

*Notas sobre poemas y poesía*

# El vaso de tiempo

David Huerta

*De Querétaro a Buenos Aires: las analogías encuentran su sentido en la palabra Viterbo. Gorostiza y Borges engarzan nuevos juegos de sentido en este ensayo de David Huerta, donde Muerte sin fin de Gorostiza y “El Aleph” de Borges entablan un desafío del sentido merced a un juego de significados que postulan nuevas interpretaciones de dos de las más grandes figuras de la literatura en nuestra lengua.*

El punto de partida puede ser la iglesia de Santa Rosa de Viterbo en la ciudad de Querétaro. Los poderosos contrafuertes del edificio dieciochesco se llaman también “botareles”, término de la jerga arquitectónica (*botarek*: “machón para fortalecer un muro”, dice el *Diccionario de la Real Academia Española*): la misma palabra de José Gorostiza en *Muerte sin fin*, en el verso donde esas estructuras originalmente pétreas de apoyo son “azules” y “de aire”:

Es un vaso de tiempo que nos iza  
en sus azules botareles de aire  
y nos pone su máscara grandiosa,  
ay, tan perfecta,  
que no difiere un rasgo de nosotros.

Versos 111-115 de *Muerte sin fin* (1939)

Veía o entendía yo, vagamente, la presencia de otras palabras en la palabra “botareles”: el verbo “botar” —como el acto de “botar las naves”—, el vocablo “botes”—y un sinónimo: la voz “bajeles”. “Botar los bajeles”: *botareles*.

He aquí una nota personal, necesaria para el rumbo y el sentido de estas líneas: Querétaro es una ciudad principalísima de mi infancia. Allá íbamos mis hermanas y yo, todos los años, en la década de los años cincuenta, a visitar a mi abuela Sara y a mi tío José, juez y profesor universitario. (El poeta Francisco Cervantes, famoso por sus robustos malos humores, siempre recordaba con cariño a José Huerta, su antiguo maestro, en sus conversaciones conmigo; le debo a mi tío, entonces, aquella insólita suavidad de trato del queretano —y normalmente muy áspero y agresivo— *Pancho Cervantes*).

Mi primer gran recuerdo arquitectónico —primera impresión fuerte de un edificio— fue, entonces, ante la hermosa iglesia de Santa Rosa de Viterbo, de la mano de mi tío José Huerta Romo.

¿No se llama “nave” la parte central, interna, de las iglesias? ¿Y no hay en el templo de San Francisco, en la ciudad de San Luis Potosí —más allá de Querétaro, rumbo al Norte—, un barco o bajel de cristal, el candil de un misterioso poema de Ramón López Velarde, es decir: misterioso mientras no ha conocido uno, visto con

los propios ojos, ese objeto extraordinario? Escribe López Velarde:

¡Oh candil, oh bajel, frente al altar  
cumplimos, en dúo recóndito,  
un solo mandamiento: venerar!

Versos 23-25 de “El candil”, en *Zozobra* (1919)

Frase imborrable: “en dúo recóndito”. Desde luego: la persona devota y la mera cosa —esa lámpara en la nave de una iglesia de provincia—, por arte de prosopopeya, también animada —asimismo devota. La persona: el poeta desgarrado entre la carne y el alma, entre la tentación del prostíbulo y los obstáculos para seguir el camino salvífico, entre las “náyades arteras” y la espiritualidad virtuosa. La *cosa*; es decir: un candil con la forma de un barco hecho de pequeños cristales traslúcidos. Casi no hace falta precisarlo: el *candil-bajel* del templo de San Francisco está exactamente ante el altar de *la nave*. José Luis Martínez, en sus notas a “El candil”, lo llama “hermoso candil de prismas” e informa lo siguiente: “Se cuenta que fue un exvoto de alguien que se salvó de un naufragio”.

\* \* \*

Las relaciones van tejiéndose, entretejiéndose. Una palabra resuena en otra y cada una de ellas se refleja y vibra en una presencia natural o en una construcción humana; las voces del poema dibujan el pensamiento del poema —la *mente del poema*, bien vista y sentida por William Carlos Williams—; las sílabas de la imaginación verbal levantan ideas sobre el papel y forman incisiones en el pensamiento del lector: ahí se reconstruye el poema, como un pródigo dispositivo de asociaciones, pliegue de la *onda mnemónica* descrita por Aby Warburg, como leí en una página de Roberto Calasso —la memoria del poeta reinscrita en la memoria del lector a través del poema. Un dispositivo, sí; una criatura viva, también —léase, reléase *Poetry in the Making*, el luminoso, inagotable libro de Ted Hughes sobre el oficio.

