



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

(Literatura iberoamericana)

Facultad de Filosofía y Letras

**LA REPRESENTACIÓN DE DIOS
EN LA LÍRICA CHIHUAHUENSE
(Hacia una poética de la complejidad)**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LETRAS**

PRESENTA

LIC. MARÍA LIBRADA RIVERA VALDEZ

ASESOR

Dr. Tadeo Pablo Stein Programa de Posgrado en Letras

Ciudad de México, Noviembre, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Dedicatorias

A mi madre,
Señora Gregoria Valdez González, †
que amó a Dios, confiada y alegremente.

A mi querida nina,
Señora María de Jesús Romero Vda. de Mata, †
que amó a Dios, entre la ruina y el dolor.

A ellas, mis amadas, fuertes en Dios.

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo I. POESÍA Y REALIDAD	12
I.1. Poesía: el <i>desorden</i> en la realidad de la vida cotidiana	16
I. 2. Poesía y sociedad	37
Capítulo II. POESÍA Y RELIGIÓN	46
II. 1. Lo divino y el proceso sacralizador: la clausura de la realidad cotidiana	47
II. 2. Vivencia de lo sagrado y experiencia poética	53
II. 3. ¿Silencio ante la revelación sagrada o poesía mística?	56
II. 4. Noción de símbolo	62
II. 4. 1. El texto religioso: símbolo y acción ilocucionaria	73
II. 5. Fugaz reminiscencia de una tradición: símbolo y medioevo	87
II.6. El poeta: ¿demiurgo o intérprete de Dios?	91
Capítulo III. EXPRESIONES DE LO SAGRADO EN LA POESÍA CHIHUAHUENSE	104
La plegaria	114
A la Purísima Concepción	122
Reflexión	130
Capítulo IV. REPRESENTACIONES DE DIOS EN LA POESÍA CHIHUAHUENSE. PRIMERA PARTE DEL SIGLO XX	136
Elí, Elí, ¿Lamma sabacthani?	150
Éxtasis	159

Tú sobre todo	163
El viandante	168
Ángelus domine	176
Capítulo V. DEICIDIO Y AÑORANZA DE LO SAGRADO EN LA POESÍA CHIHUAHUENSE (1960-2004)	184
Soy un hombre de mi tiempo	188
Señor	194
Prueba de amor	207
Solsticio	217
¿Nunca previste, Dios, la invención?	221
Asesinato	225
Paquimé	230
Chiricahua	231
CONCLUSIONES	241
HEMERO-BIBLIOGRAFÍA	248

Introducción

La presente tesis muestra y analiza la producción lírica chihuahuense que expresa las diversas representaciones o ideas de Dios o de lo sagrado. Aunque una buena parte podría considerarse poesía religiosa, se trata de una configuración más amplia, que incluye textos antirreligiosos y otros más, en los que se produce una transvaloración semántica entre lo sagrado y lo amoroso. El acervo poético se obtuvo mediante investigación en archivos históricos de la ciudad de Chihuahua. Dicho trabajo me situó ante ciertos textos, de distintas épocas y temáticas, elaborados desde diferentes intencionalidades comunicativas y portadores de diversas actitudes ante lo sagrado, en los cuales, no obstante, se aludía a una noción de Dios o se proyectaba, de una u otra forma, una representación divina. Estos disímiles discursos, ofrecientes, empero, de una idea de Dios (incluso aquellos que planteaban la extinción de toda divinidad), hizo resurgir la pregunta acerca de la referencia “Dios” textualizada en dichos constructos. La lectura crítica de estos textos, su análisis fónico-fonológico y semántico, me permitió valorarlos como expresiones lingüísticas con valor estético. Envié a mi inicial asesora de tesis los textos que había recopilado, a fin de reafirmar mi valoración literaria. Estuvimos de acuerdo en su calidad estética.

Pero las preguntas de investigación (y quizá cualquier tipo de pregunta) nacen en virtud de varios y distintos factores y motivos, presentes y pretéritos que, a su vez, se entretajan. Así, ante esa inicial consideración semántica sobre los documentos encontrados en los archivos históricos, irrumpieron algunas dudas, largamente guardadas en mi “archivo existencial”, como producto de experiencias interpersonales.

Por una parte, desde muchos años atrás, tuve oportunidad de conocer, tratar y convivir con personas que, individual y socialmente, se asumían como creyentes de una fe (católica, neocristiana, mormona, etc.), cuyos principios conocían bien. Pese a tal conocimiento, llevaban a cabo acciones reñidas con dichos principios, sin mostrar

preocupación o remordimiento alguno. Al plantearles que Dios podía ver su comportamiento, y si no temían el juicio divino, esas personas, con toda tranquilidad, aseguraban tener un trato especial y directo con Dios. Frente a la idea de un juicio divino personalizado y condescendiente, mis preguntas giraban en torno al concepto de Dios vigente en una sociedad nutrida por el individualismo burgués, el pragmatismo y la impudicia.

En otra vertiente experiencial, he observado un peculiar fenómeno de compensación, por el cual ciertos individuos —quienes en determinados contextos y momentos asumen posiciones políticas contestatarias, y, por diversas circunstancias, deben moderarlas, o incluso renunciar a ellas, para incorporarse a la vida de instituciones o instancias gubernamentales— devienen en terribles detractores de Dios, como si al vituperar a Dios o negar lo sagrado se resarcieran por la renuncia a sus posiciones revolucionarias. O como si Dios fuera lo único que se les permitiera criticar. O como si sintieran que es más conveniente dirigir su rabia a Dios, y no al poderoso en turno. He tratado con colaboradores del poder, quienes critican, con vehemencia e incluso procacidad, la injusticia, opresión y arbitrariedad de Dios, pero soslayan la injusticia, corrupción y arbitrariedad de los políticos hegemónicos para los que trabajan.

A estas dos vertientes de experiencias interpersonales, debe agregarse mi observación sistemática y consciente tanto de la vida social desacralizada como de los efectos masivos de un laicismo que tacha de “reaccionario” o “confesional” cualquier discurso que revalore lo sagrado.

Las mencionadas experiencias suscitaron preguntas acerca de los significados atribuidos al referente *Dios*. Por una parte, el nombre de Cristo, el Dios hecho hombre, cercano, terrenal y sensible, ¿da la pauta para creer que Dios transige con la mentira y la deslealtad humana?, ¿es posible negociar egoísmo, corrupción e infamia a cambio de creencia, bautismo y diezmo (y en todas las iglesias los fieles

pagan una contribución)?, ¿es maleable la representación de Dios?, quienes creemos, ¿a qué Dios nos referimos?, ¿ese Dios es, en verdad, el de nuestros antecesores?, las representaciones de Dios, ¿cómo se proyectan en la sociedad?, ¿se proyectan, efectivamente, en nuestro orden social desacralizado? Y una pregunta clave: la actual poesía de Chihuahua, ¿es un lugar discursivo para el referente Dios?

Estas **interrogantes** impulsaron la investigación. A medida que avancé, tanto en la exploración de archivos como en la lectura de bibliografía, fue posible plantear objetivos e hipótesis de trabajo. Al formular aquellos, hice dos importantes delimitaciones. Una, concerniente al género literario que habría de analizar: elegí centrarme en el texto lírico. Y dos, relativa a la temporalidad de los textos: decidí investigar solo los siglos XIX, XX e inicios del XXI.

Conocer, describir y analizar los textos líricos chihuahuenses que expresen una representación de Dios o de lo sagrado, son algunos de los **objetivos** de la indagación. Asimismo, mostrar el carácter de desorden genésico de dicha poesía.

Ciertas **hipótesis** orientaron el trabajo: 1. La poesía constituye un desorden genésico; 2. En la tradición literaria chihuahuense existe una producción poética cuyo tema o significado predominante es Dios; 3. Si existe en la tradición literaria chihuahuense una poesía religiosa, entonces hay una poética de la creencia religiosa (una retórica de lo divino; 4. Esa retórica de lo divino es también una retórica del desorden genésico (una poética de la complejidad); 5. En la poesía chihuahuense se manifiestan complejamente distintas representaciones de Dios, las cuales emergen del entorno (sistema eco-socio-cultural) y retornan a este, como neguentropía.

Desde el planteamiento del proyecto, determiné desarrollarlo desde dos pistas temático-argumentativas: una, de carácter teórico, que me diera las bases explicativas de esta idea compleja sobre la poesía; otra, que funcionara a manera de ilustrativa y me llevara a analizar ciertos textos líricos cohesionados y animados por

una carga semántica también específica: la representación de Dios o de lo sagrado. Estos dos temas orientan el trabajo.

La relación entre uno y otro tema, no evidenciada y menos aun valorada, ni por los estudios literarios ni por la reflexión filosófica, me parece importante por múltiples razones, algunas de las cuales se explican en los dos capítulos iniciales. Adelantaré señalando que poesía y religión se ancoran en un mismo territorio sémico, incluso despliegan dispositivos retóricos y simbólicos análogos y, en especial, ambas constituyen un desorden —lógico, categorial, histórico, lingüístico, cultural—que, funcionando como elementos entrópicos de estos sistemas, a la vez son capaces de regenerarlos. Se trata, entonces, de tematizar sobre los discursos religioso y poético desde un lugar de la teoría compleja, abrevando, no obstante, en ciertas fuentes de análisis canónicas o tradicionales. Sin afán de abundar sobre los recursos bibliográficos, todos los cuales me resultaron relevantes o cautivadores o sugerentes o fascinantes, debo mencionar el papel clave y orientador, para el desarrollo del presente trabajo, de las obras de Edgar Morin, Paul Ricoeur, Jean Ladrière, Pseudo Dionisio Areopagita, Henry Bergson, Michel de Certeau, Tomás Navarro Tomás, Peter Berger y, por supuesto, la obra de Hölderlin.

Intento, situada en la tradición literaria latinoamericana, avizorar explicaciones y discursos emergentes de diversas disciplinas; ser capaz de valorar y comprender el texto literario tanto en su unicidad “ontológica”, como en su resonancia en la vida del *ser humano* (concepto este que anoto en cursivas, para indicar rápidamente que también muestra visos de redefinición). Me he resistido a continuar repitiendo, en un interminable soliloquio teórico-literario, las mismas citas, de las mismas fuentes, de los mismos autores convertidos en cánones de la reflexión en lengua española. Por eso he partido del horizonte complejo; por eso mismo elegí el análisis de poemas chihuahuenses (incluso textos inéditos, extraídos de algunos archivos históricos) y no los textos consagrados por la tradición, hipercomentados en

algunos circuitos académicos e hipoleídos en el mundo de la realidad cotidiana. Ciertamente, no estoy contra esos amados textos clásicos; pero el “mundo del texto” (Ricoeur, 2001) tiene espacio para otras expresiones y otras redescpciones de la realidad; ese mundo está fluyendo siempre de significaciones; a la espera de todo aquello que emerja e ilumine “nuestros posibles más propios” (Ricoeur, 2001). En tal sentido, “epígono” deviene en término desgastado, casi mercadotécnico. Desde mi perspectiva, los poemas aquí analizados no son obras de epígonos; de hecho no hay epígonos, cada individuo es el protagonista de su propio devenir y de su propia competencia lingüística. Y lo que se produce son las inter y retroacciones entre los individuos y sus prácticas discursivas.

En el capítulo I, entonces, se tematiza sobre poesía y realidad; la concepción de una y otra y sus interacciones. Fue necesario delimitar el concepto *realidad*, en función de comprender cómo en la realidad de la vida cotidiana irrumpen discursos simbólicos que suspenden los sentidos inmediatos; discursos como el poético o el sagrado, que establecen sus zonas específicas de significado, en las cuales la referencia y la pragmática comunicativa se ven eclipsadas. Zonas del desorden, tan indispensables para la vida y la cultura como las zonas del orden. A tal desorden me referiré también en este capítulo.

En el capítulo II se trata la naturaleza de lo sagrado y de lo poético; se analiza cómo, con un origen antropolingüístico común y una serie de características clave también comunes, uno y otro discurso se distancian radicalmente. El texto religioso, obteniendo su luz interpretativa de un principio de fe, exige la aceptación de este para ser comprendido y valorado. La certeza y la asunción de su fe lo iluminan. Mientras que el texto poético, se crea a partir de su única y estratégica estructuración de metáforas, símbolos y ritmos, generados estos en la experiencia vital y la competencia lingüística de cada poeta. Tal proceso de creación establece sus propias reglas, su particular juego interno entre lenguaje, experiencia y secreto. Sobre esa

piedra autárquica descansa el edificio de lo poético y, asimismo, su iluminación interpretativa.

Habría que resaltar la trascendencia de las ideas del Pseudo Dionisio Areopagita, simiente del misticismo, no únicamente sobre el pensamiento cristiano, sino en la acuciosa y elaborada concepción de la obra literaria. A través de su libro, *El Corpus Dionisiaco*, que reconocía la eficaz hermosura de las palabras —estas, materia iluminada por la belleza original de Dios— se estaba evidenciando la singularidad de la poesía, la cifra de su identidad como construcción lingüística.

En el capítulo III, y a la luz de las ideas bergsonianas sobre religión estática y dinámica, se analiza un primer bloque de textos poéticos que datan del siglo XIX. He querido mostrar, mediante el examen respectivo, cómo este tipo de poemas evidencia la función fabuladora planteada por Bergson, y despliega una intencionalidad que lo distingue de poemas también religiosos, pero concebidos desde una “religión dinámica”, según los términos bergsonianos (Bergson, 1997). Así, siendo discursos sobre lo sagrado o en torno a Dios, estos poemas y los que se presentan posteriormente, proyectan un distinto valor ilocucionario (el despliegue de una intención comunicativa) y, también efectos perlocutivos diferentes (resonancias o efectos sobre los receptores).

El capítulo IV contiene el análisis de los textos poéticos chihuahuenses objeto de estudio, en un primer conjunto que abarca las décadas iniciales del siglo XX. Aunque centrado el examen en dicha producción, se ofrece una rauda reconsideración sobre la lírica precedente y las condiciones socioculturales (siglos XVI, XVII, XVIII) de su emergencia. Esto resulta necesario para advertir cómo las diversas representaciones de Dios van dialogando, conviviendo en una praxis religiosa que también expone matices, elementos diferenciadores; y asimismo, cómo la idea de Dios se imbrica de significados diversos. La figura de Jesucristo —presente siempre, pero no predominante en esa producción previa que rápidamente se

rememora— va adquiriendo nuevos y poderosos matices de significación; de modo que en este primer acervo lírico pueden advertirse importantes transformaciones en la representación divina. La poesía chihuahuense del joven siglo XX, reconstituyendo la imagen de Jesús Cristo con una fuerza que surge de la subjetividad y de la experiencia íntima de lo sagrado, instaura una dialógica entre lo humano y lo divino. Desde esta subjetividad y en tal dialógica, la figura de Cristo va a irradiar nuevos significados, que buscan nuevas formas expresivas; y las encuentran, desbordándolas hacia distintos campos semánticos. El cotejo de una y otra producción lírica hace surgir, meridianamente, la diferencia capital entre una expresión poética que surge de la religión estática, y otra cuya fuente de creación es la religión dinámica.

En el capítulo V, se analiza la producción lírica de la segunda mitad del siglo XX, prolongada a los años iniciales del XXI. Las imágenes de Dios configuradas en esta poesía son tan diversas como opuestas. Hacia la década de los sesenta, un Dios nuevamente lejano e indiferente se configura en la lírica chihuahuense. Pero desde tal percepción, esa lejanía no se origina en la omnipotencia divina, sino en la imposibilidad de Dios para responder las preguntas clave del individuo humano. Y el relato neotestamentario solo agrega la derrota divina. En esta lírica, arrogante y crítica, todo valor sagrado parece cuestionable, destruido.

Igualmente, se examina otras expresiones poéticas, contemporáneas a aquella vertiente impía, las cuales continúan hasta el siglo XXI. La más reciente producción expone un peculiar proceso de transvaloración semántica, por el cual se genera la humanización de Dios y la divinización del sujeto amado, o la sacralización del entorno. Constituye, en esencia, formas diversas, proteicas, de evocar y convocar a Dios.

Capítulo I

I. POESÍA Y REALIDAD

La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad.

Hölderlin

La poesía es acontecimiento fundamental. Lo que hace acontecer es la realidad, el ser y el orden humanos, a la vez que altera, suspende, eclipsa la realidad, el ser y el orden humanos. Por este juego paradójico, la poesía deviene en un “hábitat” espiritual en donde el ser humano se revela, y revelándose, se sustenta y permanece como humano. Ese entorno humanizado es posible *en* y *por* el lenguaje. Si un principio distintivo del ser humano es la necesidad de dar sentido a la realidad (Berger, 2006, p. 42), el lenguaje constituye el sistema primordial, la máquina cognitiva creada para satisfacer tal necesidad.

En términos sistémicos (Morin, 2006), mediante el lenguaje, el sistema vivo se relaciona con otros sistemas (vivos y artificiales), se abre al entorno para nutrirse de él y ser parte viva del mismo. Un entorno que no se reduce a las meras circunstancias (geográficas, sociales, familiares) sino que es constitutivo permanentemente de todos los seres que se alimentan de él (Morin, 2006, p. 236).¹ Es el ecosistema, en el cual se

¹ El *entorno*, desde la teoría de la complejidad, deviene en ecosistema; es más que una reserva de alimento, más que una fuente de energía de la cual se extrae organización, información, complejidad; el entorno es parte activa, interactuante y constitutiva de los seres que dependen de él. Los sistemas vivos (los seres humanos, entre ellos) construyen y mantienen su existencia, su

organizan todos los sistemas, incluido el de la cultura. Esta es, entonces, construcción humana posibilitada por el lenguaje.

Pero en ese entorno humanizado, también el tiempo debe perfilarse en el lenguaje y cobrar significación. El carácter social del lenguaje, raíz de su fuerza dialógica, prepara el camino a la historia. “Desde que somos un diálogo y podemos oír unos de otros”, avistaba Hölderlin (2005), surgen los significados en torno al tiempo. De este modo, desplazando la eternidad, el lenguaje perfila el tiempo; somos diálogo en la medida en que hemos experimentado un pretérito de nuestro ser, en que establecemos un presente o avizoramos un futuro. Somos diálogo en la medida en que necesitamos de los demás para apropiarnos del mundo y construir la propia identidad. El lenguaje separa a los individuos, pero también los reúne. Separa el tiempo en presente, pasado y futuro. Aúpa la historia frente a la eternidad. Pero en y por el mismo lenguaje, el *logos* del discurso histórico interactúa, pugna, prevalece o es elidido por la poetización de la eternidad. La esencialidad del lenguaje proviene de esa potencia para registrar el tiempo como historia, en tanto acciones humanas, concretas, cambiantes, y, asimismo, captar, evocar, atrapar lo permanente, seguir reinventando la eternidad.

Desde esta explicación, el *discurso* poético² se finca en una doble esencialidad: una, la del lenguaje en sí, como signo que se desborda hasta llegar al mundo, al

autonomía, su individualidad y su originalidad, solo en la relación ecológica, es decir, *en y por* la dependencia de su entorno. De ahí que el entorno sea –para la teoría compleja– una de las dimensiones de la vida, y no un conjunto de circunstancias “externas” a la consciencia (Morin, 2006, pp. 235-236).

² *Discurso*, término que utilizo a lo largo de este documento, se refiere a la producción de significado o sentido mediante la palabra (signo lingüístico), sí, **pero más allá de la palabra sola y aislada**, más allá del signo lingüístico entendido como unidad mínima y diferenciadora (“en la lengua, cada término tiene su valor por oposición con todos los demás términos”, según Saussure); más allá de ese signo regido por sus propias reglas, en la inmanencia del sistema. Por el contrario, en la instancia del discurso, la unidad no es la palabra, sino la frase y, con esta, el acto predicativo. En la frase interactúan los signos lingüísticos, las motivaciones del hablante, los factores contextuales de la comunicación, etc. La frase dice algo sobre algo o alguien y, además, se dirige a alguien. Entraña un acto predicativo. El discurso, entonces, tiene como unidad la frase, **no** la palabra. Y de este modo, su rasgo más destacable

sujeto hablante y al otro, al que escucha. Y dos, la del lenguaje como instauración de lo permanente, es decir, la *poiesis* que instaure y revele lo perdurable del ser. Y si la poesía revela esta permanencia del ser, entonces deviene en una acción orientada hacia la eternidad. Pero la eternidad es un holograma de Dios. Es decir, Dios está contenido en ese holograma y este, a su vez, está contenido en Dios.³ Por ende, la poesía es gesto mimético de lo divino, en tanto persigue lo eterno. Como expresaba Hölderlin, el ser humano solo puede habitar el mundo poéticamente, pues una de sus aspiraciones clave ha sido y sigue siendo superar la muerte, vencer ese abismo que angustia y subleva, desde Gilgamesh hasta Ayocuan Cuetzpaltzin. De ahí que la poesía constituya la esencia de lo humano. Así, poesía y lenguaje se arraigan en el

consiste en que, al decir algo, hay una referencia fuera del sistema lingüístico, es un decir algo sobre las cosas, los seres, el mundo. El discurso es una mediación entre dos órdenes: el de los signos y el de la realidad. Esta concepción del discurso, como puede apreciarse, es ajena a la idea estructuralista del lenguaje. No está de más explicitar que diversas corrientes semiológicas y de análisis del discurso, entienden este como un hecho comunicativo más amplio, que abarca la generación de significado y sentido no solo mediante el signo lingüístico, sino por cualquier otro signo; desde tal concepción, se producen discursos orales y escritos; pictóricos, fílmicos, cinéticos, etc. Esta extensión conceptual también redefine el término *texto*. En esta tesis, discurso y texto se refieren a la producción de significado y sentido vía las palabras, esto es, mediante el sistema lingüístico (Cassany, Luna y Sanz, 2005, pp. 313-317)

³ Desde la teoría compleja, tres principios permiten pensar la complejidad de lo real: el principio dialógico, el de recursividad organizacional y el holográfico. Un holograma es una imagen en la que cada punto contiene la casi totalidad de la información acerca del objeto que representa. El principio holográfico significa que no solo la parte está en el todo, sino que el todo está inscrito de cierta forma en la parte. Este tercer principio de la complejidad (al igual que el primero y el segundo) está presente tanto en el mundo biológico como en el sociológico; por ejemplo, en la instancia biológica, cada célula de nuestro organismo contiene la totalidad de la información genética de ese organismo. Análogamente, la sociedad, en tanto que todo, mediante su cultura, está presente en la mente de cada uno de sus individuos. De este modo, el principio holográfico viene a superar la visión reduccionista de la realidad, que no ve más que las partes (los “objetos” de estudio de una cierta realidad); y la explicación holística, la cual no ve más que el todo. Desde el principio holográfico, no se puede concebir ni explicar el todo sin concebir a las partes que lo constituyen, ni se puede concebir las partes sin concebir el todo (Morin, 2003, p. 107). Así pues, aquello que conocemos sobre el todo, reentra a nuestro conocimiento de las partes de ese todo, y lo que aprehendemos de sus partes, reentra a nuestro conocimiento de ese todo. Es un proceso recursivo. En el caso de Dios, la eternidad es una especie de holograma que representa, remite a la totalidad divina. Sé de Dios por mediación del holograma de eternidad, y sé de la eternidad a través de la idea total de Dios.

núcleo de la vida humana. Y el estudio de lo poético siempre apunta a una reflexión sobre lo lingüístico.

Desde estas consideraciones, el presente capítulo tematiza acerca de la poesía como sistema simbólico, el cual es creado por el ser humano y, a la vez, crea al ser humano; si Hölderlin intuía la poeticidad fundamental de la existencia humana, sería posible reafirmar ese carácter único de lo humano, pero comprendido en el proceso de su gestación y realización social. Se pretende reafirmar los postulados de Hölderlin, pero asumiendo nuestra condición terrenal; asumir que en la inmediatez de la materialidad y lo histórico, el lenguaje no es solo una dádiva de Dios ni la palabra poética una mera concesión divina, sino una construcción del hombre en el mundo real, objetivo, complejo. Una construcción que construye al propio constructor.

Desde la mirada de Hölderlin, lenguaje y poesía nombran lo permanente, lo inmutable. Al ser la poesía palabra de lo sagrado, al traer a los dioses hasta la vida humana, se torna ella misma en donación, en el profundo destino humano legado por Dios. De manera que las obras y creaciones de los hombres pueden ser grandiosas y llenas de ingenio, pero la esencia de la vida no radica en tales creaciones; la esencia de la esencia es la poesía. Hölderlin acepta la inventiva del hombre, pero señala que “todo esto no toca la esencia de su morada en esta tierra, todo esto no llega a la razón de ser de la existencia humana” (cit. en Heidegger, 1985, p. 139). Es la poesía la esencia de ese existir; y dicha esencialidad no es logro humano, es un don, un legado divino.

Mi planteamiento inicial comparte plenamente los postulados del poeta Hölderlin en cuanto al carácter esencial de lenguaje y poesía. Sin embargo, quiero entender cómo, si bien Dios dispuso, en su ilimitada bondad, donar el lenguaje al *homo sapiens*, este debe experimentar un complejo proceso que transfiera concreción humana a tal donación. Sapiens debe actualizar permanentemente ese legado. En

virtud de ello, es preciso tratar la dinámica entre poesía y realidad, aun a sabiendas de que es en la dimensión social donde se cumplen y manifiestan cabalmente las nociones de realidad.

I.1. Poesía: el *desorden* en la realidad de la vida cotidiana

El término *realidad* será entendido, en un principio, siguiendo la definición del Diccionario de la Real Academia: “Existencia real y efectiva de algo.” Incluso, si se me pide afinar la noción de realidad que aquí se asume podría, sin caer en impertinencia, referirme a la realidad primordial planteada por Ortega y Gasset:

La realidad primera, aquella de la que dependen o sobre la que descansan el resto de realidades. [...] Ortega llama *dato radical o realidad primordial* al ámbito de la realidad absolutamente cierto, indudable; [...] El dato radical es la vida. (Echegoyen, 1997).

Realidad, entonces, es la cualidad propia de los fenómenos que reconocemos como independientes de nuestra voluntad; es decir, no sujetos a nuestra volición; no desaparecen por orden o deseo nuestro (Berger y Luckmann, 2008, p. 11).

Pero esta realidad, como es sabido, consta de diferentes “esferas”; no se produce en un solo estrato o entidad, sino que se compone de realidades múltiples, y los seres humanos sabemos movernos en esas diferentes esferas de la realidad; admitimos que el mundo está constituido por esa multiplicidad de dimensiones de lo real. Y, envolviendo dichas esferas, en coexistencia con ellas, está la realidad por antonomasia: *la realidad de la vida cotidiana*. Para los sujetos, el lugar (aquí) y el tiempo (ahora) que se presentan en la vida cotidiana convierten a esta en el superlativo del realismo; la realidad de la vida cotidiana se impone a las personas como un orden significativo preestablecido, objetivado, generalizado; los objetos del mundo han sido designados y ordenados previamente (por el lenguaje). Para cada sujeto, desde antes de su nacimiento, el nombre y el orden de las cosas están ya establecidos, le son

entregados como instrumentos simbólicos que le serán fundamentales frente a la existencia individual y social. Cada individuo, desde su subjetividad, comprende y experimenta la realidad de la vida cotidiana, pero todos la aceptan como punto de partida para entenderse en el mundo común y sobrevivir en él.

La realidad de la vida cotidiana se da por establecida como realidad. No requiere verificaciones adicionales sobre su sola presencia y más allá de ella. Esta ahí, sencillamente, como facticidad evidente de por sí e imperiosa. Sé que es real (Berger y Luckmann, 2008, p. 39).

Ahora bien, a la vez que esa realidad de significados generalizados, masivos y de un alto grado de intensidad, existen otras “esferas de la realidad”, cuyo circuito de significación está delimitado, inscrito en zonas muy distintas y alejadas de la realidad de la vida cotidiana. Se trata de “zonas limitadas de significado” (Berger y Luckmann, 2008, p. 41) producidas principalmente por el arte, la ciencia y la religión. Para acceder a dichas zonas, la conciencia debe dar un salto; el arte, la experiencia religiosa, la invención científica e, incluso, un sostenido y profundo dolor, generan una tensión distinta de la conciencia, que la obliga a traspasar la facticidad de lo cotidiano, a alejarse de ello y acceder a una dimensión opuesta, diferente. Podría decirse que un desorden, poderoso y profundo, irrumpe, desplazando el orden de la realidad cotidiana. En el éxtasis religioso o en el asombro poético, en la fascinación por el descubrimiento o la invención científica, en el incesante dolor exacerbado, se produce un giro en la forma de percibir y experimentar la realidad. La percepción se transforma; la noción de realidad se ve alterada, contradicha, se rompen las normas de su facticidad. Se produce un viraje epistemológico.

Ese desorden se despliega rompiendo y degradando la noción masiva y objetivada de la realidad cotidiana. Este proceso tiene bastante de azar y misterio, de irracionalidad y necesidad. Desde la lógica imperante y en la perspectiva epistemológica legitimada social y académicamente, para las cuales el concepto *orden*

es la clave maestra de la ciencia y la cultura, el desorden se valúa como negativo, dañino, caótico... Efectivamente, el caos siempre está allí, como la gran amenaza de la vida, y el desorden anuncia su inminencia. De ahí el pavor y la negación científica y filosófica del concepto *desorden*. ¿Es el desorden un anticoncepto? Lo parecería, desde el sentido común que nutre la realidad cotidiana. También para un pensamiento regido por los principios de disyunción y reducción (el positivismo en sus múltiples manifestaciones). No lo es, desde el pensamiento complejo y desde una epistemología que entiende el desorden como parte constitutiva de la realidad.

Pero, ¿cómo llegar a comprender este carácter consustancial del desorden? Solo si se parte del concepto de *calor* como la idea matriz y motriz, la cual asocia en sí misma energía y desorden, transformación y dispersión. De este modo y a la luz de los descubrimientos de la microfísica y la termodinámica, el desorden se revela tan importante y vital como el orden:

Ahora bien, este desorden está presente en el microtejido de todas las cosas, soles y planetas, sistemas abiertos o cerrados, cosas inanimadas o seres vivos. De golpe, es completamente diferente del desorden que va unido al segundo principio de la termodinámica ⁴ (Morin, 2006, p. 51).

Volviendo a la explicación de fenómenos como la vivencia religiosa o artística, o la invención científica —esas zonas limitadas de significado que parecerían generar el desorden cognitivo, emocional y existencial en el mundo de la realidad cotidiana— resulta crucial comprender que su relevancia significativa vuelve necesariamente al seno de la realidad cotidiana. Las vivencias religiosas, por ejemplo, aun trazando una

⁴ El 2do. principio termodinámico (Clausius, en 1850) plantea la *degradación* de la energía; no su disminución, pues esto contradiría el 1er. principio (la indestructibilidad y conservación de la energía), sino que la energía que toma forma calorífica no puede reconvertirse enteramente, y pierde, así, una parte de su capacidad para efectuar un trabajo; pero toda transformación (todo trabajo) libera calor y, por ende, contribuye a tal degradación. Este desgaste en la aptitud para transformarse y realizar un trabajo, propia del calor, fue denominado por Clausius como *entropía* (Morin, 2006, p. 51).

ruptura con el orden cotidiano y el sentido común, se reinsertan en el discurso de la realidad cotidiana, mediante el lenguaje.

Es importante destacar, sin embargo, que la realidad de la vida cotidiana retiene su preeminencia aun cuando se produzcan “saltos” de esta clase. El lenguaje, al menos, establece la verdad de esto. El lenguaje común de que dispongo para objetivar mis experiencias se basa en la vida cotidiana y sigue tomándola como referencia, aun cuando lo use para interpretar experiencias que corresponden a zonas limitadas de significado. [...] vale decir, “traduzco” las experiencias que no son cotidianas, volviéndolas a la suprema realidad de la vida cotidiana (Berger y Luckmann, 2008, pp. 41-42).

No obstante, dicha reinsertión no es sencilla ni simple, sino paradójica y compleja; si bien el lenguaje es el factor fundamental de esa reincorporación al discurso y la realidad comunes, también constituye el elemento con el cual se lucha y se crea. Ni el científico ni el poeta ni el místico atraviesan infructuosa o impunemente esas zonas de significaciones específicas, como lo son la ciencia, la poesía o el encuentro con lo divino. Se retorna al mundo común para “decirlo” de otra forma, para captar en él espacios inéditos, vislumbrando la multiplicidad de interrelaciones entre el mundo de la *physis*, el de lo humano y el de lo social. Aventurarse en la creación científica o artística, o en la experiencia sagrada, conlleva a una distinta percepción de la realidad, la cual, aun siendo parte del mundo y del lenguaje comunes a todos, los rebasa y los ilumina. El científico, el poeta y el místico redescubren la realidad. Pero tal re-descripción planteará desafíos inmediatos; en principio, frente al lenguaje, que aparecerá limitado e inoperante.

De ahí que los poetas, a través de los siglos, hayan expresado la incapacidad y limitación del lenguaje humano cuando se trata de transmitir la profundidad de las emociones, o la revelación poética. Esta insuficiencia podría ser cierta, pues como todo sistema, el lingüístico está expuesto al desgaste, que se hace más evidente

cuando se trata de comunicar experiencias tan complejas como la religiosa o la estética. Entonces su capacidad comunicativa puede mostrar entropía, es decir, un desgaste sistémico que le impide funcionar adecuadamente.⁵ En el sistema lingüístico, la entropía puede evidenciarse en el grado de incertidumbre o ineficacia comunicativa que se presenta, tanto al querer transmitir con palabras una experiencia compleja o novedosa, como a la no comprensión, por parte del receptor, de ese mensaje complejo, llámese poesía, modelo científico, texto místico, etc. En un movimiento inicial, la entropía surge como el desgaste en el sistema de la lengua, y es observable, casi medible, cuando dicho sistema es experimentado como ineficaz para transmitir realidades inéditas (lo que muchos poetas, sobre todo místicos y románticos, han aducido). Sin embargo, esa misma entropía impele a buscar, en el entorno, energía positiva que regenere la capacidad expresiva y comunicativa de tal sistema.

