

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

El eco primordial

TRES CANTOS PRIMITIVOS SUDAMERICANOS

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS

(LATINOAMERICANAS)

PRESENTA

CARLOS FERNANDO CORONA TORRES

ASESORA: DRA. ELSA CROSS ANZALDÚA

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO DE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Saúl Ibargoyen, Hernán Lavín Cerda y Jorge Santiago Perednik (†),
maestros, amigos, oficiantes de la palabra y causantes de esta espora regada.*

*A los Dres. Elsa Cross, María Rosa Palazón, Jorge Ruedas de la Serna,
Eduardo Serrato, Manuel Garrido, Rodolfo Mata y José de J. Bazán Levy,
sus lecciones y sus luces, sus debates y sus ímpetus, quedan siempre en mi pulso.*

A Sara, mi amor.

*A Carlos, Luz, Lupita, Oswaldo, Betty, Olga, Hugo,
Giovanna y Rafael, siempre a mi lado y porque sin familia no hay éxito.*

A los amigos con que esto se debatió y se nutrió:

*Alicia Reyes, Enrique González Rojo, Belem Clark, Fernando Curiel, Adolfo Castañón,
Max Rojas, Mónica López Velarde, Óscar Mazín, Marco López, Angélica Santaolaya,
Obed González, Ana Franco, Raquel Barragán, Carlos España, Camino Aparicio,
Cristina Méndez, Edgar Hernández, Elizabeth Hochberg, Elsa Torres, Eva Castañeda,
Gabriel Serrato, Gerardo Vega, Jocelyn Pantoja, Juan Carlos Estrada, Lidia Vázquez,
Lluvia Sepúlveda, Lucila Navarrete, Nuno Gonçalves, Óscar Luna, Paul Henry,
Víctor Mantilla, Xhevdet Bajraj, Carlos Francisco Martínez
y con nostalgia a José Luis López Habib (†)*

Hieróglifo

a poesia
despe-me
de saberes
pré-histórico
rumino
em cavernas
a ossatura
do homem

Márcio Carvalho (†)

INTRODUCCIÓN

En espera de respuestas provenientes de diversas disciplinas (literatura, filosofía, lingüística, antropología, psicología...), esta tesis parte de una duda esencial: ¿de dónde viene el eco primordial que ya es metáfora? Y es que, cuando se piensa en los orígenes de la poesía, es común remontarse a los poemas épicos, a los himnos y a los libros religiosos del antiguo Oriente, en particular los de las culturas de Sumeria, Egipto e India.¹ En este sentido, las manifestaciones poéticas de los pueblos más antiguos, tal como hoy concebimos la poesía, requirieron para su desarrollo del sustento ideológico, los intereses, las idiosincrasias y las creencias de las civilizaciones que las crearon, pero es importante no dejar de lado que en un tiempo primordial los conceptos actuales de canto, poesía, himno, plegaria o encantamiento, entre otros, convivieron y se confundieron en una bruma lejana que, lejos de entremezclarlos o diferenciarlos en categorías precisas, los incluía en un todo armónico en el que la ejecución expresiva cumplía funciones clave dentro del mundo cotidiano del hombre primitivo.

En este trabajo me propongo describir, a partir del seguimiento de tres poemas de autores sudamericanos contemporáneos, una conjetura de cómo es que pudo haber surgido el pensamiento poético en el hombre desde su etapa primitiva y cómo, de hecho, sigue viva en la mentalidad del poeta moderno, no sólo producto de una intención encaminada a revivir un lenguaje perdido u

¹ Tómese en cuenta la apreciación de Cecil Maurice Bowra a este respecto: «aunque el hombre ha existido desde hace como un millón de años, sólo los últimos cinco mil proporcionan registros de su habla, y para la mayor parte de ese periodo son lamentablemente escasas y nada informativas. Incluso estamos peor informados en cuanto a la historia arcaica del canto, que presupone la existencia de habla y es una aplicación especial y habilitada del mismo. Cuando las palabras fueron hechas para ajustarse una melodía musical, proporcionaron una de las formas más elementales de poesía que conocemos, porque están reducidas a un orden deliberado y hechas para cumplir una función del todo diferente de la conversación común. De hecho, resulta tentador suponer que en el Paleolítico Tardío (ca. 30,000 - 15,000 a. C.), cuando los hombres se deleitaban en la pintura, en el tallado y el modelado, se complacían también en la disposición melodiosa de las palabras y que los cazadores de mamut, bisonte y rinoceronte, que grababan tan espléndidamente sus esperanzas o sus logros en las paredes de las cuevas, las celebraban también en su canto.» (Cf. p. I. T. del a.)

Y aquí cabe también la apreciación de Johan Huizinga sobre lo que ocurre al pasar de las formas religiosas inferiores a las superiores: «la mirada se eleva de los fantasmas sombríos de los pueblos primitivos, australianos, africanos o indios, al culto sacrificatorio védico, que ya está preñado de la sabiduría de los Upanishada, a las homologías místicas de la religión egipcia, a los misterios órficos o a los eleusinos. En realidad, su forma está todavía muy próxima a lo primitivo, hasta en detalles fantásticos y sangrientos. Pero reconozco en ellos, o por lo menos sospecho, un contenido de sabiduría y verdad que nos impide tratarlos con la habitual suficiencia, que tampoco es, sin embargo, razonable respecto a las culturas llamadas primitivas.» (Cf. p. 44-45)

olvidado, sino como un verdadero reencuentro con una forma de pensar inherente al oficiante de la expresión poética, en el entendido de que el poeta se distingue del hablante común por su capacidad para interpretar y expresar de un modo particular los entornos del mundo que le son importantes o afines, más que por el mero talento específico y la capacidad técnica del lenguaje que son, desde luego, relevantes para su ejecución verbal.² En tal sentido, presento aquí un esquema de comprensión y análisis acerca de ese lenguaje particular, reflejo del pensamiento primitivo, en tres momentos específicos y concatenados.

I

En primera instancia, el poema “Hubo un tiempo”, del poeta uruguayo Saúl Ibargoyen,³ despierta cuestiones acerca de ese pasado primordial y prehistórico, en el cual, al mismo tiempo que se carecía de la historia como hoy se la conoce, se prescindía conceptualmente del elemento que le da su carácter continuo: el tiempo. La relación del hombre primitivo con su entorno consistía en una simbiosis tan marcada que ni el pensamiento ni el discurso del sujeto podían concebirse sin el ambiente natural del que formaba parte y en el que participaba activa y pasivamente, sobre todo en cuanto a su relación con el medio animal, del cual, más que dominante y regente —como hoy se autoconcibe—, el humano era copartícipe e integrante. En algún momento de ese pasado primordial, el ser humano comenzó a hacer uso de un lenguaje articulado para codificar su entorno y ese lenguaje reflejaba un pensamiento simbiótico asociado indisolublemente a la naturaleza y a las fuerzas que la regían y animaban. En ello radica la importancia de ese lenguaje primordial respecto del lenguaje

² Elijo arbitrariamente el término “lenguaje” en su plena denotación lingüística de «conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente» o «sistema de comunicación verbal» (cf. *Diccionario de la Real Academia Española*), pues «así como el inconsciente, numerosas actividades, comportamientos o sistemas humanos han sido llamados *lenguajes*: lenguaje del cuerpo, lenguaje de los gestos, lenguaje del sueño... Todo aquello que puede ser tratado como sistemas de signos, o que pueda pertenecer a un sistema que signifique o comunique cualquier cosa, se convierte en “lenguaje”.» (Cf. Aimard, p. 41)

³ Incluido en su libro *El escriba de pie*, cf. p. 11-12.

poético que hoy se yergue como uno de los más significativos dentro de las expresiones sensibles y emotivas del ser humano.⁴

Así, hubo un primer tramo recorrido por esa mentalidad, salvaje y pedestre a los ojos del hombre civilizado, pero profunda y natural desde la perspectiva de una visión abierta a las experiencias sensibles, psíquicas, espirituales e intelectuales. Y de dicha etapa esencial y primaria surgió toda esa codificación del ambiente que se propone revisar este trabajo, en el cual también el hombre delimitó, previo establecimiento del lenguaje (y, desde luego, de los nombres a las cosas), las fronteras precisas para medir los objetos, presentes e imaginarios, concretos e ideales: con la medida apareció en la mente la preocupación por no rebasar límites, por no excederse, por respetar las líneas (raciocinio fundamental para la convivencia humana). Pero hubo otras extensiones en la mentalidad del hombre primordial, extensiones llevadas al plano del llamado “pensamiento mágico”, que implicaba tanto consideraciones de su ambiente como creencias respecto del entorno que no es apreciable a los ojos, esto es, el que comprende los aspectos del sueño, de la muerte, del más allá, de los seres animadores de la naturaleza y de su comunidad a modo de divinidades,⁵ así como de las propiedades y fuerzas de los elementos y seres de la naturaleza. Dichas propiedades y fuerzas suelen dar lugar a consideraciones trascendentales para el mundo físico –acerca del mundo natural, más allá de la simple observación y apreciación de los sentidos–, lo cual se presenta aquí como “lo sombrío” del pensamiento primitivo, cuyos mecanismos de percepción se codifican y expresan en la experiencia primordial cotidiana.

El poema de Saúl Ibagoyen también afirma que ese tiempo y ese hombre –mejor dicho, esa mentalidad del hombre primitivo– todavía no acaban, puesto que en el lenguaje del verdadero poeta (del oficiante real, del ejecutante auténtico) los recursos, el código y la expresión siguen siendo de profunda vitalidad y simbiosis, de experiencia con el entorno y de reencuentro con la sensibilidad

⁴ En esta simbiosis del lenguaje con la naturaleza estriba el acercamiento que los alcances de este ensayo tiene con la disciplina ecocrítica, que es simplemente un análisis ecológico, un «estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente», en un esfuerzo crítico fiel a la premisa ecológica de que todo se conecta con todo. (Cf. Binns, p. 16) O bien, como se expresa en la obra de Greg Garrard, se trata de una disciplina que «explora las maneras en que imaginamos y representamos la relación entre los humanos y el medio ambiente en todas las áreas de la producción cultural». (*Ibid.*, p. 15. T. del a.)

⁵ No pretendo con esto atrever un término que remita a dioses, héroes o deidades menores, pues se trata de otras nociones.

abierta a los instintos atávicos y esenciales. Es por ello que, recurriendo a ese lugar común preferido por los buscadores de mitos y lenguajes ancestrales, aquél situado “en la noche de los tiempos”, se vuelve necesario hacer las precisiones pertinentes para distinguir las distancias de esa noche primordial, en donde el hombre era más bien parte y voz de su entorno que amo y relator del mismo.

II

En segunda instancia, el poema “Como en el principio”, del poeta chileno Hernán Lavín Cerda,⁶ suscita varias apreciaciones, la primera de las cuales trata acerca de la estrecha relación del hombre primitivo con el hábitat inmóvil, fijo y estable del que forma parte, de modo tal que percibe el mensaje de las piedras, la voz de las montañas, la canción de los ríos, el clamor de los árboles. En ello estriba el salto significativo que debió presentarse en la conformación del hombre como ser hablante, cuando superó el gesto y el grito para ir más allá del gemido, haciendo posible que el hombre se interrelacionara con los cielos y los decodificara en su lenguaje, reflejando inquietudes respecto del principio regidor que lo animaba y rodeaba, y del que al mismo tiempo formaba parte.

Así, ante un mundo tan integrado e interrelacionado, tan intensamente simbiótico, resulta inútil o vago hablar de la presencia dominante del hombre, del individuo o de “alguien”, pues en realidad, de forma constante, no hay nadie más allá de ese todo integrado por los seres animados con una fuerza interna y regente. Por ende surge la necesidad de hablar de un “retorno al bramadero”, esto es, al lugar al que, literalmente, acuden las bestias durante el celo o al que se amarra a los animales, pero que en nuestro lenguaje alegórico significará el sitio al que es preciso regresar desde nuestra urbe cotidiana, de signo convencional, para recordar el sentido de un intenso bramar en el lenguaje.

Y ya en el bramadero, Lavín Cerda nos lleva, a merced de un delirio casi báquico, al lenguaje extasiado, entusiasmado –propio del poeta–, en el que las consideraciones giran en torno de tres

⁶ Publicado en el libro *Locura de Dios y otras visiones*, cf. p. 70-71.

aspectos o momentos: una contemplación primordial exaltada de frente al firmamento desde la tierra animada en todas partes, una comunión de hombres que en pleno trance festivo son parte de un ritual en que se nutren a sí mismos de sí mismos y un estremecimiento producto de la participación total y armónica de las fuerzas naturales que lo animan todo. Finalmente, para el hombre primordial se vuelve imprescindible salir del bramadero, pero con el único objeto de orientarse en su camino al infinito, al lugar en el que el ciclo no termina, sino se renueva, donde la curva de los tiempos traza un nuevo derrotero para repetir su curso.

III

En tercer lugar y por último, el poema “Poetarzan”, del poeta argentino Jorge Santiago Perednik,⁷ provoca consideraciones netamente enfocadas —ahora sí— a la función y labor del poeta o cantor primitivo, puesto que, desde la propia voz del ejecutante de la palabra poética, surge la autoafirmación en cuanto a su “ser-poeta” y en cuanto a “ser poeta”. Bajo tal estatuto, la primera regla es respetar la lengua, herramienta esencial del oficio poético.

En esta *ars poetica prisca*, el poeta debió ubicar su entorno y, haciéndolo suyo, pronunciarlo ante sí; pero sabemos que el código poético, en tanto metalenguaje y reinención sobre la lengua misma, que de por sí ya es invención y convenio, crea dentro del hombre un otro y mismo entorno derivado y por ende distinto, pero también simulador y símil, del que lo rodea y tomó como base. Tratándose de Tarzán, sólo podría hablar en términos de jungla y disertar, entonces, sobre la espesura lingüística del poeta de la selva: la jungla de letras que es la de su interior. Pero también está el otro lenguaje, el civilizado, la convención establecida fuera de arquetipos naturales y agrestes, lenguaje que, al contacto con el ser rupestre, busca imponerse a toda costa al querer diluir y disolver la *lingua bruta*, ilógica e

⁷ Incluido en su libro *El gran derrapador*, cf. p. 7-9. El poema está escrito con la acentuación grave porteña, no con la forma aguda (Tarzán) afín al oído mexicano. Esto da al poema un ritmo y una música que, de ser leído a la mexicana, se perdería.

irracional a los ojos del hombre moderno y, por ende, inútil y destinada a la extinción;⁸ por ello es que, desde la óptica del hombre de la selva, hay una visión de enfermedad que distorsiona el sentido natural que para él tiene la existencia de su entorno, así como un alivio que se debe buscar en lo profundo de ese ambiente, con sus reconditeces, secretos, códigos y, ante todo, ocultas sensibilidades.

El lenguaje de la selva, pues, no acepta por imposición civilizadora el lenguaje que sólo trata de designar las cosas: no le basta el que el hombre bautice como “sol” al astro refulgente y regidor del mundo, sino que es necesario, con la *lingua sacra*, fabricar otro sol y hacerlo existir con ese código. De ahí surge el siguiente fenómeno en la mentalidad del oficiante primitivo: la perplejidad de poeta, producto de la contemplación activa que va creando un nuevo mundo, reviviendo el que preexiste y nutriéndolo con nuevas existencias, pues quien respeta la lengua sabe que lo que no se nombra no existe. En esto se perfila una dicotomía de especial relevancia: «la escritura muda cuando la lectura dicha» y «la lectura dicha cuando la escritura muda», enigma que el poeta no resolverá, pues su objeto no es responder sino hablar con la lengua sagrada. En el lenguaje de Poetarzan están, pues, lo ajeno y lo propio, dentro del marco conceptual de lo que el hombre primitivo o cantor primordial siente en el entorno como suyo o parte de sí.



Así las cosas, es claro que estos análisis son simples variaciones a los temas centrales de los poemas sudamericanos. No obstante, no dejan de ser una llamada de atención detallada y sólida respecto de lo que, en rigor, debería integrar un discurso poético veraz, comprometido y auténtico. Ante esto, no debe perderse la directriz de la óptica que persigo, asumiendo que trato de plantear que sólo el lenguaje poético primitivo —o con características arcaicas—, que intente revivir y experimentar esos códigos y sensaciones, es el único susceptible de ser llamado “poesía verdadera”. Muy al contrario,

⁸ A lo largo del ensayo aparecerán menciones ligadas con el pensamiento “lógico”, las cuales apuntan a una manera “racional” o “especulativa” propia de la civilización moderna, en contraste con lógicas como la que presenta Michel Perrin en su artículo sobre la “Lógica chamánica”, en donde explica que, a partir de ésta, «las sociedades suponen que es posible una comunicación entre este mundo y el otro, el cual se comunica indirectamente con el primero por medio de lenguajes especiales, tales como el del sueño, con lo que es factible proferir diagnósticos u oráculos.» (Cf. Galinier, p. 6-7)

trato de sugerir que la poesía íntegra, realizada, lograda, no deja nunca de contener las cualidades propias del ambiente en que nació y los recursos de los oficientes que le dieron origen.

A lo largo de este ensayo tampoco se encontrará una “preceptiva” en el sentido estricto del término, sino más bien una “descriptiva”, una propuesta mediante la cual se podrán reconocer esas características y esos recursos propios del discurso del canto primitivo, vivas aún en las más variadas formas del lenguaje poético, y sobre todo gracias a tres ejemplos de poetas que, para la ejecución de los tres poemas –o, mejor dicho, cantos– que dan sentido a este ensayo, se han dado a la tarea, con toda la extensión de la palabra, de ejercer como verdaderos oficientes de la palabra sagrada.⁹

En el presente estudio me encamino a encarar una contradicción ante el discurso que, a lo largo de siglos y con base en ciertas tradiciones, propugna el oficio del poeta como una exquisitez de elevación intelectual a cuya cima no cualquiera puede llegar. Desde luego, se trata de una labor que exige, como todas, esfuerzo y dedicación, si bien cierta hábil inclinación innata es imprescindible para adentrarse por ese sendero. No obstante, estos capítulos se inscriben en el postulado de que, si el hombre de nuestros días –sobre todo el occidental– considera al oficio poético como un don de élite especial y difícil de adquirir, es porque él mismo se ha alejado del espíritu que antaño le daba vida en comunidades y pueblos enteros, pues, más que de una postura privilegiada, gozaba de un *modus loquendi* mediante el cual codificaba y comprendía el mundo bajo otras condiciones, mismas que ahora destacan por su ausencia y han hecho del hombre el poseedor de una inconsciencia ante su entorno que, si bien no puede *de jure* ser considerada como un delito de lesa natura, lo es claramente *de facto*.

A través de estos juicios puede emprenderse la reflexión sobre la capacidad del hombre de ser poeta sin las dificultades por las que se ha preocupado la modernidad, a menudo más de forma que de fondo. Basta recordar cómo en la remota antigüedad el *homo sapiens*, inmerso también y sobre todo en la condición de *homo ludens* y *homo ridens*, estaba no sólo en contacto con su ambiente, sino plenamente en simbiosis con él, de tal forma que su palabra no era sino el reflejo y el eco de su

⁹ Tal como entendió Vicente Huidobro su carácter mágico, en el manifiesto “La poesía”: «las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir, porque él siempre vuelve a la fuente.» (Cf. Argüelles, p. 66)

natural coexistencia. En ese sentido, cabe hacer el reparo en cuanto a la figura moderna que se ha proyectado sobre la condición del poeta: intelectual, letrado, académico, humanista, figura pública... , en contraste con la posición de la que gozaba en el mundo ancestral: mago, encantador, curandero, adivino, chamán... Así, quien considere estos postulados se podrá replantear cómo se llegó a la acepción de “poeta” en términos civilizados en perjuicio de la condición del portador de la palabra mágica con la cual era posible dimensionar el ambiente de una manera más respetuosa y venerable.

Las condiciones con las que el poeta arcaico entendía su labor estaban, pues, inmersas en ideas contrarias a conceptos que hoy parecen lógicos y estables: tiempo y progreso, espacio físico fuera del ambiente natural, palabra como medio de control y poder, mundo civilizado entendido como luz en contraste con la oscuridad que parece representar el ámbito salvaje. Y en la medida en que el hombre comprende la manera de adentrarse en su naturaleza más primitiva y pura, dentro de la cual estalla la emoción —mejor aun, conmoción— espiritual, entonces se vuelve no sólo necesaria, sino natural, la expresión por medio de elementos que parecen asombrosos al individuo que se ha alejado, en aras de la civilización, de una conformación ajustada a la realización interior. Ser poeta, pues, no es un acto de palabra; ésta es la consecuencia lógica de una manera de entender el mundo, es la expresión natural de quien entiende que matar el entorno es matar el espíritu y el lenguaje que le es connatural.

Por otro lado, es oportuno aclarar un par de términos. “Pueblos primitivos” no significa lo mismo que “pueblos prehistóricos”, pues en la actualidad, ya en el desarrollo de la historia, existen pueblos primitivos cuyo comportamiento y desarrollo refleja un retraso respecto de la noción de pueblos civilizados, en tanto que en la prehistoria es posible hallar vestigios de pueblos con un posible alto contenido de desarrollo racional y tecnológico (poco primitivos). En este caso, a lo largo del ensayo me referiré sobre todo a la noción de “primitivo”, aunque prefiriendo el término “primordial”.

Finalmente, advierto que —como ya se refleja en la primera página de esta introducción— los pasajes citados a pie de página que han sido tomados de obras en inglés y portugués aparecen con nuestra traducción, por lo cual simplemente haré la indicación mediante la abreviatura “T. del a.” (“traducción del autor”).

I. “HUBO UN TIEMPO”

Tiempo sin reloj

En el principio no había transcurso. Mejor dicho, en la mentalidad del hombre primordial no tenía lugar la conciencia de que su existir, su estar en el mundo, su ser, fuera parte de ese *continuum*, de esa duración, que se llama “tiempo”. De hecho, sería necesario hacernos en primera instancia la pregunta de hasta qué punto las distinciones entre *existir*, *estar* y *ser*, que surgen en el pensamiento cuando se las designa en el lenguaje, hubieran sido válidas para un individuo en el que la interrelación con el medio, con su espacio, estaba mucho más marcada que su interconexión con el transcurso. Desde luego, era consciente de los procesos y las etapas de su vida: nacimiento, infancia, edad adulta, vejez y muerte; a tal punto que, en la mayoría de los casos, el paso de una fase a otra requería de un ceremonial especial, de un rito de paso que validara la transición, sobre todo la de la infancia hacia la adultez. Pero en cuanto a su idea sobre una duración más extensa y más amplia, la de su entorno, la de la relación de los actos significativos de su especie y de su raza, la del mundo y, aun más lejos, la del cosmos, parece no haber contado con el cómputo que el hombre histórico posee para referirse a los acontecimientos ajenos y propios, dentro y fuera de su entorno terrestre.

Mas no por ello dejaban de tener importancia para él tanto el universo como lo recóndito de la gruta más ínfima, pues ambos, así como cualquier elemento de su hábitat, participaban en él en forma directamente proporcional a la manera en que él coadyuvaba a la continuidad de los hechos. De igual forma, no por ello dejaba de transcurrir el curso de los sucesos de su existencia; pero, a diferencia del hombre histórico, para quien los hechos se van formando en el hilo del *tiempo*, para el hombre

primitivo formaban parte de la secuencia infalible del *ciclo* o de los *ciclos* en los cuales se insertaban sus actividades y preocupaciones ávidas de cumplimiento.

Adler Jensen afirma que es una opinión extendida aquélla que hace a los pueblos primitivos, en contraste con los de las altas culturas, ser “pueblos sin historia”, si bien le resulta obvio «que la expresión se ha elegido de modo negligente, ya que sería una atrocidad suponer que sólo ha habido acontecimientos históricos —o sean, por ejemplo, migraciones, guerras, cambios de las realizaciones culturales— a partir del momento en que empezaron a consignarse».¹⁰ Empero, comparto la afirmación de Carl Heinz Ratschow acerca de que el despertar de la humanidad a la conciencia histórica es causa de un derrumbe en el sentimiento mágico de la vida y en una mentalidad mítica y metafórica que el hombre histórico apenas logra recobrar y conservar.¹¹

Un ejemplo luminoso de la forma en que el hombre primitivo aprecia la duración del *tiempo* a partir de un principio es el que proporciona el propio Jensen al citar las palabras de un hombre totela de Sambesi, en África del Sur:

Sí, fue hace ya [...] tanto tiempo, que entonces no había venido todavía aquí hombre blanco alguno. Fue antes de los días de mi padre, y aun antes de los días del padre de éste, y ambos murieron viejos. Sí, hace de esto tanto tiempo, que ahora ya sólo los ancianos hablan de aquellos tiempos pasados. Era cuando los hombres no envejecían ni morían.¹²

Un informe de este tipo puede causar en ámbitos civilizados occidentales impresiones de aire infantil e ignorante. Y ya tendré oportunidad de hablar de la relación del poeta con lo primitivo y con el pensamiento del niño.¹³ Por ahora me detendré a considerar que la concepción del tiempo, como se entiende en la modernidad, es una idea abstracta que sólo puede consolidarse tras la

¹⁰ Cf. p. 44.

¹¹ *Ibid.* (Jensen toma la cita de Ratschow de *Magie und Religion*). A este respecto, Mircea Eliade «sostiene repetidamente que el mito revierte el tiempo; su tiempo no es el cronológico o profano; sino el tiempo sin tiempo, el tiempo primordial, etc. Y esta idea de tiempo determina el concepto de realidad, incluido lo espacial o geográfico.» (Cf. Acevedo, p. 352) Para Lévi-Strauss «el mito se integra en la lengua, formando el campo del lenguaje simbólico, pero pertenece más bien al discurso. Es un sistema temporal pero tiene una estructura permanente que abarca pasado, presente y futuro. Es una estructura histórica y ahistórica.» (*Ibid.*, p. 355)

¹² *Op. cit.*, p. 44-45. El propio Jensen toma la cita de Frazer y Preuss (*Der religiöse Gehalt der Mythen*).

¹³ Me remitiré a Paule Aimard, quien en *El lenguaje del niño* afirma que «los niños que hablan “como los libros” son simplemente aquellos a quienes el medio ambiente ha favorecido con una adquisición académica del lenguaje.» (Cf. p. 20)

aparición y el desarrollo de la escritura. Sin ésta, bien puede haber interés por los acontecimientos y el transcurso (es decir, la historia y el tiempo), pero el registro no se conserva nítido en la memoria oral.

Esto obliga a dedicar unas palabras al concepto civilizado de *progreso*, ligado estrechamente con la idea de *historia* y, por ende, con la de *tiempo*. Desde luego, tal idea no cabe sino en contextos racionales (como el científico y el tecnológico) e intelectuales, pues si queremos preguntarnos cómo se efectúa el *progreso* en la admiración de un paisaje, en la experiencia mística o en el éxtasis del artista, muy pronto caemos en la cuenta de que no puede aplicarse, pues tales experiencias espirituales y subjetivas “son siempre” y quedan fuera de todo intento de adelanto o superación.¹⁴

Y esa cualidad de perdurar el instante, en su matiz espiritual y subjetivo, se potencia al reparar en que no sólo el tiempo, sino el espacio, está permanentemente detenido en una unidad primordial hacia la que, desde la factibilidad de lo existente, el poeta hace asomar el rostro al hombre que viene del transcurso progresivo, haciéndole asombrarse o incomodarse ante la inmovilidad perdurable que ahí se conserva.¹⁵ Como afirma Ibarгойen en su poema “Unidad”:

si es verdad que el tiempo y el espacio fueron
solamente extraños hermanos que la impensada explosión
de un mínimo punto de vacío o de nada o de fuego separó
entonces toda unidad ha estado rota desde siempre,

lo cual no puede llevarnos sino a la siguiente conclusión, también presente en la antesala del cierre del mismo poema: «entonces la primitiva primordial primera unidad se cumpliría».¹⁶

A Ibarгойen le preocupa el tiempo que es

¹⁴ Si bien «los teóricos del misticismo [...] también han explicitado el camino de la vida contemplativa dividiéndolo por etapas». Se trata de las vías purgativa –ascetismo asociado a la aniquilación del ego–, iluminativa –la experiencia estática misma con lenguaje apofático– y unitiva –experiencia mística como centro de la vida espiritual–. (Cf. Tamayo, p. 621-623)

¹⁵ Eleazar Meletinsky explica que, en la lógica del mito, todo lo que ocurre *antes* es la causa primera, la razón para todo aquello que viene *después*: «todo [...] se deriva del pasado mítico en el que los antepasados, héroes culturales, y los dioses crearon el mundo tal como se presenta a sí mismo al operador mitológico. El pasado mítico, sin embargo, es no sólo una época remota, sino el tiempo de la creación primordial, el proto-tiempo (Ur-Zeit), el tiempo del origen –todas son descripciones válidas– que existía antes del tiempo empírico. De hecho, el mito marca como algo especial el tiempo sagrado del origen y no el tiempo empírico.» (Cf. p. 159. T. del a.)

¹⁶ Cf. 2004, p. 20-21. Se trata del poema XXXVII.

el íntimo espacio de alguna sombra
que te expulsa y te contiene.¹⁷

Juan Gelman lo detecta en el prólogo para *Poeta + poeta*, remarcando la ansiedad de Antonio Machado ante la angustia del tiempo, sin la cual no cantaría:

sin esa fatalidad de que las cosas no sean para nosotros todas a la par “sino dispuestas en serie y encartuchadas como balas de rifle, pero disparadas una tras otra”; y subrayaba hasta qué punto la poesía es en el tiempo y hasta qué punto es necesario “reforzar la temporalidad del verso”. Temporalidad, ni circunstancia ni ocasión.¹⁸

Por su parte, para Hernán Lavín Cerda la escritura tiene un elevado deber con el rito y con el tiempo, como él mismo lo confiesa en el texto preliminar a *La sabiduría de los idiotas*:

la escritura me fue iluminando por el interior del cuerpo transfigurado en mundo, y respiró por mí, por ti, por todos; ella sigue respirando a través de una ceremonia de alumbramiento colectivo. Escribir en el espacio de una ceremonia ¿casi perpetua? Esculpir el tiempo, al fondo más allá del tiempo. Que no desaparezca el ritmo de la caligrafía universal. [...] Ya nadie olvida que cada minuto es eterno.¹⁹

Se trata, en definitiva, no del tiempo, sino del Gran Tiempo (el “Ahora Mismo”),²⁰ el tiempo primordial y sin término en el que se inserta la duración humana. Su esencia, siguiendo a Georges Gusdorf, sería «salvaguardar la plenitud ontológica, a despecho de los mentís de la experiencia. [...] El Gran Tiempo del mito afirma una trascendencia concreta gracias a lo cual lo cotidiano es asumido sin esfuerzo por lo ontológico.»²¹

¹⁷ Cf. 1998, p. 39. Son versos del poema “Tiempo espacio ausencia x 3.1416”.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹ Cf. 1999, p. 5-6. Tómese en cuenta la afirmación de Jorge Santiago Perednik, quien en el poema “Breve historia de los poetas contemporáneos”, dice que «en un lugar sin tiempo llamado paraíso / todo se dice en verso». (Cf. 2005, p. 13)

²⁰ Sigo aquí a José M. Cuesta Abad, quien retoma a Hegel para aseverar que «poéticamente, el sujeto es en el ahora, *es su Ahora Mismo sinótico* y sináptico. El tiempo poético se piensa originariamente metafórico y ciclofórico, como el espacio de la contemplación (la *theoría* teatral), como el *períodos hélíou*, como la esfera de la conciencia que acuerda y recuerda en su interioridad la consonancia instantánea del movimiento temporal.» (Cf. p. 57)

²¹ Cf. Acevedo, p. 392. Léase también a Martin Heidegger, quien en *Arte y poesía* afirma que: «hasta que por primera vez “el tiempo que se desgarró” irrumpe en presente, pasado y futuro, hay la posibilidad de unificarse en algo permanente. Somos diálogo desde el tiempo en que “el tiempo es”. Desde que el tiempo surgió y se hizo estable, *somos* históricos. Ser un diálogo y ser histórico son ambos igualmente antiguos, se pertenecen uno al otro y son lo mismo.» (Cf. p. 135)

Cotidiano animal

El hombre primitivo vive al día. No puede actuar de otro modo. No sabe o no le interesa. Pero no es posible aplicar para él la misma carga semántica en el término *cotidiano* que la que se aplica para el hombre histórico: mientras en el primer caso está fuera del tiempo con reloj, en el segundo no alcanza a situarse en una óptica cíclica. No son los mismos intereses ni afanes, por muy cotidianos que ambos sean, los del hombre civilizado que los del primitivo. Cuando digo que un hombre moderno vive al día, de inmediato hago en la mente la distinción que existe entre alguien que planea, proyecta, tiene miras a futuro y referencias del pasado, y el que prescinde de ello y se contenta con los frutos que produce en su presente. Al contrario, el primitivo vive al día porque no existe dicotomía que lo lleve a proyectar prepararse para un “mejor futuro” o “superar su pasado”.

Hay que tener cuidado con los juicios de valor que suelen llevar al hombre moderno a subestimar la mente primitiva e incluso mofarse de sus mecanismos de pensamiento, junto con los de cualquier sujeto cuyo entorno dificulte un actuar civilizado. El primitivo interactúa más bien con el espacio que con el tiempo, es más parte de un entorno sincrónico que de una historia diacrónica.²² Y esa interrelación con el medio lleva a muchos a considerar tal comportamiento como el de un animal o un salvaje. Y también se incurre en un error en este aserto, pues si el hombre primordial no tuvo una experiencia especulativa con el tiempo, esto no le impidió desarrollar facultades que el hombre histórico asume como suyas, como el lenguaje.²³

²² Para Sigfried Giedion, «el espacio en sí es ilimitado e intangible; se disuelve en la oscuridad y en la infinitud. Para que el espacio se haga visible es necesaria alguna acción: es preciso que una mano, la de la naturaleza o la del hombre, le dé forma y límites. De esa acción depende todo lo demás. El espacio es intangible, pero puede ser percibido.» (Cf. p. 574)

²³ Los etólogos han observado y comparado pautas de comportamiento de muchas especies animales, aportando alguna explicación del funcionamiento de los “aparatos de representación del mundo” de los organismos vivos. «La importancia de la distinción entre caracteres adquiridos y heredados resulta clara. Se descubrieron los llamados “mecanismos de disparo”, que en gran medida son responsables de la conducta característica de los individuos de una especie, y que son independientes de las intenciones individuales.» Así, Otto Koehler analizó el “pensamiento no verbal”; Konrad Lorenz, la “percepción de la forma” y la agresión; N. Tinbergen, la conducta social de los animales. De pronto «se encontró explicación a muchos hechos aparentemente incongruentes que antes habían rechazado la clasificación lógica de los antropólogos porque, utilizando un término de la cibernética, el “programa” que determina ciertas formas de conducta era desconocido.» (Cf. Friedrich, p. vii)

A este respecto, Eytan Avital y Eva Jablonka se preguntan si hay culturas animales, aduciendo que nadie niega que los procesos instructivos en la transferencia de patrones de conducta a través del aprendizaje social sean parte esencial de la vida animal, y que algunos hábitos observados en grupos animales representan tradiciones aprendidas; la cuestión es si se justifica llamarlas “cultura”.²⁴ El punto medular en esta discusión es que algunos arguyen que usar este término para los hábitos animales transmitidos socialmente es inapropiado debido a que la evolución presentada no es acumulativa como lo es en la humana. Y hay una segunda objeción, pues la evolución depende de algo que los animales no poseen: representación y comunicación por un sistema simbólico. Con todo, los autores consideran que, aunque los símbolos son parte de la cultura humana y no aparecen en sociedades animales,²⁵ un gran número de información en sociedades humanas no se representa ni se transmite simbólicamente, y conciben que la falta de símbolos no es razón suficiente para negar lo cultural a los animales.²⁶ Con todo, en otro capítulo Avital y Jablonka se refieren al lenguaje como “un sistema de nueva herencia”, juzgándolo como el único y poderoso sistema de representación y comunicación, pues lo que se transmite de generación en generación a través de él no es un conjunto de patrones abiertos o conductas, sino de representaciones simbólicas —símbolos y sus combinaciones, narrativas—, de forma que la invención de símbolos discretos permite un incremento casi indefinido de aspectos del mundo que pueden ser etiquetados, comunicados y deliberadamente atendidos.²⁷

²⁴ Cf. Avital et Jablonka, p. 21.

²⁵ Definen los símbolos conforme al *American Heritage Dictionary*, que para ellos implica el paradigma de toda labor lexicográfica con un enfoque humano: «a) La totalidad de los patrones de comportamiento socialmente transmitidos, artes, creencias, instituciones y todos los demás productos del trabajo humano y el pensamiento. b) Estos patrones, rasgos y productos considerados como la expresión de un cierto período, clase, comunidad o población: cultura eduardiana, cultura japonesa, cultura de la pobreza. c) Estos patrones, rasgos y productos considerados al respecto de una categoría particular, como ámbito, tema o modo de expresión: cultura religiosa de la Edad Media, cultura musical, cultura oral.» (*Ibid.*, p. 22. T. del a.)

