

# Aguas aéreas

## Como si les acabara de decir un refrán

David Huerta

En su hermoso libro *Poetry in the Making*, Ted Hughes lo afirma con un tono tranquilo y diáfano: los poemas, como los animales, tienen vida propia (primer capítulo, titulado “Capturing Animals”). Quizás esto no llegue muy lejos, pues dice algo parecido a un lugar común: los animales están vivos, los poemas también están vivos. Si otra persona lo dijera, sería grande, inevitable, inevitible el riesgo de caer en un tópico de cortos alcances; pero Ted Hughes fue y es uno de los grandes chamanes de la poesía moderna.

Hughes sabía muy bien adónde apuntaba; por eso cuenta con eficaz elocuencia los primeros pasos en su larga vida de cazador y pescador, y cómo comenzó esas actividades —fundamentales para él, como hombre y como poeta— capturando ratoncillos y dibujando animales (otra manera de “capturarlos”).

Como situándose, *velis nolis*, lejos o fuera del lugar común Hughes añade: los poemas, como los animales, “se nos aparecen separados de cualquier persona, aun de su autor, y nada se les puede agregar o quitar sin mutilarlos o, acaso, matarlos”. Otras similitudes entre poemas y animales: “... poseen una cierta sabiduría. Saben algo especial”. La caza del poema se convirtió, en la vida de Ted Hughes, en una forma de atrapar una clase totalmente diferente de criaturas, vivas y animadas, fuera o más allá de la vida propia del cazador o del poeta.

“Vida propia”: curiosa expresión. ¿Puede haber una vida “no propia”, parecida y a la vez divergente de la vida distintiva de una criatura animada, organizada en células, autónoma, autosuficiente? Sin duda: se trata de la vida de los parásitos. La Academia de la Lengua dice de la palabra “parásito” —voz latina proveniente de otra,

griega, cuyo significado es “comensal”—: “Dicho de un organismo animal o vegetal: Que vive a costa de otro de distinta especie, alimentándose de él y depauperándolo sin llegar a matarlo”. El Diccionario de la Real Academia (DRAE) puntualiza: el ámbito de estas explicaciones es el de la ciencia biológica; “parásito” se documenta en calidad de adjetivo, pero se utiliza también, ampliamente, como sustantivo. Nota soviética y poética: Joseph Brodsky fue acusado por el régimen de Brezhnev de “parasitismo social” y confinado en una prisión siniestra de nombre bello: Arcángel.

Las siguientes acepciones del DRAE en la entrada de “parásito” pueden acaso, también ser útiles en el contexto de las ideas de Ted Hughes acerca de los poemas y los animales: “Dicho de un ruido: Que perturba las transmisiones radioeléctricas”; tercera acepción: “piojo”; cuarta y última acepción: “Persona que vive a costa ajena”. En este sentido de “parásito” se ampararon las autoridades soviéticas para justificar el encarcelamiento de Joseph Brodsky: éste vivía a costa de esa “persona” inmensa, el Estado soviético.

Es casi seguro: las autoridades de la URSS consideraban a los poetas unos piojos: lo prueba el triste destino de casi todos los poetas importantes del siglo XX en ese país, de Maiakovsky a Esenin, con el destino desgarrador de Osip Mandelstam en el centro de tantas, innumerables, escenas trágicas. Y aun así, es indudable un hecho extraño, constatado por numerosos testimonios: a diferencia de sus sucesores, el dictador Stalin parecía percibir con absoluta claridad la importancia de los poetas y de la poesía; casi como si temiera el poder ineluctable de esos organismos autónomos. No sabe uno si es peor la indiferencia o el interés de Sta-

lin por la poesía y los poetas —esos piojos temibles.

\* \* \*

“¿Cómo, por ejemplo, puede un poema sobre una caminata bajo la lluvia ser como un animal?”, se pregunta Hughes. No será, desde luego, parecido a una jirafa, un emú o un pulpo, o a cualquier otro habitante del zoológico.

Se trata, para empezar, de un ensamblaje de partes vivas movidas por un espíritu singular. Las partes vivas son las palabras, los ritmos, las imágenes; el espíritu es la vida misma del conjunto, el aliento infundido a la composición, su centro habitable y su motor, el elemento gracias al cual podemos establecer una relación con el poema, y entenderlo, rechazarlo, conmovernos con él, meterlo en los bolsillos de nuestra ropa para sentir cerca de nosotros, de nuestra piel, su calor o su tibieza.