Así pues, a partir del corpus léxico y de las formas estructurales de una lengua, así como de su tradición cultural, los hablantes (en especial los poetas) exploran, despliegan innovaciones léxicas, reinventan voces, producen comparaciones y correspondencias insólitas, renuevan giros verbales, resignifican antiguos términos, etc. Tal proceso regenerador, partiendo de una entropía del sistema lingüístico, vuelve al mismo, pero como *neguentropía*⁶, es decir, fuerza

⁵ Concisamente: la entropía es la magnitud del desgaste o desorden de un sistema, que le imposibilita la ejecución de un trabajo dado.

⁶ La neguentropía es un término surgido desde la Física, con Schrödinger (1945), aun cuando él la designa como *entropía negativa*; el término ha evolucionado y forma parte de las teorías de los sistemas y de la complejidad. Se concibe que hay neguentropía en las organizaciones activas y productoras de sí, esto es, capaces de regenerar su propia organización mediante el bucle recursivo /auto-productivo. Si la entropía es la magnitud del desgaste o desorden de un sistema, la neguentropía es la magnitud de reorganización y regeneración del sistema abierto (de la organización activa y auto-generadora). No hay neguentropía en los sistemas cerrados, los cuales solo evolucionan hacia la entropía creciente (las estrellas, por ejemplo). Pero en los sistemas abiertos, la inversión de entropía (neguentropía) permite la regeneración, la reorganización. Así entendido, el concepto de neguentropía es el aspecto termodinámico de toda regeneración,

generadora de orden y eficacia sistémica. La neguentropía se refiere, entonces, a la energía que el sistema importa del ambiente para mantener su organización y sobrevivir. En esta interacción de fenómenos entrópicos y neguentrópicos se mantiene la vida de todos los sistemas abiertos, como el de la cultura, el de los seres humanos, el del lenguaje.

Por tanto, es debido a esa sensación de no completitud lingüística, a la supuesta imperfección o ineficacia del sistema verbal, que la poesía debe crear estrategias de expresión; y lo hace trastocando el significado “normal” de las palabras, incluso suspendiendo su significación original, para llevarlas a designar lo que el poeta busca extraer de las profundidades de su emoción o de su experiencia lírica. En el discurso poético las palabras —esas mismas que son utilizadas cada día por todos los sujetos de una sociedad— se transforman, adquieren y proyectan su propia intensidad sémica y fonética; no envían transparentemente a la referencia y, por eso mismo, no se someten al pragmatismo comunicativo de la vida social. Y más: Instauran una *paradoja sistémica*: atraen cambios, innovaciones léxicas, modificaciones fonéticas, rupturas semánticas, reordenaciones en el estado de la lengua, aun cuando sigan jugando bajo la ley inmutable de esa lengua.⁷ Funcionan, ciertamente, como un desorden constitutivo del sistema lingüístico.

Entonces, el poema utiliza las palabras comunes y, al potenciarlas semántica y fonológicamente, construye el territorio de lo imaginario, resignifica la realidad;

producción y reproducción de organización (Morin, 2006, p. 331). Si la entropía desorganiza y tiende al caos, la neguentropía reorganiza y restablece el orden sistémico.

⁷ Recuérdese la excelente analogía que elabora Saussure (1980) entre un estado de juego de ajedrez y un estado de la lengua. En ambos, piezas (ajedrecísticas) y palabras (términos) poseen un valor posicional, determinado por la relación que guarden con los otros términos (piezas). Pero todas las posiciones posibles dependen, sobre todo, de una convención inmutable, la regla de juego, que existe antes, durante y después de la jugada. En la lengua, explica el sabio ginebrino, también existe esa regla inmutable que garantiza la continuidad del sistema lingüístico. Las modificaciones o desplazamientos originados en la dinámica de los hablantes afectan a ciertos elementos del sistema, pero no al sistema (Saussure, 1980, p. 124 y 128).

pero en su estrategia, tal resignificación proyecta la paradoja crucial: entrega una realidad, a condición de que se suspenda la realidad:

[...] la obra poética solo abre un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo. O, por decirlo de otro modo, en la obra poética el discurso pone de manifiesto su capacidad referencial como referencia secundaria gracias a la suspensión de la referencia primaria. Por ello, podemos caracterizar, con Jakobson, la referencia poética como referencia “desdoblada” (Ricoeur, 1999, p. 52).

Así, la poesía se produce como un trastocar el significado de las palabras; como una suspensión de las finalidades descriptivas e informativas del lenguaje. El poema conlleva la trasposición del orden lingüístico y, por ende, una alteración en el orden de la realidad. Entraña el desorden al interior del lenguaje y con ello desencadena transformaciones en los códigos de la cultura. Pues al revalorar algo, se altera o se transforma ese algo; toda re-valoración tiene como requisito el desorden conceptual del ente valorado: un necesario desorden ante una valoración establecida, lo que conducirá, precisamente, a la revaloración. La poeticidad es una revaloración. Una revaloración del sujeto ante el mundo y una revaloración del discurso lingüístico.

Cabe preguntarse: ¿Cómo se produce esa trasposición o alteración del orden lingüístico? ¿Cómo se genera la ruptura con el orden lógico o con la convención explicativa vigente en la realidad cotidiana? ¿Cómo ese desorden inicial deviene en regeneración sistémica de la cultura?

El discurso poético, esto es, el devenir de ciertos “enunciados” cuya estratégica organización configura, por un principio de elusión referencial, ciertos sentidos y los transmite a los sujetos que participan de una cultura, se construye sobre dos cimientos: el ritmo y la metáfora.

Por supuesto que funcionan también otros recursos, tanto del campo fonológico como del morfosintáctico y semántico. Sin embargo, arriesgaré la idea de

que son el ritmo y la metáfora los instrumentos clave (no los únicos) en la singularidad de la configuración poética y, extensivamente, para construir la poeticidad esencial de la vida humana. Cabe explicar con más detenimiento dichos términos, pues su conceptualización quedará establecida desde aquí y, conforme a esta, funcionarán en los capítulos posteriores.

El ritmo corresponde al nivel fónico-fonológico de una lengua; la metáfora, al semántico. Sin embargo, ya he mencionado la axial interacción que despliegan ambos niveles en el texto poético. De tal forma que *sonido* y *sentido* (fonología y semántica) siendo aspectos autónomos, se organizan y se cumplen en el poema mediante el ritmo.

El ritmo rebasa lo poético. Es un hecho concerniente tanto a la *physis* como a la cultura. Si bien el ritmo, “en su fórmula elemental, es repetición” (Henríquez Ureña, 2003, p. 449), también es energía: “El ritmo, actividad del cuerpo, es esencialmente energía y desarrollo continuo de la energía” (Landry, 1911; cit. en Henríquez Ureña, 2003).

Una energía (calor), esto es, una fuerza transformadora, capaz de realizar un trabajo, ¿cuál trabajo? el de mover, confrontar, *posicionar* los elementos fónicos de la lengua. Por cierto, en la ejecución de este trabajo (que puede darse en correspondencia o confrontación con los recursos prosódicos del idioma) hay un desgaste (entropía) del sistema lingüístico. La poesía revierte el proceso entrópico y lo convierte en realimentación para dicho sistema. Ilustrando: el verso libre vino a ser la fuerza regeneradora frente al desgaste originado por el ceñimiento a las normas de metro, acento, rima, cláusulas... El verso libre (y su predecesor, el verso irregular) significó ese desorden al que ya me he referido (V. *supra*, pp. 17-18). Un desorden que, por lo demás, ha estado latente a lo largo de la poesía española, en cuyos versos siempre han interactuado dos tendencias: una orientada “hacia el orden y otra hacia la libertad”. Este juego de opuestos obedece a que “todo verso necesita elementos de

desorden, pues “la regularidad absoluta resulta intolerable” (Meumann, cit. por Henríquez Ureña, 2003, p. 463).

El ritmo —o la sensación de ritmicidad— emplazado en la realidad objetiva, en aquellos procesos físicos que transcurren como sucesión periódica (la alternación día→noche, los ciclos estacionales, etc.) o en funciones fisiológicas que evidencian una obligada periodicidad (la respiración, el latir del corazón, la presión sanguínea, el caminar, etc.), emerge en la consciencia humana, capaz esta de percibir e interiorizar esa periodicidad. El ritmo es, en efecto, una *emergencia*.⁸ De hecho, en el gran entorno ecoantropocultural con el que interactúan los sistemas vivos, múltiples y distintos procesos muestran su propio ritmo.

En el sistema de la lengua, el ritmo no deja de ser esa energía que pasa a la cadena fónica (y entiéndase, asimismo, al sintagma) y cambia, transforma el estado de los elementos lingüísticos, confiriéndoles una especial eficacia comunicativa (de persuasión y perlocución, especialmente). Esto se hace manifiesto en las exclamaciones o pregones típicos de algunos oficios: “¡Arre, arre!”, “¡bara, bara, bara...!” [apócope de barato], en los discursos políticos y publicitarios; en las prédicas religiosas, las disertaciones, la narración oral, etc. Por lo demás, el discurso prosístico (narrativa, diálogo, descripción) no está exento de su propio ritmo:

Hace ya mucho tiempo que se ha reconocido que la prosa literaria no es una masa indiferente y desorganizada, antitética del ritmo como sistema. Por el contrario, se puede afirmar que el problema de la organización fónica de la prosa

⁸ Desde la teoría de la complejidad, *las emergencias* son propiedades que surgen de la organización de diversos elementos o constituyentes asociados en un todo, que no se deducen de las cualidades o propiedades de esos constituyentes aislados (no son el resultado sumario de dichos elementos, sino una nueva organización de estos). Las emergencias no son epifenómenos ni superestructuras, sino las cualidades superiores surgidas de la complejidad organizadora, y pueden actuar retroactivamente sobre los constituyentes y conferirles las cualidades del todo (Morin, 2006a, p. 333; Morin, 2006b, pp. 131-133). El ritmo poético, por ejemplo, es una cualidad superior que surge de la organización fónica de un sistema lingüístico, sobre el cual retroactúa, otorgándole a los fonemas y elementos fónicos una cualidad general: el ritmo trocaico, por ejemplo, característico de la lengua española.

ha ocupado y ocupa un puesto no menos importante —aunque distinto— que el problema de la organización fónica de la poesía (Tinianov, 1975, p. 36).

El ritmo, entonces, no es un elemento que corresponda de modo exclusivo a la poesía; está anclado en las vertientes de lo biológico (en el cuerpo), en la sociedad (como acompañante y organizador primordial de ciertos trabajos y actividades), en la cultura (como energía que pasa a la cadena lingüística fónico-sintagmática y a la producción literaria general). Sin ser exclusivo de la poesía, el ritmo es, no obstante, uno de sus cimientos. El ritmo poético es único y emerge de la compleja interrelación con el sistema de la lengua, al disponer, alterar o transformar los recursos y elementos prosódicos de tal sistema. En párrafos posteriores me referiré al carácter único del ritmo poético.

Por otra parte, siendo una energía organizadora, “la organización intencional de elementos fónicos, con forma de repetición” (Bělič, 2000, p. 73), esto es, situándose en la base “física” o auditiva del sistema de la lengua, el ritmo concierne igualmente a la conciencia humana, que percibe e identifica ese peculiar juego entre fonemas, tiempo y vacío. Involucra esa conciencia de *sapiens*, que codifica y decodifica, construye significados, y también se arroba con esa reiterada combinación de sonidos y silencio. Así, el ritmo se produce como un fenómeno tanto subjetivo como objetivo:

La sensación de ritmicidad se produce en la conciencia humana gracias al hecho de que la reiteración periódica de determinados fenómenos, que el hombre percibe, despierta en él la expectativa de una continuación. Por una parte interviene, pues, la experiencia; por otra, la previsibilidad. A los estímulos periódicos, en la vivencia del ritmo, corresponden cambios periódicos en el organismo humano. Y son ellos, precisamente, lo que se sienten como ritmo (Bělič, 2000, pp. 74-75).

Entendido de tal modo, el ritmo es inseparable de la materia, existe objetivamente y forma parte de la realidad cotidiana. Ahora bien, en el discurso poético (una “zona

limitada de significado”, en palabras de Berger y Luckmann, 2008) hay un trabajo intencional sobre los fonemas y otros recursos fónicos del idioma (pausas, enlaces, segmentación, entonación, etc.); este trabajo es, verdaderamente, la interpretación que cada poeta hace de dicho acervo fónico. Lo que su esfuerzo produce es la estilización de ese acervo. Así, el poema sería una versión *estilizada* del patrimonio fónico-fonológico que el poeta ha recibido e interiorizado desde su entorno.

Entonces, el ritmo fluye en dos vertientes: en la materialidad de la vida (realidad objetiva) y en la consciencia de los hablantes de un idioma dado (realidad subjetiva). “Separado de la materia es una abstracción artificial” [...] pero “si el ritmo que posee la materia no entra en la consciencia del receptor, no existe para él” (Bělič, 2000, p. 77). Sin la consciencia de ritmicidad, culturalmente no hay ritmicidad. Un poema es leído, recreado como tal, por la expectativa rítmica (o métrica) de quien lo lee; por la consciencia del lector que espera la continuidad rítmica y aguarda, en ese repetido interjuego entre los sonidos y el silencio, la revelación o el placer.

El ritmo en el poema es definitorio. Es distinto a todo otro ritmo generado por la lengua y los hablantes. Es diferente, asimismo, al ritmo de otras estrategias discursivas como el relato, el diálogo o la descripción. Existiendo tantas semejanzas entre poesía y prosa (sílabas, letras, enunciados, periodos, pausas, recursos retóricos y gramaticales...), el principio constructivo de una y otra es divergente, radicalmente distinto.

Algunas palabras sobre el verso, fundamento del discurso poético: a partir de la segmentación en versos (y no en oraciones, que son constructos morfosintácticos y lógicos) la poesía “dinamiza” de modo peculiar el sistema lingüístico. Desde el inicio, la segmentación versal hace predominar el aspecto rítmico sobre el lógico-sintáctico. De hecho, en la cadena fónico-sintagmática, el verso es el primer detonante del desorden, pues viene a remover los vínculos lógicos entre el orden sintáctico y el fonológico, en tanto no equivale a una construcción oracional, y la unidad versal no

garantiza la unidad sintáctica (aunque tampoco obligadamente deba producirse tal desajuste entre una y otra). Por eso, Jakobson captaba la poesía como una violencia frente al sistema de la lengua, y al verso como una deformación del mismo (cit. en Wellek y Warren, 1969, p. 203).

Teniendo como base el verso, el poema establece su propia y única compacidad, su intransferible unidad (Tinianov, 1976, p. 41). Acertadamente lo explica Henríquez Ureña (2003): el verso sobrevive a las diferencias idiomáticas y temporales como “entidad sonora, como unidad rítmica que se desarrolla en series” (Henríquez Ureña, 2003, p. 464). Y valga la reiteración: solo se desarrolla en series, no aisladamente.

La ritmicidad poética emerge cuando el mensaje se ha construido de tal manera que el principio discursivo hace predominar la unidad rítmica por sobre la unidad sintáctica. Así, el “destino semántico” del texto poético parecería eclipsarse, a favor del ritmo: “La poesía [...] pone en primer plano la segmentación rítmico-melódica, relegando la lógica-sintáctica al segundo” (Tinianov, 1976). Entiéndase: no significa que carezca de sentido; este no desaparece. Por el contrario, gracias al ritmo, se intensifica y profundiza. O, como quería Pope: “el sonido debe parecer un eco del sentido” (cit. en Jakobson, 1975, p. 385). Así, el carácter único del ritmo poético radica en esta elección de predominancia, mas no de exclusividad.

Junto con el ritmo, la metáfora es el otro principio fundamental del discurso poético. Es posible que inmediatamente se cuestione tal aserto y se aluda a recursos retóricos tan importantes como la metonimia. No niego ni escatimo el valor de dispositivos como la metonimia, y sé que esta aparece en innumerables textos literarios, aun en la poesía lírica.

Aceptemos, incluso, que la metonimia surge en todo hablar cotidiano; y esta aceptación equivale a reconocer el valor crucial de la metonimia en la comunicación masiva y diaria. Metonimia y metáfora constituyen, por igual, operaciones centrales

en los procesos de conocer. Son, como lo plantea la lingüística cognitiva, dos distintos instrumentos de conocimiento. Y tal distinción condiciona todas sus realizaciones en el devenir lingüístico. Estamos de acuerdo con esa diferenciación de los cognoscitivistas, quienes han sabido demostrar el carácter y valor cognitivos de la metáfora y la metonimia, confiriéndoles así una centralidad epistemológica, psicológica y antroposocial que antes no tenían, circunscritas como estaban a la retórica clásica, o a la lingüística estructural. No obstante, en el contexto de este proyecto, esa diferenciación es insuficiente. Vale, pues, revisar el tema.

Sostener que la metáfora constituye el cimiento de lo poético no equivale, de ningún modo, a excluir otros recursos, los cuales, me atrevería a señalar, funcionan bajo la cauda de significación producida por aquella. Segundo, la distinción entre metáfora y metonimia puede explicar mejor nuestra afirmación sobre la esencialidad de la metáfora —y no la metonimia— en el discurso poético. Dedicaré los párrafos inmediatos a exponer dicha distinción.

La metonimia (del griego μετωνυμία) es una trasnominación. Designa un nombre con otro; sustituye un término por otro que presenta con el primero una *relación de contigüidad* espacial, temporal o causal. Tanto en la metáfora como en la metonimia subyace una relación de semejanza. Pero esa relación, en la metonimia, se entabla entre entidades que pertenecen al mismo campo referencial. El procedimiento metonímico entraña una elección del hablante sobre el sintagma; es un deslizamiento nominal que opera sobre una base experiencial del hablante, es decir, una base de representaciones mentales de los objetos que dicho hablante percibe. Una base experiencial de los objetos cuyos términos se cambian o se sustituyen, pero siempre hay entre ellos una relación de dependencia. Lo metonímico funciona, entonces, como un desplazamiento.

[...] un deslizamiento de referencia entre dos objetos que se unen mediante una relación extralingüística, revelada por una experiencia común que no está unida a la organización semántica de una lengua particular (Greimas, en Ricoeur, 2001).

Así, la metonimia no suspende la referencia; envía a ella. Acude al contexto, respira en él para lograr la eficacia comunicativa. Los hablantes necesitan conocer con amplitud y moverse experimentalmente en el contexto para entender las trasnominaciones metonímicas. Esa es su esencial diferencia con la metáfora. No implica una ruptura ni un salirse de madre; es un deslizamiento de términos, una sustitución por dependencia; en última instancia, un trabajo de abreviación, una construcción elíptica.

El procedimiento metonímico tiene, en primer lugar, una función referencial. Lo realizado en la metonimia es el desplazamiento de una palabra que arrastra en sí una elección del hablante. Un acto de elección que se vierte sobre dos ámbitos: el código lingüístico y el dominio sobre un concepto, una de cuyas peculiaridades el hablante desea enfatizar o abreviar (Por ejemplo: “una copa de vino”, locución en la que se nombra el continente [copa] con el nombre del contenido [vino]. En tanto que toda copa es un vaso con pie que sirve para beber, y el vino es una bebida, entonces copa y vino se mueven en una misma realidad material, a la que co-pertenecen. Los hablantes conocen esa realidad y saben de antemano que no se trata de una copa *hecha* de vino, lo cual, literalmente sería un absurdo, sino de una copa que contiene vino. Comprenden la expresión metonímica, porque tienen en su contexto comunicativo la experiencia de tal referente.

Siendo su función primaria referencial, la metonimia también contribuye a la comprensión de las cosas y los fenómenos del mundo; quien utiliza una metonimia, opta por una porción del todo o por una relación de este, para referirse al mismo. Y siempre resulta un acto de verdadera competencia lingüística lograr que una parte se revele como equivalente del todo. En la construcción metonímica, entonces, el

hablante se mueve en un campo de referencias único y dominado cognitivamente por los usuarios de un código lingüístico y de una cultura dados.

En la metonimia, el hablante conoce ampliamente el concepto que refiere mediante la trasnominación. Su dominio cognitivo del objeto (y de su término) le permiten trastocar su nominación. Ofrece, en esa sustitución, variantes, diversas faces o antecedentes del término original. Se trata de un juego de sustituciones que transitan en un mismo campo de referencias. En el texto poético, las metonimias suelen evocar o sugerir un objeto o situación determinados. O bien, enfocan aspectos particulares de un todo, concediéndole nueva significación. En la metonimia hay también una exploración, pero esta se realiza en una sola esfera de la realidad, en un solo ámbito conceptual.

Por el contrario, la metáfora (del griego *μεταφορά*, formado por *μετα*, que significa “fuera o más allá”; y *pherein*, movimiento) no es una sustitución de términos. En primer lugar, porque la metáfora no se sustenta en el nombre (*nomen*). No es una operación fundada en la palabra sola, en el *término*. De ahí que la metonimia pueda ser concebida como una traslación de nombres, pues es, en efecto, un procedimiento sobre la nominación.

La metáfora, en cambio, es un procedimiento de semejanza que deviene en fusión, actúa sobre dos proposiciones; es decir, establece una relación entre entidades lingüísticas *que predicán algo*; hay un interjuego de enunciados y una predicación que emerge como resultado; las relaciones convocadas por la metáfora consisten en predicaciones que poseen sentido y eficacia en diferentes campos sémicos y se combinan en la construcción metafórica para generar una predicación inhabitual, una proyección de sentido naciente (por ejemplo, “Copa derramada de luz, su palabra”, esta expresión contiene dos proposiciones implícitas, cuyos referentes son “copa” y “palabra”; inicialmente, no hay relación lógica entre dichos nombres, no pertenecen al mismo ámbito semántico. Lo que se predica es la abundancia de claridad, “luz

derramada". Esa predicación articula y fusiona "copa" y "palabra"; de las dos proposiciones elididas (1. "La copa es abundante en claridad." 2. "Su palabra es abundante en claridad"; resulta "su palabra es como la copa abundante de claridad", una comparación). Así, la expresión metafórica "copa de luz, su palabra", asocia, sintetiza la semejanza entre uno y otro término, a pesar de que estos se refieren a aspectos de la realidad no asociados ni lógicamente ni habitualmente. La metáfora logra hacer emerger semejanzas inhabituales, ilógicas o absurdas. Por ende, toda metáfora, en una primera instancia, es un sinsentido: un desorden proposicional. Pero luego, es la eclosión de un nuevo significado, una nueva predicación dimanada en y por el lenguaje.

En el contexto del presente estudio, se ha considerado solo la metáfora creativa, aquella producida por la invención del individuo, y no la metáfora "fossilizada" o lexicalizada (catacrexis). Aunque tal tipo de metáforas, convertidas por el uso masivo en expresiones sinonímicas, en "las metáforas de la vida cotidiana" (Lakoff y Johnson, 2001), cuyo análisis y reposicionamiento teórico ha sido una reveladora tarea llevada a cabo por la lingüística cognoscitiva, no son un aspecto tratado en esta tesis.

Así, centrada en la metáfora de invención, específicamente la de carácter poético, sostengo que todo proceso de metaforización entraña la destrucción de un orden (lógico, gramatical, axiológico), solo para construir otro. Como expone Ricoeur, la metáfora se realiza en el enunciado, pues no se trata de un acto nominativo que se cumpla en la sola palabra, sino de una predicación que se contrapone, sustituye, desplaza o diluye otra predicación y, por tanto, expresa la interacción de dos ideas: "hacen falta siempre dos ideas para hacer una metáfora" (Ricoeur, 2001, p. 34). De ahí que el trabajo metafórico consista en la elaboración e interacción de enunciados predicativos provenientes de diferentes campos referenciales. El factor distintivo de la metáfora, lo que la aleja de la comparación o

de la metonimia, es que funda esa interacción proposicional en una impertinencia semántica; esto es, en una *transgresión categorial*.

La metaforización entraña una desviación y una ruptura con un orden lógico preestablecido y sancionado por el uso, la costumbre y la institucionalidad de la realidad cotidiana. Dicha transgresión repercute en la clasificación de las cosas. De ahí que la metáfora entrañe una revisión de nuestras definiciones, pues socava los sentidos de la realidad cotidiana y hace emerger otros; ciertamente, destruye el orden (lógico, gramatical, etc.) previo; por eso, en un estadio inicial, funciona como elemento entrópico del sistema lingüístico, en tanto despoja de su equilibrio y eficacia a los sistemas que la preceden; sin embargo, cumplido el proceso metafórico, transcurrida esa inicial fase transgresora, la metáfora desvela entre los objetos del mundo relaciones insólitas, no captadas en el lenguaje cotidiano.

Y además, esa emergencia de relaciones imprevistas suele incidir sobre la realidad cotidiana, incorporarse a su bagaje cognoscitivo, con tal fuerza que, a veces, lo que fue una metáfora sorprendente, se lexicaliza y se convierte en una expresión más del lenguaje común. Entonces, la fuerza de la metáfora es también de innovación lingüística. De modo que, surgiendo como un elemento entrópico, deviene en fuente de neguentropía (realimentación) lingüística.

El edificio de lo poético tiene, pues, en el ritmo y en la metáfora sus pilares. Y la combinación del uno y la otra confieren al poema su especificidad; instalan sus sentidos en un territorio distanciado de la realidad cotidiana. Enraizada en el suelo histórico de la cotidianeidad, la poesía remite a otra realidad, donde se ha suspendido (aunque provisionalmente) lo histórico y lo real:

Cualquier tema significativo que de esta forma cruce de una esfera de realidad a otra puede definirse como un símbolo, y el modo lingüístico por el cual se alcanza esta trascendencia puede denominarse lenguaje simbólico. Al nivel del simbolismo, pues, la significación lingüística alcanza su máxima separación del

“aquí y ahora” de la vida cotidiana no solo de *facto* sino también *a priori*. El lenguaje construye entonces enormes edificios de representación simbólica que parecen dominar la realidad de la vida cotidiana como gigantescas presencias de otro mundo (Berger y Luckmann, 2008, p. 57).

Con respecto a la experiencia religiosa, la escritura mística evidencia ese juego de interacciones sistema/entropía/neguentropía/sistema, consustancial al proceso de creación poética.

Los autores místicos llevaron a cabo una verdadera revolución lingüística, desde el momento en que asumieron la idea de “fabricar” una lengua competente para expresar la intensidad de la vivencia con lo divino; su fin último —expresar mediante el lenguaje humano y finito, lo absoluto e infinito— solo podía ser realizado en una lucha sostenida con la lengua culturalmente imperante, depositaria del legado clásico, grecolatino y, a la vez, en pugna con las lenguas romances, cuyas voces ya impulsaban transformaciones; de ahí la necesidad, para los místicos, de abrir el código lingüístico a las diversas lenguas o “dialectos”, de producir una lengua con la aptitud de expresar las nuevas realidades, nuevas disciplinas, nuevas ciencias. El discurso del misticismo se daba la mano con la innovación.

El Arte, Ciencia o Facultad con el mismo nombre de facultad declara la que tiene para poner nombres, buscar modos y frases con que declarar y dar a entender las verdades que profesa: tanto, que es propiedad algunas veces usar de impropiedad, y barbarismo, y gran gala de Retórico (y mucho más del que trata cosas de mucha importancia...) no reparar a veces en la propiedad literal de los términos, ni en la elegancia (Diego de Jesús, 1668; cit. en Certeau, 1993, p. 162).

Las anteriores consideraciones, del carmelita Diego de Jesús,⁹ estaban formulando tanto la necesidad como el derecho de producir una nueva lengua, emancipada del

⁹ Diego de Jesús (1570-1621) perteneció a la orden de los carmelitas descalzos; nació en Granada. Fue el primer editor de San Juan de la Cruz, cuya obra dio a conocer, rescatándola del silencio impuesto por la alta jerarquía religiosa. Durante varios siglos, la obra del místico fue acompañada por el texto

latín. Cabe recordar que el latín, desde el siglo XIII, había devenido en una lengua sometida a diversas transacciones sociolingüísticas; por una parte, era el instrumento comunicativo de una élite profesional (diferentes grupos clericales, etc.) que había venido controlando su evolución y sancionando su uso, de modo que había quedado restringido a los recintos escolares. Tal proceso había logrado que el latín obtuviera la seguridad y precisión de una lengua artificial y se irguiera, social y culturalmente, como el instrumento lingüístico de lo científico, riguroso, efectivamente, pero insuficiente para transmitir la dinámica de la vida social. A todo esto, debía agregarse la emergencia de las expresiones vernáculas, o “hablas vulgares”, el empuje de las lenguas romances. Coronando los procesos de intercambio y fluctuaciones lingüísticas, el pensamiento místico, de diversas formas, planteaba la insuficiencia de ese latín para expresar la revelación, los caminos y las formas de acceso a dicha revelación. Advertamos rápidamente: esa entropía lingüística no significa que el latín no hubiera logrado producir, en su momento, una verdadera técnica de la mística. Por supuesto que el gran discurso teológico y místico de la Edad Media se produjo en latín. Sin embargo, el siglo XVI, caracterizado por la eclosión económica, social, ideológica e intelectual, llegó a cuestionar ese logro: las “maneras de hablar” místicas parecen manifestar la inestabilidad de ese logro medieval” (Certeau, 2004, p. 141). Para los místicos, el postulado de la revelación (“Dios ha hablado. El Verbo se hizo carne”) sostenía la convicción de que *debe haber* un “hablar de Dios” (Certeaux, 2004, p. 141). Frente a una retórica (la del misticismo) que anhelaba hacer concordar el infinito con la lengua, el latín heredado del medievo resultaba *insuficiente*.¹⁰

de Diego de Jesús, *Apuntamientos y advertencias en tres discursos para más fácil inteligencia de las frases místicas y doctrina de las obras espirituales de nuestro venerable Padre*, que prologó la primera edición española de 1618 (Lončar, 2016, p. 20).

¹⁰ Pero “Solo lo insuficiente es productivo”, según la aserción de Keyserling (cit. en Morin, 2006, p. 229). El latín, sistema lingüístico declinante, producirá una nueva forma vital en las lenguas romances. Porque ninguna energía se destruye, solo se transforma.

A partir de esa insuficiencia, expresada por pensadores como Diego de Jesús, surgió una vigorosa corriente que buscaba crear una *lengua fundamental* capaz de exponer el nuevo paradigma y reunir en sí el pensar de lo divino (lo místico) con el pensar de la ciencia. Una nueva lengua que contenga los nuevos signos de la existencia. En tal sentido, el discurso místico intentó superar la “lengua natural” (el instrumento comunicativo utilizado por todos en la realidad cotidiana) e inventar una nueva. En virtud de ello, Diego de Jesús propone la invención de “frases místicas” y la incorporación de las lenguas “vulgares” a ese discurrir, en aras de una mayor fidelidad a lo que se trata de nombrar. Por lo demás, este proceso no se circunscribía a la producción literaria mística, sino a las diferentes ciencias y disciplinas de la época:

Es preciso separarse de la *lengua natural* para que haya *lengua producida*. Válido tanto para la alquimia como para las matemáticas y para toda lengua artificial; este principio reivindica a la vez, para una lengua científica, otra condición (la de ser fabricada y no recibida) y otro funcionamiento (el de obedecer a operaciones del espíritu y no a un orden de las cosas). (Certeau, 2004, p.162). [Las itálicas son mías].

El mismo término de mística,¹¹ fue transformándose y, de ser un adjetivo, llegó a convertirse en sustantivo, en núcleo nominal. Entonces, el discurso místico configuró y otorgó singularidad expresiva a un amplio movimiento que, desdoblado la

¹¹ En este trabajo se utiliza el término *mística* en una acepción general, la cual remite a la experiencia de lo divino, a la unión directa del espíritu humano con Dios, por las vías de la intuición y el éxtasis, así como a la expresión literaria de dicha experiencia (DRAE, 2014). La voz *misticismo*, por su misma morfología, vendría a referir la actitud o el estado de perfección religiosa, logrado por la unión sublime del alma con Dios. El vocablo misticismo también remite a un bagaje o legado de ideas, normas, actitudes, destinadas a lograr ese encuentro o estado del alma. El misticismo puede asumirse también como una doctrina o un acervo doctrinario. Mística y misticismo poseen una fuerte proximidad semántica. En el contexto de este trabajo no se ahonda en las diferencias entre uno y otro término. Tal vez cuando se dice “Mística” se esté utilizando una metonimia; una sustitución nominal que abrevia todos los aspectos (lingüístico, poético, teológico, semántico, que conforman el universo intelectual, el imaginario y la creación del misticismo. De modo que el término eclipsado (misticismo) es el todo, sustituido por una de sus partes, la mística. De cualquier forma, para el presente trabajo dicho tema no tiene centralidad.

palabra, en todos sus niveles, evidenciaba también la distancia entre un método y una catequesis institucional, y una percepción radicalmente distinta del Absoluto e Infinito de Dios. Asimismo, constituyó un desafío intelectual y expresivo que se libraba a través de una vehemente lucha con la lengua; lucha patentizada en el aparato retórico del discurso místico, para el cual, figuras como la metáfora, la paradoja y el oxímoron fueron centrales y reveladoras, pues la fuerza significativa de la contradicción evidenciaba su afán de alcanzar lo imposible: el silencio perfecto de lo divino en el caudal de las palabras:

Los tropos, que caracterizan, pues, a las unidades elementales del discurso místico, son, según Du Marsais, “maneras de hablar” o figuras “por medio de las cuales se da a una palabra un significado que no es el significado propio de esa palabra”. Se llaman “tropos”, del griego *tropos, conversio*, cuya raíz es *trepo, verto*, “hago girar”, porque “cuando se toma una palabra en el sentido figurado, se le hace girar, por decirlo así, con el fin de que signifique lo que no significa en el sentido propio”. Vuelta, desviación, giro, conversión, el tropo se opone a lo propio, es la “manera como una palabra se aparta de su significación.”¹² Este procedimiento de *apartar* ya no se fundamenta, como la alegoría tradicional, en una analogía y en un orden de las cosas. Es salida, destierro semántico, ya es éxtasis. Bajo el título de “una audacia inventora” (*figendi audacia*), deriva hacia la semejanza. Esta desviación crea lo extraño dentro del orden (o lo propio) de la lengua. (Du Marsais, 1977; cit. en Certeau, 2004, p. 173).