²⁶ Pero Ernst Cassirer toca el que pareciera ser el punto crucial en la discusión: «la diferencia entre el *lenguaje proposicional* y el *lenguaje emotivo* representa la verdadera frontera entre el mundo humano y el animal. Todas las teorías y observaciones concernientes al lenguaje animal a las que se les escapa el reconocimiento de esta diferencia fundamental carecen de significación. En toda la abundante bibliografía sobre la materia no parece haber prueba concluyente de que ningún animal diera jamás este paso decisivo de lo subjetivo a lo objetivo, del lenguaje afectivo al lenguaje proposicional.» (Cf. p. 54)

²⁷ *Op. cit.*, p. 365. Es interesante también la conclusión a que llegan en el mismo pasaje: «éste es un sistema de herencia único: crea un entorno “interno”, social y cognitivo totalmente nuevo para los seres humanos, el cual altera sus propias experiencias, haciéndolos interactuar con sus representaciones lingüísticas del mundo. Aquí hay un gran salto desde la transmisión de hábitos abiertos. Lo que se puede compartir y transmitir no es sólo lo real, sino también lo posible, lo imaginable, lo fantástico.» (T. del a.)

Por otro lado, es realmente significativo el detalle de la vivienda en cuevas por parte de ciertos hombres primordiales —algunos hablan incluso de etapas en la evolución del mismo—. Mercedes López-Baralt se refiere a ello incluso como un símbolo de la vida primitiva, asociándolo con ciertos relatos míticos amazónico-caribes del “libro de Pané”.²⁸ Al respecto, cita las palabras de Fray Cesáreo de Armellada,²⁹ quien recoge un mito venezolano sobre el origen del fuego de un informante indígena de setenta años: «en un principio los hombres no conocían el fuego. Eran seres imperfectos que comían cosas crudas. [...] La triste suerte de los primeros hombres a causa de su imperfección era igual a la de los animales. Unos vivían metidos en los troncos, en los huecos, en las cuevas.»

La importancia de esta cita radica, en principio, en que hace ver que los hombres primitivos, en sus mitos, se remontan a pasados primordiales muy arcaicos en donde el hombre vivía una edad sin tiempo y como un cotidiano animal. La razón: no conocer el fuego; esto es, no ser parte todavía de una revolución cultural que modificó la naturaleza del hombre mental, espiritual y físicamente, así como el entorno. El mito califica a tales hombres como imperfectos porque comían cosas crudas; es decir, no participaban aún de la cocción. Y esto cobra relevancia en Claude Lévi-Strauss,³⁰ quien estudió a fondo el paso “de lo crudo a lo cocido” en todo el *corpus* de mitos de diversas regiones de América Central y Sudamérica. Por otra parte, el fragmento habla de que la “triste suerte” de los primeros hombres se debía a que eran imperfectos, como los animales. En este sentido, es posible encontrar otros mitos en los cuales la desventaja animal respecto de las habilidades humanas no sólo deje de estar por debajo, sino que incluso sobrepase al hombre; no obstante, la cita sirve de referente en el marco de una cultura que ubica su pasado primordial al lado de los animales, sin por ello dejar de llamar “hombres” a los hombres, designándolos simplemente “imperfectos”.³¹

Ahora bien, lo mismo que pasa con el tiempo sucede en el espacio. El individuo que se orienta en él está condicionado por su actividad indagatoria. Y si ésta es más intuitiva que intelectual, los

²⁸ Cf. p. 59.

²⁹ De la obra *Literaturas indígenas venezolanas (Visión panorámica actual de las literaturas indígenas venezolanas)*, Caracas, Instituto Venezolano de Lenguas Indígenas / Universidad Católica “Andrés Bello” / Monte Ávila Editores, 1975.

³⁰ Cf. 2002 (I), *passim*.

³¹ También menciona el hábitat de los mismos: cuevas, troncos, huecos, es decir, lo cóncavo; lo cual podría llevar a plantear, siguiendo el hilo de Lévi-Strauss, un paso “de lo cóncavo a lo plano”, de la gruta a la tierra.

resultados no pueden ser sino subjetivos y metafóricos a los ojos de una mentalidad lógica. En un principio, el hombre primordial vivía inmerso en la realidad de la naturaleza que lo rodeaba, con facultades y cualidades equiparables a las del mundo animal con el que compartía el hábitat y con el que convivía, luchaba y competía.³² Pero, en sus albores, la orientación del ser humano en el entorno no conocía aún las referencias, porque, antes de tenerlas precisadas, requería nombrarlas. Podría decirse que las primeras mojoneras (*landmarks*, “antiguos límites”) de la historia fueron las palabras, pues sin ellas es imposible la orientación o la ubicación de los elementos que componen el ambiente.

Los nombres iniciales

Es común imaginar la génesis del lenguaje con una serie de sonidos desarticulados y más o menos delimitados para la referencia directa a situaciones concretas, como dolor, peligro, comida, fenómenos naturales, placer, otros animales, plantas, sitios... ¿Pero hasta qué punto esa secuencia de sonidos o su aparición aislada puede ser considerada lenguaje? Más atrás todavía, ¿siquiera podrían ser llamados esos impulsos silábicos (más bien interjecciones que otra categoría) cabalmente “nombres”? Se tiende a pensar que no, simplemente porque para la acción de designar una cosa con un vocablo se debe avanzar un paso más de la simple referencia a la cosa, y ese paso es la idea convencional.³³

Muchas especies animales se valen de sonidos desarticulados para referirse a aspectos inmediatos de su vida. Se avisan del peligro, se informan de la presa, se comunican la presencia del cazador,

³² Incluso es preciso agregar que no sólo “se daban” facultades equiparables a las del mundo animal, sino que el propio hombre las procuraba, como el caso que refiere Mircea Eliade de los chamanes yukagires, quienes, sentados en el suelo, luego de tocar largo rato el tambor, invocaban a los espíritus protectores imitando las voces de animales. (Cf. p. 204)

³³ Roger Bartra describe cómo «el uso del lenguaje revela una actividad cerebral estructurada y estable», y, tras la pregunta acerca de la procedencia de este orden y de si hay un lenguaje cerebral interno que dé coherencia, concluye que «cuando ocurren filtraciones anormales entre circuitos cerebrales diferentes aparecen efectos extraños y reveladores», como en la sinestesia: «el surgimiento en homínidos primitivos de asociaciones simbólicas y metafóricas entre sensaciones visuales y sonidos pudo haber sido una palanca importante en la formación de nombres para objetos.» (Cf. p. 58-59)

alertan a sus críos. Pero esas experiencias son hechos apreciables por los sentidos, si no es que por la intuición antes que nada. Y es probable que, tanto en el animal como en el hombre primordial que se valía de los sonidos, un fonema de alerta no volviera a ser el mismo en otra situación de peligro, aun cuando se tratara de la misma tarde, del mismo abrevadero y, aun, del mismo depredador.³⁴

Podría imaginarse la escena con un lingüista en el episodio del riesgo, tomando nota –con los signos internacionales– de las interjecciones salidas de las bocas alarmadas: ante el mismo peligro, un homínido, respecto de los otros, quizá se hubiera valido de una /a/ de más; o tal vez entre uno y otro la variación hubiese consistido entre /ei/ y /ai/. El hecho es que el lenguaje no se estratifica en tales situaciones, pues la necesidad de comunicación es inmediata y abrupta. No hay necesidad de que un sonido siga siendo siempre el mismo, sin variación en el fonema, simplemente porque no hay fonemas todavía, ni distinción vocálica, ni establecimiento de alfabetos, ni nada por el estilo.³⁵

La lengua está viva, pero sin amarras ni prisiones que la regulen. El acto de nombrar contiene en sí ese imperativo que Hernán Lavín Cerda puntualiza en el texto I55 (“Nombrar”) de sus *Divagaciones del pequeño filósofo*: «Habría que nombrar el Sí en cada cosa. Nombrar por primera vez, con la inocencia del Génesis».³⁶ A ello parece aludir Ibarгойen cuando, en su poema “¿Palabras?” del libro homónimo, comienza aseverando:

Mira nada más estas ni viejas
ni púberes palabras

³⁴ Konrad Lorenz, en su artículo “La evolución de la conducta”, considera que «tanto en el caso de que el modo de comunicación sea oral, como en el canto de las aves, como en el de que sea visual, por ejemplo en los movimientos de *display* del cortejo, muchas de estas pautas motoras han evolucionado bajo la presión de la selección natural para servir como estímulos perfectamente definidos que influyen el comportamiento social de los miembros de una especie. Las pautas son normalmente conspicuas y desprovistas de ambigüedad. Estas cualidades [son] esenciales para la función natural que desempeñan las pautas de conducta [...]» (Cf. Friedrich, p. 10)

³⁵ Edward Sapir, de cuyo parecer disiento, opina que «las interjecciones se cuentan entre los elementos menos importantes del lenguaje. Su examen es provechoso principalmente porque se puede demostrar que aun esos sonidos, que todos convienen en considerar como los más cercanos a la expresión instintiva, sólo tienen naturaleza instintiva en un sentido superficial. Así, pues, aunque fuera posible demostrar que el lenguaje todo se remonta, en sus fundamentos primordiales, históricos y psicológicos, a las interjecciones, no se seguiría de ello que el lenguaje sea una actividad instintiva. [...] Si esto puede decirse de las interjecciones, con mayor razón cabe decirlo de las palabras onomatopéyicas. [...] Así, pues, la teoría onomatopéyica del origen del lenguaje, la teoría que explica todo lenguaje como gradual evolución de sonidos de carácter imitativo, nos deja tan lejos del plano instintivo como el lenguaje en su forma actual. En cuanto a la teoría misma, no es más digna de fe que la teoría paralela del origen interjeccional.» (Cf. p. 13-14)

³⁶ Cf. p. 156.

que aquí se dicen o escriben».³⁷

En efecto, las palabras no tienen edad ni distinción expresiva, pues no importan siquiera las categorizaciones a que se las someta cuando de enunciación poética se trata.

Johan Huizinga comienza el capítulo II de su *Homo ludens* con la aseveración de que «no es la ciencia, sino el lenguaje creador el que ha dado origen, a la vez, a la palabra y al concepto; el lenguaje, es decir, los infinitos lenguajes del mundo».³⁸ Así, hay que considerar que el lenguaje, en principio, no distingue con precisión una categoría universal contenida en una sola palabra. Por ejemplo, si analizara los campos semánticos comprendidos en los diferentes términos que se tienen por sinónimos del concepto “juego”, se vería que son muy variados y distintos según las culturas y las épocas,³⁹ y lo mismo pasaría con infinidad de nociones. Es fácil detectar en las lenguas primitivas palabras que designen las diversas especies de un género, sin que éste posea la propia: hay nombres para distintas aves o peces, pero no palabras genéricas para *ave* o para *pez*.⁴⁰ Más aun, los indios navajos «dividen a los seres vivos en dos categorías, según que estén o no dotados de la palabra»,

³⁷ Cf. p. 7.

³⁸ Cf. p. 47. A esto hay que vincular el planteamiento de Ernst Cassirer, en *Esencia y efecto del concepto de símbolo*: «antes de que pueda iniciarse la actividad intelectual de conceptuar y comprender (conocimiento teórico), tiene que ir por delante y haber avanzado hasta determinado punto la actividad de *denominar*; es esta actividad la que transforma el mundo de las impresiones sensibles, comparadas con el animal, en un mundo espiritual, de representaciones y significados.» (Cf. Acevedo, p. 286) Y a propósito de Cassirer, es oportuno citar su parecer sobre lo que llama “universo simbólico” en *Antropología filosófica*: «el hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana.» Y, dentro de esa red de lo cultural, agrega lo siguiente: «junto al lenguaje conceptual tenemos un lenguaje emotivo; junto al lenguaje lógico y científico, el lenguaje de la imaginación poética. Primariamente, el lenguaje no expresa pensamientos o ideas sino sentimientos y emociones.» (Cf. p. 47-48)

³⁹ El sánscrito posee cuatro raíces diferentes, de las cuales *kridati*, como término genérico, designa tanto el “juego” de niños, adultos y animales, como el agitarse del viento y las olas, extendiéndose hasta “brinco” y “danza”, pues la raíz *nrt* cubre este campo semántico y el de la representación dramática (cf. Huizinga, p. 51); el japonés *asobu* (con el chino *wan*) se aplica al “juego” y a las reuniones de té «en las que se van pasando de mano en mano trabajos de cerámica entre admiraciones y alabanzas» (*ibid.*, p. 53); el latín *ludere* alude a las evoluciones de los peces en el agua, el revoloteo de los pájaros, el chapoteo del agua, el juego infantil, el recreo, la competición, las representaciones litúrgicas y teatrales, y los juegos de azar —«el complejo conceptual de ‘tomar la apariencia de algo’ parece darse en primer plano»— (*ibid.*, p. 55); en unas lenguas germánicas, el verbo *pflegen* (“efectuar un acto sagrado, administrar consejo”) acompaña a las ideas de gracia, agradecimiento, juramento, luto, trabajo, amor, brujería y “juego” (*ibid.*, p. 59-60).

⁴⁰ Marvin Harris, en el capítulo “¿Lenguas primitivas?” de su obra *Nuestra especie*, aduce que «los agtas de Filipinas disponen de treinta y un verbos distintos que significan “pescar”, cada uno de los cuales se refiere a una forma particular de pesca. Pero carecen de una simple palabra genérica que signifique “pescar”. En las lenguas del tronco tupí habladas por los amerindios de Brasil, existen numerosas palabras que designan especies distintas de loros, pero no existe una palabra genérica para “loro”.» (Cf. p. 71)

comprendiendo a los animales y las plantas entre estos últimos;⁴¹ los hanunóo (del sur de Filipinas), por su parte, «dividen al universo en seres que pueden ser o no nombrados», distinguiéndose aquéllos en cosas o, si no, en personas o animales.⁴² Y la situación del nombre de una persona, por otro lado, puede dar lugar a configuraciones tan complejas como la de la magnitud del mismo:

El sistema totémico (de los iatmul)⁴³ es prodigiosamente rico en nombres personales que corresponden a series distintas, de tal suerte que cada individuo lleva los nombres de ancestros totémicos —espíritus, aves, estrellas, mamíferos, utensilios, vasijas, instrumentos, etc.— de sus clanes. Un mismo individuo puede tener 30 nombres o más. Cada clan cuenta con varios centenares de esos nombres ancestrales, o polisilábicos, cuya etimología remite a mitos secretos.⁴⁴

Volviendo a Saúl Ibarгойen en este sentido, es importante ahora retomar los versos del poema “No son”, publicados en el libro *¿Palabras?*, en el cual se dirige al lector:

No son no. No son no tus denigradas palabras
enredándose en el verbo primero de la especie
ni son las partículas sonoras que se entierran
en la tenebra de tu paladar.
No son no: ni fueron sin ser
ni serán no siendo.⁴⁵

⁴¹ Cf. Lévi-Strauss, 1984, p. 66.

⁴² *Ibid.*, p. 202.

⁴³ Pueblo de Papúa Nueva Guinea.

⁴⁴ Cf. Lévi-Strauss, 1984, p. 252. Es una cita de la obra *Naven*, del autor G. Bateson (Cambridge, 1936, p. 127). Cabe citar aquí también tradiciones como las de los *Edda*, en que el disimulo propio del lenguaje críptico arcaico ofrece pruebas de sabiduría que exigen preguntas sobre los nombres secretos de las cosas en juegos al estilo del que se presenta en el *Alvissmál*, en el cual Thor «pregunta al gnomo Alvis por los nombres que toda suerte de cosas tienen entre los Asa, los Wana, los hombres, los gigantes y los gnomos y también en Hel.» (Cf. Huizinga, p. 136) Por su parte, apunta José M. Cuesta Abad, en *La escritura del instante: una poética de la temporalidad* (sección “En lugar del nombre”), lo que parece ser el deber del poeta: «decir lo que aún no se ha dicho: *de la metáfora*. Decirlo de ella o hacer que sea ella misma la que lo diga. Que la metáfora diga pues algo todavía no dicho, que cumpla así el cometido que, ya en origen, genuina y nataliciamente, se le ha encomendado. [...] Cada vez que se habla de la metáfora, siempre que se ha hablado de ella, de sus formas generales o de sus expresiones singulares, por usuales o insólitas que sean, parece que la única pretensión invariable e irrenunciable consista en “decir algo original” o “algo todavía no dicho”.» (Cf. p. 9)

⁴⁵ Cf. p. 11. En otros poemas del mismo libro, Saúl hace eco de la misma inquietud. En el poema “Río negro”, por ejemplo, lo constata jugando con vocablos castellanos y lusitanos (cf. p. 16-17); o bien, en el poema “Muerte para dos, sí” (cf. p. 26). Y finalmente, en el poema “Alguien pregunta:”, en el que la incertidumbre en cuanto a las categorías gramaticales se hace patente en toda su fuerza (cf. p. 32).

En efecto, sucede que la poesía arcaica, en su afán de desnudar el acto nominal, deja al hombre vestido sólo con su sombra innominada en una suerte de acto iniciático de devolución al estrato original previo al nombre.⁴⁶ Y también es importante remarcar que, además de estos ritos y nombres iniciales que abren los misterios o secretos de las cosas, el ámbito prístino del lenguaje hace surgir designaciones insospechadas u ocultas que, en una condición contraria a la que se postula, se revelan en la boca de los hombres, como lo afirma el propio Ibarгойen en “Nada se dirá de este poema”:

A nadie puedo decirlo porque hay
nombres escondidos nomenclaturas primordiales
en el ultraíntimo rincón del humano hueso.⁴⁷

O bien —como afirma Hernán Lavín Cerda—, existe un nombre infinito que se oculta en el seno mismo de lo que no se puede nombrar:

Aún cultivas el arte de nombrar a las cosas
por el nombre infinito que nunca tuvieron.
Lo nombras todo, casi todo, pero también sabes
dónde palpita y se oculta el corazón de lo Innombrable.⁴⁸

Finalmente, no sería oportuno cerrar este apartado sin hacer eco de la relación que establece Juan Carlos Gómez entre el personaje de la segunda parte de la obra de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas*, llamado “Humpty-Dumpty”, y el eslabón perdido, bajo el entendido de que a ese personaje posee el germen de la capacidad de actuar lingüísticamente de un modo afín a lo que podría haber sido el antepasado común de los humanos y los antropoides:

⁴⁶ Como deja ver Ibarгойen en el poema “De nombrar y morir”: «Fuiste tú quien recibió / un nombre más / para usarlo por encima / del tuyo / para hacer que el tuyo / y siempre verdadero / se derrumbara / como una fruta corrompida / llegando al silencio. [...] / Piensa que desde ahora / solamente serás un rasgo / sombrío un deseo sin regreso [...] / una figura de alguien / que grita y que muere / agarrado a su nombre.» (Cf. 1991, p. 90-92)

⁴⁷ Cf. 2004, p. 67.

⁴⁸ Cf. 1999, p. 61. Se trata del poema 72, “El nombre infinito”.

sin palabras y sin símbolos, un Humpty-Dumpty capaz de hacer que su conducta significase cosas para los demás aún en ausencia de códigos semánticos –y capaz, por supuesto, de la hazaña complementaria de extraer significados de las conductas de los demás aunque éstas no fuesen señales comunicativas especializadas.⁴⁹

Primer tramo

Saúl Ibargoyen dice que hubo un tiempo con las características previas ya mencionadas, pero que, una vez pasando esa etapa, el hombre fue testigo de la siguiente: «y después el primer tramo medido / por gracia de las móviles sombras».⁵⁰ La condición, pues, viene a describir el primer tramo: la medida.⁵¹ Pero, antes de pasar a ella, hay que situar los períodos que dieron paso al primer tramo, pues antes no hubo trecho, sino preludio o preparación. De forma que, para ese momento, el hombre estuvo listo para situar en su ambiente los límites justos que da la medida. Una mente que sabe medir ya no anda suelta “a lo salvaje”; conoce dónde sí, dónde no; sabe lo que es lejos y cerca; distingue lo permitido de lo vedado. Así, el hombre primitivo, que vive en el ciclo y no en el tiempo, que no es animal aunque viva en el mismo entorno que las bestias, que ya puso nombre a las cosas y los seres, ha dejado de ser salvaje aun cuando las condiciones en que se mueve hagan pensar al hombre civilizado lo contrario.

Pero estoy avanzando demasiado aprisa. Y la trampa estuvo en no detenerme en la materia prima de este primer tramo de medición: las condicionantes del medio. En efecto, aun antes de la conciencia de medida el primitivo supo de la distinción día/noche, lluvia/sequedad, vida/muerte, luz/sombra, sonido/silencios, que regulaban sus actividades y proyectos inmediatos. Ésa era su primera medida, la

⁴⁹ Se trata de un artículo titulado precisamente “Humpty-Dumpty y el eslabón perdido: sobre la evolución del lenguaje a partir de la comunicación de los primates”. (Cf. Guillén-Salazar, p. 166)

⁵⁰ Cf. 2002, p. 11.

⁵¹ Tómese en cuenta la meditación que propone Alfonso Reyes en *El deslinde* en relación con «todo el trabajo de representaciones espirituales que precedió a la concepción de la unidad, de la pluralidad, de la numeración.» (Cf. p. 82) Lo cual guarda relación con lo que afirma después: «hay procesos literarios previos a lo histórico y a lo científico: tal la “función fabulatoria” que dice Bergson y que legitima la presencia actual del fantasma mitológico en nuestra mente; tales la hipótesis y hasta el rapto o iluminación intuitiva.» (*Ibid.*, p. 161)

condición para convivir armónicamente con su entorno: estar consciente de las fuerzas ocultas, oscuras y misteriosas de la naturaleza que podían frenar sus impulsos; en obedecerlas, atenderlas y convivir con ellas gravitaba la condición de su existencia. Con el mito y el culto se originaron «las grandes fuerzas impulsivas de la vida cultural: derecho y orden, tráfico, ganancia, artesanía y arte, poesía, erudición y ciencia», todo lo que hundió sus raíces en la actividad lúdica. Desde luego, estos logros fueron adquisiciones que requirieron avances pausados y largos. Empero, es preciso detenerse en ese entorno lúdico donde la poesía aparece como actividad germinal de la cultura, pues es propio de la mentalidad poética comprender el mundo como un escenario donde cada ser desempeña un papel, y esa forma de pensamiento era una constante en la mente del hombre primordial.⁵²

Es importante considerar que en esa “esfera de realidad” del primer tramo aún no es clara la disyunción –como se ve en el ámbito del juego– sensatez/necedad, lo mismo que los contrastes verdadero/falso o bueno/malo. Así, todavía no hay *moralidad*, tal como la entiende nuestro mundo. Se juega por factor espiritual, pero no hay, *per se*, una función moral que desemboque en virtud o pecado. Hay necesidades que cumplir, imponderables que asumir y respetar, pero no juicios de valor ético-morales. En ese principio, incluso, la misma cualidad de *estético* está ausente. ¿Cómo entonces pudo haberse originado toda forma artística y poética de esta esfera de juego? La respuesta se encuentra en Johan Huizinga: «la cualidad de “ser bello” no es inherente al juego como tal, pero éste propende a hacerse acompañar de toda clase de elementos de belleza. Ya en las formas más primitivas del juego se engarzan, desde un principio, la alegría y la gracia.»⁵³

Fue más adelante cuando disfraces, representaciones sagradas, luchas, músicas y danzas marcaron otras medidas a través de las cuales se desarrolló el hombre. Leo Frobenius cree que en una lejana

⁵² Cf. Huizinga, p. 21. Por otro lado, Luis Cencillo considera el paso de las culturas paleolíticas a las arcaicas como un paso de lo tribal a lo profesional: «se trata de la aparición de los metales, lo que en términos míticos significa una intervención violenta en el seno de la tierra [...] y el dominio del fuego; y ambas cosas significan ser poseedores de un saber sobre ‘natural’: cultura.» (Cf. Acevedo, p. 62) A su vez, Bronislaw Malinowski puntualiza el rol del mito en la vida primitiva: «El mito cumple en la cultura primitiva una función indispensable: expresa, realza y codifica las creencias; salvaguarda y refuerza la moralidad; garantiza la eficiencia del ritual y contiene reglas prácticas para la guía del hombre. El mito es, pues, un ingrediente vital de la civilización humana; no es un cuento ocioso, sino una fuerza activa de trabajo duro; no es una explicación intelectual o una imaginaria artística, sino una carta pragmática de fe primitiva y sabiduría moral.» (Cf. 1926, p. 23. T. del a.)

⁵³ *Op. cit.*, p. 22.

prehistoria la humanidad tomó conciencia de fenómenos vegetales y animales, adquiriendo sentidos de orden temporal y espacial (meses, estaciones, curso solar...) e insertando ese orden de la existencia en juegos sacros. Mediante ellos, revivió los acontecimientos representados y ayudó al sostenimiento del orden del mundo. Pero no sólo significan eso, «porque de las formas de este juego cultural ha nacido el orden de la comunidad de los hombres, las instituciones de su primitiva forma estatal».⁵⁴

Asimismo, Frobenius propone una idea del proceso espiritual que pudo tener lugar en el pasado primordial, haciendo hincapié en la «experiencia de la naturaleza y de la vida» que no acaba de cobrar expresión y que se manifiesta en el hombre arcaico como “emoción”;⁵⁵ y es a partir de ella que surge la “figuración”, «lo mismo en los niños y en los hombres creadores». Y de nuevo se está aquí ante la relación entre las capacidades creadoras y sensitivas del primitivo relacionadas con las del niño, como si ambas mentalidades estuvieran ligadas por una ingenuidad o simplicidad primordiales, con lo cual estaría a un paso de afirmar que el “lenguaje figurado” surge de la capacidad de estar “emocionado”.⁵⁶

⁵⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁶ En la nota correspondiente (cf. n. 9, p. 34), Huizinga apunta que el *Ergriffenheit* (“sobrecogimiento” o “emoción”) es el factor del juego infantil; asimismo, cita las expresiones de Buytendijk (tomada de Erwin Strauss), “actitud patética” y “emocionarse”, como base del juego infantil. El problema estriba en que el niño no es habituado en la cultura a emocionarse o sobrecogerse como lo es a comunicarse gramatical y lógicamente: «impresionado por la extraordinaria rapidez de las adquisiciones lingüísticas de los niños pequeños, Chomsky piensa que no puede tratarse de un aprendizaje, sino del surgimiento de estructuras preformadas, programadas. Escribió en 1968, en *Langage et pensée*: “Todo espíritu humano dispone de una estructura innata que le permite construir una gramática a partir de los datos que le proporciona el medio.”» (Cf. Aimard, p. 29) Ahora bien, esa gramática programada constituye los llamados “universales lingüísticos”, cuya existencia acepta Aimard de manera indiscutible, pues intervienen en los procesos de recepción y producción del lenguaje, pero arremete contra ellos asegurando que, cuando los discursos sobre los universales aseguran que «los seres humanos poseen aptitudes específicas que, entre otras particularidades, tienen la de estar adaptadas para procesar el lenguaje», están diciendo una perogrullada, pues «esas aptitudes intervienen ciertamente de la misma manera cuando tenemos que tratar otros materiales que no son el lenguaje.» (*Ibid.*, p. 31) Por otro lado, me parece relevante también tomar la apreciación de Mireya Camurati, quien, refiriéndose a la íntima relación que guarda el mundo indígena con los seres y las cosas (en especial con los animales) en el ámbito de la fábula en Hispanoamérica, menciona que los ve como si fueran semejantes y aptos para hacer cosas propias de los humanos (o bien, con suficiente fuerza representativa para suponerlo así), y agrega que «esa actitud es común a todos los pueblos primitivos, y creo que en el plano de lo individual puede compararse en parte con la relación que en sus comienzos establece el niño con el mundo exterior. El proceso de diferenciación entre el propio yo y la esfera material es largo y cubre los primeros años de la vida humana. El niño asimila los objetos y seres que lo rodean (por ejemplo sus ropas o juguetes) y los trata como a seres conscientes.» (Cf. p. 39). Finalmente, siguiendo a Bronislaw Malinowski, es oportuno citar que «paralelamente con las primeras actitudes mentales del niño, y presumiblemente también con las del hombre en las primeras etapas de su desarrollo, marcha la evolución del sonido significante, articulado. La categoría de *sustancia en bruto*, tan prominente en la perspectiva mental inicial, requiere y recibe sonidos articulados para significar sus diversos ítems. La clase de palabras utilizadas para nombrar palabras y cosas personificadas constituye una categoría gramatical primitiva de nombres-sustantivos. Así, se ve que esta parte del lenguaje está enraizada en modos activos de conducta y en usos activos del lenguaje, observables en el niño y en el salvaje, y de suponer en el hombre primitivo.» (Cf. 1954, p. 348)

Y, de la mano con la emoción, se puede citar aquí un elemento primordial y esencial de la naturaleza humana, la “teoría de la mente”,⁵⁷ que consiste en la célebre habilidad para “leer” en otras mentes, la cual es de extrema importancia para entender el comportamiento humano, «ya que parece estar en la base de fenómenos tan cotidianos como la empatía, la decepción, el engaño, la enseñanza, el lenguaje, la propaganda y otras cosas por el estilo», factores que derivan de la habilidad para inferir creencias, percepciones y voliciones de otros, lo cual, si bien parece surgir en el hombre de forma natural y espontánea (tanto así que parece parte de la inteligencia), «se trata de una capacidad tan extraordinaria como escasa en la naturaleza», de suerte que sólo los humanos parecen poseerla.

Otra medida otorgada

Rebasado el primer nivel de mediciones fijadas por lo natural, el hombre debía implantar las suyas. Saúl Ibargoyen tiene la clave de la materia prima: la luz. Si para el funcionamiento de la naturaleza, donde su mano intervenía activamente —sin control, pero con interacción—, el primitivo detectaba y respetaba las fuerzas naturales que regulaban todo al abrigo de las sombras, le tocaba después colocar sus *landmarks* bajo el estatuto lumínico de la luz. Y no por ello perdió su capacidad de interactuar con el entorno; antes bien, el sentido práctico se volvió más intenso por estar regulado y ordenado.

¿En qué consistió esa colocación de límites bajo el auspicio de la luz? En este ambiente primordial está la comunidad incipiente y pionera de lo que es llamado “sociedad”. Riesgosa aseveración, pero, si en un punto del pasado hay que situar el acto fundacional de la sociedad humana, no es la simple agrupación de la especie por seguridad, subsistencia y apareamiento, con normas naturales e instintivas, sino la convención organizada con leyes distintas, de las cuales el

⁵⁷ Acuñada así por los psicólogos David Premack y Guy Woodruff en 1978. (Cf. Guillén-Salazar, p. 31)

hombre adquirió conductas y actitudes que no son ya simple agrupación, sino asociación. El grupo sólo se reúne; agrupar es sumar, hacer el montón. Pero la sociedad pone su interés en común con otros socios, participa de él, lo regula y busca que sea respetado: nacen otros *landmarks* que preservan las normas nacidas de ese interés común.

Ante la forma de distinguirse los hombres primordiales unos de otros, identificándose, Mercedes López Baralt señala dos categorías,⁵⁸ las más primitivas, en los pueblos amazónicos: “grupos tribales homogéneos” y “tribus segmentadas”, y cita las palabras de Kalervo Oberg:

un grupo tribal homogéneo es un grupo socio-político que tiende a autoperpetuarse y que se identifica por un nombre y un mito de origen [...] bilateralmente a través del padre y de la madre hasta llegar a los ancestros míticos. [...] las tribus segmentadas hacen su aparición cuando se hace necesario identificar y clasificar grupos en vez de individuos.⁵⁹

En los grupos tribales homogéneos, la comunidad se autoperpetúa y autoidentifica gracias a actos de lenguaje que cobrarán peso esencial en el acto poético: por un lado, la palabra, dadora y receptora de significado; por otro, el mito, estructura de pensamiento necesaria para disponerse a la vivencia poética.⁶⁰ Pero el mito es también orden, norma y regulación: medida que traza límites y delimita aspectos en la vida primordial. Vía el mito, y gracias a otras estructuras (rito, totemismo, fiesta...), la comunidad sabe lo que tiene que hacer, cuándo y dónde es posible, y cómo debe efectuarlo. La misma López-Baralt, líneas más adelante, refiere que «el mito, en todo pueblo con un germen de estratificación, tiene la función de mecanismo de control social manejado por un grupo...».⁶¹

Y no me refiero aquí, por supuesto, a la formulación sintética de los problemas que tradicionalmente presenta la naturaleza del mito en su relación contradictoria frente al λόγος (*Iógos*), concepto por el cual se entiende generalmente, en un reduccionismo coloquial, un campo semántico

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 14.

⁵⁹ La cita de López-Baralt (*cf.* p. 14, n. 2) está tomada de “Types of Social Structure Among the Lowland Tribes of South and Central America”, en *Peoples and Cultures of Native South America*, The Natural History Press, 1973.

⁶⁰ Para Cristóbal Acevedo son los poetas quienes hablan de los mitos, los recrean y los utilizan, pues «tanto el mito como el poeta, son verdaderos en la medida en que armonizan palabra y vida (palabra vital) dentro de la cultura o en armonía también con la cultura y el humanismo. Es claro que [...] se preocupan del contexto vital del hombre. Es el ambiente del mito y de la poesía.» (*Cf.* p. III)

⁶¹ *Op. cit.*, p. 22.

que oscila entre las nociones de tratado, teoría o sistema teórico, pretiriendo u olvidando muchos otros sentidos que son parte de una lucha ancestral:⁶²

En la relación mito-logos o mito-ciencia se ocultan otras contradicciones: tradición oral y tradición escrita; palabra vital y palabra formal; dinamismo y fijeza o estabilidad; libertad y legalidad; transformación y formación; revolución e institucionalización; sentidos y contenidos; sentidos y hechos (principalmente históricos); imaginar y pensar; pensar y razonar, etc.⁶³

Asimismo, en cuanto al término griego μῦθος (*mythos*, derivado de la raíz indoeuropea **meudh* o **mudh*),⁶⁴ se olvida que en principio alude simplemente a un hablar formulado, lo que hoy se podría denominar relato o narración:

se trata de un movimiento o, mejor, de una palabra en movimiento. [...] muy posiblemente es de alguna manera, palabra plena, eficaz, porque encierra el devenir, su propio devenir de palabra humana, que tiene su naturaleza, su identidad, en sí misma».⁶⁵

Es, así, una experiencia en cuya esencia hay un “discurrir vital”, el cual, cuando es continuación de otro fluir o de otra palabra anterior (esto es, tradición), adquiere categoría mítica, siendo, pues, lo narrativo:

el fluir vital del habla para un escucha. Este hablar hace referencia a algo que siempre viene de atrás: el sentido, la vida del sentido que es histórica y social. Éste es el sentido de lo ‘primordial’. Cuando se corta este sentido, el de la tradición, el de la vida social y cultural, aparece el discurso. Entre el fluir del discurso ([...] la razón) y el fluir de lo mítico ([...] la vida de sentido y de la historia cultural) hay un abismo.⁶⁶

⁶² Cristóbal Acevedo hace hincapié en esto mostrando cómo, «detrás del término ‘logos’ se entiende, a partir principalmente del siglo pasado [sc. XIX], una realidad y un conjunto de problemas muy amplios, pero se los identifica en ese término significando esencialmente ‘ciencia’» (Cf. p. 28) Esto cobra realce en la afirmación del mismo autor cuando apunta que «rechazado de la ciencia, el mito se refugia en la poesía». (*Ibid.*, p. 110)

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ En griego, el vocablo surgió del verbo μύειν (*mýein*, “cerrar, ocultar, callar”, que, a su vez, está emparentado con el término latino *mutus*, “mudo”), el cual después generó el verbo μυεῖν (*myeîn*, “iniciar”). (Cf. Acevedo, p. 142)

⁶⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 35.

Es fundamental entender esto para asumir cabalmente la necesidad de ir de nuevo a buscar estos aportes de la palabra en el pasado primordial, pues la naturaleza del mito halla sus elementos constitutivos y su fuerza en las épocas arcaicas y no en las clásicas o civilizadas.⁶⁷ Los mitos son expresiones que «se han dado de una vez para siempre y sólo corresponden a las situaciones arcaicas»,⁶⁸ lo cual no es distinto que afirmar, con el filósofo neoplatónico del siglo IV d. C., Salustio Secundo Saturnino, «estas cosas no sucedieron jamás, pero están siempre». ⁶⁹ Por ello, el espíritu formalizador de la ciencia impide actualizar al mito en la vida actual, lo cual se complica trasladando el fenómeno al ámbito de la poesía, pues en ésta el conflicto se genera en contraposición «dentro del mismo mito: el mito contra el mito. El mito muerto (con la vida de la poesía) contra el mito vivo»,⁷⁰ ya que en esta postura la naturaleza del mito no es el problema, pues se le ve actuar y desarrollarse en ámbitos poéticos, sino la teoría de que los mitos son ficciones –como también se conciben los poemas–.

Otras extensiones

¿Hasta qué punto es válido hablar de una “religión primitiva”? La disertación es escabrosa, pues los vínculos del hombre con lo sagrado parecen basarse en lazos del hombre con lo divino a partir de los sistemas religiosos de las altas culturas de Asia Central, Medio Oriente y Egipto. Esto complica la aplicación del término “religión” para las sociedades primitivas, aun cuando exista un vínculo con lo sagrado –más que con lo divino–, si bien bajo otros estatutos. Así, no sólo la mentalidad primitiva, en

⁶⁷ «Sólo así podemos también entender que siga presente, en nuestro mundo supercivilizado y formalizado hasta la tecnocracia, porque es un conocer espontáneo e inmediato o experiencial primerizo (y no primitivo, si esto significa salvaje).» (Cf. Acevedo, p. 117)

⁶⁸ Cf. Acevedo, p. 111.