Un poema es un intento de encarnar una visión celestial “en una estática constelación de prismas verbales” (*Winter Pollen*, otro libro de Hughes). Por supuesto: cuando leo por enésima vez “El candil” lopezvelardeano, me encuentro con estas palabras, precisamente con ellas: prismas verbales en una constelación sobre el firmamento diminuto del poema, ese otro cielo; prismas como los del exvoto potosino transformado en el objeto de un personal culto cristiano.

\* \* \*

La elegía de José Gorostiza compuesta a raíz de la muerte de López Velarde, en 1921, es un poema donde leemos, expresado con puntual destreza, un dolor auténtico: el de un poeta joven agobiado por la muerte de su modelo, profesor y amigo. Ahí leemos una frase extraña, en los primeros versos del poema: aparece ahí el poeta ante la luna y llama al astro “mi dorada madrina”:

Solo, con ruda soledad marina,  
se fue por un sendero de la luna,  
mi dorada madrina,  
apagando las luces como una  
pestaña de lucero en la neblina.

Los versos hablan de quien se ha ido: López Velarde, el héroe de la elegía, el joven maestro muerto apenas en la primera madurez, a los 33 años de edad. López Velarde había hecho un curioso reconocimiento del joven José Gorostiza, cuando éste tenía solamente 18 años: lo llamó “el ahijado de la Luna”. Está esa señal en un texto de saludo y elogio a dos de los entonces nuevos o jovencísimos representantes de la poesía mexicana, Bernardo Ortiz de Montellano y Gorostiza —es una señal lunar, de raíz o inspiración nocturna, sin duda melancólica: los saturninos, templados en un espíritu semejante al de Paul Verlaine, se identifican con toda soltura, con toda naturalidad. En 1919, en las páginas del periódico *El Universal*—la publicación periódica más leída de aquellos tiempos, fundada tres años antes por el turbulento Félix F. Palavicini—, Ramón López Velarde escribió una opinión acerca de dos jóvenes, quienes por entonces velaban sus primeras armas poéticas. He aquí el testimonio:

No acabo de sorprenderme de la magnificencia lírica de América. Estos dos mancebos, casi niños, José Gorostiza Alcalá y Bernardo Ortiz de Montellano, me han dado la última muestra de la ciencia infusa que vivifica a la mocedad. Un portento se opera: los principiantes de dieciocho años comparten la armonía, la seriedad y, sobre todo, la santidad del apogeo viril. Sí, la actual poesía es santa, por su eficaz heroísmo, por su trascendencia, por la circunspección con que trata los negocios del espíritu y por sus modales caritativos. Aun en sus casuales impericias, Ortiz de Montellano, camarada de los peces de colores, y Gorostiza, ahijado de la Luna, son candidatos a la canoización. Que no prevariquen.

Ahora, José Gorostiza y Ramón López Velarde son los abuelos irradiantes de nuestra poesía: el abuelo de la perpetua juventud y de las dualidades funestas y la superación del sistema poético como sistema crítico: Ra-

món López Velarde; el abuelo-artífice de la teodicea en silva, epopeya de la metafísica desplegada en la tragedia de la increación cósmica y la continua extinción, el canto del poema al mismo tiempo más clásico y más moderno: José Gorostiza. Están unidos ambos, el tabasqueño y el zacatecano, en la parte fecunda de la tradición: la zona de la luz, la zona de las raíces y de las invenciones, de las lunas en las noches profundas, de la energía de las pasiones más hondas y fértiles.

\* \* \*

Las resonancias y los ecos en el vasto continente de los fenómenos poéticos suelen ser subversiones de la identidad: *Yo es otro; a él, no a mí, es a quien le suceden las cosas, pero estoy indisolublemente ligado a él al punto de no saber si soy él o él es yo; he aquí la autobiografía de un desconocido hasta el punto de no saberse si es él; todo será posible menos llamarse Carlos*. Efectos de una inmersión: de las aguas del lenguaje surge el cuerpo ignorado de las otredades. Una línea transversal se dibuja en medio de las cartografías poéticas: recorre las huellas de la voz y los registros de la escritura en busca de una forma de apareamiento y de perduración.