Du Marsais ya advertía la desviación que implicaba todo tropo; entre estos, la metáfora se despliega como el dispositivo esencial de la indagación ontológica, pues, como lo explica Ricoeur, su doble poder de transgresión e innovación es tan radical que permite suponer la existencia de una especie de “metafórica” (así como hay una poética, una gramática, una dialéctica...) en la base de toda clasificación, en la generación del pensamiento.

Entonces, la proposición de Diego de Jesús sobre una “lengua producida” cuyo uso se extendiera a todas las ciencias, estaba planteando la dinámica

regeneradora de sistemas simbólicos como el de la ciencia, el de la poesía y el de la experiencia sagrada. Además, esta explicación acerca del lenguaje de las ciencias, de la poesía y el discurso místico, permite plantear la compleja relación entre las zonas limitadas de significado y la realidad cotidiana: el discurso de la ciencia, el de la poesía o el de la mística forman parte de la realidad cotidiana, es cierto y, a la vez, son diferentes a ella; gracias a esa diferenciación tienen la aptitud para revitalizarla, la empujan a ensanchar y diversificar sus nociones.

De cierta manera, estas zonas delimitadas nimbán nuestra idea de realidad, aunque a la vez nos incitan a explorar universos semánticos y valores radicalmente distintos. En su semejanza ontológica, atisban el interno desorden de los sistemas lingüístico y cultural; nos permiten dilucidar cómo el desorden (la entropía) es consustancial al orden de los sistemas; cómo el desgaste y la insuficiencia de un sistema abren la posibilidad de realimentación del mismo, al impulsarlo a importar una nueva energía del entorno y seguir funcionando. Tales son, pues, las intrincadas interrelaciones entre poesía y realidad.

La poesía, por su estrategia lingüística de paradoja sistémica, abre nuevas dimensiones de lo real, revitaliza la cultura y el lenguaje. Mas la innovación en lo lingüístico es una respuesta creadora a un problema planteado por las cosas: en un conjunto concreto de circunstancias discursivas, sociales o históricas, se hace necesario decir algo que exige un trabajo sobre las palabras; que confronta a estas con las cosas. Lo que se juega, entonces, es “una nueva descripción del universo de las representaciones.” Y el cambio que tal redesccripción trae consigo “implica el debate total entre el hombre que habla y el mundo” (Ricoeur, 2001, p. 170).

I. 2. Poesía y sociedad

Si la poesía es un universo simbólico opuesto a la realidad de la vida cotidiana, pero gravitando sobre esta de múltiples maneras, es necesario ahora explicar el proceso

por el cual se construye ese universo de significados; cómo se convierte en una entidad objetiva, creada y reconocida socialmente.

Entiendo la sociedad como un fenómeno complejo producido por los sistemas vivos superiores, en especial los seres categorizados como racionales, o humanos. El proceso de construcción de la sociedad se puede visualizar en tres fases: *exteriorización, objetivación e interiorización* (Berger y Luckmann, 2008).

La *exteriorización* es la actividad transformadora que el ser humano realiza constantemente sobre su entorno, para extraer de este la materia, energía e información que requiere para vivir. Depende de su entorno, ciertamente, pero también dispone de una extraordinaria autonomía de organización y de comportamiento que le permite no solo adaptarse al medio, sino transformarlo y dominarlo (Morin, 2006, p. 234). El ser racional construye un mundo humano —la cultura— y, en el proceso, adquiere consciencia de sí mismo, de sus carencias y límites antropobiológicos, y también de lo que posee.

Para Berger y Luckmann, la experiencia que el hombre tiene de sí mismo oscila siempre entre ser y tener un cuerpo, con todos los conflictos y contradicciones que tal experiencia genera; con el desequilibrio que acompaña siempre los trayectos humanos. Tal desequilibrio necesita ser compensado, superado, dominado por la creatura humana, quien se ve precisada a buscar el equilibrio fuera de sí misma, con actividades capaces de compensar esas sus limitaciones orgánicas, y que además le posibiliten “verse”, darse cuenta de lo que es. Esa mirada *de* y *sobre* sí mismo se produce a través de la actividad humana, de lo que se crea mediante esa actividad: instrumentos de trabajo, habitaciones, edificios, puentes, teorías, instituciones, leyes, templos, mitos, dioses, poesía... Todos los objetos y productos de una sociedad y de una cultura que constatan la esencia creadora del *homo sapiens*:

La existencia humana es una continua busca de equilibrio justo entre el hombre y su cuerpo, entre el hombre y el mundo. Podríamos definirlo diciendo que el hombre se halla constantemente en el proceso de darse cuenta de lo que es. En el transcurso de este proceso el hombre produce su mundo. Y solo en un mundo como este, producido por él, puede encontrar su lugar y realizar su vida (Berger, 2006, p. 18).

En esta actividad de exteriorización, la creación poética configura el espacio donde la identidad del yo se conjuga o interactúa con el entorno y produce el poema, en cuyo discurso se encuentra tanto la subjetividad de quien escribe, su impronta en el sistema de la lengua, como las inevitables interrelaciones sociales que ha experimentado; esa socialización que ha configurado su yo, en igual medida en que este ha actuado en la construcción del mundo externo y social.

De ese modo, la consciencia de la corporeidad y la búsqueda ontológica (que son dos caras de una misma moneda) a veces emergen en el discurso poético, otras se insinúan, en ocasiones se recubren de significantes, o se enviscan dentro de otros campos sémicos; pero su vigencia permanece, aun en los textos más alejados de sus redes conceptuales (como en la poesía mística, en donde la conciencia de corporeidad se mezcla con la experiencia de lo sagrado o con el amoroso encuentro de Dios: “siento tu sangre caer sobre mi espalda”; Terrazas, 1988; “¡Cuán hermosos son sus labios, //esos labios que sonríen mágicamente //y que se abren como se abren //las corolas de las flores perfumadas”; Gándara, 1933; “No tiene caudales, amado, mi mano /ni ostenta mi sien galardón de laureles”; Rivas Holguín, 1949. Así podría citar innumerables textos, en donde implícita o explícitamente, el cuerpo humano se proyecta en los sentidos poéticos. Esto es natural (naturalmente humano), pues la experiencia del cuerpo es quizá la más íntima y primaria de toda persona. Así, el poema, mientras evoca al ser, pronuncia al cuerpo.

La poesía se produce en esa tensión entre su realización material —a través de un cuerpo que expresa sus conflictos como tal: el deseo amoroso, el dolor, el

placer, el hambre, los colores, las sensaciones... es decir, la visión del mundo de las cosas tangibles y sensibles— y el desprendimiento de esa materialidad y la invocación de algo más allá de ella: amor, melancolía, vergüenza, frustración, odio, sueños, es decir, la dimensión inmaterial del sujeto.

En la fase de exteriorización, la poesía se despliega como una estrategia de compensación, una ruta creadora en cuyo recorrido se equilibra la tensión entre tener un cuerpo (*physis*) y a la vez un ser incorpóreo, inasible (el alma); entre la intuición de lo inconmensurable y un lenguaje finito para expresarlo. Hölderlin lo sabía: el lenguaje es limitado y humano, pero también capaz de atravesar la corriente del tiempo y convertirlo en secuencia histórica y, por tanto, en entidad aprehensible. “Hasta que por primera vez ‘el tiempo que se desgarrá’ irrumpe en presente, pasado y futuro, hay la posibilidad de unificarse en algo permanente”, expresa la paráfrasis heideggeriana (1985, p. 35).

La *objetivación*, segunda fase del proceso de construcción social, ciertamente se da en interacción con la exteriorización. Todo lo producido por los sujetos se exterioriza, entra al circuito de lo social y cobra vida propia; es decir, logra cierta diversidad y autonomía con respecto de sus creadores. Si bien es verdad que el hombre genera mediante su accionar una amplia gama de productos, los cuales se constituyen en un mundo humano (la sociedad humana), también lo es que ese mundo adquiere una existencia independiente del hombre; surge como una facticidad que sobrepasa a sus productores. “El mundo producido por los hombres adquiere un carácter de realidad objetiva” (Berger, 2006, p. 23). Ese mundo conformado por objetos materiales e inmateriales –la cultura– se levanta como entidad independiente, objetiva ante el ser que la ha producido; es una construcción hecha por el ser humano que, en determinados momentos, puede oponerse al ser humano. La sociedad es actividad humana que se ha convertido en realidad objetiva, en un producto con gran independencia de su creador.

También la tradición cultural es producto de esa objetivación de la actividad del hombre. Ninguna tradición fue fundada por los dioses. Sin embargo, funciona como si, en efecto, hubiera sido establecida divinamente. Su poder ordenador es tal, que en las sociedades laicas sirve para establecer una suerte de cosmos desacralizado, pero efectivo para proporcionar a los seres humanos el equilibrio: permitir el juego entre lo subjetivo y original del individuo y su participación voluntaria, convencida (sistémica) en un determinado orden social.

Ahora bien, es especialmente importante aclarar que la sociedad es un continuo proceso caracterizado simultáneamente por la exteriorización, la objetivación y la interiorización; el desarrollo de estas tres fases plantea un proceso complejo de interacciones y retroacciones que efectúan los individuos de una sociedad. De ninguna manera debe entenderse que dichas fases ocurren en una secuencia temporal; más bien, se desarrollan interrelacionadamente.

En la fase de *interiorización* se da la asunción, en la conciencia del individuo, del mundo habitado por los otros. Este asumir el orden del mundo significa a la vez la comprensión¹³ de los demás semejantes; pero el individuo comprende a los otros situados en un mundo, con sus significaciones particulares y sus procesos interiores. La interiorización equivale a una vuelta de la conciencia sobre el mundo; pero esta vez, se impregna del mundo objetivado (de las objetividades del mundo) y lo aprehende como una exterioridad. La conciencia del sujeto aprehende la realidad

¹³ Berger y Luckmann utilizan la palabra *comprensión* con el significado establecido por Weber, en cuya obra se utiliza el término *Verstehen* (*comprensión*) con un sentido amplio, para referirse tanto a una actividad intelectual como a un método, utilizado en ciencias sociales, en historia y en filosofía. La *comprensión* permite conocer el significado de las acciones, establecer analogías entre experiencias propias y sucesos externos. Constituye una operación intelectual compleja. El término alemán *Verstehen*, traducido de varias formas, reúne elementos tan distintos como un 'acceso privilegiado al objeto de la investigación', 'analogías entre lo externo y lo interno', 'acceso a los motivos e intenciones del agente', 'capacidad para situarse en el lugar de otro', 'conocimiento implícito', 'empatía', etc. Dicha operación intelectual es muy estimada, pues refuerza y añade valor a la información adquirida por el sujeto.

objetivada que está en torno suyo, en cuyo seno ese sujeto se define y en la cual respira histórica y culturalmente.

De tal manera, la reabsorción de un mundo social representa la *posesión de ese mundo* y, a la vez, la *conformación de la conciencia* según dicho mundo; esto es, las estructuras de ese mundo objetivado van a determinar las estructuras de la propia conciencia. Como se aseveraba antes, los seres humanos construyen la sociedad y la sociedad construye a los seres humanos.

Pero para entender el trayecto en donde se dan y se relacionan esas tres fases, es necesario considerar que tanto el hombre como la sociedad se ven impelidos a seguir produciendo respuestas, en ese mundo social en el que viven, ante los incesantes retos y necesidades planteados por la misma vida y sus leyes económicas, políticas, tecnológicas, culturales, etc. Por otra parte, las pulsiones del individuo lo llevan a explorar y buscar zonas nuevas de conocimiento y experiencia; el carácter inevitable de esa búsqueda surge de la propia condición incompleta, vulnerable, inacabada de la persona humana. El ser del hombre necesita permanentemente construir su mundo, pues ello equivale a su propio e incesante autoconocimiento.

De ahí que el ser humano nunca termine de conocerse; siempre está en construcción, tanto biológica como social y culturalmente. La vida es un proceso incesante de cambio y persistencia; dispersión y cohesión; apertura al entorno y cierre hacia el interior; desgaste (entropía) y realimentación (neguentropía).

Así pues, exteriorización→objetivación→interiorización se cumplen en ese circuito complejo de inter y retroacciones. Por lo mismo, el proceso de interiorización (llevado a cabo mediante la socialización de cada sujeto) nunca es un procedimiento simple ni mecánico. Existen zonas en el ser humano que la socialización no abarca. Hay elementos de la realidad subjetiva que no son productos de la socialización. Siempre late el misterio o el azar como un núcleo del ser individual: “La biografía subjetiva no es totalmente social. El individuo se aprehende a sí mismo como estando

fuera y dentro de la sociedad” (Berger y Luckmann, 2008, p. 168).¹⁴ Esta aseveración del construccionismo permite dilucidar elementos que conforman la subjetividad del individuo sin estar originados en la realidad objetivada y nos da la pauta para reiterar la relevancia de la consciencia del cuerpo, pues dicha experiencia es un elemento que no necesariamente es aprehendido por la socialización, en tanto que es anterior a toda experiencia socializadora:

[...] siempre existen elementos de la realidad subjetiva que no se han originado en la socialización, tales como la consciencia del propio cuerpo, anterior a cualquier aprehensión socialmente entendida de aquel y aparte de esta (Berger y Luckmann, 2008, p. 168).

Este doble proceso identitario permanece latente toda la vida, confirmando sin cesar el desequilibrio o la asimetría entre realidad objetiva y subjetiva: el hombre se desplaza por ese mundo humanizado construido por su actividad; mundo que luego se erige como una realidad objetiva que lo limita; en ese juego entre crear un mundo humano y luchar con el mismo para seguir siendo cifra de lo humano, el hombre genera estabilidad, organización y el orden de que bioantropológicamente carece. No obstante, “la relación entre el individuo y el mundo social objetivo es como un acto de equilibrio continuo” (Berger y Luckmann, 2008, p. 168). La poesía se produce, ciertamente, para resarcir la naturaleza incompleta del hombre. Este puede construir casas, puentes, máquinas y todo un conjunto de objetos que conforman su entorno material; podría no acercarse a la poesía, omitirla de su diario quehacer. Se originaría, así, una involución de la especie. Sin embargo, esto no puede suceder, pues el ser vivo y racional necesita nutrir su imaginario y su impulso cognitivo;

¹⁴ Sobre esta socialización, Berger considera que nunca es absoluta, siempre queda un resquicio de azar y misterio. De forma que la personalidad de un individuo no puede explicarse solamente por el entorno en que se sitúa este, sino debe tenerse en cuenta, asimismo, ese factor impredecible, cierto casualismo.

necesita buscarse y encontrarse en la intimidad de su ser individual. Necesita construirse constantemente desde su yo, para seguir actuando en la construcción del mundo real y cotidiano.

Ahora bien, desde la parte de su construcción interna, la poesía entraña una contradicción que complejiza su actuar en el mundo social; siendo obra erigida sobre el lenguaje, impone a este, que es el instrumento privilegiado para el conocimiento de la realidad y la comunicación, un principio de clausura referencial. Eso la instala en un doble filo de la realidad social: siempre está al borde del precipicio semántico, como discurso fundamentalmente transgresor, de riesgo, y por ello, desterrada de los discursos sociales, hesitando entre la luz de las diversas interpretaciones y las tinieblas de la no recepción. De una u otra forma, siempre es un desorden, el promisorio desorden de una búsqueda inacabable.

En el mundo laico, como el actual, cuyas principales instituciones se han declarado indiferentes a Dios, cuando no contrarias a Él; erradicado el milagro y vilipendiada la magia, vulgarizada toda noción de lo divino, la poesía sigue siendo lo más cercano, lo más íntimamente unido a lo sagrado; inevitablemente, todo poema, incluso aquel que niega a Dios, pertenece a un cosmos diferente, se sitúa de un modo especial en la cultura: *fuera de lo común*.

Cabe dar un ejemplo que evidencia la íntima e inevitable relación entre la poesía y lo sagrado, así como el carácter fundamentalmente poético del ser humano: en los lugares donde no hay libros ni cines que proyecten buenas películas, donde tampoco hay teatros ni museos ni conferencias ni conciertos ni obras arquitectónicas, lugares que parecen perdidos en el centro de la nada, asistir el domingo a misa equivale a recibir una oleada de poesía. La misa se convierte en un acto poético: el pequeño altar aparece sutilmente adornado ¡con flores naturales!, algo insólito en medio del desierto y las carencias; claveles, rosas, margaritas, aparecen inexplicablemente, como venidas de otro mundo hasta aquel páramo; luego, los

cantos y las palabras sagradas del rito colman el lugar, ese pequeño templo iluminado, abierto a todos los creyentes y, a la vez, cerrado, delimitado con respecto al día polvoriento y ruin que continúa allá afuera. La misa se celebra; es, efectivamente, una celebración, la del ser humano que se encuentra a sí mismo en ese espacio atemporal; la del lenguaje, que cobra otros significados, sublimes y metafóricos, y envuelve a todos los congregados; la del poema, que se realiza sin definirse como poema, pero es y se vive como un poema. Allí se produce lo poético; esa es la esencialidad y la sacralidad convocadas por el poema.

Cuando Hölderlin habla de la poeticidad fundamental del hombre se refiere probablemente a esa única y original unión entre el ser del hombre y Dios, o entre el ser humano y lo sagrado, lo divino. La poesía remite a esa esencia; la del ser humano y la de Dios, reunidas y retenidas en el poema. Aun en aquellos indiferentes o enemigos de lo divino, la esencia del ser ilumina sus palabras; es el ser del hombre quien se revela, se abstrae, se adivina. Así pues, el *homo socius* que he intentado analizar en este capítulo, solo puede vivir poéticamente. Solo puede sustentarse en su propia identidad, en la certeza íntima de su ser; todas sus obras, materiales y espirituales, apuntan a la constatación de su esencia. La poesía es el lenguaje específico que da voz y revela ese ser. De ahí que, parafraseando las palabras de Hölderlin, “Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra,”¹⁵ concluyo este capítulo diciendo: *Pleno de méritos, pero solo poéticamente es como el hombre puede habitar su sociedad.*

¹⁵ Forman parte del texto “En el amable azul”, uno de los últimos escritos de Hölderlin. No lo encontré en ninguna edición, ni alemana ni en español. Utilizo una traducción personal inédita.

Capítulo II

II. POESÍA Y RELIGIÓN

Y ahora, ¿cuál es ese corazón divino?

Es nuestro propio corazón.¹⁶

Edgard Alan Poe

Prometí ahogaría mi yo

en un vino caliente y místico...¹⁷

Jim Morrison

Poesía y religión parecen originarse en un mismo territorio. Sus semejanzas pueden rastrearse a través de varias disciplinas, y sus diferencias también. Desde una dimensión sociocultural, poesía y religión interactúan, muestran sus puntos de contacto y sus divergencias. En la esfera de lo lingüístico se intersectan, a veces confundándose, otras rechazándose; una y otra desarrollan sus coincidencias y distinciones capitales. Si bien encuentran su punto de convergencia en el lenguaje, ambas lo rebasan, por distintos motivos y con diferentes efectos.

Adelantemos algunos supuestos: poesía y religión se originan en una misma matriz antropocultural. Ambas constituyen formas discursivas que operan para dar sentido a la realidad e identidad a los individuos. Su impulso nace en el ser que, fraguando su identidad, produce significados y, produciéndolos, se construye a sí mismo. Ese común origen se despliega al arribar hasta el lenguaje, pero precisamente

¹⁶ *And now, what is that heart divine?*

It is our own heart. [Traducción personal]

¹⁶ *I promised I would drown myself in mystic heated wine...* [Traducción personal]

en ese devenir lingüístico, en la fuerza ilocucionaria que proyectan uno y otro discurso, en los efectos culturales que estos generan, poesía y religión se distancian, generándose la distinción entre lo religioso y lo poético. Cómo surgen de un mismo suelo antropológico-cultural, cómo se genera esa bifurcación que es, al mismo tiempo, una delimitación para el análisis, serían las metas expositivas de los siguientes párrafos.

II. 1. Lo divino y el proceso sacralizador: la clausura de la realidad cotidiana

Si la religión se funda en una *hierofanía* (según los términos de Eliade, 1998) en la manifestación de lo divino que irrumpe en el mundo real y cotidiano, debería aceptarse, entonces, que la religión suspende ese orden ordinario para instaurar el orden sagrado. Porque la revelación que sacraliza el mundo humano está enraizada en la fe y el misterio, en una realidad que, siendo extraordinaria, se aprehende a través de un ser u objeto ordinario, el cual, de algún modo es tocado por lo divino y así convertido en ser u objeto sagrado:

Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo <completamente diferente>, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo <natural>, <profano> (Eliade, 1998, p. 15).

La dimensión sagrada de la vida se gesta por esa traslación de lo divino a lo terrenal. El orden de los dioses, o de Dios, se revela en cosas comunes del mundo material y ordinario, deja su sello en tales objetos, los cuales, por ese mismo hecho, se vuelven sagrados. Pero, ¿qué significa que los objetos se vuelvan sagrados? Significa que adquieren, por donación de los dioses, o de Dios, la eficacia y el poder de estos, o de Este. Pues, hablar de lo divino es referirse necesariamente a un poder, a una suprema

eficacia capaz de alterar el orden terrenal y humano. Mientras que lo sagrado se arraiga en el mundo material, en el *más acá* de los hombres, lo divino radica en una dimensión ultramundana, etérea, en un *más allá* donde prevalecen la eternidad y la perfección de Dios, los dioses o los “Celestiales”, como llamaba el joven poeta a esas presencias eternas, nunca sometidas al destino, cuyo paso se confunde con la luz: “¡Paseáis en lo alto de la luz [...] Resplandecientes aires divinos // apenas si os rozan, [...] Libres del Destino, [...] viven los Celestiales.[...] Sus almas florecen // de eternidad // Y en sus dichosos ojos // brilla calmadamente // la eterna claridad” (Hölderlin, 2005, pp. 107-109).

Pero aun perteneciendo a esa dimensión intangible y suprema, lo divino trasciende sobre el tiempo y el espacio humanos. Se hace presente en la dimensión histórica de los individuos. El resplandor de su poder toca el mundo, y aquello que fue tocado funciona como elemento revelador de lo divino: se vuelve sagrado. Y el ser sagrado se vuelve poderoso, pues le ha sido transmitida la eficacia, la potestad de Dios. Lo divino y lo sagrado son dos dimensiones distintas de una misma y profunda experiencia humana. La primera es una aspiración; la segunda, una revelación.

El orden divino es el inconmensurable y solo imaginado horizonte de Dios, o de los dioses. Lo divino es lo indescriptible y, aparentemente, innominable. Es el orden situado más allá del principio de no contradicción:

La supremacía de los dioses sobre el hombre, su carácter divino, entre otros, es estar más allá del principio de contradicción. Todo dios ha de estarlo; sin ello no hay divinidad posible. Lo divino está más allá, como lo sagrado está más acá de ese principio que constituye, en cambio, la cárcel de lo humano (Zambrano, 2007, p. 60).

Coincido en lo anterior con María Zambrano. Sin embargo, cabe aclararlo, para ella, tanto lo sagrado como lo divino radican fuera del principio de contradicción. El primero por no “encerrar unidad alguna”; el segundo, “por ser unidad que lo

sobrepasa" (Zambrano, 2007, p. 60). El principio de contradicción (o también de no contradicción) afirma la inexistencia de algo que en sí mismo entrañe tanto el ser como el no ser.

En términos aristotélicos: "Nada puede ser y no ser al mismo tiempo y en el mismo sentido" (Aristóteles, trad. en 1875, p. 128). Desde este principio lógico, según el cual "es imposible que el mismo atributo pertenezca y no pertenezca al mismo sujeto en un tiempo mismo y bajo la misma relación" (Aristóteles, trad. en 1875, p. 127), el orden sagrado desplegaría una contradicción central: contener atributos divinos (eternidad, perfección, inmortalidad) y humanos (finitud, imperfección, mortalidad) al mismo tiempo. Atributos que son contrarios. De tal forma que lo sagrado es A y no es A al mismo tiempo. O también, lo sagrado es A y es B (atributos contrarios) al mismo tiempo. De ahí la carencia total de unidad que Zambrano asigna a lo sagrado. No al orden divino, pues este existe bajo sus propias leyes, más allá de todo principio humano, lógico o natural. Sobrepasa todo principio. O como lo vislumbrara Hölderlin, Dios, o lo divino, es lo absolutamente libre, en tanto está exento del destino.

Desde mi perspectiva, si algo posee unidad es lo sagrado, pero esta no se sustenta forzosamente en un principio lógico ni funciona con el procedimiento de causa→efecto. Por el contrario, la unidad y el poder de lo sagrado se sostienen en la contradicción, en constructos que la mente aristotélica considera absurdos. Tal unidad tampoco puede ser comprendida por una inteligencia cuya base epistemológica sea la disyunción entre racional/irracional, y que reduzca los fenómenos a la linealidad de causa--efecto.

La paradoja está en el centro de lo sagrado, tanto si vemos al interior del discurso sacro-poético, como si observamos su exterior, es decir, el despliegue de la sacralidad sobre la realidad social. Esta aseveración implica entender el espacio y la acción de lo sagrado como radicalmente distintos al ámbito común y diario de la

existencia humana. Lo sagrado es lo opuesto a la realidad cotidiana, mas irrumpe en esta para, diferenciándose, dirigirse a quienes se guían por y en esa realidad, proporcionándoles sentidos contrarios a la misma, los cuales solo pueden ser decodificados y puestos a circular en esa realidad cotidiana. De nuevo la paradoja.

Visto así, lo sagrado constituye un espacio, un tiempo y un orden cosmogónico resignificados por lo divino. Esto equivale, ni más ni menos, a la presencia y el actuar de Dios, o de los dioses, sobre el mundo humano. Por ello, lo sagrado se vive y se invoca en lugares y tiempos específicos —el templo erigido en el centro de la urbe; el tiempo ritual, incluido en la jornada común— entidades situadas en la realidad social y cotidiana, pero dotadas de una eficacia especial, de poderes que han sido donados por Dios. Lugares y tiempos reales, objetivos, comunes y, a la vez, distintos, pues han sido tocados por la gracia divina.

Si lo sagrado tiene su origen en un orden divino, puede entonces comprenderse que los objetos y los seres sacralizados cobren una doble dimensión: pertenecen al mundo material (son piedra, árbol, río, montaña, cáliz, cruz, pan, etc.) pero también constituyen entidades diferenciadas de lo físico, de las cosas comunes. Se mueven entre dos esferas: una cotidiana y material; otra, de carácter ideal, trascendente, intangible. Dios se revela mediante ciertos objetos; lo divino se hace presente a través del árbol, el cáliz, el río, la montaña... La hierofanía se cumple por mediación de estas cosas. Así, radican en el mundo histórico, pero lo rebasan, lo recorren investidas de poderes sobrenaturales.

Del proceso descrito, me importa enfatizar el carácter paradójico de los objetos sagrados: son materia, y no son materia. Son sagrados y son comunes al mismo tiempo. La piedra sagrada, por ejemplo, es primeramente eso, una sustancia mineral dura y compacta. Cuando el poder divino se deposita en esa sustancia material, esta se vuelve diferente, es una piedra sagrada: es piedra pero no es piedra, es una pieza del cosmos o del tiempo o del acontecimiento divino. Así ocurre con

todos los objetos sacralizados. Y no únicamente con las cosas. También las palabras, los discursos, son instalados entre una esfera material y otra intangible, porque las palabras sagradas son inicialmente palabras comunes, que pertenecen a un determinado código lingüístico, pero al estar nimbadas por lo divino, adquieren poderes especiales: invocan a Dios, reviven el paso de lo divino entre los humanos. Pronunciándolas, se obtienen dones, favores, consuelo. Adquieren la eficacia de lo divino. Debo recordar aquí la poderosa metamorfosis de algunas: las palabras emanadas del Espíritu Santo, El que “habló por los profetas”. Entonces, se trata de signos lingüísticos (constituidos de sustancia fónica y conceptual) pero que no son meramente signos lingüísticos; son espíritu, sin dejar de ser vocablos. Funcionan bajo determinadas reglas lingüísticas (morfosintácticas, semánticas, etc.), pero escapan de ellas, las trastocan, pues para desplegar sus sentidos activan metáforas, se cifran en la paradoja y la alegoría. Su fuerza ilocutiva y perlocutiva dimana fundamentalmente del misterio y del dogma irradiado por este.

Resumiendo: la contradicción, y sus figuras retóricas dilectas, la paradoja, la metáfora, el oxímoron, la alegoría, constituyen los pilares del discurso religioso, ya sea relato bíblico, profecías, salmos, parábolas, hagiografías, etc. Véase si no:

13. Por eso les hablo en parábolas, porque ellos viendo no ven, y oyendo no oyen ni entienden.

14. Conque viene a cumplirse en ellos la profecía de Isaías, que dice: Oiréis con vuestros oídos y no entenderéis; y por más que miréis con vuestros ojos, no veréis (San Mateo, 13:13, *La Sagrada Biblia*).

Cabe señalar desde ahora que la poesía comparte con lo religioso, hasta cierto grado, ese poder “sacralizante” y esa naturaleza paradójica. Mas una y otro llevan a cabo esa “sacralización” de la realidad y trazan sus paradojas desde diferentes campos semánticos, y con distintos efectos culturales, como se verá más adelante.

La religión provee de sistematicidad al conjunto de elementos sagrados; los articula, los explica y les confiere un determinado valor, incluso hace teorizaciones a partir de dichos elementos, es decir, elabora teodiceas. Así pues, desde los objetos y seres sacralizados por la acción divina, hasta las formas discursivas en que se expresa e instituye el vasto proceso de sacralización, son organizados por la religión, que de este modo conforma una gran proyección de significados, capaz de dar un sentido humano a la inmensidad del universo. Y no solo eso, las explicaciones sobre lo divino y lo sagrado, toda organización de significados tendente a instituir lo sagrado en la forma de una religión —una teodicea— representa el intento de una comunidad por explicar, sobrellevar, hacer menos terrible el acto último y fundamental de morir.

De tal modo, la paradoja de lo sagrado irrumpe en la realidad social y en sus discursos lógico y común; atraviesa la realidad cotidiana como atisbo de realidades ignotas; representa una especie de desorden en el orden humano y común, entraña verdaderamente una negociación, una estrategia para sobrevivir individual y socialmente frente al acto, también misterioso, de morir.

Lo repetimos, todo orden humano es una comunidad frente a la muerte. La teodicea representa el intento de pactar con esta. Cualquiera que sea el destino de una religión histórica, o de la religión como tal, podemos estar seguros de que la necesidad de este intento persistirá a lo largo de la vida de las sociedades, mientras los hombres sigan muriendo, y tengan que encontrarle una significación a este hecho (Berger, 2006, p. 121).

Ahora bien, el proceso sacralizador, así como la institución social que surge del mismo —la religión— en última instancia se producen y quedan establecidos mediante el lenguaje. El ser humano que existe y se mueve en la esfera de lo sagrado, que incluso asume una religión, lo ha hecho mediado por el lenguaje. Y esta mediación es una clave. Aunque la experiencia de lo sagrado no se reduce a lo

lingüístico, e incluso puede emerger como un acto pre-lingüístico, necesita fundamentalmente del lenguaje.

II. 2. Vivencia de lo sagrado y experiencia poética

He venido exponiendo, hasta aquí, algunas nociones: lo divino, lo sagrado, la religión, lo hierofánico. He intentado vertebrar estas nociones de modo que configuren el fenómeno religioso y dentro de este, la experiencia religiosa, es decir, la vivencia del ser humano con respecto a una realidad ultramundana. Esta íntima experiencia permite al individuo alcanzar tanta conciencia de sí mismo, que los límites de su yo sobrepasan lo individual, se diluyen en una conciencia universal, en un Yo absoluto que lo hace ser parte viva, ilimitada, consciente, del universo. Experiencia religiosa y vivencia del universo se funden en torno a un eje vital, Dios.

He aquí otra paradoja: solo la dilución de su personalidad individual puede conducir al hombre a la autoconsciencia total. La consciencia de la personalidad transitoria del individuo debe perderse, difuminarse hasta alcanzar el Yo esencial y absoluto; o en las palabras de Jim Morrison: “Prometí ahogaría mi yo //en un vino caliente y místico” (1968). En ese autoconocimiento, es donde el hombre vislumbra su participación y su identidad con Dios.

Experiencia poética y vivencia religiosa tienen su raíz común allí donde la vigilia ha sido suspendida y el sujeto obtiene la consciencia superior de su yo universal. Éxtasis divino e inspiración están asociados inmemorialmente. De ahí que, en el origen de Occidente, la antigua Grecia, los misterios eleusinos representaran también la donación divina de poderes visionarios a aquellos dispuestos a descender a la profundidad del Hades, a recorrer las sombras del inframundo, que simbolizaban también las oscuridades de su propio ser. En los mitos eleusinos, el Hades era una especie de alegoría del abismo que representa toda alma humana. El recorrido de Deméter, buscando a su hija Perséfone en las profundidades del Hades,

permite inferir su poder visionario, adquirido a través de su experiencia en las profundidades de la muerte.

Por su parte, Homero canta a Deméter (*Himnos homéricos*) y se convierte, él mismo, en poeta, ciego y vidente. La ceguera física es recompensada con los ojos interiores, con los ojos del espíritu, esos que concede también la diosa Atenea a Tiresias,¹⁸ otro clarividente ciego. Tal vez sea con Homero cuando el mito reúne o identifica al poeta con lo sagrado y lo visionario.

Asimismo, Dionisos era la representación viva de ese éxtasis alcanzado por el vino y los excesos; éxtasis mediante el cual se vislumbraba lo divino: lo orgiástico y la vehemencia para rebasar lo humano y conocer el secreto de los dioses.

