



Enrique Banchs: Poeta olvidado, poeta del olvido

Vanesa Ledesma Urruti

Universidad de California, Santa Barbara
vledes00@yahoo.com

Resumen: El poeta modernista argentino Enrique Banchs ha sido en gran medida descuidado, si no totalmente olvidado por parte de la crítica literaria. Siguiendo algún extraño designio, se han cumplido sus deseos de pasar por la vida sin ser apenas percibido y enterrar su obra literaria en el más profundo silencio. Este artículo pretende explorar el tema del olvido en la poética banchiana a partir de las íntimas oscilaciones entre el yo poético y las concepciones del tiempo, la muerte y la memoria.

Palabras clave: Enrique Banchs, modernismo, tiempo, olvido, memoria.

Abstract: The Argentine modernist poet Enrique Banchs has been greatly neglected, if not entirely forgotten by literary criticism. For some mysterious reason, this fulfils his wish to go through life unnoticed and to bury his literary work deep down in silence. This article aims to explore the topic of forgetfulness in the banchian poetics focusing on the intimate oscillations between the poetic persona and the concepts of time, death and memory.

Key words: Enrique Banchs, modernism, time, forgetfulness, memory.

Por razones harto difíciles de determinar, la breve pero exquisita obra poética de Enrique Banchs (1888-1968) parece haber caído en el olvido. Apenas se conocen estudios o artículos que traten sobre este poeta, a pesar de que Jorge Luis Borges le dedicara elogiosas palabras en alguna ocasión. Por las fechas en que escribió y en parte por su estilo, podría encuadrarse dentro de la tradición modernista latinoamericana, no sin cierto reparo debido a lo anacrónico de muchos de sus versos. Banchs fue un poeta sencillo y pequeño - en el mejor sentido de la palabra - un poeta atormentado, sí, pero poco ruidoso. Tal vez no rompió moldes, actitud tan necesaria para entrar sin tapujos y por la puerta grande al canon literario, a las muchas veces antojadizas antologías. Sin embargo, Banchs amplió con enorme sensibilidad y maestría el plantel de poetas que continuaron la tradición literaria más clásica. Influenciado por el Siglo de Oro español, comparado con Virgilio y ensalzado por Borges como el primer gran poeta argentino [1], Banchs fue un minucioso cultivador del soneto, forma lírica que ya en sus tiempos parecía haber quedado arrinconada, acumulando polvo en algún desván de la poesía. Nos dejó únicamente cuatro poemarios, condensados en el breve lapso entre los 19 y 23 años: *Las Barcas* (1907), *El Libro de los Elogios* (1908), *El Cascabel del Halcón* (1909) y *La Urna* (1911). Este último fue considerado por Borges en un artículo de 1936 como una obra impar de la poesía castellana y una de las mejores de la literatura argentina, un libro contemporáneo, nuevo.

El artículo de Borges - publicado veinticinco años después de que nuestro poeta decidiera dejar de escribir - rezaba el significativo título de "Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio". Tales bodas de plata pasarían a ser de oro y más tarde de platino, pues nuestro poeta no volvió a publicar ninguna otra obra hasta su muerte, más allá de contadísimos poemas o textos breves que aparecieron de forma muy dispersa en algunas revistas. La admiración de Borges hacia Banchs se hace patente en un soneto, homenaje que le escribió en 1985, donde se refería a él como un "hombre gris" que, finalizada su labor de poeta, opta por desaparecer oscuramente, por "perderse entre la gente" [2].

Quizás esta inmersión en el silencio fuera parte de un intenso y voluntario esfuerzo por caer en el olvido, y de ahí su eterna negativa a la reedición de sus obras. El carácter enigmático de este silencio rodea al genial poeta argentino de un halo de misterio comparable al de otras figuras atormentadas finiseculares, como es el caso

de Arthur Rimbaud, quien en 1873 nos daba un premonitorio y ardiente “Adieu” optando por sepultarse a sí mismo, junto a sus recuerdos y su imaginación [3]. A pesar de las diferencias de tono entre ambos poetas, la despedida de Rimbaud es muy similar a la de Banchs, quien nos dice adiós a sus veintitrés años de la misma manera: sepultando su yo poético en el más profundo recodo de la memoria. Ahí radica precisamente el sentido de su última obra: *La urna* es un recipiente formado por cien delicadísimos sonetos de tono austero y temple sombrío, con que el poeta estaba construyendo el cajón para su propio entierro. A juzgar por sus versos, se trata de un olvido deseado, fuertemente anhelado: pasar sin apenas dejar rastro, vivir “sin hacer señas ni hacer ruido” (309). [4]

