

# Aguas aéreas

## La flor y la sangre

David Huerta

Leo estas palabras en un verso mexicano: “la sangrienta flor del cristianismo”. No hay en esa esbelta metáfora transhistórica, al mismo tiempo discreta y llamativa, cruces ni personas sagradas; no hay trascendencia ni espiritualidad manifiesta, ni ropas talaras; no aparecen la liturgia ni el arrepentimiento; no comparecen el pecado ni la expiación —y sin embargo todo, todo el horizonte cristiano está allí, con el camino a Emaús, con el martirio del Gólgota, con la tumba de nuestro señor, el conde Jesucristo, extraviada, según decían, en tierra de infieles. Ni siquiera hace falta el arduo contexto confesional de ese pasaje y el verso completo al cual pertenece o el terceto en donde se engasta (“endulzo el amargor de mi ostracismo / en miel de los helénicos panales / y en la sangrienta flor del cristianismo”) para comprender —o, si se quiere, sentir— cómo estamos, aquí, ante un momento excepcional de articulación verbal, de potencia expresiva. La mente en estado de tensión funcional; el sentimiento con toda su claridad fisiológica y su temperatura espiritual, y el oído afinado en el taller del canto silencioso, se funden en un molde único: la poesía.

Tampoco es necesario examinar con pormenor el delicado equilibrio del terceto en cuyo fiel —es el verso final de la estrofillo— discernimos el cimiento de la vida en el Occidente: Grecia entrecruzada —mezclada, confundida— con el Nuevo Testamento, para reconocer en esas palabras la poesía en estado de plenitud —plenitud sintética, poder de condensación. Hay aquí, en estos versos, algo así como un escalón de la civilización, bañado por un resplandor unánime en el cual hasta los no creyentes pueden (podemos) descifrar una tensión psicológica y moral redimida o como aliada en el crisol lingüístico.

\*\*\*

Si quisiéramos ocuparnos de ese tema doble —o por mejor decir, múltiple, de largas resonancias—, *Grecia y Jesús*, deberíamos reconocer en esos versos la maestría de la formulación y la sencillez engañosa por medio de la cual se nos presenta una personalidad intelectual: la riqueza dulce de Grecia emblemática o como “significada” por esa “miel de los helénicos panales” en contacto con el cristianismo, también dulce en su esplendor floral, como la herencia griega.

La *flor sangrienta* es un consuelo para el aislamiento (el “ostracismo”, una soledad quizá libremente escogida) y ese consuelo toma la forma de un descanso para el alma y espíritu. Ese descanso es dulzura y es conocimiento; es aliento salvífico, altura moral, vivacidad del espíritu. El poeta bebe en esas fuentes y las muestra en una especie de *locus amoenus*: el sitio del poema mismo.

En ese pasaje aparece también, entonces, como un vislumbre, un eco, una insinuación de fray Luis de León; se dibujan tenuemente los temas morales de la poesía estoica; brilla con nitidez perfecta el italianismo de la forma: la *terza rima* de arraigo danteano y larga descendencia, forma canónica de los poemas morales en los siglos de oro, como en la *Epístola moral a Fabio*, del capitán Andrés Fernández de Andrada, extraviado para la historia y la poesía en los mismos lugares donde Manuel José Othón escribió ése y otros de los tercetos del poema.

\*\*\*

El de “la sangrienta flor del cristianismo” es, por lo menos para mí, un pasaje como aquél en donde Gonzalo de Berceo habla de la Virgen y la llama hermosamente “reina

de los cielos, madre del pan de trigo”: perfección de las palabras en su enlazamiento, en su sonoridad, en su significación, en el brillo de los paralelismos y las imágenes cifradas: el reino celestial y el terrenal, la eucaristía. (Jorge Guillén comentó, en *Lenguaje y poesía*, esos versos, con una discreción ejemplar).