⁶⁹ La expresión se encuentra en la obra *De diis et mundo*, 4, 9.

⁷⁰ Cf. Acevedo, p. 111.

sus vínculos con lo sagrado, deja de ser preámbulo o antecedente, sino que ideas y manifestaciones “religiosas” suyas distan a menudo de ser similares a las de civilizaciones históricas.

Ante esto, hay que aclarar que ni la pintura rupestre es necesariamente antecedente del arte plástica,⁷¹ ni el mito lo es de la historia, ni la fiesta lo es de la liturgia, ni el politeísmo es fase anterior del monoteísmo, ni el héroe o el tótem son personajes preparatorios de la divinidad, ni el sacrificio ritual es una fase salvaje de la ofrenda ritual, ni el preanimismo es antecedente de la magia, ni el chamanismo lo es de la hechicería o el sacerdocio... Cada elemento difiere de su antípoda en aplicación, contexto, mecanismo, dinámica, origen y/o propósito.

En este aspecto se dan deformaciones de sentido e interpretación, y la materia religiosa es la más resentida, pues en otros terrenos el científico tiene elementos palpables, pero, al enfrentar lo espiritual, su seguridad flaquea, llevándolo a suponer los peores absurdos. He aquí la ruptura con el hombre moderno, para quien el poeta está más cerca de la academia que del santuario, de la retórica que de la plegaria, del intelectual que del ensalmista. Entre el hombre primitivo y el civilizado sólo hay distinciones de mentalidad, tan vivas hoy como antaño, sólo que, mientras entre los ancestros suscitaban actos cotidianos, en nosotros han quedado en forma de improntas o, como las llama Tylor, *survivals*: acciones como “tocar madera”, “cruzar los dedos”, beber “a la salud”. Y en poesía, más que *survivals*, hay una “forma de ser” del habla primitiva, ajena a contextos para los que se usaba, pero no desprovista de sus características insustituibles.

La mentalidad metafórica no precisa de lógica, más bien de su ausencia, y la del hombre primitivo difiere de la del actual sólo en aplicación de expresión.⁷² El primitivo no se basta con el pensamiento “lógico”, sino que su “disposición de espíritu” busca más allá de lo empírico otras conexiones en el terreno místico, lo cual está cerca de lo mítico y lo metafórico (recuérdese que la vía de expresión mística es la poesía). Lucien Lévy-Bruhl cree que, mientras al civilizado le basta conocer

⁷¹ Sigfried Giedion afirma que, como el símbolo, la abstracción nació con el arte. «Existía, innominada. Está ahí, sin más.» Finalmente, en las postrimerías de la prehistoria, alcanzó total supremacía, petrificándose. Luego, al inicio de la historia, se asoció a nuevos propósitos alejados de la magia: la representación pictográfica del lenguaje. (Cf. p. 36)

⁷² José Lezama Lima expresa su admiración por el mecanismo poético, en un texto titulado “A partir de la poesía”: «es para mí el primer asombro de la poesía, que sumergida en el mundo prelógico, no sea nunca lógica.» (Cf. Argüelles, p. 225)

la ley natural, el primitivo busca las causas en el mundo generalmente rechazado de los poderes ocultos.⁷³ La mentalidad metafórica, en contraste con la prelógica, no podría ser sustituida, casi en ningún caso, por una conducta lógica. A esto hay que sumar que el civilizado no siempre aplica el pensar lógico a sus ámbitos de vida, como sucede en las consultas de horóscopos, las emociones religiosas, las sensaciones ante lo artístico o los arrebatos amorosos.

Totemismo, nahualismo y apariciones son manifestaciones ajenas al ámbito científico, pero incomprendibles fuera de una plataforma metafórica y mítica, sin por ello ser necesariamente falsas. Suelen pertenecer al ámbito de la “alucinación”, asociada a lo negativo y fantasioso, aunque en realidad consiste en “delirios” o “ensueños” vinculados con falta de luz e incapacidad de destrabar algo.⁷⁴ El *Diccionario de la Real Academia Española* la define como “sensación subjetiva que no va precedida de impresión en los sentidos”; esto es, no se basa en impresiones previas: llega directamente al espíritu. Así reciben información los poetas y los artistas, y así la recibían los hombres primordiales.

Ahondando en el tema, gracias al *Lexicon totius latinitatis* de Aegidio Forcellini se conoce la etimología que está detrás del latín *alucinatio*:⁷⁵ consiste en un extravío, un bostezo y una especie de disolución del alma que no advierte o no quiere advertir nada. *Alucinar* es el verbo raíz y presenta estas acepciones: el derivado de *allus*, que significa “el dedo mayor del pie”, de forma que significaría “dar con el pie, golpear, echar a patadas” y, por traslación, “andar errante, haber fallado”; otros lo hacen componer de *a* y *lucē*, con el sentido de “andar errante de la luz”, aplicado a quien, caído en una luz excesiva y cegado, ve menos o defectuosamente distingue lo que tiene enfrente (por ello

⁷³ A este respecto, James George Frazer asegura que «desde las más primitivas épocas, el hombre se ha enfrascado en la búsqueda de leyes generales para aprovecharse del orden fenoménico natural, y en esta interminable búsqueda ha rastreado junto a un gran cúmulo de máximas, algunas de las cuales son de oro y otras simple escoria. Las verdaderas reglas de oro constituyen el cuerpo de ciencia aplicada que denominamos arte; las falsas son la magia.» (Cf. p. 76)

⁷⁴ Joan Corominas, en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (cf. p. 222-3), dice que en el verbo “**alucinar**” «se percibe una relación pseudo-etimológica entre *luz* y *alucinar*, palabra que en latín es de origen oscuro». Por su parte, Aniceto de Pagés, en su *Gran diccionario de la lengua castellana (de Autoridades)* (cf. p. 343), define estas palabras emparentadas: a) “**alucinación**” es la acción o el efecto de alucinar o alucinarse; b) “**alucinar**” consiste en perturbar la razón, con engaño de los sentidos, algún daño físico o alguna influencia moral; c) otro sentido de “**alucinar**” sería el de ofuscar, seducir o engañar con arte.

⁷⁵ Cf. p. 200-3. Con las variantes *allucinatio* y *hallucinatio*, derivadas del verbo *alucinar*. Éstas (con *ll* o con *h* inicial) se presentan en las palabras derivadas que se escriben más adelante, por lo que no es necesario recordarlo.

deducen, de *allucinator* o *adlucinator*, “chocar contra la luz”).⁷⁶ Hay quienes escriben que *allucinari* se deriva, debido a “soñar cosas vanas”, de *allucitis* (“por las moscas”), cuya noción no es muy clara, pero en su origen se asocia a alguien que vigila entre sueños.⁷⁷ Un sentido reciente parte del verbo *hariolori*, “adivinar, profetizar, vaticinar”. Otros más suponen el término derivado del griego ἄ-λύω, “ser de mente errabunda”; así, *allucinari* significaría “mente incierta” y “estar con el intelecto en torno de alguna cosa, pasando de una a otra sin voluntad, como estando entre sueños”; de ahí el sentido de “errar, ser engañado”. Para Apuleyo, el término contiene los sentidos de “sorprender, fallar” o, más aun, “jugar con gestos y ademanes del cuerpo” o “bromear”, lo cual (en escena) implicaba que el mimo alucinara, que el cómico conversara, que el trágico vociferara y que el actor de escenas fúnebres se arriesgara.⁷⁸

Conforme a lo anterior, un problema del hombre civilizado al enfrentarse con esta mentalidad es su obstinada pretensión de sustanciar el hecho espiritual. Por otro lado, no siempre el primitivo piensa “en metáfora”, sino en especial frente a terrenos hoy arrasados por la ciencia, carentes de espiritualidad; en lo práctico y lo útil actúa de conformidad con su razón y su lógica. Desde luego, esto no ocurre en terrenos enigmáticos desde nuestro mundo temporal y espacial, pues el hombre primordial parte de un universo de ciclo (siempre retorna) y de punto geométrico (siempre es el mismo). Por esto importa separar las categorías poéticas de las científicas, pues la clasificación corriente de fenómenos en el dominio del “sólo-pensar” no hace justicia a su contenido:⁷⁹ el intelecto se dirige a un aspecto de la realidad que a los primitivos no interesa tanto como a nosotros.

⁷⁶ «Cuando los chamanes experimentan, creen percibir unas cosas que no están verdaderamente allí: dicho de otra manera, alucinan. Estas alucinaciones pueden ser felices, extáticas o terroríficas y en estado profundo, afectan a los sentidos.» (Cf. Clottes et Lewis-Williams, p. 14)

⁷⁷ «Estos estados profundos incluyen aquello que se conoce generalmente con el nombre de “trance” (otro concepto difícil de definir), un mundo donde los chamanes penetran y en el que sueñan.» (*Ibid.*)

⁷⁸ Recordemos que en el chamanismo y la hechicería existen plantas “alucinógenas” que permiten el acceso a un éxtasis, a un salir fuera de sí, que precisamente es el estado “alucinatorio”.

⁷⁹ Cf. Jensen, p. 42.

Lo sombrío

Nunca los más antiguos límites, los del primer tramo, dejaron de influenciar con sus sombras la mente de los hombres. No han dejado de hacerlo. El ser humano sigue captando (¿cuándo dejará de hacerlo?) propiedades, elementos, fuerzas más allá del mundo físico, sombras que flotan en su mente y en su entorno, y a las que no sería válido juzgar así, a las volandas, sin dar, ya no se diga el beneficio de la duda, sino al menos el peso específico y el valor que siempre han tenido (y más en el ambiente primitivo) para el desarrollo de facultades mentales, de formas de apreciar el mundo y de serios planteamientos, sin importar el grado de desarrollo en la civilización en que se presenten, necesarios e imprescindibles en la evolución de lo que hoy se designa con los vocablos *cultura* y *civilización*.

Porque cabe en realidad preguntarnos si de verdad el contenido referencial inserto en lo que se llama *poesía* corresponde bien a bien a lo designado como *cultura*. Dicho de otro modo: ¿es sólo la poesía un fenómeno *cultural*, derivado del desarrollo del hombre en su ascenso por la escala social o, al contrario, puede ese “lenguaje primordial” existir sin tal desarrollo o, mejor dicho, sin tal intención de desarrollo? El asunto se encuentra constantemente en un atolladero, pues se suele entreverar, por distintos prejuicios, conveniencias y confusiones, con el sentido de ciertas palabras a cuya acepción se apela para justificar ya una búsqueda en el mundo, ya una ambición, ya un deseo, ya un ideal.

Ante todo, los términos *progreso*, *evolución* y *cultura* llegan a aparecer en distintos contextos con una intención clara de matizar un avance sustancial y de mejoramiento, factible de dejar atrás un orden de ideas, comportamientos y facultades que, según se entiende, el hombre ha podido superar en función de que se remontan a un pasado de barbarie, salvajismo e irracionalidad. No obstante —lo sabemos—, aun el más civilizado de los hombres truenan los dedos en el momento de un apuro, el científico más actualizado con la tecnología pide en voz alta a su computadora diciendo “por favor, funciona” cuando ésta se avería, y el más racionalista de los pensadores se queda en un pasmo silencioso en el instante en que un poema —como diría Alicia Reyes— rasca su alma.

En algunos pueblos, la actividad del canto está intrínsecamente ligada con los ámbitos sombríos del más allá. Tal es el caso de los indígenas nivaklé del Chaco Boreal, cuyos chamanes poseen «el nexo de mayor relevancia entre el ámbito de la sensibilidad empírica y aquello que la trasciende»; entre ellos, el llamado *kéisenax* aprende «el canto potente que permite convertir en alma auxiliar el alma errabunda de un individuo que ha sido muerto, especialmente del que fue muerto en guerra».⁸⁰

Para Walter Muschg, el poder de la magia en los tiempos primitivos consistía en hacer de las palabras signos mágicos, «retratos de las cosas en los que vivía la esencia de ellas», de tal forma que, si alguien conocía el nombre de una cosa, era dueño de ella y podía usarla a su antojo. Así, en ese ámbito, los objetos eran mudables y la palabra mágica tenía una mayor eficacia si se cantaba o escribía, y sobre todo si iba acompañada de un acto mágico. El asunto es que «el hombre ilustrado no ve en estas noticias otra cosa que superstición, pues ha perdido el órgano para los “espíritus”, la esencia de las cosas.»⁸¹ Y Andrew Welsh, en su obra capital sobre las raíces de la lírica, en la cual explora desde los acertijos y emblemas hasta las imágenes, los ideogramas, los encantamientos y las canciones, es del mismo parecer:

Detrás del conjuro se encuentra el encantamiento. La base de todo el (en)canto es algo que podríamos descuidar, pero que sus usuarios originales nunca olvidarían, su magia. Los (en)cantos están concebidos para hacer que las cosas sucedan, para provocar la acción. No hay una “oportunidad” en las cosmologías primitivas, los antropólogos nos lo dicen: el viento y la lluvia, la fertilidad de la tierra, el éxito en el comercio, el amor humano, la enfermedad y la curación, o bien el arribo de la muerte, siempre son *causados*, por algo o (más frecuentemente) por alguien. El (en)canto mágico trata de controlar estos eventos mediante la manipulación de las fuerzas ocultas de la naturaleza.⁸²

Hernán Lavín Cerda pregunta en el texto de apertura del libro *Nuevo elogio de la locura* si hay una respiración casi imperceptible oculta «en aquel puente diurno y nocturno, que va de la cordura a la locura, en un relámpago, de la ambigua y juiciosa locura al alumbramiento de una nueva cordura»,

⁸⁰ Cf el artículo “El cantor en la cultura nivaklé”, de Alfredo Tomasini, en Galinier (p. 144-145).

⁸¹ Cf p. 25-26.

⁸² Cf p. 144. La traducción es nuestra y en ella opto por la versión “(en)canto” para el término *charm*, dada la ambivalencia de significados que tiene el término “encanto” en castellano, prevaleciendo en ellos el sentido de “atractivo físico” o “persona/cosa que lo provoca” por encima del de “conjuro” o “encantamiento”.

en la medida en que sospecha que el cultivo de la poesía, acompañada de un desliz circular y dominante, constituye el puente de las vibraciones casi imperceptibles: «a través del cual podemos respirar, descubrir los ojos del tiempo, y deslizarnos hacia aquella zona de nadie, oyendo con júbilo las pulsaciones del sol o de la luna». Y en seguida refiere cómo es que nacieron los poemas que conforman el libro, al centro de esta experiencia umbría y onírica:

fueron apareciendo sigilosamente, como sombras muy antiguas, y poco a poco se deslizaron a lo largo de aquel puente diurno y nocturno donde al fin se crea el tejido por obra del ritmo verbal que viene de muy lejos,⁸³ aquel ritmo del origen, aquel ritmo imaginante que sube, nos estremece y sube en espiral, desde las cavernas del espíritu colectivo. Por obra de aquel sueño rítmico —la vigilia visionaria—, surge de pronto el milagro siempre antiguo y siempre nuevo de la poesía, esa voz ambulante, arcaica y final, más allá del tiempo, tocada por la luz del olvido cuya metamorfosis es nuestra memoria: esa voz deslizándose sobre la tierra, voz subterránea y submarina, esa voz cósmica que viene de muy lejos y palpita en el espíritu de los hombres cuya virtud, desde el interior del asombro, esa virtud casi siempre desconocida, viene a menudo de muy lejos. No hay un ser humano que no venga de lejos, de muy lejos. Es más que una sospecha. Quizá una magia muy antigua. Creo que todos somos trashumantes y, por desgracia, a veces nos alejamos de aquella voz cuyo viaje podría iluminarnos, sombra y luz, como en los tiempos antiguos. No permitimos que la voz nos toque con el vuelo de su luz: no dialogamos con ella.⁸⁴

⁸³ Esta idea es una advocación típica del canto del chamán, a quien las voces le llegan de distantes regiones, como lo menciona Mircea Eliade refiriéndose al pueblo chukchi paleosiberiano: «el chamán se quita la camisa y, con el torso desnudo, fuma la pipa y comienza a tocar el tambor y a cantar. Se trata de una melodía simple, sin palabras; cada chamán posee sus propios cantos, y muchas veces los improvisa. De pronto se oyen las voces de los “espíritus” en todos los rincones; estas voces parecen salir debajo de la tierra, o venir de muy lejos.» (Cf. p. 210) Y esta cualidad de las voces de provenir desde lejos (o bien, de distintos entornos) también se muestra en este párrafo de Joan Halifax, referido a la voz chamánica de los huicholes: «la voz del chamán, ya sea elevada en canción o canto, haciendo eco de las antiguas historias de un pasado mitológico, o bien narrando un relato personal de trance, iniciación o curación, es la frecuencia transmisora de los símbolos sin tiempo que caracterizan a ésta, la más arcaica de las manifestaciones sagradas. [...] Me di cuenta de que los chamanes informan acerca de su mundo en un estilo elegante y metafórico que podría despertar un tipo particular de experiencia en el lector. Y en la voz del chamán-narrador se pueden escuchar con frecuencia otras voces, las voces de los dioses y los antepasados o los espíritus sombríos de los muertos, la voz del hongo, los cantos de las criaturas y los elementos, los sonidos numinosos de las estrellas lejanas o los ecos del inframundo. Estos visionarios son los únicos que pueden transmitirnos la totalidad de su modo de vida extático.» (Cf. p. 34. T. del a.)

⁸⁴ Cf. p. 7-8.

Todavía no acaba

El tiempo primitivo aún no termina. Dicha así, la expresión es una trampa cuyo mecanismo se detecta fácilmente. Había dicho, secciones atrás, que para el hombre primitivo no hay “tiempo” sino “ciclos”. Distinciones sustanciales, vitales, se presentan en el hombre frente a la disyuntiva de encarar sus experiencias bajo un esquema y bajo el otro.

Comenzaré con el primero: vamos al trabajo y se hace tarde, no alcanzará la semana para cubrir los gastos, el fin de año se acerca, los hijos ya crecieron, nos hacemos viejos, la vida se nos pasa, ojalá volviéramos a ser jóvenes, no tenemos tiempo para una copa más, hay que dormir para rendir mañana...; ejemplos todos que nos presentan una faceta de la vida, por un lado angustiosa, por la otra agonal, competitiva. ¿Contra qué?, contra el tiempo, “el que todo lo vence”. Y claro, para una mente obstinada en querer contender contra el reloj quizá le baste la ilusa victoria de arrojar el cronómetro con fuerza y hacer reventar las manecillas, el cristal y los engranes; pero el tic-tac seguirá pulsando en sus sienes como una migraña interminable. Minutos, horas, jornadas, meses, decenios, horarios, calendarios, fijos recursos del cerebro, inexistentes en la realidad, pero presentes sin duda con más fuerza en el ánimo del hombre moderno, el hombre histórico.

En cuanto al segundo esquema, a ningún hombre, sin importar su época, ambiente o desarrollo, podría habersele escapado la percepción de que en una jornada entera se suceden lapsos de luz solar y oscuridad nocturna, de que en un determinado período de su entorno (de su mundo) existen tiempos de calor y de frío o de abundancia y de sequía, de que hay un comienzo en el nacer y un término en la muerte; pero el hombre primitivo carece de horarios, de agendas, de mojoneras mentales que le angustien o lo apremien. Existen ciclos, también delimitados y a los cuales respeta y rinde culto, pero no una abstracción matemática y precisa que le impida convivir con otros ciclos que ni son parte de él ni dependen de su mano: la lluvia, el monzón, los temporales, las fases de la luna, el movimiento del sol (tal como lo aprecia desde su hábitat), las migraciones animales, los estados del agua, etc. No

existe el tiempo para el hombre primitivo. Y justamente tampoco para el poeta. No hay prisa ni horario ni día para crear el poema, para sentirlo y expresarlo. Hay sólo un entorno, una labor y una existencia.

En ese sentido, disiento de Adler Jensen en cuanto a que «el hombre de los tiempos primitivos era esencialmente el mismo que sigue siendo en nuestros días».⁸⁵ Si bien las formas de expresión religiosa sólo pudieron ser plasmadas por hombres con dotes espirituales equivalentes a la magnitud del objeto perseguido, no se sigue, por ello, que sus objetivos religiosos hubieran estado debajo de los del hombre moderno y que, por ende, debieron estar “a la altura” de esas búsquedas. En el mismo párrafo, Jensen apunta que «las ideas acerca de un dios no pueden haberse desarrollado a partir de conceptos que nada tuvieron que ver con lo divino»,⁸⁶ en lo cual concuerdo, pero las premisas no permiten concluir, por ello —es decir, por la capacidad para desarrollar esos conceptos—, que el hombre primitivo era el mismo que el hombre actual, pues aceptar eso sería aceptar que “nosotros” somos superiores a los ancestros. Más bien podría afirmar que, en esencia, en cuanto a la conmoción religiosa o estética, el hombre primitivo y el moderno no difieren pues comparten la misma experiencia emotiva atemporal y súbita. Y eso precisamente ha posibilitado la existencia de verdaderos poetas (sacerdotes de la palabra) y de la conmoción estética, tanto en tiempos primitivos como modernos.

Ahora bien, en el mismo sentido, siguiendo a Jensen, también tiene lugar en el entorno del hombre una especie de “estupidez primigenia” independiente, no obstante, de alguna fase específica de la humanidad, pues sus representantes han aparecido en todas las etapas culturales. Y la característica precisa de tal “estupidez” sería el «no haber ‘producido’ jamás algo que se pueda considerar como creación espiritual»,⁸⁷ lo cual ha ocurrido ahora y siempre, de forma que, en tales casos, expresiones culturales originariamente plenas de sentido degeneran en actos rutinarios carentes del mismo.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 16.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 17-8.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 17.

De lo anterior suelen desprenderse justamente algunas ópticas erróneas que han derivado en teorías desviadas y, no obstante, aceptadas y seguidas. Y debe actuarse con mucha cautela en ese sentido, pues, de la misma forma, a partir de desviaciones culturales ajenas al sentido original de una creación podría llegarse también al error de tratar de identificar, a partir de plasmaciones degeneradas en el ámbito del canto o incluso del lenguaje primitivo, un origen de la poesía o del mismo lenguaje que tal vez en nada corresponde al brote original.

Las distancias de la noche

Cuando escucho o leo la expresión “la noche de los tiempos”, siento algunas veces la misma ternura que cuando oigo a un niño hablar de su temor ante el armario oscuro de su cuarto, y otras tantas siento una especie de vértigo ante una conmoción producto de no poder explicar una respuesta que no existe. El caso es que, cuando ya se ha avanzado tanto hacia atrás que ya no es posible asomarse más, y simplemente se contempla una comba negra y confusa, es mejor pensar que aún no había tiempo en ese entorno. Pero, ¿a qué viene la imagen de “la noche de los tiempos”? Si hubo tal *noche*, lógico es pensar que la precedió un día, “el día de los tiempos”; más atrás todavía, debería buscar una “aurora de los tiempos”, y eso justamente es lo que trataré de ubicar. Desde luego, sé bien qué réplica me sigue las pisadas: si hay una “aurora de los tiempos”, debe existir su precedente madrugada, la cual no puede sino provenir de una noche; y así, *ad infinitum*. De tal suerte que para terminar con este juego del huevo y la gallina primordiales, dejaré asentada una “aurora de los tiempos”. Y no una aurora de “rosáceos dedos”, como la homérica, sino una grisácea y pálida, crepuscular, justamente en ese momento en que no es día ni noche y que ha permitido a nuestro vocablo *crepúsculo* contener en su carga semántica tanto la idea de *amanecer* como la de *anocheecer*.

Hubo, pues, una aurora primordial, ajustando los términos, pues para una mentalidad carente de ideas al respecto del “tiempo” es injusto adjudicarle o estamparle esa concepción. Podría, en todo caso, como hombre histórico, retrasar tanto la concepción del tiempo, tal como se le conoce y experimenta, pensando ilusoriamente que todos los hombres fueron como los actuales; entonces sí resultaría normal concebir una “noche” o una “aurora” de los tiempos. El problema está en que en ella tuvieron lugar acontecimientos, situaciones y vivencias especialmente bajo el estatuto de los *ciclos*, que no dejan huella visible y testimonial como la que nosotros, hombres históricos, consignamos y buscamos en la *historia*; los hombres primitivos, en contraste, dejaban una huella deleble, brumosa, idílica, con otras intenciones e, incluso, con otros lenguajes; el mito, el canto, la fiesta y el culto son unos de los más representativos ejemplos de tal vestigio.

El asunto es que gran parte de nuestras manifestaciones culturales están ya en un estado que, desde luego, no es el originario, lo cual sólo deja entrever a veces una que otra pista sobre la etapa de su origen. Ante esto, Jensen se hace la pregunta acerca de «si es posible o no reconstruir el estado originario en cuestión».⁸⁸ Sobre esto es atractivo suponer que todavía existen en lugares recónditos sociedades primitivas cuyas manifestaciones culturales podrían contener gérmenes de ese estado embrionario. Desde luego, resulta obvio el hecho de que prácticamente todas las culturas actuales que pueblan el globo se encuentran ya en estados avanzados de su desarrollo, aun las más primitivas, que no cuentan ya con la pureza y reserva que experimentaban sin duda en sus etapas originarias. El punto esencial en este aspecto es, en todo caso, encontrar el momento crucial en que se origina tal o cual manifestación –para nuestro interés, el fenómeno que es llamado “poesía”–.

Y dado que la religión y el arte son manifestaciones culturales, sería pretencioso suponer que en cada ceremonia religiosa o en cada hecho artístico de nuestro tiempo el celebrante o el artista retornan al momento creador originario, y por tanto vuelve a hacer existir ese origen. Con todo, algo hay de verdad en ello, en la medida en que el retorno al instante fundacional se realiza en términos simbólicos a través del lenguaje también simbólico que representan tanto el mito como el ritual.

⁸⁸ *Op. cit.*, p. 12.

Pero la magia religiosa y la magia artística no funcionan así.⁸⁹ Ante esto, me remito a Leo Frobenius,⁹⁰ quien puntualiza el acto cultural creador que debió tener como base una situación humana en particular que él caracterizó como “conmoción espiritual” del individuo ante su ambiente. Y es precisamente esa “conmoción espiritual” la que sí puede revivirse en cada experiencia poética, de tal forma que, aunque con el acto poético no se esté creando una etapa originaria primordial, con la conmoción del espíritu el hombre –sin tiempo– de todos los tiempos es partícipe de la vivencia que posibilita el acto creador en todas las manifestaciones posibles. En concreto, la clave de la vivencia poética (sensible y creadora a la vez) no reside tanto en la realización del canto o del poema cuanto en la participación de la conmoción que precede y motiva al momento creador.

⁸⁹ Para Bronislaw Manilowski, la magia, «desde muchos puntos de vista, es el aspecto más importante y el más misterioso de la pragmática actitud del hombre primitivo frente a la realidad. Es uno de los problemas que están ocupando en la actualidad el interés más vivo y más controvertido de los antropólogos [...] Echemos un vistazo más de cerca a la naturaleza del arte de la magia. La magia, en todas sus formas, se compone de tres ingredientes esenciales. En su ejecución siempre entran ciertas palabras, habladas o cantadas; ciertos actos ceremoniales son siempre llevados a cabo, y siempre hay un ministro oficiante de la ceremonia. En el análisis, por lo tanto, de la naturaleza de la magia, he distinguido la fórmula, el rito y la condición del ejecutante.» (Cf. 1954, p. 107 y 112. T. del a.). A su vez, Jorge Zalamea no cree «que sea arbitrario suponer que el deslumbrador descubrimiento del juego verbal, de los valores tónicos y musicales de la palabra, de sus ecos, de sus repeticiones rítmicas, engendró la magia y que esta expresión primitiva del espíritu religioso fue durante muy largo tiempo exclusivamente verbal. Sólo siglos más tarde se inventaría el *rito*, que implica ya una acción conjuratoria o propiciatoria en la que la palabra haría función de acólito.» (Cf. p. 6)

⁹⁰ Cf. Jensen, p. 12.

Hubo un tiempo

Hubo un tiempo sin reloj
cuando cada hombre era todavía
parte de su cotidiano animal
y las uñas pequeñas se juntaban
libremente con la uña mayor
y los belfos tocaban pétalos mojados
como copas
y las orejas formaban los nombres iniciales
con las sustancias sin olor de cada cosa.

Hubo un tiempo así sin duda
y después el primer tramo medido
por gracia de las móviles sombras
y luego otra medida otorgada
por los recursos de la luz
y más luego otras extensiones
como fibras de criaturas
chupadas por su miedo.

Hubo un tiempo alimentado
con todo lo sombrío
con cuchillos de uranio
sobre gargantas rotas
con suspiros de batracios desgarrados
con rodillas calcinándose

entre fulgentes candelabros
con pupilas donde flotaban
cartílagos muertos
con bacterias tristes
como un vómito secándose
con encías embarradas
de excreciones sexuales
con flemas infantiles
en pañuelos solitarios.
Hubo un tiempo que no todavía no acaba
y alguien puede dormir
porque el pelo abierto
de una muchacha ocupa sin pausa
todas las distancias de la noche.

SAÚL IBARGOYEN

II. “COMO EN EL PRINCIPIO”

El clamor de los árboles

El hombre civilizado, tal como lo conocemos, como lo reflejamos en nosotros mismos, como lo concebimos, no establece propiamente una relación con su entorno, sino que se enseñorea de él, se lo apropia, lo conquista. Lo que una vez fue estanque, ahora es su cisterna; lo que antaño fuera bosque, hoy es su jardín o su parque; los otrora mares infinitos, hoy día son “aguas territoriales”; los animales, las plantas, las cavernas, los pozos, las arenas, las piedras, los zarzales... , un día, de pronto, dejaron de ser las circunstancias del camino, fragmentos de guía de viajero, condiciones de un entorno de nadie y para nadie, para convertirse en inventario de científico, operario o comerciante.

El hombre primitivo conocía en su registro mental un sinfín de plantas, piedras y animales, de elementos útiles y provechosos para su subsistencia, su prevención, su curación y hasta para sus mecanismos de defensa dolorosos o mortíferos. También sabía sacar provecho de su entorno: piedras, raíces, carrizos, maderos, bejucos, cuerdas, grutas, bloques de hielo, copas de árboles anchos y frondosos, riscos escarpados... , todo su alrededor ha sido conjugado para su sintonía y comodidad con el medio. De igual forma sabía de seres y elementos abundantes en su espacio capaces de brindarle un provecho mayor si era capaz de trocarlos por otros menos comunes en su hábitat. Pero plantear lo anterior es forzar una interpretación y obligar a la imaginación a producir una idea que asocie al hombre primitivo (claro está, con condiciones elementales, incipientes e infantiles, en la forma distorsionada en que solemos imaginarlo) con nuestro estilo de vida actual, como si en verdad hubiera existido una línea progresiva ascendente desde ese pasado primordial hasta el presente, como si en efecto el hombre hubiera invertido milenios y milenios buscando convertirse en lo que hoy es.

No necesariamente fue así. El hombre primitivo posee sabiduría, ciencia y conocimiento, pero distintos de los nuestros. Sí trabaja, opera, labora, pero con otros intereses dentro de su conciencia del mundo circundante. Sí comercia, desde luego, tanto con su semejante como con las deidades, buscado siempre, como todo mercante, el mejor provecho. El entorno le habla, se comunica con él, le da mensajes. Y en ese medio silvestre del hombre primordial el ambiente mismo entona con su voz el canto desde el prado, el árbol, el ave, la montaña, el río... Todo se conjunta para emitir el poema vivo que en el poeta encuentra la realización en palabras para que pueda interpretarse en el oído humano.⁹¹ Y justamente la capacidad consonante y congruente para captar los elementos del afuera inviste al poeta de su porte sagrado, sin artificialidades ni mecanicismos, sin importar la época en la cual el oficiante entona el canto. Como ejemplo, léanse estos versos de un poema de Robert Graves, que sin duda pueden cantarse en todas las épocas con la misma fuerza expresiva nacida del entorno:

La verde savia de la primavera que en el árbol joven se agita
celebrará a la Madre Montaña
y todos los pájaros canoros la aclamarán un día...⁹²

James George Frazer examina las ideas en que se fundamenta el culto de los árboles y las plantas en *La rama dorada: magia y religión*, asegurando que la mentalidad “salvaje” piensa que el mundo en general está animado, incluidas las plantas y los árboles, pues concibe que en ellos hay un alma similar a la propia y entonces les da un trato acorde con ese pensamiento.⁹³ Así es como, por ejemplo, los kanaks de la Nueva Caledonia «hablan del cuerpo como si se refirieran al reino vegetal»,⁹⁴ de una manera tan compenetrada que su vocablo *kara* designa lo mismo la corteza de un árbol que la piel corporal, así como la palabra *pié* designa tanto la carne y los músculos como la pulpa de las frutas;

⁹¹ Piénsese a este respecto en la alocución que emprendió Octavio Paz en *Las peras del olmo*, cuando, al hablar del surrealismo, aseguró que «todo está vivo: todo habla o hace signos; los objetos y las palabras se unen o separan conforme a ciertas llamadas misteriosas; la yedra que asalta el muro es la cabellera verde y dorada de Melusina. Espacio y tiempo vuelven a ser lo que fueron para los primitivos: una realidad viviente, dotada de poderes nefastos o benéficos, algo, en suma, concreto y cualitativo, no una simple extensión mensurable.» (Cf. p. 123)

⁹² Cf. Graves, p. 7-8. T. del a.

⁹³ Cf. p. 144.

⁹⁴ Cf. González Crussí, p. 13.

con otro término denotan los intestinos y las lianas del bosque, así como las vísceras son nombradas con palabras asociadas a los frutos o productos vegetales asimilados. «¿Es entonces el cuerpo de un kanak un vegetal más? ¿O es quizá el reino vegetal el que ha invadido el cuerpo humano...?». ⁹⁵

Hernán Lavín Cerda emprende, así, un intenso clamor ceremonial en el poema 2 (“Aquella flor silenciosa”) de *La sabiduría de los idiotas*, en el que, ⁹⁶ bajo el influjo de una “sabiduría botánica” (y no precisamente la científica, sino la ancestral, la simbiótica, la mágica), hace descubrir al lector:

Al fin has descubierto la elocuencia
en el silencio de aquella flor
que te observa desde lo más profundo
de sí misma, mientras tú la observas, lleno de asombro,
con una sonrisa más allá de la sonrisa, casi loco
de amor, la sombra de aquella sonrisa más allá de tus labios. ⁹⁷

Pero no sólo el hombre primordial escucha al árbol, sino que recíprocamente éste le da oído. Así, Lavín Cerda también describe cómo se da la experiencia cuando a un árbol le ha crecido una oreja y a ésta le han brotado otras tantas «como árboles que cuelgan de la coronilla de otros árboles», lo cual es hablar de una comunión de espíritus insertos en corporeidades humanas o arbóreas, pues al árbol

se le pudrirán los espíritus en lo más hondo de su estirpe
y aquellas almas volverán a ser orejas
girando hasta descalabrarse
como la bestialidad de la espuma contra los arrecifes,

en tanto los hombres (específicamente los muchachos) «se vuelven árboles / por la tembladera de sí mismos». ⁹⁸

⁹⁵ De forma similar, en las lenguas de raigambre germánica gran parte de los términos ligados con el aprendizaje, la sabiduría, el conocimiento y otros aspectos relacionados proceden de palabras de árboles, del mismo modo que el término “druida” tenía su origen en ellos, de donde procedía todo su saber (cf. Hageneder, p. 8).

⁹⁶ Tras describir en el poema I (“Celebración de las sombras”) cómo y desde dónde tiene lugar el pasmo del origen: «Y desde abajo, más allá de la raíz de los árboles, / desde lo más profundo, el gran cielo se observaba a sí mismo, / tan cielo como antes de todo, de casi todo, tan insondable / como en el primer alumbramiento de la Creación.» (Cf. 1999, p. 9-10)

⁹⁷ *Ibid.*, p. 10.

Más allá del gemido

En la primera parte, al hablar de “los nombres iniciales”, ahondé en esa génesis del lenguaje, con sonidos desarticulados e indeterminados, que tuvo que ocurrir en la designación de seres y cosas, después de un largo proceso que debió iniciar con interjecciones y onomatopeyas, pasar por la simple referencia al ser o al objeto y culminar con la idea convencional. Ahora hay que hablar del salto visto desde otro ángulo: ¿cómo pudo llegar el hombre desde los gestos, gritos y gemidos hasta el habla?, ¿y qué consecuencias tienen, dentro del lenguaje arquetípico, las vicisitudes y cualidades de ese expresar y explicar su entorno al interior del intelecto primitivo antes del desarrollo del habla propiamente?

Gemir no es invocar, no es expresar, no es decir ni comunicar nada. El acto del gemido lleva en sí la nota instintiva del reflejo. Un ser gime porque le duele algo, porque tiene un apuro, por miedo o por tensión, por nerviosismo, o bien por un placer del cuerpo.⁹⁹ Mas todavía no hemos llegado al

⁹⁸ Cf. 1989, p. 102.

