

El salto desde la cabeza que gravedad

Esther Ramón

Después del repentino ataque de las Ménades, que neutralizan su música con timbales y con gritos, «los miembros de Orfeo yacen en diversos lugares». El cantor, despedazado, es la víctima propiciatoria que ya anunciara la propia materia dispersa del canto: quedan su lira y su cabeza, que van a parar a un río, son arrastradas al mar, y en su viaje la lira «deja oír unos sonidos quejumbrosos,/ quejumbrosa murmura la lengua sin vida, quejumbrosos ecos/ responden las riberas»¹.

Así, tan alejado de la perfección de la música de las esferas, el canto ya no es canto sino resto, murmullo fracturado, eco o reflejo en un espejo roto en mil pedazos.

Su posibilidad en elevar los agudos y romper aún más las esquiras, hasta lo infinitesimal, hasta lo ya irrompible, hacia el centro o su ausencia. Una poética del desmembramiento. O el poema continuo –«y entonces hace falta otra forma de poema: una/ especie furiosa de persona comentando/ con mucho pormenor».

Herberto Helder salva en él la contradicción acentuándola: repite, golpe tras golpe, la acción violenta de las Ménades sobre la palabra, se concentra en «la ruptura de la frase, miembros/ por todas partes. Esta es la carne despedezada aquí./ (...) Cuando puse los dedos/ en la frase, la frase/ sangraba».

¹ Ovidio: *Metamorfosis* (XI, 50-55).

* Herberto Helder: *O el poema continuo*. Traducción de Jesús Munárriz (Madrid: Hiperión, 2006)

Pero también compone, yendo hacia atrás, recogiendo las piezas, juntándolas en el dibujo exacto de sus grietas, en la cicatriz que se abre «al dormir/ y cuando uno despierta queda abierta». Con la misma violencia, la misma furia, el hilo que cose los miembros es un «poema de regreso», agarrado con fuerza a los cabellos inasibles de la memoria, «un poema que no sale del poder de la locura», pero que sin embargo la contiene. La obra de toda una vida (la que publicara el poeta portugués en la recopilación *Poesia Toda*, y viera la luz en sucesivas ediciones) queda así reducida y reunida hasta componer un collar de metralla. O un poema sin pausas, sin descanso, la transcripción de los sueños en la vigilia furibunda de una voz insomne.

Si nos fijamos en que «los héroes músicos (Marsias, Orfeo, Dionisos y Osiris) mueren la mayoría de las veces desgarrados por el diente de las fieras» —como apunta Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*²—, se hace evidente la filiación entre música y dispersión cristalizada en el mito, que encuentran su nexo en el tiempo. La música es por excelencia el arte del tiempo, y se contagia sin remedio de la acción disgregadora de éste. Cuando Orfeo (el poeta) es tomado por su propia música y asume el impulso de las Ménades (la jauría, la multiplicidad), ya «no se puede creer en la belleza concentrada/ de la gramática» y habrá que dirigir la violencia de la música hacia sí mismo, hacia su propio cuerpo o texto: «He aquí una cosa que nos interesa: destruir los textos(...)/ hay que dislocar: hacer/ un paisaje centrífugo, porque la violencia/ se alimenta de música,/ música hirviente».

En los versos de Ovidio, en los que se cuenta la muerte de Orfeo, queda, no obstante, la cabeza que —junto a la lira— prosigue el viaje con el fluir del río, y se une luego al oscilante avance del mar. Asimismo, en la poesía de Helder, la cabeza es un motivo central: pecio, resto duro, hueso que perdura frente a la aniquilación: «Colinas llegan junto a la cabeza, la cabeza queda, esto es».

² Durand, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (Madrid: Taurus, 1981, pág. 79).

Separada, aislada, sola, su único cuerpo es ahora el movimiento de las aguas, tan incesante como el de la gravitación de los planetas. Es la cabeza –capaz de albergar razón y locura, memoria y olvido– la que contrarresta la acción destructora del tiempo, la única capaz de sostener todavía –aun quejumbrosa– la voz del canto, apenas un murmullo elevado de pronto en grito de ave descendente, que roza ya las playas definitivas del silencio.

«La teoría era esta: arrasarlo todo –pero alguien accionó/ la filmadora y puso en gravitación una cabeza recogéndola/ por un lado y describiéndola por otro lado en un surco/ vibrante «parecía un meteoro»

Cabeza-boca, busto parlante que en Herberto Helder asume la voz reunida del dolor de la víctima y del furor asesino: el grito, porque «este astro opulento entreabierto/ por las llamaradas:/ Con una llaga en la camisa: grita,/ Hay alguien que grita con una imagen en combustión salida/ del cuerpo: como la parte de afuera de un planeta».

