

El corazón ennegrecido
chisporrotea igual que una hoguera que el invierno
luce en el pecho como un coral amargo

Pablo Molinet



GUARDO DEVOCIÓN POR UN POEMA de *Relación de los hechos*, “La corona de hierro”, que descubrí hace unos veinte años, en la edición que Hugo Gutiérrez Vega preparó para Material de Lectura. Nada de mi propia tradición me había cimbrado como ese texto salvo “Nocturno de los ángeles”, de Xavier Villaurrutia, y debí esperar hasta 2004 para que una antología de Francisco Hernández, *El corazón y su avispero*, me propinara una sacudida así de brusca.

“La corona de hierro” reviste, por supuesto, las virtudes de libro al que pertenece: la anchurosa respiración versicular de un lector de la Biblia; el vigor verbal que empuja esa forma, el versículo, tan demandantemente corpórea, orgánica, de modo que se va desdoblado en cláusulas hasta consolidar imágenes complejas de gran riqueza visual y de sentido, como la que da título a esta nota. El poema acusa, también, un desacierto de primer libro: la consigna de contundencia a toda costa obliga a convivir a lo afortunadamente enigmático con lo meramente críptico.

Como lo leo, escribió este poema un muchacho de su ciudad y de su época que veía películas francesas y se las tomaba terriblemente en serio; el texto en cuestión depende fuertemente de ese pivote dramático, tan *Cahiers du Cinéma*, tan *nouvelle vague*, de conferirle una suerte de magna trascendencia existencial a un tipo de relación de pareja marcado simultáneamente por la fugacidad, la duda, el ímpetu erótico y la intensidad y profundidad de las conversaciones.

“La corona” no es el único poema sentimental de *Relación de los hechos*. Lo hacen único su urgencia y desolación, que se enlazan a esa potente solemnidad mítica del primer Becerra, esa cualidad de inscripción labrada en un alfabeto remoto en la que se alcanzaran a atisbar, entre desgaste y borradura, las palabras fatales de una ruptura amorosa; el texto consigue una resonancia grave y apesadumbrada como una campana que doblara a muerto en un tiempo “otro”, que no es el pasado del mito ni el presente de las querellas del muchacho dolido: una intemporalidad que es una de las máximas aspiraciones de la poesía lírica.

Debilita a la línea inaugural la invocación aciaga del Olvido —uno de los dioses menores del bolero—; no obstante, la que le sigue resuena poderosa, decisivamente en la emoción y en el entendimiento: “enumerar los hechos contruidos y destruidos por el amor”; un tiempo débil y un tiempo fuerte, un ascenso cuasiinvisible y un descenso en torrente, un contraerse y un embestir: los dos tiempos de la ola, del estro oceánico de José Carlos Becerra.

La pulsión erótica se funde con la onírica: “bajamos los escalones del deseo escuchando el golpe del viento en las más altas ventanas”, y llegamos a “todos los sitios donde la noche enciende los cuerpos enlazados/ como antiguos y eternos sistemas de navegación”. Las construcciones afortunadas se suceden: “el túnel de lo que no pude decir”, “la mano que lleva la caricia como una lámpara”, “todo lo que al besar un cuerpo nos incumbe”.

Hasta aquí, el hilo discursivo es elemental y previsible, y depende por entero de la elocuencia y la imaginación del autor. Sin previo aviso, en una maniobra tan incomprensible como certera, el texto gira sobre sí para autorepresentarse: “esta enumeración inventora de frutos y luces de guerra, / donde el corazón ennegrecido chisporrotea / igual que una hoguera que el invierno luce en el pecho / como un coral amargo”; en estos cuatro versículos leo un núcleo emocional, una poderosa metáfora del finiquito amoroso, pero también una representación del poema como mancha tipográfica sobre el papel: brasas y cenizas negras sobre el pecho [blanco] del invierno, a ello me autoriza una aparición posterior del invierno “como un guerrero blanco”:

Con ese giro el poeta, cuya “máscara” “no fue tallada en ningún taller audaz del alma” —segundo giro imprevisible—, ha transformado su discurso previo y puede conducir la pieza hacia un sitio inopinado, donde no hay más fuerza, religión ni libertad que “esas

palabras con su aire de carne, con su bosque de sangre,/ con sus extrañas colindancias con el hierro,/ enumeradas al borde del mundo por aquellos que deciden partir [...]”. *Sequitur*: de esas palabras estará fundida la “antigua corona” que “la noche, ella misma,/ puso en las sienes de la ciudad”.

Un cuarto vuelco se encuentra en el preciso cierre del texto: “... y por las calles de la ciudad el invierno se yergue / como un guerrero blanco”: esas líneas, colocadas tras puntos suspensivos, irrumpen sin más; si ancladas en la potente aparición previa del invierno, no proceden de las inmediatamente anteriores y, sin embargo, clausuran el texto con una justeza —subrayo— inexplicable.