⁹⁹ En cuanto a esta cuestión referida al placer, cabe reparar en los cuatro temas que, a partir del compendio *Psychanalyse et langage*, Didier Anzieu presenta para analizar ciertos aspectos de los inicios y del funcionamiento del lenguaje del niño. El primero es justamente “lenguaje-placer”, referente a los primeros juegos bucales que «se sitúan en el periodo de la formación de la esfera bucal y bucofaringea: ruidos bucales, a menudo succión en el vacío, que prolongan o anticipan el placer de mamar; actividades fónicas y movimientos del balbuceo, procuran ciertamente al niño un placer en el que se mezclan sensaciones sinestésicas, aferencias auditivas, reforzadas por el interés y la participación del adulto.» El segundo es el de “grito y lenguaje, o código y cuerpo”, en el cual se toma prestado el concepto de Roland Gori, quien sitúa «“el acto de la palabra en un lugar que oscila entre el lenguaje (código lingüístico, hablado) y el grito (descarga motriz del cuerpo)”. [...] *El grito*, por su parte, sale del *cuerpo*, espontáneamente, sin modelo, en una descarga motriz, como un gesto natural. Comunicación codificada y comunicación espontánea: la eterna ambigüedad del lenguaje.» El tercero es “el lenguaje que comunica otra cosa”, que en la dinámica de la evolución del infante es «el habla que produce el cuerpo y que una vez emitida se vuelve exterior, puede ser vehículo de significaciones o ámbito de transacciones múltiples. El cuarto es “lenguaje e ilusión” y se relaciona con el ámbito de lo poético, pues habla de cómo el niño asocia y sustituye la presencia materna con una imagen sonora que escucha en la realidad o que le recuerda lo escuchado, a modo de indicios parciales de sonidos o palabras, haciendo que gran parte de las actividades del lenguaje se sitúen en una “zona transicional” del juego, de la ilusión y de la ficción, zona en la que las formas sonoras son emitidas, puestas en juego, imitadas, reproducidas y remitidas como en un juego de espejos: «el habla es el más fiel, el más universal y el más manejable de los objetos transicionales. El niño puede conservar de él huellas indelebles, movilizarlas, recrearlas a voluntad; puede organizar progresivamente su empleo del lenguaje, controlar activamente la situación; puede, a su gusto, habitar la ausencia, organizar o llenar su soledad. [...] Puede soportar estar o no estar con otros. Asume su realidad de individuo autónomo; controla el juego, la ficción, lo simbólico, todo lo que implica “hacer como si...”, poner una cosa en lugar de otra (o en lugar de alguien). Realiza simbólicamente la conciliación de lo inconciliable: puede hacer presente lo ausente.» (Cf. Aimard, p. 41-46) Y esto se relaciona con un texto de Vladimir Nabokov sobre el engaño literario en sus novelas, donde describe el origen de la poesía: «¿Sabes cómo empezó la poesía? Siempre he pensado que inició cuando un niño de las cavernas volvió corriendo a la cueva, a través de las hierbas altas, gritando mientras corría: “lobo, lobo”, y no había ningún lobo. Sus padres, que parecían babuinos, muy rigurosos tras de la verdad, le dieron una paliza, sin duda, pero la poesía había nacido: la alta historia había nacido en la hierba alta.» (Cf. Pratt, p. I. T. del a.)

estrato del lenguaje, aún no ha nacido siquiera la interjección formulada en términos de significado. Sólo es respuesta instintiva que por canal de salida encuentra escape en el aparato fonador como sonido.¹⁰⁰ Alguien, desde luego, podría refutar: “mas la poesía (ese lenguaje primordial) carece, por excelencia, de un significado concreto para una pregunta concreta, es simple expresión, no busca conducir a la acepción de entes o de cosas, de situaciones o de experiencias”. Correcto, pero, por mi parte, tras asentir, agregaría que el gemido carece tanto de expresión como de significado. No es todavía estrato del lenguaje.¹⁰¹ Lo cual me lleva a una discusión pertinente al respecto de la distinción que debería ser muy clara entre los gemidos naturales y las interjecciones convencionales, puesto que es posible encontrar un mismo sonido tanto en un contexto de acto reflejo cuanto en uno de comunicación en términos de lenguaje, tomando en este último caso forma escrita.

Cuando soy golpeado fuertemente, por ejemplo, es muy probable que salga de mi boca un “¡ay!” repentino. La pregunta es, en todo caso, ¿qué tan expresivo es el sonido?, ¿busco comunicar o significar algo?¹⁰² Por mi parte, encuentro distinto ese “¡ay!” del que nos ofrece Neruda en los versos

Ay sí recuerdo,
ay tus ojos cerrados.¹⁰³

¹⁰⁰ Para Gaston Bachelard, no obstante, existe una suerte de “declamación muda”, como titula justamente el capítulo XII de *El aire y los sueños*: «en su forma simple, natural, primitiva, lejos de toda ambición estética y de toda metafísica, la poesía es una alegría del aliento, la dicha evidente de respirar. El *aliento poético*, antes de ser una metáfora, es una realidad que podría encontrarse en la vida del poema si quisiéramos seguir las lecciones de la *imaginación material aérea*. Y si se prestara mayor atención a la *exuberancia poética*, a todas las formas de la dicha de hablar dulcemente, rápidamente, gritando, murmurando, salmodiando..., se descubriría una increíble pluralidad de alientos poéticos. Lo mismo en la fuerza que en la dulzura, en la cólera poética que en la ternura, veríamos que actúa una economía dirigida de los hálitos, una administración feliz del aire que habla. Tales son al menos las poesías que *respiran bien*, los poemas que son bellos esquemas dinámicos de respiración.» (Cf. p. 294) Y este aliento guarda relación con la noción de soplo que expresa Lavín Cerda en la “Advertencia” a su libro *Alabanza de aquel vuelo y otras visiones*, donde afirma que «el instrumento del milagro verbal o soplo primitivo hace nacer otras sonoridades rítmicas, otras imágenes acústicas. El instrumento, entonces, se multiplica y nos hace reír, sonreír, llorar, sufrir, cantar, recordar a Dios, todo es posible, y sollozar riéndonos [...]». (Cf. p. 8)

¹⁰¹ Con todo, tomo en cuenta el parecer de Marvin Harris, para quien «no hay nada más característico de la naturaleza humana que nuestra tendencia a balbucear y gorjear cuando somos pequeños. Mientras que las lenguas humanas utilizan poco menos de cincuenta sonidos distintos para formar sus palabras y frases, los niños producen espontáneamente una variedad de vocalizaciones mucho mayor. [...] Dichos sonidos producen las más complejas maniobras de control motor que pueden realizar los humanos, y son posibles sólo porque están completamente automatizadas. Lieberman piensa que los circuitos nerviosos que nos capacitan para automatizar el habla humana evolucionaron al mismo tiempo que la capacidad de la faringe para crear sonidos vocálicos.» (Cf. p. 80-81.)

¹⁰² Saúl Ibargoyen, a este respecto, hace eco de un anónimo sumerio de aproximadamente el año 2,350 a. C. en el epígrafe que abre su libro *¿Palabras?*, el cual parece aludir al salto del sonido al vocablo: «Escribas con fuerza o sin ella, torpemente o con destreza, cada quien buscará los sonidos habituales, las conocidas palabras». (Cf. p. 5)

E iguales preguntas pueden formularse en esta expresión del poeta chileno. Sin duda, no hacen falta varias disquisiciones para intuir que aquí hay una interjección que refuerza el sentimiento de nostalgia y no un simple gemido. Solo, el diptongo sería un sonido de dolor; con el “recuerdo”, es un vocablo, una categoría gramatical con significado y expresión propios. Y lo mismo cabe decir cuando una mujer y un hombre hacen el amor: jadean y gimen, pero no comunican ni expresan nada; en cambio, basta leer estos versos de Sor Juana Inés de la Cruz para darnos cuenta de que, ciertamente, hay materia de amor (o desamor), pero con un contenido de expresión poética en cada interjección:

Ay, mi bien, ay prenda mía,
dulce fin de mis deseos!¹⁰⁴

Cuando una mujer da a luz un hijo, gime y grita, pero no hay significados ni expresiones en tales sonidos. Cuando un hombre es torturado, gime, se lamenta y hasta aúlla de dolor, pero no está usando propiamente el lenguaje. Pero, ¿qué podríamos decir en el caso de un hombre que muere y, antes de expirar, agonizando, da gemidos? Supongamos que está solo a medio monte y le duelen las heridas; entonces solloza sin que nadie lo escuche. En otra escena, hay un hombre muriendo en su recámara, rodeado de familiares; gime y lo mismo hacen sus deudos; pero aquí (prodigio del lenguaje sin palabras) tal vez se comunican con sollozos: lo que el moribundo expresa, lo capta su futura viuda, quien responde con otro gemido, mientras que los quejidos de los hijos forman coro. Esta escena, sin duda, aunque con distintos personajes y distintos ambientes, bien pudo vivirse también en un ambiente prehistórico, con hombres primitivos que ya formulaban esbozos de un lenguaje.¹⁰⁵ Pero, en tanto que el primer caso no da sino posibilidades de gemido (el hombre solo), el segundo bien

¹⁰³ Del poema “No sólo el fuego”, en *Los versos del capitán*.

¹⁰⁴ Del poema “Ya que para despedirme”.

¹⁰⁵ Steven Mithen, a este respecto, afirma: «este escenario es como la música, las vocalizaciones “hmmmmm” cargadas de emociones, utilizadas por los primeros seres humanos como parte de sus interacciones sociales. También me gustaría añadir los gestos corporales, la mimesis y los movimientos como la danza: en todo, una altamente evolucionada forma de comunicación “hmmmmm”. [...] En consecuencia, es probable que una gran parte de la comunicación “hmmmmm” haya involucrado mímica, imitaciones vocales y sonidos sinestésicos relacionados con animales, pájaros y los sonidos del mundo natural en general. También habría sido un sitio al que los cazadores volvían para obtener ayuda en la localización de un cadáver o para compartir la carne después de una matanza.» (Cf. p. 175. T. del a.)

puede ir cargado con un peso semántico muy hondo, como el que expresa César Vallejo en su poema “Masa”: «Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.»¹⁰⁶ Con todo, está de más insistir en el hecho de que aquí hay una interjección con carga semántica. Sin ella, no solamente perdería el verso la sílaba que volvería cojo al endecasílabo, sino que la misma frase cojearía en expresión y fuerza emotiva.

Ahora bien, es Bronislaw Manilowski quien sintetiza una suerte de teoría del significado primitivo, asegurando que éste no le viene al hombre primordial de la contemplación de las cosas o del análisis de los hechos ocurridos, «sino por la familiaridad práctica y activa con situaciones pertinentes», de tal modo que el conocimiento verdadero de una palabra se logra por la práctica de uso que apropiadamente se le da en tal o cual situación:

La palabra, como cualquier otro implemento de factura humana, sólo cobra significación luego de haber sido usada, y en forma adecuada, bajo toda suerte de condiciones. Así, no puede haber definición de una palabra sin que esté presente la realidad que ella *significa*. Y además, dado que un símbolo significante resulta necesario para que el hombre pueda aislar y captar un sentido de la realidad, no hay definición de una cosa sin que a la vez haya definición de una palabra. La definición, en su forma más primitiva y fundamental, no es sino una reacción sonora, o una palabra articulada unida a algún aspecto adecuado de una situación por medio de una apropiada acción humana.¹⁰⁷

Huyendo de los cielos

Largos y cansados debates suscita el examen de la relación del hombre primitivo con la divinidad. *Grosso modo*, han existido las consideraciones más extremas, desde las que postulan un hombre primordial con una primera y básica característica de “estupidez primigenia”, incapaz de razonar, caricaturesco, ingenuo, pueril; hasta aquéllas cuya admiración a los alcances de la mente primitiva postulan que el hombre ancestral era ya capaz de las elucubraciones teológicas más avanzadas de las

¹⁰⁶ Del libro *España, aparta de mí este cáliz*.

¹⁰⁷ Cf. p. 341.

grandes religiones modernas. Pero, si he de ser justo con nuestros antepasados ancestrales, dejaré de lado las comparaciones, las derivaciones y las asociaciones.

Así como sería absurdo llamar a la magia primitiva el antecesor ingenuo de la ciencia; o al mito, de la literatura; o a las representaciones rupestres, de la plástica; de igual forma sería descabellado pensar que las ideas primitivas acerca de la divinidad fueron infantiles precedentes de las teologías del hombre histórico.¹⁰⁸ Prueba de ello es que no sólo la magia sigue viva al lado de la ciencia, sino que los postulados de ésta no pueden sustituir a los de aquélla; y no sólo el mito sobrevive a buen recaudo de las teorías literarias modernas,¹⁰⁹ sino que éstas a veces no hallan cómo incluir a aquél en sus categorías, ignorando que no puede ser ni género ni clase ni categoría, sino materia prima de toda creación o expresión del lenguaje; que las pinturas rupestres no pierden su “encanto” frente a la historia de la pintura universal del hombre histórico, sino que, antes bien, poseen una razón de ser que, muy a pesar de los álbumes, colecciones, antologías y demás clasificaciones que siguen considerando en sus elencos a las arcaicas expresiones plásticas, hay una especie de inconformidad espiritual al verlas comparadas con la plástica del hombre histórico (inconformidad, claro está, no en

¹⁰⁸ Para abordar el posible origen de una diferencia entre los conceptos “mítico” y “literario”, tal vez la postura de Eleazar Meletinsky en relación con los mitos y los relatos aporte ciertas luces: «el mito domina todos los géneros narrativos en las sociedades arcaicas, aunque no es la única forma de narrativa. La dificultad de distinguir entre el mito y el relato en estas sociedades ha sido mencionado por Franz Boas, Stith Thompson y muchos otros investigadores. Una narración puede ser considerada un mito por una tribu y un cuento por otra, o bien parte de un ritual sagrado para un pueblo o un recuento prosaico de hechos por otro. La gente de las sociedades arcaicas a menudo distingue entre dos formas narrativas [...] La principal diferencia entre las dos categorías radica en la división sagrado/no-sagrado, o verdad-absoluta/verdad-relativa, aunque puede que no haya ninguna diferencia estructural discernible en dos narrativas similares que están asignadas a esas categorías.» (Cf. p. 235-236. T. del a.)

¹⁰⁹ La supervivencia del mito en las literaturas puede comprenderse mejor si se toca el punto de la temática mítica, cuyas expresiones: «más arcaicas apuntan hacia una cosmovisión totalizadora» que «hace casi imposible distinguir lo que pueden ser ‘nuevos mitos’». Su esencia estriba en que «decir que toda la problemática humana está ya planteada por los mitos antiguos es decir una verdad, pero no ayuda mucho a nuestro tema. Lo que tratamos de rastrear es, precisamente, el modo de su supervivencia a lo largo de la vida de la humanidad.» (Cf. Acevedo, p. 71) Asimismo, no hay que perder de vista que los mitos tienen sentido por la forma en que sus elementos se combinan; como toda unidad lingüística, el mito está formado por “unidades constitutivas” que implican fonemas, morfemas y semantemas, a las que se añaden *mitemas*, unidades mayores y más complejas que se sitúan en el nivel más elevado del discurso, “en el plano de la frase” (*ibid.*, p. 355). Y no hay que olvidar el tema de la ancestralidad y la recuperación: no todo diálogo o conversación posee contenidos míticos, pues «parece que cuanto más atrás se remonta la recuperación de sentidos, es cuando más propiamente podemos hablar de mitos auténticos, en contraposición de eso que hemos llamado mitoides: utilización del material mítico.» (*Ibid.*, p. 103) Por otro lado, este aspecto del mito tiene sus nexos con las líneas de Borges referidas a la metáfora, en cuanto a «que sólo existe una docena de metáforas y que todas las otras metáforas sólo son juegos arbitrarios.» (Cf. Borges, p. 50) Esto se explica mejor en el final de *Arte poética: seis conferencias*: «aunque existan cientos y desde luego miles de metáforas por descubrir, todas podrían remitirse a unos pocos modelos elementales. Pero esto no tiene por qué inquietarnos, pues cada metáfora es diferente: cada vez que usamos el modelo, las variaciones son diferentes.» (*Ibid.*, p. 58)

desmedro de la expresividad de ninguna de las dos manifestaciones plásticas, sino en la forma de inclusión, como si entre una época y la otra no hubiese pasado más que el tiempo).

De igual forma, los postulados del hombre primitivo acerca de la divinidad no pueden ser reemplazados por los de las grandes teologías históricas, por la sencilla razón de que no obedecen a un mismo objetivo. De hecho, el hombre primitivo no persigue un propósito único en su búsqueda religiosa, simplemente porque, así como ahora no se puede hablar de “un hombre moderno”, sino más bien de distintas culturas, lo mismo puede y debe decirse respecto del primitivo. Así, no hay “una religión primitiva”, sino diversas manifestaciones religiosas en los variados pueblos primitivos.

Una de esas búsquedas es la que tendió a escudriñar en los cielos un principio regidor. Pero aquí es preciso insertar una advertencia: en absoluto pretendo postular, en esa relación religiosidad-cielo, el meollo de la problemática religiosa en los pueblos primitivos; al contrario, dado que en nuestra cultura occidental judeocristiana está de forma tan marcada, por siglos y procesos, la estancia de la divinidad en los cielos, y dado que se tiende a pensar que en un pasado primordial no pudo ser de otra manera y que, más bien, de haber sido así, habría que considerar esas otras maneras como distorsiones y errores de la humanidad ancestral, es preciso desbaratar ese sofisma para llegar, del presente hacia el pasado, a las aclaraciones más pertinentes acerca de las manifestaciones religiosas del hombre primordial.

Entonces sí, en la búsqueda dirigida tanto a los cielos como a otros entornos, fuerzas o elementos igual de importantes o aun más, será posible contemplar cómo el hombre fue captándolos y decodificándolos en su lenguaje mítico, reflejando así sus inquietudes hacia un principio regidor o protector o creador, que era el animador de su vida y su atmósfera, y del cual, al mismo tiempo, el propio hombre formaba parte o al cual estaba definitivamente ligado.

A menudo no hay nadie

Hasta donde he avanzado, ha sido posible construir un escenario digno para el peso de la riqueza del lenguaje en el hombre primitivo. Y digo *digno* porque más bien pareciera que el hombre moderno ha llevado a la palabra hacia una perfección insospechada, creando los estudios acerca de las lenguas, mezclando unas a otras (erigiendo más Babels) y ahondando en las antiguas. Y cuando se trata de “literatura”, nada como concebir el universo de las letras con un elenco interminable de títulos y autores, a través de los cuales se concibe, a su vez, la idea de *cultura*: hay obras que “se deben leer”, autores sobre los que “se debe saber”, títulos cuya mención “se debe citar”; pero frecuentemente, en las sociedades que crean esos esquemas, no existe tanto una incitación a aprender y penetrar en el sentido humano de los textos (que, a la sazón, es el imprescindible), cuanto una censura por no ser parte de una *élite* o un estrato social que exige, al menos, un mínimo de “nivel cultural”, sin el cual no puede haber un desenvolvimiento adecuado para las exquisiteces que propugna.

Leer a “los clásicos”, los nombres de ese camino que habitualmente se contempla como guijarros de un pedregal por el que “es necesario” andar, suscita muchos efectos sin duda, positivos y negativos, profundos y triviales, desinteresados y venales, uno de cuyas peores manifestaciones es la del “tener que aprenderlos” porque la sociedad lo exige, sin otro imperativo que el de “pasar” por un curso escolar con la obligación de obtener una nota, sin importar si el contenido humano de las obras penetra o no en los lectores. Eso se observa comúnmente en las instituciones de enseñanza básica; lamentablemente, el panorama no cambia en los estudios universitarios, ni siquiera (peor aun) en los más enraizadamente inclinados hacia cuestiones humanísticas, artísticas y/o literarias. Por el contrario, ahí llegan ya sujetos socialmente anestesiados y habituados a esos esquemas. El resultado, desde luego, es otra serie de pésimas consecuencias. Hablaré de algunas ligadas con la literatura.

Es preciso, pues, crear un escenario digno para el hombre primitivo, ya que en su ambiente en que todo está interrelacionado, en que no hay independencia total de seres y fenómenos, resulta

absurdo hablar tanto de individualidad como de propiedad, mucho menos intelectual o espiritual. Con todo, es necesario tomar esto con precaución, pues en páginas anteriores hubo oportunidad de hablar del culto como medio de comunicación primitivo, mediante el cual era posible la reunión de grandes asambleas que fomentaban la comunidad por medio de vivencias incluyentes, lo cual lograba la íntima unidad y la congregación que han llevado a la errónea generalización de lo “colectivo”, degradando en juicios sobre la incapacidad de vivencia individual y en atribuir un “alma colectiva” a las sociedades primitivas.¹¹⁰

Me refiero aquí más bien a la renuncia del poeta arcaico a la asunción de los aportes y ganancias de su actividad, consciente de que, en contraste con actitudes civilizadas de escritores modernos, su creación no es propiedad total sino parcial o, más bien, sincrética y simbiótica,¹¹¹ tan compenetrada que sucede, como refiere Jorge Santiago Perednik, que

el poeta es como la piedra rodeada de mundo:
en su primeros años se parece a la no piedra
y no sabe qué es o qué va a ser
pero al dar vueltas y vueltas
alrededor de eso que las vueltas tornan ombligo
lo no poético fuerza un no sé qué poético
en la persona que afecta su estar en el mundo
lo fantasmiza
y empieza a percutir la diferencia.¹¹²

¹¹⁰ En este sentido, Cristóbal Acevedo asegura que «el mito no tiene sujeto autoral; es la comunidad y la comunidad es cada narrador que lo hace vida. Cuando se rompe la historia (invasiones, dominaciones, etc.) se rompe la vida del mito; sólo queda para recuperarlo la vida mental sin historia: la razón.» (Cf. p. 35)

¹¹¹ Con todo, Ernesto Cardenal, en el prólogo a su *Antología de poesía primitiva*, habla de algunas tribus de Estados Unidos en las que el canto es una propiedad personal, por la que nadie puede cantarlo sin permiso del autor, y cita las palabras de Mary Austin: «Uno puede regalar un canto a un amigo, o legarlo a la tribu al morir; o uno puede morir sin haberlo cantado a nadie más que a su Dios» (cf. p. 12). Más adelante (cf. p. 14) habla de los pieles rojas cuyos poemas pertenecían a individuos, clanes o tribus. «Uno debía pagar si quería cantar un poema ajeno. Entre los chippewas los cantos eran comprados por considerables sumas de dinero. Un indio navajo dijo: “Yo siempre he sido pobre. No conozco ninguna canción.” En la isla de Dobu el autor de una canción conserva sobre ella sus derechos y no puede usarse para el baile sin su permiso; aunque después de que se ha danzado esa canción, puede extenderse hasta lugares lejanos llevada en canoas.» Sería objeto de ulteriores investigaciones detectar si estas prácticas son autóctonas o se produjeron al contacto con otras culturas.

¹¹² Cf. 2007, p. 46. Se trata del poema “Un poeta nace y aún no sabe que va a ser poeta”.

A este respecto, es interesante escuchar un relato de Atahualpa Yupanqui, quien hace referencia a un fenómeno de la canción popular argentina, la baguala:

Hace mucho tiempo, en una montaña tucumana, un campesino de Amaicha me dio una lección inolvidable. Estaba el hombre a veinte metros míos, a caballo, adelantado al camino, y tarareaba despacio un aire de baguala. Yo acerqué mi caballo al suyo y él calló, dejó de cantar. Le pedí que cantara y cometí el error de alabarlo. «Cante, señor», le dije, «siga cantando, que está cantando lindo.» Y el hombre me miró sonriendo y me dice: «Por favor, no se chancee, no se burle de mí, señor; yo canto fiero, pero lo lindo de mi canto lo pone el cerro, lo pone la montaña; ahora yo, yo canto feo, señor, lo bello lo pone la montaña.»¹¹³

Y es que el poeta, en realidad, no sólo se desdobra en la participación activa de su entorno al interior de su expresión del mundo, sino que él mismo es, en sí, varias voces, como se expresa ya desde un par de títulos de Saúl Ibagoyen: *Poeta + poeta* y *El poeta y yo*.¹¹⁴ En cuanto a éste último, el prologuista Hugo Giovannetti Viola afirma en la cuarta de forros que, cuando el autor sugirió el nombre del libro,

no hizo más que confirmar el carácter de la *dicotomía* (ya no *escindida* sino *dialéctica y complementaria*) de todo su periplo: el poeta que ha terminado por *coser sus entretelas a la bandera general del mundo* (acaso no la *última* sino la *única*) y es *más que su propio yo*.

¹¹³ Cf. Yupanqui, canción 5 (“Baguala de Amaicha”).

¹¹⁴ Este último libro es en realidad la «primera antología esencial del poeta y narrador uruguayo-mexicano, elaborada con base en su obra lírica dada a conocer desde 1956 hasta el 2000», como se expresa en la solapa. Ahora bien, por otro lado, no se debe por ello caer en el exceso de creer en el aspecto colectivo de la creación, aspecto en el que se exageró mucho en ciertas épocas de cuño sobre todo romántico «concibiéndose al pueblo, en conjunto, como creador de arte», como apunta Antonio Candido en *Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria*, ya que «la obra exige necesariamente la presencia del artista creador» y «lo que llamamos arte colectivo es el arte creado por el individuo a tal punto identificado con las aspiraciones y valores de su tiempo, que parece disolverse en él, sobre todo tomando en cuenta que, en esos casos, se pierde casi siempre la identidad del creador-prototipo.» (Cf. p. 51). Y esto es solamente la antesala de dos argumentos del crítico brasileño al respecto, mediante las cuales intenta abordar el problema de la función del artista, su posición social y los límites de su autonomía creadora. En primer lugar, afirma que «la poesía de las sociedades primitivas permite valorar la importancia de la experiencia cotidiana como fuente de inspiración, sobre todo con referencia a las actividades y objetos fuertemente impregnados de valor por el grupo. A medida en que habla de ellos, el poeta asegura su posición de intérprete, en un sentido que a nosotros podría frecuentemente parecer sin valor estético.» (Cf. p. 58) En segunda instancia, asevera que «en lo que se refiere a las sociedades primitivas, o a los grupos rústicos, aún al margen de la escritura y de las modernas técnicas de comunicación, es menos nítida la separación entre el artista y los receptores, no pudiendo hablarse muchas veces de un público propiamente dicho, en sentido corriente. El pequeño número de componentes de la comunidad, y la vinculación íntima de las manifestaciones artísticas con los demás aspectos de la vida social dan lugar, ya sea a una participación de todos en la ejecución de un canto o danza, ya sea a la intervención de un número mayor de artistas, ya sea a una tal conformidad del artista a los patrones y expectativas, que mal llega a distinguirse.» (Cf. p. 62)

En cuanto al primer título, en su propia nota preliminar Ibarгойen afirma, dirigiéndose al lector, que se trata «de dos poetas [...] y además, léidos por este tercer poeta, que aquí firma como **El autor**.»¹¹⁵

Por otra parte, una de las razones fundamentales por las que la personalidad (entendida «como una función de interpretación, constitutiva de un campo individual») es anulada en la primordial experiencia poética es el hecho de que el pensamiento primitivo responde, más que al animismo, al panmaterialismo y al panespiritualismo, condiciones que hacen del hombre un ser «que no ha tomado distancias, cuyo equilibrio no se centra sobre sí mismo.»¹¹⁶ Y es que, finalmente, la escritura poética es un ceremonial en el que la participación es –y no puede ser de otro modo– colectiva, como lo percibe Lavín Cerda en el texto inaugural de su libro *Divagaciones del pequeño filósofo*:

“Ser una ceremonia incesante”: me soplan al oído mientras uno se desliza, inmóvil, durante el sueño. ¿Quién habla? ¿Quién escribe a través de nosotros como en un raptó, día tras día, apareciendo y desapareciendo en una ceremonia incesante? Sospechamos que la luz y la oscuridad de la vida no dejan de palpar en estas criaturas.

Vida en palabras, eso es todo: ni más ni menos. Un trabajo de buzo en las profundidades del yo; no sólo el individual sino también el colectivo. Aquel deslumbrante y difuso yo de nuestra especie. Nos parece que el Arte de la Palabra es una investigación o iluminación de algunas zonas oscuras que no están a la vista. No solamente eso, sin duda. El personaje único de este libro, entonces, o casi único (porque tal vez no hay nada único en esta vida), no es más que la especie humana, como ocurre secular y ecuménicamente. El esquivo, paradójal y equívoco ser humano: esa criatura que puede llegar a ser múltiple en su grandeza y en su miseria.¹¹⁷

¹¹⁵ Cf. p. 5.

¹¹⁶ Cf. Acevedo, p. 392. En este pasaje, también asegura el autor, siguiendo a Georges Gusdorf, que «el mito proporciona una determinación ontológica a cada personalidad. El hombre se reviste con la personalidad del héroe que representa. La Gran Persona mítica precede, pues, a la persona, y la autentica, como el Gran Tiempo precede y ‘autentiza’ al tiempo.» (*Ibid.*) En otro sentido, retomo el pueblo de los kanaks, mencionado secciones atrás, para ejemplificar cómo «el cuerpo físico se concibe entre nosotros como una entidad rigurosamente delimitada del medio ambiente. Nuestro “yo” acaba en la superficie corporal. Más allá de la piel –que funciona como una especie de frontera y oficina de aduanas para los estímulos y percepciones que vienen del exterior– empieza lo “otro”, lo que no somos nosotros: empieza el oscuro dominio de la genuina alteridad. Para los kanaks, no. Entre ellos la persona carece de confines bien definidos. Ellos se funden, como derritiéndose, en los bosques que habitan; a tal punto se fusionan con su hábitat, que se hace parte indistinguible del universo que los rodea. [...] Es propio de las sociedades prelitterales (aquellas que antes, en épocas menos puntillosas, solían llamarse “atrasadas” o “salvajes”) que los individuos que las componen vivan en estrechísima e insustituible relación con la comunidad. Su existencia, en efecto, depende de los demás y no se concibe en abstracción de la relación con ellos. La persona, tal como nosotros entendemos esa noción, no existe en dichas sociedades.» (Cf. González Crussí, p. 13-14)

¹¹⁷ Cf. p. 7-8.

El retorno al bramadero

En la expresión “eterno retorno” hay un sinfín de implicaciones semánticas, derivadas de distintas intenciones y diversas tendencias, todas las cuales, sin embargo, derivan en un solo eco: regresar a un estado primordial deseado. La cuestión, sin duda, impone varias deducciones. Independientemente de si ese retorno es a un estado paradisiaco, al mismo paraíso (variado según las diversas teologías y mitologías), al lugar primordial en que nació el ser humano como tal, a un estado mental que refleje la candidez o ingenuidad o inocencia que se imputa erróneamente al hombre primitivo, el punto medular es más propiamente el hecho del retorno que el destino mismo. Como sucede con los peregrinos, en cuya experiencia, para efectos de la bendición o manda que se busca alcanzar o pagar, adquiere más relevancia mística el hecho de marchar que el destino sagrado mismo,¹¹⁸ en este caso también es importante plantear las preguntas al interior del acto del regreso. ¿Por qué regresar, en todo caso? Más lejos todavía, ¿por qué haber salido del sitio primordial, por qué abandonarlo? ¿Y por qué no retornar solamente una vez, sino eternamente? ¿Hay en la cuestión aristas similares a las de la piedra que sin remedio empuja Sísifo? ¿Esto es, se trata de llegar al sitio primigenio para abandonarlo otra vez y volver a encontrar más adelante una nueva intuición para regresar a casa? ¿O más bien se trata de concebir en el retorno la existencia verdadera, iluminadora, intensa, mística? Concebido así, podría pensarse que no importa la permanencia ni en el lugar de origen del que se quiere partir (el mundo común o profano) ni en el destino primordial (el paraíso, la tierra sagrada, el estado espiritual exaltado), sino más bien quedarse en el camino, en el *retorno*, pues en esa marcha está la exaltación.

Pero antes de pasar a tales consideraciones, hay que aclarar los términos del tablero en que me muevo y designar los términos con que me referiré al mismo. En el poema “Como en el principio”, de Hernán Lavín Cerda, se habla expresamente de un “retorno al bramadero”, y nada mejor que tal expresión para aludir al sitio al que deseo referirme. La elección de la frase no obedece solamente a

¹¹⁸ Cf. Quiroz Malca, p. 14-18.

que encaja dentro de los márgenes de mi exposición o a que es una bella metáfora; antes bien, encaja y es bella la expresión puesto que está expresada bajo esa inmersión en el espíritu y formulada con los términos precisos que exige el contexto arquetípico en que aparecen.

Ya he hablado del gemido, del grito, de la interjección; ahora es turno del bramido. Parto del hecho de que, inserto el hombre en el mundo de la razón, de la lógica, de la historicidad espacio-temporal, debe partir hacia un bramadero, en donde hay una forma de expresión ajena a los cánones de la razón y la lógica, ya que en tal lugar el lenguaje exige de otras conexiones (mito, metáfora, imagen, símbolo) y otras experiencias (exaltación, éxtasis, intuición, iluminación). Quedará flotando la cuestión de si solamente en el lugar de destino se encuentra ese lenguaje o también en el camino (“el eterno retorno”) que lleva al mismo. Por ahora hablaré solamente del bramido en el bramadero.

Semánticamente, este sitio es donde acuden las bestias (sobre todo los ciervos) cuando están en celo; una segunda acepción hace del lugar el centro de referencia de un poste al cual se atan en el corral los animales para herrarlos, domesticarlos o matarlos. En lengua coloquial, “la brama” es el estado de celo de las hembras, durante el cual sus secreciones hormonales atraen a los machos. En esa atracción hay lenguaje: los bramidos. Es tal vez osado llamarlo así, “lenguaje”; pero estoy consciente de que es el estado de excitación el que lleva a la hembra a llamar al macho y al macho a responderle, y no la excitación el resultado del hecho de bramar. Porque la brama adquiere en nuestro lenguaje al menos tres acepciones: el hecho de bramar en sí, el celo de tales ciervos o bestias, y la temporada en que se hallan **poseídos** de él.¹¹⁹ Lo medular en el hecho es el sonido (el lenguaje); de no ser así, ¿por qué darle tal importancia en la semántica, al grado de llamar tanto al sonido de comunicación como al estado corporal, al lugar y la temporada de la brama con el mismo nombre, derivados del bramar?

Otro aspecto esencial de esta consideración es el hecho de que, tal como se apreció más arriba, se le llame bramadero al poste al que se amarran los animales “para herrarlos, domesticarlos o matarlos”. De estas tres finalidades, claramente delimitadas, la primera y la tercera son parte de un contexto de dolor y/o sufrimiento, mientras que la segunda alude simplemente a la intención de amansar a una

¹¹⁹ Acepciones tomadas del *Diccionario de la Real Academia Española*. El subrayado es nuestro, pues ¿qué se esconde detrás de esa idea de “hallarse poseídos”?

bestia para que se habitúe a un ámbito humano. Podría suponerse que la finalidad de domesticación encajaría adecuadamente con la idea del bramadero en términos de apareamiento, puesto que uno de los propósitos por los que el hombre se apropia y domestica a los animales es, justamente, para reproducirlos y obtener beneficios de ellos (alimento, vestido, protección, labor de arado o transporte). En tal caso, el “bramadero” podría llamarse así, en términos semánticos y etimológicos, en virtud de que en tal lugar de domesticación las bestias “braman”. De otra forma, podría haber tomado el sitio el nombre de “domesticadero”, “criadero” u otro similar.¹²⁰ En cuanto a los otros dos propósitos, para herrar y matar a los animales, el nombre de “bramadero” me parece aun más esclarecedor, pues en ambos casos se estaría aludiendo a la idea del sufrimiento del animal en el acto, bien de herrarlo, bien de matarlo, y en ese acto se produciría el “bramido” de la bestia dolorida por el herraje o agonizante en la muerte. De otra forma, el sitio podría haberse llamado “matadero” o “herradero”, pero para ambos propósitos conservó el lugar el nombre alusivo al ruido de los animales.

Ahora bien, bramar es, valga la redundancia, “dar bramidos”, pero también se aplica a una persona que manifiesta con voces articuladas o inarticuladas y con extraordinaria violencia la ira de que está **poseída**,¹²¹ así como también (más sorprendentemente) al viento, al mar y a otros elementos o fenómenos violentamente agitados, en la idea de “hacer ruido estrepitoso”. Como se aprecia, ya de entrada nada más en la etimología, más lenguaje poético no podría haber. Por último, bramido, literalmente, es la **voz** del toro,¹²² como también, en segunda acepción, el grito o voz fuerte y confusa del hombre cuando está montado en cólera o en furia.

Todo lo anterior me conduce ahora a la advertencia de que el “retorno al bramadero”, en términos alegóricos, significa el sitio al que es preciso regresar desde el “mundanal ruido” de signo

¹²⁰ Lavín Cerda, a su vez, llama al sitio “degolladero” al cerrar el poema “Una visita al matadero”, del libro *Locura de Dios y otras visiones* (cf. p. 85-86) —también publicado en la antología *La sonrisa del lobo sapiens* (cf. p. 189-190)—, en el cual habla de los «golpes de cachiporra en la cabeza / del vacuno que brama como si fuera un niño», situación que le hace imposible olvidarse «del bramido de los toros / degollados en el patio» y referir que «ya no braman los toros, el miedo enceguece a las terneras / y las últimas vacas escuchan la voz del matarife / invitándolas a sumergirse en la hipnosis del degolladero.»

¹²¹ De nuevo, el subrayado es nuestro.

