúnte central* otra cosa que una referencia más que, en la más optimista de las suposiciones, validaba el camino de insaciabilidad lírica que el autor de *Transeúnte central* había venido recorriendo desde sus primeros libros.

En cualquier caso, aun en el poco probable supuesto de que Miguel hubiera conocido a fondo la poesía de Ginsberg, a buen seguro que ésta no hubiera modificado la trayectoria de un poeta que, por otra parte, como demuestra la publicación de *Sumido 25*, poco tenía que aprender ya de las tradiciones poéticas recibidas: si había comenzado a escribir poesía en los mismos años que el autor de *Howl*, lo había hecho en la estela de la mejor poesía universal contemporánea, la misma que con los años iría descubriendo el americano en sus viajes por Europa.

De otro lado, parece hoy meridianamente claro que el impacto de la poesía de Ginsberg en los años sesenta fue sensiblemente menor que el que viene disfrutando en estas últimas décadas. El autor de *Aullido* pronto había visto relegada su obra lírica en favor de una imagen internacional de icono popular del inconformismo y la rebeldía. La misma aureola literaria de la generación *beat* iba a correr una suerte similar, por lo que tal vez el *revival* posterior de este grupo en nuestros días no se deba tanto a la novedad de su contribución a la lírica cuanto a su naturaleza de producto de exportación *made in USA*, con la privilegiada difusión que tiene garantizada todo lo que lleva hoy esta etiqueta de origen.

Bibliografía

- AGUIRRE, José María, 1972, “El mundo tetradimensional absurdo de Miguel Labordeta”, *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 9-21.
- ATXAGA, Bernardo, 2006, “Howl” (<https://www.atxaga.eus/testuak-textos/howl>). Consultado el 14/03/2020).
- BRAVO, Eduardo, 2018, “El día que Allen Ginsberg hizo cantar a Madrid”, *Vanity Fair*, 15/12 (<https://www.revistavanitayfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/allen-ginsberg-poeta-beat-madrid-unico-recital-ray-loriga-christina-rosenvinge/34799>). Consultado el 7/03/2020).

- COVIÁN, Marcelo, 1969, "Prólogo" a Allen Ginsberg, *Antología*, Buenos Aires, Ediciones del Mediodía, 7-9.
- FRIEDRICH, Hugo, 1974, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral.
- GINSBERG, Allen, 1967, "Dos textos *beat*", *Claraboya*, 14, 36.
- GINSBERG, Allen, 1969, *Antología poética*. Traducción y prólogo de Marcelo Covián, Buenos Aires, Ediciones del Mediodía.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, 1967, "Sobre Allen Ginsberg y la Generación *Beat*", *Claraboya*, 14, 37-39.
- KEROUAC, Jack, 1967, "Credo y Técnica de la prosa moderna". Traducido por Marcos Ricardo Barnatán, "Dos textos *beat*", *Claraboya*, 14, 35.
- KEROUAC, Jack, 2015, *La filosofía de la Generación Beat y otros escritos*, Buenos Aires, Caja Negra.
- LANE, Véronique, 2017, *The French genealogy of the Beat Generation: Burroughs, Ginsberg and Kerouac's appropriations of modern literature, from Rimbaud to Michaux*, New York, Bloomsbury Academic.
- LANZ RIVERA, Juan José, 2005, *La revista Claraboya (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- MAFFI, Mario, 1975, *La cultura underground*, Barcelona, Anagrama, 2 vols.
- MAILER, Norman, 1973, *El negro blanco*, traducción de Isabel Vericat, Barcelona, Tusquets.
- MALAGNAT, Lucie, 2018, *La Beat Generation en France: importation, traduction et édition. Héritage culturel et muséologie* (<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01903782>). Consultado 10/07/2020).
- MENDOZA, Javier, 2014, "Tánger, patria emocional y generación *beat*", *El Mundo*, 22/11 (<https://www.elmundo.es/cultura/2014/11/22/546fa0d822601dc11a8b4574.html>). Consultado 20/05/2020).
- MESADO GIMENO, José Rafael, 2015, "Carlos Edmundo de Ory, poeta *beat*", *Campo de Agramante. Homenaje a Carlos Edmundo de Ory*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 23, 51-63.
- MESADO GIMENO, José Rafael, 2016, *Convergencias: Carlos Edmundo de Ory y la poesía de la marginalidad en las poéticas de posguerra y en los discursos de la posmodernidad*. Tesis Doctoral (<https://www.tdx.cat/handle/10803/400651#page=1>). Consultado 10/07/2020).
- ORY, Carlos Edmundo de, 1949, Carta manuscrita de Ory a Labordeta, de 11/11. *Epistolario entre Miguel Labordeta y Carlos Edmundo de Ory*. Carpeta consultada en la Biblioteca General de la Universidad de Zaragoza.
- ORY, Carlos Edmundo de, 1949, Carta manuscrita de Ory a Labordeta, de 08/11. *Epistolario* cit.
- ORY, Carlos Edmundo de, 2003, *Música de lobo. Antología (1941-2001)*, Selección y prólogo de Jaime Pont, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

ORY, Carlos Edmundo de, 2004, *Diario 1976-2000*, Cádiz, Diputación, 2004, 3 vols.

PALOMO VÁZQUEZ, María del Pilar 1984, “La fusión bíblica en León Felipe”. En María del Pilar PALOMO, Milagros ARIZMENDI, José PAULINO, eds., *León Felipe, poeta de la llama*, *Actas del Simposio "León Felipe"*, Madrid, Universidad Complutense, I, 125-160.

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía – LÓPEZ CLÉSI, Ana 2016, “*Sin permiso de ser ángel* (1988). Una historia neoyorkina de Carlos Edmundo de Ory, Allen Ginsberg y Osvaldo Gomáriz”, *Revista Digital de la Real Academia Hispano Americana*, 6, 2016, “Documentos”, pp. 1-40 (http://revista.raha.es/16_documento01.pdf . Consultado el 23/07/2020).

POWER, Kewin (1978), *Una poética activa. La poesía norteamericana 1910-1975*, Madrid, Editora Nacional.

SEUPHOR, Michel, 1970, *El estilo y el grito*. Traducción de Mariela Álvarez, Caracas, Monte Ávila.