Una boca que aguarda el entrechocar de sus dientes con la cuchara nutricia, colmada de ambrosía, de puro fuego: «Y me quemaba la boca, pura/ cuchara de oro tragada/ viva. Te brillaba la lengua./ Yo brillaba.» Que engulle, desgarrar, que anhela el beso de la fiera, de lo salvaje, de las Ménades, del «leopardo que entona el poema de la creación», del Cronos devorador que ama y mata, y queda por el beso unido al rostro, a la misma cabeza que desafiara –en virtud de la razón y la memoria– su acción destructora. «Un leopardo alunado como una joya» (...)«levanta/ su constelación craneal. Su boca avanza, límpida/llaga/ hasta mi rostro. Y en este espejo de las cosas de repente/ unidas todas, me besa por dentro hasta/ el corazón./ En el centro./ Donde se muere del silencio central/ de la tierra.»

Cabeza-piedra como peso esencial, como fruto colmado, como astro, planeta o cometa. Una cabeza que gravita en el espacio, un cometa que es piedra ardiente, encendida –preparada para devastar el territorio donde aterrice– que acaso algún día habrá de chocar, habrá de –ella también– desintegrarse. La cabeza superviviente, la razón poética, a un paso siempre de la explosión, portadora de la piedra de la locura («el dolor de una piedra, una espina clavada en el centro de la cabeza/ y entonces una pepita de oro/ en

los rincones/ del cerebro»), instalada «in medio vertice», «en el órgano situado en el medio de la cabeza, en la región de la imaginación», según palabras de Alain Chatier³, que excita de manera incesante la máquina interna de las imágenes.

Queda también una huella ausente: la mano musical, la que tañe la lira flotante, la mano que escribe el poema y «revuelve la sustancia primordial», quedan «los dedos de las madres en las líneas sangrientas que cosen/ profundamente/ el espejo y la imagen». Lo femenino, lo lunarado, el flujo y reflujo de las aguas. «Si mueven las manos memorables las madres/ transmutan/ el mundo», como tejedoras expertas capaces de enlazar los dos ámbitos (lo visible y lo invisible, lo material y lo intangible), pero también de concentrarse en los «nudos que desatan con tanto poder tanta/ delicadeza».

De esta manera, la poesía se disgrega en virtud de su música (como arte del tiempo) y pareciera concretarse en sus imágenes (como arte del espacio), aunque Herberto Helder no es ajeno a su cualidad asimismo efímera, engañosa e igualmente disgregadora e inasible, especular, fotografiada, proyectable. Como una piedra que arde largamente conservando su forma, pero que se encuentra siempre a un paso de la desintegración. El poeta – sumergido en el infierno musical de *El Bosco*– se entrega a ambas: «Y oigo la música, pinto el infierno»).

Su reunión en el punto que cruza dos voces, dos vectores, la cabeza que habla, muerde, canta, sopla, entre las manos-maternales que tañen, cuidan, cosen, nutren (acercando la cuchara a la boca), acarician, pero también tienen afiladas uñas capaces de rasgar o desenterrar la piedra, la cabeza («el brazo que atraviesa/ la tierra hasta la piedra») Lo doble para el diálogo y lo doble para la lucha, en colaboración (en hilo) o en devastación.

Nos encontramos ante un libro importante, de una valentía y una verdad que trasciende los límites, que toca el misterio y a la vez lo aleja, del que nada puede concluirse porque escapa a las cuentas simples, a las simples consideraciones verbales. En él, todo lo doble parece bifurcarse a cada lado en caminos igualmen-

³ Chatier, Alain: *Espérance ou Consolation des Trois Vertus* (1428). Cit. en Klibanski, Panofsky y Saxl: *Saturno y la melancolía* (Madrid: Alianza, 1991-2004).

te bimorfos. Lo centrífugo y lo centrípeto actúan a la vez en el poema, con la misma intensidad, con la misma fuerza, y con una continuidad de letanía, de voz que tantea, palpa y avanza, embarrada en la cueva húmeda de lo inefable.

En su detención está el salto a lo concreto (por roto) desde lo que gravita. «Cuando sujeto la cara, la rotación del mundo hace rodar/ la alfarería astronómica: una cara/ llameante, múltiple, lujosa./ Dios la mira.» La detención imposible que consiste en anular la circularidad incesante del tiempo, en creer –aún como remota posibilidad, con la ayuda de Miguel Ángel– en el instante ígneo del origen: «si hubiese desde el principio, dedo en el dedo/ la chispa». Un salto que supone entender para cerrar los ojos. Cerrar los ojos y olvidar lo entendido. El poeta –como advirtiera María Zambrano– «va a llevarles la memoria y el olvido» ©



Juegos de niños