¹²² Otra vez, el subrayado es nuestro. Como se aprecia, en un lenguaje netamente académico, ajeno por obviedad de tendencias poéticas o metafóricas, tiene lugar una referencia no intencionada al lenguaje de las bestias. ¿Será que el mismo lenguaje nos traiciona incluso cuando se quiere ser “objetivo” y “científico”?

convencional y de concreto para revivir el sentido y la experiencia del intenso bramar de otro lenguaje.¹²³ Como ejemplo de lo que he dicho bastaría remontarnos un poco a los oráculos griegos —o los tibetanos—, en donde el profeta —o la profetisa— ingresaba en un trance mediante el cual lograba acceder a una verdad trascendental, incapaz de ser traducida en palabras inteligibles, pero que discurría en un flujo de palabras sin aparente sentido: balbuceos, espasmos, ruidos, todos los cuales formaban versos de un lenguaje poético que sólo los sacerdotes podían interpretar. Con el previo reparo de que la experiencia con el tiempo produjo excesos y manipulaciones de los consultantes, esta manifestación poética habla mucho de ese lenguaje de bramadero del cual aquí hago hincapié. El propio Cristóbal Colón narra que en La Española y otras islas había comunicación de ciertos nativos con demonios llamados cemíes,¹²⁴ mediante un ritual en el cual ponían polvos sobre figurillas de esos demonios, aspirándolos luego con una caña; gracias a esos polvos decían palabras ininteligibles, poniéndose fuera de tino y delirando como borrachos.¹²⁵

Finalmente, hay que tomar en cuenta que el propio Lavín Cerda retoma el concepto del bramadero en el poema 32 de la serie “Caricaturas”, publicada en la antología poética *La sonrisa del lobo sapiens*. Se titula precisamente “El Bramadero” y refiere cómo, de rodillas y a los pies del mismo, «la más bella» descubre al autor como al único bramante en la medianoche,

¹²³ Retomando a Jorge Zalamea, es preciso decir que «la extraordinaria hazaña humana que es la invención y ordenación del lenguaje anticipa ya la universalidad del don poético. Primero, fue el bautismo de las cosas, su designación directa por medio de un sonido o de una combinación de sonidos vocalizables; luego, la expresión de las relaciones entre el objeto bautizado y la acción del sujeto-hombre; posteriormente, la exteriorización vocal de las impresiones suscitadas por el objeto en sí o por la necesidad de actuar sobre él.» (Cf. p. 4.)

¹²⁴ Clottes y Lewis-Williams (cf. p. 12-3) mencionan que «los sacerdotes católicos que acompañaron a los europeos durante la conquista de América del Sur y de América Central, estuvieron con personas que les contaron sus intensas experiencias religiosas, a las que accedían tras consumir bebidas tóxicas. También entraban en trance, de manera descontrolada o bien pasivamente. Estos personajes creían que abandonaban sus cuerpos y viajaban hacia mundos espirituales donde desafiaban a espíritus y monstruos espantosos. La única explicación que se les ocurrió a los sacerdotes fue que tales individuos estaban poseídos por los demonios y que practicaban la adoración al Diablo.» Explicación similar citan los autores del padre François du Perron, cuando se refiere a los religiosos iroqueses norteamericanos: «Todas sus acciones les son dictadas por el Diablo», agregando que éste se les aparece (como cuervo u otra ave, llama o fantasma) mediante los sueños.

¹²⁵ Tal vez sería relevante citar aquí también otra versión de los bramidos, relacionados con los sonidos animales acaso más cercanos al hombre y que Saúl Ibargoyen retoma en su poema “Ladridos”, preguntando: «¿Quién es ese otro perro / que ladra / en un dialecto que nadie conoce? / ¿Por qué debe echar / en los aires chirriantes / de cualquier ciudad / grito a grito los coágulos / de la última voz / de la última tribu? [...] ¿Para qué quiere este animal / vaciarse así / de su canción desperrada?» (Cf. 2001, *Grito...*, p. 55)

más allá de la lluvia
y junto a la sombra de tantos muertos,

desde donde sube, como un tufo tétrico, el aullido de los mismos. Y es ahí donde

Finalmente la más bella sabe
que bramando se consigue todo:
la resurrección de la carne
o tal vez su total envilecimiento.¹²⁶

Desvarío de los cielos

Ya dentro del bramadero, no puede haber sino delirio, éxtasis, furor, *μανία* (*manía*). Un desenfreno propio de la brama, donde no hay cabida para el raciocinio y ni siquiera para el sentimiento (pues el paroxismo rebasa la línea del espectro en donde aún es posible ser consciente), es el estado en que se emiten los bramidos delirantes. La pregunta inmediata es, desde luego, ¿qué tiene que ver ese bramido con el canto o la poesía? En efecto, si ya en páginas anteriores hubo necesidad de presentar reparos al gemido y a la interjección misma ante la posibilidad de que realmente fueran parte del lenguaje (en términos tanto de comunicación como de expresión), resulta evidente que, en una escala *in diminuendo* (palabra → interjección → gemido), el bramido nada tendría que ver con el lenguaje comunicativo y expresivo. Pero también cabe la pregunta: ¿dentro del arrebato hay un lenguaje cuyo sentido no se capta sino bajo el influjo de ese estado? O bien, de plano y en definitiva, ¿no es lenguaje, sino más bien una forma de incomunicación respecto del exterior (porque no importa comunicar la experiencia, pues de hecho intentarlo imposibilita vivenciarla) y, mejor dicho, una especie de inmersión incapaz de ser comunicada ni expresada, sino sólo percibida y padecida?

¹²⁶ Cf. Lavín Cerda (1995), p. 38-39.

Frente a tales interrogantes, ofrezco una respuesta adelantada con el asentimiento a esta última: dentro del bramadero hay abandono de personalidad y pensamiento. E incluso va más lejos la experiencia que la simple sensación o el padecimiento, pues pareciera que ni el mismo cuerpo participa del éxtasis, que va más adentro; dicho de otro modo, el cuerpo no es sino el recipiente de una ebullición cuyo filtro es la humedad espiritual que se extasía. Ahora bien, puesto que más arriba afirmaba que “el retorno al bramadero” equivale en este lenguaje sencillamente al “eterno retorno” del poeta hacia su centro, y dado que tal regreso al bramadero nos ha llevado ahora a considerar que en su interior hay arrebato y entusiasmo, sucede que, tras la asociación de términos, se cuenta ya con un delirio en donde el lenguaje extasiado del poeta se sumerge en un entorno primordial en el que las palabras pierden su valor convencional y son como una serie de bramidos que nacen de una contemplación o una experiencia intransferible e inefable.

Hernán Lavín Cerda presenta tres aspectos medulares al respecto, el primero de los cuales gira en torno del “desvarío de los cielos”. La metáfora es precisa: no se trata del hombre que ha quedado suspendido en la observación del cielo, sino del mismo firmamento que, visto con ojos del que brama fuera de sí, exacerbado, eufórico, carece de lógica y de orden en contraste con quien, presa de la razón reguladora, congenia con la idea de un mundo armónico y organizado alrededor de su existencia (o bien, en forma abstracta, de “la” existencia”) dentro del mundo animado en que se mueve.

Visión de los caníbales

Al interior del bramadero, en el delirio, el lenguaje entusiasmado del poeta presenta de igual forma, crudamente, una visión canibalesca. Mas no se trata —como suele juzgarse sin reparos— del simple acto de barbarie, de salvajismo, de brutalidad sangrienta en que el hombre se rebaja a ser la bestia o, peor

aun, a ser el monstruo, pues la simple y atribuida animalidad no se solaza meramente, como entre otras especies, en el placer de degustar la carne —y en este caso, la de la propia especie—, ya que, de hacerlo, más que placer de asesinar, habría instinto; y en el caso del caníbal (mal entendido comúnmente), aunque parezca un acto despiadado, ocurre que la operación no sólo place al individuo que devora, sino que el goce es parte de su comunidad y de sus referentes míticos.

Una pequeña ojeada con un mínimo ingrediente de seriedad muestra que, sin generalizar, un alto contenido de esos actos “de barbarie” posee, en la misma medida que las “grandes religiones” actuales, una comunión de hombres que son parte de un ritual al interior de un trance festivo, en el que se nutren a sí mismos de sí mismos, de igual forma que, *in illo tempore*, los seres míticos y/o divinos sufrieron ser devorados o bien ellos mismos devoraron.

Sucede que, así como la mente primitiva suscita un lenguaje metafórico y mítico, también hay en ella una aceptación natural del acto cruento que suele considerarse retraso o salvajismo, pero que en sus comportamientos no era sino una actividad más promovida por el constante reencuentro con el momento primordial en que su ser, su especie o su raza había nacido en la duración sin duración que es el tiempo mítico y el lugar sin lugar que es el espacio arquetípico. En gran medida, es esto lo que importa en este ensayo, pues en la mente del poeta bien puede caber la posibilidad de un acto cruento revivido y relatado, expresado, sin que por ello exista en él una mentalidad de bárbaro o de bruto.

Es importante también tomar en cuenta que ese acto despedazador, canibalesco, báquico, se presenta en el bramadero con toda su potencia incontrolable y extasiada, pero que tal acto, puesto ya en metáforas y en versos, llega ante los ojos del lector o los oídos del escucha como algo cruel y despiadado; y resulta obvio el motivo de tal apreciación, pues ya en el espectador o en el auditorio generalmente hay una atmósfera mundana y socialmente preparada para recibir tal acto con el alma predispuesta a recibirlo cruento, mas en las comunidades primitivas había que disponer a los adeptos por medio de un culto que no sólo los hiciera partícipes de oído o de vista, sino que ellos mismos tendrían en sí la experiencia extática del bramadero, lo que imposibilitaba el hecho de juzgar moralmente el acto como algo malo, cruento o despiadado, lo cual no quita el hecho de que, aunque

el amansamiento cultural lo mitigue, el hombre sea «un experto en las endiabladas artes de la carne»,
un ser que

con felicidad va matando a los animales
que encuentra en su camino.¹²⁷

En gran medida, la razón de que lo báquico primordial aparezca a los ojos civilizados con visos
cruentos o siniestros es que la civilización presenta esas experiencias tras una cortina de belleza tras la
cual generalmente «está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie» a
través de imágenes que retrotraen al espectador a un ámbito que creía superado:

Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado
del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo
repugnante, el asco, ese límite a lo estético trazado por la *Crítica* kantiana, irrumpen en toda su
espléndida promiscuidad de oralidad y de excremento. Ese agujero ontológico queda así poblado de
telarañas de imagen que muestran ante el ojo atónito, retornado a sus primeros balbuceos visuales, las
más horribles y espeluznantes decoraciones, amputaciones y depellejamientos. [...]

El arte es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que “a punto está” de ver
aquello que no puede ser visto; y en que esa visión, que es ciega, perpetuamente queda diferida. Es
como si el arte —el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores— se situase en una extraña posición,
siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. De ahí que
no haya “última palabra” de la obra artística —ni sea posible decir de ella ninguna palabra definitiva.
Hace de ese instante penúltimo un espacio de reposo y habitación: justo el tiempo de duración de la
ficción.¹²⁸

¹²⁷ Cf. Lavín Cerda (1990), p. 21. Recuérdese que en un ámbito de esta naturaleza, con reflexiones de este tipo, aunque
coloquializadas al abrigo de una charla de comensales, inició el movimiento cultural antropofágico de São Paulo en el
“Restaurante de las Ranas”, según lo refiere Raúl Bopp: «Una noche, Tarsila [do Amaral] y Oswald [de Andrade]
resolvieron llevar a un grupo de amigos que frecuentaban su casa a un restaurante situado en los rumbos de Santa Ana.
Especialidad: ranas. El mesero vino a tomar nota de los pedidos. Unos estuvieron de acuerdo en pedir ranas. Otros no
querían. Prefirieron escalopines. Cuando, entre aplausos, llegó el plato con el esperado manjar, Oswald se levantó,
comenzó a hacer el elogio de la rana explicando, con un alto porcentaje de burla, la doctrina de la evolución de las
especies. Citó autores imaginarios, los ovistas holandeses, la teoría de los homúnculos, para probar que la línea de la
evolución biológica del hombre, en su larga fase pre-antropoide, pasaba por la rana —esa misma rana que estábamos
saboreando entre sorbos de un Chablis helado—. Tarsila intervino: —Con ese argumento se llega teóricamente a la
conclusión de que estamos siendo ahora unos... casi antropófagos—. La tesis, con un fuerte condimento de chiste, tomó
amplitud. Dio lugar a un juego divertido de ideales. Se citó luego al viejo Hans Staden y otros estudiosos de la
antropofagia: “¡Aquí viene nuestra comida saltando!” Algunos días más tarde, el mismo grupo del restaurante se reunió en
el palacete de la Alameda Barón de la Paracicaba para el bautismo de un cuadro pintado por Tarsila, *Antropófago*.» (Cf.
p. 40-41. T. del a.)

¹²⁸ Cf. Trías, p. 43.

Hernán Lavín Cerda reconoce, no obstante, que los seres humanos modernos y civilizados, a pesar de su aparente control y orden ante los fenómenos canibalescos, conservan sus rasgos primordiales al menos en el reconocimiento del origen del que provienen, como lo hace patente en el poema “De la Era Glacial”:

De la Era tal vez más parturienta hemos venido,
cavernícolas, ovoides, antropófagos,
con el pavor de los dioses más antiguos en el paisaje umbilical,
allí donde aparecen las primeras equivocaciones
y aunque la exactitud de la anatomía nos desmienta fácilmente». ¹²⁹

Dos aspectos hay que resaltar en este pasaje: el canibalismo como ritual y la fijación por lo umbilical. En cuanto a lo primero y, a reserva de revisar cómo la antropofagia cumple funciones culturales, festivas y hasta estéticas, resulta interesante situarnos en el “Monólogo del caníbal” que el propio Lavín Cerda nos ofrece en *La sabiduría de los idiotas*,¹³⁰ donde un antropófago habla de cómo «los hombres sobreviven sin respirar, como en un mausoleo», mientras él vive feliz al pie de un megalito en Melanesia:

Todos los días cultivo el arte del canibalismo,
con fidelidad a la tradición, y canto y bailo
completamente desnudo bajo el vértigo del sol
que nunca interrumpe su misterioso baile.
Cuando aparece la noche, me duermo con entusiasmo,
en la espiral de mi ombligo descanso en paz.

Y cabe reparar cómo, en un poema del mismo libro, el 15 (“Pensar con el ombligo”),¹³¹ Lavín Cerda nos devuelve a esa esfera necesaria en la que el retorno a esa parte de nuestra anatomía,

la catapulta

¹²⁹ Cf. Lavín Cerda (1992), p. 115.

¹³⁰ Cf. p. 88. Se trata del poema 115.

¹³¹ *Ibid.*, p. 20.

que se llena de luz y se desliza, vuela
y vuela en su luz cuando nos atrevemos a cantar,
a bailar, a ser felices, a irnos muriendo de risa
en esta música que es el origen, la luz del mundo,

no es sino el centro del inconsciente, una suerte de primer instrumento musical, «arcaico y vertiginoso».

Gutierre Tibón, en su obra sobre la tríada prenatal conformada por el cordón umbilical, la placenta y el amnios, describe cómo en el curso de milenios el funículo o cordón umbilical fue considerado por el hombre primitivo el «árbitro prenatal de vida o de muerte, y aquí interviene ya el aspecto mítico y mágico, que se manifiesta en tabúes y costumbres antiguamente difundidas por todo el planeta».¹³² Así, una de las formas mánticas singulares en el curso de los milenios fue la especialidad de las comadronas en la onfalomanía, basada en el número de nudos que presenta el cordón del recién nacido o en observaciones anatómicas del mismo. Por otro lado, la atribución de poderes ocultos al muñón umbilical obedeció a una lógica primitiva muy diferente a la moderna,¹³³ llegando al caso de relacionar el ombligo con el reino vegetal en la idea de que los árboles tenían alma racional:

La relación mágica entre el ser humano, representado por su doble onfálico, y los seres del reino vegetal, sólo se entiende por la creencia —una más que se pierde en la más remota antigüedad, tal vez anterior a la del *homo sapiens*— de que las plantas también tienen intelecto, sensibilidad, conciencia.¹³⁴

En ese sentido, Lavín Cerda retoma esa esfera ritual orbitada alrededor del ombligo cuando, en el poema “Descubrimiento del lenguaje”, habla en una suerte de trance de la memoria de especie:

Recuerdo que corríamos desnudos hacia el horizonte
y bailábamos la danza del ombligo entre las nubes
de una hoguera sin fin ni principio.

¹³² Cf. Tibón, p. 13.

¹³³ *Ibid.*, p. 99.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 144.

En este poema, no obstante, Hernán parte de una postura contraria a la de estas líneas sobre el canibalismo: para él, la antropofagia sí sería un impulso desequilibrado producto del contacto del hombre con el hombre desde que se convirtió en *hominí lupus*. Por ello plantea un pasado en el que

mucho antes del descubrimiento del lenguaje,
los cavernícolas eran muy felices
y no aparecía en ellos el impulso de la antropofagia,

una suerte de paraíso sin violencia donde los humanos eran herbívoros y gozaban del vuelo de la luna sobre la inmovilidad del sol,¹³⁵ época «en que la comunicación no era imprescindible y tampoco existía la idea del mensaje como un fin en sí mismo». Con todo, aunque no había comunicación como hoy se la entiende —utilitaria y racionalmente—, Lavín Cerda recuerda que

antes del descubrimiento del lenguaje, los cavernícolas cantaban de día y de noche,
sin que apareciera en ellos el desequilibrio de la antropofagia.
No había antropófagos en el Universo
y bailábamos alegremente junto al fuego del primer día,
porque aún no se inventaba la simulación del lenguaje.¹³⁶

El temblor más absoluto

Podría aventurar una declaración de lo sublime: cuando el hombre se encamina, en su eterno retorno, al bramadero, no puede hacerlo sin un éxtasis especial, un desvarío que desajusta sus sentidos y le

¹³⁵ En el poema 7 de la misma serie (“Decálogo de los descubrimientos”), titulado “Descubrimiento del Lobo Sapiens”, el poeta chileno refiere un ambiente en el que «los pájaros vivían muy felices / y cada árbol era una mariposa / que temblaba en el espacio aéreo de la Tierra», después de lo cual, con alcances ecocríticos, el autor refiere que «por un acto de magia aún incomprensible, / apareció de la nada el Lobo Sapiens, / con el artificio de su benevolencia, / y los pájaros tuvieron que abandonar el mundo / mientras la mariposa desaparecía en la raíz del árbol.» (Cf. 1995, p. 152-153.)

¹³⁶ *Ibid.*, p. 153-154. Se trata del poema 8 de la serie referida en la nota anterior.

quita el habla; cuando llega al lugar de su retorno, parece que su misma sangre llega también a un corazón eterno y que la llegada misma lo sacude con tal fuerza que parece contener en sí el absoluto universo de su entorno.¹³⁷ El lenguaje primordial, mito y metáfora,¹³⁸ es el único recurso para comunicar y expresar ese temblor con la misma sacudida y la misma emotividad en la transmisión, por siniestro que sea el acto presenciado o vivenciado, entendiendo esto último con la fórmula definitoria que utiliza Eugenio Trías para sintetizarlo: “lo fantástico encarnado”.¹³⁹

Para muchos “teóricos” de la poesía moderna, lo anterior sólo sería metalenguaje. Pero justamente aquí es necesario hacer una pausa y apurar el vaso de la crítica contra el arte por el arte de la teoría por la teoría. En una disertación en la que se niega a digerir estas últimas, Pablo Neruda habla precisamente de la insuficiencia del lenguaje y de la razón para describir su oficio:

¹³⁷ Dice Ali Chumacero, siguiendo a Carl Gustav Jung, que el poeta, «al igual que el profeta y el héroe, es un viajero hacia ese país de las sombras que sostiene, desde los pueblos primitivos, la existencia psíquica del hombre. Porque el poeta revela un mundo que, por miedo a lo metafísico y a lo supersticioso, ha sido relegado al olvido o, de menos, a la duda. El hombre primitivo reclama, por medio de la voz de los poetas, el sitio que a las escondidas ha guardado entre los hombres de la civilización. Por ello no debe extrañarnos que el poeta pueble su lenguaje de figuras mitológicas procedentes de un mundo propiamente prehistórico.» (Cf. p. 55-56)

¹³⁸ O, más bien, el del paso del mito a la metáfora, a través de la formulación de Paul Ricoeur: «el *mythos* no es sólo una reestructuración de las acciones humanas en una forma más coherente, sino una estructura que realza; por eso, la *mimêsis* es restauración de lo humano, no sólo en lo esencial, sino en un orden más elevado y más noble. La tensión propia de la *mimêsis* es doble: por una parte, la imitación es a la vez un cuadro de lo humano y una composición original; por otra, consiste en una restauración y en un desplazamiento hacia lo alto. Este rasgo, unido al anterior, nos lleva a la metáfora.» (Cf. p. 61)

¹³⁹ Cf. Trías, p. 36. Y aquí es preciso volver al ámbito del mito, esta vez en el contexto de Alberto Wagner de Reyna, quien en *Analogía y evocación* lo plantea en términos de un «contexto lógico que, ocultándola, revela una realidad» (mientras que el mitologema sería su formulación verbal). (Cf. Acevedo, p. 143) Esta aseveración nos conecta justamente con los dos epígrafes que abren el capítulo primero de *Lo bello y lo siniestro*, de Eugenio Trías: «lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar» (Rainer María Rilke) y «lo siniestro (*Das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado» (Friedrich Schelling). El primer epígrafe es de los versos 4-6 del primer poema de las *Elegías de Duino*, mientras el segundo es una aseveración presente en *Filosofía de la mitología*. Sobre este último, cabe reparar en que el término alemán «se superpone al segundo sentido de *heimlich*. Podría afirmarse lo siguiente: es siniestro aquello, *heimlich* o *unheimlich*, que “habiendo de permanecer secreto, se ha revelado”. Se trata, pues, de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible.» (Op. cit., p. 33) Y es importante conectar estos asertos con dos afirmaciones de Hans Blumenberg en *El mito y el concepto de realidad*. La primera, en cuanto a los tipos esenciales del mito: «el origen y el carácter originario del mito se presentan en lo esencial bajo dos categorías antitéticas y metafóricas. Dicho de forma sucinta: como *terror* y como *poesía*, que significa: como expresión desnuda de la pasividad frente al hechizo demoníaco o como excesos imaginativos de una apropiación antropomorfa del mundo y una elevación teomorfa del hombre. Esas categorías son suficientemente poderosas para abarcar casi todas las interpretaciones de la mitología que han surgido hasta ahora.» (Cf. p. 15) La segunda, en cuanto a la recepción del mito: «una fenomenología de la recepción del mito deberá hacer comprensible el amplio espectro que se abre entre los valores extremos del terror y la poesía, que aún se pueden rastrear entre las acepciones al uso del término ‘mito’. Sobre este espectro se procesan o simulan materiales y formas de procedencia mítica. Por tanto, opino que el alcance del uso de la palabra se interpretaría de forma pertinente siempre y cuando se tomase como proyección de un proceso que transcurre en el tiempo, que despotencia los horrores iniciales frente a lo omnipotente y que, al ‘rebajar’ las sanciones o coacciones, finalmente engendra lo poético mismo o, cuando menos, la disposición para ello.» (Cf. p. 103)

nunca he sabido qué es la poesía, ni cómo definir lo que no conozco. No he podido tampoco aconsejar a nadie sobre esta substancia oscura y a la vez deslumbrante. [...] De niño y de grande anduve mucho más entre ríos y pájaros que entre bibliotecas y escritores.¹⁴⁰

Luego, aun cuando el propio chileno se queja de la forma en que suele tratarse al poeta en los términos en que este ensayo lo describe (a partir, claro, no de una ocurrencia mía, sino de argumentos entresacados de diversos escenarios primitivos), termina con una de las más bellas definiciones que cualquier poeta (primitivo o civilizado) pudiera concebir:

Para separar al pobre poeta de sus parientes pobres, de sus compañeros de planeta, le dicen toda clase de encantadoras mentiras. “Tú eres mago”, le repiten, “eres un dios oscurísimo.” A veces, los poetas creemos tales cosas y las repetimos como si nos hubieran regalado un reino. En verdad, estos aduladores nos quieren robar un reino peligroso para ellos: el de la comunicación cantante entre los seres humanos.¹⁴¹

Aquéllos contra quienes es preciso negarse a masticar teorías son los que imposibilitan al sensible y al sensitivo la entrada a ese instante que es la emoción espiritual que “rasca el alma”, que provoca el temblor al que aludo. La crítica literaria hace justicia a su nombre, al sentido apegado a su etimología: en el mayor de los casos, no es sino análisis de la *littera* o la palabra, aun cuando tal análisis se extienda a morfología o sintaxis, tropos o “sentido” de una obra poética, lingüística o semántica; todo parte de un designio *littera*-rio. Por mi parte, estoy más interesado por el suspiro o la emoción que provoca un poema que por la construcción *littera*-ria del mismo, sin restar por ello importancia a los elementos que se desprenden de ésta y sin descartar, mucho menos, que incluso en el mundo primitivo esa “construcción”, con sus tropos, sonidos, ritmos y estructuras, es de gran relevancia.

Puedo preguntarme, en todo caso, de dónde proviene ese temblor que sigue al oír o leer un poema. Sucede que algunas personas se muestran a veces abiertas a la experiencia poética y otras no, o hay quien cambia su carácter de insensible a perceptivo o viceversa, o alguien prefiere unas obras poéticas por el hecho de que les despierta más esa experiencia emotiva. En definitiva, para el temblor espiritual se requiere de una combinación precisa, si no de todos, al menos de varios elementos netamente

¹⁴⁰ Cf. Argüelles, p. 129-131. Se trata de la conferencia “Me niego a masticar teorías”.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 129-30.

littera-rios, según el mensaje, la circunstancia y el entorno los requieran, pero todos ellos como parafernalia adecuada para que el poema o el canto “penetren” o “hagan posible la inmersión” del receptor.¹⁴² El fondo del poema, la esencia, no es un acto de palabras, sino intransferible e inefable. ¡Absurda contradicción! (pensarán muchos) que la médula misma del arte más perfecto de la palabra sea algo imposible de ser dicho. Pero así es: el reino de la “comunicación cantante entre los seres humanos”, del que advierte Neruda, está vedado al lenguaje, aunque irónicamente se vale de él.

Mas, con todo, aún no resuelvo la contradicción citada. Para abordarla, diré que sucede el canto o el poema como ceremonia o ritual. Estos actos presuponen un individuo que pasará de una forma de ser a otra, una serie de actos cultuales que posibiliten y sacralicen el tránsito, la parafernalia adecuada, uno o varios ejecutantes que lleven a cabo el *rite de passage* y, desde luego, el espacio o lugar indicado para realizar ese tránsito. Resulta también que, durante el proceso, no sólo el individuo deja de ser profano para volverse sagrado en su nueva existencia, sino que todos los elementos del proceso también se sacralizan: los actos rituales, los objetos, los ejecutantes son sagrados; pero, sobre todo –y aquí especialmente interesa la tríada– el tiempo, el lugar y la circunstancia, pues, mientras dura el proceso, los tres son arquetípicos (*illud tempus*, “el lugar del eterno retorno” y “el mito”).

Habida cuenta de esto, resultará más claro ver el proceso a que se somete la experiencia poética en el canto o poema, pero para ello es imprescindible tener en cuenta una aseveración: la poesía no está en las palabras; mejor dicho, no es el conjunto de palabras en estrofas y versos, pues eso sólo es el poema. Apoyándome en Jorge Luis Borges será más fácil explicarlo:

Siempre que he hojeado libros de estética, he tenido la incómoda sensación de estar leyendo obras de astrónomos que jamás hubieran mirado a las estrellas. [...] sus autores escribían sobre poesía como si la poesía fuera un deber, y no lo que es en realidad: una pasión y un placer. [...] Buscamos la poesía;

¹⁴² Subrayo cómo Sören Kierkegaard asume ese temblor en el “Elogio de Abraham” de *Temor y temblor*: «Si no existiera una conciencia eterna en el hombre, si como fundamento de todas las cosas se encontrase sólo una fuerza salvaje y desenfrenada que retorciéndose en oscuras pasiones generase todo, tanto lo grandioso como lo insignificante, [...] si no existiera un vínculo sagrado que mantuviera la unión de la humanidad, si las generaciones se sucediesen unas a otras del mismo modo que renueva el bosque sus hojas, si una generación continuase a la otra del mismo modo que de árbol a árbol continúa un pájaro el canto de otro, si las generaciones pasaran por este mundo como las naves pasan por la mar, como el huracán atraviesa el desierto: actos inconscientes y estériles; si un eterno olvido siempre voraz hiciese presa en todo y no existiese un poder capaz de arrancarle el botín, ¡cuán vacía y desconsolada no sería la existencia!» (Cf. p. 23)

buscamos la vida. Y la vida está, estoy seguro, hecha de poesía. La poesía no es algo extraño: está acechando, como veremos, a la vuelta de la esquina. [...] Pero los libros son sólo ocasiones para la poesía. [...] Un libro es un objeto físico en un mundo de objetos físicos. Es un conjunto de símbolos muertos. Y entonces llega el lector adecuado, y las palabras —o, mejor, la poesía que ocultan las palabras, pues las palabras solas son meros símbolos— surgen a la vida, y asistimos a una resurrección del mundo.¹⁴³

Para Hernán Lavín Cerda todo se reduce, en todo caso, al simple fenómeno de «gesticular en palabras», el cual corresponde, en todo caso,

al juego inocente o cruel
de nuestra comedia,
y es todavía un fenómeno clandestino.

Se trata del final del poema “El gesticulador”, en el cual inicia precisamente aseverando que la poesía es un prodigio presente en la clandestinidad,

una especie de respiración equívoca
o tal vez el rumor que respiramos
en la cadena de las transfiguraciones.¹⁴⁴

Y no es sólo una cuestión de palabras, pues, volviendo al tema inicial de este apartado, oscilante entre lo sublime y lo siniestro, se trata asimismo de una turbación producto de la incertidumbre, de esa duda que plantea Eugenio Trías, retomando el inventario temático que Freud plantea en su obra *Lo siniestro*, cuando seres aparentemente animados se muestran, en efecto, vivientes; o bien, a la inversa, cuando objetos sin vida se revelan inanimados:

Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo orgánico y lo

¹⁴³ Cf. Borges, p. 16-18.

¹⁴⁴ Cf. 1990, p. 14-15.

inorgánico, entre lo humano y lo inhumano. La sensación final no deja de producir cierto efecto siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística [...]»¹⁴⁵

Del bramadero al infinito

He recorrido un camino que quizá no es el que se esperaba: parecía, a todas luces, que debía recorrerse una senda ascendente desde el silencio hacia el lenguaje para llegar al infinito, pasando por bramidos, gemidos, gritos, interjecciones, onomatopeyas, nombres, expresiones, frases y el habla propiamente, el lenguaje; pero más bien el camino se recorrió de forma inversa, porque, para llegar al infinito (al silencio), la antesala es el bramido, es decir, el desvarío con el furor y el temblor que suscita. De tal suerte que el “lenguaje” poético no es producto de la exquisitez y artificio sumo del “lenguaje” (extraña paradoja), sino precisamente es fruto de ese germen primordial que está antes del bramido, aun cuando sus recursos artificiosos o τεχναί (*technai*) sí deban valerse de palabras para expresarse.

Ahora es preciso salir del bramadero, pero no para retornar súbitamente al ámbito profano del que se proviene. No, la poesía no brinda asomos o probadas al ámbito sagrado de otro tipo de experiencia, aunque haya personas que sí asomen la mirada o el pulso simplemente unos instantes y se retiren de esa inmersión sin apenas haber degustado el vértigo de un fondo que no sospechaban.

¹⁴⁵ Cf. Trías, p. 34. No hay que perder de vista que el propio Trías retoma el concepto freudiano de lo siniestro a través de la siguiente definición: «“lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles *reprimidos* son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas *superadas* parecen hallar una nueva confirmación”. Se repite, pues, algo familiar e íntimo, pero olvidado por medio de la censura, superado y refutado por la conciencia del sujeto. “En cuanto *sucede* algo en esta vida, susceptible de confirmar aquellas viejas convicciones abandonadas, experimentamos la sensación de lo siniestro [...] En lo siniestro parece producirse en lo real una confirmación de deseos y fantasías que han sido refutados por el choque del sujeto con la realidad: así la inmortalidad, la resurrección de los muertos en esta vida, la producción, por efecto del puro pensamiento, de efectos reales sin concurso de actividad. [...] En lo bello reconocemos acaso un rostro familiar, reconocible, acorde a nuestra limitación y estatura, un ser u objeto que podemos reconocer, que pertenece a nuestro entorno hogareño y doméstico; nada, pues, que exceda o extralimite nuestro horizonte. Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión, sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado de temores primordiales.» (*Ibid.*, p. 39-41)

Porque justamente es una inmersión este proceso; no se trata, como acabo de mencionar, de una serie de peldaños que suban a partir del silencio caótico y vacío hasta llegar a la expresión suma del lenguaje creado por el hombre, pasando por las diversas etapas que el “hombre moderno” cree detectar en el camino evolutivo de su especie, en un progreso desde lo primitivo (entendido como salvaje, bruto, agreste) hasta lo civilizado (dentro del entorno tecnológico y científico, donde la civilización humana se siente más aventajada respecto del pasado que se extiende en las huellas de su historia previa).

Y tal inmersión va descendiendo precisamente y, al tiempo que rompe esos esquemas científicos y técnicos que harían del poeta un entomólogo de su medio ambiente, un relator o periodista que toma nota, y un artífice o mecánico del lenguaje que utiliza, penetra en un entorno en que redescubre su propia naturaleza y comprende que el mundo llamado salvaje, natural o en bruto le abre una puerta más vasta para expresarse y entenderse como humano. Y así no hay ya un silencio vacío y caótico al final de ese descenso, sino un infinito, un sitio en el que convergen todos los puntos a un tiempo, un lugar en el que el ciclo no termina, sino que se renueva perpetuamente, a partir de cada nuevo ojo u oído que se acerca a la experiencia comunicada una y otra vez, donde la curva de los tiempos traza un nuevo derrotero y se convierte en la curva de los ciclos para repetir su curso, de tal suerte que en cada nueva vuelta al mismo punto hay otras referencias y distancias. El camino repetido en los ciclos nunca vuelve a ser el mismo, como las escrituras a partir de la concepción de Hernán Lavín Cerda:

Al fin, nuestras escrituras son hijas de una operación mágica. ¿Por qué digo *nuestras*? Más bien pertenecen al aire y al sueño: son aire que sueña. Un aire encarnado que se permite pensar e imaginar a través del sueño habitualmente en vigilia.

El instrumento verbal se aproxima al cántico, pero a media voz. Lo que aquí se intenta es que el canto no perturbe la música del pensamiento. ¿Cómo conseguir el equilibrio? Pensamiento que canta, grave, paradójico, leve y burlón; cántico que piensa cuando va deslizándose por la piel de las páginas donde se exhibe el *Discurso del inmortal*.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Cf. 2004, *Discurso...*, p. 8.

Porque, a final de cuentas, como el mismo Lavín Cerda confiesa en el poema 145 de *La sabiduría de los idiotas* (“El canto de los hombres más antiguos”),¹⁴⁷

todo cántico es una respiración indomable,
la única respiración posible,
la respiración del silencio, diariamente.
Asombrados ante la nada y su esplendor,
se precipita el canto de los hombres más antiguos.
Cantar, como dice el Tao, es el tictac infinito del silencio.

O bien, como en otro libro sospecha este mismo poeta chileno, esta vez en el epígrafe personal que abre la obra *Tal vez un poco de eternidad*,

cuando descubrimos, asombrados, aquel
entusiasmo
en el viaje de nuestra sombra a través del tiempo,
y somos capaces de sonreír con más gloria que pena,
sólo entonces hemos tocado la orilla
de la eternidad, tal vez un poco de eternidad
que seguirá respirando a media luz, a media sombra.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Cf. 1999, p. 108.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 5.

Como en el principio

Cómo me duelen los pechos, cómo me duelen los pechos.
Así se escuchaba en las noches el clamor de los árboles,
así descubríamos el miedo de tantos caníbales
como pequeños lobos en forma de nubes
más allá del gemido de los árboles
y todo era como al principio:
aguas ensangrentadas,
multitud de cielos huyendo de los cielos
donde todavía se oculta el dolor de los árboles.

Cómo me duelen los pechos, cómo nos duelen de la noche
a la mañana los pechos donde a menudo no hay nadie
y sólo pueden verse las llagas como pequeños lobos
que desaparecen más allá del gemido de los árboles
cuya única virtud es el retorno al bramadero.
Únicamente sangre en el abandono de las aguas
y nadie pudo llegar a ser como al principio:
desvarío de los cielos en la plenitud del envilecimiento.

Combadura de los pechos que cuelgan de sus árboles
como la serpenteada visión de los caníbales
entre los pájaros cuyas redes serían el temblor más absoluto:
automatismo en las noches de la gran canibalada

más allá de las heridas en el cielo de los pequeños lobos
o más allá del dolor de los árboles cayendo de sus nubes.