El olvido como rasgo temático es una constante en toda la obra de Banchs, y se deja traslucir en la creación de un universo poético fuertemente denotado a través de imágenes como la huella, el anciano, el estancamiento, el estatismo. Estas imágenes a su vez remiten a unos conceptos estrechamente relacionados con el tema del tiempo. A medida que nos adentramos en su poética, vemos emerger un universo constituido a partir de una profunda reflexión sobre el tiempo como tema poético, que nuestro autor va a rastrear en todas sus modalidades ontológicas. La reflexión acerca de la temporalidad - y con ella, de un conjunto de temas adyacentes, como la muerte, la eternidad, la memoria - es uno de los hilos conductores de la poética de Banchs, hilando desde el primero al último de sus libros. Y es que los modelos de las grandes cosmovisiones del pensamiento occidental se articulan en el microcosmos banchiano, donde asistimos a un diálogo entre las grandes concepciones acerca del tiempo y la muerte. Este diálogo se desarrolla a partir del mundo natural, entre los pequeños objetos de la vida cotidiana, cuyos sutiles movimientos traslucen una lucha interna de nuestro poeta por enfrentarse al olvido. En el presente ensayo recorreremos el camino de estas oscilaciones, buscando los vínculos entre el olvido, la muerte y las distintas concepciones temporales que tejen la urdimbre de la poética banchiana.

Enrique Banchs vivió el final del siglo diecinueve y los albores del veinte, un periodo en la historia de la cultura occidental en que las concepciones clásicas sobre el tiempo estaban en pleno proceso de disolución. Se trata de un momento de crisis en que el mundo del utilitarismo burgués ya no podía sostenerse frente a los grandes cambios que se avecinaban. Los poetas modernistas latinoamericanos reaccionan fuertemente contra el positivismo en todas sus formas, desde el imperialismo americano (ejemplo: “Oda a Roosevelt” de Rubén Darío) hasta la febril industrialización de las grandes ciudades (“Pórtico” de José Martí) y la decadencia de la burguesía (“El rey burgués” de Darío). El tiempo mecánico, que había aparecido con la segunda revolución científica (Galileo, Newton) acabó por amoldarse totalmente al positivismo decimonónico, reduciéndose al estrecho tiempo de los relojes, a los estrictos horarios de labor en las fábricas, al ritmo frenético del comercio en las grandes metrópolis. Se trataba de un tiempo laico en el que los conceptos de Dios y eternidad habían sido sustituidos por los de progreso técnico y científico. Ante la irrupción del espíritu utilitarista en todos los ámbitos de la cultura, los modernistas buscan refugio en lo aparentemente banal, en lo “inútil”, como una toma de posición ante el espíritu de los tiempos. En poesía, el ritmo se convertirá en un símbolo que trascienda la mera búsqueda de musicalidad para acercarse a lo divino, en una visión panteísta del universo, como muestra el celeberrimo soneto de Darío que comienza con el verso: “Ama tu ritmo, y ritma tus acciones” [5]. En la búsqueda de lo divino, los poetas modernistas recurren a tiempos pasados, religiones, mitos que traspasarán las fronteras de lo occidental.

Desde los primeros filósofos hasta la segunda revolución científica, frente cuya visión del mundo reaccionan los modernistas, se han distinguido dos formas fundamentales de describir el tiempo. Una es la mítica o religiosa, el tiempo metafísico, y otra es la científica, el tiempo de las ciencias naturales. En otras palabras, los hombres hemos tendido a separar la experiencia del tiempo tal y como

lo percibimos en la naturaleza, de su conceptualización como una cosmogonía que nos define respecto del más allá. En este sentido hemos inventado dos patrones posibles, el circular, en que el tiempo no tiene ni principio ni fin -concepción pagana, pitagórica, en que el olvido es provisorio y no hay lugar para la nada - y la lineal cristiana, donde la muerte individual acercará al sujeto a un precipicio insondable. Ésta última es una noción sin duda más compleja, puesto que lleva en sí misma la posibilidad de la anulación del tiempo - ya sea en forma de nada o de eternidad.

Banchs hereda de los modernistas y los románticos la idea de que las cosas del mundo están misteriosamente conectadas por los hilos invisibles de la analogía, la cual, hace del mundo un “Todo” armonioso. En tanto profundamente religiosos, los poetas modernistas buscan la forma de devolver al tiempo histórico su espiritualidad reaccionando contra el materialismo moderno y regresando al mundo de la analogía en todas sus variantes: el pasado mítico e inmemorial, el eterno retorno, la reminiscencia platónica, la vacuidad temporal budista o el tiempo soñado de los hindúes. Pero al mismo tiempo, el poeta modernista ya conoce el *horror vacui* y el profundo significado de la muerte cristiana, que lo vuelve finito y accidental. En el caso de Banchs, la irrupción de la muerte en la armonía de la recurrencia conducirán a un terreno peligroso: la nada, o lo que es lo mismo, el olvido.