Hablé de Homero en el tiempo arcaico, para remitir a un origen histórico, pero podría referirme a este mismo proceso dionisiaco, visionario y espiritual en la contemporaneidad; cuando Jim Morrison, el poeta, asegura que ahogará su yo en un vino caliente y místico, está manifestando su afán por encontrar en el exceso y la embriaguez esa realidad desconocida, la cual se devela solo cuando el yo pasajero se integra al absoluto.

Este es, pues, raudamente evocado, el origen y el presente de la mitificación que absorbe en uno al poeta y al visionario. En tal sentido, arcaicos y

¹⁸ Aunque hay varias y distintas referencias a Tiresias en antiguos textos clásicos, utilicé aquí lo relatado en la obra de Luc Brisson (1976): *Le mythe de Tirésias: essai d'analyse structurale*. Para explicar la ceguera física de Tiresias, Brisson se basó en el libro *La Biblioteca mitológica*, escrita, al parecer, por Pseudo Apolodoro, en el siglo I o II antes de la era cristiana. En la *Biblioteca...* recopiló los mitos griegos, desde los orígenes hasta la guerra de Troya. Recupera en dicha obra la versión de Ferécides de Leros, o de Atenas (mitógrafo, 400-450 a.C.) quien relata cómo siendo Tiresias un adolescente, descubrió a Atenea cuando se bañaba, completamente desnuda, en la fuente Hipocrene. Como castigo por tal atrevimiento, la Diosa tocó sus ojos y lo cegó. La ninfa Cariclo, que era parte del cortejo de la diosa, pero también la madre de Tiresias, suplicó a Atenea le devolviera la vista a su hijo; mas la diosa no tenía poder para revertir lo hecho, así que, en compensación, le dio el poder visionario, entre otros. Por supuesto, el relato más conocido es el contenido en *Las metamorfosis* (Ovidio, trad. en 2004).

contemporáneos pertenecen a una misma estirpe: aquella que traduce el espíritu divino. O, según la visión de María Zambrano:

Poesía es creación, la creación primera humana, y es palabra inspirada, recibida, [...] De ahí el carácter sagrado del poeta, carácter imborrable en todas sus efigies de cualquier tiempo. El poeta no acaba de saber lo que dice, ni menos aun cuándo lo dirá; habitado por un saber de inspiración, nada extraño es que se sienta y sea sentido primeramente como habitado por un dios que en él se manifiesta. El poeta original es un oráculo (Zambrano, 2007, p. 201).

Inspiración y éxtasis, creación poética y autoconsciencia absoluta, ambos caminos entroncan en una revelación que es cósmica, pero también existencial. Ni el poeta ni el místico vuelven igual de esa inmersión: El *rayo de tinieblas* (“la sabiduría secreta de Dios”, como le llamara Saint Denis) transforma sus vidas. Del eclipse de su yo emergerá la *nova lux*, originada en el Creador.

A partir de ahí, explica Roland de Reneville en su bello y sugerente ensayo “Poetas y místicos” (1944), el camino del santo y el del poeta se bifurcan; el primero, elegirá el silencio, mientras sondea el abismo y encuentra la oscuridad llameante de Dios: el silencio, ante la noche resplandeciente de lo divino. Desde la interpretación de Reneville, el místico se abstrae en el no discurso: “El silencio se hace signo de su acceso al fin que se ha propuesto. Usar palabras a propósito de la revelación viene a ser para el místico traicionarla” (Reneville, 1944, p. 17).

El poeta, por el contrario, asumirá el lenguaje y su devenir. Como avizoraba Hölderlin, recibirá del lenguaje su estatuto de creador. En y con las palabras, el poeta instaurará el ser, y la esencialidad de las cosas: “La poesía es la instauración del ser con la palabra.”, lo parafrasea Heidegger; en tanto Hölderlin, consciente de su viaje sagrado y quizá de su propia locura, dejaba una visión del poeta que trazaría hacia el futuro dos rutas antagónicas:

Es derecho de nosotros, los poetas,
estar en pie ante las tormentas de Dios,
con la cabeza desnuda.

Para apresar con nuestras propias manos el rayo de luz del Padre,
a él mismo. [...] (Hölderlin, 2005, p. 333).

Desde estas palabras, la concepción poética se sustentará en un don transmitido por Dios —o los dioses— al poeta, a su alma “entregada desde antiguo a lo infinito”. O bien, en la capacidad creadora (*poiēsis*) del ser humano, alumbrada por una Naturaleza potente, “más antigua aun que las edades y más grande //que los dioses de Oriente y Occidente” (Hölderlin, 2005, p. 329). Si poesía y religión provienen de una sola raíz, de un mismo suelo simbólico, surgen en el desarrollo de la cultura estas dos concepciones: el poeta creador, capaz de resistir el “rayo de tinieblas” y mantener firme su corazón. O el poeta iluminado, por cuyas palabras se manifiesta “el Canto”, testimonio de hombres y de dioses. Ambas ideas continúan en el discurso poético de nuestros días. Nos referiremos más ampliamente a este proceso en secciones posteriores.

II. 3. ¿Silencio ante la revelación sagrada o poesía mística?

Retomando la semejanza y la diferencia entre el poeta y el místico, ambos comparten la ambición de ascender hasta la consciencia superior, de sondear abisalmente para emerger a la verdad absoluta, a la Luz de Dios; comparten las rutas de ascenso, y aun los procedimientos para alcanzar la cima; pero se alejan y se distinguen por una elección primordial: el ser religioso se eleva en el silencio. El poeta recobra la palabra para asentar el ser del hombre en la historia, transmitiendo a otros su experiencia.

Después que el poeta ha verificado que su emoción verdadera no es lo que lo distingue de los otros hombres, pero que un Alma gigantesca, aquella de la que el mundo ha surgido, es, a la vez, la suya y la del universo, llega a hacerse, en potencia, amo de este último y puede actuar sobre su orden. Ladrón de fuego, se

debe a sí mismo el realizar su labor de demiurgo. La palabra le es impuesta. Desviarse de ella equivale para el poeta a renegar de la poesía (Reneville, 1944, p. 17).

Reneville explica estas dos rutas diferenciadoras entre poeta y místico; entre un discurso cuyo fin fundamental es instaurar lo humano, remitirnos a las cosas del mundo y al ser del hombre, a su habitar poético sobre la tierra. Y otro discurso, cuyo núcleo de significaciones es el silencio. Este no hablar, como estrategia de significación —ya que el silencio también posee significado, y en el caso de los místicos, una inmensa gama de significados y sentidos— parecería contradecirse con la verbalización de la experiencia sagrada.

Aun cuando comparto algunas explicaciones centrales de Reneville, no considero que sean tan definitivamente diferenciadoras las dos rutas que visualiza entre lo religioso y lo poético. Varios ejemplos pueden funcionar para demostrar que los místicos no siempre se sumergen en el silencio ni los poetas se deciden de modo invariable por la palabra. Descendiendo de una misma región simbólica, poesía y religión, pese al devenir de los tiempos y las concepciones, vuelven a encontrarse; hay permanentemente entre ambos sistemas una tensión, una relación subyacente que es, a la vez, oposición, conflicto, encuentro, fusión: una emergencia sistémica.

Si bien es cierto que luego de la revelación las palabras resultarían limitadas, tan empobrecedoras que Santo Tomás, después de experimentar su última visión extática, exclamaría: “No puedo escribir más. He visto cosas ante las cuales mis escritos son como paja”, también lo es que *Fra Angélico*, como sabemos, fue capaz de dar inteligibilidad a su experiencia mística y erigir un edificio teórico-religioso, con y desde las palabras.

En Santo Tomás, así como en otros teólogos, teósofos y creadores religiosos —desde Hugo de San Víctor, Scoto Eriúgena, hasta Santa Teresa, San Juan de la Cruz, etc. — la creación verbal se condijo con el éxtasis sagrado. Ellos ilustran esa

oscilación entre un discurso humano-finito, y el viaje del espíritu hacia lo supraesencial, esto es, la interacción entre el discurso y el silencio.

Considero que fue la poesía mística y ciertas obras teosóficas las que construyeron un contexto específico de significados y sentidos en torno al silencio absoluto que asumieron los místicos extremos. Ese silencio absoluto se va llenando de significado porque el discurso del misticismo iría configurando una red de significaciones, un edificio simbólico en donde tal silencio encuentra eco y albergue. Sus significados emergen del gran contexto semántico producido por los escritores religiosos; de modo tal que en el silencio de los místicos radicales reverberan ciertas significaciones generadas por la amplísima trama del discurso de místicos y teósofos como Hugo de San Víctor, Eriúgena, Suger de Saint Denis, Proclo, Santa Magdalena de Pazzi, Marie de Valence, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León, entre otros, cuyos nombres debo reiterar, en tanto son los protagonistas y constructores de una tradición poética y mística que alienta y nutre en Occidente la aspiración de alcanzar lo divino, de cumplir aquella función esencial del universo planteada por Bergson, la de ser una máquina de hacer dioses (Bergson, 1997, p. 183).

Si es cierto, como lo sugiere Ricoeur, que el conjunto de las diversas formas discursivas que expresan la experiencia religiosa y las imágenes de Dios recibe sus significados de una *constelación total de formas de discurso* a la cual pertenece, entonces el silencio del misticismo radical, inscrito en esa inmensa trama de significaciones, obtiene de la misma un sinfín de valoraciones y sentidos.

Si un autor del siglo XX, como Reneville —y solo para ejemplificar— puede referirse a las significaciones emanadas de dicho silencio, es debido a que lo está “leyendo” a través de esa constelación de formas discursivas aludida por Ricoeur. En tal perspectiva, todo adquiere significado cuando se sitúa en el conjunto de los discursos: el silencio, el individuo, las cosas inertes, la realidad desconocida o la heterotópica. Los discursos organizados, que constituyeron su entorno semántico

inmediato, impregnaron de significación el silencio. Incluso podría extenderse esta acción semántica y afirmarse que, en el seno de una cultura, todo cobra significado; no hay objetos ni seres ni gestos ni silencios carentes de significado. Precisamente, una de las finalidades de la cultura es dotar de significado a toda la realidad.

Siguiendo a Ricoeur, el silencio de los místicos extremos forma parte, específicamente, del sistema circular y acotado que es el discurso teológico, sistema en el cual se mueve también la poesía mística, a lo cual me referiré en la siguiente página. En esa circularidad se producen y fluyen los significados de las diversas formas discursivas religiosas, y también el silencio asumido por eremitas y místicos extremos:

Tal vez una exhaustiva investigación, si fuera posible, revelaría que todo este conjunto de formas discursivas constituye un sistema circular y que el contenido teológico de cada una de ellas recibe su significación de una constelación total de formas de discurso. El lenguaje religioso aparecería entonces como un lenguaje polifónico sostenido en la circularidad de las formas (Ricoeur, 1974).¹⁹

El silencio místico no es una contra-voz en esa polifonía; más bien configura el espectro de oscuridad y vacío sobre el cual brillan y reverberan los significados de los diversos discursos religiosos. Me atrevo a decir que el silencio de los místicos extremos configuró otro género en el discurso religioso: el género del silencio y la renuncia, que cobra sentido al surgir rodeado de los otros discursos, y permite una interpretación ilimitada, abre el campo sémico de la religión a insospechadas conexiones semánticas.

Por otra parte, debo enfatizarlo, la producción de poesía religiosa y mística también obedeció a la “lógica interna” de una tradición especulativa, que tuvo en el

¹⁹ Cito del artículo en inglés, *Philosophy and Religious Language* (“Filosofía y lenguaje religioso”), Ricoeur (1974, p. 6). El original dice: “Perhaps an exhaustive enquiry, if one were possible, would disclose that all these forms of discourse together constitute a circular system and that the theological content of each one of them receives its signification from the total constellation of forms of discourse. Religious language would then appear as a polyphonic language sustained by the circularity of the forms”. [La traducción es mía].

Corpus Dionisiacum uno de sus pilares. La obra del mítico Pseudo Dionisio el Areopagita, en el siglo VI, constituyó un poderoso faro de pensamiento religioso que irradió su luz tanto hacia Occidente, como al pensamiento y poesía de Oriente: “Hacia el año 850 d.C., Dionisio era conocido desde el Tigris hasta el Atlántico” (Nicholson, 2002, p. 30).

En el *Corpus Dionisiacum* se reivindica la materia y sus formas como expresiones de la belleza divina. Por supuesto, se establecía un orden supraesencial de Dios, que resultaba radicalmente otro al orden humano; sin embargo, para el pseudo Dionisio y sus seguidores, Dios, por su infinita bondad, había hecho en la creatura humana un ser capaz de elevarse hasta esa dimensión ideal. Tal viaje no era nada fácil, representaba un esfuerzo sobrehumano, literalmente.

Según el Pseudo Dionisio y sus cófrades, la luz divina —que era al mismo tiempo *rayo de tinieblas*— podía empezar a revelarse mediante la materia y sus formas; a través de lo visible era posible acceder a lo invisible. Y los signos lingüísticos poseían materialidad fónica y visibilidad gráfica (doble articulación), y además estaban cargados de ideas y valores. Tenían, entonces, la capacidad de convertirse en símbolos, y más concretamente, símbolos sagrados. Podían constituir, cuando se trabajaban con arte, medios para acercarse, en un estadio primero, al orden divino.

De esta forma, la materia participaba, en diversos grados, de la emanación lumínica del Sol-Idea-Bien, símbolos articulados en el pensamiento de Pseudo Dionisio para representar a Dios. A partir de su concepción de *la materia iluminada*, fue posible que teósofos, teólogos, artistas y poetas crearan obras espléndidas, en una vehemente réplica, búsqueda y ascenso a la belleza de Dios:

[...] porque de Él son todas las cosas, por las que y en las que se manifiesta y en el resplandor de la luz de su sabiduría las unifica y las hace. La materia está

iluminada, por lo que adecuadamente tratada, puede llegar a constituirse en símbolo (Pseudo Dionisio Areopagita, 2007, pp. 33-35).

Así, la materia se ponía al servicio de la idea; quienes se extasiaban ante la belleza del arte, se olvidaban del mundo inmediato y profano e intuían una vida y un orden más alto y perfecto. La belleza y magnificencia creadas por las manos del hombre se convertían en un procedimiento estético para iniciar el viaje sagrado. De ahí que todo templo ofreciera a los creyentes la posibilidad de sustraerse del mundo real en búsqueda de otro, luminoso e ideal. Esa belleza resulta consustancial al espacio y al tiempo sagrado que se respira y se experimenta en los templos. De tal manera que atravesar las puertas del templo equivale a entrar a una realidad radicalmente distinta a la cotidiana; es introducirse a un mundo...

[...] que busca como resultado y mediante una experiencia estética de profundo calado, la brutal y tranquilizadora anestesia de los sentidos y las preocupaciones devenidas de las cosas externas (*ab extrinsecis*): el viaje místico arranca así de la contemplación de la materia, que por conducción de la misma, *materiali manuductione*, y siguiendo el método anagógico, es decir, por un camino que conduce a la cima, el alma *asciende* hacia la verdadera luz (Pradier, A., 2007, p. 51).

La estética medieval tenía como sustrato el símbolo. Para Saint Denis, por ejemplo, el símbolo tenía el poder de enviar a los mortales hacia la entidad divina. Había tomado esta concepción de Hugo de Saint Víctor, para quien “El símbolo es una conjunción de formas visibles para mostración de las invisibles” (Pradier, 2007). Desde esta visión, el discurso poético, lugar de símbolos, constituía un invaluable recurso para la realización del *viaje sagrado*. Por tanto, escribir sobre la experiencia religiosa no implicaba traicionar la revelación; era más bien el intento de inspirar a los demás a alcanzarla. En tal perspectiva, poesía y religión pueden encontrarse fugazmente no solo en el lenguaje, sino en la intencionalidad de los creadores.

II. 4. Noción de símbolo

Parece necesario dejar establecida, de una buena vez, la concepción de *símbolo*, utilizada aquí y en algunos capítulos posteriores. Referirnos al símbolo implica describir su carácter de entidad lingüística, por una parte, y su naturaleza no lingüística, por la otra.

Como es sabido, en la modernidad, fue Saussure quien planteó la diferencia entre signo y símbolo: si aquel se funda en un principio de arbitrariedad, este no: “Lo característico del símbolo es no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío, hay un rudimento de lazo natural entre el significante y el significado” (Saussure, 1980, p. 105). Establecida tal diferenciación, fue a la luz de la filosofía del lenguaje más reciente, Austin (1955), Searle (1994), Ladriere (1975), Ricoeur (1975 y 2001) que surgieron características sustanciales del símbolo, las cuales, efectivamente, lo distancian del signo y de otras entidades lingüísticas. Aun así, el símbolo funciona junto con el lenguaje; le exige a este un trabajo de significación y de interpretación, que la metáfora suele realizar, aunque relativamente, como se expondrá más adelante.²⁰

²⁰ Es importante, desde ahora, tomar en cuenta la perspectiva teórica desde la cual, en este trabajo, se construye y se asume la conceptualización del término *símbolo*. Es sabido que hay otras importantes líneas de la lingüística y de la retórica que consideran el símbolo como una entidad lingüística absolutamente arbitraria y sin ningún lazo con la referencia que significa. Plantean incluso clasificaciones del símbolo siguiendo este criterio. Es obligado citar en esta línea a Charles Sanders Peirce, para quien el símbolo es un producto enteramente convencional e independiente de sus referencias; tal criterio parece contundente cuando Peirce habla de los símbolos algebraicos, químicos, de la lógica simbólica, etc. De hecho es una de las nociones más conocidas de símbolo; el *Diccionario de Retórica y Poética* (Beristáin, 1985, pp. 450- 459), acoge con énfasis las nociones de Peirce, entre otras fuentes masivas, bibliográficas y/o electrónicas, que retoman dichas tesis. Sin entrar a mayores explicaciones, pues no es este el lugar para ello, considero que esta clase de “simbología” que, en efecto, es absolutamente un convenio entre un reducido grupo de hablantes, con fines de comunicación muy específicos, no configura símbolos realmente, sino que constituye metalenguajes; son signos que describen o definen a otras palabras (estas sí efectivas en el código lingüístico general); son signos lingüísticos cuya finalidad es evitar precisamente la polisemia y cualquier rastro de metaforización vigentes en los diferentes discursos sociales. Su función primordial es delimitar conceptos, fijarlos nítidamente, objetivarlos al máximo para lograr evitar ambigüedades de todo tipo. Efectivamente, su función comunicativa principal es la desambiguación; de ahí su institucionalización

Veamos, entonces, la esencia lingüística del símbolo (del vocablo latino *simbolum*). Aceptemos que siendo un signo ²¹ peculiar y único, es capaz de ofrecer un significado indirecto, en cuyo desarrollo y emergencia operan no solo ciertas reglas del lenguaje, sino también un horizonte de valoración, desde el cual los hablantes o usuarios lo producen o descifran. La primera gran eficacia del símbolo es articular simultáneamente dos significados. Este dinamismo, que parecería contradecir el principio de *sucesividad* del lenguaje, tan caro a Saussure, se produce por la necesaria y vital relación entre un significado primero y otro secundario.

Articula, entonces, dos significados: uno, primario, ya establecido mediante la utilización del término en cuestión, del cual recibe su valor semántico y constituye su soporte. Y otro, secundario, sugerido por el primero; ambos significados corresponden a contextos específicos. El significado primario opera en un contexto lingüístico previo, cuya economía semántica provee los medios necesarios para garantizar el establecimiento de los significados de sus términos (Ladrière, 1975, p. 120). El segundo significado, aun cuando ya está “presentido” o prefigurado en el primero, corresponde a un contexto lingüístico aún no articulado del todo, y que exige un trabajo de significación exterior para lograr articularse. En otras palabras:

como metalenguajes, esto es, entidades de transmisión transparente -o casi transparente- de determinadas constelaciones conceptuales. Su elaboración no constituye un proceso de simbolización, sino de depuración semántica extrema. O bien, no la simbolización que nos interesa plantear en el presente estudio.

²¹ En términos generales, es signo todo aquello (cosa o fenómeno) que representa algo que, comúnmente, es distinto, y a lo cual sustituye al referírsele. El signo opera como un *estímulo* para los sentidos (la vista, el oído, el tacto, etc.) y al representar *algo* no percibido, permite captarlo o advertirlo. El signo, en general, es un representante, y hace perceptible aquello que representa. En el acto de significación entran en juego los dos aspectos del signo, el significante y el significado, entre los cuales, empero, no hay una relación natural, pues el signo *no* está unido física ni lógicamente con la cosa que representa; significante y significado están indisoluble pero arbitrariamente unidos. Hay varios tipos de signos (visuales, auditivos, gustativos, etc.) y en estos opera la misma relación convencional y arbitraria. Ahora bien, el símbolo puede ser un signo lingüístico (o visual, cinético, olfativo, auditivo, etc.), pero independientemente de su tipo, guarda con la cosa que representa una relación natural; significante y significado están unidos necesariamente, no de modo arbitrario. El símbolo es un signo especial y único por la imprescindible unión entre el significante y lo significado; el símbolo de cualquier tipo no está vacío, mantiene un lazo natural entre significante y significado (Saussure, 1980).

este significado segundo, para construirse, demanda una actividad mayor por parte de los hablantes, quienes necesariamente deben acudir a ese contexto no totalmente estructurado, pero que aporta el ámbito (una cultura) donde es posible interpretar el término primario y desplegar su segunda significación. Dicho contexto surge más bien como posibilidad, inscrita en una red autónoma de significaciones que los hablantes actualizan con sus iniciativas semánticas. Un fenómeno esencial consiste en que, siendo dos significados que operan en contextos diferentes y se despliegan, asimismo, de manera distinta, su interrelación es sustancial: un significado requiere del otro; están urdidos de modo tal que resultan inseparables. Esta es una clave del símbolo, la inseparabilidad de sus dos significaciones.

Tomemos por ejemplo el símbolo de la cruz, uno de cuyos significados primarios (literales) establece que la cruz es una “figura formada por dos líneas que se atraviesan o cortan perpendicularmente”. Tal es la significación asentada por un primer contexto, el cual aporta los elementos indispensables para garantizar la fijación de sus significados y posibilitar significaciones derivadas, por ejemplo, la que describe la cruz como una clase de “patíbulo formado por un madero hincado verticalmente y atravesado en su parte superior por otro más corto, en los cuales se clavaban o sujetaban las manos y pies de los condenados a este suplicio” (DRAE). Admitamos que ambas significaciones se mueven en un primer contexto, literal, exacto, histórico.

Para el mundo cristiano, empero, referirse a la cruz es hablar del sacrificio de Cristo, de la Redención, de la vida perdurable que abre para la humanidad, etc. Estos sentidos no derivan estrictamente del primer significado literal (no son derivados), más bien se producen por una transmutación semántica, llegan hasta otro contexto de significación, desde el cual los hablantes pueden comprender la cruz como símbolo de salvación. Ahora bien, la cruz es símbolo de la redención humana, y podríamos preguntarnos por qué no lo es la figura de la flor, la de la cabeza humana,

u otra. No lo puede ser la flor, ni los ojos, ni incluso el cerebro humano, porque estos no reproducen ni remiten al gesto primigenio de mantener los brazos inalterablemente abiertos frente al mundo. Ese gesto en que se proyecta la actitud esencial del Cristo: mantener sus brazos abiertos para proteger, salvar, albergar en ellos a los pecadores. Hay, entonces, un lazo “natural” entre este gesto divino, primigenio, y la cruz, con sus dos líneas (brazos) que se atraviesan o cortan perpendicularmente.

Entonces, entre los brazos abiertos de Jesús Cristo y la cruz hay una relación inevitable; el significado primero (dos líneas atravesadas perpendicularmente) trae en sí el segundo significado, lo prefigura. De este modo, el significado primario es inseparable del secundario; este último se genera por la participación e iniciativa de los hablantes, quienes acuden a un horizonte de valor, un contexto dado en el cual está vigente el relato de Cristo y los valores que desencadena. En el contexto de la cultura cristiana y occidental, la cruz simboliza la Redención donada por el Cristo de brazos abiertos ante la humanidad. El objeto denominado “cruz” ya prefigura el gesto decisivo de Cristo. Hay, entonces, ese lazo natural, entre el significante (cruz) y el significado (la salvación de la humanidad), como lo advertía Saussure.

En una cultura no cristiana, la antigua rarámuri, por ejemplo, la cruz también constituía un símbolo, pero enviaba a otro sentido, a la idea de los cuatro puntos cardinales del mundo. Era un símbolo cósmico. De cualquier forma, su primer significado (las líneas atravesadas apuntando en cuatro direcciones) prefigura el segundo (los cuatro puntos cardinales que orientan y sostienen el cosmos), cuya emergencia se da solo acudiendo a un horizonte valorativo que lo impulsa y lo sugiere, en tanto es allí, en dicho horizonte, donde existe tal idea del cosmos, donde se visualiza el nudo existente entre el significado primero y el segundo.

Así pues, en la simbolización, el significado primario resulta indispensable para hacer surgir el segundo. No ocurre como en la metáfora, la cual puede explorar

campos sémicos nuevos y hasta contrarios al original. En el símbolo, la significación primaria es elegida con toda deliberación, nunca es arbitraria. La segunda significación surge necesariamente de la primera.

El trabajo de significación del símbolo no consiste en unir una imagen acústica (significante) con un concepto (significado), como sucede con el signo lingüístico; el símbolo no está vacío de “sustancia”; entre su significante y su significado se produce una relación surgida de la vida real. De ahí su eficacia para vehicular contenidos o representaciones que conciernen a lo biológico, a lo psíquico, a lo religioso, a lo mítico. Su significado segundo se proyecta y alcanza la existencia, va más allá de lo lingüístico, *articula correspondencias* que afianzan la existencia humana. Aun así, para que emerja esa significación segunda, se precisa de una operación de transmutación, y esta solo se produce desde la mirada valorativa que los hablantes han construido (en el proceso de exteriorización) y luego asimilado (en el de interiorización) de su entorno (*V. supra.*, cap. I, pp. 38-43).

De tal modo, para que la primera significación pase a la segunda, es necesaria esa *transvaloración* (Ladrière, 1975, pp. 119-121), la cual posibilita dicho tránsito. El horizonte de valor que atrae el significado segundo constituye, precisamente, el segundo contexto de la simbolización. Desde este, los hablantes descubren, comprenden, traen al lenguaje las correspondencias entre objetos o fenómenos que el símbolo convoca o suscita. Dichas correspondencias conforman los significados fluctuantes, nunca totalmente aprehensibles, de la simbolización. Se trata de correspondencias o similitudes que, además, están asimiladas en el símbolo, y que a los hablantes o intérpretes toca develar, interpretar o convivir bajo su égida.

En párrafos posteriores, al desprender la capa semántica que reviste el símbolo, me extenderé al hablar de estas correspondencias. Dejemos establecidos, por lo pronto, el dinamismo de las significaciones secundarias proyectadas por el

símbolo, las cuales son, como señala Ladrière, una promesa de valoración semántica, más que una predicación concreta y unitaria:

Cuando un lenguaje utiliza los símbolos, es que no dispone de los medios necesarios para presentar directamente los significados que quiere evocar. Entonces, lo justo es utilizar este recurso semántico consistente en hacer surgir el sentido propuesto en la prolongación y en el impulso de un sentido ya disponible. Pero justo porque la representación es indirecta, deja siempre el sentido propuesto en una suerte de suspenso (Ladrière, 1974, pp. 122-123).²²

En resumen: el símbolo es una entidad lingüística que entrega un doble significado; por ello, simbolizar implica siempre un significar más, una superabundancia de significación que se realiza, necesariamente, a partir y a través del primer significado, el cual pertenece a un sistema lingüístico y se rige por las reglas del mismo. Hay, entonces, una capa semántica en el símbolo, por la cual se hace accesible a los hablantes de una lengua y también se torna traducible.

Paralelo a este universo discursivo, se produce otro, no lingüístico, que asimila en sí correspondencias ancladas en varias dimensiones de la vida (psique, mito, antropología, religión, historia). El símbolo, por tanto, articula dos universos discursivos; uno, que es *logos* y lenguaje; otro, indeterminado y vasto, cuya red de significados son fluctuantes y prometedores, no definitivos ni concretos.

En su naturaleza no lingüística, el símbolo vehicula dimensiones clave de la vida; una de estas, la religiosa, específicamente su expresión poética. Por ello, intentaré describir cómo funciona el símbolo en el texto religioso; cómo su funcionamiento se sustenta en ese procedimiento de transvaloración explicado por Ladrière, el cual despliega un horizonte valorativo, cuyos puntos nodales han sido

²² En la presente cita se expresa: «Lorsqu' un langage a recours au symbole, c'est qu'il ne dispose pas des moyens nécessaires pour présenter directement les significations qu'il veut évoquer. Il lui faut alors utiliser cette ressource sémantique qui consiste à faire apparaître le sens visé dans le prolongement et sur la lancée d'un sens déjà disponible. Mas par le fait même que la représentation est indirecte, elle laisse toujours le sens visé en quelque sorte en suspens». [La traducción es mía]

establecidos necesariamente con anterioridad a la interpretación del símbolo. Desde tal horizonte, surgen las correspondencias que el símbolo lleva asimiladas en sí y que son descubiertas, reveladas, mediante el rito, el éxtasis o la poesía.

Hasta aquí he explicado el funcionamiento del símbolo en su carácter de ente lingüístico, en su dimensión semántica, cuyo despliegue puede realizarse mediante la metáfora. Como entidad lingüística, el símbolo une lo mundano y físico con lo ultramundano e inmaterial. Articula el orden de lo sensible y terrenal con el de lo ideal y trascendente. Así, el mundo entregado por el símbolo se conforma de imágenes; deviene en una representación “imagética”, cuasi pictórica, del mundo inmaterial y trascendente.

También para Ricoeur, el símbolo conlleva siempre un “significar más”: la piedra del sol azteca significa más que una piedra de cualquier camino; el mar que azoraba a Gilgamesh significa más que el mar natural contemplado desde el mirador de algún hotel; la cruz cristiana significa más que una cruz común. Y tal plusvalía de significaciones, a la cual se llega obligadamente a través del significado literal y primario de un término, como lo he citado en varias ocasiones, está ligada a la vida humana real, social, tangible: a dimensiones constituidas de valores o representaciones que existen más allá del lenguaje, o preexisten a este. El deseo, el miedo, la pulsión, lo sublime, lo numinoso, la poesía... constituyen experiencias y actividades que se resisten al discurso, por lo cual este acude a la simbolización.

En tanto que el símbolo siempre se produce en las fronteras de lo lingüístico y lo antropológico; lo verbal y lo inconsciente; lo histórico y lo mítico, resulta infructuoso buscar caracterizaciones conceptuales capaces de rendir cuentas sobre las potencialidades semánticas inducidas por la simbolización. Como también lo afirma Ladrière, su movimiento es tal, que siempre es una promesa de significación, más que una realidad concreta de sentido.

Encontrémonos, entonces, con ese aspecto no semántico del símbolo, eso que no puede ser reducido al discurso lógico; la capa del símbolo no lingüística. Es necesario ver cómo este arraigo del símbolo en la vida hace que su desciframiento descubra, atraiga, invoque correspondencias entre dimensiones distintas. Porque en efecto, la simbolización funciona por analogías y fluctúa en zonas fronterizas, como bellamente lo explica Ricoeur: “El símbolo vacila sobre la línea divisoria entre *bios y logos*. Refleja el arraigo primero del Discurso en la Vida. Nació en el punto donde la Fuerza y la Forma coinciden” (Ricoeur, 1975, p. 153).²³

Si aceptamos este carácter ligado del símbolo, su enraizamiento en la realidad humana y social, cabe preguntarse ahora, ¿dónde radica su eficacia y su fuerza comunicativa?, ¿qué es lo que le confiere supremacía sobre otros signos?, ¿por qué el símbolo aparece cambiante, una mixtura contradictoria, pero imbatible? Todo esto ocurre porque el símbolo está cargado de potencia; cuando se habla de símbolos se habla de eficacia para remediar problemas o necesidades fundamentales, otorgar identidad, cohesión y sentido, dar esperanza a la vida real de las personas reales.

Primero, está cargado de una potencia primigenia. En la vida del lenguaje y las sociedades humanas, el símbolo es una figura fundadora, surgida en la oralidad de la lengua. Si el gesto del Creador depositó en ciertas cosas su propia eficacia divina, sacralizándolas, esta acción se realiza a través del símbolo; el proceso de simbolización replica esa original *fuera numinosa* (Otto, 1996). Tal es la eficacia vital del símbolo, la cual proviene de una zona no lingüística, no racional; probablemente hunda su raíz en el mito.²⁴

²³ Ricoeur. (1975). Parole et Symbole. En *Revue des sciences religieuses*. T. 49. Inventaire D 9,1000. Francia: Bibliothèque François Mitterrand. «Le symbole hésite sur la ligne de partage entre bios et logos. Il témoigne de l'enracinement premier du Discours dans la Vie. Il naît au point où Force et Forme coïncident.». (La traducción es mía).

²⁴ El mito, desde la perspectiva e intereses del presente trabajo, es un relato, que requiere del lenguaje, pero no es solo lenguaje. Si poesía y religión surgen de un mismo territorio antropocultural, el mito surge con ellas. Posee la eficacia y el carácter proteico del símbolo, al que

El símbolo convoca esos poderes porque está ligado a aspectos fundamentales de la vida humana. Trátese de la esfera psíquica y sus formas simbólicas, exploradas por el psicoanálisis; trátese de los principios antropológicos que rigen a los hombres: el tiempo y el espacio mítico, estudiados por la antropología; o la esfera de sus capacidades cognitivas; o bien de los ámbitos existenciales básicos, como la vivienda, el ciclo de las estaciones, la siembra y la cosecha; o la fecundidad de las tierras y las mujeres, el nacimiento o la muerte de los sujetos, en tales áreas fundamentales se arraiga el símbolo, para revelar las correspondencias entre esta vida humana, física y terrenal, y el orden cósmico, a veces sacralizado, a veces sacralizante. Lo que el símbolo pone en relación es la existencia concreta de los seres humanos y los órdenes míticos, originales, cosmogónicos, que constituyen el sustrato de toda la vida.

