

Aguas aéreas

Un caracol nocturno en un rectángulo de agua

David Huerta

La poesía y los poemas en los cuales la poesía se manifiesta objetivamente, con mayor o menor fortuna, forman entidades sobre las cuales podemos discurrir. Poesía: noción abstracta, general; poemas: objetos singulares, manifestaciones concretas de la entidad abstracta, con un lugar identificable, una serie de rasgos propios y un funcionamiento peculiar.

Junto a ellos habría, por lo menos, otro término general, por su forma parecido al sustantivo en plural “poemas” —los poemas singulares, compuestos, legibles, memorizables— pero visto aquí desde el ángulo puramente conceptual: el vocablo *poema*, como quien dice “novela”, otra generalización, a la cual podemos añadir, en cada caso, el artículo indeterminado: el poema, la novela. Estamos, entonces, ante una triada o un triángulo (poesía, poemas, poema). Desde luego, podríamos agregar otras nociones complementarias, por semejanza o por oposición, para complicar la figura: verso, prosa, prosímpro, poema en prosa, prosa rítmica, novela; tendríamos así un desarrollo fractal, una proyección proliferante, y no nada más una geometría escolar, euclidiana, de formas simples.

Esos tres términos, sin embargo, serán el objeto múltiple, con vértices más o menos definidos, de estos renglones.

En sus deslumbrantes aforismos de *Tratados en La Habana*, libro aparecido en el “año axial” (Octavio Paz) de 1968, el poeta cubano José Lezama Lima dibujó espacios propicios y luminosos para la poesía, los poemas, el fenómeno poético: para hacernos capaces, gracias a su mirada y a su pensamiento

diamantino, de volver habitables, una vez más, los poemas, en estos tiempos adversos. Los aforismos lezamianos se agrupan bajo el epígrafe titular “Playas del árbol”.

Una vez llamé a Lezama Lima así: Lince de Trocadero. Tuvo su casa en la calle de Trocadero, en La Habana vieja; en diálogo con Tomás Eloy Martínez, declaró: “Mi único carruaje es la imaginación, pero no a secas: la mía tiene ojos de lince”. De ahí su nombre, para mí: Lince de Trocadero.

Primera playa del árbol: “La escolástica empleaba con frecuencia los términos: ente de razón fundado en lo real. Esta frase nos puede ser útil. Llémosla a la poesía: ente de imaginación fundado en lo real. O si se prefiere, como yo lo prefiero: ente de razón fundado en lo irreal”.

Momento inicial: de la aridez escolástica, de los meandros teologales, de la rigidez hiperintelectual del medioevo europeo, a las arenas fluviales de las playas en Guanabacoa. Segundo momento: la poesía imagina “con los pies en la tierra” (tierra: metáfora grandiosa *de la realidad*); pero en este momento y en este lugar, nos situamos en las arenas playeras de una isla, la isla de un poema, ese “ente”. Tercer momento: con ligereza y maestría, la razón se ancla en la irrealidad y engendra la poesía, el poema: un poema. Razón, imaginación, realidad e irrealidad: la mente encendida en esos roces, en esas voces, como un fuego primordial.

Ente, fundamento: hay aquí un hálito heideggeriano, desplegado con una soltura soberbia, ajeno a los rigores enclaustrados de Heidelberg y las penumbras del *Dasein*; seguimos en el calor antiguo de Guanaba-

coa e incursionamos en la Montego Bay, vamos por la orilla de Varadero y recalamos en la Plaza de la Catedral, para partir de nuevo y explorar otros ámbitos. El Arco Invisible de Viñales: ente de razón fundado en lo irreal.

No hay una sola mención a todo lo previsible para nuestros reflejos “cultos”: palabras, lenguaje, ritmo, imágenes. La mirada del Lince nos ha sacado del *scriptorium* para llevarnos a pasear por las playas del árbol, sus follajes y arenas, la blanca y abullonada superficie de sus honduras.

¿Y Guanabacoa? ¿De dónde salió para aparecer en estos párrafos? De una anécdota de los últimos días en la vida del Lince de Trocadero. Internado en el pabellón Borges del Hospital Militar de La Habana, el poeta sobrevivió unos cuantos días. Una mañana radiante, sus amigos fueron a visitarlo. Sonriente, vivísimo, Lezama les dijo, entusiasmado —lleno de Dios—, con su voz profunda de barítono asmático: “Pensaban ustedes verme tocando a las puertas del Averno y me encuentran en cambio bailando una rumba en Guanabacoa”.

He aquí los primeros versos de un poema fundacional:

*Farai un vers de dreit nein:
non er de mi ni d'otra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sus un chivau.*

La traducción, meramente informativa, dice lo siguiente: “Haré un verso sobre absolutamente nada: no será sobre mí ni sobre

otra gente, no será de amor ni de juventud, ni de nada más, sino que fue trovado durmiendo sobre un caballo”.