La máscara impuesta por Dios a los hombres en los versos 113 a 115 de *Muerte sin fin* es “ay, tan perfecta, / que no difiere un rasgo de nosotros”. Ecos nietzscheanos de una paradoja de Oscar Wilde en el poema gorostiziano: “Dadme una máscara y os diré la verdad”. Pero también claras recreaciones o reelaboraciones —pero en verdad rehechuras más o menos secretas, sólo discernibles cuando realmente nos hemos acercado a los textos—: “Tiene la noche un árbol” (verso 316 de *Muerte sin fin*) proviene de una frase de la novela *Paula* y

*Paulita*, de Benjamín Jarnés, reseñada y antologada por Gorostiza en la revista *Contemporáneos* en agosto de 1929: “Tiene el andén dos tiempos”. En ese pasaje donde figura el andén dual también hay una mención del “verdadero rostro”: “volveré a encajarme” ese rostro, dice Jarnés, como si fuera una máscara. Los enlaces son múltiples, transparentes; los engarces aparecen, extraña y consecutivamente: una red de cristal.

La imagen del andén adquiere entonces su doble valor: metáfora del viaje, del ir y del llegar (toda la “mecánica social”, según César Vallejo), de quien se va como diferente de quien llega. ¿Jarnés o Gorostiza? ¿Borges o “Borges”?

\* \* \*

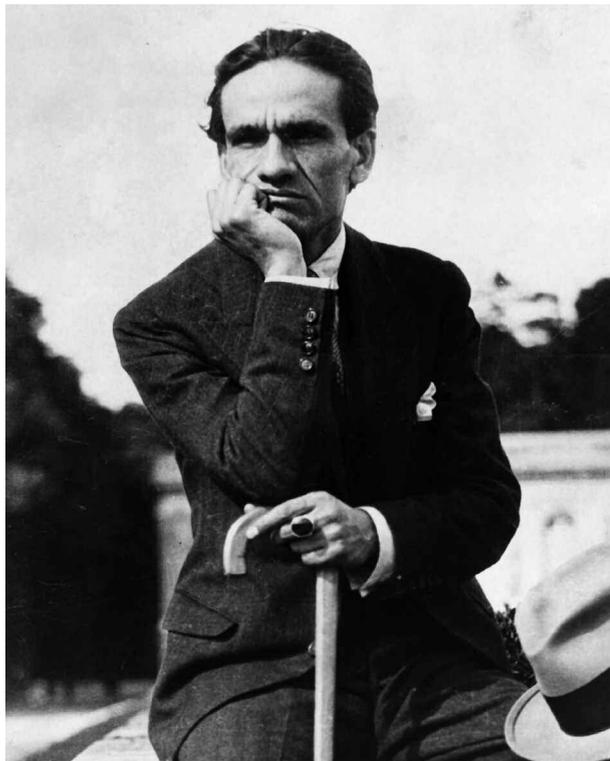
El punto de partida puede ser, entonces, esa iglesia que-retana con el nombre de evocaciones borgesianas, acaso dantescas: Santa Rosa de Viterbo, con ese nombre sin duda italiano, Viterbo, apellido de un personaje al mismo tiempo sublime y ridículo, levemente siniestro, Beatriz, Beatriz Viterbo, la amada de “Borges” en “El Aleph”.

La muerte de Beatriz va a desencadenar la historia. Borges pasea por Buenos Aires después del funeral y apenas puede creer la indiferencia del mundo ante un deceso de dimensiones, para él, cataclísmicas:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que la cartelera de fierro de la Plaza Constitución había renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el pri-



Paul Verlaine



César Vallejo

mero de una serie infinita. Cambiaré el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación.

Ignoro si la crítica ha examinado este *incipit*; a mí me parece una obra maestra de concisión y de fervor.

Desde luego, el tema del cuento —el tema manifiesto: el del título, nombre de esa prodigiosa esfera tornasolada “de dos o tres centímetros”— está ahí presente por medio de las palabras “el incesante y vasto universo”. La diferencia está en el contexto: la historia del Aleph está trabada con la historia de la ridícula figura de Carlos Argentino Daneri y sus costumbres literarias, y esa trama, a su vez —como descubre Borges, horrorizado, en el Aleph mismo—, se une a la historia inconfesable de Beatriz Viterbo. Verlo todo es una total indiscreción: tal parece ser una extraña moraleja del cuento. Si te asomas a un Aleph, debes estar preparado para ver lo más horrible, lo más inconcebiblemente perturbador. Consagrarse a la memoria de Beatriz, “sin esperanza, pero también sin humillación”, parecía razonable al principio; ahora, para Borges, es imposible: el Aleph lo ha humillado más allá de sus peores miedos.