Por eso mismo, seguimos celebrando el nacimiento de un niño, o los emolumentos llamados “aguinaldos”, pues nos remiten, uno, al resurgimiento incesante de la vida; los otros, al levantamiento de los frutos, a la bonanza dejada por nuestro trabajo. Esa es la potencia expresiva y comunicativa del símbolo. Pero esta misma potencia, evocadora de la divina, impide que los significados simbólicos puedan ser trasladados —reducidos— a discurso. Este elemento numinoso del símbolo proviene del orden divino, cuando los dioses, o Dios, habitaban entre las creaturas humanas. La potencia del símbolo es, como explica Ricoeur, “eso que no

realimenta y a través del cual permanece. Está radicalmente unido a lo sagrado, a la religión incluso, en tanto que revela una sacralidad absoluta; relata cómo lo sagrado arriba al mundo humano. Si el símbolo es un vehículo de sacralización, el mito es el relato de cómo y cuando se generó esa realidad sagrada, qué dioses o héroes la posibilitaron, qué cosas cobraron la eficacia de los dioses. El mito es siempre el relato de una historia sagrada, de un acontecimiento fundamental que se dio al principio del tiempo; por eso el mito devela la dimensión sagrada de la vida; revela el misterio de los dioses o de los héroes civilizadores. Y ese misterio revelado constituye la verdadera realidad, verdadera porque es la realidad legada por Dios o los dioses. De modo que, desde la visión mítica, lo sagrado es *lo real* por excelencia (Eliade, 1998, pp. 72-74). Símbolo y mito son los inmensos desordenes genésicos que se despliegan sobre el orden de la realidad cotidiana.

<pasa> a la articulación del sentido, es la eficacia por “excelencia” (Ricoeur, 1975, p. 154).²⁵

En consecuencia, si la piedra, el mar o la cruz adquieren un excedente de significado mediante su simbolización, esto es, al convertirse en objetos sagrados, es porque cobran eficacia para solucionar o dar respuestas a las situaciones fundamentales de la existencia (amor, alimentación, trabajo, organización social, conducta individual, sueños, deseos y pulsiones soterrados en la psique, actos de cognición, sentido de la vida y de la muerte...). Es importante vislumbrar esta esencia no semántica del símbolo, pues a ella se debe su movimiento y su carácter irreductible.

El carácter preverbal de tal experiencia es atestiguado por las modulaciones mismas del espacio y el tiempo —tiempo sagrado, espacio sagrado— que están por debajo del lenguaje, en un nivel *estético* (en el sentido kantiano de la palabra) de la experiencia (Ricoeur, 1975, p. 154).²⁶

El carácter de ente vinculado a un orden numinoso o divino, intransferible a otro juego discursivo que no sea su propia estela de significaciones, es lo que permite descubrir las semejanzas o correspondencias entre lo humano y lo divino, entre la vida terrenal y la cosmogónica. El símbolo se constituye como una traducción de lo divino en los actos humanos; una traducción urdida de correspondencias que son, en última instancia, el intento de controlar el desorden —también vital, como se ha explicado en su momento— y salvaguardar o restituir el orden:

²⁵ «La puissance est ce qui ne <pas> pas dans l’articulation du sens, c’est l’efficace par excellence.» Ricoeur (1975).

²⁶ «Le caractère préverbal de cette expérience est attesté par les modulations même de l’espace et du temps — temps sacré, espace sacré— qui s’inscrivent plus bas le langage, au niveau esthétique (au sens kantien du mot) de l’expérience.» Ricoeur (1975).

Correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos: así se cumple la hierogamia entre el cielo y la tierra y la unión del hombre y la mujer. Correspondencia entre la tierra de cultivo y el surco femenino, entre las entrañas de la tierra y el seno materno, entre el sol y el ojo, entre la simiente masculina y el grano de siembra, entre la sepultura y la muerte del grano, como entre el nuevo nacimiento y el regreso de la primavera. Correspondencia en tres registros, el del cuerpo, la casa y el cosmos, que hace significar mutuamente los pilares del templo y de la columna vertebral, el techo de la casa y el cráneo, el aliento humano y el viento, y que hace corresponder los umbrales, las puertas y los puentes, los caminos estrechos que el acto de vivir señala, los pasajes homólogos que los ritos de iniciación ayudan a superar, en el momento crítico de la peregrinación humana, en el nacimiento, en la pubertad, en las nupcias, en los funerales (Ricoeur, 1975, p. 155).²⁷

Así pues, el símbolo posee estas dos capas: una, de carácter lingüístico, analizada en la primera parte de esta sección; y otra, preverbal, no discursiva, enclavada en la vida y no en el logos. La poesía está saturada de símbolos; por eso mismo, aun exigiendo un trabajo de interpretación, jamás termina de entregar sus significados.

Utilizo este último apunte para reiterar que la metáfora es, semánticamente, el factor privilegiado en la construcción poética. Porque es el instrumento más idóneo para el desarrollo de la simbolización: “Como si la experiencia simbólica solicitara a la metáfora un trabajo de significado, que esta satisface parcialmente por su organización en red y en estratos jerárquicos” (Ricoeur, 1975, p. 158).²⁸ Entonces, la

²⁷ Correspondance entre le macrocosme et le microcosme: ainsi se répondent la hiérogamie du ciel et de la terre et l’union de l’homme et de la femme. Correspondance entre le sol labourable et le sillon féminin, entre les entrailles de la terre et le sein maternel, comme entre le soleil et l’œil, comme entre la semence mâle et le grain des semailles, comme entre la sépulture et la mort du grain, comme entre la nouvelle naissance et le retour du printemps. Correspondance à trois registres, entre le corps, la maison et le cosmos, qui fait se signifier mutuellement les piliers du temple et la colonne vertébrale, le toit de la maison et le crane, le souffle humain et le vent, et qui fait correspondre aux seuils, aux portes et aux ponts, aux chemins étroits, que l’acte ‘habiter dessine, des passages homologues que les rites d’initiation aident à franchir, au moment critique de la pérégrination humaine, à la naissance, à la puberté, aux épousailles et aux funérailles. Ricoeur. (1975). [La traducción es mía].

²⁸ Tout se passe comme si l’expérience symbolique demandait à la métaphore un travail de sens auquel celle-ci satisfait partiellement par son organisation en réseaux et en couches hiérarchiques.

metáfora es el instrumento lingüístico que mejor logra aprehender la potencia simbólica. Y aun así, es eso: un elemento lingüístico clave, mientras el símbolo conserva su doble faz y permanece enraizado en la oscura e impredecible experiencia de lo numinoso, de la potencia.

La metáfora es la superficie lingüística del fondo simbólico. Tiene el poder de articular lo prelingüístico con lo lingüístico, descubrir la faz semántica del símbolo. Pero siempre corre el riesgo de alcanzar tanta resonancia y efectividad, que se convierta en léxico, en catacreción. Mientras que el símbolo, al hundir sus raíces en las esferas fundamentales de la vida, en el sentimiento y lo cosmogónico, “tiene una estabilidad increíble, que inclina a pensar que [...] no muere jamás, solamente se transforma” (Ricoeur, 1975, p. 157).²⁹

II.4.1. El texto religioso: símbolo y acción ilocucionaria

Más que ningún otro orden, el divino aparece inconmensurable, situado más allá de todo principio lógico. Envuelto en una especie de ensueño, Dios, el orden divino o su revelación, surgen como independientes del logos. Sin los recursos para referir esa realidad de modo directo, el lenguaje acude obligadamente al símbolo; a la evocación, mediante imágenes sensibles, de ese orden ultramundano. Así lo percibía Pseudo Dionisio el Areopagita (siglos V-VI d.C.) cuando señalaba la necesidad de los primeros escritores cristianos de utilizar imágenes sensibles para referirse a lo divino: “Necesitaron hacer humano lo divino y materializar lo inmaterial. Con sus enseñanzas escritas y no escritas pusieron a nuestro nivel lo trascendente” (Pseudo Dionisio Areopagita, 2007, p. 174). El símbolo constituye, pues, un instrumento

Ricoeur. (1975). Parole et Symbole. En *Revue des sciences religieuses*. T. 49. Inventaire D 9,1000. Francia: Bibliothèque François Mitterrand.

²⁹ « [...] a une stabilité incroyable, qui inclinerait à penser que le symbole ne meurt jamais, mais seulement se transforme. » Ricoeur. (1975). Parole et Symbole. En *Revue des sciences religieuses*. T. 49. Inventaire D 9,1000. Francia: Bibliothèque François Mitterrand.

privilegiado para acceder a lo trascendente; trae hasta la realidad humana ecos del orden divino. Y son ecos, precisamente; resonancias de un orden ignoto, cuyas características se han presentado y configurado en una prolongada tradición cultural.

Como explica Ladrière, el significado simbólico se despliega como un atisbo o una promesa de significación; de ahí que los sentidos emergentes de la transvaloración constituyan un desafío incesante de interpretación; un devenir infinito de significaciones. De esta forma, la génesis simbólica del discurso religioso —incluida en este la lírica y demás géneros literarios— le otorga su capacidad asimiladora, a veces contradictoria o proteica, y sin embargo siempre orientada a las nociones clave, a los sentidos arraigados y asumidos en un horizonte cultural dado. Le concede la eficacia paradójica de fluir y, al mismo tiempo, mantenerse firme sobre las ideas sustentadoras. A esta raíz simbólica se une el principio lingüístico que rige los actos ilocucionarios. Este maridaje entre símbolo e intencionalidad comunicativa confiere la complejidad y los sentidos inabarcables del texto poético religioso.

Aun sucintamente, debo referirme a este principio clave de la comunicación. Un acto ilocucionario es un acto de habla realizado por un hablante que estructura, acorde con unas reglas dadas, unas oraciones determinadas y las emite con la intención de comunicar cierto aspecto del mundo (o mejor, de sus representaciones del mundo). Esta intencionalidad anima un gran número de comunicaciones, desde el saludo cotidiano a los vecinos, la publicidad, la exposición académica, hasta la literatura religiosa. De ahí que pocas veces el lenguaje cumpla una pura función descriptiva o “informativa”.

La intencionalidad que se establece en estas comunicaciones se proyecta sobre el mensaje, configurando un cierto sentido que es, a la vez, un posicionamiento del emisor con respecto a lo que expresa. Para el destinatario del mensaje, la comprensión de este no abarca únicamente registrar y decodificar los significados primarios de las palabras, sino captar la intencionalidad que proyectan. Por ello, con

frecuencia, mediante el habla se despliega una acción informativa y, simultáneamente, una acción interpretativa. Esto sucede en todas las instancias de la comunicación. Se acentúa en los textos poéticos. Se exagera en el discurso religioso. ¿Por qué? Explicaré una razón central, aunque en esta se funden dos aspectos clave del discurso de lo sagrado.

El texto religioso —llámese lírico, epistolar, narrativo, histórico, etc. — entraña siempre una voluntad. Lleva en sí la intención de lograr algo mediante las palabras: llegar a Dios, compartir y difundir la experiencia sagrada, convencer a los lectores, invocar la ayuda divina, suscitar un acto misterioso pero eficaz, establecer una tradición, etc. Pero ante todo, el texto religioso quiere anunciar o proclamar una verdad que, en el universo semántico del cual parte, es una verdad absoluta, irrefutable. Dicha verdad ha surgido de una experiencia singular: la experiencia de fe. Esta constituye la piedra fundamental de todo texto religioso. En esa experiencia de fe encuentra su fuerza y su identidad.

Sin embargo, para el espíritu que indaga, es necesario plantear qué significa la experiencia de fe, qué actos discursivos entraña. Según Ladrière, significa un consentimiento, un compromiso y una participación (1974, p. 117). Creadores y destinatarios de textos religiosos los captan como mensajes que son, en sí mismos, experiencias espirituales a las que se accede, precisamente, a través de dichos textos; y además, esa experiencia espiritual es la que permite emerger la significación; es la fuente de sentido. Sin tal experiencia de fe, el texto religioso es incomprensible y quizá hasta absurdo. Y esa experiencia implica un consentimiento frente a la verdad proclamada por el texto. Es un compromiso con respecto a una figura divina (Cristo, Yahvé, Allâh, Hunab Ku, Ipal nemohua), cuya existencia y relato se proclaman. Por ello, es un compromiso que se asume con las verdades originadas en esa existencia divina y ese relato; y entraña una participación en el misterio salvífico de la fe, anunciado, hecho presente y operante a través del rito, o mediante el propio texto

religioso, cuya recepción puede llegar a constituir, en sí misma, un rito. El texto religioso, entonces, permite el acceso a la experiencia de la fe y, permitiéndolo, se constituye en medio y parte de tal experiencia.

De ahí que el poema religioso, por ejemplo, constituya siempre un advenimiento y una efectividad, pues él mismo contribuye, en su propia realidad de discurso, a hacer advenir aquello que anuncia, aquella verdad que fija:

Nadie en verdad
es tu amigo
¡oh Dador de la vida!
Solo como si entre las flores
buscáramos a alguien
así te buscamos,
nosotros que vivimos en la tierra
mientras estamos a tu lado (Netzahualcóyotl, cit. en León Portilla, 1978. p. 55).

Esta es la especificidad ilocucionaria del texto religioso. Su propia intencionalidad lo dota de una configuración específica, que le brinda su estructura y su eficacia estética particular. Pero además, lo articula con otros textos similares y conforma con todos estos un mundo simbólico saturado de sentidos diversos y variables, pero todos en línea con la intencionalidad primordial: sostener el cosmos sagrado en el existir humano.

La fuerza ilocucionaria del discurso religioso no solo genera ese “mundo del texto” que Ricoeur explicara como producto del juego entre imagen y lenguaje, capaz de convertir lo imaginario en la proyección de un mundo ficticio, “en el boceto de un mundo virtual en el que podría vivirse” (Ricoeur, 1999, p. 15),³⁰ sino además lo

³⁰ “El mundo del texto”, concepto utilizado en múltiples obras por Ricoeur, alude a ese orden de significaciones configurado por los textos escritos; un universo de representaciones e imágenes alterno al mundo real y cotidiano. Un mundo posible, ideado por las obras escritas en una tradición cultural. Explica Ricoeur:

The world of the text of which we are speaking is not therefore the world of everyday language. In this sense it constitutes a new sort of “distanciation” which we can call a distanciation of the real from

nimba con una irrefutable certeza, lo nutre de fe. De ahí que “este tipo de discurso no se limita a pretender tener sentido, sino además a ser verdad” (Ricoeur, 1974, p. 1).

Así, ese mundo del texto que configura y ofrece la representación o el concepto de Dios, de lo divino, aparece sustentado en sus propios principios, guiado por unas reglas que son, efectivamente, lingüísticas y literarias, pero también son ideológicas, dogmáticas; es decir, extralingüísticas y extraliterarias.

El dispositivo lingüístico que se desarrolla para cumplir con esa intencionalidad, es el otro aspecto fundamental del texto religioso. En tanto concibo el texto poético como un gran acto de predicación dotado de su propio movimiento ilocucionario, y el religioso como una predicación profundamente peculiar, debido al carácter ignoto de su término sujeto (Dios), es preciso explicar el fenómeno lingüístico de la referencia y la predicación. Una y otra se producen, en el discurso religioso, mediante la simbolización.

Por claridad expositiva, puntualizaré algunos conceptos que forman parte de mi análisis. He tomado las nociones de sujeto, referencia y predicación, de la excepcional obra de Searle (1969); y he seguido la penetrante explicación de Ladrière (1975) el proceso lingüístico que se consuma al cruzarse sujeto y referencia.

itself. It is this distanciation that fiction introduces into our apprehension of reality. A story, a fairy tale, or a poem does not lack a referent. Through fiction and poetry new possibilities of being-in-the-world are opened up within everyday reality. Fiction and poetry intend being, but not through the modality of givenness, but rather through the modality of possibility. And in this way everyday reality is metamorphosed by means of what we would call the imaginative variations that literature works on the real.

El mundo del texto del cual estamos hablando no es por tanto el mundo del lenguaje cotidiano. En este sentido, constituye un nuevo tipo de “distanciación” que denominaremos *distanciación de lo real en sí*. Es esta distanciación lo que la ficción introduce en nuestra aprehensión de la realidad. Un relato, un cuento de hadas, o un poema no carecen de referente. A través de la ficción y la poesía, nuevas posibilidades de ser-en-el-mundo son abiertas al interior de la realidad cotidiana. Ficción y poesía tienen la intención del ser, pero no a través de la modalidad de la donación, sino más bien a través de la modalidad de lo posible [de la posibilidad]. Y de esta manera la realidad cotidiana es metamorfoseada mediante lo que llamaríamos variaciones imaginativas que las obras literarias operan sobre lo real (Ricoeur, 1974, pp. 7-8). [La traducción es mía].

Para Searle, la referencia se constituye de las entidades u objetos de los que se habla en una proposición; es el aspecto o la parte de esas entidades que el hablante está interesado en ofrecer, en hacer visible o patente mediante su oración. El referente (o referencia) suele tomar la forma gramatical en el término sujeto de una proposición. La predicación es el acto mediante el cual se adscribe una propiedad o una cualidad a una referencia dada. Adquiere forma gramatical en los conceptos que se manifiestan en el término predicado de una proposición.

Una proposición es una construcción categorial que concierne a la verdad o falsedad de la misma. Por ende, la proposición fija categorías, es un constructo lógico; no es un acto ilocucionario, es un acto proposicional. La lógica no tiene intencionalidad; está orientada a la pertinencia de sus términos, a la corrección de su planteamiento. De tal forma, un acto de predicación no es necesariamente una proposición; puede rebasar la fijación categorial e instaurar una intencionalidad. Así visto, una proposición no es una acción ilocucionaria. La ilocución se produce cuando el enunciado o la oración envuelven una intención del hablante, una voluntad de hacer, de realizar actos mediante las palabras.

Hay verbos claramente *realizativos*, como jurar, prometer, explicar, pedir, advertir, transmitir, señalar, indicar, dar, exponer, censurar, aprobar, enunciar, declarar, etc. La utilización de este tipo de verbos implica realizar una acción; su emisión no es el mero decir o describir algo. Por el contrario, orientan y envuelven una acción; un actuar que es correlativo a las palabras. Por tanto, el mismo bagaje léxico puede llevar en sí una voluntad de hacer cosas con las palabras, como lo explicó ampliamente Austin (1955). Aceptada esta capacidad realizativa del lenguaje, es posible admitir el principio ilocucionario que guía multitud de comunicaciones.

Volviendo a la explicación de referencia y predicación (términos sujeto y predicado), cabe notar cómo la configuración del referente en el discurso religioso debe construirse más por intuición e imaginación, que mediante conceptualización

razonamiento. Ciertamente, hay una especulación teológica de índole racional, pero esta siempre debe mantener vigentes los símbolos originales. Su lenguaje fundador no está sustentado en el concepto, sino en el símbolo. El discurso teológico puede reanimar el sistema de predicados sobre ese referente ultramundano que evoca, pero siempre tendrá como condición y base previa la aceptación de la inaccesibilidad de la realidad que intenta evocar: debe considerar sus referentes primarios de significación como esfuerzos del significado en un campo referencial que solo pueden anunciar, que es todavía solo un anunciar. La referencia configurada por el logos teológico será eficaz si este acepta, “de algún modo previo, dejarse investir por un orden de realidad del que, en un primer momento, no sabe todavía nada” (Ladriere, 1974, p. 137);³¹ y esta posición se reafirma con respecto a la fe, raíz de todos los sentidos religiosos: “Es la referencia de fe que hace posible el funcionamiento semántico propio del lenguaje religioso”³² (Ladriere, 1974, pp. 19-20). De modo que en la misma especulación teológica funciona un sustrato vital de fe, el cual da paso verdaderamente a la comprensión de la referencia significada en dicho lenguaje. Sin ese sustrato, la teología no produce verdad ni revelación sagrada. Se convierte en un discurso desacralizado y secular.

Porque, al tratar sobre el orden divino, al intentar develar el “rayo de tinieblas”, se configura un sujeto empíricamente desconocido, infinito e inaprehensible para la razón y la lógica. Un sujeto evocado o sugerido en el mundo virtual de lo escrito, en ese mundo construido por la literatura. Y la predicación acerca de dicha referencia se convierte en un acto casi mágico de intuición o especulación, pues, ¿qué cualidades asignar con certeza a tal orden?, ¿quién ha

³¹ El texto en francés dice:

« C'est bien dire que la visée n'est efficace que dans la mesure où elle accepte en quelque sorte à l'avance de se laisser investir par un ordre de réalité dont, au premier moment, elle ne sait encore rien » (Ladrière, 1975, p. 137).

³² « C'est la visée de foi qui rend possible le fonctionnement sémantique propre du langage religieux » (Ladrière, 1975, p. 137).

realizado la verificación de las proposiciones que en torno a este han surgido?, ¿qué constancia empírica se posee de dicho orden? Y no obstante, existe una poética, una estética y una teología cuyos recursos retóricos han sabido proyectar un caudal de significados en torno a ese orden ignoto. Han construido un “mundo de texto” en torno a Dios y sobre el cosmos sagrado. Y aquí nos encontramos con el procedimiento lingüístico que hace posible esta asunción de significados: la simbolización.

El punto de partida de ese trabajo de simbolización son las predicaciones familiares o fijas en el horizonte valorativo vigente para los hablantes y aceptado por ellos para evocar o construir, siempre en lo dinámico, el universo de representaciones de Dios, los dioses o del orden divino. Existe, desde épocas remotas, una serie de predicados en torno a Dios. Se trata de predicaciones surgidas en el proceso de construcción del orden humano, en ese trayecto en que los seres pensantes construyeron un entorno favorable a la vida de la especie humana.

La representación de los dioses, o de Dios, la configuración de un orden sagrado, provienen de una búsqueda espiritual que forma parte de la gran obra constructora de la cultura. Enfrentado a la realidad, dispuesto a transformarla y adaptarla a sus necesidades, *sapiens* debió preguntarse primeramente sobre el carácter y el origen de dicha realidad. Para transformarla y hacerla a su medida, necesitó develar sus incógnitas, y además, reconocerse a sí mismo a través de la realidad que transformaba. Esta acción transformadora estuvo precedida y acompañada, necesariamente, de preguntas. Pues preguntar fue una de las acciones primarias del ser humano, si no es que la primera acción. Fue la primera prueba de inteligencia de la especie.

Esa indagación primigenia incluyó la pregunta sobre sí mismo, sobre su origen, su fin y el sentido de todas sus acciones. Interrogantes ineludibles del sistema cerebral humano. Pero la acción de preguntar se proyectó desde una zona de

obscuridad y desorden. Aun hoy, preguntar se despliega desde la oscuridad del no-saber, hacia la luz del conocer.

En la primitividad humana, las preguntas fundamentales del hombre fueron dirigidas a los dioses, seres desconocidos y poderosos, sabedores de todas las cosas y los secretos. Y si conocían los enigmas de la vida humana, el destino de los seres, esto se debía a que eran sus creadores. Era Dios —o los dioses— quien había creado todo, por ello tenía todas las respuestas. De ese preguntar, entonces, fueron surgiendo los atributos, los poderes y cualidades adjudicados a la divinidad. Pero el hombre que preguntaba ya era un ser consciente. “La actitud de preguntar supone la aparición de la conciencia” (Zambrano, 2007, p. 50). Esto equivalió a un aprendizaje, a un cierto conocimiento adquirido en el proceso de fatigarse, padecer, trabajar en la construcción del mundo humano (la cultura). Así pues, la pregunta dirigida a los dioses estuvo precedida de esa etapa transformadora del entorno y el surgimiento de la conciencia.

Encontrar un dios a quien cuestionar, hacerse una imagen de los dioses, registrar en la memoria de los pueblos la aparición de un dios, fue una liberación. Indicaba que las sombras del no-saber habían sido derrotadas. Traducía un conocimiento sobre los secretos de la realidad, única manera de transformarla (Zambrano, 2007, pp. 49-51).

Los predicados en torno a lo divino, los atributos asignados a Dios, envuelven de cierta forma todo aquello que los participantes de una cultura consideran excelso, digno de supremo valor. Esas predicaciones tienen como referente a Dios, pero hablan, a la vez, de los seres humanos que las han concebido. De ahí que una cultura sea tan evidenciada por sus dioses, o por las imágenes que ha ido creando en torno a Dios:

Una cultura depende de la calidad de sus dioses, de la configuración que lo divino haya tomado frente al hombre, de la relación declarada y encubierta, de todo lo que permite se haga en su nombre y, aun más, de la contienda posible entre el hombre, su adorador, y esa realidad; de la exigencia y de la gracia que el alma humana a través de la imagen divina se otorga a sí misma (Zambrano, 2007, p. 43).

Estas predicaciones conocidas, asentadas en el seno de una cultura, constituyen el campo sémico original. Se parte de estos predicados familiares —que conforman solo un transportador de sentido hacia la referencia— pero deben abandonarse, para ir a otro campo sémico, a un segundo contexto de significación en el cual se proyectan, pues desde su origen prefiguran las significaciones de este segundo campo, y de esta manera se hace posible el surgimiento de las analogías entre uno y otro, como se explicó párrafos antes. Tal es el modo de acción semántica de la simbolización, la cual no conduce a una significación concreta, sino que funciona como un croquis orientador de los significados. Ya se trate de discurso teológico o de poesía religiosa, se está en una zona donde necesariamente prevalece el símbolo. ¿Por qué? Porque solo mediante el símbolo es posible evocar una referencia a la cual no se tiene acceso directo. Esta inaccesibilidad hace que sea el giro de la predicación lo que permite realizar el acto referencial. En palabras de Ladrière, la simbolización opera:

[...] como un tipo de esquema semántico que ofrece a la comprensión las indicaciones suficientes para permitirle orientarse en dirección a aspectos realmente reveladores del campo en el que se encuentra, pero que, por otra parte, no siempre proporciona las determinaciones que permitirían dejarlo sobre un contenido solidificado de significación. La acción referencial, en la medida en que opera bajo el movimiento de un campo desconocido, cuyo presentimiento ella lleva consigo, no puede más que dar a la significación el poder de continuar su movimiento más allá de las regiones familiares en las cuales ella ha operado hasta ahora. Es en la continuación de tal movimiento que se sitúa, en sentido estricto, el efecto de analogía que se asocia clásicamente al modo de acción del símbolo (Ladriere, 1975, p. 18).³³

³³ El original en francés textualmente anota:

Todo símbolo opera desde estos dos contextos de significación. He afirmado que el símbolo y su fuerza ilocucionaria son los elementos que confieren al discurso religioso su especificidad y complejidad. Sin todavía explicar cabalmente el funcionamiento simbólico, necesito reafirmar que en el texto religioso, no solo la transvaloración que se da entre uno y otro significado mediante el dispositivo simbólico resulta fundamental. En efecto, la particularidad y el poder que el símbolo entrega al discurso religioso son suficientes para comprender su prevalencia y su eficacia comunicativa, pese al laicismo (aparente y real) generalizado en nuestros días. Sin embargo, es muy importante enfatizar que el discurso religioso no se constituye de meros actos proposicionales, ni aun exclusivamente de símbolos.

El edificio discursivo de lo sagrado se yergue siempre sobre una intencionalidad, la de anunciar y proclamar una verdad sagrada. Cómo se lleve a cabo este anunciamiento y esta proclamación, depende del estilo, los contextos y la tradición cultural de cada autor, pero en su hacer poético fluye, ya en el fondo, ya en la superficie, esa verdad. Desde San Agustín, pasando por Santa Teresa de Jesús, Hildegard von Bingen, los místicos, Gloria Riestra, y llegando hasta Herminia Gándara o Juan Armando Rojas (“hoy la abuela aurora te nombra corneta augurio //relator del desierto raíz del huracán noria y espejo //su trinchera su lluvia su

[L’action sémantique du symbole] il ne peut être décrit comme conduisant vers une signification parfaitement circonscrite, vers une figure aux contours arrêtés, mais doit être compris au contraire comme une sorte d’esquisse sémantique, qui donne à la compréhension des indications suffisantes pour lui permettre de s’orienter en direction des aspects réellement révélateurs du domaine dans lequel il s’agit de se retrouver, mais qui, d’autre part, ne lui fournit pas les déterminations que lui permettraient de s’arrêter sur un contenu solidifié de signification. La visée sémantique, dans la mesure où elle opère sous la mouvance du champ inconnu dont elle porte en elle le pressentiment, ne peut que donner à la signification le pouvoir de continuer son mouvement au delà des régions familières dans lesquelles elle opérait jusque là. C’est dans la continuation de ce mouvement que se situe à proprement parler l’effet d’analogie que l’on associe classiquement au mode d’action du symbole (Ladrière, 1975, p. 135). [La traducción es mía].

último santuario”) (Rojas, 2004, p. 16), el sentido profundo de sus poemas dimana tanto de esa verdad primigenia, como de la fuerza ilocucionaria que lo impulsa.

¿La razón lingüística de esto? Porque el alcance de sentido de toda proposición se origina en el acto ilocucionario existente detrás de su enunciación. Como lo ha expuesto Ladrière, es la acción ilocucionaria la que determina “el modo según el cual el acto de predicación se articula al acto de referencia”.³⁴ Esto es, que la intencionalidad del hablante establece la relación entre el referente y su predicación en una proposición dada. Esta determinación es crucial para comprender, en primer lugar, el carácter del discurso religioso y, en segundo, reconocer, en el seno de la construcción lingüística misma, las insalvables fronteras entre dicho discurso y el de la poesía.

Aquí debemos advertir cómo la fuerza ilocucionaria del discurso religioso es doblemente eficaz. Por una parte, en los textos religiosos actúa siempre la voluntad de lograr algo mediante las palabras, como lo he mencionado antes. Pero no es únicamente esa intencionalidad “natural” asumida por el hablante, la cual acompaña a gran número de textos y comunicaciones. Esa intencionalidad que casi podría entenderse como consustancial al lenguaje, el discurso religioso la desarrolla desde un punto de partida especial. Toda enunciación de carácter religioso, aun aquellas secundarias o subordinadas, parten de un requisito de verdad: la verdad dictada por Dios, el relato de los acontecimientos divinos consignados en la tradición religiosa, la promesa de salvación. Estos referentes son inamovibles.

En efecto, el referente original del discurso religioso posee un valor absoluto de certeza. Constituye la realidad primera y última, es la esencia de lo real. Todo texto religioso, que suele ser un metatexto del original, una interpretación de aquel,

³⁴ « La portée de la proposition est fixée par l’acte illocutionnaire qui sous-tend l’énonciation. C’est celui-ci qui détermine le mode selon lequel l’acte de prédication s’articule à l’acte d’référence, le titre auquel la proposition qui résulte de cette articulation a valeur » (Ladrière, 1975, p. 126).

debe ser congruente y fiel a este requerimiento: “Hay un requerimiento de verdad inscrito en la estructura misma del lenguaje religioso, y una interpretación interesada en mantener fidelidad a sus intenciones constitutivas debe respetarlo y hacerlo respetar” (Ladrière, 1975, p. 11).³⁵

Este carácter de su mensaje original circunscribe el texto religioso; lo acota, en el vasto territorio del mundo del texto, lo separa de otros y le otorga su especificidad. Pues todo texto religioso, y la simbolización que en este se produzca, obedecen a “una intencionalidad de habla completamente ordenada a la manifestación de un orden de cosas que se pone en vigor en su originalidad, en su autenticidad y en su exigencia (Ladrière, 1975, p. 11).³⁶

Evidentemente, son también esos referentes primigenios, y no tanto las formas discursivas en que se ha organizado el lenguaje fundador, lo que distingue esencialmente al texto religioso del poético. El poema, habitado también por símbolos y en múltiples ocasiones estructurado en las formas canónicas del discurso religioso (salmo, sentencia de sabiduría, parábola, plegaria, etc.) no parte, empero, ni de un requerimiento de verdad ni de una certeza. En cambio, el discurso religioso manifiesta una certidumbre primera: Dios existe. Cómo caracterizarlo, qué atributos asignarle, cómo configurar su imagen, de qué manera patentizar su voluntad, esas serán tareas y los retos de la simbolización.

El texto poético, por el contrario, surge de una búsqueda: de una incertidumbre que no cesa. En esto se distancia del texto religioso, aunque ambos tengan en el símbolo su origen y su instrumento de revelación. Representa una

³⁵ « Il y a donc une requête de vérité qui est inscrite dans la structure même du langage religieux et qu’une interprétation soucieuse de rester fidèle à ses intentionnalités constitutives se doit de respecter et de faire valoir » (Ladrière, 1975, p. 127).

³⁶ Dice el original:

« [...] par une intentionnalité parlante qui est tout entière ordonnée à la manifestation d’un ordre de choses qu’il s’agit de faire valoir dans son originalité, dans son authenticité et dans son exigence » (Ladrière, 1975, p. 127)

heurística diferente, dirigida a la condición humana; desarrolla un desafío lingüístico que apunta, en efecto, a la revelación, pero cuyo producto se cumple *por y en* el lenguaje, y, habrá que explicitarlo: en los sujetos que se comunican mediante dicho lenguaje.

Admítase, pues, la fuerza y eficacia del discurso religioso para configurar un orden y una representación divinos. No es ilógico que el edificio discursivo de la religión tenga como cimientos la experiencia de fe y un referente de verdad absoluta. No podría ser de otro modo, si se considera la completa inaccesibilidad empírica de su referente capital. Este tipo de discurso es la prueba excelsa del principio de *expresabilidad* que rige el lenguaje: “Cualquier cosa que pueda querer decirse, puede ser dicha” (Searle, 1994).

He descrito la función del símbolo en el acto de predicación sobre lo divino; cómo para lograr construir una imagen de Dios (un nuevo significado atributivo) el lenguaje debe lanzarse a campos sémicos que, permaneciendo siempre ligados al campo primero, proveen de nuevas significaciones a esa referencia inaccesible, contribuyendo, además, en la develación de las correspondencias.