Hay ecos, también, de un conocido villancico de Lope de Vega (“Las flores del pesebre / niño de Belén”), glosa o transfiguración de una canción profana gongorina sobre los celos (“Las flores del romero, / niña Isabel”).

En ese canto sencillo, Lope le dice al Niño, por boca de uno de los pastores, poco más o menos lo siguiente: la hiel del sacrificio te espera al final del camino; la incómoda rudeza del pesebre es preanuncio o prefiguración de la Cruz. El villancico es una síntesis de la vida de Cristo; contiene una admonición entrelazada con una celebración.

En el terceto mexicano, la miel proviene de los panales griegos; sí, pero el contraste conceptual es idéntico: la miel, la sangre; en el villancico lopesco, ese contraste o paralelismo se nos ofrece entre las rosas del pesebre y el sufrimiento en el futuro sacrificial.

Miel, flores, hiel, sangre, amargura, soledad, sufrimiento. Galilea, Palestina, Homeero, Dante, los Evangelios. ¿No es *evangelio* una hermosísima palabra griega? Entre el villancico lopesco y “la sangrienta flor del cristianismo” se tienden puentes transitables para el lector curioso, caminos diáfanos.

\*\*\*

La historia de las metáforas parece una contradicción en los términos: ¿cómo lo

# La historia de una metáfora debe por fuerza ser la narración de una variación continua, al margen de las identidades estables, de las regularidades o normalidades logocéntricas.

contrario de la historia puede tener historia?

Las metáforas forman una vía distinta del repertorio cultural historiable: son un organismo en estado constante de devenir (*state of becoming*, se dice en inglés). Las metáforas no tienen la fijeza de los hechos históricos tal y como los historiadores los determinan, circunscriben, codifican y analizan. La historia de una metáfora debe por fuerza ser la narración de una variación continua, al margen de las identidades estables, de las regularidades o normalidades logocéntricas: “la sangrienta flor del cristianismo” tiene detrás de sí una larga serie de transformaciones, un vértigo de espejos: *todas* las metáforas anteriores, ni más ni menos, *de tema floral*.

En el verso completo, el centro está destacado en el sustantivo monosilábico (“flor”), el de la sexta sílaba canónica:

...y en la sangrienta flor del cristianismo

No nada más por razones estilísticas sino, también, temáticas, el espacio de ese verso es un espacio floral; allí no se imponen —como en las imágenes martirizadas de tantas iglesias— la sangre ni la religiosidad en un espectáculo terrorífico, sino el abierto y conmovedor despliegue de unos pétalos y unos colores inespecíficos (¿qué flor es ésa, exactamente, en términos botánicos?), cargados sin embargo de una singularidad indudable. No es la vaguedad leopardiana la clave de esas palabras sino su opuesto exacto: la precisión clásica, portento de economía expresiva.

Flor roja o enrojecida: flor cristiana, flor del cristianismo. ¿Una rosa absoluta o sobrenatural, como la de la visión trascendental en el Paraíso de Dante? No importa; o bien, importa pues también se trata de una flor terrenal, y eso forma parte de su prodigio, el prodigio del verso y el de la experiencia

espiritual en medio de la cual abre sus pétalos; su transparencia encarnada es idéntica al peso frágil y poderoso del enunciado en donde aparece. Ni siquiera importan su visibilidad, su olor, su textura; en las palabras donde está —su *estar ahí lingüístico*, digamos—, todo eso está presente con nitidez, rotundo, delicado, afirmado por el verso y en el verso.

Un maestro cubano nos enseñaba a leer la poesía y luego a leer *en* la poesía: este fragmento de poesía mexicana es ideal para esa doble lectura, profunda, perspectivista.

\* \* \*

Me gustaría prescindir de frases como “maestro cubano”, “verso mexicano”, “poesía latinoamericana”. Escribir con anotaciones casi taquigráficas, precisas, la historia de unas cuantas metáforas; en esas anotaciones deberían ocurrir las principales notas estilísticas y estructurales, formales, de una visión absoluta de la poesía en sus particularidades relativas.