¿Una palabra está viva? Imaginémonos una palabra entre miles. Digamos, “perro”, palabra sencilla y fácilmente entendida, al alcance de cualquier hispanohablante. “Su sonora desinencia hiere inmediatamente el oído —y la imaginación”, dice Antonio Alatorre en *Los 1,001 años de la lengua española*; se refiere en ese pasaje a ésa y otras palabras con la desinencia *-rro*, voces muy “ibéricas”, muy “carpetovetónicas”, como “barro”, “gorra”, “cencerro”, entre muchas otras. Antonio Alatorre agrega: palabras “goyescas”, “con no sabemos qué de brutalidad o salvajismo, muy lejanas de la elegancia del francés y de la gracia del italiano”. De inmediato aclara: éstos son juicios estéticos y no le sirven a la “ciencia lingüística”. De acuerdo; pero de estética, de sensacio-

nes, del propio gusto y de múltiples impresiones suelen alimentarse los poetas.

“Perro”, la palabra “perro”, con esa desinencia brava, brusca, ¿es un objeto inerte, o quizá tiene algún tipo de animación, no suspendida sino en acto, desplegada con movimientos, órganos, sentidos, respiración, funciones? Bisílabo oxítono o grave, al empezar a pronunciarlo debemos juntar los labios para articular el sonido inicial de la *pe*. La palabra es cortísima, desde luego: compacta, contundente. Tiene una fuerza indudable. ¿Fuerza? Esto es un atributo empapado de vitalidad, de una energía definida, manifiesta en el ámbito de los seres estudiados por la biología; imposible imaginarse un ser inerte, no-vivo, dotado de fuerza. Por aquí comienza a asomar la verosimilitud, la verdad, el sentido de lo dicho por Ted Hughes en *Poetry in the Making*: las palabras pueden ser las partes vivas —células, órganos, miembros— de ese organismo total llamado “poema”.

\* \* \*

Uno de los cuadros más bellos de Francisco de Goya y Lucientes, en el Museo del Prado, es el retrato de un “Perro semihundido en la arena”, título donde las palabras funcionan independientemente de la imagen, o si se quiere, antes de enfrentarnos a ésta: despiertan o hieren de inmediato nuestra imaginación, nuestros oídos.

Un perro semihundido en la arena —las palabras solas del título, leídas o escuchadas antes de ver la obra de Goya— nos hacen preguntarnos: ¿el perro cayó en la arena, fue tirado ahí por una mano descomedida, atravesó un pantano en alguna especie de persecución? ¿Agoniza, está a punto de llevar a cabo un acto heroico, está enfermo, es una especie de personaje trágico? ¿A quién pertenece o pertenecía ese animal? He aquí la virtualidad de una historia en busca de narrador, acaso un Mijaíl Bulgakov o un Franz Kafka sensible a las vicisitudes caninas.

En opinión de Antonio Alatorre, la palabra “perro” resulta *goyesca*, como vimos hace algunos párrafos. Me da por pensarlo así: al decirlo, Alatorre evocaba o invocaba ese cuadro formidable de Goya, una de mis

obras favoritas de la pintura de todos los tiempos. En esa página de su historia de la lengua española se ocupa de las lenguas ibéricas prerromanas: su interés es histórico, lingüístico. No estaba obligado a pensar en la pintura pero describió esas palabras con la desinencia *-rro* como “goyescas”: pensó en la pintura y aun, me atrevo a conjeturarlo, en ese cuadro en particular. No lo sé de cierto. Pero me gusta imaginarlo.

\* \* \*

Los poemas son como los animales: están vivos. Pues comparten con los poemas esa cualidad irradiante, los animales deberían ser capaces de establecer alguna especie de conexión con las criaturas verbales. La poeta Sylvia Plath, esposa de Hughes durante varios años, parecía creerlo y sentirlo así.