Por cierto, este desempeño del lenguaje evidencia su ilimitada flexibilidad, su perfecto dinamismo; en tanto que, partiendo de ciertos términos, que constituyen solo bases semánticas (consolidadas, objetivadas, pero nunca inflexibles) a partir de las cuales se interrelaciona con otros campos, actualiza las nuevas referencias del sentido, generando novedosas significaciones. Esto es posible porque, “la significación es una realidad en movimiento.”³⁷ Y No hay significaciones congeladas, hay significados flotantes, fluctuantes; por esto, el lenguaje es capaz de reformular el mundo, volverlo a describir, actualizar las experiencias, continuar sirviendo para la

³⁷ El original anota: « C'est bien parce que le langage laisse les significations flottantes qu'il peut véritablement dire le monde, structurer l'expérience, servir la communication ». [La traducción es mía].

comunicación (Ladrière, 1975), además, mantener vivas, vigentes, las obras escritas del pasado más remoto.

II. 5. Fugaz reminiscencia de una tradición: símbolo y medioevo

Aunque sucintamente explicada, la concepción de símbolo me permite observar de qué modo los símbolos actuaron sobre el desarrollo del discurso poético; cómo, con su poder de asimilación, cohesionaron la lírica religiosa posterior, y al arte religioso en general.

Ciertamente, tanto la obra del Pseudo Dionisio Areopagita —El *Corpus Dionisiacum*— como las ideas que se nutrieron en ella, representaron solo una de las líneas de pensamiento debatidas desde la Alta Edad Media. Mas su influencia fue decisiva para sustentar la creación poética. Desde la mirada del Pseudo Dionisio, el lenguaje estaba iluminado por el Sol. Dios es Logos y todo lo proveniente del Logos es bueno. Dios es el creador del Bien, nunca del mal. La Bondad proviene del Ser, como los rayos lumínicos provienen del Sol, y por ese puro hecho general iluminan a todas las creaturas. El Mal no viene de Dios, no existe, en tanto que no desciende del Ser. El mal es un accidente, no una esencia; es producto de los hombres, no de Dios. Tales son las tesis del *Corpus Dionisiacum*:

Pienso yo, al llamar Bondad a la subsistencia divina y porque por el hecho de ser el Bien, el Bien substancial, comunica la bondad a todos los seres. Pues, en efecto, al igual que nuestro sol, sin pensarlo y sin pretenderlo, sino que, por el mero hecho de existir, ilumina a todo lo que puede participar de su luz, en la medida que puede, así también sucede con el Bien que está muy por encima del Sol, como el arquetipo está muy por encima de una imagen oscura de él por su propia naturaleza, y que extiende los rayos de su plena bondad a todos los seres de forma apropiada a cada uno (Pseudo Dionisio Areopagita, 2007, p. 31).

Obsérvese en estas palabras del Pseudo Dionisio el surgimiento de un gran símbolo, que se convertiría en fundamento de la poética medieval: Dios-Sol-Bien. El Sol

simboliza tanto a Dios como al Bien. Pero el Bien es Dios: circularidad de los símbolos. Siendo esto tan importante, hay otro aspecto aun más trascendente para la naturaleza del texto poético.

Recapitulando, diré que las nociones estético-teológicas del *Corpus Dionisiacum* y sus herederos directos, especialmente Saint Denis, estimaron la obra de arte como materia apropiada para conducir a los seres humanos en el viaje sagrado, pues la belleza de las sustancias era manifestación de la belleza divina:

En cambio llamamos Hermosura a aquel que trasciende toda belleza porque Él reparte generosamente la belleza a todos los seres, a cada uno según su capacidad y por ser causa de la armonía y belleza de todo, del mismo modo que la luz irradia en todas las cosas lo que recibe de Él, manantial de luz, para ser hermosos y porque llama (*καλει*) todo hacia sí mismo, por eso es llamado también Hermosura (*καλλος*) y porque en Él se da todo junto, y es Hermoso, Hermoso del todo, Suprema hermosura que siempre permanece igual y del mismo modo Hermoso, ni comienza ni termina, ni crece, ni mengua, ni en un sitio es hermoso, en otro feo, unas veces sí lo es, otras no, ni tiende unas veces a lo hermoso, otras a lo feo, ahora está, ahora no, para unos es hermoso, para otros no, sino que siempre es Hermoso, idéntico a sí mismo y consigo mismo y en Él está primera y eminentemente la Hermosura, hontanar del cual deriva toda belleza (Pseudo Dionisio Areopagita, 2007, pp. 36-37).

Esta mirada sobre el mundo de la *physis*, y el discurso de alabanza en que se expresa, inspiraron la más bella producción poética del misticismo y del arte iconográfico. Asimismo, estaban fijando, dotando de su estatuto ontológico a la obra poética. ¿Por qué? ¿Cómo?

Si para Suger de Saint Denis ³⁸ era fundamental contar con la belleza de la luz para orientar el ascenso sagrado, esto obedecía al efecto anímico que buscaba suscitar

³⁸ Suger de Saint Denis fue abad de Saint Denis, constructor de la catedral que ha dado gran celebridad a esa abadía francesa; según algunos historiadores, la mandó construir en honor al Pseudo Dionisio, cuya teoría en torno a las jerarquías angélicas, Suger interpretó como una idea sobre la luz a través de las vidrieras góticas; inspirado en esa visión, adoptó el nuevo estilo arquitectónico en el flamante edificio. Se le considera, por lo menos, el impulsor crucial del gótico arquitectónico.

en quienes visitaran la catedral de su abadía. En virtud de ello, concibe que la belleza y la luminosidad serán capaces de *suspender* en el espíritu del visitante cualquier preocupación profana; esta aspiración, sobradamente cumplida, confirió a las creaciones artísticas la capacidad de “eclipsar” la realidad cotidiana; pero además, y esto es lo más importante, develó la singularidad, el principio identitario de la obra artística y poética. Teniendo en mente esta última afirmación, es necesario retomar la noción de texto poético.³⁹

En su diversidad, todos los géneros literarios funcionan como un trabajo lingüístico de suspensión de lo real, por cuyo efecto se arriba a otras realidades o, mejor, a dimensiones de la realidad que no se advierten ni pueden ser aprehendidas desde el discurso común. La lengua poética “eclipsa” la capacidad referencial del lenguaje y, mediante la musicalidad de las palabras, que imanta lo inusitado o sorprendente, nos orienta en ese viaje hacia la revelación de “nuestros posibles más propios” (Ricoeur, 2001, p. 402).

De esta manera, lo que se inició en el pensamiento de Saint Denis como “la brutal y tranquilizadora anestesia de los sentidos y las preocupaciones devenidas de las cosas externas” (Pradier, 2007, p. 51), culminó evidenciando la organización interna de sistemas simbólicos como la poesía, y su poder encantatorio. Quizás tal poder de arrobamiento (éxtasis que conduce al descubrimiento) es uno de los motivos por el que se suele mezclar o confundir el texto poético con el religioso. Como se verá, la facultad de revelación de la poesía brota de fuentes distintas a las de la religión.

³⁹ Vale recordar que utilizo el término “poético” para referirme a todas las obras literarias cuya finalidad no es la descripción de la realidad. De tal modo que el cuento, la novela, la obra de teatro, etc. se incluirían en la noción de lo poético, pues aunque son distintas configuraciones discursivas, en todas ellas prevalece una función poética del lenguaje, es decir, no intentan describir o informar sobre la realidad, sino suspenderla, desplazarla, para hacer surgir, en ese movimiento de suspensión, aspectos inéditos de dicha realidad.

Me he referido al arte medieval, por ser el contexto propio en que se difundieron las ideas de Pseudo Dionisio. Sin embargo, la perspectiva estética en que estas devinieron, inspiró la producción artística general, fuera de Europa y más allá de la Edad Media. No es gratuito, por ejemplo, que incluso en los retablos de las iglesias iberoamericanas se proyecte ese empeño por crear una atmósfera “envolvente”, capaz de anular la realidad inmediata y lograr el ascenso espiritual hasta lo divino. Daré solo un caso, para mostrar cómo las concepciones dionisiacas subyacen en diversas obras de diferentes épocas y lugares.

Al describir la antigua misión de San Jerónimo de Huejotitán, donde se guardan los arreglos más antiguos, “a modo de altares”, del norte de México, Clara Bargellini (2011) destaca cómo la decoración de ese templo está orientada a crear un ámbito especial, que envuelve el alma del espectador y lo abstrae de la realidad inmediata. Concretamente, al tratar sobre el acervo retablístico conservado en dicha misión jesuita, construida en 1630, Bargellini señala:

El conjunto de la decoración del interior de la iglesia de Huejotitán, con sus diferentes arreglos retablísticos, empezando con el cuadro de san Jerónimo rodeado por paisajes y terminando con este nicho salomónico, demuestra el gusto por la *decoración envolvente* en las iglesias. Es evidente el deseo de crear un espacio rico en imágenes, colores y luces para el culto religioso, *radicalmente diferente a los entornos de la vida cotidiana* (Bargellini, 2011, p. 21). [Las cursivas son mías].

Para esta tesis, importa valorar que las nociones y resultados del *Corpus Dionisiacum* evidenciaron que ese poder obedecía a una organización intrínseca del texto poético, la cual además lo diferenciaba de otros discursos simbólicos, como la teología, etc. Al valorar la eficaz belleza de las palabras, admitidas como materia iluminada por la belleza original de Dios, y por tanto instrumento excelso para “mostración visible de

lo invisible” (Hugo de San Víctor,⁴⁰ cit. en Pradier, 2007, p. 46), lo que estaba evidenciando Pseudo Dionisio Areopagita era la singularidad de la poesía, la cifra de su identidad como construcción lingüística.

II.6. El poeta: ¿demiurgo o intérprete de Dios?

En este acercamiento al carácter específico de la poesía, se vuelve necesario deslindarla del texto religioso, pues en momentos parece surgir de él, como Eva del costado de Adán. En realidad, se establecen interacciones y retroacciones entre ambos discursos.

Si bien el texto religioso transmite o filtra en la poesía sentidos que la impulsan, también esta atrae lo sagrado hacia la actualidad del lenguaje; la poesía se conecta con lo religioso y lo revitaliza; de diversas formas, le obsequia vigencia, incluso en un contexto y un discurso social desacralizados, o abiertamente antirreligiosos.

La poesía —no solo la de carácter teísta, sino la profana y secular— permite respirar al discurso religioso; al atraerlo hacia sí, lo realimenta, le insufla sentidos novedosos, lo envía al fluir de la comunicación actual, de modo que pueda seguir siendo un baluarte de la cultura y no un producto ideológico más. Lo salva, además, de peligros inmediatos: de la secularización, capaz de secar las raíces de la fe, y de la chillona verborrea del fanatismo.

En el discurso poético, es posible distinguir las dos visiones o actitudes asumidas ante Dios. He partido de Hölderlin para destacarlas, porque su poesía

⁴⁰ Hugo de San Víctor (1096 a 1141) fue maestro en la abadía parisina de San Víctor, conoció y comentó la obra del Pseudo Dionisio, cuyas ideas asumió plenamente. Consideraba que la materia estaba iluminada, y cuando era tratada de modo que se constituyera en símbolo, se tornaba en un adecuadísimo medio para alcanzar la contemplación de Dios. A partir de esa concepción de la materia, el mundo físico, natural y artificial, se convertía en símbolo del mundo imperceptible del espíritu divino. Hugo de Saint Víctor fue uno de los primeros teóricos del símbolo. Y Suger conoció su obra.

traza ambas visiones. Ahora bien, aun cuando la imagen prometeica del poeta surge en varios de sus poemas, Hölderlin no es un autor impío ni descreído. En su cosmovisión, los dioses y el espíritu divino son los dadores de fuerza, inspiración y eternidad. Imbuida del numen divino, la palabra del poeta irrumpe en el tiempo para asir lo permanente. No hay, pues, en el horizonte hölderliano rebeldía ni negación frente a Dios, ello significaría negar el carácter semidivino que le adjudica al poeta. Como los griegos antiguos, se sentía hijo de la naturaleza; hermano, entonces, de los dioses; así entendido, ¿cómo rebelarse contra sí mismo?

Percibía al poeta como un ser capaz de estar “con la cabeza desnuda bajo las tormentas de Dios, y aferrar con sus manos el rayo divino para transmitirlo, a través de su arte, al pueblo (Hölderlin, 2005, p. 333). Así, el ser del poeta se perfila como un Prometeo, capaz de llevar el don celestial a los demás seres humanos. Pero, a diferencia del héroe griego, el poeta es capaz de comprender y participar en los sufrimientos de un dios, y tal participación hará que su corazón, ya eterno, resista con firmeza todas las tormentas. Su destino es prometeico; la fuerza de su corazón es cristiana.

Desde su sensibilidad, formada familiarmente en el cristianismo y educada en el pensamiento griego, no hay contradicción entre una cosmovisión y la otra. Incluso llama a Cristo hermano de Heracles y de Dionisos. Lo que reúne a todos los dioses y unifica todas las culturas del mundo es el espíritu de lo sagrado, el Dios Creador.

Sí, Hölderlin es el poeta de los dioses y de los hombres divinizados. Pero también, el poeta de la Tierra y los mortales; sus lazos con el mundo estaban jurados, fundidos en su adoración por la etérea luz de Helios nutriendo a la amada Tierra:

Y abiertamente consagré mi corazón a la tierra grave y doliente, y a menudo, en la noche sagrada, le prometí amarla con fidelidad hasta la muerte, sin miedo, y

con su pesada carga de fatalidad, y no despreciar ninguno de sus enigmas. Así me ató a ella con un lazo mortal (Hölderlin, 1998, p. 249).

Mi digresión en torno a Hölderlin intenta mostrar cómo se ha ido configurando una visión de la creación poética que se parte en las dos vertientes mencionadas. Estas han procreado dos grandezas distintas desde la poesía; se han configurado en el trayecto de las diferentes culturas y las diversas edades. Una y otra implican una definición ante el lenguaje, la historia y la cultura. He citado la obra de Hölderlin, por constituir un legado poético fundamental y único, en cuya construcción, lo divino, Dios y su relación con los mortales, constituye el eje. Ahora bien, sería imprudente que yo tratara de reseñar en el actual documento la historia de las oposiciones e interacciones entre ambas ideas. No lo haré, porque este trabajo no tiene la finalidad de historiar, sino la de analizar y obtener ciertos resultados lógicos, más que históricos. Los nombres y las obras que utilizo para este fin, aparecen en virtud de dicho análisis, no tanto por un criterio cronológico.

El primer rebelde fue Prometeo, personaje semidiós concebido por la *poiēsis* humana; quizá fue Esquilo su autor, o tal vez algún otro poeta del siglo V antecristiano. Lo importante de la historia prometeica es que registra, en el mundo del texto, la aparición de un héroe capaz de enfrentarse a los dioses. Esto no significa que antes de Prometeo no se hubiera gestado en la historia de la humanidad una oposición a Dios o a las divinidades. La Biblia y Gilgamesh dan cuenta del desapego y la insolencia frente a Dios, o ante los dioses. No obstante, Prometeo apunta hacia otro camino: este héroe se atreve no solo a expropiar el fuego divino para entregarlo a los hombres, sino a decidirse por lo humano. Su afecto por los mortales, su decisión de ayudarlos y libertarlos de la oscuridad, es nueva. No se da en Gilgamesh ni en Lucifer. Estos parecen ser solamente unos soberbios. Prometeo ya es un héroe de la humanidad. Si bien la última parte de la trilogía prometeica anuncia el perdón y la

consecuente liberación del titán, su nombre quedaría como el signo de esa lucha entre el poder divino y la facultad humana de decidir.

Es posible suponer que una auténtica visión prometeica del poeta surgiera en Occidente hasta la época moderna, a raíz del pensamiento racionalista y los cambios producidos por la Revolución Francesa. Porque dicha visión entraña una rebeldía, y esta, para surgir, exige dos condiciones. Una, la existencia de un Dios personal, íntimo, con quien se pueda hablar de tú a tú (y al cual, por tanto, se le pidan personalmente cuentas); y segunda, un hombre capaz de decir no a las decisiones y mandatos divinos. Tales condiciones serían aportadas únicamente por el Cristianismo. Así que esta rebeldía se gestó durante siglos en el pensamiento y en la obra de algunos autores occidentales, pues cabe señalar otra dupla de significativas cuestiones: primera, la rebeldía no equivale a ateísmo. Y segunda, la rebeldía adquiere un verdadero sentido solo en las sociedades occidentales. ¿Por qué? Porque el espíritu rebelde brota necesariamente en aquellos grupos en que una igualdad teórica esconde grandes desigualdades de hecho (Camus 2010, p. 29). Pero advertir y cuestionar esta disparidad entre lo teórico y lo fáctico, requiere de una consciencia desacralizada, racional, crítica.

Y si se afirma la naturaleza occidental de la rebeldía es porque en una tradición nutrida por lo sagrado, como la oriental o la prehispánica, la respuesta de la persona no es la rebeldía; lo sagrado es la respuesta. La tradición proporciona las respuestas a aquellos que pudieren concebir unas preguntas de este tipo; el mito se desplegaría para satisfacer el hambre de explicaciones. Como lo explica Camus:

El hombre en rebeldía es el hombre situado antes o después de lo sagrado, y dedicado a reivindicar un orden humano en el que todas las respuestas sean humanas, es decir, razonablemente formuladas. A partir de este momento, toda interrogación, toda palabra es rebeldía, mientras que, en el mundo de lo sagrado, toda palabra es acción de gracia (Camus, 2010, p. 30).

En el mundo del texto, la actitud contestataria se conjugó con la rebeldía asumida en el orden social y político. La Revolución Francesa no solo condujo a los nobles hasta la guillotina, también socavó las bases ideológicas del Cristianismo. Muchos de sus actos políticos constituyeron verdaderas blasfemias. Pero el viejo topo de la revolución había cavado durante los dos siglos precedentes el suelo dogmático de la fe. Artistas, pensadores críticos y libertinos, habían vuelto a situar la figura de Cristo en el centro de la polémica. Si desde la tradición de fe, Jesús Cristo con su sacrificio había redimido a los pecadores, abriendo un horizonte de vida frente al dolor y la muerte; si se había erguido como la respuesta divina frente a todo sufrimiento, haciendo posible aceptar el dolor como parte sustancial de la vida terrenal, entonces el pensamiento rebelde se había dirigido, precisamente, a trastocar el carácter de Cristo como hijo de Dios.

El pensamiento y el arte rebeldes de los siglos XVI y XVII percibieron y aclamaron a Cristo como una creatura humana, una más, sometida al castigo de un Dios celoso y terrible. Negada su esencia divina, humanizado el Cristo Redentor, el dolor y la muerte de los hombres no tienen más salida. Muy lejanos históricamente, pero muy próximos en el escrutinio racional, los ecos argumentativos de Arrio (siglo III d. C.) parecen sonar en la ideología rebelde.

Durante los dos siglos que preparan los disturbios, a la vez revolucionarios y sacrílegos, de finales del siglo XVIII, todo el esfuerzo del pensamiento libertino consistirá en hacer de Cristo un inocente, un necio, para anexionarlo al mundo de los hombres, en lo que tienen de noble e irrisorio. Así se allanará el terreno para la gran ofensiva contra un cielo enemigo (Camus, 2010, p. 49).

Si alguien supo dar continuidad y llevar a su culminación la visión de un Cristo humano y derrotado, fue Nietzsche. Frente al Cristo sacrificado y mortal, solo restaba a los hombres negar todo auxilio divino y asumir su propio ser. La libertad humana residía, entonces, en ese tomar las riendas de la historia y de la muerte. "Negamos a

Dios, negamos la responsabilidad de Dios, solo así libertaremos al mundo.” Nietzsche conduce la idea prometeica hasta sus últimas consecuencias. De su argumentación contra la moral cristiana y burguesa, se desprende que el hombre nuevo, cada artista de nuevo cuño, debe levantarse como un Prometeo. Solo así se distinguirá de aquellos que, siendo fuertes y conquistadores, son solamente cínicos en busca de un fácil confort:

Yo sugiero algo nuevo: para semejante criatura democrática, ciertamente, existe el peligro de los bárbaros; pero se indaga exclusivamente en la profundidad. Hay también otra especie de bárbaros, que provienen de las alturas: una especie de naturalezas conquistadoras que buscan una materia para poder trabajarla. A esta especie perteneció, como un bárbaro, Prometeo (Nietzsche, 2008, p. 596).

En la profecía nietzscheana, crear el porvenir libre, sin culpabilidad, sin temor, sin moral ni dioses, una especie de Olimpo amplificado, cuyas creaturas fueran felices, fuertes, inocentes e inmortales, era el objetivo de la filosofía y del nuevo arte. Ciertamente, para construir tal futuro era necesario aniquilar las bases morales asentadas por el teísmo. Ningún lugar había para ningún Dios en esa visión del porvenir; quizá tampoco para los seres humanos, pues la gran conquista de Nietzsche no era la apocada y mediocre especie humana: “El objetivo no es la <humanidad>, sino el superhombre” (Nietzsche, 2008, p. 644).

Desde la vertiente opuesta, la poesía entraña la experiencia de lo trascendente; este acto de trascendencia puede estar relacionado directamente con Dios o no, pero siempre es la autoconsciencia del sujeto que busca su lugar cósmico y sagrado. En esa búsqueda, lo sagrado emerge como la esencia de lo trascendente. Dios, o lo divino, o la experiencia religiosa, guían el lenguaje, lo estructuran en función de una voluntad comunicativa, la intencionalidad de quien vive lo sagrado transformándolo en poema. Este, se alza como resultado de una excepcional competencia lingüística (que aporta los indispensables elementos estéticos) y, a la

vez, como forma de singular eficacia del gran discurso de la fe. Ya he analizado sus características (V. *supra*, pp. 73-85).

El poeta religioso o místico no es como los demás poetas. Su poesía siempre es una interpretación del mensaje sagrado primigenio, del cual participa, aceptando su verdad y comprometiéndose con ella. Por eso todo poema religioso es su propia iluminación. He ahí la raíz de su originalidad.

Sería insensato de mi parte pretender mostrar en este documento la cuantiosa producción lírica que visualiza lo poético casi como parte de lo religioso, una sucursal de lo sagrado. Bastaría con revisar la producción poética mexicana o iberoamericana para confirmar la vigencia de dicha percepción (V. González Salas, 1960). En la mayor parte de los textos reunidos en la *Antología Mexicana de Poesía Religiosa*, la palabra poética emerge, se nutre de la acción divina sobre el poeta.

Así pues, estas dos visiones de la creación poética subsisten hasta nuestros días. En el vasto discurso poético actual, entablan una lucha que se expresa en la diversidad de formas existentes; atravesadas por cuestiones políticas o ideológicas, o atrincheradas cada una en su propio discurso, se generan, pese a todo, irradiaciones o resonancias –lingüísticas o culturales– que las contactan, las articulan, haciéndolas funcionar como elementos fundamentales de un mismo sistema simbólico.

Religión y poesía poseen la facultad de instaurar el desorden en lo real e inmediato, para hacer surgir un orden de significación distinto y extraordinario. En la realidad social y cultural, sus frutos son semejantes, en tanto provienen de una misma dimensión simbólica, la cual requiere del lenguaje, aunque lo rebase. Es en el corpus de una lengua donde religión y poesía se intersectan, se conjugan. Y es también allí, en el juego y los resultados lingüísticos, donde se revelan sus divergencias. Cuando Ricoeur explica la fe religiosa, afirma que esta puede ser examinada, identificada e interpretada como una clase de discurso, pues “está

articulada en un lenguaje, y el más apropiado lugar para interpretarla es en sus propios términos, es indagar en su expresión lingüística” (Ricoeur, 1974, p. 71).⁴¹

Y sin embargo, como el mismo Ricoeur lo reconoce cuando analiza el proceso de simbolización, poesía y religión no son únicamente lenguaje; se extienden hasta los campos de la realidad humana mediante la acción del símbolo. Pero aun teniendo este sustrato común, poesía y religión son discursos diferentes.

El lenguaje de la religión —en la particularidad de cada uno de sus géneros— se orienta centralmente hacia un referente inconmensurable (Dios), para cuya interpretación y transmisión no se dispone de convenciones universales que garanticen el proceso cognitivo. Podría replicarse que también la poesía apunta hacia referentes inefables, sublimes; es cierto, pero solo en parte. Es verdad que el amor, la soledad, el odio, el deseo de venganza, el afán libertario, etc. son realidades intangibles, no abarcables de una vez por todas, siempre con significados flotantes. Sin embargo, en última instancia, toda persona ha experimentado, desde su contexto y su subjetividad, dichas realidades, que no por intangibles son menos reales. No resultan ajenas ni ignotas; el amor, el dolor, el odio, son sentimientos “disponibles” “asequibles”, en la realidad de todo individuo. Entonces, lo inefable tiene sus grados. Dios es el más alto grado de inefabilidad.

La condición humana, aunque poseedora de aspectos inefables, dispone de la sociabilidad y del lenguaje para expresar esos aspectos. Cada sistema lingüístico del mundo se constituye en un orden frente a la confusión y la incomunicación; tiende, en sí y por sí mismo, a expresar todo aquello que sus hablantes pudieran desear expresar. Es el equivalente —en un nivel intangible y simbólico— del orden sociohumano, el cual constituye una comunidad frente a la muerte, como lo explica Berger

⁴¹ Cito del artículo en inglés: *“whatever ultimately may be the nature of the so-called religious experience, it comes to language, it is articulated in a language, and the most appropriate place to interpret it on its own terms is to inquire into its linguistic expression* (Ricoeur, 1974, p. 71).

(2006). En el mismo sentido, toda lengua es un sistema de signos capaz, desde su propio juego normativo, de referenciar, predicar y expresar el mundo (entiéndase: las representaciones del mundo).⁴² El principio de expresabilidad aproxima a los seres humanos, les permite conocerse y comunicarse, aun en lo más intrincado y oscuro de sus conciencias. Y en correlación, está la sociedad, que propicia y hace posible ese proceso. De ahí que los más extravagantes o bizarros seres o atributos humanos, posean su término o su frase, que los registra y los transmite en un momento dado. Aunque difícil y complejo, la poesía recorre el camino abierto por la metaforización para ofrecer esas realidades inefables.

Este principio de expresabilidad adquiere en la poesía una potencia inaudita, pues los recursos lingüísticos se agudizan, no solo por el impulso semántico de la metáfora, sino por la operación conjunta de otras figuras retóricas y la acción estratégica del nivel fonológico de la lengua. De manera tal, que en el texto poético el lenguaje alcanza gran potencialidad, pues se vuelca hacia sí mismo (en un movimiento centrípeta). En términos jakobsonianos, la función referencial es desplazada por la función poética. Esto significa el predominio de la belleza de las palabras. Para el artista, “la belleza está por sobre todas las jerarquías” (Nietzsche, 2008). Esto no acontece en el texto religioso. Aun el poema religioso más bello y logrado, hesita entre una fuerza centrípeta y otra centrífuga del lenguaje. Entre la belleza de las palabras y el peso de la verdad sagrada.

Es distinto el proceso de la poesía. Si el poema es capaz de suspender la referencia y revelarnos una verdad diferente a la cotidiana, es debido a que lo hace a través de la belleza. La belleza de las palabras, las cuales alcanzan así su plenitud

⁴² Por supuesto, ya lo he comentado páginas antes, existen elementos prelingüísticos o experiencias que no se verbalizan; incluso, hay quien sostiene que puede generarse actividad cognitiva, basada en la inteligencia o la intuición, la cual no emerge al lenguaje (Morin, 2006, p. 131). Por lo demás, cierta investigación cognitiva, la efectuada en el Laboratoire de Psychologie Expérimentale, por ejemplo, le ha permitido a Guy Tiberghien (1983) señalar que “es verosímil que solo una parte de los conocimientos humanos pueda ser traducida y vehiculada por el lenguaje”.

semántica y fónica. Se me dirá que este proceso estético también se libra en la lírica religiosa. En efecto, hay muchas obras que así lo evidencian. Mas el valor de belleza no es lo primordial en ningún discurso religioso, ni aun en el místico. En estos, la verdad de fe tiene la mayor jerarquía. La belleza opera en función de esa verdad. Todo texto religioso se crea, esencialmente, para proclamar o anunciar una verdad, una certeza dimanante de las palabras originales, de los textos fundacionales.

Y la intencionalidad de quien escribe el texto religioso es respetar y hacer respetar el núcleo de esa verdad. Si un escritor deja que en sus textos prevalezca la belleza sobre la verdad de fe, está implícitamente aceptando el predominio del artista sobre el religioso. Y lo contrario a esto, también es cierto. Si un autor deja que en sus textos prevalezca la verdad de fe sobre la belleza, está aceptando el predominio del religioso sobre el artista.

Ahora bien, desde su configuración interna, el poema parte de un lugar distinto al del texto religioso y desarrolla una dinámica lingüística también diferente. El texto religioso adquiere toda su significación en virtud de una certeza de fe que le antecede y de la cual quiere ser epifanía. Es cierto, aquella se ha estructurado en determinados símbolos producidos y conservados por la tradición; no son cualesquiera símbolos, sino los indispensables símbolos de la fe, cuyos contextos primarios de significación están arraigados en la vida de los seres humanos concretos. Son símbolos con poderes hierofánicos. Y en parte lo son debido a la fuerza ilocucionaria de quien los utiliza, el poeta místico o el religioso.

En cambio, el poema se articula con imágenes atraídas por la metaforización. Pero las imágenes no denotan, no plantean nada. No se hacen aseveraciones con imágenes. Y sin embargo, estas, “al apuntar una hacia otra sugieren o evocan el estado de alma que informa el poema” (Frye, 1970; cit. en Ricoeur, 2001, p. 303). Así, “La unidad de un poema es la de un estado de alma.” Estas consideraciones no significan un retorno a la concepción emocionalista de la poesía ni a pretender un

predominio de la referencialidad en el texto poético. Más bien se quiere establecer la distancia entre una aseveración de verdad y la expresión de un estar en medio de la realidad, pues como lo piensa Ricoeur, un estado de alma es un modo de estar en el mundo, una manera de encontrarse entre las cosas. La poesía estructura esos estados del alma, pero no los devela conceptualmente; tampoco acude a una simbolización acotada por un dogma. Patentiza ese modo de encontrarse en medio de la realidad a través de una metaforización que, para comprenderse, hace preciso trastocar los significados literales y suspender la realidad inmediata. Esa es la paradoja de la poesía. Para revelar la realidad debe omitirla.

En cambio, el discurso religioso hace afirmaciones o plantea negaciones sobre la realidad, con base en una realidad primigenia e inconmensurable; y por más ignota que pueda resultar dicha realidad, constituye una referencia. Dios, el orden divino, es la referencia primera y última del discurso religioso. La poesía desplaza la referencia. Tal vez un poeta anhele ascender a Dios, pero lo hará no mediante la argumentación, no aludiendo a esa referencia proclamada por el texto religioso, sino por el camino indirecto y fluctuante de la simbolización abierta; lo hará a través del embeleso suscitado por el ritmo poético y la develación irradiada por la metáfora; no a través del concepto ni del dogma.

El ascenso del poeta hacia lo sagrado partirá de sí mismo, del estado de su alma, el cual se configura en imágenes, se despliega en una red metafórica que imanta los símbolos. Y esa urdimbre surge de la experiencia vital y la competencia lingüística del poeta, en un proceso interno que cumple sus propias leyes. Tal es la organización poética: una textura contenida en sí misma, una estructura dependiente enteramente de sus relaciones internas (Ricoeur, 2001, p. 299). En ese juego de interrelaciones, la poesía inventa, crea su propia verdad; no obedece a una verdad externa que le preceda. No constituye un metatexto de un texto inamovible y sagrado. No parte de una certeza. Es el origen de su propia verdad. En tal sentido,

todos sus poderes (estético, emotivo, fático, conativo, etc.) nacen en el ser humano, en el ser del poeta. Por esto afirmo que el poema siempre se decide por lo humano, aunque pudiere anhelar lo divino.

En cuanto a su recepción e interpretación por los destinatarios, el poema también se distancia del texto religioso. El poético se comprende cuando se percibe su estructuración unitaria a través de la ensambladura de sus símbolos, la cual es posible gracias al funcionamiento en redes metafóricas. Comprendemos el poema aceptando la ficción que instauro, no tanto la argumentación que pudiera filtrarse en él. El poema no pretende establecer verdades, sino abrir ante nuestros ojos lectores un orden humano posible, virtual; un mundo capaz de aceptar nuestros imaginarios más extravagantes o nuestras potencialidades más insospechadas. El poema instauro una realidad alterna a la cotidiana, la cual ha configurado con los sueños, el delirio, las pulsiones, las utopías, los deseos de todos los seres humanos. Instauro el desorden para hacer posible el orden humano. Lo diré una vez más: es una entropía que deviene neguentropía. No se configura sobre verdades divinas, a menos que estas formen parte de las expectativas de ese mundo alterno y potencial que he venido denominando *mundo del texto*.

El discurso poético no carece de referencia; pero la imaginación tiene sus propios referentes. Y no dejaré de insistir que no se entregan directamente, sino por un rodeo, la suspensión de lo real. El mundo del texto muestra “ante nuestros ojos” sus referencias, a condición de que no pretendamos encontrar descrita *la* realidad. El poema nunca consistirá en esa descripción. Interpretarlo de esa manera es un mecanismo de reducción; el fácil camino hacia la miseria de la poesía.

Por su parte, el texto religioso, aunque su origen también es simbólico, no es ficción. Sus significados emanan de un referente que se proclama verdadero. De ahí que el discurso religioso se configure como una simbología confinada, circunscrita a su propia base de significados, los cuales proyectan su sentido a los diversos géneros

literarios en que se comunica tal experiencia. Para comprender su simbología y participar en ella, es preciso aceptar sus significaciones primarias. Quien no acepta sus símbolos fundacionales, no puede acceder al universo sagrado.