Es un ideal posible, problemático, de difíciles dialécticas y críticas.

O quizás es un ideal imposible o indeseable pues cierra demasiadas puertas y no abre suficientes ventanas. Debería tener el tamaño de toda la casa pero es apenas un orificio en la cerradura. O por lo menos lo es *for the time being*, en el brujuleo sincrónico de un *ahora* cuyos límites conocemos demasiado bien —¿o demasiado mal?— y no hemos sido capaces aún de reinventar. Si ni siquiera hemos sido capaces de comenzar a reinventarnos como individuos... (Mal conocimiento del ahora: el cerco de las contingencias, su impasibilidad infranqueable. Conocimiento bueno del ahora: la conquista de la inmanencia, la crítica vitalista, nietzscheana del finalismo).

¿Cuál es la razón, diré para ilustrar esa incapacidad de reinventarnos, de escribir toda-

vía con nuestros nombres propios y de ponerlos en las portadas de nuestros libros? Por costumbre, por la inercia de la costumbre, nos dicen Deleuze y Guattari en sus páginas rizomáticas, leídas por muchos de nosotros en la traducción impecable de una poeta extraordinaria, capaz de ver como nadie, directamente a los ojos, con una sensibilísima penetración metafísica, al “ser que va a morir”.

\* \* \*

El canto final de *The Waste Land*—el Discurso del Trueno, la sutra del Diamante desgarrado de la modernidad— invoca tres mitos; uno de ellos es el de los peregrinos de Emaús (Lucas 24, 13-31). El poema lo combina con los testimonios de los viajeros a la Antártica y en particular con la visión alucinada de un explorador fantasmal. Esa visión en las planicies heladas justifica los versos 360 y 366, en forma de preguntas:

*Who is the third who walks always beside you?*

...

*—But who is that on the other side of you?*

Un tercero siempre, un caminante rumbo a la transfiguración, la elevación, los encuentros trascendentales, la acción redentora del Hijo del Hombre. Un tercer caminante sobre un camino inmensamente blanco. ¿Quién es, en verdad, ese tercero? No lo sabemos, no puede saberse, o lo sabemos demasiado bien; no es un fantasma: es la flor en el ojo de los caminantes, la transparencia roja de la buena nueva.

En las llanuras del frío, tres caminan. En las colinas de la Toscana, otros tres caminan: los versos de la Comedia ordenados en la secuencia de las estrofas. Ocho siglos después, un poeta de otro mundo, del Nuevo Mundo, un isleño de sangre africana y

ojos verdes, Derek Walcott, compararía los tercetos con el acto de remar, el esfuerzo atlético de los pescadores de Santa Lucía y Trinidad. Con ellos, con tercetos danteanos, compondría un homenaje memorable al padre Homero, la estación más luminosa imaginable en el tormento del siglo xx. Un extraordinario poeta mexicano, el veracruzano José Luis Rivas, tradujo al español el inmenso canto homérico y danteano de Walcott.

\*\*\*

La forma del terceto danteano es el receptáculo ideal de la épica teológica; en la tradición de lengua española lo ha sido de poemas estoicos y de asunto moral, como la *Epístola moral a Fabio* (para Borges, el poema español más bello). Un poeta ruso, Joseph Brodsky, explicó con brillantez la gracia y el dinamismo de la *terza rima*.

No podemos entender la complejidad del terceto, sus articulaciones delicadas y fuertes a la vez, si no entendemos la tradición literaria y las modulaciones históricas y culturales sobre cuyo fondo se anima esa invención poética. Pero la tradición es, ay, un problema, y lo es por las peores razones.

La tradición está siendo continuamente traicionada. La mayoría de los lectores de poesía, los críticos, los historiadores y los maestros de literatura suelen opinar *en contra* de la tradición: es —dicen con una suficiencia esmaltada por un extraño resentimiento— una carga, una máquina opresiva, un catálogo autoritario de procedimientos formales e ideas rancias, un desfile de órdenes, de *ucases* repelentes. Los poetas mismos suscriben a menudo esa antipatía profunda, demasiado parecida al odio; el odio por algo minuciosamente ignorado.