Cómo me duelen los pechos, con qué complicidad,
cómo nos duelen
en la penumbra donde a menudo no hay nadie
y sólo alcanzamos a distinguir la sombra del bramadero
con sus heridas esfumándose al infinito.

HERNÁN LAVÍN CERDA

III. “POETARZAN”

Ser poeta

Me enfrento ahora a la complejidad de definir la condición, la esencia y la labor del poeta. Jorge Santiago Perednik inicia su poema con el verso «mí ser poeta». El encanto y el prodigio del lenguaje primordial son inmejorables en estas tres palabras. Poetarzan se reconoce como un poeta, pero la oblicuidad de su expresión no disipa la niebla para dejarnos ver claramente si la palabra intermedia (que, incluso, en otras lenguas no estaría escrita porque no existe) es un verbo o un sustantivo. No sabemos si la expresión podría entenderse como un “yo soy un poeta” o como un “yo, ser poeta”.¹⁴⁹

Peor o mejor aun es enfrascarnos en la confesión del propio Perednik ante su acto creativo, pues nos inserta en la esfera del juego, que es relevante para entender los recursos de la lengua primitiva, que habla y descubre abriendo puertas, jugando acertijos, proponiendo enigmas y riendo como el infante cuando encuentra rimas o símiles. Perednik, respondiendo una “Encuesta para *La infancia del procedimiento*”, afirma que el poema «fue pensado en primera instancia como una reescritura de un poema de Catulo, y queda una traza de esa relación en las primeras palabras del verso inicial de uno y otro poema: “Miser Catulle, desinas ineptire” (*Carmen XXI*) / “Mí ser poeta” (*Poetarzan*)»:

Evidentemente “poeta” podría ser una sinécdoque de “Catulo”, el reemplazo del nombre de una persona por su oficio, mientras que “Miser” es llevado a otra lengua recuperando una cuestionable

¹⁴⁹ Un acercamiento prudente a esta cúpula entre la poesía y el ser es la obra *El ser y la poesía: el entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, de Mauricio Beuchot, en cuya sección 3 del capítulo “Poesía, metafísica y analogicidad”, precisamente llamada “Poesía y ser”, se afirma que «la poesía es, así, una captación del ser (y/o del no ser), pero de una naturaleza singular y propia, no reductible a la metafísica, aunque muy cercana a ella, o tal vez un aspecto suyo, una de sus partes, o un segmento de su proceso. Y, puesto que es símbolo, y el símbolo es el signo-imagen, se da en la iconicidad. La poesía es analogía e ícono.» (Cf. p. 59) Por otro lado, recuérdese que ya Octavio Paz advertía, en *El arco y la lira*, que «al preguntarle al poema por el ser de la poesía, ¿no confundimos arbitrariamente poesía y poema?» (Cf. p. 107)

equivalencia en el sonido “Mí ser”. Hasta aquí el texto en construcción va encontrando su camino paralelo, pero al hacerlo el gran poeta Catulo pasa al castellano transformado en una suerte de monstruo verbal que habla como Tarzán. El proyecto era conseguir un poema siguiendo el consejo o reclamo que Catulo se dirige a sí mismo en el primer verso, “desinas ineptire”, “deja de hacer (o decir) tonterías”. Pero en el poema bajo un mismo nombre hay dos personalidades: un Catulo que se comporta como un tonto y un Catulo sabio que le aconseja al otro que cambie; la obra del gran poeta latino alcanza sus momentos culminantes sobre todo a través de este diálogo o conflicto consigo mismo. En Poetarzan el tonto, se diría, es el poema, su modo de estar escrito, que se deja notar ya en el primer verso, mientras el discutible sabio es en todo caso su protagonista, esta suerte de hombre mono vuelto poeta que, viniendo de afuera de la cultura, la interpreta con una palabra que bascula entre lo tonto y lo sabio, o con una sabiduría que para la cultura está muy cerca de la tontería.¹⁵⁰

Los del problema con el lenguaje, pues, somos los lectores que, parafraseando inversamente a García Lorca, encendemos los faroles y apagamos los grillos: estamos tan preocupados por *entender* el poema que no lo *sentimos*. Este lenguaje del poeta es tan arquetípico que no se deja diseccionar: es, a un tiempo, cuantas referencias produzca en la percepción de los sentidos. Pero la poesía no debe obediencia a cánones gramaticales o retóricos (ni a otros) sino en el esquema puramente formal, ya que su materia prima es la palabra. Así, el verso inicial de Perednik no debería parecer tan obvio si se deja de rendir pleitesía a la gramática o a la retórica y se incursiona en el poema en toda su potencia expresiva. Recuérdese que la poesía tiene estrecha relación con el mito y el culto.¹⁵¹ Con éste, porque para ejecutarlo se requiere de escenario y disposición sagrados; con aquél, porque es la forma de pensar necesaria y precisa en la que el hombre se conecta con su realidad de modo más íntimo y sensitivo.¹⁵²

Esto cobra relevancia al revisar la variedad de conceptos que comprende el término *poeta* en diversas culturas. Los campos semánticos son tan amplios en los supuestos sinónimos que debería haber un glosario especial para referirlos. Por otro lado, quedaría claro que términos con que incluso en castellano nos valemos para dirigirnos al *poeta* se desvían tanto que más bien habría que asociarlos

¹⁵⁰ Cf. 2009, p. 18-19.

¹⁵¹ Según Clyde Kluckhohn, en su artículo “Myths and rituals: general theory”, «el mito es un sistema de símbolos por palabras, mientras el ritual es un sistema de símbolos por objetos o actos. Ambos son procesos simbólicos para tratar el mismo tipo de situación afectándola de la misma manera.» (Cf. Acevedo, p. 46)

¹⁵² Para Jerome Rothenberg, «la poesía, dondequiera que la encuentres entre los “primitivos” (literalmente *en todas partes*), implica un sentido extremadamente complicado de materiales y estructuras. [...] implica la manipulación (fina o bruta) de múltiples elementos. [...] Los poemas son llevados por la voz y son cantados o entonados en situaciones específicas. En tales circunstancias, se ejecuta la respuesta fácil, el “poema” sería simplemente las palabras-del-canto. Pero un poco más adelante surge la pregunta: ¿cuáles son las palabras y dónde comienzan y terminan? La traducción, como impreso, puede mostrar sólo el elemento “significativo”, a menudo no más que una simple y aislada “línea”.» (Cf. p. XX-XXI. T. del a.)

sinonímicamente con vocablos como *hechicero*, *ensalmista*, *encantador*, *curandero* o *adivinator*, los cuales son parte de esa función primordial que hoy en nuestra lengua se llama *poesía*.¹⁵³

Ahora bien, los predecesores del sentido de *poeta* eran “cantor”, “vidente” y “rapsoda” (el “relator de historias” en verso). Así, algunas palabras que originalmente tenían estos sentidos dieron lugar a acepciones comprendidas dentro del término actual de *poeta*. Y ése es uno de los desaciertos en el mundo moderno: haberlo encasillado sólo en uno de los atributos (el de “crear” o “producir”), omitiendo otros vitales. Sería como llamar “laboratorista” al que se dedicara a las ciencias, soslayando todo lo que el mundo del auténtico científico implica. Alguien dirá que es cuestión de nomenclatura, pues sin duda el poeta ha absorbido características de términos antiguos concernientes a su labor; no obstante, casualmente en la misma proporción en que se da importancia al título de *poeta* por sobre otros en varias culturas occidentales, así también academias, universidades, instituciones y centros de estudio ponen de relieve específicamente la noción de “creador” o “productor” por encima de otros aspectos que apelan a la cualidad espiritual del poeta, la más importante y la más echada al olvido.¹⁵⁴

¹⁵³ En otro estudio (*ἡ ἀρετὰ χρονία: relaciones entre virtud y poesía en la Pítica III de Píndaro. Tesis para obtener el título de Licenciado en Letras Clásicas*) tuve oportunidad de mostrar cómo, en la lengua griega, el vocablo ποιητής, que dio lugar a nuestro término “poeta”, apareció tardíamente y fue precedido varios siglos, primero, por el término homérico αἰοιδός y, después, por el lírico σοφός. Por otro lado, Carl Darling Buck (cf. p. 1298-1300), cita términos relacionados con el concepto actual de “poeta”, que comprenden una larga lista de palabras que, en un principio, remiten al vocablo griego ποιητής, cuyo sentido claro es el de “hacedor”. Desde luego, así como el término tomó preponderancia respecto de otros anteriores, con el tiempo cayó en un rango inferior para algunas culturas, en virtud de una preponderancia dada a términos antiguos con más arraigo.

¹⁵⁴ Por citar unos ejemplos: del griego ποιητής se desprende la palabra latina *poeta*, “hacedor” o “constructor”. Y de ahí se extendió el sentido a una amplia diversidad de lenguas romances. Ahora bien, antes de que ποιητής se convirtiera en vocablo común para “poeta” en el mundo griego, el sentido de su labor se expresaba con el término αἰοιδός: “cantor”, “rapsoda” o “bardo”. En segundo lugar, el término latino *vates* da la idea tanto de “vidente” como de “poeta; su origen tiene que ver con la idea religiosa de *vaticinar*; y justamente, en el mundo latino, antes de la introducción griega del concepto del “hacedor”, *vates* era el término para la idea de “poeta”; después, fue reactivada en el mismo sentido: *vate*. Esa palabra pervivió en los términos irlandeses *faith* (“vidente, poeta”) y *filí* (“vidente”), los galeses *gwawd* (“canción, poesía”, aunque derivó en “sátira, ridículo”) y *gweled* (“ver”) y los vocablos ingleses antiguos *wod* (“poseído, loco”) y *wol* (“sonido, canción”). En el caso del gaélico *bard*, es un término celta prestado al antiguo griego βάρδος, al latino tardío *bardus* y al inglés nuevo *bard*. Otro término galés, *prydydd*, proviene de *prydu* (“componer versos”); a su vez, el irlandés *creth* (“poesía”) proviene de la raíz galesa *peri* (“causar, crear”). El antiguo inglés *scop* y el alto alemán antiguo *scof* significan “poeta” en masculino y “poesía” o “burla” en neutro. El alto alemán medio *tihtære* (“compositor, escritor” y “poeta”) y el alto alemán nuevo y moderno *dichter* provienen de verbos del alto alemán antiguo: *tihtōn* y *dihōn* (“escribir, componer”), después con el sentido de “componer poesía”, a partir del latín *dictare* (“dictar, ordenar” y “componer”). Por su parte, el serbo-croata *pjesnik* deriva de *pjesna/pjesma* (“canción”), o de una forma eslava eclesiástica *pěsnŭ* (“canción, himno, salmo”), a partir de la raíz eslava eclesiástica *pěti* (“cantar”). En bohemio, *básnik* proviene de *báseň* “cuento, poema”, y éste, del antiguo bohemio *báti* (“hablar, relatar, contar historias”). Por último, el sánscrito *kavi-*, “sabio” —en los dos sentidos anglos de *wise* y de *sage-*, “vidente”, posteriormente significó “poeta”, a partir de la raíz presente en el sánscrito *ā-kūti* (“intención”), el griego κοίω (“percibir”), el latín *cavēre* (“tener cuidado”) y el eslavo *čuti* (“sentir, percibir”). (Cf. Buck, 1298-1300)

Respetar la lengua

A partir de lo ya expuesto en el ensayo, puedo aquí detenerme en la consideración de que, aunque en nuestro mundo moderno, producto del concepto sociocultural de la civilización occidental, el poeta esté asociado comúnmente con ciertos conceptos como “escritor”, “intelectual”, “literato”, entre otros –a tal punto que en ese entorno la poesía es tanto un género literario como una materia de estudio y un pasatiempo confortante–, la figura del poeta, en realidad, en varias de las culturas primitivas o primordiales, está más estrechamente relacionada con personalidades como el encantador, el mago, el chamán, el sacerdote, el místico o el vidente, que con cualquier otra actividad de la vida, entre otras cosas, precisamente porque su función es espiritual por excelencia.

El punto medular radica en la utilización del lenguaje y la función de la palabra, la cual, para efectos del retorno al ámbito primordial, debería mostrarse «deshabituándose» o «desigualándose de sí», tal como lo expresa Saúl Ibargoyen en su poema “Palabra aquí”.¹⁵⁵ Es claro que un poeta se vale de la escritura para ejercer su labor, pero no por ello estamos justificados a calificarlo simplemente de *escritor*, quitando toda la plataforma espiritual, psíquica y sensitiva que es, en sí, la que da realce a su tarea. Un mecánico sabe conducir un auto; incluso la expresión citada así parece absurda, porque resulta “obvio” que ese hombre, al conocer los mecanismos y dinámicas de todo automóvil, sin duda tiene que saber conducir. Pero tal obviedad no nos permite llamar a ese profesional “conductor” sólo porque sepa conducir un auto, puesto que –y esto es aun más obvio– no sólo sabe hacer eso, sino que tal actividad resulta por añadidura. En el mismo sentido, el poeta conoce los mecanismos y dinámicas de la percepción del entorno y se vale del lenguaje para hacerlo, pero considerarlo sólo “escritor”, “intelectual”, “literato”, es una actitud muy mezquina desde nuestra perspectiva occidental.

Por ello, la revisión de los dos capítulos precedentes de esta tesis, junto con la sección anterior (“Ser poeta”), ha permitido montar la plataforma necesaria de la verdadera actividad del poeta, para entender

¹⁵⁵ Cf. 2004, p. 8.

en su justa dimensión el peso de la palabra y comprender no sólo el atractivo de sus recursos y el ingenio de su estructura para formular bien y con genio las experiencias que comunica, sino, antes que nada, el encanto y la seducción que tiene el simple hecho de que una palabra logre una creación nueva en la mente del hombre cada vez que la emite. Para un verdadero poeta, decir una palabra es evocar una existencia. Crear un poema es, de ese modo, generar un universo, el cual no es paralelo al común en que nos encontramos, sino distinto y a veces divergente o contradictorio. Bajo tales estatutos surge, pues, el imperativo de “respetar la lengua”, no como una imposición académica encaminada a conocer bien, desde todos los ángulos, cada arista del mundo gramatical –lo cual acepto y propugno como un deber–, sino, más allá de ello, como admonición propia de su actividad espiritual y, por ende, sagrada.¹⁵⁶

Al final, la estructura del lenguaje, como plataforma ajena *ab origine* al rumbo lógico y gramatical que tomó el mundo civilizado, contaba con la gracia desordenadora y combinatoria que se plasma generalmente en las disposiciones poéticas y que asombran o incomodan al receptor común. Se trata, como Ibargoyen lo confiesa en su “Comentario menor” introductorio a *El escriba de pie*, de

un sistema dinámico, inacabado, que incluye obviamente al lector o escuchante o singular receptor, y aun al propio *auctor* en la medida en que éste regrese –aunque sólo sea memorizando– a las zonas verbales objetivadas por su creatividad. Metafóricamente, los entropiones serían las partículas de aún no comprobada existencia que permitirían estas medidas inestables de desorden verbal, rítmico y sonoro.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Elementos que en el ámbito americano, al menos en las latitudes andina, guaraní y brasileña, pertenecen a un pasado recuperable porque está vivo, asunto que es pertinente revisar con Florencia Garramuño en su obra sobre modernidades primitivas. La autora afirma que el problema del primitivo coloca, en relación con la vanguardia latinoamericana, otro problema que ya la teoría de la vanguardia había discutido: el cuestionamiento a la retórica de la ruptura. «Porque si en Europa la apelación al primitivo figuraba como ruptura con la tradición europea y como una de las formas, por lo tanto, de renovar la aprehensión y la representación literaria y en ese sentido, como vector de lo nuevo, en América Latina ese primitivismo implica en cambio una inmersión en el pasado nacional.» (Cf. p. III) Ejemplos de ello son el antropófago de Oswald de Andrade y *Macunaíma* de Mário de Andrade, lo mismo que el gaucho y el compadrito de Borges.

¹⁵⁷ Cf. p. 5. Es importante reparar en que Ibargoyen confiesa que esa visión sobre los “entropiones” surgió en una ocasión en que alcanzó a soñar «que los pedazos que un verso pierde –en su escritura, en su lectura, en su recomposición, en su olvido–, son atraídos por los otros versos del poema que ayudaron a formar; pero también por los demás poemas del libro que integran, como un sistema mayor y asentado en energías más fuertes. Es decir, cada conjunto de poemas 0–al partir de un mismo centro creativo– origina un intercambio múltiple en todas direcciones, con órbitas cambiantes y combinaciones tan caprichosas como imprevisibles.» (*Ibid.*) Esto se relaciona con el “principio de inestabilidad metafórica” enunciado por él mismo en la presentación de *Entreversos* (“Rápidas palabras”), donde explica: «Todo *verso para sí* parece ser escrito o soñado o imaginado o ensoñado entre versos, pues sus revueltas sustancias se expanden, derriban las pesadeces de la prosa, apartan las tentaciones de la fácil belleza, desprecian papeles y tintas y pantallas y plumas y máquinas, rechazan sometimientos y vejaciones, soslayan premios y becas y homenajes amenazantes, combaten contra el verbo original, aceptan muchas voces y muchas desmemorias; y saltan así hacia las materias históricas y las vísceras espirituales de tantos otros versos no percibidos aún, de la inmedible masa de versos faltantes en el caos cosmogonizado de la poesía.» (Cf. p. 5)

Como el propio Ibarгойen afirma en el poema “El poeta trabaja”, generalmente

el poeta ve que otro sonido
se cruza con su lengua —ese animal lastimado y confuso—.¹⁵⁸

Cabe preguntar, pues, si existe en realidad un lenguaje poéticamente auténtico. Ante esto, Robert Graves se propuso, en una extensa obra,¹⁵⁹ el seguimiento de una gramática histórica del lenguaje del mito poético, nunca antes explorada. Para ello, reconoció primero que su labor concienzuda requería, de antemano, enfrentar «preguntas enigmáticas, aunque no fuera de toda conjetura»,¹⁶⁰ y para ello pone como ejemplo los enigmas que Sir Thomas Browne expuso en su *Hydriotaphia*, de entre los cuales destaco esta pregunta: «¿qué canción cantaban las sirenas?». Más adelante apunta Graves:

...el lenguaje del mito poético, corriente en la Antigüedad en la Europa mediterránea y septentrional, era un lenguaje mágico vinculado a ceremonias religiosas populares en honor de la diosa Luna, o Musa, algunas de las cuales datan de la época paleolítica, y [...] éste sigue siendo el lenguaje de la verdadera poesía, «verdadera» en el moderno sentido nostálgico de «el original inmejorable y no un sustituto sintético».¹⁶¹

Después de esta categórica afirmación, el autor precisa que ese lenguaje poético sufrió una corrupción al final de la era minoica en el marco de una invasión proveniente del Asia Central que propició la sustitución de instituciones matrilineales por patrilineales, así como la falsificación de los mitos con el objeto de justificar los cambios sociales. A continuación acusa a los primeros filósofos griegos por oponerse firmemente a esta poesía mágica en función de que amenazaba su pensamiento lógico, a partir del cual se ideó un nuevo lenguaje poético, racional y apolíneo (hoy llamado “clásico”), imponiéndose «al mundo como la última palabra respecto a la iluminación espiritual»;¹⁶² ello es la causa, según Graves, de que las escuelas y universidades de la era moderna enseñen los mitos como «reliquias arcaicas de la era infantil de la humanidad», lo cual no es sino reafirmar la idea —tan

¹⁵⁸ Cf. 1998, p. 64.

¹⁵⁹ Se trata de *La Diosa Blanca: gramática histórica del mito poético*, q. v.

¹⁶⁰ *Op. cit.*, p. 9.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶² *Ibid.*, p. 11.

defendida por Tylor y Frazer, por ejemplo— de que las ideologías previas a las históricas o civilizadas (es decir, prehistóricas o primitivas) son «estupideces primigenias».

Sobre esta lengua imprecisa a los ojos del orden civilizado, Hernán Lavín Cerda describe, en el poema 241 de *La sabiduría de los idiotas* (“La confusión en el Arte de la Lengua”),¹⁶³ cómo el ejercicio de la escritura a menudo nos enfrenta, poéticamente, a

una lengua muy confusa,
con caracteres ilegibles que nadie comprende todavía,

de forma que el mismo autor, aunque se sienta lógico y claro en su expresión, no entiende nada de lo que un día escribió, pero no puede contener el llanto cuando su lectura «avanza bajo aquellas nubes».

Perednik, por su parte, posee una poética personal, vertida en versos, que puede iluminar un poco estos mecanismos. En el poema “Retrato del poeta como autor de una poética” afirma:

lo que se conoce como poesía
se asocia a veces con el contenido
yo lo asocio con la forma.

No hay forma de detectar el fondo, que está dentro o detrás de la forma; nadie sabe dónde está y es una suerte de vacío, pero es a partir de él que nace la forma para refrendarlo y no para enfrentarlo, pues

el vaciado del vacío
hecho desde algún lleno
es la obra de arte.

Finalmente, de estas premisas surge la conclusión definitiva:

La poesía es un arte de hacer
con las palabras

¹⁶³ *Op. cit.*, p. 178.

una combinatoria de segundo grado
que involucra asociaciones que se cruzan
Llamarla significativa es la expresión de un deseo
llamarla significable es hablar del hombre mediante
[...]
La poesía es el arte de no decir diciendo
y de decir no diciendo
La atracción de lo que falta
La falta que traiciona el proyecto: que haya un vicio
que la ausencia esté presente
y que gobierne lo real.¹⁶⁴

Selva de letras

Sería absurdo pretender esgrimir, a partir de los argumentos que a lo largo de este ensayo se esgrimen, algo así como una “arte poética primitiva”, por el simple hecho de que una poética no es un producto del impulso expresivo donde la poesía nace, sino un subproducto artificial ya fabricado y procesado con los mecanismos del pensamiento reflexivo, actitud mental que sería fútil buscar en la actividad de un cantor primitivo. No obstante, y puesto que una verdadera actitud reflexiva y concienzuda en torno de la actividad poética nace en tiempos muy tardíos, posteriores al nacimiento, desarrollo y ramificación de la misma,¹⁶⁵ podría reconocer en tal o cual canto o poema una deliberada intención

¹⁶⁴ Cf. 2005, p. 53-54.

¹⁶⁵ Podría considerarse la de Aristóteles como la primera “poética” verdadera en el sentido preceptivo e intelectual en que hoy se le entiende. No obstante, es tentador tomar la evidencia que presenta Cecil Maurice Bowra respecto de una postura primitiva hacia la composición poética, que evoca tanto inspiración como arte e impulsa al ejecutante a dar lo mejor de sí; se trata del cazador y hacedor de cantos esquimal Orpingalik, quien dijo al explorador y antropólogo groenlandés Knud Rasmussen: «Los cantos son pensamientos, lanzados con la respiración cuando las personas son movidas por las grandes fuerzas y el habla ordinaria ya no es suficiente. El hombre es movido al igual que el témpano de hielo que navega aquí y allá por la corriente. Sus pensamientos son impulsados por una fuerza que fluye cuando siente alegría, cuando siente miedo, cuando siente dolor. Los pensamientos pueden invadirlo como una inundación, haciendo que su respiración y su latido del corazón acaben en jadeos. Algo así como una disminución en el clima lo mantendrá descongelado. Y entonces ocurrirá que nosotros, que siempre pensamos que somos pequeños, nos sentiremos aún más pequeños. Y tendremos miedo de usar palabras. Pero sucederá que las palabras que necesitamos vendrán por sí mismas. Cuando las palabras que queremos usar se disparan por sí mismas, tenemos un nuevo canto.» (Cf. p. 36. T. del a.)

—sin perder por ello el impacto lírico o poético para volvernos más analíticos— de pronunciarse bien por el significado de la actividad poética, bien por la misión de la misma, bien por las implicaciones de esa labor. En ese sentido, diversos poemas o cantos primitivos —de pueblos tanto ancestrales como contemporáneos— suelen contener manifestaciones en ese tenor.

Ahora bien, también es posible, en una segunda instancia, que el poema o el canto no contengan siquiera tal pronunciamiento acerca de la propia labor del poeta o cantor intercalado en la misma pieza lírica, pero que sí incluya ciertas ideas esbozadas e insertas en el mensaje poético sobre la importancia y el peso de la palabra, el canto, el ritmo, la expresión u otros elementos, así como sus implicaciones mágicas, religiosas, misteriosas, ocultas, divinas o de otro tipo. La relevancia de tales piezas poéticas radica en que, en definitiva, el poeta llega a tales consideraciones o imágenes tras ubicar su entorno y saberse parte de él al tiempo que lo hace suyo, resultando como consecuencia de ello que, entonces, se pronuncia al respecto del mismo. Esto es, no “imagina” o “fantasea” de un modo ficticio para llegar a su expresión poética, como llega a pensarse en la modernidad, sino que en el canto o poema del cantor primitivo hay un reflejo de su entorno físico, espiritual y mítico.¹⁶⁶

Para el hombre moderno, que dentro del ámbito del lenguaje que llama “literario” —en el cual inserta el “poético”— piensa en términos de códigos, tal tripartición de entornos lo llevaría a formularse un enredo en función de que, mientras para él es claro que el código del mundo físico, el del espiritual y el del mítico están delimitados separadamente, aun cuando en el “juego” poético se entremezclen y separen, en el pensamiento primitivo no existe tal división de “mundos”, sino que todos están interrelacionados en un solo entorno armónico e indisoluble, donde la ausencia de uno de

¹⁶⁶ Incluso en el ámbito de la imaginación habría que ir con cautela, pues en la imaginación creadora «la imagen habitual detiene las fuerzas imaginantes», esto es, «la imagen aprendida en los libros, vigilada y criticada por los profesores, bloquea la imaginación. La imagen reducida a su forma es un concepto poético: se asocia a otras imágenes del exterior, como un concepto a otro concepto. Y esa *continuidad de imágenes*, que preocupa tanto al profesor de retórica, carece a menudo de la continuidad profunda que sólo pueden dar la imaginación material y la imaginación dinámica.» (Cf. Bachelard, p. 22) A este respecto, también deben considerarse las cualidades de la imaginación primitiva: «aunque la imaginación primitiva trabaja sobre todo en lo sobrenatural y lo invisible, y se inspira para la acción casi de manera inconsciente por las demandas que son realizadas en ella por sus temas, no obstante, amerita el nombre. Presenta a la mente algo que casi se puede ver, y lo hace aplicando a lo invisible y lo desconocido lo que se conoce a partir de lo visible y lo familiar. Su gran recurso es la agudeza de los sentidos primitivos, y en ellos confía por su vigor y su verosimilitud. Ciertamente, no sería tan exitoso si sus resultados no fueran tan sólidos ni tan visuales. No sólo son los sentidos del hombre primitivo más agudos que los nuestros, sino que él confía mucho más en ellos.» (Cf. Bowra, p. 232)

los planos –incluso de uno solo– provocaría una desestabilización en el orden de su universo. Por ello, es preciso hacer la aclaración de que, en el pensamiento del cantor primitivo, no se puede hablar, como se hace en nuestro mundo histórico y letrado, ni de un “metalenguaje” ni de una “reinención” sobre el lenguaje mismo; esto es, en este plano no existen “metáforas” ni “imágenes” ni “alegorías” ni otra forma alguna de tropo, pues no hay distingos en torno de “un lenguaje” y “el otro”; de hecho, ni siquiera es posible hablar en términos de “creación poética”, pues no es el hombre quien “produce” o “crea” el canto, sino que éste resulta de la forma en que el hombre se desenvuelve en su entorno. Se está aquí mucho más cerca del شاعر (*sha'ir*) árabe que del ποιητής (*poietés*) griego,¹⁶⁷ pues mientras éste brinda la idea semántica de “creador”, aquél mantiene el significado primordial de “sentidor” o “sintiente”.

De tal suerte que no existe entonces algo así como “inventiva” en el canto del poeta primitivo, si bien el arreglo de las palabras obedece sin duda a un ajuste nuevo por parte del cantor, en el sentido de que había ya un convenio preconcebido por la comunidad para tal o cual significado de cada una de las palabras que, no obstante, puestas en el nuevo canto, adquieren un nuevo sentido e ingresan a otro plano, sin que por ello se sienta llevado el hombre primitivo a proclamarse “creador”, de la misma forma en que el hombre moderno concibe a sus “poetas”.¹⁶⁸ Con ello no pretendo restar la importancia que llegó a tener y aun tiene en las comunidades primitivas la figura del cantor, rodeado de respeto, veneración e incluso un halo del mismo misterio del que gozan chamanes, encantadores, hechiceros y sacerdotes; sólo me parece imprescindible hacer un reparo al respecto de la diferencia de razones en que radica la importancia de estas personalidades en el mundo primitivo y el civilizado.

Ambas figuras gozan de un mundo interior en el que las palabras, siendo las mismas, por decirlo de algún modo, respiran de forma distinta. Mientras que la comunidad alrededor hace uso de ellas

¹⁶⁷ O, incluso, del σοφὸς [τέκτων] (“sabio [artífice]”) o del αἰοδός (“cantor”), anteriores a la idea de ποιητής.

¹⁶⁸ Considérese la reflexión de Cristóbal Acevedo acerca de la lectura de Claude Lévi-Strauss: «el pensamiento salvaje organiza el mundo real como una red de sistemas de signos, y cada experiencia no es sólo un hecho bruto (como en la ciencia), sino la lectura de un mensaje. El mito codifica lo real como un sistema de elementos discontinuos (o signos componentes de mensajes). La cuantificación discontinua del mundo exterior (en términos de propiedades semánticas) no es menos rigurosa que la de la ciencia, pero se reduce a un ordenamiento; y no es apta para una acción técnica transformadora.» (CE p. 356) Por otro lado y en el mismo tenor, refiriéndose esta vez a Roland Barthes, afirma Acevedo que «el mito es un sistema ideográfico puro en el que las formas están motivadas por el concepto que representa la totalidad representativa. El deterioro de un mito se reconoce por lo arbitrario de su significación.» (Ibid, p. 362)

solamente para comunicarse, el poeta o el cantor las toman para fines más profundos o, si se gusta el contraste, más elevados. Quizá sea absurdo pretender afirmar que es superior o mejor el lenguaje del poeta. Me alejo de tales pretensiones y sólo diré que es distinto y que el trasfondo de esa distinción sí radica en una inmersión a niveles más sutiles, a una espiritualidad más profunda en el hombre, más en contacto con el entorno y con los significados sensitivos que lo rodean.

Hay, pues, un mundo interior de palabras. Y es esa selva interior, esa selva de letras, la que hace posible la transmisión del mensaje poético, a partir de las vivencias más sutiles y perceptivas del afuera expresadas a través de un lenguaje que no es el burdo de ese exterior, sino que se formuló desde el fondo de esa inmersión espiritual y exaltada. El entorno no ha cambiado, es uno y el mismo, pero mediante esa vivencia distinta de la vulgar y profana se vuelca en “otro”, en el sacro lugar donde ya no hay acontecimiento sino mito, no hay tiempo sino ciclo, no hay lugar sino espacio primordial. En consecuencia, el entorno, sin haber cambiado *de facto*, se ha vuelto distinto *de jure poetico*.

Y así, el hombre que escucha el canto (o aquél que, ya con la escritura, lo lee) asiste a un momento de poesía, capaz de despertar en él un elevado influjo que lo lleva a querer ser parte de ese nuevo entorno. Dicho de este modo, el canto o el poema serían una suerte de simulador en el cual el hombre es capaz de asomarse a un plano al que puede acceder, aunque sólo *de motu proprio*. El poeta toma como base el entorno real que lo rodea, pero lo hace existir en un instante al que otros pueden acceder para conocer ese plano de existencia. Si en este caso he tomado a Tarzán como ejemplo, para hablar de la jungla lingüística del poeta de la selva, lo mismo podría hacer con el esquimal y sus hielos o glaciares de letras, con el aborigen australiano y sus llanuras de letras, con los maoríes y sus playas y costas de letras, y con cualquier otro entorno donde se haya asentado el hombre.

Enfermedad y alivio

A partir de las consideraciones precedentes, puedo ahora atreverme a hablar de dos lenguajes: el poético primordial y el corriente ulterior. Habría que decir, por ende, “el código mítico-atemporal y el código real-temporal”, “la lengua metafórica y la lengua concreta”, “el idioma del hombre primitivo y el del hombre civilizado”. Desde luego, un primer reparo ante semejante aserto sería: ¿no puede surgir, acaso, también un código poético dentro de una sociedad civilizada, como se ha demostrado en el devenir de los pueblos socialmente organizados a partir de etapas neolíticas? Rotundamente diré que “sí”, pero una revisión lo suficientemente vasta (sin llegar a la erudición que esta tesis no pretende) me ayudará a demostrar que tal lenguaje no proviene sino de los recursos y mecanismos del lenguaje primordial del cantor primitivo. No de otra forma se puede entender la bifurcación que sufrió el lenguaje *ab origine* cuando los hombres quisieron expresarse en los códigos de una intención espiritual y los de una utilitaria, polaridad que puede también plantearse a través de los antinomios sagrado-profano, idealista-práctico, fantástico-verídico. De otra forma, no habría necesitado el hombre separar dos tipos de códigos y se habría “sentido igual”, por decirlo de algún modo, en cualquier contexto de su vida que requiriera el lenguaje (es decir, prácticamente todas).

De suerte que me encuentro con ese “otro” lenguaje, el civilizado, que califico así en función que ubico como primero y anterior el primordial y primitivo (pues las necesidades utilitarias y prácticas nacieron después en el seno de las civilizaciones y el alejamiento respecto del mundo natural y agreste).¹⁶⁹ Tal separación hizo necesaria, paulatinamente, una convención establecida fuera de los arquetipos del hombre natural y silvestre. Y digo “paulatinamente” porque el hombre no dejó de golpe –ni ha dejado de hacerlo, pues la existencia del poeta lo prueba– de ser parte de un entorno que

¹⁶⁹ Retomo aquí una referencia de Vicente Huidobro, quien en un texto titulado “Necesidad de una estética poética compuesta por los poetas”, comenta haber leído en una revista un artículo de dos doctores apellidados Antheaume y Dromard, sobre la inspiración, los cuales afirmaban que ésta «es la facultad dominante de las sociedades primitivas, y a medida que la razón se perfecciona ella se debilita y decolora.» (Cf. Argüelles, p. 78-79)

siempre le había sido familiar y propio, sino que fueron necesarios largos y trabajosos procesos para alejar de la mente humana la coexistencia natural y sencilla con ese afuera del que es parte.¹⁷⁰

A partir de la relevante consideración de Jorge Zalamea, quien en su obra capital en este tema, *La poesía ignorada y olvidada*, llega a la conclusión (después de años de lecturas, estudios, cotejos, traducciones y viajes por todo el mundo) de que «en poesía no existen pueblos subdesarrollados»,¹⁷¹ esta sección busca reparar en un hecho relevante respecto de la ruptura que suele marcarse de forma sutil entre un lenguaje y otro.