El texto poético no establece esas restricciones a la recepción. Sus condiciones de entrada son lingüísticas, no dogmáticas. Quienquiera puede entrar al poema, captar alguno o todos sus sentidos, comprender la emoción expresada, otear el mundo potencial que revela. A diferencia de la religión, la poesía constituye la proyección de la energía creadora del ser humano. Paradoja y desorden, se genera con unas palabras que solo obedecen a su juego interno. Y saber jugar ese juego es el don de los poetas, aquel por el cual cantaba Hölderlin:

Es derecho de nosotros, los poetas,
estar en pie ante las tormentas de Dios,
con la cabeza desnuda
para apresar con nuestras propias manos el rayo de luz del Padre,
a él mismo (Hölderlin, 2005, p. 333).

Capítulo III

III. EXPRESIONES DE LO SAGRADO EN LA POESÍA CHIHUAHUENSE

Sagrado, divino, santo, son términos provenientes de un mismo campo semántico. Todos ellos remiten a una representación o un concepto de Dios. Irradian en torno a sí una constelación de sentidos fluyentes, interactuantes; sentidos tan versátiles como la diversidad de usuarios del código lingüístico y los distintos contextos históricos; sentidos tan fijos y enraizados en la cultura que permiten los procesos de simbolización o, más precisamente, que son los significados primigenios en que se hunden los nuevos símbolos. En esta paradoja se despliegan tanto la experiencia de lo sagrado, o la revelación de lo divino, como las múltiples formas de expresar tal vivencia. No es este el lugar de describir siquiera esa profusión de expresiones. Debo aludirla en tanto me permite identificar las dos dimensiones en que se genera y se configura poéticamente la representación de Dios, o la imagen de lo sagrado. Porque hablar de una imagen o concepción de Dios, implica referirse a una experiencia que gira en torno a esa imagen; conlleva necesariamente un descubrimiento, en el cual se ha involucrado no solo el razonar, sino además el sentir y el desear.

Todo este proceso —heurístico, intuitivo, racional, emocional, volitivo— se experimenta y manifiesta en dos amplias dimensiones: una, la dimensión social, moral, litúrgica. Otra, la dimensión del individuo y sus procesos subjetivos. Aquí, es crucial hacer una aclaración: identificar una y otra dimensión no equivale a una separación; no estoy escindiendo lo individual (subjetivo) de lo social. Individuo y sociedad son términos en interdependencia, que se interproducen.

De hecho, es la tríada *individuo-sociedad-especie* la que permite avizorar la naturaleza de lo humano. Individuo-sociedad-especie son términos que se contienen

unos a otros. Los individuos existen gracias al proceso reproductor de la especie, pero tal proceso requiere, a su vez, ser producido por individuos. Igualmente, las interacciones de los individuos producen la sociedad, y esta, que retroactúa mediante su cultura sobre los individuos, les permite devenir humanos. Así, la especie produce los individuos que producen la especie; los individuos producen la sociedad que produce los individuos; “especie, sociedad e individuos se entreproducen; cada uno de estos términos genera y regenera al otro” (Morin, 2006, p. 58).

Por lo demás, estos términos están en una relación dialógica: siendo antagonistas, a la vez son complementarios. Hay antagonismo entre el individuo, entidad viva pero fugaz, y la especie permanente; hay antagonismo entre el ego del sujeto y la sociedad en que vive. Así, individuo-sociedad-especie son términos irreductibles pero, al mismo tiempo, interdependientes. Para Morin, la relación dialógica de esta tríada es la base de la complejidad humana; y yo agregaría que también lo es de la complejidad social y cultural. Pues todo comportamiento humano, todo rito social (y las experiencias de lo sagrado están en relación, o suelen estarlo, con una liturgia religiosa), ponen en juego y entrelazan múltiples componentes: genético, cerebral, mental, subjetivo, cultural, social (Morin, 2006). Tal es, entonces, mi punto de arranque teórico frente a esas dos dimensiones en que se vive y manifiesta lo sagrado, Dios, o lo divino.

La hipótesis que orienta este capítulo sostiene la existencia de esas dos formas generales de ejercicio y expresión de lo sagrado: la primera, está enraizada en la sociedad, el hábito, la necesidad y los valores que un grupo social ha aceptado como necesarios para la sobrevivencia y la cohesión; nutrida fundamentalmente por las representaciones, relatos, símbolos y un discurso que despliega la *función fabuladora* humana. Las expresiones de esta experiencia de lo sagrado orbitan en un horizonte social. Corresponden a lo que Bergson denomina *religión estática* (1997, p. 115) y abarcan un amplísimo repertorio de textos y de géneros, una extensa variedad

de voces y contextos. Los lenguajes religiosos originales, desde los textos bíblicos hasta los relatos cosmogónicos de las culturas arcaicas, mesoamericanas, orientales, etc., se generan por esta capacidad fabuladora de *sapiens*, la cual constituye un poderoso elemento en la construcción del mundo.

Para Bergson, la facultad fabuladora es una especie de “instinto virtual”, o el residuo de instinto que subsiste alrededor de la inteligencia humana. Pero, ya que el instinto no puede operar directamente, y en tanto la inteligencia trabaja a base de representaciones, ese ápice instintivo suscitará representaciones fantásticas, imaginarias, tan sugerentes y poderosas que contrapesen la representación de lo real-empírico (propias de la racionalidad) y logren, ¡mediante la inteligencia!, contrarrestar el trabajo intelectual, especialmente cuando este significa una amenaza para la sociedad y la vida.

Desde la perspectiva de Bergson, los resultados de la pura racionalidad humana pueden, en ciertos momentos, ser un riesgo, una fuerza degradante para el hombre, la vida y la sociedad. En términos complejos, frente a la entropía que se produce por la misma capacidad intelectual de *sapiens*, la facultad de fabular representa una fuente de neguentropía. Tal explicación no es, en absoluto, apostar por el irracionalismo o el intuicionismo. No. La capacidad fabuladora es un dispositivo latente en la inteligencia, dirigido a prevenir sus propias posibilidades de desgaste: “En efecto, la presión del instinto produce, en el seno mismo de la inteligencia, esta forma de imaginación que es la función fabuladora” (Bergson, 1997, p. 91).

Así pues, la facultad fabuladora ha generado poemas, relatos fantásticos de todo género, mitologías. Pero aun antes de los poemas y los mitos, generó la religión. En la explicación bergsoniana, la razón de ser de la facultad fabuladora es la religión. Desde la visión compleja, la capacidad fabuladora produce la religión que produce la capacidad fabuladora. Una y otra se entreproducen. Dejemos provisionalmente la

manifestación de esta religión estática, para explicar la otra dimensión en que se ejerce y manifiesta el encuentro con Dios.

La experiencia de lo sagrado, o la revelación divina, puede constituir una experiencia individual de Dios. Tal experiencia no está basada en la razón, pero tampoco en el instinto. “No pertenece ni a lo sensible ni a lo racional. Implícitamente es lo uno y lo otro, y efectivamente es mucho más” (Bergson, 1997, p.133). La expresión poética de esa vivencia adquiere voz personal, tiene autoría; es la manifestación literaria y cultural de las búsquedas, revelaciones y respuestas que ciertos individuos han alcanzado en su itinerario hacia Dios.

A esta dimensión de la experiencia sagrada, que surge y se proyecta desde el sujeto, Bergson la denomina *religión dinámica*, y encuentra su expresión más alta en la actitud y la acción místicas. De tal manera, el misticismo cobra un nuevo significado, al reunir en sí no solo contemplación y ascetismo, sino la acción que surge del ímpetu vital. En la idea bergsoniana, el misticismo completo es acción, creación y amor. No buscará el renunciamiento o el éxtasis que absorbe el alma y la aleja de la vida humana; por el contrario, la fuerza del amor místico abrirá el alma al amor universal, a la acción efectiva para elevar a los demás seres humanos y consumir el destino de la Tierra: ser un lugar de dioses.

Para el excelso pensador francés, la eclosión del espíritu místico puede rastrearse antropológica e históricamente, en tanto que marca un salto en la evolución de la especie humana. Su explicación fascina, porque ofrece piezas históricas y antropológicas, elementos de mitología, historia de las religiones y un consistente análisis filosófico; sin demasiados obstáculos epistemológicos, sus palabras, sabias y profundas, podrían seguir fluyendo para analizar los hechos y los procesos deificadores de la sociedad posmoderna.

Según la explicación bergsoniana, el aproximamiento individual a Dios se fraguó en las pequeñas y cerradas comunidades paganas, cuyos integrantes, aunque

en realidad compartían los mismos dioses y misterios de la religión “oficial” o nacional, se sentían, por obra de esos mismos misterios, más cercanos a lo divino, más unidos entre sí, quizá porque la representación de escenas mitológicas, que jugaba un papel mayor en las reuniones de los iniciados que en las ceremonias públicas, cohesionaba a los cofrades y revitalizaba los significados religiosos. No tanto porque los iniciados y sus figuras divinas se opusieran a las divinidades y creencias del culto público; en realidad, iniciados, figuras divinas y culto público seguían inscritos en la religión estática, todavía proyectaban los mitos generados por la facultad fabuladora. No obstante, una nueva chispa había sido encendida.

Entre los iniciados se estableció una cohesión diferente, nutrida por ciertas personalidades divinas que fueron imprimiendo sus características, símbolos y una ritualidad específica. Esto identificó y cohesionó a los cofrades, pero además los situó de manera distinta ante la divinidad; los llevó a experimentar, inevitablemente, una unión personal con lo sagrado, con el numen. Dionisos, un dios venido de Tracia, fascinante como no podían serlo las deidades del Olimpo. Dionisos, y su continuador, Orfeo, contrastaban con la serenidad y el orden olímpicos. Alegorías de la embriaguez y el desorden, Dionisos y Orfeo provocaban en el alma de sus seguidores arrobamiento y éxtasis; su culto hacía aflorar un estado del alma único e intransferible, porque involucraba un proceso del individuo, una inmersión en sí mismo y una experiencia de lo sagrado que iba hacia el interior del alma, no hacia la exterioridad social: un camino de gnosis necesariamente individual. Lo relevante es que tal embriaguez divina revela un estado del alma imbuido de lo sagrado; y también, una disolución del orden cotidiano.

Para Bergson, la embriaguez dionisiaca puede considerarse como el anuncio de ciertos estados místicos. Esta afirmación la sustenta en dos importantes hechos: primero, la evolución de la filosofía griega surge de una impulsión o de una sacudida que no fue de orden filosófico; segundo, la doctrina a que esa impulsión conduce, y

en la cual el pensamiento helénico alcanzó su perfección, pretendió sobrepasar la pura razón (Bergson, 1997, p. 124). De ahí que sea posible ver cómo el entusiasmo dionisiaco tuvo su continuidad en el orfismo; el orfismo se prolongó en el pitagorismo, y tanto orfismo como pitagorismo constituyeron la inspiración primera de Platón.

[...] los mitos platónicos están impregnados de una atmósfera de misterio, en el sentido órfico de la palabra, [...] y la misma teoría de las ideas se inclina, por una simpatía secreta, hacia la teoría pitagórica de los números (Bergson, 1997, p. 125).

Así, el espíritu de Dionisos destella aún en Platón, no en Aristóteles, ciertamente. Pero las ideas platónicas repercutieron en Plotino, cuyo pensamiento era místico (“Buscad siempre que la divinidad que hay en vosotros se reúna con la divinidad que hay en el universo”); y las de este, se proyectan en su discípulo Proclo, quien, a su vez nos conduce hasta Pseudo Dionisio el Areopagita, padre de la mística occidental. Con el Areopagita, nos encontramos plenamente con el pensamiento y la obra denominada *mística*.

Siguiendo el trazo de Bergson, la experiencia de lo sagrado comprendió, desde sus orígenes, el contacto con una energía vital que sobrepasa la pura inteligencia; por consiguiente, implica una coincidencia parcial con el esfuerzo creador que manifiesta la vida. Prolonga, cuando se entrega el ser completamente, el acto divino de la creación. De ahí que esa experiencia sagrada, cuya expresión perfecta es el misticismo, no equivalga a una renuncia a la vida, como puede suponer una lectura ingenua y literal de ciertos poemas místicos; por el contrario, para Bergson, el misticismo completo representa un desafío vital; constituye la más alta acción humana para superar los límites impuestos a la especie.

El gran místico sería una individualidad que franquearía los límites materiales asignados a la especie, y que continuaría y prolongaría así la acción divina (Bergson, 1997, p. 125).

Ese misticismo debe entenderse como el deseo —basado y animado por Dios— de impulsar el mejoramiento de la especie pensante y así llevar a su culminación el impulso vital que se proyecta en dicha especie, alcanzando el fin último: una humanidad divina. Por esto, el misticismo representa un salto en la evolución. Un salto cualitativo afianzado en el amor, pues su noción fundamental dicta que:

Dios es amor y objeto de amor; toda la aportación del misticismo es esa. El místico no acabará nunca de hablar de este doble amor. Su descripción es interminable, porque la cosa que hay que decir es inexpresable. Pero lo que dice claramente, es que el amor divino no es algo de Dios, sino Dios mismo (Bergson, 1997, p. 144).

Con lo expuesto hasta aquí, es posible notar las diferencias que Bergson establece entre la experiencia sagrada que se produce en la esfera de la religión estática y la que se genera en el orden íntimo de la religión dinámica. Para el filósofo, estas diferencias no son de grado, no son variaciones de una misma vivencia. Por el contrario, son dos distintas expresiones religiosas, dos experiencias de lo divino radicalmente opuestas. Y hasta aquí sigo a Bergson, pues considero que concebir estas expresiones de lo sagrado en oposición, no resulta convincente y deviene en maniqueísmo.

En la inmensa praxis social de lo sagrado, en ese despliegue de las expresiones religiosas, efectivamente, pueden advertirse diferencias entre una práctica sustentada en el rito y la tradición, y otra surgida de la vivencia personal e íntima de Dios. Sin embargo, no necesariamente se contraponen; no se excluyen. Es posible participar del rito religioso y su atmósfera social, y, a la vez, experimentar a través del rito la cercanía con lo sagrado, una cercanía que se experimenta en el

espíritu del sujeto, en la soledad de su subjetividad. Por lo demás, el rito auspicia y nutre esa vivencia, pero esta existe previamente; si no existiera, ningún rito podría revitalizarla.

No reconozco, entonces, una escisión absoluta entre las expresiones de la religión estática y las de la dinámica. Admito que, siendo disímiles, a veces muy diferentes, pueden encontrar su unidad en el espíritu humano, y su unidad se concreta en la idea o vivencia ante Dios. Una y otra se interproducen, y el eje que las interrelaciona y las dota de energía es la siempre inquietante e inusitada experiencia de Dios.

A manera de ejemplo, cito algunos fragmentos de la reminiscencia que hacen dos mujeres pimas (Cuca Contreras y Rita Sierra), de las fiestas de Semana Santa en Yepachi. Cuando hablan, cada una cuenta su experiencia —personal, íntima, arraigada en su historia individual como un bastión de su infancia— ante el rito de la Pasión de Cristo:

Yo me acuerdo muy bien de antes. Cuando tenía como ocho o seis años, recuerdo que mi mamá nos decía: “vamos a la fiesta, ya es Semana Santa, ya se llegó el miércoles de ceniza”, y empezaba a preparar trastes de barro, trastes tradicionales, para venir a hacer la fiesta. [...] Llegábamos a Yepachi y no teníamos casa, hacíamos un corralito de ramas y ahí pasábamos la fiesta, ahí también hacíamos la comida. Ahí campeábamos y ahí estábamos hasta que se acabara la Semana Santa y luego ya nos íbamos a nuestros ranchos. [...] Ya durante la fiesta, se hacían varios cantos para alabar al Señor Jesucristo. [...] Cuando cantan “Gloria”, cuando cantan que tienden al Señor, era una cosa bien bonita, se sentía verdaderamente cuando decían: “ya vamos a levantar Gloria”, y cantaban el canto de la Gloria, también se sentía cuando decían: “ya murió Jesús”, parecía que todo se moría, el alma de uno también se sentía que moría. Yo era una niña en ese entonces, nosotros íbamos a escuchar todo, [...] parecía que le daban a uno un golpe cuando decía que “¡ya murió Jesús!” y todos estábamos bien tristes. Y luego cantaban: “¡Gloria al Señor, Jesucristo resucitó!”, ahí también se sentía ese gusto, y ya parecía que todo estaba vivo de nuevo... En ese entonces, el rezandero lo cantaba con mucho amor, con mucha fe a Dios (Carreón y Núñez, 2009).

Esta fugaz referencia, me permite evidenciar que la religión estática, animada por un imaginario social en torno a lo divino, nutrida por el mito, el rito y la memoria colectiva (la facultad fabuladora definida por Bergson), no está reñida con la interiorización de Dios y lo divino desde la experiencia personal; por el contrario, en momentos peculiares, parece sostener la identidad individual de los creyentes. Porque, reitero: sujeto y sociedad son términos que se interproducen y, análogamente, facultad fabuladora y experiencia mística coexisten en el sujeto.

Ahora bien, antes he admitido que sí pueden darse relativas diferencias entre una expresión y otra. Pero parto de una visión compleja, no de un horizonte maniqueo. Los textos poéticos que analizo en este capítulo son, desde mi perspectiva, expresiones líricas tendentes a esa religión estática conceptualizada por Bergson. A medida que avance el análisis del corpus poético seleccionado, será factible observar la transformación, las diferencias entre lo que considero una poesía más inscrita en lo mítico y en la facultad fabuladora, y otra de elaboración más íntima, la cual arrastra mitos, creencias y fábulas pero, a la vez, instaura la voz individual que recrea, discrepa o reconstruye ese bagaje sociocultural.

Para iniciar el análisis de los textos poéticos chihuahuenses que ofrecen una visión de Dios, una representación de la divinidad, en este tercer capítulo realizo un primer acercamiento a los poemas y textos que datan del siglo XIX. He organizado el análisis no solo guiándome por un criterio cronológico, sino porque, además, este conjunto de textos literarios está especialmente animado por la función fabuladora. De nuevo aclararé: la tendencia que muestran hacia la facultad fabuladora no significa que sean de carácter épico; tampoco que no exista un sujeto específico que los ha creado y una tradición poética desde la cual configuran la imagen de Dios. Significa que su lirismo despliega una visión de Dios, atisba lo sagrado desde un horizonte de mitos y creencias de raíz veterotestamentaria, y obedece a un cuerpo de dogmas que, a su vez, da sustento a una praxis religiosa concreta. Las voces de la

enunciación poética parecen dimanar más de una religión estática, según la definición bergsoniana, que de la cercanía o del vislumbre de lo sagrado a través de una experiencia personal e íntima.

El análisis de los textos permite constatar un hecho importante: la dócil transmutación de mitos, relatos cuasi fantásticos y creencias, en un sistema dogmático, cuya intelectualización ha logrado instaurarlo como una teodicea, la del catolicismo, religión asumida por la mayoría creyente. Incluso, los grupos minoritarios (protestantes, mormones, novo-cristianos, testigos de Jehová, etc.) que marcan distancia de la religión católica, están sostenidos, fundamentalmente, en los mismos grandes relatos veterotestamentarios. En los poemas analizados, se evidencia una retórica que combina el mensaje fundacional bíblico y el discurso teológico. Aunque no pertenecen, *stricto sensu*, al discurso especulativo, las ideas provenientes de este surgen fundidas con las palabras sagradas; ante esta poesía, cabe preguntarse: ¿configura una vivencia individual del mensaje bíblico?, ¿es una versión *ad hoc* para convencer a los descarriados?, ¿es la interiorización, mediante la poesía, de un dogma?

La poética de lo que he convenido en llamar *religión estática*, se observa de modo especial en la lírica chihuahuense de los siglos XVIII y XIX. Su intención manifiesta era aportar elementos distintivos e identitarios a sus receptores, lograr la aceptación general de ciertos valores ético-sociales del catolicismo, alentar a la comunidad, mediante la fe, para superar los enormes problemas que la aquejaban. Si bien dicha poética despliega los símbolos del lenguaje religioso original, las intenciones didácticas y persuasivas de sus autores la aproximan demasiado al discurso teológico, distanciándola de una expresión intensa y vívida.

Veamos el siguiente poema, “La plegaria”, publicado por vez primera en 1835, en las páginas del periódico *El Fanal de Chihuahua*. Al parecer, el ateísmo y la discusión social sobre la existencia o inexistencia de Dios herían la consciencia de su

autor y lo llevaron a publicar, bajo las siglas J. I. de A. esta composición, la cual se volverá a publicar en distintas fechas del siglo XIX y a inicios del XX.

La plegaria

Desde el polvo, ¡Oh gran Dios! que me cubre,
se levanta mi ruego ferviente
hasta el trono de luz refulgente
en que ostentas tu inmenso poder.

Tu bondad, tu clemencia infinita,
¡se agotó para el ser que animaste,
para aquel que mil cosas creaste
de ventura, de dicha y placer!

¿Por qué niegue el ateo tu existencia
ha de ser para siempre infelice?
Una voz misteriosa lo dice
que de ti ha recibido su ser.

El creará que el acaso combina
las sustancias de un modo ordenado:
que es autor de todo lo creado
y que todo lo puede prever.

Yo, Señor, que tu mano potente
miro impresa en cuanto hace natura,
¿No diré que es el orbe creatura
de tu solo y augusto querer?

De tu espléndida luz un destello
su razón ofuscada ilumine
el error que lo arrastra termine;
hazlo, ¡Oh Dios! a tu seno volver!

El poema está organizado en seis estrofas⁴³ isométricas, cada una de cuatro decasílabos. Destaca la unidad fónica de las series, obtenida, en lo inmediato, por la estrategia de rimas, todas consonantes, y en su mayoría paroxítonas, que establecen un efectivo juego de contrastes sonoros, primeramente, con los versos sueltos que inician casi todas estrofas (salvo la quinta) y con los versos finales de cada serie, de rima también consonante, pero oxítona. Entonces, el engranaje rímico de cada serie es de un verso suelto, sucedido de dos paroxítonos y un decasílabo final oxítono; tal combinación aporta una primera clave de identidad y cohesión fónica.

Una segunda orquestación rímica es el juego de rimas a distancia, entre los versos oxítonos que van cerrando cada serie (“en que ostentas tu inmenso poder. //de ventura, de dicha y placer! //que de ti ha recibido su ser. //y que todo lo puede prever. /de tu solo y augusto querer?/ hazlo, ¡Oh Dios! a tu seno volver!”). Debe notarse, además, que si se toma en cuenta que el esquema estrófico tiene un metro suelto inicial y uno final oxítono, las dos rimas paroxítonas centrales, en posición consecutiva (rimas gemelas) trazan una especie de pareado al interior de cada conjunto.

Este contundente paralelismo en el juego de rimas, con su acertada combinación de paroxítonas y oxítonas, con el engaste de rimas gemelas al centro de cada estrofa y las rimas a distancia entre los últimos versos de cada unidad, confiere identidad estrófica y, al mismo tiempo, va apoyando en buena medida la sonoridad global del texto.

En esta ordenación rímica, los versos sueltos⁴⁴ que abren cada estrofa, entre los cuales no se sostiene un efecto de rima a distancia, ofrecen un atisbo de desorden, más que un desliz formal o un efecto aislante sobre el conjunto. Si se admite que la

⁴³ Se entiende por estrofas o series, los conjuntos análogos de dos a catorce versos, que constituyen unidades en cuyo interior se repiten ciertos esquemas metricorrítmicos. Funcionan a la vez como divisiones formales del poema (Beristáin, 1985).

⁴⁴ Versos sueltos: sin rima, aunque con el metro y los acentos correspondientes.

rima es un apoyo del ritmo, estos versos, al ser sueltos, propician un doble efecto: de inicio, frustran la expectativa de repetición rímica y, de esa forma, diluyen el ritmo; sin embargo, en tanto esto se repite en cada serie, estas seis repeticiones operan como contrastes que enfatizan el ritmo. Por lo demás, al ser sueltos, estos versos marcan un valor entonacional que se corresponde con su valor semántico. Dichos versos, o son preguntas, o son exclamaciones retóricas (*exsuscitatio*), o bien expresan un atributo hiperbólico que, por el propio peso de su significado, equivale a una exclamación retórica; de tal modo, todos los versos sueltos producen resonancias en el tono, la duración y la intensidad de los sonidos (“Desde el polvo, ¡Oh gran Dios! que me cubre //¿Porque niegue el ateo tu existencia //ha de ser para siempre infelice”). Entonces, no solo se sortea exitosamente la ausencia de rima en dichos metros, sino que a través de esta, y por contraste, se vuelve más eficaz la estructuración fonológica del texto. Como puede verse, este desorden produce, semántica y fónicamente, un nuevo orden.

Abajo, el esquema de rimas:

Estrofa I	Estrofa II	Estrofa III	Estrofa IV	Estrofa V	Estrofa VI
10—	10—	10—	10—	10 A	10—
10A	10C	10D	10E	10F	10 G
10A	10C	10D	10E	10F	10 G
10B	10B	10B	10B	10B	10 B

Si este juego de consonancias aporta unidad fónica y sonoridad, el despliegue de acentos decide la musicalidad del poema. De los 24 decasílabos del poema, 22 están pulcramente acentuados en la tercera, sexta y novena sílabas. Los dos restantes presentan leves variaciones, pero mantienen la tercera y penúltima sílabas acentuadas. La acentuación dactílica (Desde el polvo, ¡Oh gran Dios! que me cubre→

oo óoo óoo óo; se levanta mi ruego ferviente→ oo óoo óoo óo) confiere un ritmo grave y mayestático al texto.

La regularidad métrica de este poema, su pulcra organización en estrofas, el eficaz juego entre rimas consonantes y versos sueltos, así como su rigurosa sucesión de dáctilos, lo sitúan claramente en la tradición poética española, y demuestran cómo ciertas formas acentuales generan, casi autónomamente, unos determinados efectos melódicos. En este caso, los decasílabos dactílicos simples que integran el poema deciden su ritmo de tal modo que, de una humilde plegaria (según quieren el título y el sujeto de la enunciación) se convierte, por su sonoridad, en un himno.

En lo relativo a su construcción semántica, el texto se inicia con una imagen plástica, en donde el polvo es símbolo de la pequeñez y la fugacidad de la condición humana: “Desde el polvo, ¡Oh gran Dios! que me cubre”, pese a lo cual se levanta: “hasta el trono de luz refulgente //en que ostentas tu inmenso poder” // para rogar y pedir a un Dios Todopoderoso y Altísimo, la luz que ilumine la mente del ateo y haga posible su retorno a la fe, es decir, a la grey divina: “hazlo, ¡Oh Dios! a tu seno volver!”

El sentido más relevante del poema es la certeza del alto valor de la plegaria, “mi ruego ferviente”, por cuya mediación es posible alcanzar las altitudes sagradas y dirigir la voluntad divina hacia un fin humano concreto. Dicha significación se construye mediante la combinación de imágenes y ciertos predicados atributivos.

La imagen plástica con que se abre el poema es de gran importancia: “hasta el trono de luz refulgente //en que ostentas tu inmenso poder”. Deja establecida, desde ya, la omnipotencia divina. Altura y luz son los símbolos de esa omnipotencia. El discurso poético configura una imagen del Dios-potencia, hacedor de mundos y de seres, de infinita y sabia moderación al aplicar su justicia. Es, ciertamente, un ruego para dirigir la voluntad de Dios hacia el descreído y salvarlo: una salvación que es religiosa, pero también implica un retorno a la comunidad de fe.

Después de tal imagen, que establece la luz como un atributo intrínseco de lo divino, el poeta pregunta, discurre, infiere, durante las tres siguientes estrofas, para llegar a la quinta cambiando el tono, mediante el uso de un vocativo que conduce, a la vez, a un atributo: “Yo, Señor, que tu mano potente //miro impresa en cuanto hace natura,” y cerrar esta quinta unidad estrófica con una pregunta que, en realidad contiene un aserto: “¿No diré que es el orbe creatura /de tu solo y augusto querer?”

La última estrofa equivale a una síntesis retórica de lo expresado por las demás. En principio, el poeta remite a la primera imagen plástica —“al trono de luz refulgente”— la redondea, llevándola a su culminación; esto es, relacionando, por contraste, dicha luz con la oscuridad del ateo. Al desplegar la antinomia entre luz-oscuridad, surge el sentido inevitable de que esa luz divina debe proyectarse hasta la oscuridad del ateo, iluminándolo: “De tu espléndida luz un destello //su razón ofuscada ilumine”; para rematar su alegato, asienta un atributo de negatividad para el descreído: “el error que lo arrastra termine”. Consumada la aceptación de ese error, el poeta utiliza la exclamación retórica y el apóstrofe: “¡hazlo, ¡Oh Dios! a tu seno volver!”, para terminar su plegaria, que es, también, un alegato ideológico.

En el nivel fonológico, señalé que la plegaria se convierte en himno, y que las rimas construyen en buena medida su ritmo, a la vez que convocan sus sentidos.

¿Cómo se realiza este trabajo semántico a través de un recurso fónico? Principalmente, por la urdimbre entre las rimas, que va atrayendo los significados principales del texto. Nótese la trama de las rimas consonantes que cohesionan cada unidad versal:

Ferviente + refulgente, términos adjetivales que establecen atributivos de Dios;

Animaste + creaste, expresiones de carácter verbal que remiten a acciones divinas; el caso es que verbos como animar y crear, en sí mismos, refieren potestad, equivaliendo, así, a atributivos de Dios;

Infelice + dice, adjetivo y verbo, respectivamente, que remiten al individuo humano no creyente, poseedor del lenguaje (del decir), y no obstante infeliz. Son atributivos relacionados con el ser humano;

Ordenado + creado, adjetivos que equivalen, de nuevo, a atributivos del Creador;

Natura + creatura, sustantivos que orbitan en la misma constelación semántica que los verbos y los adjetivos de las estrofas anteriores. Y precisamente creatura y natura constituyen la obra del Pancrátor.

Ilumine + termine, términos verbales que conjugan el atributo creador de Dios y la suerte del individuo humano.

En cuanto a las rimas a distancia, ubicadas al final de cada serie versal, véase:

Poder + placer, términos infinitivos (verboides) que aluden Dios; semánticamente, valen como atribuciones divinas;

Ser + prever, términos infinitivos (verboides) orientados en el poema hacia el individuo humano.

Querer + volver, términos infinitivos que establecen la relación de Dios y el ser humano (el querer del Creador y el retorno del ateo).

Esta urdimbre rímica va configurando, a lo largo del poema, sus dos sentidos centrales: la omnipotencia del Dios Creador y el acceso del ser humano al orden supremo mediante la palabra sagrada (la plegaria). Pero dichos sentidos no son contrarios al despliegue de esa plegaria como un mensaje ideológico, es decir, imbuido de una intencionalidad que se cumple de varias formas: en el didactismo, la persuasión y el efecto sobre una realidad social. Esto equivale a una compleja funcionalidad en varios planos discursivos:

- ♦ En el de la referencia: el afán de enseñar unos postulados religiosos y unas nociones acerca de la naturaleza, teniendo como eje la idea de un Dios supremo.

- ♦ En el de los destinatarios: por una parte, el convencimiento de los virtuales lectores del texto, publicado en varias fechas del siglo XIX; por otra, el logro de un beneficio divino mediante la palabra: la consecución de un favor a través de una retórica específica.

- ♦ En el del contexto: la derrota social del ateísmo, el cual, en el siglo XIX, avanzaba en todos los ámbitos y se posicionaba como un tema candente, pronto a convertirse en el núcleo de las luchas políticas.

- ♦ En el del lenguaje: la capacidad fabuladora metamorfoseada en la organización fónico-semántica descrita líneas arriba.

Si bien este poema no constituye un encuentro personal, único y amoroso con Dios, posee una doble eficacia: recrea la imagen veterotestamentaria de Dios: “tu inmenso poder //Tu bondad, tu clemencia infinita //tu mano potente //De tu espléndida luz un destello”. A través de estas frases adjetivales que equivalen a los atributos del gran Santo de Israel. Y, además, el texto mismo, la plegaria en sí, escrita y publicada, constituye una objetivación social de dicha imagen divina. Porque, si nos preguntáramos la razón por la cual J. I. de A. debe escribir (o sea, convertir en escritura) su plegaria, y por qué, además, la publica y permite así su difusión, por qué no le basta el orar en silencio, en un diálogo íntimo y directo con Dios... Quizá sea que, al convertir su ruego en materia del lenguaje, le confiere una existencia objetiva a esa imagen, a ese Dios en el que cree; la escritura le da una doble victoria —ontológica y simbólica— sobre el ateísmo que el autor execra. Sobre ese acto discursivo, Bergson ha señalado: “Reconozcamos que este hábito de prolongar la idea del Dios, una vez evocada, en palabras prescritas y en actitudes prefijadas confiere a su imagen una objetividad superior (Bergson, 1997, p. 113).

El poema presentado aquí, con su imagen del Dios Todopoderoso, tiende a esa religión estática explicada por el filósofo francés. Por lo demás, una poderosa

razón, intrincada en la misma representación divina, impide que el texto exprese un hallazgo individual e íntimo en torno a Dios.

La imagen divina que alienta en el poema muestra un Ser omnisciente, el Señor de las alturas, diferente en todo punto al ser humano; a Él se implora su favor; mas no es posible para ninguna creatura mortal establecer una intimidad con el Pantocrátor. Esta visión divina implica, indirecta y subyacentemente, aquel principio veterotestamentario (*Éxodo* 19, 12 y 24) que instituye la imposibilidad para los mortales de ver a Dios y seguir vivos (“Pero tú has de señalar límites al pueblo en el circuito, y decirles: Guardaos de subir al monte (Sinaí), ni os acerquéis alrededor de él. Todo el que se acercare al monte (Sinaí) morirá sin remisión [...] Mas el Señor le dijo: Anda, baja; después subirás tú y Aarón contigo; pero los sacerdotes y el pueblo no traspasen los límites, ni suban hacia donde está el Señor; no sea que les quite la vida”). Desde la visión veterotestamentaria, entre el suplicante y el Ser Supremo se abre una brecha ontológica irreductible. Por ello, esta plegaria, más que un amoroso encuentro con Dios, es una exaltación de sus poderes, y una petición para que los ejerza en la tierra. Es un poema en que se aúna lo poético, lo conativo y lo social.