En el libro *Birthday Letters* (1998), dedicado fundamentalmente a su vínculo amoroso, espiritual y poético con Sylvia Plath, Ted Hughes cuenta una historia de la vida real. Esta frase, “vida real”, quiere decir aquí por lo menos tres cosas y apunta simultáneamente a tres ámbitos: vida poética, vida animal, vida de la voz. La voz es la expresión de un ser vivo; de un poeta, por ejemplo, y muchas veces se identifica, en cierto tipo de crítica literaria, con el estilo propio: “El poeta Perengáñez ha alcanzado por fin *una voz propia* en su segunda entrega lírica”.

La voz, la voz corporal, tiene a su vez una vida propia. Nada tan hermoso he leído sobre ese punto como este pasaje de una carta de José Lezama Lima —del mes de octubre de 1974— a un amigo suyo, el poeta mexicano Efraín Huerta, quien hacía poco había sufrido una laringectomía (extracción de la laringe) y por lo tanto había perdido la voz; Lezama conforta a su amigo de esta manera:

Una nueva voz, me hace pensar en su restablecimiento, como si dijéramos un nuevo cuerpo. La voz gira alrededor de nuestro cuerpo, como los planetoides alrededor de un astro que suponemos central. La voz es como un corpúsculo cuerpo-espíritu que forma parte del cuerpo visual. Usted se irá reconociendo en su nueva voz y será el primero en sorprenderse del nuevo cuerpo que

le irá naciendo. Y como tal vez lo conozcamos un mucho, pensaremos en qué nuevas delicias, qué líquidas maravillas prepara para ese cuerpo que apretará como una nueva esponja, como un pez que quisiera conversar con los que se acercan a las playas con un natural temblor.

En el poema titulado “Chaucer” de *Birthday Letters*, Ted Hughes refiere cómo, de viva voz, Sylvia Plath se dirigió a una veintena de vacas en la campiña inglesa. El poema se llama como se llama pues Sylvia Plath declamó los Cuentos de Canterbury ante su auditorio de rumiantes:

*Whan that Aprille with his shoures soote  
The droghte of March hath perced to  
the roote...*

Es el inglés medieval (el “*Middle English*”) de Geoffrey Chaucer en la viva voz de una poeta de los Estados Unidos casada, en ese momento, con un bardo inglés. Hughes cuenta cómo Sylvia Plath decía los versos chaucerianos a todo volumen. Su voz, dice en el poema, iba como extendiéndose sobre los campos, “rumbo a Grantchester”; sonaría como una voz perdida, extraviada, de alguien sin estrella polar. Pero las vacas manifestaron interés en Chaucer; pronto se mostraron cautivadas (“*enthralled*”) y formaron un anillo alrededor de Plath, examinaron el rostro rubio de la recitadora y “renovaron su azorada atención”. La escena es formidable:

*You went on—  
And twenty cows stayed with you  
hipnotized.*

Y si se detenía, ¿la atacarían los animales? Hughes no recuerda cómo siguió la recitación: para él, nunca ha terminado y se volvió una especie de salmodia perpetua.

La historia contenida en el poema podría reducirse a una anécdota extravagante, al arranque de excentricidad de una mujer genial, en ese momento entusiasmada por la campiña, sus animales, sus paisajes. Pero en él se esconde un misterio; hay en esa historia, y en el poema donde se cuenta, una cifra de belleza perfecta. Al mismo tiempo, es evidente cómo para algunos lec-

tores sería exactamente al contrario: una historia ridícula, un poco penosa.

Al releer “Chaucer” creo acercarme a una experiencia de orden cósmico: los animales, el campo, dos poetas de lengua inglesa, los versos medievales. Los ingredientes parecen dispares, disparatados —pero la suma, el brillo y la vivacidad trascendental de su entrelazamiento son imborrables.

\*\*\*

En la voz de otro poeta, Michael McClure, escuché por primera vez los versos de Geoffrey Chaucer en *Middle English*. Él los dice en una breve escena de *The Last Waltz*, la película de Martin Scorsese sobre el último concierto de The Band. Recuerdo la película —el público impaciente de San Francisco, los músicos “prendidos”— y la comparo con el poema de Hughes: sin la menor duda, las vacas de la campiña inglesa escucharon a Chaucer con más atención; los asistentes al concierto de The Band sólo querían oír rock.

Un amigo mío de los años setenta y ochenta, el consumado ajedrecista e incansable motociclista Ray Fassano, me enseñó con paciencia ejemplar las modulaciones de Chaucer y pude llegar a recitar los primeros versos ante quien quisiera oírlos —casi nadie: eso sí debo agregarlo— de los Cuentos de Canterbury. Yo recitaba con fervor; pasablemente, creo; quiero creer.