El autor de este poema notable fue el noble provenzal Guillermo de Poitiers (1071-1126), duque de Aquitania, príncipe de trovadores. En su comentario sobre este comienzo del *vers* más justamente célebre de Poitiers, la historiadora y crítica Lynne Lawner escribe: “La poesía occidental nació en el siglo XII bajo el signo de la paradoja, el enigma y la negación”.

Esto es apenas un fragmento mínimo de una obra maestra de la crítica y la historia literarias: el monumental libro en tres tomos titulado *Los trovadores* (1983), de Martín de Riquer.

Poesía provenzal: “primavera perpetua de la lírica europea”, la llama Francisco Rico. Y agrega, en su homenaje de admiración a De Riquer: “La lírica moderna no pasa de ser el legado de la poesía provenzal”.

Hay un rasgo notable, misterioso y extrañamente profundo en esos versos provenzales. El poema de Poitiers fue *trovado* (cantado, hallado...) mientras el jinete señorial iba durmiendo (*en durmen*) sobre un caballo (*sus un chivau*).

Segunda playa del árbol: “¿El verso malo? El que asoma la cabeza, y se la separan del cuerpo”.

Un eco, quizá, de las órdenes destempladas de la Reina de Corazones: “¡Que le[s] corten la cabeza!” —*off with his head!*, o la cabeza de ella (Alice: *her head*) o la cabeza de ellos (*their heads*), los aterrados jardineros y cortesanos de la fabulosa y animada baraja del País de las Maravillas.

El problema fue grande cuando la Reina de Corazones ordenó decapitar al Gato de Cheshire: éste era una sola cabeza, sin cuerpo; no había acabado de aparecerse a Alicia con toda su sonriente y gatuna anatomía. ¿Cómo decapitar a una cabeza? Se desata la discusión y las opiniones menden: cualquiera puede ser decapitado, una cabeza sola no puede ser decapitada, la Reina se desespera y se agita hasta el paroxismo pues sus órdenes no son obedecidas de inmediato. Entonces Alicia interviene, y dice:

“Si quieren decapitar al Gato, deben preguntarle primero su opinión a la Duquesa, su legítima dueña”.

¿Y el verso malo? Antes de arrancar el verso malo del torso, la Duquesa puede comenzar el “Juego de las Decapitaciones”: aparece, así, la legalidad de la crítica, con su cortejo de argucias patrimoniales y su pesquisa de la jurisprudencia y sus argumentos en favor o en contra. Pues los versos malos tienen también un destino, con o sin cuerpo. La decapitación como divorcio: el verso malo es malo por las incomprensiones del resto del poema en su perjuicio; independiente de aquél, se convertirá en verso bueno, libre de ataduras, ya divorciado o decapitado. La decapitación como traslación de dominio: el verso malo pasa a la jurisdicción o propiedad de un poema malo y ahí luce una dependencia fresca, vigorosa, un funcionamiento ajustado y puntual.

En un par de pasajes extraordinarios de la película de Martin Scorsese sobre Bob Dylan (*No Direction Home*, 2005), Allen Ginsberg habla de su amistad personal y poética con el trovador de Minnesota, y hace algunas valiosas observaciones sobre poesía. Dice, palabras más o menos, lo siguiente:

cuando una realidad subjetiva adquiere una expresión objetiva, con una peculiar estructura sonora y de respiración, podemos comenzar a hablar de poesía, del apareamiento de un poema. Ginsberg da noticia de la invitación de Dylan para acompañarlo en una gira. A lo largo de esa serie de conciertos, cuenta Ginsberg, éste fue notando cómo el cantante-poeta iba convirtiéndose *en una columna de aire* y cómo iba haciéndose uno con su respiración. Es la visión extraña de Ginsberg, pero tiene sentido: ¿no son los verdaderos poetas una especie de transformadores del aire respirado? Lezama Lima lo explica a la perfección cuando explica la función pneumática de la poesía: el aire respirado vuelve a la atmósfera, metamorfoseado en series de palabras, y es entonces un aire lleno de sentido. El oxígeno se hace imagen.

En otro momento de la película, la cantante Joan Báz refiere cómo Dylan escribía ávidamente, en sus escasos ratos libres, a mano y en la máquina de escribir; las palabras lo invadían, lo inundaban, y él las ponía dócilmente sobre el papel, no siempre con la intención de darles la forma de una canción. Dylan componía largas tiradas de versos o de prosa rítmica, siempre un poco hirsutas, abundantes, con relieves sonoros y prosódicos a veces muy simples pero siempre originales, imaginativos, provocadores.



Harold Davis, *Nautilus en blanco y negro*

Joan Báez vivió un par de años con Bob Dylan y nunca consiguió descifrarlo. Dice no haber conocido nunca a una persona tan complicada, tan elusiva, tan extraña; al mismo tiempo, reconoce las aportaciones dylanianas a la cultura popular de los Estados Unidos. Cuando le tocó dejar un testimonio sobre su romance con él, compuso una de mis canciones favoritas: “Diamonds and Rust” (Diamantes y herrumbre) y describió a su *old flame* como “el vagabundo original”.