Ezra Pound decía: la tradición es algo bello, digno de conservarse; no necesitaba agregar: lo conservamos con amor, por amor. Su divisa vanguardista e imaginista, vorticista, proclama u ordena, con un diáfano poder de persuasión, *Make it New*. Ese *it* de la divisa poundiana es la tradición traicionada.

\*\*\*

Alguna vez me llamaron “emisario de Carlos v” cuando hablé, con mal disimulado en-

tusiasmo, del endecasílabo español de raíz italiana. Fue una acusación sesgada en el curso de una olvidable mesa redonda; pero el blanco era inequívoco: no tanto yo —o yo nada más en cuanto emisario de cierto veneno corrosivo llamado Tradición— sino ciertas formas del tiempo.

Me dio mucha risa pero también me pareció muy triste, desolador; estaba ante una forma de la tontería paladinamente disfrazada de suficiencia intelectual: el “no hay más ruta que la nuestra” de Siqueiros —ese horrible pintor dechado de antipatía y espejo de dogmatismo homicida—, reconvertida o reciclada en un molde chirle y singularmente pedante.

En el caso de mi acusador, su ruta es o era —quizás ha cambiado en las últimas dos temporadas o en las últimas tres semanas, por los arrebatos mareantes de la oleada posmoderna, a la cual es un adicto impenitente— el apogeo excitante de las vanguardias. A ellas, a las vanguardias, este personaje melancólico las ve como la encarnación misma del *antitradicionalismo*. Olvidaba el provenzalismo acérrimo de Ezra Pound, el talante homérico de Joyce, los juegos intertextuales grecolatinos e italianos de Eliot, y hasta algunos temas de Haroldo de Campos como el de la ninfa marina Galatea, tan gongorina ella y tan odiseica, por no decir, oh escándalo, rubendariana.

A nadie se le ocurriría acusar a Haroldo de Campos, ¿verdad?, de emisario de los déspotas prehelénicos o de testaferrero de Felipe III, ¡y nada impediría decirle “agente del rey Sebastián”! Pero era más fácil meterse con un lector despistado de la poesía de los siglos de oro —*yours truly*— y dárselas de antiimperialista, lo cual siempre deja contenta a la tribuna, en una conversación sobre poesía.

\*\*\*

Vuelvo a la “sangrienta flor del cristianismo”. El poema en donde aparece constituye, por lo menos al principio, una recreación del famoso romance de Lope de Vega cantado por un galán en *La Dorotea*; pero ese galán, Fernando, no se lo atribuye: le dice a su ayo, Julio, con todas sus letras: *es un romance de Lope*. Se trata de uno de los poe-

mas más citados del repertorio de los siglos de oro:

A mis soledades voy,  
de mis soledades vengo,  
porque para andar conmigo  
me bastan mis pensamientos.

Son octosílabos citadísimos y miles y miles de personas los conocen de memoria, y a veces los citan sin noticia de su autor. Manuel José Othón los convirtió, recreándolos, en versos italianos, endecasílabos en cuyo manejo era un consumado maestro, como sabe hasta el lector más distraído de sus grandes poemas. Éstos son los versos iniciales del poema:

De mis obscuras soledades vengo  
y tornaré a mis tristes soledades  
a brega altiva, tras camino luengo.

Manuel José Othón leyó estos tercetos y los demás del poema para homenajear a un amigo, Rafael Ángel de la Peña, académico mexicano de la lengua, fallecido hacía poco. Los leyó en la Ciudad de México durante una velada en el Teatro del Conservatorio Nacional, el 24 de octubre de 1906. De regreso en San Luis Potosí, ya muy enfermo, Othón murió un mes después, el día 28 de noviembre. **U**



Francisco de Goya, *La florista*, 1786