Desde el primer momento aparece en nuestro poeta una tensión entre dos formas de sentir el tiempo: la pagana y la cristiana. Su primer libro, *Las barcas*, comienza con un poema del mismo título en el que se pone de relieve esta contradicción. En el poema, dialogan dos flotas que se cruzan en el mar, el cual es en Banchs, símbolo de la vida. Una de ellas, la de la Esperanza, es una flota de barcas nuevas que se dirigen hacia la batalla. No tienen añoranza ni historia. La otra flota es la de la Desesperanza, cuyas barcas están viejas y destrozadas, sin futuro, “implorando dulces muertes”. La primera es analogía y reencarnación. La segunda es la muerte irreversible, la nada. Ambas exponen una cosmovisión muy distinta, planteando un dilema irresoluto:

— El gran Todo redoma de las metempsicosis
sobre la muerte misma resucita la vida
y anima febrilmente la materia dormida.

— No hay materia que encierre nuestras almas inciertas.
Símbolos imposibles, somos ideas muertas
y somos gotas secas y llamas apagadas,
raras contradicciones de cosas increadas. (32)

Será una barca de la flota de la Esperanza la que resuelva el dilema, superando victoriosa todas las “raras contradicciones”, venciendo los contrastes y adelantándose a todas las demás. Esta barca, “ensueño del poeta”, es el símbolo de la creación artística. Por tanto, triunfa el mundo de la analogía y será la poesía el instrumento que sirva para revelar “los misterios del secreto armonioso”. Así es como empieza este primer libro, con fuerza y optimismo, sobre todo, con la idea de una muerte como mero estadio dentro de la gran transmutación del universo.

En el poema “Un anhelo” queda clara esta visión de la muerte como transformación de una única materia. El poeta pide convertirse en árbol cuando muera y fundirse con el mundo como se funde un verso en un poema.

Porque este cuerpo mío, débil vaso de un alma
que ama las armonías y la línea perfecta,
querrá estar con los nidos, con la luna de plata,
con la luz, lengua clara de las cosas sublimes,
con el gesto pacífico que insinúan las ramas. (69)

Es obvia la postura del poeta frente al universo. El tiempo no termina con la muerte, es más, no existe tal muerte sino que sólo se trata de una metamorfosis. El cuerpo del poeta, y con él, su conciencia, es parte de la materia de que está hecho el resto del mundo, y esta materia puede transformarse hasta el infinito. Esta concepción del tiempo es recogida por las creencias paganas y entra en nuestra filosofía de la mano de Pitágoras y Heráclito. Con el *logos* griego se inaugura una concepción física del tiempo, cercana a la observación de la *fisis*. El devenir está ahí, demasiado visible para ser ignorado. El río y el fuego de Heráclito son símbolos temporales que ponen de manifiesto que el mundo es constante devenir y transmutación. El siguiente fragmento de Heráclito conomita con los versos de nuestro poeta: “Para las almas la muerte es convertirse en agua; para el agua la muerte es convertirse en tierra. Pero de la tierra proviene el agua, y del agua el alma.” [6]

En ese mismo libro, Banchs comienza a dar forma a la idea del tiempo cíclico a partir del símbolo de la semilla, la cual, como sugiere Octavio Paz, anima la rueda del devenir: “es la semilla primordial que germina, crece, se agota y muere - para renacer de nuevo” [7]. El poema “La canción de la uva”, concentra en la imagen de la semilla el tiempo infinito de la analogía, el retorno eterno. Este tipo de concepción asegura la inmutabilidad a la vez que da cuenta del devenir de la *fisis*. De esta forma queda salvaguardada la homogeneidad última del mundo, su identidad absoluta: lo que vuelve es lo mismo, lo recurrente. Se trata de un presente en movimiento, pero a la vez perpetuo, en tanto imita eternamente un arquetipo. En el recorrido que dibuja el círculo el futuro es pasado y viceversa. El avance de la historia es sólo un espejismo porque el tiempo está estancado en un eterno presente. Tal como lo expone Platón en su *Timeo*, no existe el “era” ni el “será”, sino un constante “es” [8]. Esta noción del tiempo la importan de Oriente los pitagóricos y es la misma en la América precolombina.

Banchs utiliza la idea de la vendimia como una doble metáfora. La palabra vendimia significa la recolección y cosecha de la uva, pero también se refiere al tiempo en que se lleva a cabo esta recolección. En ambos casos implica la idea de un fin. Sin embargo, en este poema lo que se recoge no es la uva, sino su semilla, que, al ser plantada de nuevo, se vuelve a convertir en uva, y así una y otra vez. De esta forma la semilla encierra dentro de sí todo el misterio del tiempo, la infinitud. Otra vez son las palomas las que van a desentrañar el secreto. Por medio del recurso de la personificación, una uva le contará a una paloma todo el misterio del tiempo que hay guardado en su interior y se expresará a través de una ingeniosa elipsis en la que el silencio nos revela, mejor que las palabras, la verdadera magnitud de este misterio. Advertimos asimismo el significativo hecho de que a partir de este poema, Banchs optará por escribir siempre la palabra “tiempo” con mayúscula inicial:

Escucha, paloma, que tengo un secreto,
 detiene tu vuelo, diré mi leyenda,
 paloma que vuelas y giras y arrullas. ¿No sabes el cuento?
En una mañana de la primavera...
Colorín, colorado, y aquí está acabado.
 Ábreme con tu pico la piel
 y lleva mi grano por sobre la aldea...
 [.]
 La vendimia tan llena de risas
 como barca con remos de seda
 se aproxima a los suaves impulsos del Tiempo senil. (90)