Interrogado sobre las probables resonancias dantescas del nombre “Beatriz” en “El Aleph”, Borges respondió poco más o menos: de ninguna manera, no hay nada de eso; mi cuento es íntegramente argentino y de imaginación. Ante esas palabras del cuentista, tenemos todo el derecho a la duda: nos consta “su perversa costumbre de falsear y magnificar”.

Una lectura dantesca de “El Aleph” es posible. Borges no vio en el Aleph “*l'amor che move il sole e l'altra stelle*” sino “el incesante y vasto universo”, “ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado”. El universo, como Dios, es “inconcebible”; pero el viaje iniciático o la contemplación de la totalidad por medio de una mirilla sinóptica como el maravilloso y terrible Aleph permiten columbrar esas secretas vastedades “cuyo nombre usurpan los hombres”, Dios, el universo.

Los guías son indispensables, en un caso y en otro: el duque y maestro Virgilio, el grotesco Carlos Argentino Daneri. En el fondo, los poemas justifican las penas del viaje al trasmundo o las humillaciones en nombre del amor profesado a Beatriz Viterbo: el poema del amor eterno, humano y divino; el poema de la enumeración heteróclita en donde se recoge para nosotros, los lectores, lo vislumbrado apenas en el sótano penumbroso de la calle Garay.

Los sabelotodos y los dómines podrían intentar aquí una aclaración: “El Aleph” es un cuento, no un poema; es absurdo comentarlo en unas “notas sobre poemas y poesía”. Diré solamente esto: la enumeración heteróclita o caótica de ese relato es, para mí, uno de los grandes momentos en la poesía de lengua española. Como decía Sancho Panza: no digo más.

\* \* \*

En sus *Estudios portugueses*, Eugenio Asensio establece las coordenadas fundamentales del fenómeno poético:

Un poema vive en tres planos: como fruto histórico de un pasado con temas y modalidades estilísticas heredadas y aprendidas; como obra de arte cerrada y autónoma; como germen y estímulo de nuevas creaciones a cuyo nacimiento preside.

Esos planos son los rasgos íntimos y los perfiles históricos de un poema. Corresponden a cortes en la línea del tiempo: el pasado, el porvenir y una zona “cerrada y autónoma”: la del inasible y fluido *estar aquí y ahora* del poema —la continua heterogeneidad, intrínseca y externa, del presente; su mutación continua, paradójica.

El ser histórico del poema presente es siempre una forma del devenir, como la de cualquier objeto histórico, o la de cualquier objeto en el tiempo: en eso consiste la inmanencia. Los temas y el estilo son vertientes singulares o peculiaridades del poema.

Lo asentado por Eugenio Asensio tiene largas implicaciones. Como sucede con los buenos esquemas —los esquemas útiles, germinativos—, éste de Asensio invita a la reflexión, es una *suscitación*, como aprendimos a

decir en las páginas de Rafael Gutiérrez Girardot. En primer lugar, provoca la reflexión en torno a cada uno de sus términos (poema, temas, estilo, herencia, aprendizaje, autonomía, novedad); en segundo lugar, hace pensar en la inserción del poema en ese término no mencionado pero sin duda implícito: la tradición.

Ezra Pound decía de la tradición más o menos esto: es algo bello digno de ser conservado por nosotros. De ese *dictum*, me interesa y me encanta su esteticismo: no habla Pound de la tradición como algo “importante” o “interesante” —sino como algo *bello*, razón fundamental para conservarlo. El “nosotros” de Pound parece significar “yo y mis amigos; yo y quienes piensan y sienten como yo”, sin duda los poetas vorticistas, H.D., Richard Aldington, James Joyce; pero ante esa palabra (“nosotros”) entiendo más bien lo siguiente: la tradición es la belleza digna de resguardo y continuidad, tesoro de inagotables energías, *para los poetas*.