Un poema puede tener una entrada al sótano, un jardín exterior y diversas vías de relación con el exterior, caminos, senderos, veredas, carreteras. El poema-casa forma, sin embargo, una mera ilusión topográfica: no es propiamente un lugar habitable, a pesar de algunas afirmaciones en este sentido (Heidegger: la poesía es la casa del Ser); en cualquier caso, será el lector del poema quien provea los abonos del jardín exterior, los muebles del interior conjetural (sala y habitaciones, comedor y cocina, baño y cuarto de juegos, terrazas o balcones) y los materiales para establecer y poner en funcionamiento las vías de relación con el exterior.

El sótano, el jardín y los medios de comunicación del poema subsistirán si éste alcanza una determinada densidad espiritual y se construye, objetivamente, con sus ritmos singulares y con sus configuraciones propias, como un *sitio mental* con diversas prolongaciones afectivas, las cuales, a su vez, regresarán a las entradas y salidas para proporcionarle al poema su andadura, su movimiento, su rotación, su capacidad orbital o su fijeza.

Sótano, jardín exterior y medios de comunicación son elementos indispensables, ineludibles, absolutamente necesarios para la búsqueda índole poética del objeto en construcción.

El sótano se hunde en el magma de su planeta propio. El jardín florece y se llena de cizaña, de orquídeas o de rosas, o bien de vegetaciones parásitas. Las vías de relación con el exterior podrán ser caminos o redes de cableado o sistemas inalámbricos: idealmente, podrán conseguir una comunica-

ción del poema con todo lo de afuera o fracasar en este afán, dejando así al poema aislado, convertido en una entidad autista, con una voz pedregosa de criatura enferma, frustrada.

Francisco Rico (“Dos razones para la poesía”; en *Los discursos del gusto*, 2003): “En la historia literaria de Europa, un poema es esencialmente un objeto verbal forjado para permanecer en la memoria y por ello construido como una red de vínculos capaces de lograr que la evocación de uno solo de sus componentes arrastre a la evocación simultánea de todos los restantes. El procedimiento fundamental para cumplir ese designio estriba en disponer los factores del poema en series gobernadas por el principio de reiteración (el gran Roman Jakobson lo sustanció en pocas líneas): los ingredientes del poema tienden a presentarse duplicados o multiplicados, repetidos por otros ingredientes paralelos. De tal manera, el poema imprime en el lenguaje un rasgo que normalmente le falta a éste y que, en cambio, caracteriza a la gran mayoría de los otros productos de la actividad humana: la simetría, la proporción y la correspondencia entre las partes y el todo”.

Suelo referirme a Francisco Rico como “don Paco Rico”. Es una confianza excesiva, lo reconozco sin pudor, y un poco absurda, pues nunca lo he conocido en persona ni he conversado con él; por interpósita persona —un alumno suyo de los años recientes, buen amigo mío: el poeta Jorge Ortega— me hizo llegar, en el año cervantino de 2005, su edición popular, anotada, del *Quijote* con una dedicatoria muy hermosa; atesorero ese ejemplar con cariño genuino. Eso, claro, sólo tiene importancia para mí; pero aquí debo hablar de Rico como un gran lector de poesía.

El pasaje citado líneas arriba me ha servido en un par de ocasiones para iniciar cursillos sobre métrica española. El poema visto —leído, entendido, *memorizado*, cri-

ticado— como una “red de vínculos”; vínculos dispuestos en series repetidas o repetitivas, reiteradas, duplicadas, multiplicadas, paralelísticas a veces, perfectamente simétricas en algunos casos, proporcionales o proporcionadas, correspondientes unas con otras, en sus partes o en la parcial totalidad de cada una de esas series. Es posible constatar todas y cada una de estas nociones críticas en los poemas mismos. Seis versos de Jorge Manrique sirven a la perfección para ese fin:

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando.

El segundo verso es, por su sentido, igual al primero: dicen lo mismo; pero el segundo verso lo dice con otras palabras, curiosa manera de la repetición (igualdad y diferencia); ambos tienen la misma medida, idéntica andadura prosódica: octosílabos trocaicos. El pie quebrado es una porción (cuatro sílabas) del octosílabo. En el cuarto verso aparece la rima: “dormida / vida”, con esa duplicación semántica de una gravedad y una sutileza ejemplares, como si estuviese dirigida a la futura poesía calderoniana, poesía dramática: “la vida es sueño” o bien esto, una idea cristiana: mientras vivimos estamos dormidos; hay una rima en el sonido y otra en el sentido, trabadas a la perfección. La relación entre los versos 4 y 5 —además de su semejanza, casi identidad, sintáctica— presentan un caso extraordinario de simetría inversa: la vida “pasa”, la muerte “viene”, como si Manrique mezclara y contrastara los tiempos: el tiempo transcurrido de pasado a futuro (del origen al término del destino), de la vida; el tiempo transcurrido del futuro al pasado, o al presente: el tiempo de la muerte.

Termino estos apuntes con otra cita del Lince de Trocadero, tercera y última playa del árbol: “¿La poesía? Un caracol nocturno en un rectángulo de agua”. ■