En otro poema del libro citado, Banchs usa este mismo símbolo de la semilla con matices muy distintos, adquiriendo forma la profunda tensión del yo poético. El poema nos acerca a la contradicción entre los dos paradigmas que marcaron, según Paz, la poesía moderna: uno es la analogía ya mencionada, esa fuerza armónica

invisible que sostiene al universo, el otro, la ironía, rasgadura que requiebra el equilibrio, introduciendo las ideas de la muerte y la nada [9]. El poema se llama “Las uvas”, fruto que se convierte en un motivo de la poética banchiana. Abriéndose paso entre las duras piedras, en las entrañas de la sierra, nacen las uvas silvestres. Están contraídas bajo la piedra, como se encuentra siempre el recuerdo, debajo del mármol, la roca o la tierra, escondido tras lo inmóvil. Cada uva lleva en sus entrañas una semilla, proyección de futuro: “En cada grano una promesa duerme / y un ramo es un puñado de promesas.” (47). Las palomas se acercan para romperlas con sus picos y sacarles las semillas. No sólo las palomas quieren conseguir las. Un muchacho también las desea, pero al intentar alcanzarlas, cae por la pendiente y muere. El poema puede ser interpretado como la imposibilidad del hombre por alcanzar el ideal, la limitación de lo humano frente a lo divino. El hombre común no puede alcanzar el tiempo que representa la semilla puesto que su tiempo es lineal, finito. Cuando el muchacho muere encontramos la siguiente descripción: “El sarmiento que prende / las uvas rotas en sus manos muertas / parece un crucifijo que se tuerce.” (48).

Esta alusión al cristianismo es crucial, al denotar una constante oscilación en Las Barcas entre la confianza en el Todo universal y un tono mucho más desengañado, hacia la ironía que antes mencionábamos. El cristianismo introduce la idea del tiempo lineal tal como se entiende en la modernidad. La materia no es infinita sino que ha sido creada *ex nihilo*, lo que supone un giro radical en la forma de entender la muerte. El mundo tiene por primera vez una génesis y un apocalipsis. El resto es la nada. La promesa de resurrección con que el cristianismo intenta suplir este vacío es la eternidad, que es de nuevo la anulación del tiempo - otra forma de la nada. La muerte, por consiguiente, cobra con el cristianismo un significado mucho más profundo que con los griegos. Deja de ser una simple transfiguración del gran Todo armónico para convertirse en un final - con o sin salvación. Esta noción de no continuidad hace que la muerte afecte a cada hombre por separado. El tiempo del hombre - personal y finito - y el de Dios son irreconciliables. Así entramos en un mundo heterogéneo, inarmónico, donde cada hombre forma parte de la historia, siendo su pasado, presente y futuro, su existencia toda, particular e irreplicable. Por tanto, la finitud cristiana implica soledad, amarga torcedura.

En *El libro de los elogios*, Banchs sigue matizando la significación de este símbolo con un poema titulado “Elogio de la simiente”. La semilla, en su pequeñez, condensa un ciclo infinito. En este gran círculo del tiempo, el pasado y el futuro ya no existen al no haber ni un principio ni un fin delimitados. El origen es un misterio impenetrable y el tiempo se convierte en un modelo que se identifica consigo mismo, en un arquetipo. Este arquetipo es el origen del origen. Para Octavio Paz, éste es “el otro tiempo” que intenta rescatar la poesía moderna, “el tiempo de antes del tiempo, el de la ‘vida anterior’ que reaparece en la mirada del niño, el tiempo sin fechas” [10]. Se trata de una concepción mítica. Veamos ahora el comienzo del elogio:

La vida futura encerrada en el grano
 es como una Odisea dentro de una sien.
 ¡El misterioso origen, el origen arcano
 del trigo y de la encina que hogaño no se ven!

En el “Elogio del reposo”, Banchs expresa con mayor profundidad su forma de sentir el tiempo y enlaza con la idea de la semilla. Para el poeta, el mundo se manifiesta en todo su esplendor sólo a través de su aparente quietud. Como si fuera un cuadro, su imagen permanece inmóvil, pero tras el lienzo hay algo que está latiendo y es el tiempo. Cada impresión del mundo lleva estampada la huella de todos los mundos que han sido y serán. Del mismo modo la semilla, origen de orígenes, tiene en sí misma la impronta de la vida que se está gestando en ella. Es la idea de potencia aristotélica: bajo todo estatismo (acto) late la posibilidad del movimiento [11]. En la primera estrofa se hace referencia al origen de los ríos: el agua, que

permanece taponada bajo la roca indefinidamente, se burla del tiempo de los hombres. Desde el punto de vista puramente simbólico, esta imagen supone una ruptura frente a la imagen tradicional - asociada al tiempo cristiano - del río que corre inevitable, que pasa y no vuelve, como los de Jorge Manrique. Aquí, sin embargo, el río, casi estancado, se acerca a lo divino:

Llenemos de nardos y rubios panales,
de blancos vellones de blancos rebaños,
la grave actitud de los padres fluviales
que están en el mármol sonriendo a los años.