La tradición es un cúmulo de saberes y de creaciones, de ideas y destrezas. Vale la pena, siempre, transformarlo, ponerlo al día, revitalizarlo: *Make It New*. Ésa era la consigna del *modern movement*: esos artistas, poetas y pintores, a los cuales no deberíamos llamar “modernistas” para evitar confusiones con el movimiento desencadenado en lengua española —y en ambas orillas del Océano Atlántico— por un genial nicaragüense, llamado Rubén Darío. (Me dicen: esas palabras, modernismo y sus derivados y parientes, deben y pueden utilizarse en el ámbito de la arquitectura).

\* \* \*

Un punto de partida siempre es, en poesía y en cualquier actividad artística, un punto provisional —una forma transitoria, inmanente, contingente, del devenir. El punto de partida, cualquier punto de partida, es un punto de trayecto. También puede ser el punto de llegada: la penumbra *in-significante* de la mudez poética; la oscuridad, preñada de sentido, del silencio.

Un poema es un apareamiento rizomático: un proceso y una presencia simultáneos, inteligibles en el tiempo de acuerdo con las ideas de Eugenio Asensio, discernibles como ritmo y significado, en ese orden, siempre.

Primero el ritmo, entonces; luego el significado, el “mensaje”, como se decía en otros tiempos, ahora lejanísimos. ¿Hay significado en el ritmo poético? Lo hay: es un *significado poético*, ni más ni menos. A quienes afirman no entender poesía, esto les resulta de una complejidad auténticamente ardua, insondable; pero, ¿no hay una gran verdad, como dice Helen Vendler, maestra sin par en el arte de leer poesía, en el hecho incontrovertible de la sensibilidad de (casi) cualquier persona ante el ritmo, ante las repeticiones, ante las regularida-

des del discurso, todos ellos rasgos estructurales de la poesía, de su funcionamiento íntimo?

Quienes algunas veces escuchamos a Juan José Arreola discurrir en alta voz percibíamos con absoluta claridad el modo poético de proceder de ese hombre extraordinario cuando hablaba ante un público. Proceder poético: Arreola iba dibujando, diciendo, grabando en el aire —como con una punta de plata, similar a la de su admirado Héctor Javier— las palabras de su discurso, de *su discurrir*; iba inventando poemas, series de palabras cargadas de ritmo, marcadas con una síncopa determinada por su voz de actor y “decidor de poemas”. En verdad, Arreola sacaba poemas de la delgadez traslúcida del aire (*from thin air*, como se dice expresivamente en inglés). Quienes lo escuchamos nunca lo olvidaremos. Pocos escritores de nuestro país han amado y conocido la poesía como Juan José Arreola: de Garcisánchez de Badajoz a Paul Claudel, pasando por Góngora y Rubén Darío, Ramón López Velarde y Carlos Pellicer, su espíritu estaba inmerso día y noche en esa “resistencia en el tiempo”.

\* \* \*

El candil visto por Ramón López Velarde en la iglesia de San Francisco en la ciudad de San Luis Potosí está ahora, intacto, íntegro, en el poema “El candil”. Los prismas cristalinos de ese objeto devoto son el Aleph de la pasión desgarrada del poeta: en ellos, en sus facetas destellantes, entra él con sigilo por medio de un portentoso proceso de miniaturización kafkiano; con él, con el luminoso candil, forma un “duo recóndito”: la identificación pasa por la evocación de las voces —la voz del candil, voz muda de la oración; la voz baja, murmurante, de la plegaria del poeta. Así miniaturizado, recorre la nave de la iglesia y se funde con los espacios sin peso, tan gráciles como los botareles “de aire”, los botareles “azules” de Gorostiza en *Muerte sin fin*, bajo la luna de los melancólicos.

La también gorosticiana máscara “que no difiere un rasgo de nosotros” nos lleva a la calle Garay, donde un hombre llamado “Borges” —el otro, el mismo— descubre en el Aleph del poeta ridículo las imágenes de su amor humillado. ¿A quién mira con admiración ahora Juan José Arreola en las fotografías: a Borges, a “Borges”, al otro? Voces, silencios: interrogado sobre su viaje a México, Borges cuenta cómo su admirador Arreola lo dejó “intercalar algunos silencios” en las conversaciones.

El verso 111 del gran poema metafísico habla de un “vaso de tiempo”, trasunto de la divinidad: sin teologías o religión de por medio, ¿no es el poema un vaso de tiempo donde se entrecruzan todos esos ecos, resonancias, ideas, imágenes exploradas aquí en un puñado de textos? **U**