\*\*\*

San Francisco de Asís dirigió un sermón a los pájaros de la Toscana. En la película de Roberto Rossellini sobre el santo florentino —considerado por la Cristiandad como un segundo Cristo—, hay una escena bellísima, reproducida por Martin Scorsese en su antología de cine italiano, en la cual los monjes se separan para predicar por los caminos y las ciudades de Italia. Los discípulos no saben cómo decidir sus destinos y san Francisco les indica el “método”: dar vueltas para marearse hasta caer rendidos por esas giraciones frenéticas, como las de los niños a quienes damos vueltas antes de romper la piñata. Los monjecitos se ponen a gi-

rar y caen uno tras otro; entonces el hermano Francisco les va preguntando:

—¿Hacia dónde apunta tu cabeza?

—Hacia Siena, hermano Francisco.

—Allá debes ir a predicar.

—Y tú, ¿adónde señala tu cabeza?

—A Milán.

—Ve a predicar allá, entonces.

El “loquito” del grupo de monjes es el último en caer. Francisco le pregunta cuando al fin va a dar por tierra con su corpachón:

—¿Hacia dónde quedó apuntando tu cabeza, hermano?

—Hermano, hacia aquel árbol lleno del canto de los pajaritos.

—Ve, pues, a predicar a los pájaros por los caminos, bajo los árboles, en medio de los bosques.

Otra escena de esa misma índole: Los misioneros celtas del monasterio de Iona predicaron el mensaje evangélico a las focas del mar de Escocia. Es un mar de olas bronceadas, de costas erizadas de roqueríos; un mar arduo, difícil como una prueba enviada por el Señor a los hombres de fe. ¿Escucharon las focas de esas frías aguas el mensaje evangélico siquiera con un poco de la atención puesta por las vacas inglesas a la declamadora Sylvia Plath? El historiador del arte Kenneth Clark refiere la historia de esa prédica en su serie de televisión titulada *Civilización*.

Una escena más. José Revueltas pronunció un discurso revolucionario ante los pe-

ros del Parque Hundido. Fue, leo en un poema, una tarde “llena de magia y de alcoholes quemantes”. No conocemos el contenido de ese discurso extraordinario; pero estamos perfectamente al tanto de su intención: los más explotados de la Tierra son esos perros amarillos, víctimas de todos y victimarios de nadie, ni siquiera de algún gato despistado; por lo tanto, deben ser aleccionados en la necesidad de cambiar las cosas para reinstaurar la justicia entre los hombres y entre los animales. En esencia, no hay diferencias entre la prédica franciscana y el discurso subversivo de Revueltas. También tiene una vinculación directa con el discurso del Quijote sobre la Edad de Oro (capítulo once de la primera parte), ante unos cabreros.

Glenn Gould cantó una canción de Gustav Mahler ante un auditorio de elefantes en un zoológico. Gould también le escribía cartas a su perro, Banquo Gould. Son memorables las epístolas enviadas por el gran músico canadiense a Banquo desde la Unión Soviética, en el año de 1957, el de la gira rusa del pianista, reencarnación de J.S. Bach para algunos de sus admiradores. Gould fue “el último puritano”, hombre de un extraño y saludabilísimo radicalismo: su renuncia a los conciertos y su comparación del suplicio del músico solista —en la sala, ante un auditorio morboso— con la “fiesta taurina” —muestra de estúpido salvajismo para Gould— son para mí temas continuos de reflexión.

\*\*\*

En casa de una celebridad literaria de inmensa fama continental, por ahí del año 1949 —leo la noticia en un texto de Gerardo Deniz—, los invitados a conocer a ese individuo deslumbrante se comportaban con una timidez fuera de lo común: caminaban despacio, sobre las puntas de los pies; susurraban; parecían deslizarse sin ruido alguno sobre el piso de la residencia. Asistían a una especie de rito iniciático, consistente sólo en estar en la cercanía física de aquel Grande de América Latina. Estaban un poco asustados: “como si el perro les acabara de decir un refrán”. ¡Como si el perro les acabara de decir un refrán! ▣



Francisco de Goya, *El perro*, 1820-1823