(...) La tierra reposa. La tierra está en una
quietud laboriosa. Y en ese reposo
se cría el diamante de luces de luna
y el bronce, preludio del gesto glorioso.

Y Dios, entre el coro de liras y espadas
está pensativo sobre ese reposo
de todas las cosas que fueron creadas
y luego reunidas en mundo armonioso (130)

Éste es, de nuevo, el mundo de las analogías en el que Dios está detrás de todo e imprime su espíritu en todas las cosas sensibles. Es un mundo aparentemente en total serenidad, como durmiendo. El mundo está en reposo porque es la frente de Dios, pero esta frente está pensando, está activa, como la Odisea dentro de la sien en el “Elogio de la simiente”, y tras ella algo se mueve imperceptiblemente.

En *El cascabel del halcón*, su tercer libro, hay unos versos que enlazan con esta misma idea. El soneto se llama “En la tarde” y en él, un escoliasta medita los misterios de la simiente mientras unas muchachas van por agua a una fuente:

... Dentro del templo de su frente
se mueven las ideas. No como remolino
de hojas secas que el viento lleva al pie de los muros,
sino como una pálida teoría de estrellas
de viaje imperceptible por círculos oscuros. (194)

De nuevo, una inversión: la del idealismo tradicional. Para los trascendentalistas e idealistas es justamente al revés: tras el movimiento del mundo están las ideas inmutables y eternas. Pero aquí encontramos que tras la quietud y la serenidad hay un movimiento apenas perceptible de las ideas. Se trata del movimiento que imprime el tiempo en las cosas. El campo puede estar quieto, como una estampa, pero aunque no lo veamos, el suelo está sembrado. Las semillas crecerán, serán futuro, se recogerán los frutos y otra vez se sembrará el campo. Por eso, cada estampa del mundo lleva en sí misma la impronta del movimiento universal, el gran ciclo. En este sentido cada visión del mundo es un todo representado en ese reposo. Paz resalta: “Todas las sociedades excepto la nuestra, han imaginado un más allá en el que el tiempo reposa, por decirlo así, reconciliado consigo mismo” (26). Para el poeta este más allá se confunde con la realidad. El mundo exterior permanece estático, como su alma. La única forma de acercarse a él es soñarlo.

Ni el tiempo cíclico de la transmutación eterna, ni el personal del cristianismo se adecuan totalmente al temple de poemas, como “Los pantanos”, de ahí la constante zozobra en el alma de nuestro poeta. El pantano es símbolo del olvido, un lugar inhóspito y cercado de zarzas, donde se acumulan “aguas letales”. Aquí el tiempo

está suspendido, durmiendo. Se recoge en esta idea toda una tradición ocultista que representaba el misterio del mundo en las aguas estancadas de las lagunas:

... encontré que el pantano tenía un símbolo, y era:
que las aguas dormidas son un alma de viejo
cercada por las zarzas de su recuerdo añejo,
florida por las garzas de una eterna quimera. (74)

Parece que el tiempo está atrapado en el pasado, un pasado original, donde el recuerdo ha quedado debilitado. Las aguas están estancadas, dormidas, nos acercamos al olvido, al tiempo detenido en un alma ya vieja. Aquí encontramos una existencia cercada, un tiempo personal “empantanado”. La memoria individual debe traspasar estos cercos y acudir a otra memoria, la universal, al pasado anterior a su pasado. Por eso, la imagen que el recuerdo rescata no se instala en la memoria del poeta, sino en su idea. Banchs se hace eco de una concepción mitológica del tiempo. Para el hombre anterior al *logos griego*, el tiempo era una especie de imitación de un modelo ideal. Este modelo estaba situado en un pasado fuera de la historia, al que suele llamarse pasado arquetípico. El tiempo, por tanto, no rebasaba las fronteras del mito. Al ser el tiempo una constante copia de un modelo absoluto se podría decir que estos hombres vivían de forma atemporal, sin el presente repetido del tiempo cíclico y por supuesto, sin devenir. Se trata de un mundo homogéneo y sobre todo, idéntico a sí mismo. El recuerdo de las ideas está fuera de la historia personal de cada hombre. El tiempo es por tanto inmemorial. Al final de su vida y de su obra, pues ambas corrieron paralelas, Banchs también quedaría sin recuerdos, entregándose de lleno al olvido.