El poema de ruptura, estación ineludible de cualquiera que se inicie en estos asuntos, se transformó en un objeto verbal muy distante del mero planto de abandono y despecho.

Qué admirable notar la cantidad de cosas disímolas que llamamos “poema”. Sin duda, la diversidad —ideológica, estética, formal— es cosa de festejar; empero, ocurre una rivalidad formada por un conjunto de unilateralismos: imposiciones políticas, coacciones formales, exigencias de novedad o de tradición. ¿Qué “recompensas” sensibles e intelectuales derivan, de la frecuentación del mismo género literario, lectores tan distantes como los de Coral Bracho y Mayra Santos-Febres?

Ese conflicto, aparentemente tan de hoy día, es transparente en la obra becerriana. *La corona de hierro* iba a ser el título de *Relación de los hechos*. Rememora José Emilio Pacheco: “Una noche discutí casi a gritos con Becerra porque me parecía espantoso el título de película fascista, *La corona de hierro*, que había dado a su gran libro. Cuando ya estaba en pruebas aceptó al fin ponerle *Relación de los hechos*”.

Basta con abrir *El otoño recorre las islas*: el volumen se desgaja entre la voz *in statu nascendi* de *Los muelles*, el torrente luctuoso de *Oscura palabra*, la anchurosa liturgia verbal de *Relación*, y las diversas exploraciones críticas de los poemas reunidos póstumamente por Pacheco y Zaid. Poemas posteriores a *Relación*, como “La Venta”, “Batman”, “El Halcón Maltés”, son los unánimemente subrayados y estudiados. Hay buena razón: la conciencia crítica se afina y sofisticada, los hilos que el texto tiende a la realidad y la cultura se alargan y robustecen. El ritmo primigenio de Becerra se transforma en un enérgico, moderno *staccato*.

Sin restarle ápice de valor a esos textos, lamento la transformación.

Que la poesía comience donde la argumentación termine. Que el arte todo principie donde la explicación más ceñida y aplomada se torne, ay, balbuceo. Que interseque con la fe y con la magia —también con el trastorno psiquiátrico y las capacidades diferentes—. He allí un postulado romántico, sí, que se sustenta —como el propio Romanticismo— en tres nociones sumamente indigestas hoy día, bello, sublime e inefable, sobre las que a su vez se asienta esa *bête noire* de materialistas, *neólatras* y *fashion victims*, la lírica.

El discurso imantado, sonámbulo, todo sugerencia y veladura, que no se somete a exigencia política o académica ni le paga peaje a la lógica. Ritmo de conjuro, sensualidad y lujo verbales, inmersión o vuelo abisal. No se la puede fingir ni adquirir; es un poder que se expresa y canaliza mediante el lenguaje ritmado —así como otros se manifiestan mediante el cuerpo o de los instrumentos musicales o plásticos—.

El poder primordial, primario de Neruda, de Pellicer, de Aurelio Arturo, de Sabines, del Becerra que me interesa.

Los lectores de lírica, ¿qué peticiones formulamos a un poema? Una: que hechice y enaltezca la realidad

material y factual (cfr. *Eloges*, 1911; “The Love Song of Alfred J. Prufrock”, 1915; “Tabacaria”, 1932). Otra: que sea deliberada, sostenida, virtuosamente “bello” en sus sonidos y cadencias, en las imágenes que concita, en las atmósferas que sugiere. Otra más: que, una vez ejecutado el desmontaje crítico del texto, persista “algo” irreductible a la explicación y memorable por razones no necesariamente retóricas; que contenga, pues, una carga indecible, pues lo opuesto concierne a otros registros del texto escrito, literario o no.

La petición de enaltecer la realidad lo será también, necesariamente, de buscarla en su impureza: no debe confundirse el impulso lírico con la fuga mallarmeana. La belleza no corresponderá a la encantadora ilusión prerrafaelita, sino a lo que, famosamente, Hugo llamó “escalofrío nuevo”, *nouveau frisson* en Baudelaire. Lo inefable no será lo escamoteado al lector, o lo fingido mediante imprecisión y *sfumato*, sino lo que honradamente no podía explicarse a sí un —digamos— César Vallejo por más que retorciera la gramática y presionara el motor de la adjetivación más allá de su máximo de revoluciones.

En efecto: con estas peticiones entiendo por poesía lírica la lírica moderna, cuyo auge es cosa del siglo pasado. Acaso deberían reformularse, acaso barajarse en un orden distinto. Creo que hay una del que no puede prescindirse: que el texto lírico contenga un elemento que simple y sencillamente no se pueda decir.

La primera vez que leí “La corona de hierro” y la más reciente no pude dejar de preguntarme —como también me sucede con cierto *andante* de Bach o con “Feelin’ good” de Nina Simone—, ¿cómo puede ser esto?, ¿de dónde salió?, ¿cómo consiguió alguien de mi propia especie concebir esto? Una función del arte será ponernos esa pregunta en el entendimiento, a sabiendas de que no tiene respuesta. ▲