Es evidente que en los últimos decenios de la historia humana (sobre todo a partir del desarrollo de la industria, la ciencia y la tecnología) el campo de acción de la poesía ha quedado relegado a cada vez menos círculos. ¿Estaré entonces proponiendo que existe entre la civilización y la lírica una barrera infranqueable? Es lo que parece a todas luces, sobre todo por el hecho de que suele pensarse, en ese ámbito del progreso, que el lenguaje obligado es el utilitario y práctico, sin duda porque en tal forma de vida se requiere de él para obtener el mayor provecho posible. ¿Y cuándo se da tiempo un hombre civilizado, cualquiera que sea su actividad, profesión u oficio, para dejar salir el hálito a pasear a lomos de un buen verso? Incluso una expresión como la precedente suele espantar o extrañar al más despistado hombre de urbe. Por fortuna hay excepciones, desde luego, y los sujetos de las mismas son los que justamente se saben bárbaros del suelo que pisan. Y justamente ahí es donde entra la consideración básica de esta sección, pues ese “otro” lenguaje civilizado, al contacto con el ser rupestre, busca imponerse a toda costa, ya que el primitivo se juzga como inútil para el buen desarrollo de los fines prácticos del “mundo moderno”. Se busca diluir y disolver la *lingua bruta*, que a los ojos del hombre de

¹⁷⁰ Por ello Lavín Cerda, en el poema “La mujer de la selva”, reclama como deseo la devolución de esa mentalidad encarnada en mujer: «Me gustaría descubrir a una mujer de la selva / que sepa moverse con asombro y lujuria / en lo más profundo de un espacio mental / donde todo es furtivamente imaginario.» (Cf. 2006, p. 45)

¹⁷¹ El pasaje refiere que el don de expresar con las palabras los más secretos movimientos del alma; de *apoderarse* de las cosas o de transfigurarlas mediante inesperados bautismos; de infundirles, con el solo soplo de la metáfora, un sentido más vivaz o más profundo; de recrear el universo bajo los cambiantes rayos del lenguaje, no es, como muchos parecen creerlo, un don privativo de los pueblos civilizados de Occidente. «El don de poesía no tiene, pues, límites de espacio ni de tiempo.» Y más importante es que, siendo consubstancial con el hombre, aparezca en la prehistoria y en la actualidad, siendo común a los pueblos primitivos, las comunidades subdesarrolladas y las sociedades tecnológicas. (Cf. p. 3-4)

urbe es ilógica e irracional. Para algunos, incluso, existe la tendencia de erradicar, aun involuntariamente, esos códigos primitivos, al considerarlos inútiles y destinados a la extinción.¹⁷²

Ahora bien, desde la óptica de nuestro Poetarzan, el poeta de la selva, surge inevitablemente una visión de enfermedad. Y esto no quiere decir que sólo esté dejándome llevar por una retórica tendenciosa a partir del poema argentino. No; antes bien, es oportuno apreciar cómo en el mundo primitivo existe una real identificación del pensamiento y del lenguaje “modernos” como inmersos en un mal, una enfermedad o una afección que le dan su naturaleza distorsionada y torcida respecto de la convivencia pacífica y armónica en que se desenvuelve el hombre primitivo en su actuar y su lenguaje, pues dentro de su entorno disfruta de una existencia cuyo sentido natural viene a demolerse ante la intromisión del hombre práctico y utilitario. Desde luego, la enfermedad suscita la necesidad de un alivio, que debe provenir del interior de esa jungla de palabras, emociones y sensaciones que es la maleza del poeta, llena de secretos y misterios, recónditos mensajes, imágenes, fórmulas inesperadas para la mente absorta en lo concreto, abstracciones y ocultas sensibilidades.¹⁷³

Pero ocurre también que esa naturaleza distorsionada y torcida no se presenta sólo en el pensamiento moderno o civilizado frente a la mentalidad primitiva o primordial, sino que otro marco donde esto ocurre es en la concepción infantil de cara a la razón adulta o madura. Ante esto, es oportuno retomar los conceptos vertidos por Hernán Lavín Cerda en la “Advertencia” introductoria

¹⁷² Paradójicamente, en una suerte de sentido contrario de esta interpretación (pero, a final de cuentas, en el mismo rumbo), Cristóbal Acevedo apunta que «la paronimia es la clave de interpretación de los mitos. La fuente y origen de todo sentido mítico es un doble sentido lingüístico. El mito es un padecimiento del espíritu por causa de la ‘enfermedad del lenguaje’.» (Cf. p. 300) Por otro lado, se estaría plantando en poesía ese “retorno del lenguaje a la edad primitiva” que planteó Ramón López Velarde en el artículo “La derrota de la palabra”: «yo quiero hablaros esta mañana de la derrota de la palabra. Es decir, del retorno del lenguaje a la edad primitiva en que fue instrumento del hombre y no su déspota. Pienso, a las veces, que los bárbaros artistas que crearon la rueda y el hacha y los vocablos para designarlas fueron espíritus menos toscos que el ciudadano de hoy, aguja de fonógrafo, aguja muerta. Me complacería despertar el horror al industrialismo de la palabra [...]» (Cf. Argüelles, p. 26)

¹⁷³ Esto último ayuda a captar que no precisamente el hombre primordial estaba exento de juicios abstractos o especulativos; antes bien, como afirma Paul Radin, «uno de los rasgos salientes del hombre llamado primitivo consiste [...] en que valora positivamente sus sensaciones y les permite cabal expresión. [...] Es eminentemente hombre de buen sentido práctico» que «lleva a reconocer todo tipo de realidades, realidades que el hombre primitivo ve en toda su concreta y áspera inmediatez, despojadas de ese halo sentimental y falso tan universalmente difundido entre los pueblos civilizados. [...] el hombre primitivo está dotado de un superdominante sentido de la realidad y posee una manera de encararla que, para un occidental, implica una falta de sensibilidad casi completa. Y esto es más cierto aun respecto a los que entre ellos son más manifiestamente intelectuales, como los conductores del ceremonial o el mago de la tribu. [...] los hechos de la vida cotidiana de toda comunidad primitiva se hallan revestidos de un ropaje mágico y ritualista.» (Cf. p. 51)

a su libro *Cuando yo era niño y otras desviaciones*, en la cual confiesa, sobre los poemas vertidos en el volumen, al modo de un diario íntimo o una crónica más o menos cotidiana:

Es probable que aquí todo sea real: certeza que, al fin, no significa mucho. Desde las épocas más antiguas, el hombre tuvo la sospecha de su condición ilusoria; la poesía puede ser, en tal sentido, uno de los accidentes menos rutinarios de dicha Ilusión.

Hasta aquí el discurso que divaga. ¿No será preferible que otras sombras –aquellas que pertenecen a la lógica ficticia– empiecen a soñar, acaso en vigilia, por uno mismo? Creo que eso también es la poesía.¹⁷⁴

Y es que el lenguaje del niño se sitúa en esa dimensión que el propio Lavín Cerda detecta en el mismo texto como un entorno donde oscila en una suerte de dinámica pendular, cargada ya hacia la vigilia, ya hacia el sueño, y a menudo tejida de una manera heterodoxa o ecléctica:

Escritura coloidal o proteica, politonal, que tiende a retroalimentarse por medio de la energía generada en sus propias ramificaciones. Una tentativa que se efectúa con el propósito de que el pensamiento poético disfrute de sí mismo mediante cierta distancia autocuestionadora. Para ello se recurre al humor, al esguince irónico, a la hipérbole paródica, al desliz paradójico, a la autoparodia, a la payasada no sólo física, al absurdo desencadenante, a la razón que desvaría para reencontrarse a sí misma, pero en otro nivel. De pronto la descolocación lingüística, el guiño o la extrañeza gestual, las pequeñas anécdotas del sujeto o del hablante ubicado en una cadena de circunstancias no muy acordes con cierto arquetipo en el reino (no siempre de este mundo) al que estuvo circunscrita durante un largo tiempo la poesía.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Cf. 1990, p. 8.

¹⁷⁵ *Ibid.* A este respecto, justamente el poemario de este libro lleva el epígrafe preliminar de un poema de Álvaro de Campos, en el que se hace la distinción de los dos tipos de pensamiento descritos: «Todos tenemos dos vidas: / la verdadera, que es / la que soñamos en la infancia / y que continuamos soñando, / en un sustrato de niebla, / y la falsa, que es / la que vivimos / en convivencia con los otros, / la práctica, la útil, / ésta en la que acaban / por meternos en un cajón.» (*Ibid.*, p. 9) En cuanto al comportamiento verbal del niño, me refiero aquí a las sensaciones que lo embargan y no a su competencia lingüística, sobre la cual, como asegura Paule Aimard, hay una pregunta aún sin respuesta: «cómo interpretar el equilibrio entre dos procesos que funcionan al mismo tiempo en el niño: la parte de imitación (vuelve a utilizar los modelos que él escucha o ciertos elementos de estos modelos) y la parte de creatividad (las transformaciones que el niño hace sufrir a estos modelos, siguiendo las reglas de funcionamiento propio). En este punto se reúnen las preguntas mencionadas en torno del primer tema: ¿cuáles reglas puede utilizar libremente el niño para organizar su propia lengua? Al principio nada sabe acerca de la lengua, no tiene intuición alguna de la finalidad que se persigue. No es del todo cierto que las reglas descubiertas por los adultos sean semejantes a los procedimientos que emplea el niño. Es muy probable también que intervengan variantes individuales.» (Cf. p. 33)

Fabricar otro sol

En el reino del poeta primordial, el lenguaje de la selva funciona con operaciones distintas a las que hoy se consideran propias e inseparables del fenómeno del habla. Dicho de otro modo, opera con recursos que en el lenguaje oficial, el civilizado, el racional, se califican como “tropos” o “figuras”, pero lo hace con naturalidad y sin hacer una consciente escisión entre la forma correcta u ortodoxa de hablar y la manera figurada o alegórica. Es decir, en nuestro mundo civilizado, cuando de forma habitual solemos referirnos a los modos de expresión poéticos como “tropos” o “figuras retóricas”, incurrimos ya de manera automática en una escisión prejuiciosa de común acuerdo con la forma de pensar del hombre moderno. Esto es, se considera una forma de hablar correcta (normal, por decirlo así) y otra que se escapa de los cánones y los límites de ella, y entonces se la encasilla en un lugar especial con una designación digna de irregularidad respecto de la forma “normal civilizada”. Puede parecer excesiva esta manera de exponer el asunto, pero lo que es importante y en lo que se debe reparar es en el hecho de que, en el pensamiento primitivo, no se da lugar tal escisión, sencillamente porque la lengua normal y la figurada son una sola o, más aun, esta última es la lengua *per se*.

Con esto podemos de inmediato darnos cuenta de que hay una barrera franca desde el pensamiento civilizado para apreciar y asumir como suyo el lenguaje llamado por él “figurado”, pues el simple hecho de que se le siga llamando así desde la antigüedad más remota¹⁷⁶ es una clara muestra de que, aun cuando los estudiosos y creadores literarios pretendieran defender lo contrario desde su trinchera, siempre ha habido una manifiesta conformidad en asumir esa visión dualista y divisoria. El poeta civilizado o moderno puede llegar al exceso de sentirse “diferente”, de asumir un papel “distinto” en su sociedad, de sentir que emplea “otro” lenguaje. En el mundo primitivo se llega a

¹⁷⁶ Podría decirse: desde que existen “artes poéticas” como las entiende el estudioso occidental moderno, esto es, desde que el fenómeno se estudia como algo ajeno a una mal concebida normalidad del habla humana. En el mundo primitivo podemos encontrar posturas de parte de los cantores respecto de su actividad poética, incluso algunas apreciaciones y prescripciones a manera de preceptos, pero nada que se asemeje absolutamente a la posición de un “estudioso” moderno, pues todo está expresado dentro del mismo juego poético. De tal suerte que encontrar entre los primitivos menciones en torno de la actividad poética por parte del propio poeta, al estilo de Píndaro, Tagore o Whitman, no es difícil, pero pretender hallar entre los hombres primordiales una postura al estilo de Aristóteles, Horacio o Boileau sería absurdo.

encontrar también que la actividad del cantor le da un rol especial en su entorno social, pero su “otredad” estriba en elementos de índole diversa y que están más cerca de lo místico, lo religioso y lo lúdico que del prestigio que muchas veces se pretende en el mundo civilizado moderno.

Pero también es importante hacer mención de que la barrera franca de apreciación de un lenguaje hacia el otro se da de recíprocamente desde el hombre primitivo. Mientras su lengua (su compañera, su amiga, su expresiva hermana, tan cercana a él como el espíritu y la selva) expresa abierta, colorida, vívidamente, animando y originando existencias que pululaban en su entorno, el lenguaje civilizado, impuesto a menudo de manera violenta, sólo busca designar las cosas, colocar un nombre para situar los objetos y los seres, jerarquizarlos y adecuarlos a los intereses del mundo que los hace suyos. Y así, el lenguaje de la selva no acaba por entender un fin tan utilitario y eficaz para fines que acaso los primitivos no conocían o no consideraban relevantes en la misma proporción. La distinción entre expresar (y animar) los entes del entorno y sólo designarlos es la piedra de toque de esa escisión ya criticada.

Así como en el caso de la *ars poetica* al estilo clásico y moderno, sería igualmente absurdo pretender encontrar entre los primitivos un diccionario, esto es, una ordenación léxica que encasille (o encarcele) significados o acepciones para determinados contextos y circunstancias. Para el primitivo no hay acontecimientos ni contextos ya determinados, ni sentidos o acepciones decididos conforme a un convencionalismo. Recuérdese que ni siquiera hay tiempo, espacio ni situación como las entiende el civilizado. Al hombre primordial de nada le sirve escuchar y aprender que el *sol* es una estrella, un astro refulgente que rige el sistema solar en que se mueve nuestro planeta; es más probable que el primitivo sonría y se familiarice inmediatamente con el “Sol de Monterrey” de Alfonso Reyes, que persigue al niño por el patio, a que se sienta a gusto con la definición que del sol da la *Enciclopedia Británica* o la que pudiera dar alguien como Carl Sagan.

Si he de conservar la dicotomía que llevamos usando por siglos o milenios, diré que hay entonces dos lenguajes: en primera instancia, la lengua de verdad, la *lingua sacra*, la del poeta auténtico o cantor de la selva, que es el hombre primitivo; en segundo lugar, la *lingua profana*, simple designadora de los seres y las cosas. Ahora bien, no se trata de situar una tribuna de batalla o de votos y tratar de ganar

más adeptos para una de las dos. El aspecto fundamental es precisamente la indisolubilidad de ambas lenguas, su pertenencia a un solo tronco común en donde, más que sacralidad o profanidad, está el secreto comunicativo, reflexivo y expresivo del hombre: la poesía.¹⁷⁷

En la lengua primordial existe la posibilidad de trascender esa simple y utilitaria preocupación de nombrar las cosas. Nos gusta pensar que el Adán primordial del mito judeocristiano no tenía la encomienda de sólo poner título a los seres. Basta un poco de sentido religioso o místico (por encima del común) para caer en la cuenta de que ese hombre primordial del *Génesis*¹⁷⁸ necesitaba de los vocablos para hacer existir los seres e incluso las cosas, para dimensionarlos y ubicarlos, para darles el soplo vital (animarlos). El poeta primordial, entonces, no está pensando en poner nombres ni en designar las cosas, a él no le basta saber qué es el sol, cómo es y en dónde está, ni siquiera saber qué significa, sino que él fabrica otro sol y lo hace existir en verdad con su lenguaje.

Más aun, el poeta posibilita las inmersiones del sentido en aguas lingüísticas ajenas a lo meramente liminar, como lo constata otro poema de Perednik, justamente el que da título al libro *El gran derrapador*. En los primeros tres versos se describe la posición de «tres pajaritos subidos sobre un alambre», los cuales decían algo que parecía ser “tu amor”, pero que bien pudiera haber sido “*tu est mort*”.¹⁷⁹ Y con base en este y otros varios juegos semánticos y fonéticos a lo largo del poema, Jorge Santiago llega poco después a la consideración de que

la poesía es el monólogo
la negación del entredós
o la poesía es el alambre

¹⁷⁷ Para Martin Heidegger, en “Hölderlin y la esencia de la poesía”, ésta «no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje. La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico. Al contrario, entonces es preciso entender la esencia del lenguaje por la esencia de la poesía. El fundamento de la existencia humana es el diálogo como el propio acontecer del lenguaje. Pero el lenguaje primitivo es la poesía como instauración del ser.» (Cf. p. 140)

¹⁷⁸ Cf. cap. II, versículos 19-20.

¹⁷⁹ Cf. p. II. Cierta relación guardan estos “pajaritos” con otra ave que aparece en el poema de Perednik “El ruiseñor de Onitsura” (*ibid.*, p. 21-27), surgido de un haiku del autor japonés, en el cual el poeta argentino asevera, con la elevada seriedad del juego que lo distingue: «el ruiseñor del poema de Onitsura / parado en una rama / hace caca en vez de cantar. / Lo que cae del árbol como una música de la traición / y la mirada / de lo que cae, como la música de la tradición / recuerdan lo que no cae / o intenta una caída horizontal: / la pareja impareja: / en silencio / la naturaleza y el arte se persiguen / y se cruzan, precisan uno del otro: / las deyecciones buscan el piso para completar su caída / el piso necesita de la caída para poblarse.»

la exigencia de tránsito
o el monolagambre.¹⁸⁰

En este marco, el epílogo crítico del poemario, titulado “La comunidad indebida: lenguaje y utopía en *El gran derrapador* de Jorge Santiago Perednik” por Bruno Bosteels, hace de este texto la afirmación de un no-saber, «o una mezcla de saber y no-saber», por parte del poeta, el cual se revela como un “hacedor” «que no sabe qué hacer, o no conoce el instrumento de su quehacer a pesar de que lo ama».¹⁸¹

Perplejidad de poeta

Habría que escribir otra *Guía de los perplejos* que, más allá de ocuparse de la asociación y disociación en el enfrentamiento entre razón y fe, estuviera dirigida a quienes vivencian las prácticas contemplativas que les revela el mundo exterior en imágenes y voces desconocidas y secretas,¹⁸² una guía –descriptiva y no preceptiva– para los poetas perplejos. Y en tal guía tendría un lugar esencial el enfrentamiento entre los lenguajes sagrado y profano, primitivo y civilizado. Pero como el lenguaje es la exteriorización y codificación del monólogo interior del pensamiento, el debate estaría encaminado a demostrar cómo el problema de los dos tipos de lenguajes no estriba en lo que se dice o cómo se dice, aspectos que como resultantes brindan argumentos decisivos, sino que el punto medular sería cómo piensan y comprenden el mundo los primitivos y los civilizados.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸² De la misma manera en que, a decir de Cristóbal Acevedo, «el mito, como toda palabra, oculta para revelar, vela para revelar. Dicho de otra manera, la palabra mítica no se explica por sí misma, hace referencia a una realidad oculta (su verdad). Esta realidad oculta es lo que da razón de lo que hablamos (en la palabra). Y, como decía Wagner, la palabra habla de las realidades transmundanas que son las que nos explican nuestro propio ser. La palabra porque devela, porque habla de otra cosa (metáfora) nos remite a la comunión que hay en el mundo (analogía, afinidad, etc.)» (Cf. p. 231)

La palabra “perplejo” suele acompañarse en nuestro idioma de los verbos “quedar” o “estar”. Prácticamente fuera de las perífrasis verbales “quedar perplejo” o “estar perplejo”, podría decir que tiene usos esporádicos. *In voce populi*, el término lleva inserta la idea de pasmo o sorpresa ante un fenómeno o hecho extraño y maravilloso. Los diccionarios comunes suelen definirlo como “vacilante, irresoluto”, pero es necesario ahondar un poco más para comprender bien a bien qué se quiere decir con el sustantivo “perplejidad” y aclarar con ello nuestra expresión “perplejidad de poeta”.¹⁸³ Pues bien, el término sustantivado “perplejidad” proviene de su correspondiente fuente latina *perplexitas*, que tiene en términos generales dos significados, uno habitual (“ligadura”) y otro figurado (“ambigüedad”). Con esto se puede apreciar que hubo en el vocablo original latino una idea oculta que guardaba relación con lo “ambiguo”, además de la idea coloquial de entablar un cierto vínculo, una ligadura, entre dos partes (para efectos de nuestro término, *vínculo* entre el fenómeno que causa la perplejidad y el sujeto perplejo ante el mismo).¹⁸⁴

Con lo anterior es posible emprender ya la tarea de comprender concretamente qué busco significar a través de la expresión “perplejidad de poeta”. Se trata de la relación entre un sujeto y una realidad a la que se enfrenta o con la que experimenta una vivencia. En primer lugar, parece que

¹⁸³ El adjetivo, según el *Diccionario de la Real Academia Española*, tiene las acepciones de “dudoso, incierto, irresoluto, confuso”. Con ello puede darse una mejor idea del estado de quien “queda perplejo”. No es tanto la admiración o la maravilla ante el hecho, sino la duda, la incertidumbre, la irresolución y la confusión ante lo que sucede frente a los ojos. El estado de *perplejidad* es definido en el mismo sentido: “irresolución, confusión, duda de lo que se debe hacer”. Los términos provienen del latín: *perplexus* significa “sinuoso, tortuoso; embrollado, intrincado, oscuro, equívoco, ambiguo, enigmático”. De lo anterior se sigue, curiosamente, una perplejidad, pues el término revela una pertenencia a campos sintácticos distintos, si bien los semánticos siguen relacionados. Mientras el adjetivo en latino está ligado al hecho en sí (lugar, circunstancia, aspecto...), el castellano pasó a formar parte del sujeto que experimenta la perplejidad. Más extraño aun es el grado y la diversidad que toman los términos contenidos en la semántica latina. Los primeros dos (“sinuoso, tortuoso”) parecen inclinarse a lugares y circunstancias; los siguientes dos (“embrollado, intrincado”) pueden pertenecer a aspectos, hechos o circunstancias; pero la gradación de los últimos cuatro (“oscuro, equívoco, ambiguo, enigmático”) nos hacen recordar la carga semántica del adjetivo griego λοξός (*loxós*), “oblicuo, atravesado, ambiguo, equívoco”, del que surge el epíteto Λοξίας (*Loxias*), atribuido a Apolo por sus respuestas en el oráculo de Delfos (si bien, hay un aspecto en el que no se ha reparado lo suficiente. El diccionario conocido como *Liddell & Scott –A Greek-English Lexicon*, de 1951– registra, entre sus acepciones para λοξός, además de la de “oblicuo, ambiguo”, la correspondiente a “sinuoso” u “oblicuo” respecto del movimiento que aparenta realizar el sol visto desde la Tierra, desde luego, ya que es Apolo también el Febo del firmamento).

¹⁸⁴ Cabe preguntarnos si en el proceso de romanceamiento, morfológica y semánticamente, el término castellano conservó parte de ese sentido. Por ahora, adelanto una afirmación a tal interrogante. Siendo más exigente en la búsqueda, podría aducir que el término latino es ya un vocablo compuesto. Lo conforman dos partes, una preposición (*per*) que siempre mantiene su sentido de mediadora (“por, a través de, por medio de”) y un participio adjetivado, *plexus* (“lo que se teje o entrelaza”), el cual es el participio perfecto del verbo *plectere* (“tejer, entrelazar”); incluso llegó a significar “rizar los cabellos”. Cabe aclarar que había un verbo homónimo (o una variante más del mismo verbo) que significaba “golpear, castigar, reprender”.

simplemente la experiencia exalta y produce un pasmo, pero, como ya quedó expuesto, la situación real es que, al estar perplejo, el sujeto queda vacilante y dubitativo; el fenómeno le produce duda, incertidumbre, confusión, indecisión y una falta de ubicación irresoluta por un lapso. En ese instante, no hay certeza al respecto de “lo que se debe hacer”, y entonces el sujeto no hace nada, sólo se queda prendido de la experiencia como una piedra más o una hierba de un escenario al que nadie mira.

A ello se suman aspectos que guarda el latín bajo la manga, pues cierta oblicuidad, como los pliegues oscuros en un camino sinuoso, esconde el elemento primordial de la experiencia: la ambigüedad o el enigma, cuya consecuencia, después del fenómeno que produce perplejidad, puede producir en el sujeto la sensación de equívoco, de no saber qué sucedió o de dudar de la certeza de que en efecto ha sucedido; así se puede captar la idea de lo embrollado o intrincado dentro de la mente del perplejo. Más interesante aun es pensar las cosas en términos del sustantivo latino, pues la experiencia produce una ligadura entre el sujeto y el entorno, lo hace *ser*, de otra forma más intensa, parte del escenario y hace que tal escenario *sea* uno con el sujeto, impidiendo así la escisión entre uno y otro; y por otra parte, tal ligadura conserva una fuerte dosis de ambigüedad, pues al final la experiencia produce un dejo de misterio irresoluto que sacude el alma.

Así, tenemos ya un panorama más amplio para contemplar y apreciar en su dimensión el fenómeno de una mentalidad primitiva frente a la experiencia poética, vecina —como he dicho— de las experiencias mística, religiosa, mántica, curativa y chamánica, entre otras. La perplejidad de poeta es justamente la que permite el acceso a un plano distinto de existencia sin cambiar los pies del mismo suelo ni los ojos del mismo escenario, haciendo posible el descubrimiento de lo que Saúl Ibargoyen ya intuyó en “Conocimiento íntimo”:

a veces sabemos
que una escondida parte de nosotros
se entera de quiénes somos.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Cf. 2004, p. 46.

Y el resultado es que el lenguaje no puede ser el mismo, pues la experiencia suscita un plano de vivencia realmente diferente. Esto es, no es una simple exaltación hiperbólica ante un hecho simple. Un lector exigente, sin necesidad de haber leído mucho o sin ser especialista, sabrá distinguir a primeras oídas el poeta verdadero del simple versificador exagerado, y la distinción –lo sabemos– no estriba en la elección de palabras más o menos hermosas, de tonos más o menos afectados, de recursos más o menos *retóricos*, sino de una verdadera entrega a la experiencia poética (la perplejidad) y a una asimilación ya secundaria y por añadidura de los elementos llamados *literarios*.

La perplejidad del poeta, pues, lo somete a una incertidumbre de su propio conocimiento o sabiduría, tal como Hernán Lavín Cerda se somete a sí mismo en el “Monólogo del tonto”,¹⁸⁶ titubeante frente a las capacidades de su inteligencia, que podrían hacerlo hablar con los pájaros, hecho que lo perturba y le hace perder el equilibrio:

Ya no quiero seguir hablando con los pájaros
que se burlan de mí con muchísima razón porque están vivos,
mucho más vivos, y pueden volar y volar sin saber
que están volando, sin saber nunca,
desde un punto de vista gramatical y ontológico.

Se trata, a final de cuentas, más allá de posturas intelectuales, poéticas o literarias, de un ser que solamente quiere «cultivar el Arte de la Estupidez Universal», consistente en reírse de sí mismo «con absoluta piedad e inocencia», como los monjes budistas

que aún sonrían,
cantan bajo la lluvia, bailan junto a los cerezos en flor,
cantan en medio de la luz y se ríen con un amor indomable.

En este ámbito, la poesía no puede formularse sino por esa paráfrasis agustiniana que Lavín Cerda utiliza para explicar su oficio en el texto de presentación de su antología *La sonrisa del lobo sapiens*, en la que manifiesta la pregunta clave, «¿qué es la Poesía?», y parafrasea a San Agustín

¹⁸⁶ Poema 329 de *La sabiduría de los idiotas*, *op. cit.*, p. 239-243.

autorrespondiendo que, si no se lo preguntan, lo sabe, tal vez lo sabe o lo sospecha; pero que, si se lo preguntan, lo ignora («la antigua razón me dice que lo ignoro»). Y agrega:

Quizá la poesía sea como el aire del primer día y del último: un aire, de acuerdo con el instinto, no sólo para respirarlo. El aire más vivo, el oxígeno del milagro permanente. Un aire que se adivina en el acto de la inspiración y la espiración; aquel aire que, sin embargo, sólo se adivina respirándolo sin detener su ritmo. Aquel soplo que es la obstetricia original, aquel soplo del principio y del fin: el soplo de la poesía pariéndose a sí misma, soplándose sin desdén, con absoluto entusiasmo como en la última epifanía, la casi póstuma.¹⁸⁷

Y acaso el problema estribe, como apunta Eduardo Milán en el prólogo a *La querrela de los gustos*, de Perednik, en que «entre saber que se sabe y hacer de cuenta que no se sabe nada queda un espacio para la poesía o para la opción poética que no es por eso culpable ni deja por lo mismo de ser un péndulo silencioso que alterna de un extremo a otro.»¹⁸⁸ Porque esta “poética del auto-desvelamiento” perednikiana encuentra su sentido prístino en la triple condición de que: «el poema habla de lo que no se puede hablar», «el poema habla cuando mejor es callar» y

el poema si calla
jamás hace silencio
calla de manera estruendosa
calla por la vía elocuente
calla de modo que se lo escuche
el silencio no existe en poesía
el que lee un poema y vive en silencio
es un sordo de la vista.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Cf. 1995, p. 5.

¹⁸⁸ Cf. 2007, p. 6.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 59. Versos del poema “El W Tractatus”, ejecutado como una crítica a Wittgenstein.

La escritura muda

El trinomio conformado por las tres últimas secciones del último capítulo del ensayo bien podrían considerarse como una apología a la tradición oral de la poesía, puesto que en gran medida fueron escritas bajo el influjo de esa intención. Pero no sacrificaré por ello el rigor ensayístico ni el compromiso académico de esta tesis.

En dos de los versos más sugerentes y luminosos del poema de Perednik hay una dicotomía que no acaba de desprenderse de su halo poético y brumoso cuando ya nos arroja de bruces sobre el suelo de la reflexión que sacude y embrolla el pensamiento. El poeta de la selva nuevamente discurre bajo su trance (su estado natural: el poético), sin dejarnos respirar nuestras habituales bocanadas de humo normativo y ordenado, encuadrado en las reglas que nuestra propia civilización nos impone. Las expresiones no terminan por delimitar bien a bien su marco expresivo y explicativo, simplemente porque, a un tiempo, *ad infinitum*, sin lugar de por medio, sin límites, los versos contienen todas las posibilidades combinatorias y todas las posibilidades de interpretación.

Al leer estos dos versos de “Poetarzan”, no podemos sino participar de la liturgia y ser parte del ritual —del juego— al que hemos sido invitados para llenarnos de la perplejidad y de lo eterno:

la escritura muda cuando la lectura dicha
la lectura dicha cuando la escritura muda.

Desde luego, a riesgo de salir por un instante del rito al que ya me sumergí, debo aventurar ahora unas cuantas disquisiciones acerca de la relevancia, ahora, del primero de los dos versos: «la escritura muda». Escrita así la frase, vuelvo a encontrarme con la misma duda que descubrí al leer y comentar más atrás los primeros dos versos de “Poetarzan”. De entrada, no sé si la palabra *muda* es un verbo o un adjetivo. Y a estas alturas del ensayo, por supuesto, sería absurdo tratar de responder tal duda, pues ya se ha descubierto que, para la *lingua sacra*, la división en categorías es absurda e inútil,

mientras que para la *lingua profana* es de capital importancia saber en dónde se encuentra situada cada una de sus partes para poder hacer uso de ellas útilmente. Pero daré el beneficio de la duda a esta segunda y diré que existen al menos dos posibilidades relevantes de interpretación: o bien se trata de una escritura que cambia o se transforma, o bien se está ante una escritura que calla. El problema o la magia del verso –problema en la *lingua profana*, magia en la *lingua sacra*– surge al duplicarse la complejidad del mismo, pues a esta doble interpretación posible (que para una *lingua sacra*, como se puede imaginar, no existe, ya que las dos se engarzan) se suma la de la segunda parte de la expresión: «la lectura dicha». Para mejor engarce, se trata de una oración condicional-temporal: si se da un factor, se da el otro / cuando se da uno, el otro surge.

Siguiendo con el beneficio de la duda la revisión del verso, diré que existe para la segunda parte también un mínimo de dos posibilidades relevantes de comprensión: o bien se trata de una lectura que se dice o es expresada, o bien se está ante una lectura que es felicidad o deleite por sí misma. De tal forma que, duplicada cada una de las partes del verso,¹⁹⁰ tendría un mínimo de cuatro posibilidades de exégesis:

- 1) la escritura se transforma cuando la lectura es hablada;
- 2) la escritura enmudece cuando la lectura es hablada;
- 3) la escritura se transforma cuando la lectura es deleite;
- 4) la escritura enmudece cuando la lectura es deleite.

Es obvio que el poeta jamás respondería si se le preguntara qué quiso decir, pregunta por demás incongruente para quien no es tan importante dar respuestas como suscitarlas; más aun, para quien es preciso provocar inmersiones en donde el lenguaje ya está de sobra, pues su objeto, como poeta de la selva, no es responder, sino hablar con la *lingua sacra* que mueve al hombre a encontrarse perplejo y fuera de la realidad que cree segura.

¹⁹⁰ En prótesis y apódosis, si leemos la oración sintácticamente; en dos hemistiquios, si se lee métricamente.

Con estas apreciaciones se ha dado ya un salto sustancial de lo que podría llamar “entorno primitivo” y se ha entrado al primer problema resultante de la transmisión del mensaje cuando el hombre ha superado ya la etapa oral: el de la escritura.¹⁹¹ Es evidente que entre los muchos, largos y pausados milenios en los que el hombre estuvo habituado a escuchar y deleitarse solamente con el sonido del canto, y los pocos e incluso acelerados milenios en los que el hombre se ha acostumbrado a la escritura —es decir, a un segundo ejercicio que no sólo aventajó al primero, sino que en ciertas prácticas lo borró—,¹⁹² hay abismos de diferencia que separan a un tipo de hombre del otro. Siguiendo a Perednik, primero hay que precisar que en el lenguaje poético no importa pronunciarse por alguna de las cuatro posibilidades de interpretación mencionadas, por la sencilla razón de que, inmersos en la *lingua sacra*, los receptores reciben las cuatro (o más) a la vez. Basta desmenuzar, como lo hice, el verso en sus múltiples exégesis para comprender que el mismo ha perdido su frescura y, por decirlo de un modo más gráfico, su “golpe”. Al escuchar el verso en todo su verdor e inmersa en el follaje del poema entero, la mente se libera del dualismo a que está acostumbrada, de sus convencionalismos e intentos de entenderlo todo por partes, y recibe “la luz” en un instante de perplejidad y asombro, siéndole claro, a un tiempo, que, si al leer un texto la escritura calla lo que el lenguaje primordial y sacro habría dicho, por otro lado transforma el mensaje original respecto de lo que el código final hubiera expresado.

Para distinguir los efectos que se producen con un mensaje escrito respecto de uno simplemente oral, mencionaré a guisa de modelo las referencias de los mitos taínos que proporciona Mercedes López-Baralt, quien agradece a Pané, el transmisor de los mismos, que «salvara en lo posible esta

¹⁹¹ Walter Ong refiere que «la escritura, en el sentido estricto de la palabra, la tecnología que ha moldeado e impulsado la actividad intelectual del hombre moderno, representa un adelanto muy tardío en la historia del hombre. El *Homo sapiens* lleva tal vez unos 50 mil años sobre la tierra [...]. La primera grafía, o verdadera escritura, que conocemos apareció por primera vez entre los sumerios en Mesopotamia apenas alrededor del año 3500 a. de C. [...] Antes de esto, los seres humanos habían dibujado durante innumerables milenios. Asimismo, diversas sociedades utilizaban diferentes recursos para ayudar a la memoria o *aides-mémoire*: una vara con muescas, hileras de guijarros, o bien como los equipos de los incas (una vara con cuerdas a las que se ataban otras cuerdas), los calendarios de los indios norteamericanos de las llanuras, quienes dividían el tiempo por inviernos y así sucesivamente. Sin embargo, una grafía es algo más que un simple recurso para ayudar a la memoria. Incluso cuando es pictográfica, una grafía es algo más que dibujos. Los dibujos representan objetos. Un dibujo de un hombre, una casa y un árbol en sí mismo no *expresa* nada. [...] Una grafía en el sentido de una escritura real, como es entendida aquí, no consiste sólo en imágenes, en representaciones de cosas, sino en la representación de un *enunciado*, de palabras que alguien dice o que se supone que dice.» (Cf. p. 86)

¹⁹² Por ejemplo, en el caligrama o poema visual.

situación en las únicas formas que estaban a su alcance»,¹⁹³ a saber, mediante una transcripción casi directa de lo oído. Fiel a la narración hecha por los “señores principales” taínos, Pané comenta que ellos no tienen letras ni escrituras, ni saben contar bien las fábulas, ni él puede escribirlas correctamente, por lo cual tiene la impresión de que escribe primero lo que debiera ser último y viceversa, agregando: «pero todo lo que escribo así lo narran ellos, como lo escribo, y así lo pongo como lo he entendido de los del país».¹⁹⁴

De lo anterior se interpreta que en aquéllos que relataron los acontecimientos no está presente el afán de precisión, sino simplemente –intuyo– el hecho de que “estén narrados”, pues, en el instante mismo en que cobran vida vía el relato oral, las palabras adquieren el significado; dicho de otro modo, se ponen en movimiento, en contraste con las palabras simplemente escritas que nada ganan con estar en el papel o en cualquier superficie mientras nadie las “despierte”. A este respecto, cabe citar la mención de Bronislaw Malinowski, quien en *El problema del significado en las lenguas primitivas*, señala:

Así como en la realidad de las lenguas habladas o escritas, una palabra sin contexto lingüístico es una mera ficción y no representa nada por sí misma, también en la realidad de una lengua hablada viviente, la expresión no tiene significado excepto en el contexto de situación.¹⁹⁵

Fuera de estas disquisiciones más bien académicas, Jorge Santiago Perednik asume su condición escritural como el sitio de acomodo de una vivencia que busca plasmación y perdurabilidad. En efecto, en la última estrofa del poema “No hay poesía” lo atestigua de este modo:

si una parte de mí queda allí
cada verso se incompleta
no hay allís sino aquíes, puros, diversos
si nada es yo nada es tú nada es poesía
cualquier cosa puede serlo;
en el lugar del tropiezo

¹⁹³ Cf. p. 20-1.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹⁵ Cf. 1954, p. 321-2. (Vid. López Baralt, p. 21, n. 17)

hay una efímera eternidad
donde el poema quiere ser escrito.¹⁹⁶

La lectura dicha

El punto anterior me dio oportunidad de reparar en la escritura y los diferentes fenómenos que suscita, sobre todo considerando la tajante diferencia que existe entre culturas orales y escritas, distinción que debe quedar bien asentada, puesto que hay enfoques intermedios que no deben pasarse por alto, como el de que existan culturas orales que desde su aparición en la historia jamás tuvieron acceso a ningún sistema escritural y culturas orales aún vivas que, aunque estén rodeadas o asediadas por civilizaciones de cultura escrita, han optado por no acercarse a esa experiencia. Incluso hay que tomar en cuenta en esas consideraciones a las culturas analfabetas, alguno o muchos de cuyos ejemplos llegan de pronto a la experiencia escritural y suscitan un cisma al interior de su comunidad. A la inversa, también debe quedar claro que han aparecido antes de la escritura, en pleno desarrollo de una humanidad iletrada, decenas de milenios atrás, fases que podría llamar pre-escriturales, en el entendido de que, si bien aún no se manifestaba en el hombre un sistema escrito bien delimitado, ya recurría a trazos, signos, rasgos y otras formas de expresión que entrenaban su memoria y grababan en variados materiales ciertos sonidos, vocablos aislados o incluso algunos aspectos de su mensaje oral.