La vejez es otro de los frecuentes motivos de la poesía de Banchs, lo que resulta muy curioso dada la temprana edad en que escribió su obra poética. El tiempo es senil, la corteza del mundo está encanecida. Es como si al mundo le quedara poco tiempo, algo parece estar anunciando un fin próximo. Banchs recurre constantemente a las figuras del abuelo, la abuela, la reina anciana, personajes muy cercanos a es fin anunciado. En el cuento “La ardilla” (1909) una pequeña ardilla intenta salvar a una princesa anciana del paso del tiempo. Para ello rompe a sus pies el huevo de una golondrina en un intento por detener el ciclo migratorio [12]. Asimismo, en *Las Barcas* hay dos poemas titulados “El abuelo”, figura a la que el poeta confiere un carácter religioso. En uno de estos poemas, un soneto en que se describe al abuelo con verdadera admiración - “rostro de asceta”, “hidalgo viejo”, “alma de santo” - el yo poético está recordando una ocasión en que se despidió del anciano y éste le transmitió su “virtud secreta”. Otra vez hay un secreto vedado al lector, y otra vez el misterio se refiere al tiempo, en particular, a la memoria. El poeta dedica la mayor parte del poema, los dos primeros cuartetos, a una recreación del acto mismo de recordar. La memoria es el gran espacio vacío de un “solar viejo” y el recuerdo, representado por un pájaro, tiene que salir del solar e ir rebuscar en un pasado exterior, ajeno al solar de la memoria, en este caso una aldea “añeja”, la imagen del anciano:

Mi recuerdo es un pájaro que aletea
en la estancia vacía de un solar viejo.
Una mañana blanca voló a la aldea
y me trajo un romero del lugarejo.

Y me trajo un romero del pueblo añejo
cuyo aroma punzante vive en mi idea... (68)

Con *El cascabel del Halcón* llega sobre todo la presencia de la muerte. Ésta ya no va a ser la muerte dulce de *Las Barcas* sino diferente, amenazante. En el poema “La casa”, un poema en que abundan las preguntas, la muerte es definida como la “triste

segadora de seres”. Ya no hay un ser universal que se transforma sino que ahora los seres son individuales y pueden ser aniquilados. El tiempo del hombre tiene fin. Este poema termina con un descubrimiento desesperado en el que el ritmo ya no fluye sino que se corta y está lleno de pausas: “... Todo / es terrible, mortal... ¡ay, Dios mío!...” (250). A partir de esta afirmación, los poemas se irán plagando de sombras y silencios. En “Una sombra pasa” se hace patente la duda. El poeta se asoma a un sepulcro abierto para ver la cara de un muerto, pero la visión es vaga y no se puede distinguir si está riendo o llorando. De nuevo irrumpe la ironía.

Si la muerte es amenaza de finitud, de un tiempo irrecuperable, el recuerdo será sólo algo efímero. Ya no vive en la idea, como en “El abuelo”, sino que ahora sólo es parte de una memoria individual vacía. En “Minucia” el poeta encuentra un cofrecillo que contiene unos recuerdos personales: un puñado de hojas y un rizo negro. Tras separar uno a uno los cabellos, suspira:

Con el soplo vano,
vano de un suspiro,
el recuerdo único
lo he dado al olvido. (264)

El recuerdo es la sombra de la vida. Las huellas del tiempo son tan triviales que no hay garantía de haber vivido. Como el beso que el poeta da a una muerta en “Inmóviles llamas”, el recuerdo se desvanece y de él “no ha quedado nada, / nada, nada, nada...” (262).

Esta noción de un tiempo lineal borra los acontecimientos en lugar de acentuarlos con un retorno eterno. El tiempo ya no se mide por impulsos regulares y uniformes sino que la única vara que puede medirlo es la muerte. El tiempo se vuelve, otra vez, heterogéneo e impredecible. En *Las barcas* el árbol era para Banchs un gran símbolo de la analogía y del tiempo circular. Ahora, en *El cascabel del halcón*, los cipreses con su sombra invitan a la muerte y a los pinos no les salen las cuentas. El poeta pregunta:

— Pino albar, ¿cuántos son mis días?
la cuenta siempre fina mal...

Pino que rezas en voz baja,
pino agorero, pino albar,
de pino albar será la caja
en que me han de amortajar. (284).

Esta caja en la que se va a amortajar al yo poético es lo que da el nombre a su último libro: *La urna* (1911). El libro consta de cien sonetos en tono confesional, enteramente escritos en primera persona. Ya no hay intentos cosmográficos, como el mismo poeta advierte, sino que ahora se ha dado cuenta de que cuando buscaba los misterios de las cosas no hallaba en el mundo exterior más que su alma “llena de sí” (342).

El libro comienza con una grave revelación: todas las cosas del mundo, desde el canto de un grillo hasta la misma muerte, pueden dejar una huella en la memoria, excepto una: su amor, que está atrapado en el olvido.

Sólo mi amor estéril y escondido
vive sin hacer señas ni hacer ruido. (309)

Me gustaría enlazar aquí con un poema de *Las barcas*: “Puñal viejo”. Es una de las escasas ocasiones en que el poeta expone a la luz sus sentimientos en primera persona antes de *La urna*. A pesar de que sólo tiene diecinueve años cuando escribe este poema, describe su amor como si ya estuviera gastado y no diera más de sí. Lo compara con un “puñal viejo” y con un “huraño seto” que intenta abrigar un “rosal muerto”. Al final del poema encontramos una aporía temporal: “este amor que nunca ha amado”, para culminar con los siguientes tercetos:

Mi amor no tiene pasado
 porque no tiene añoranza
 mi amor no tiene pasado.

Porque no tiene esperanza
 mi amor no tendrá futuro
 porque no tiene esperanza. (65)

Este yo poético, preso entre el pasado y el futuro - espada y pared de una angosta eternidad - es una anticipación de los sonetos del último libro, en que el poeta se sepulta, fabricando con sus versos su propio sepulcro. Ahora cobra sentido el mundo en reposo, esa naturaleza soñada en un estatismo absoluto. En ella nada se movía excepto el tiempo, pero éste transcurría imperceptiblemente, sin hacer ruido, como los pensamientos en el “Elogio del reposo”, como su amor en el primer soneto de *La urna*. También cobra mayor sentido ese anhelo de olvido que comentábamos arriba. La evolución de la poética banchiana hasta *La urna* coincide con una interiorización del tiempo: desde el mundo exterior hasta lo más profundo del yo. En sus dos primeros libros evita en lo posible el tono confesional y se dedica a describir el mundo, posando su mirada sobre las cosas más aparentemente nimias y dándoles alma. La muerte en estos poemas no desgarrá, sólo es transformación de la materia universal. Sin embargo, este afán por rescatar los objetos del mundo exterior no es más que una excusa para esconder y serenar su propia alma: “... y el alma olvida lo que tanto ansía / que es verse en ciego olvido serenada”.

En este último libro, el poeta devela su verdadero tono, y nos muestra un yo consumido por el dolor al que no queda más remedio que enterrarse en vida. En este viaje hacia adentro, la memoria del pasado arquetípico se convierte en los efímeros recuerdos del pasado individual. Frente al mundo armonioso aparece el yo particular y accidental que poco a poco se va consumiendo hasta sumirse en el olvido. El poeta se va ausentando del mundo hasta advertir que ya no puede dejar huellas en él. Al final, el tiempo queda anulado por un olvido absoluto, aquél del que no hay retorno:

Soñé con un jardín noble y perfecto
 de color mortecino y atenuado,
 inmutable, severo, sosegado,
 antiguo y uniformemente recto.

Dos paredes de evónimos oscuros
 cortados con paciente simetría
 y en el medio un estanque donde había
 tornasolados cárdenos e impuros.

Y aquí un reloj de sol sobre una piedra
 ruinosa que abrazaba larga hiedra,
 e inmóvil un pavón en el sendero.

Jamás pasaba el viento. Y allí en vano
como una lenta sombra iba un anciano
de alguna lenta sombra carcelero... (349).

Es el jardín de la muerte, sombrío y helado. Además es simétrico, regular, perfecto, una geometría ideal, fuera del tiempo. Las paredes dibujan un camino recto y las aguas están estancadas, como las del pantano. El reloj también está muerto, puesto que no hay sol con que pueda marcar la hora y hace mucho que la hiedra lo tiene atrapado. Y ahí está el poeta como sombra de la muerte, una sombra vieja que sigue a otra sombra, como él mismo confiesa en otro soneto: “sombra de sombra me seguí a mi mismo” (329). Es interesante analizar el uso de la forma verbal en este verso y en otros muchos de *La urna*. Ese “seguí” es el más pretérito de los pasados. La vida ha sido fugaz, se ha consumido (¡a pesar de la corta edad del poeta!) y la muerte y el olvido han vencido al tiempo.

En algunos sonetos de *La urna* ya no hay siquiera angustia o desesperación ante una muerte que se siente como algo superado. Cuando la muerte no da miedo, es porque ya no se está vivo. El yo poético parece elevarse por sobre ella. El afán por la ausencia, el silencio y el olvido son parte de un frío ensayo, un simulacro de no-existencia. El yo poético parece querer borrarse de la historia, anulando sus recuerdos personales, su pasado, como si nunca hubiera existido. De nuevo, el pretérito perfecto, consumado:

fui como el tiempo inánime y silente
que está siempre con uno y no se siente;
fui cual rayo de sol en su vestido:
¡la tibia y áurea cosa que no es nada!

Aquí, el yo se está negando. Anula su alma y se entrega de lleno al olvido. En *Las barcas* el tiempo era un alma de viejo, ahora ya no hay alma siquiera. A este poeta, que se refiere a sí mismo en pretérito perfecto, sólo le queda el silencio y el olvido, la negación total del tiempo. De hecho, decide callar largamente tras este libro.