Ahora bien, he analizado el verso clave de Perednik a la luz de este fenómeno: «la escritura muda cuando la lectura dicha». Es turno ahora de enfrentar los versos bajo el estatuto de la lectura. Antes de ello, conviene reparar en la distinción entre el hecho de recibir el impacto poético proveniente de un transmisor oral (por el oído) y recibirlo a través de un emisor escritural (mediante los ojos). Además de mediar entre las dos experiencias siglos o milenios de por medio, es claro que también las

¹⁹⁶ Cf. 2002, p. 54.

cruzan y dividen manifestaciones cerebrales, sensitivas y emotivas diferentes. Y no obstante que pudiera parecer una incongruencia hablar de un “eco primordial”, “de un poeta de la selva” y de una “lírica primitiva”, enlazándolos con un fenómeno de lectura que más bien es propio de la civilización, en la lectura (o la oída) del poema de Perednik existe la posibilidad de enfrentar la experiencia sin distinción de los dos fenómenos (oral o escritural), pues en él hay una íntima conexión —y aquí reside la grandeza del canto— entre el emisor-receptor¹⁹⁷ moderno y el emisor-receptor primitivo: el poema, como toda auténtica realización poética, trasciende espacios, tiempos y públicos sectarios.

Por otra parte, hay que formular otras preguntas: ¿podría afirmar que el hombre, antes de la invención de la escritura, era, quizá de forma inconsciente, ya capaz del fenómeno de la lectura?, ¿o sólo con la escritura fue capaz de “leer” o “recibir y comprender con los ojos” los rasgos escritos en su entorno? Pensando como poeta, sería fácil decir que no hace falta la escritura para leer el mundo. Mas para efectos racionales y científicos lo anterior es un absurdo, pues basta un esfuerzo mínimo para comprender que el acto de “leer” no implica en realidad tanto el hecho de contar con “algo escrito” cuanto el hecho de disponerse y saber “encontrar” (más con la intuición o la percepción que con los ojos, pues éstos son sólo el instrumento de aquéllas) en la superficie de lo escrito el significado o el sentido idóneo de la búsqueda iniciada.

Es claro que frente a la *Ilíada*, los ojos de Alexander Pope o de Jorge Luis Borges no “leen” lo mismo que yo, que un ingeniero civil, que un estudiante de primaria o que un ciego que lo “lea” en Braille. Igual de evidente es el hecho de que, al posar mis ojos frente a los templos egipcios o mayas, llenos como están de historia escrita, no puedo evitar mirarlos más como piezas pictóricas que literarias, aun cuando lo que está frente a mí es escritura. ¿Y qué decir de las ya denominadas “pinturas” rupestres, sin darnos siquiera la posibilidad de aventurar la hipótesis factible de que, al ser ejecutadas en el pasado primordial, se trataran ya de “textos” rupestres?

Habida cuenta de lo anterior, conviene —ahora sí— reparar en el mensaje de Perednik a la luz del acto de lectura. En la sección anterior planteé varias posibilidades de comprensión para el pasaje clave

¹⁹⁷ Es decir, el poeta-escucha/lector.

del “Poetarzan”, todas bajo el estatuto del fenómeno de la escritura. Ahora trataré de comprenderlo a los ojos del acto de lectura:

- 1) la lectura es hablada cuando la escritura se transforma;
- 2) la lectura es deleite cuando la escritura se transforma;
- 3) la lectura es hablada cuando la escritura enmudece;
- 4) la lectura es deleite cuando la escritura enmudece.

Con el listado anterior no parece sino que los planteamientos de la sección precedente se han revertido solamente, colocando lo que era prótesis en lo que era apódosis dentro de la oración condicional/temporal. Pero el cambio de orden de factores, aunque no altera el producto en absoluto, sí permite una comprensión de los fenómenos distinta en los matices, asunto que lleva a ahondar en la duda de lo que es el término “dicha”, si participio del verbo o sustantivo (en una clara lectura gramatical y lógica, desde luego, pues en una óptica con ojo poético no importa la clasificación, puesto que ambas coexisten a un tiempo).

Lo importante y sustancial, como en la sección anterior, es que tanta exégesis no puede compararse al acto de perplejidad que es la poesía, pues mientras necesitamos de prosa, revisión, análisis, raciocinio y lógica para comprender por separado cada posibilidad, en la simple lectura de los versos de Perednik surge “de golpe” la revelación total de todas ellas en un instante intemporal.

En cuanto a lo anterior, retomando la duda sobre si la dicha tiene lugar en la lectura o si es, en efecto, la lectura una confirmación de que lo escrito se dice (esto es, si la escritura es “dicha” al leer), cabe reparar en la manera en que Saúl Ibargoyen trata al lector en la introducción a su libro *Basura y más poemas* (en el cual, en principio, firma como “El autor”, titulado el escrito “Al lector”):

Un cierto poeta aseveró hace tiempo que el lector no existe. Le replicaron con una obvia pregunta: entonces ¿por qué / para qué escribes? Las respuestas fueron varias, pero nada contestaron con felicidad. Ese “por qué / para qué” se sostiene con la fuerza de una lágrima: ésta, ya lo dijo otro poeta,

es algo más que una mezcla de sales y agua. La fatigada controversia me hizo recordar el antiguo relato chino del choque entre el escudo invulnerable y la lanza que atravesaba todos los escudos.

Este libro trata, costosamente, de confirmar tanto la existencia de lectores —en lo previo siempre hay, al menos, uno— como de agregarse a la citada pregunta y a alguna de las probables respuestas. El riesgo asumido es el de que, al colocar un pie en cada estribo, nos quedemos cabalgando en el aire. [...]

Así, pues, que el lector exista es consecuencia de incontables actos que casi todos integramos. Es asunto, en fin, no de complicidad o anuencia, sí de participación. ¿Qué mirada sustituye a nuestros ojos? ¿Qué canto a nuestra propia voz?¹⁹⁸

Ajeno y propio

A partir de las dos secciones anteriores, puedo ya perfilarme hacia la consumación de las ideas de este ensayo. Varias combinaciones de interpretación hicieron posible reparar en las experiencias de lectura y de escritura, peldaños últimos en la larga escalinata que ha emprendido la especie humana en el ascenso de sus posibilidades comunicativas con el lenguaje. Gracias a esas discusiones, me he acercado de manera casi íntima al proceso generador del pensamiento poético en sus fases más primordiales.

Las combinaciones generadas a partir de la “lectura dicha” y de la “escritura muda” me llevan ahora inevitablemente a la última vértebra de esta tercera médula del ensayo: si la lectura de un texto escrito por una mano cuyo movimiento fue guiado a partir de una mente particularmente motivada para ello provoca o no la dicha, motiva o no la ejecución sonora de tal texto, estaré tentado a preguntarme si lo expresado en tal texto pertenece o no a quien lo escribió o dijo; si la escritura de un mensaje ejecutado por una mano especialmente inducida a ello por un motor emotivo e interno al centro de la mente que la mueve enmudece o cambia al contacto con los oídos o los ojos que lo reciben, estaré también llevado a cuestionar la pertenencia de tal mensaje al emisor del mismo.

¿Es ajeno o propio lo que ha salido de mi boca o de mi pluma? ¿Se trata de un objeto, un ser, un algo que sí me pertenece? ¿O trasciende —como antaño se pensaba— al hombre que lo dice o escribe,

¹⁹⁸ Cf. p. 7-8.

como si lo preexistiera e hiciera uso de la boca o la mano que toma la pluma como de especiales o sacros utensilios del mensaje poético? El lenguaje del poeta de la selva –o de cualquier ambiente primordial– contiene la particularidad de ser tanto ajeno como propio, de surgir de todo ese entorno alrededor del cual surge la perplejidad, de todo ese camino que va del lenguaje al silencio, y a la vez ser una expresión única del oficiante que exclusivamente es capaz de captar el mensaje e imprimirle el código preciso para la esfera de escuchas y leyentes que le rodean y de quienes ha tomado las estructuras y herramientas de tal código; esto es, el entorno dentro del cual se gesta el lenguaje que utiliza y que él lleva a sus últimas consecuencias y a sus más altas capacidades y artificios.

Y es que el hombre primitivo, el cantor primordial, no sólo siente que pertenece al entorno como cualquier roca, charco, árbol o bestia, sino que, de manera inversa y por su capacidad comunicativa y perceptiva, sabe sentir el entorno como parte de sí dentro de su lenguaje, al interior de ese código donde las cosas, los seres y los entornos vuelven a ser y a revivir una y otra vez al ser nombrados. Es así como se da la reciprocidad simbiótica entre el poeta primordial, el *poetarzan*, y su entorno.¹⁹⁹

Saúl Ibargoyen, por ejemplo, alude a un fenómeno de esta naturaleza cuando, bajo el título “Algunas palabras”, presenta su libro *Amor de todos*, asegurando que

“El amor debe ser hecho con las palabras de todos”.

Los lectores posibles sabrán hallar aquí la verba no extinta de cada quien en estos versos de muchos quienes.

¹⁹⁹ Ernesto Cardenal, en el prólogo a su *Antología de poesía primitiva*, afirma en este sentido, citando a Grave Day, que «todo indio es un poeta en potencia», y agrega: «podría haber dicho que todo indio es poeta; y lo mismo puede decirse de todos los pueblos primitivos. Jacob Drachler cuenta que en Dahomey la poesía es una ocupación cotidiana, tanto de la gente ordinaria como de los versificadores profesionales. En las islas Andaman todo el mundo compone cantos, aun los niños, dice M. V. Portman. Se dice que todo esquimal sabe danzar, cantar y componer poemas. El padre Charles de Foucauld escribe que entre los tuaregs todo el mundo hace versos. Y también R. F. Fortune nos cuenta que en la isla de Dobu todos componen canciones. Para cada acontecimiento hay una canción, y hay muy pocas imitaciones entre ellos, dice.» (Cf. p. 9) Cabe referir aquí también que “Poetarzan” implica, al mismo tiempo que una resonancia de las voces primordiales, una suerte de respuesta al discurso lógico-racional, en la misma idea que expone Ángel Rama: «al ser puesto en entredicho el discurso lógico-racional, se produce nuevamente el repliegue regionalista hacia sus fuentes locales, nutricias, y se abre el examen de las formas de esta cultura según sus ejercitantes tradicionales. Es una búsqueda de realimentación y de pervivencia, extrayendo de la herencia cultural las contribuciones valederas, permanentes.» (Cf. p. 52)

Esto es, en una experiencia similar a la homérica en la Grecia arcaica, un lector podría (o, más bien, debería) encontrar, lejos de una fórmula de autores que conformaran una sola personificación del “autor” total o genérico, a su misma voz revuelta, confundida o mixturada en esas *verba* particulares de una autoría compuesta por los innumerables “quienes” que somos todos.²⁰⁰ Es esto también lo que hace preguntar a Saúl, en una suerte de búsqueda de su misión primordial (esta vez en la “Canción del escriba de pie”),

¿qué hombre preguntará
con la voz de todos los hombres?²⁰¹

El poeta está, pues, consciente de que no es él quien escribe y de que, en todo caso, si lo hace, nunca escribe siquiera la apariencia de los nombres, ya que «nadie puede ser nombrado fuera de sí», en función de que no es él, al fin y al cabo, ni el escriba ni el pintor, por lo cual confiesa: «yo no soy el que manda en las palabras».²⁰² Es ésta una condición de desnudez del acto que pone al supuesto creador en la situación de observador desde el cual el lenguaje es simple constancia de estado:

No soy el escriba
no soy el presunto señor
de la veraz palabra.
Nada pinto ni dibujo ni grabo
ni escribo ni hablo.
Sólo veo una mujer polvorienta
y objetos distintos
y ajados mercaderes y pájaros
que nadie compra ni bautiza ni recuerda.²⁰³

²⁰⁰ En ese mismo libro, Ibarгойen desmenuza preocupaciones de esa índole en varios sonetos irregulares (sin rima y sin métrica fija), como ocurre en el “I”, en el cual asegura: «porque todos mis versos ya no te necesitan / ni mi boca tiene sed de tu sustancia» (cf. p. 15); o en el “XXV”, que hace confesar al poeta amoroso: «Estos versos no quieren cantar ni opinar ni mentir, / solamente ser lo que son: idioma impuro en mí / respirando la contaminada lengua de la tribu. / Estos versos pasan como un hombre extranjero / perdido de sí. Ah, muchacha: que tus oídos escuchen / antes de mañana el último amor de estas finales palabras.» (Cf. p. 63.)

²⁰¹ Cf. 2002, p. 39.

²⁰² *Ibid.* p. 35. También Lavín Cerda expresa en “La confesión del escriba” (poema I del “Material para laboratorio” de *Alabanza de aquel vuelo y otras visiones*): «yo sólo escribo en los brazos de una lengua muerta, / pero voy resucitando a cada instante.» (Cf. p. 57)

²⁰³ *Ibid.*, p. 43-44.

Sucede, en todo caso, que el poeta no es dueño de los vocablos que nombran el mundo, pues todo se reduce a una fórmula trágica que enfrenta al hombre con lo divino en la siguiente operación sagrada:

y el verbo del dios borra
la entera palabra del hombre
y el verbo incompleto del hombre borra
las palabras del dios y de los hombres.²⁰⁴

De igual forma, Lavín Cerda comienza su libro *La sintomatología y otros palos de ciego* con un epígrafe propio en el que confiesa haber vivido solamente la vida de los otros con esa condición trágica de dar palos de ciego a lo largo de la vida, que califica como visible e invisible a un tiempo, describiendo el estado con dos verbos que exponen su posición:

alumbrándome y deslumbrándome
como en los primeros días del mundo
que habitualmente se oculta en otros mundos,

y asegura estar convaleciendo de enfermedades que, *de facto*, nunca ha padecido, para terminar preguntando:

¿Quién habla, dando palos de ciego,
cuando otros piensan que soy yo el que habla?²⁰⁵

Por su parte, esta actitud es revisada por el crítico Bruno Bosteels en el epílogo que cierra el poemario *El gran derrapador*, concluyendo que la tarea del poeta consistiría, en todo caso, «en dirigirse hacia el lugar de la subjetividad puramente múltiple, donde no haya sino la identidad de un

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 47.

²⁰⁵ *Cf.* 2006, p. 5.

sujeto cualquiera».²⁰⁶ Y esta mención adquiere un realce párrafos más adelante en el mismo texto, donde puntualiza el sentido total del libro:

En *El gran derrapador*, atestiguamos la dicha de una poesía que se deleita en desdecirse: una felicidad desdicha, o a medio decir, pero nunca desdichada. Perednik, a través del gran calambur que es también este libro, define asimismo lo que él considera ser la esencia de la poesía. Es un gesto de metapoésía típico de la edad de los poetas, con postulados similares a los de Octavio Paz o Alejandra Pizarnik, sin olvidar los modelos de Charles Olson o Wallace Stevens. [...]

El poeta, en primer lugar, se destituye a sí mismo como autor. Contra el mito fundacional del yo romántico, enuncia que una verdad en la poesía depende del desvanecimiento simultáneo del sujeto enunciador: “Esta no es mi obra ni mi hora / Una institución ajena / Funciona con el mismo nombre / en el mismo edificio” (“Sonlisas”). A la pregunta ¿quién habla? sólo se puede responder suponiendo lo ajeno en el lugar de lo propio. Es la institución del lenguaje la que habla a expensas del nombre que se quiere hacer el poeta mismo.²⁰⁷

²⁰⁶ Cf. Perednik (2002), p. 87. Con todo, Paul Radin afirma que «en la sociedad primitiva individuo y grupo son unidades estrictamente inconmensurables, cada una con su existencia independiente y separada. No tenemos nada ni remotamente comparable con el sentido que el primitivo posee de su mundo social objetivo, mundo tan real como el externo y concebido como no menos independiente del individuo. La realidad social, tal como él la ve, ha existido de todo tiempo y es, a sus ojos, tan antigua como el mundo sensible exterior. Como éste, nunca es estática, sino siempre dinámica; toma variadas formas y aparece con diferentes aspectos. Mas, a pesar de este carácter dinámico, es siempre el mismo, único e inalterable mundo social.» Cf. p. 67.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 88. En relación con esto hay que aducir el parecer de Roman Jakobson sobre las características esenciales entre folklore y literatura, que consiste en el hecho del concepto del ser de una obra de arte: «en el folklore, la relación entre la obra de arte, por una parte, y por otra, su objetivación –lo que se llaman variantes de la obra interpretada por distintas personas–, es del todo análoga a la relación entre *langue* y *parole* –lengua y habla. Como la lengua, la obra folklórica es extrapersonal y tiene sólo existencia potencial. No es sino un complejo de normas e impulsos determinados, un cañamazo de tradición actual que los intérpretes animan con los adornos de su creación individual, como lo hacen los generadores del habla con respecto a la lengua.» (Cf. p. 12-13) Por otro lado, hay que tomar en cuenta, en este ámbito de lo folklórico (o bien, de la disciplina etnopoética), que, para muchos de los pueblos primitivos, los cantos son lo único que poseen, los hacen los miembros de la comunidad o un hacedor de cantos para que cada quien en la familia o la tribu los utilice: « cada canto es transmitido de generación en generación, repetido una y otra vez hasta que se queda desgastado, y entonces un nuevo canto será compuesto.» (Cf. Lewis, p. xx. T. del a.)

Poetarzan

mí ser poeta
mí respetar la lengua
que serme ajena
como lo propio

lengua, gran amiga

lengua, compañera

mí no saber qué es la lengua
pero quererla

lengua ser como el sol
mí no conocer el sol
conocer lo que nos hace

hombre blanco enseñarme a leer
y mí descubrir allí dicha:
cuando la selva de letras
tapar la selva de adentro
mí saber que poetarzan nunca quedarse sin selva

con la vegetación de los libros

por contagio de una fiebre poetarzan escribir
esta enfermedad ser alivio y este alivio
enfermedad que no permitir al enfermo curarse:
entre las cosas raras de la vida
una ser más rara que ninguna:
el que escribir el sol fabricar otro sol
el mundo tener más cosas de qué ocuparse
pero las cosas ser cada vez menos temidas
difícil
para quienes creer que el miedo es accidente
comprender perplejidad de poetarzan

mí escribirles

“la dicha de leer no aprenderla dicha en los libros”

mí pensar

“la escritura muda cuando la lectura dicha

la lectura dicha cuando la escritura muda”

todo lo que mí escribir sonar extraño a poetarzan

ajeno y propio como verdad

como verdor

JORGE SANTIAGO PEREDNIK

CONSIDERACIONES FINALES

Uno de los hallazgos más inteligentes del primer capítulo de *El deslinde*, de Alfonso Reyes, estriba en la capacidad de separar la literatura de lo literario, haciendo una clara distinción en lo que ocurre en la mente cuando opera de cierto modo humano “en pureza” y no al servicio de las distintas situaciones en las que el hombre se ve envuelto en su devenir circunstancial, es decir, relacional (ya en sus vínculos con los otros seres, ya en su desenvolvimiento en el entorno). Dentro de esta consideración, el aporte relevante está en detectar esa expresión literaria no sólo en los escritores que voluntariamente se disponen a crear una obra, sino en cualquier mente que aún no lo sabe, antes incluso de comprender cómo se opera el fenómeno desde el plano de la conciencia. Así, más allá de una simple intención definitoria del quehacer literario, *El deslinde* estaría más cerca del tratado *De lo sublime* que de las poéticas aristotélica u horaciana, pues, si bien determina casuísticamente los planos en que se da o no la experiencia literaria, su teleología va al encuentro de la trascendencia de la vida humana al interior de las obras.

Ése ha sido el mismo objetivo que me he propuesto seguir a lo largo de este ensayo, donde no persigo una consideración de lo poético en términos de un lenguaje depurado y técnico, sino más bien de un encuentro con la capacidad de asombro más profunda y atávica, desde la cual es posible redescubrir las capas más añejas (y, por ende, las más expresivas y significativas) de la sensibilidad humana. Y es en este sentido que me parece relevante retomar una de las plumas más significativas en este plano: Jerome Rothenberg, quien insiste una y otra vez en la vuelta al pasado primigenio de la humanidad para rascar en él nuestro sentido poético originario, al interior de lo que él llama *etnopoéticas* y que no es sino la revisión de las maneras en que los pueblos o las etnias han comprendido su propia manera de ejecutar lo que nuestra tradición llama *poesía* y que en ellos se encuentra envuelto en un conglomerado tan vasto como lo son los conceptos *mito*, *canto*, *metáfora*, *imagen*, *chamanismo*, *himno*, *plegaria*...

En un texto aparecido en la pequeña revista *Poems from the Floating World*, editada por Rothenberg entre 1959 y 1963, aparecen cuatro poemas que, exceptuando el primero (de an-Niffari, escritor árabe del siglo X), se consignan sin firma y nunca fueron tampoco incluidos en alguno de los libros del propio Rothenberg. El primero de ellos, conjuntados en la edición *Ojo del testimonio: escritos selectos 1951-2010* bajo el capítulo “Poéticas del mundo flotante”, se pronuncia así:

En el principio, el mundo estaba lleno de
sombras e incendios informes;
lleno de la rugiente sangre del mar,
cabello que crecía del suelo,
viento tan negro como un subterráneo; y
las voces recién nacidas de los hombres llenaban
los bosques con palabras y los hombres sentían el
paisaje creciéndoles dentro.

El hombre moderno re-entra este
mundo flotante de cosas sin
nombres, en el esfuerzo mareante de
redescubrir y desarrollar una imaginación
básica: él crea un nuevo
lenguaje para expresarlo.²⁰⁸

En el marco de esta disyuntiva entre hombres primordiales llenando el entorno de palabras a los cuales les crece el paisaje y hombres modernos con mundos flotantes de cosas sin nombres, el estudio que he emprendido tiene la encomienda de ir, en gran medida, a contraflujo de la corriente que pretende hacer erigir el lenguaje poético como la cúspide a la cual los hablantes pueden ascender gracias a las civilizaciones que le dieron lugar. Antes bien, pretendo hacer conciencia del acto poético como una inmersión hacia los sedimentos más agrestes de nuestra naturaleza, donde el ser humano se encuentra cara a cara con las máscaras de vértigo y de sueño que le amenazan en el subconsciente.

En esa esfera, dos imperativos se abren camino como los senderos por los que es preciso transitar de cara a los compromisos que se adquieren al asumir estos asertos como principios. Por un lado, el

²⁰⁸ Cf. p. 51. La traducción es de Heriberto Yépez.

imperativo etnopoético ya descrito gracias a Jerome Rothenberg, a partir del cual es necesario dejar de voltear un poco hacia la tradición occidental, de cuño judeocristiano y grecorromano sobre todo, hasta llegar a nuestra posmodernidad, tradición que, siendo tan vasta y rica, no deja ver muchas veces el fulgor en las sombras que se han extendido a su avance; es preciso, pues, mirar cómo cada pueblo ha comprendido su manera de ejecutar el canto y los aportes que el mismo ha tenido en su estructura individual y colectiva, extendiendo la misma hasta el abrazo que muchas veces tiende el ejercicio verbal al entorno natural y cósmico que rodea al poseedor de la palabra.

Por otro lado, el imperativo ecocrítico (que prefiero llamar ecopoético), nacido en la cuna de la lucha por la defensa de un medio ambiente protegido del avasallador avance técnico e industrial de nuestra civilización, exige mirar de otra manera el entorno que nos rodea en cada rincón del planeta, mirada que no se queda muda, pues en el ser que la tiende hay un lenguaje que puede dejar de ser poseedor para ser partícipe y en ese cambio de paradigma la óptica poética juega un papel trascendental, pues no se logra sin la comprensión del otro y del afuera como parte del yo y del adentro, permitiendo que, como en el más lejano antaño, se conciba el hombre no sólo como parte del ambiente y de los seres que lo rodean, sino uno mismo en él y con ellos.

El eco primordial es, en ese sentido, un asomo a la manera en que podemos volver a comprender la ejecución poética, apartados del rigor que nos exige la academia con los frutos de las poéticas clásicas, contemporáneas y modernas, y arrimados al fuego con que nuestros primeros antepasados se asombraron por lo que se recitaba, cantaba e invocaba. Esa manera de expresar el lenguaje sigue viva en poetas que arrastran la pluma en países y tradiciones tan cercanas como la latinoamericana. Saúl Iburgoyen, Hernán Lavín Cerda y Jorge Santiago Perednik me han permitido, en cada uno de los poemas revisados a lo largo de esta tesis, constatar que los momentos de poesía están insertos en el momento de creación en una esfera de sacralidad cuyo instante tiene mucho de eterno retorno.

Es así que he tratado de abordar un conjunto de creaciones poéticas desde la perspectiva que una suerte de *arqueopoética* me ha permitido: un rastrear en lo moderno la huella de lo arcaico, un husmear en las palabras que surgen del hoy los sentidos de un primitivo ayer que es parte de nosotros

en la vigilia y en los sueños, un pretender rescatar en los significados que nos escribe un hombre del presente sentidos que despiertan las sombras de donde viene nuestra más profunda esencia, pues, como dice el propio Jerome Rothenberg al cerrar aquel capítulo citado más arriba, “Poéticas del mundo flotante”:²⁰⁹

El mundo tal como existía para el primer hombre todavía existe. Nos tienta y aparece en nuestros sueños. El poeta se atreve a encararlo sin esperanza y a crear por puro deseo, por puro amor. El mundo como existía antes del hombre. El mundo primordial, todavía no endurecido por la moldura de la ley, sino una nueva ley impuesta sobre el mundo en el encuentro diario. Un retorno al principio. Una lucha para dar forma al mundo a través del poder del momento creativo, un destello de luz que vence a la oscuridad y es en sí misma una mayor oscuridad. La creación luchando con la muerte: la muerte final del hombre que puede venir como un enceguedor destello de luz. La poesía como un acto total y desesperado. Aquí es donde el verdadero canto comienza.

²⁰⁹ Cf. Rothenberg (2010), p. 54.

BIBLIOGRAFÍA

OBRA POÉTICA

- IBARGOYEN, Saúl: *¿Palabras?* México, Tintanueva, 2006, 101 p.
- : *Amor de todos*. México, Praxis, 1997, 79 p.
- : *Basura y más poemas*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1991, 121 p.
- : *El escriba de pie*. México, Tintanueva, 2002, 64 p.
- : *El poeta y yo (1956/2000)*. México, Eón/Universidad de Tijuana/Instituto de Estudios Chicanos/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003, 430 p.
- : *Entreversos*. México, Del Ermitaño, 2004, 98 p.
- : *Graffiti 2000*. [México]/Monterrey, Solar/Consejo para la Cultura de Nuevo León, 2001, 62 p.
- : *Grito de perro*. Montevideo, Caracol al Galope, 2001, 59 p.
- : *Poeta + poeta*. México, Praxis, 1998, 72 p.
- LAVÍN CERDA, Hernán: *Alabanza de aquel vuelo y otras visiones*. México, Aldus, 1996, 191 p.
- : *Confesiones del Lobo Sapiens*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, 129 p.
- : *Cuando yo era niño y otras desviaciones*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, 242 p.
- : *Discurso del inmortal*. México, Hotel Ambosmundos, 2004, 107 p.
- : *Divagaciones del pequeño filósofo*. México, Del Ermitaño, 2005, 168 p.
- : *La sabiduría de los idiotas*. México/Puebla, Verdehalago/Universidad Autónoma de Puebla, 1999, 269 p.
- : *La sintomatología y otros palos de ciego*. México, Tintanueva, 2006, 120 p.
- : *La sonrisa del lobo sapiens*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, 267 p.
- : *Locura de Dios y otras visiones*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, 128 p.
- : *Nuevo elogio de la locura*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, 200 p.
- : *Tal vez un poco de eternidad*. México, Praxis, 2004, 117 p.
- PEREDNIK, Jorge Santiago: *El gran derrapador*. Buenos Aires, La Bohemia, 2002, 96 p.
- : *El todo la parte*. México, Tintanueva, 2005, 64 p.
- : *La querrela de los gustos*. México, Tintanueva, 2007, 64 p.

LÉXICO

- BUCK, Carl Darling: *A dictionary of selected synonyms in the principal Indo-European languages: a contribution to the history of ideas*. Chicago & London, University of Chicago Press, 1988, 1535 p.
- COROMINAS, Juan: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, [1980-1991], v. I.
- FORCELLINI, Aegidio: *Lexicon totius latinitatis, ab Seminarii Patavini alumno lucubratum deinde a Iosepho Furlanetto. Eiusdem seminarii alumno emendatum et auctum nunc vero curantibus*. Patavii, Typis Seminarii, 1940, v. I.
- PAGÉS, Aniceto DE: *Gran diccionario de la lengua castellana de autoridades con ejemplos de buenos escritores antiguos y modernos: ordenado con arreglo a la última edición de la Real Academia Española y enriquecido con numerosas voces, acepciones, frases y refranes que no constan en ningún otro*. Barcelona, Fomento Comercial del Libro, [s.f.], v. I.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española [disco compacto]*. Madrid, Real Academia Española, 2003, disco compacto (col. 4 3/4 plg. + 1 guía).
- TAMAYO, Juan José (dir.): *Nuevo diccionario de Teología*. Madrid, Trotta, 2005, 989 p.
- LIDDELL, Henry George et Robert SCOTT: *A Greek-English Lexicon*, New York, Oxford, Clarendon Press, 1951.

ESTUDIOS

- ACEVEDO MARTÍNEZ, Cristóbal: *Mito y conocimiento*. México, Universidad Iberoamericana, 2002, 2ª ed., 480 p.
- AIMARD, Paule: *El lenguaje del niño*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 263 p.
- ARGÜELLES, Juan Domingo (selec., pról. y notas): *El poeta y la crítica: grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos. Antología*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, 318 p.
- AVITAL, Eytan et Eva JABLONKA: *Animal traditions: behavioural inheritance in evolution*. Nueva York, Cambridge University, 2000, 432 p.
- BACHELARD, Gaston: *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002, 328 p.
- BARTRA, Roger: *Antropología del cerebro: la conciencia y los sistemas simbólicos*. México, Fondo de Cultura Económica/Pre-Textos, 2007, 236 p.

-
- BEUCHOT, Mauricio: *El ser y la poesía: el entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*. México, Universidad Iberoamericana, 2003, 152 p.
- BINNS, Niall: *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, 189 p.
- BLUMENBERG, Hans: *El mito y el concepto de realidad*. Barcelona, Herder, 2004, 126 p.
- : *Paradigmas para una metaforología*. Madrid, Trotta, 2003, 260 p.
- BOPP, Raúl: *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, 95 p.
- BORGES, Jorge Luis: *Arte poética: seis conferencias*. Barcelona, Crítica, 2001, 2ª ed., 181 p.
- BOWRA, Cecil Maurice: *Primitive song*. Cleveland, The World Publishing, 1962, 317 p.
- CAMURATI, Mireya: *La fábula en Hispanoamérica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, 371 p.
- CANDIDO, Antonio: *Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria*. México, Universidad Nacional Autónoma de México [Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos], 2007, 255 p.
- CARDENAL, Ernesto (sel. y pról.): *Antología de poesía primitiva*. Madrid, Alianza, 1979, 170 p.
- CASSIRER, Ernst: *Antropología filosófica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992, 336 p.
- CHUMACERO, Alí: *El sentido de la poesía y otros ensayos*. México, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, 1999, 151 p.
- CLOTTES, Jean et David LEWIS-WILLIAMS: *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona, Ariel, 2001, 176 p.
- CUESTA ABAD, José Manuel: *La escritura del instante: una poética de la temporalidad*. Madrid, Akal, 2001, 276 p.
- ELIADE, Mircea: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 2ª ed., 488 p.
- FRAZER, James George: *La rama dorada: magia y religión*. México, Fondo de Cultura Económica, 1956, 860 p.
- FRIEDRICH, Heinz (ed.): *Hombre y animal: estudios sobre comportamiento*. México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1981, 160 p.
- GALINIER, Jacques et al. (coords.): *Chamanismo en Latinoamérica: una revisión conceptual*. México, Universidad Iberoamericana / Plaza y Valdés / Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1995, 261 p.
- GARRAMUÑO, Florencia: *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007, 271 p.

-
- GARRARD, Greg: *Ecocriticism*. Londres, Routledge, 2004, 215 p.
- GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Madrid, Alianza, 1985, 2ª ed., 641 p.
- GONZÁLEZ CRUSSÍ, Francisco: *La fábrica del cuerpo*. México, Turner/Ortega y Ortiz, 2006, 169 p.
- GRAVES, Robert: *La diosa blanca: gramática histórica del mito poético*. Madrid, Alianza, 1994, 703 p.
- GUILLÉN-SALAZAR, Federico (ed.): *Existo, luego pienso: los primates y la evolución de la inteligencia humana*. Madrid, Ateles, 2005, 270 p.
- HAGENER, Fred: *La sabiduría de los árboles: historia, folclore, simbolismo, propiedades curativas*. Barcelona, Blume, 2006, 224 p.
- HALIFAX, John: *Shamanic voices: a survey of visionary narratives*. Nueva York, Arkana, 1979, 281 p.
- HARRIS, Marvin: *Nuestra especie*. Madrid, Alianza, 2004, 530 p.
- HEIDEGGER, Martin: *Arte y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006, 110 p.
- HUIZINGA, J.: *Homo ludens: el juego y la cultura*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 245 p.
- JAKOBSON, Roman: "El folklore como forma específica de creación", en *Ensayos de poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 7-22.
- JENSEN, Adler E.: *Mito y culto entre pueblos primitivos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 408 p.
- KIERKEGAARD, Sören: *Temor y temblor*. Buenos Aires, Losada, 2003, 147 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 416 p.
- : *Mitológicas I: lo crudo y lo cocido*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002, 396 p.
- : *Mitológicas II: de la miel a las cenizas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002, 439 p.
- LEWIS, Richard (ed.): *Out of the Earth I sing: poetry and songs of primitive peoples of the world*. Nueva York, Grosset & Dunlap, 1968, 168 p.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes: *El mito taíno: raíz y proyecciones en la Amazonía continental*. Río Piedras, Huracán, 1976.
- MALINOWSKI, Bronislaw: "El problema del significado en las lenguas primitivas", en *El significado del significado*. Buenos Aires, Paidós, 1954, p. 310-352.
- : *Myth in primitive psychology*. Londres, Kegan Paul / Trench / Trubner, 1926, 128 p.
- MELETINSKY, Eleazar M.: *The poetics of myth*. Londres, Routledge, 1998, 516 p.

-
- MITHEN, Steven: *The singing neanderthals: the origins of music, language, mind, and body*. Cambridge, Harvard University, 2006, 284 p.
- MUSCHG, Walter: *Historia trágica de la literatura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1977, 719 p.
- ONG, Walter J.: *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002, 191 p.
- PAZ, Octavio: *Las palabras y los días: una antología introductoria*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, 2008, 319 p.
- PEREDNIK, Jorge Santiago: *Entrevistas: poesía, filosofía, sociedad*. [Buenos Aires], Tres Haches, 2009, 160 p.
- PRATT, Louise H.: *Lying and Poetry from Homer to Pindar: Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics*. Michigan, University of Michigan, 1993, 190 p.
- QUIROZ MALCA, Haydée: *Fiestas, peregrinaciones y santuarios en México: los viajes para el pago de las mandas*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, 171 p.
- RADIN, Paul: *El hombre primitivo como filósofo*. Buenos Aires, Eudeba, 1960, 364 p.
- RAMA, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 2004, 4ª ed., 312 p.
- REYES, Alfonso: *El deslinde*, en *Obras completas*, t. XV, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 15-422.
- RICCEUR, Paul: *La metáfora viva*. Madrid, Cristiandad / Trotta, 2001, 2ª ed., 435 p.
- ROTHENBERG, Jerome: *Ojo del testimonio: escritos selectos 1951-2010*. México, Aldus, 2010, 437 p.
- : *Technician of the sacred: a range of poetics from Africa, America, Asia & Oceania*, Garden City, Doubleday, 1968, 530 p.
- SAPIR, Edward: *El lenguaje: introducción al estudio de habla*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, 280 p.
- TRÍAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix Barral, 1984, 2ª ed., 191 p.
- WELSH, Andrew: *Roots of lyric: primitive poetry and modern poetics*. Nueva Jersey, Princeton University, 1978, 288 p.
- ZALAMEA, Jorge: *La poesía ignorada y olvidada*. La Habana, Casa de las Américas, 1965, 240 p.

MULTIMEDIA

- YUPANQUI, Atahualpa: *Los éxitos del siglo*. [Buenos Aires], Sony Music Argentina, 2001, [CD].

ÍNDICE

Introducción / 4

I. “Hubo un tiempo”

Tiempo sin reloj / 12

Cotidiano animal / 16

Los nombres iniciales / 19

Primer tramo / 24

Otra medida otorgada / 27

Otras extensiones / 30

Lo sombrío / 34

Todavía no acaba / 37

Las distancias de la noche / 39

Poema “Hubo un tiempo” / 42

II. “Como en el principio”

El clamor de los árboles / 44

Más allá del gemido / 47

Huyendo de los cielos / 50

A menudo no hay nadie / 53

El retorno al bramadero / 57

Desvarío de los cielos / 61

Visión de los caníbales / 62

El temblor más absoluto / 67

Del bramadero al infinito / 72

Poema "Como en el principio" / 75

III. "Poetarzan"

Ser poeta / 77

Respetar la lengua / 80

Selva de letras / 84

Enfermedad y alivio / 88

Fabricar otro sol / 92

Perplejidad de poeta / 95

La escritura muda / 100

La lectura dicha / 104

Ajeno y propio / 107

Poema "Poetarzan" / 112

Consideraciones finales / 114

Bibliografía / 118