En 1955, aparece en el periódico *La Nación*, entre los últimos poemas que publicó el autor, uno titulado “Sombra”. Al leerlo, nos damos cuenta de que nada ha cambiado, la muerte y el olvido siguen eternamente presentes en el alma de nuestro poeta. En este olvido, dice, el alma no puede existir, puesto que no es nada, como la vida. El pasado es un sueño y el alma una sombra, un eco de ese sueño. El soneto termina refiriéndose al alma del poeta de esta manera:

Y por siempre, en el Tiempo detenido,
sueña que es cierto su vivir mentido
porque espera la muerte todavía. (545)

Cuarenta y cuatro años después de *La urna*, el poeta sigue anclado en el umbral de la muerte. El paso del tiempo ha sido ilusorio. En esta inmutabilidad, la vida y los recuerdos se han reducido a una mentira, porque no han sido.

El viaje que Banchs hace en el tiempo no es hacia el futuro ni hacia el pasado, sino hacia adentro. Comienza por querer describir el movimiento de las cosas que se encuentran fuera de su ser, pero las ve quietas, en reposo, aunque sabe que tras el reposo hay algo que transcurre en silencio. Hereda las concepciones paganas de los modernistas, los tiempos soñados de los orientales y así, intenta explicar el mundo. Pero en su interior hay un gran vacío, una ausencia que él nombra continuamente. Tal vez se trate de la muerte de un ser cercano o una sensibilidad extrema hacia la soledad que imprime la muerte en cada existencia. En este sentido parece verse

influido por el tiempo de la conciencia personal cristiana. Lo cierto es que en el yo poético existe una tensión con respecto al tiempo, hasta el punto de que el poeta se acaba dando por muerto, negando su alma, su pasado, su memoria. Este gran silencio ha formado parte de su vida, de la que no se sabe casi nada. No quiso dejar huellas. Al leer a Banchs, a veces parece que sus poemas carecen de materia, que son pura sugerencia. Así pasó por la vida, de puntillas, como un fantasma.

Notas:

[1] J.L.Borges, fragmento del artículo "Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio", publicado en Buenos Aires el 25 de diciembre de 1936. Revista "El Hogar", p. 5.

[2] Este soneto, titulado "Enrique Banchs", aparece por primera vez en el libro de J. L. Borges, *Los conjurados*:

Un hombre gris. La equívoca fortuna
hizo que una mujer no lo quisiera;
esa historia es la historia de cualquiera
pero de cuantas hay bajo la luna
es la que duele más. Habrá pensado
en quitarse la vida. No sabía
que esa espada, esa hiel, esa agonía,
eran el talismán que le fue dado
para alcanzar la página que vive
más allá de la mano que la escribe
y del alto cristal de catedrales.
Cumplida su labor, fue oscuramente
un hombre que se pierde entre la gente;
nos ha dejado cosas inmortales.

[3] Véase el fragmento titulado "Adieu" de *Una temporada en el infierno*.

[4] Citamos del libro *La Urna en Obra poética: 1907-1955*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1973. p. 309.

[5] La visión panteísta, órfica de Darío es evidente en este poema, que transcribimos en su totalidad:

Ama tu ritmo, y ritma tus acciones
bajo tu ley, así como tus versos;
eres un universo de universos
y tu alma una fuente de canciones.

La celeste unidad que presupones
hará brotar en ti mundos diversos,
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones.

Escucha la retórica divina
del pájaro del aire y la nocturna
irradiación geométrica adivina;

mata la indiferencia taciturna
y engarza perla y perla cristalina
en donde la verdad vuelca su urna.

- [6] Fragmento 36 de Heráclito en R. Verneaux, *Textos de los grandes filósofos: edad antigua*, Herder, Barcelona 1982, 5ª ed. p.7-12.
- [7] Paz, Octavio. *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974. p. 27.
- [8] “Cuando su padre y progenitor vio que el universo se movía y vivía como imagen generada de los dioses eternos, se alegró y, feliz, tomó la decisión de hacerlo todavía más semejante al modelo. Entonces, como éste es un ser viviente eterno, intentó que este mundo lo fuera también en lo posible. Pero dado que la naturaleza del mundo ideal es sempiterna y esta cualidad no se le puede otorgar completamente a lo generado, procuró realizar una cierta imagen móvil de la eternidad y, al ordenar el cielo, hizo de la eternidad que permanece siempre en un punto una imagen eterna que marchaba según el número, eso que llamamos tiempo. Antes de que se originara el mundo, no existían los días, las noches, los meses ni los años. Por ello, planeó su generación al mismo tiempo que la composición de aquél. Éstas son todas partes del tiempo y el «era» y el «será» son formas devenidas del tiempo que de manera incorrecta aplicamos irreflexivamente al ser eterno. Pues decimos que era, es y será, pero según el razonamiento verdadero sólo le corresponde el «es»...” (Platón, *Timeo*, Traducción de Mª. Ángeles Durán y Francisco Lisi, *Diálogos*, Vol. VI, Gredos, Madrid 1992, p. 182-185).
- [9] Ibid.
- [10] Ibid., p. 69.
- [11] Véase Aristóteles, *Metafísica*, 1048a-1049b. Gredos, Madrid 1994, edición de Tomás Calvo, p.375-380.
- [12] De Enrique Banchs. *Prosas*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1983.

© Vanesa Ledesma Urruti 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