Durante el siglo XIX chihuahuense predominó esta representación de Dios, cuya fuente es el Antiguo Testamento. Singularmente, no es la figura martirizada de Jesús el núcleo de dicha imagen. Por supuesto, Él siempre está presente y es adorado, tanto en textos escritos como en templos, pinturas y retablos. Pero es Dios Padre, el Señor de los Ejércitos, a quien se dirigen primordialmente las plegarias, odas y poemas. Hay un interés específico en centrar el espíritu religioso en el Dios Creador (Elohim) y Legislador (Jehová): energía y organización.

La peculiar relevancia de la figura del Dios Creador está animada por la intención de refutar las tesis materialistas del origen del mundo y la vida. De ahí el surgimiento de publicaciones como el *Periódico Religioso-Moral* (1829), cuya prioridad era impedir el avance del ateísmo. Los textos publicados en sus páginas eran

diálogos que por su temática, tono y finalidad recuerdan los de León Hebreo (trad. en 1985), quien había seguido, a su vez, la forma de disertación platónica. Aunque el *Periódico Religioso-Moral* no publicó poesía, las composiciones difundidas guardan cierta dignidad estilística e informan sobre la imagen de Dios puesta en juego:

Dios es la criatura raíz de todas las criaturas

(Primera prueba de la existencia de Dios)

Dios es el hacedor de las criaturas, pero Él no es en sí una criatura. Él no tiene origen ni final, por ello es Dios.

No es criatura porque no ha sido creado por ningún ser superior, ni pudo haberse creado a sí mismo.

Él no recibió el ser de nadie, por eso es Dios. Él es el origen de todas las criaturas, pero Él mismo no está delimitado en su existir por un origen. De ahí su carácter de Dios. (*Periódico Religioso-moral*, 1829, pp. 5-10).

Esta producción, dirigida a consolidar la fe católica y socavar el descreimiento religioso, obedece más a la religión estática que a la dinámica, pues funciona como defensa ante lo que podría ser disolvente para la sociedad. Desde inicios del siglo XIX, representó en Chihuahua una contraofensiva frente al ateísmo y el protestantismo. A la vez, contribuía a instituir y divulgar el pensamiento católico. Esto último no es algo trivial, pues la institucionalización de la fe y su aceptación social equivalen a su arraigo y legitimación.

Otro ejemplo de esa finalidad son algunos poemas dedicados a la Virgen María. Aunque inspirados en el milagro de la Concepción, comportan una representación de Dios:

A la Purísima Concepción

Hosannas elevemos,
con intenciones puras,
al Dios de las alturas,
al Santo de Sion;

Porque descubre Pío
al Concilio cristiano
un inefable arcano
fruto de bendición.

Más pura que los ángeles
y más aun que los querubes,
El que forma las nubes
a la hija de Ana creó;

Y con amor bendito
a su Iglesia declara
maravilla tan rara,
como jamás se vio.

Humildes nuestros himnos,
por favor tan inmenso,
suban como el incienso
al trono del Señor;

Alaben nuestros labios,
desde la noche al día
a la Virgen María,
Madre del Redentor.

(1855, Diócesis de Chihuahua)

Se tiene aquí un poema formado por seis estrofas de cuatro versos, la mayoría heptasílabos, aunque alternan sigilosamente algunos de diferentes medidas: dos octosílabos, un eneasílabo y un decasílabo. Se está, de nuevo, ante un elemento fonológico perturbador, operado por los cuatro versos aludidos; estos, al mismo tiempo que merman la isometría, la destacan, por contraste.

Las estrofas funcionan según una secuencia diseñada para asentar un hecho litúrgico-político: la declaración, por parte del Papa, de un dogma capital, la concepción inmaculada de la Virgen María. Este anuncio, relevante en varios sentidos, es el que va pautando el desarrollo estrófico. Una clara fuerza ilocucionaria, entonces, organiza y pone a funcionar las series. Estas poseen un entramado común:

inician con un verso suelto, sucedido por dos versos con rimas paroxítonas (puras, alturas; cristiano, arcano; querubes, nubes; etc.) y un verso final cuya rima se establece a distancia con los versos finales de otras estrofas. Dichas rimas oxítonas de los versos últimos, ya sean consonantes (Sion, bendición; Señor, redentor), ya asonantes (creo, vio), se van estableciendo de dos en dos estrofas, de manera que hay una doble orquestación rímica; una establecida sucesivamente y otra a distancia entre los versos finales.

Esta segunda trabazón de rimas oxítonas a distancia resulta peculiar, pues va produciendo, paralelamente al sentido general de los demás versos, una especie de metatexto, urdido a distancia, como las propias rimas. Se trata de un vislumbre de sentido en la estructura rímica del poema, que se proyecta desde tal estructura. De modo que esos versos oxítonos podrían generar su propia textualidad. Véase: “al Santo de Sion; //fruto de bendición. //a la hija de Ana creó; //como jamás se vio. //al trono del Señor; //Madre del Redentor”. Esta derivada serie versal sugiere un sentido, pese a los deslices en la puntuación (elemento sintáctico no clave en el poema). Ese atisbo de significación, articulado a partir de las rimas oxítonas ubicadas a distancia, en el cierre de cada estrofa, consolida el sentido global del texto, al cual me referiré en los párrafos inmediatos. Quise exponer esa particularidad en la construcción fonológica del poema, para reiterar el singular andamiaje entre lo fónico y lo semántico que se produce en el texto poético. En este, todo llama al sentido, el cual acude en el ritmo de las palabras. Aquí, la consonancia prefigura el ritmo del poema. Sinopsis de rimas:

Estrofa I	Estrofa II	Estrofa III	Estrofa IV	Estrofa V	Estrofa VI
7—	7—	7—	7—	7—	7—
7a	7c	9d	7f	7g	7i
7a	7c	7d	7f	7g	7i
7b	7b	10e	8e	7h	7h

Si en la regularidad métrica —realizada *pese a y en virtud* de los cuatro versos fluctuantes— y en el juego de rimas es posible advertir la cuidadosa instrumentación que bosqueja una cadencia, en la acentuación se consuma la musicalidad del poema. Esta, tiene como eje fonológico los diez heptasílabos trocaicos del texto, que imprimen, desde su apertura, movimiento y fluidez (Hosannas elevemos→ o óo óo óo; con *intenciones puras*→ o óo óo óo; al Dios de las alturas → o óo óo óo; al Santo de Sion;→ o óo óo óo-), una fuerza ágil que entra en juego, inmediatamente, con los seis heptasílabos dactílicos alternantes desde la segunda estrofa y con los polirrítmicos posicionados en la segunda y sexta series. De hecho, luego de cierta exaltación inicial, sucede un suave ritmo de reflexión, sostenido en el alargamiento propio de las cláusulas dactílicas de la segunda serie, donde prevalecen, tanto en los heptasílabos dactílicos como en los mixtos o polirrítmicos (Porque descubre Pío → óoo óo óo; al Concilio cristiano → oo óoo óo; un inefable arcano → ooo óo óo; fruto de bendición.→ óoo óo óo-). Es, precisamente, el ligero decurso de los acentos trocaicos —mayoría y eje de la acentuación— suavizado por el prolongamiento de dactílicos y polirrítmicos, lo que confiere al poema su tersa cadencia. Así, en lugar de un ritmo mayestático y viril, propio de la idea veterotestamentaria de Dios, va abriéndose paso en sus heptasílabos una cadencia sinuosa, reflexiva, evocadora de la imagen femenina de lo divino, la Virgen María.

Si en la estructura fonológica del poema se produce un barrunto de desorden, en la construcción semántica el desorden se filtra desde el título y se prolonga en los enunciados. Desde una lectura atenta, es evidente cómo el texto pareciera avanzar a contracorriente del sentido primario —establecido en el título y textualizado en términos femeninos (“a la Divina Concepción”); según dicho encabezamiento, el texto está dirigido a enaltecer la pureza de la Virgen María. Sin embargo, los enunciados referentes a un Dios supremo, formalizados en masculino: “al Dios de las alturas”, /al Santo de Sion /[...] un inefable arcano / fruto de bendición. / suban como

el incienso/al trono del Señor”, prevalecen sobre las expresiones en femenino. Así, la idea de un Dios supremo inaugura y recorre el texto: la estrofa primera es una alabanza a esa divinidad potente y celestial: “al Dios de las alturas, //al Santo de Sion”. De nuevo, “la altura” (en sinonimia con el cielo) se convierte en símbolo de grandeza y poder.

La expresión “Señor de las alturas” es, primeramente, una leve modificación de las palabras bíblicas, que dicen “*en las alturas*”, refiriéndose a la morada celestial de Dios; el poema cambia la preposición (sustituye *en* por *de*) y ese leve cambio matiza el sentido original del término Dios: al exclamar “¡hosanna al Señor *en las alturas!*” (Mateo, 21:9), se está elevando la alabanza hacia el Señor que habita en los cielos. Al cambiar dicha expresión por “Señor *de las alturas*”, la preposición de (adnominal) indica la pertenencia del Señor a un orden celestial y altísimo, es decir, su naturaleza de Ser situado por sobre lo humano y terrenal —“al igual que nuestro Sol”, Pseudo Dionisio Areopagita *dixit (Corpus Dionisiacum)* —. Puede advertirse, así, cómo en ocasiones un ligero cambio léxico nos ofrece un singular matiz de significación. El autor del texto da este giro a la expresión y explicita un atributo del ser divino, que se refuerza con la expresión “Santo de Sion”, una locución propia del Antiguo Testamento. Así, la estrofa inicial deja establecida la representación de ese Dios Altísimo y sobrehumano. Para el trazo del poema, resulta indispensable dejar afincado, a manera de bastión semántico, este sentido, del cual dimanar los siguientes.

En efecto, instaurados los atributivos de Dios, inmediatamente surge, en la serie segunda, la imagen del Papa Pío IX. En el nivel explícito del texto, se presenta como portavoz de un enigma. Pero no de cualquier enigma, sino de un hecho sublime, por ser donación y designio divinos: la concepción sin mácula de María. Ahora bien, declarar un hecho de tal trascendencia, que procede de Dios, es posible porque hay una relación privilegiada entre el Papa y Dios. Y en virtud de dicha

relación, el declarante obtiene poder humano y eficacia sobre la realidad del mundo. Este es un sentido connotado en el texto. El discurso de la fe se proyecta sobre la credibilidad y el prestigio de quienes lo representan socialmente.

Establecida la predicación sobre Pío IX, el poema se permite, en la estrofa tercera, dedicar tres versos a esa referencia histórica, transhistórica y divina que es María, la adolescente de Belén: “Más pura que los ángeles //y más aun que los querubes //a la hija de Ana creó”; de hecho, la tercera estrofa es la única que se refiere de forma directa al ser en sí de la Virgen María.

La cuarta serie vuelve sobre el acto declarativo de Pío IX: “Y con amor bendito //a su Iglesia declara.” Declaración que conlleva, necesariamente, un acto ilocucionario, a un *hacer con las palabras*. En lo inmediato, la cuarta estrofa informa sobre la bula de Pío IX (*Ineffabilis Deus*), evocando los conceptos canónicos mediante una tenue simbólica: “maravilla tan rara, //como jamás se vio”. Unos pocos términos en femenino para referirse a la Virgen.

Las dos estrofas finales expresan la respuesta humana ante dicha declaración: “Humildes nuestros himnos, //por favor tan inmenso, //suban como el incienso //al trono del Señor”. Nuevamente, vemos aparecer el sentido de alta valoración del lenguaje humano, cuando funciona como ofrenda y mensaje a Dios (himnos). Ecos de Pseudo Dionisio Areopagita reverberan en esta idea de la palabra dirigida al Creador.

La sexta estrofa retorna a la figura de María, centrándose ahora en su carácter materno. Con el atributivo de madre culmina el sentido poético del texto, en tanto que su hijo, el Salvador del mundo, adquiere humanidad en el seno de María: “Alaben nuestros labios, //desde la noche al día //a la Virgen María, //Madre del Redentor”. El dogma del ser inmaculado de la Virgen (“sin pecado original concebida”) tiene su correlato en el dogma de la concepción de Jesucristo por obra del Espíritu Santo. Uno y otro dogma orbitan en el campo sémico del Dios de las Alturas. De modo tal, que quien cree en ese Dios de las Alturas, necesariamente

acepta la naturaleza inmaculada de la doncella de Nazaret; necesariamente cree en la concepción del Cristo por el Espíritu Santo. Por eso el texto se abre con la alabanza al Dios Creador (lógica poético-dogmática). Desde el sentido del poema, la respuesta humana es agradecer el don de María, sin el cual no hubiera sido posible la humanidad de Jesucristo. Por el misterio de esa gracia, los seres humanos deben alabar a quien, desde su ser femenino, hizo posible la Redención.

Adviértase que el autor del texto no está explorando metafóricamente ni reinventado los atributos de la divinidad ni utilizando expresiones novedosas: su discurso retoma los nombres y las concepciones canónicas. Obedece a una religión estática que se despliega por diferentes caminos retóricos, en especial por esta especie de metalepsis ampliada, que funciona para, nombrando a la Virgen María, referir al Pantocrátor. Debo recordar que, en tanto tropo, la metalepsis constituye un viraje, un desorden discursivo, “una expresión que significa algo distinto de lo que dice” (Beristain, 1985, p. 310).

Porque, para el lector común, el poema examinado aquí es, precisamente, una alabanza a la Madre del Redentor. Sin embargo, a contracorriente de su título, un concepto de Dios muy concreto impregna todo el sentido de la composición, como he expuesto líneas arriba. Nótese que, de los 24 versos que constituyen el poema, solo cinco o seis se refieren a la Virgen María. Por tanto, es la representación de Dios (su omnipotencia e inefabilidad) la fuente de significación. Es la simbología (alturas, trono, nubes, creación, inmensidad) en torno a Yahvé lo que genera el sentido global del poema.

Asimismo, debo explicar otro aspecto que fluye, quizá soterradamente para una lectura ingenua, en esta composición. Si se explora en el contexto mundial de 1855, se verá la especial e intensa atención concedida por el Papa Pío IX a la consolidación, arraigo y mantenimiento del catolicismo en las diversas sociedades del orbe; la gran empresa legislatora y de difusión de Pío IX apuntaba a erradicar

doctrinas “extrañas”, así como las emergentes ideas filosóficas y políticas que podían amenazar de alguna forma a la Iglesia católica; por supuesto, las disposiciones papales se llevaron a cabo en todas las diócesis, y la de Chihuahua no fue la excepción. De ahí que el autor del texto que nos ocupa, se sienta comprometido a difundir poéticamente los dogmas del *Ineffabilis Deus*.

Por ende, el texto aquí examinado fue parte de un programa de divulgación de las bulas papales; fue una pieza retórica dirigida a fortalecer el catolicismo y erradicar de las sociedades católicas ideas como el panteísmo, protestantismo, budismo, marxismo, ateísmo, etc. Específicamente, el poema estaba dirigido a poetizar la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción (encíclica *Ineffabilis Deus*, 8 de diciembre, 1854), hecha por el Papa Pío IX.

La representación de Dios como un Ser de las alturas, omnipotente —y la actitud de los creyentes ante ella— parece prevalecer todo el siglo XIX, y probablemente el XVIII chihuahuense. Pues en el imaginario social, Dios se erguía como una entidad de poder absoluto e infinito; su lejanía era comprensible, pues se trataba de un ser concebido más allá de lo humano y material, creador y dominador del universo; una deidad capaz de proteger la vida humana, salvar a los seres y a los pueblos, un aliado de supremo valor. Si en los pueblos antiguos y no cristianos, el rito llama y consume la hierofanía, es decir, la instauración de lo sagrado, en el catolicismo decimonónico la virtud principal para dirigirse a ese Dios era la humildad. Mediante esta, era posible la alianza con un Dios poderoso y protector.

El texto siguiente —fechado en 1878— manifiesta, igualmente, la imagen omnipotente y altísima de Dios. No obstante, se percibe un énfasis sobre ciertos atributos que, si no alteran, sí matizan tal imagen, y la perfilan más orientada hacia lo humano. El amor, la misericordia, la justicia, la protección, el consuelo, son los atributos por los cuales ese Dios habitante de las alturas, se percibe cercano y presente en la vida de las personas:

Reflexión

Aquel que reina en los cielos, que rige los emporios y domina las naciones, que extiende su influencia benéfica sobre todos los pueblos, ya sea que se manifieste como un juez terriblemente irritado, ora como un padre lleno de compasión y ternura, Él siempre, en todas circunstancias, hace caer sobre nosotros el manantial de sus consuelos, y en los negros días del infortunio hace brillar, arriba de nosotros, la estrella que nos guía, [ilegible en el original] al que en el día de la creación, su aliento hirviendo en la nada hizo brotar el cielo hermoso y brillante, y así como en el día de la creación, lo mismo ahora, hace brillar la luz que nos alumbra, y ahora, lo mismo que entonces, brillan sobre nosotros astros que nos guían en el camino de la vida. Así como ha creado el sol que ilumina de día y la luna que nos alumbra de noche.

(1878, Diócesis de Chihuahua).

Aunque no organizado en versos, y por ende su base fonológica produce efectos rítmicos diferentes al ritmo poético, el texto despliega ciertos recursos retóricos que le distancian de una prosa común y le proporcionan un dejo y un sentido lírico. El discurso fluye entre lo demostrativo (*epidíctico*) y lo deliberativo. No es un poema ni es un relato, pero tiene características de ambos géneros; tampoco conforma un ensayo. Este atisbo de desorden discursivo singulariza el texto, el cual se ha titulado bajo el amplísimo término de “reflexión”.

El íncipit del texto apunta hacia el atributo fundamental de Dios: su infinito poder: rey del cielo, conductor de emporios, dominador de naciones. El primer encadenamiento de cuatro oraciones —todas subordinadas a un primer sujeto que se textualiza en el pronombre *Aquel*— funciona como una preparación retórica: la anticipación de lo que va a desarrollarse y culminar en los siguientes enunciados. Si bien la significación de dicho encadenamiento configura un Dios de las alturas y omnipotente, se produce de inmediato un cambio en el tono, que pasa del panegírico a la reflexión; el uso de las conjunciones distributivas — “**ya** sea que se manifieste como un juez terriblemente irritado, **ora** como un padre lleno de compasión y

ternura” — permite ese giro en la tonalidad y desliza el sentido hacia otros campos semánticos.

Las oraciones distribuidas morfosintácticamente por las conjunciones mencionadas, expresan una antítesis, mediante la cual va a surgir, por contraste, un nuevo atributo de Dios: su amor paterno hacia los seres humanos. De esta forma, el discurso empieza a desplazar el sentido de potestad y de “pavor numinoso”, para hacer surgir y prevalecer, en torno a Dios, un sentido de amor y protección. Es notable que el referente del texto, que se ha mantenido implícito en los enunciados anteriores, vuelva a explicitarse y se formalice de nuevo en un pronombre personal: “Él siempre, en todas circunstancias, hace caer sobre nosotros el manantial de sus consuelos...” Así, en toda la parte central del texto, la representación de Dios incorpora un atributo paterno; Dios posee las cualidades de un padre cuya protección a sus hijos es, ha sido y será permanente.

El discurso modera el efecto antitético de la parte inicial (“ya sea que se manifieste como un juez terriblemente irritado, ora como un padre lleno de compasión y ternura”) colocando hacia el final una comparación que, de un recurso meramente gramatical, deviene en una estrategia retórica capaz de articular muy eficazmente un sentido de temporalidad (“y así como en el día de la creación, lo mismo ahora”) con unos significados de acción que, en el sentido global del texto, se constituyen en atributos: “hace brillar la luz que nos alumbró, y ahora, lo mismo que entonces, brillan sobre nosotros astros que nos guían en el camino de la vida”. Las acciones divinas, en tanto protegen y auxilian al hombre, se transforman en atributos de este Dios, ser omnipotente y “juez terriblemente irritado”, pero a la vez, padre benefactor y pródigo con los pueblos.

A través de esa comparación, el discurso, en su faz deliberativa, elude las preguntas, y concluye con un enunciado que implica una respuesta: la protección amorosa de Dios hacia las criaturas humanas se da como un acto creador; es un

gesto natural de su omnipotencia: “Así como ha creado el sol que ilumina de día y la luna que nos alumbra de noche”. Globalmente, el texto expresa unos predicados, una serie de atributos caracterizadores de Dios. En realidad no ocurre ninguna acción efectiva ni la tensión de un conflicto; tampoco se establece una temporalidad; en cuanto al espacio, se traza en función de los atributos asignados a la persona divina. Así, al no darse estos elementos básicos de la narración, el sentido del texto surge de la predicación sobre Dios, de las atribuciones que líricamente se le asignan.

A contracorriente del proceso lírico por el cual surge la significación, el texto está organizado en frases y oraciones, no en versos. Por ende, no fija un ritmo poético. La entonación, en combinación con las ágiles pausas breves, sostenidas morfosintácticamente por el único signo de puntuación aplicado en el texto, la coma, impone el ritmo del texto. Este, sin ser poema, instaaura una valoración lírica de Dios; y sin ser relato, establece un ritmo narrativo. Tampoco podría caracterizarse como prosa poética, en tanto que esta suele explorar en la metáfora y transformar metafóricamente el discurso narrativo. El texto citado no se basa en la metaforización, sino en la comparación explícita. De modo que hay incertidumbre en torno a considerarlo poema o narración. Desde esa incertidumbre (entropía) funciona, adquiere su valor peculiar. Y logra expresar, desde tal vacilación, un matiz importante en la representación de Dios.

Escrito en 1878, “Reflexión” se conserva, manuscrito, al reverso de un documento oficial de la iglesia católica, guardado en el archivo de la Diócesis chihuahuense. Probablemente su autor fue un sacerdote o alguien perteneciente a esa institución religiosa. Del sentido general del texto, puede inferirse que la voz poética desea manifestar su certeza de que Dios protege a los seres humanos como un buen padre a sus hijos. Este valor paternal de Dios constituye el núcleo semántico de la composición. Es una variación importante, pero todavía no se establece un diálogo

íntimo, directo, entre el individuo y la divinidad. En tal sentido, se nutre en la facultad fabuladora y tiende hacia la religión estática.

Ahora bien, es útil reconocer en los textos examinados anteriormente un hecho retórico indicativo: el trabajo de elaboración poética atiende prioritariamente recursos fónicos como rima, métrica y acentos, para lograr unidad y belleza. Esto no solo obedece a una tradición poética formal, cuidadosa del valor fonológico de los textos; una tradición que gravitaba sobre el quehacer literario del siglo XIX chihuahuense. Conjugada con esa consciencia de la tradición, la intencionalidad de los autores constituía una clave en la configuración del texto poético.

Es de suponer que por diversas vías habían llegado hasta los autores chihuahuenses los ecos de aquella idea del Pseudo Dionisio sobre “la materia iluminada” y los de un quehacer artístico considerado capaz de generar belleza al servicio de Dios, o al servicio de una “causa superior”. De ahí que una gran parte de la producción literaria de Chihuahua, durante casi todo el siglo XIX, muestre la constante de amalgamar la intencionalidad (incluso el didactismo) con ese rigor formal empeñado en versificar y rimar todo, incluso a costa de la inteligibilidad. En tal aspecto no me refiero a la expresión lírica religiosa, sino a la profusión de textos que tematizaban sobre finanzas públicas, batallas entre texanos y chihuahuenses, campañas políticas en torno a fugaces líderes regionales, etc., y que estaban escritos en metros rimados. Se trataba de episodios que hubiera sido más fácil y práctico narrar; sin embargo, aparecían en estrofas versificadas y rimadas, desafiando una pragmática elemental de comunicación. ¿Qué significaba ese afanoso delirio versificador?

El análisis de los poemas seleccionados hace posible observar que los poetas retoman, en gran medida, ciertos términos del discurso teológico (como en “Dios es la creatura raíz de todas las criaturas”, o en “A la Purísima Concepción”), o bien los símbolos bíblicos (como en “La Plegaria”). Esto equivale a delimitar el campo de

significaciones propio de la poesía religiosa tendente hacia la religión estática. Quizá por esto no despliegan una vigorosa red metafórica, pues las metáforas, cuando están vivas y no se han lexicalizado, entrañan una transgresión y una búsqueda autoral en campos sémicos diversos, como quedó explicado en su momento. No obstante, en la construcción de cada texto se alberga un desorden, ya sea de carácter fonológico o semántico, el cual, operando como irregularidad, incertidumbre o atisbo de entropía, proporciona el contraste o la singularidad que nutre el poema. Esto por una parte.

Pero además, estos textos se sitúan entre varios discursos: bíblico, teológico, poético. Conforman un territorio de confluencias entre la simbología bíblica y la tradición lírica. Si bien los poemas analizados se mantienen circunscritos al discurso fundacional (*La Santa Biblia*) y nombran a Dios según el dogma católico, resulta muy sugerente otra demarcación que evocan: una delimitación que deja de ser religiosa, para vislumbrarse como una emergencia de índole sociocultural.

He descrito, líneas arriba, cómo están contruidos los niveles fonológico, morfosintáctico y semántico de los poemas, cómo se ha cuidado la forma (el metro, el juego rímico, los modelos acentuales); es decir, cómo se conservó, hasta las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX, el canon poético español. Asimismo, he señalado la extrañeza que causa (a una lectura superficial) la miscelánea de textos, más o menos de esa misma época, versificados. Y he dejado abierta una pregunta sobre ese afán versificador. Intentaré responderla.

Probablemente, en la cultura chihuahuense decimonónica, el verso era el elemento distintivo más visible de la poesía. Versificar equivalía a demarcar un territorio discursivo, pero también un ámbito cultural y social. Pero antes, es necesario apuntar una consideración crucial: el orden prevaleciente en Chihuahua durante todo el siglo XIX. La tribulación parece ser el signo de esa centuria que, apenas a los once años, veía la decapitación de Hidalgo, Allende, Aldama y Jiménez.

“La decapitación de la luz”, le llama Jordán (1989). Y ese terrible orden sociocultural debió generar su propio desgaste (entropía) y su propia capacidad de realimentación (neguentropía).

La religión (en tanto práctica social dadora de respuestas, energía e identidad), el arte (el arquitectónico, por ejemplo la Catedral, con frecuencia asociado a lo divino) y la poesía (el discurso distanciado del orden prevaleciente), incluida la lírica religiosa examinada antes, constituyeron algunas formas disruptivas, rompiendo con el orden de miseria y barbarie del siglo XIX chihuahuense. Operaron como un “desorden que en lugar de degradar hace existir” (Morin, 2006, p. 56).

Sé que parece difícil admitir la anterior afirmación. ¿Por qué? Porque en todos los ámbitos, el *orden* es la palabra-maestra; la llave epistemológica de ciencia, academia, filosofía, derecho. El orden es el concepto-Rey de nuestra cultura y resulta difícil reconocer que el orden puede ser bárbaro, perverso, inhumano. Por esa misma razón, tampoco se puede admitir que arte, dolor, poesía, invención, mística, etc. constituyan formas de un desorden capaz de devenir en un orden distinto. Pese a tal obstáculo epistemológico, debo reafirmar que la poesía examinada en párrafos anteriores, según sus propios principios de construcción y en función del entorno en que emerge, constituyó un desorden genésico. Este no solo realimentó el sistema sociocultural; también abrió paso a la evolución de la lírica chihuahuense.

Porque hubo de llegar un momento en que se dio un vuelco, y los nombres de entes y realidades profanas evocarían los nombres de Dios, y los nombres de Dios evocarían realidades... ¿profanas?, ¿eróticas?, ¿hasta qué punto? Ya se verá en los posteriores capítulos.

CAPÍTULO IV

REPRESENTACIONES DE DIOS EN LA POESÍA CHIHUAHUENSE.

PRIMERA PARTE DEL SIGLO XX

Para ello, valiéndose de imágenes
sensibles, hablaron de lo trascendente. [...]

Necesitaron hacer humano lo divino y
materializar lo inmaterial.

Pseudo Dionisio Areopagita

Él, la semilla de Dios caída en la tierra.

María Zambrano

Los textos poéticos que recopilé en cuatro archivos históricos del estado —la *Colección Chihuahua*, acervo ubicado en la Biblioteca Pública Central Estatal Cidech; el Fondo histórico del Archivo Municipal de Chihuahua (AMCH); el archivo Diocesano y el Archivo Histórico Universitario (UACH)— permiten observar, con respecto a la imagen o representación de Dios, dos hechos importantes y diferentes entre sí. El primero, es la textualización de un Dios Creador, Omnipotente y Altísimo. He ofrecido un avance, en el capítulo anterior, de los textos que proyectan esa imagen. Pero mostré dichos poemas principalmente para observar cómo la función fabuladora predomina en ellos, inscribiéndolos en una praxis religiosa que Bergson (1997) denomina religión estática.

En los párrafos inmediatos volveré sobre esta imagen veterotestamentaria de Dios en los primeros documentos chihuahuenses. Requiero hacerlo, aun

rápidamente, pues este acervo conforma el entorno texto-cultural del que emerge, en Chihuahua, la lírica religiosa moderna.

La imagen de un Dios Omnipotente y Altísimo se puede encontrar en el discurso social de los turbulentos siglos en que se dio la exploración y colonización del norte, esa región bautizada como la Nueva Vizcaya, en honor a la leja tierra del vizcaíno Francisco de Ibarra, quizá el explorador más joven y osado de su época.

La atmósfera sociocultural de los siglos XVI, XVII y XVIII en el septentrión americano puede rastrearse documentalmente a través de los relatos que los exploradores, colonizadores y soldados dirigían al rey, en los escritos de los visitantes enviados por los monarcas españoles, en las cartas anuas de los padres predicadores, así como en la documentación de carácter administrativo y jurisprudencial emitida por algunas instituciones virreinales. También resulta de un especial valor la *Historia de los descubrimientos antiguos y modernos de la Nueva España*, de Baltasar de Obregón.

De hecho, todo ese bagaje narrativo, en cuyos párrafos suele darse noticias de una geografía espléndida y temible, dividida por la gran sierra, donde se luchaba contra escarpas y despeñaderos, y su desierto, donde sed, hambre y frío se levantaban al paso de los primeros aventureros españoles, constituiría una especie de literatura fundacional del norte mexicano.

Una narrativa poblada de héroes caballerescos y mártires cristianos, quienes adquieren más grandeza por su índole real, humana, dejando atrás a los héroes ficticiales. Francisco de Ibarra, *El fénix de los exploradores*; Francisco de Urdiñola y la negra leyenda de amor/orgullo que rodea su memoria; Juan de Oñate y la impetuosa codicia que lo hace avanzar por el desierto, vencer las dunas, cruzar el Bravo, dejando trazada para siempre su ruta cruel hacia Norteamérica, esa misma ruta de crueldad que han seguido y siguen aún los migrantes de hoy; el padre Juan Fonte, transformado en tepehuán, en rarámuri, en imitador del Cristo; el misionero Julio

Pascual y su ardua búsqueda de Dios entre las poblaciones tarahumaras. Y pese a su auténtica santidad, ambos martirizados en la soledad de la sierra. En tan dilatada geografía y ante estas y otras figuras caballerescas y místicas, no se alzaban dragones ni gigantescos demonios, sino un mundo de pueblos enigmáticos, elusivos, veleidosos.

Estaban los miles de indios que habitaban las crestas de la sierra, otros que vivían en los bolsones de las llanuras y del desierto, algunos más avecindados cerca de los ríos o lagunas. Deambulaban; aparecían y desaparecían, no dejaban tras de sí ciudades ni templos ni pirámides ni familias; se movían astutamente por las más ásperas zonas; parecían resistentes al hambre, la sed y el frío. Algunos ni siquiera iban vestidos. Se comportaban como fieras, siempre al acecho, gravitando sobre las extenuadas tropas españolas. Eran feroces y bárbaros: eran nómadas. Sus extraños gentilicios surgen en las cartas y documentos más como interrogantes que como referencias: *tobosos, cocoimes, gavilanes, babosarigames, hijos de la tierra, hijos de las piedras, salineros, batayogliglas, suniglugliglas, cocosuts, boomes, mascaguas, tuigares, chizos, otauay, osatas, chichimates, satapayigliglas, jumanos, cholomes...* luego de estos y otros más, al final de la lista histórica, llegarían los últimos, los más crueles, desesperados e inescrutables, los apaches. Nombres sin referentes, solo las múltiples nominaciones de una desesperación furiosa, que crecía y se ahondaba a medida que avanzaba la colonización. Tales son, muy someramente, los lugares, personajes y acciones principales de esa narrativa generada durante la etapa colonizadora y fundacional de Chihuahua. Considerada por los estudios históricos, ha sido organizada hasta cierto punto, desde una valoración historiográfica, no literaria. De cierta manera, constituye una expresión “natural”, concordante con la dinámica social y política de esa época; escribir estos relatos era parte del protocolo virreinal; los enviados del rey y quienes habían adquirido el derecho de explorar y colonizar a nombre de Su Majestad, debían dar cuenta de sus esfuerzos y hallazgos.

Ahora bien, con respecto al género poético, según la consulta de los archivos mencionados, puedo arriesgar la afirmación de que se produjo poesía, ya desde estos atribulados siglos. Y además, se mantenían, con cierto rigor, las reglas de los modelos canónicos. Aunque no accedí a otros importantes archivos, porque se ubican fuera y lejos de la ciudad de Chihuahua, e incluso fuera del país, en aquellos que sí pude consultar, no encontré textos poéticos procedentes de una época fundacional. El poema más antiguo que recopilé data del 26 de junio de 1811 (Fondo Histórico del AMCH, expediente 41; caja 129; sección Justicia, serie Aprehensiones). Se trata de una décima que al parecer fue traída de la provincia de Coahuila hasta el Presidio del Norte, donde su autor, Roberto Jiménez, fue aprehendido, y recogido el texto, escrito a mano. Es un poemita donde se execra que el gobierno monárquico español haya vendido el reino americano (“El reino de Indias”) a Napoleón, y se enaltece al nuevo gobierno soberano que encabezará Hidalgo, auspiciado dichosamente por la Guadalupana.

Probablemente su autor, junto con otros correligionarios, fue aprehendido a raíz de que se intensificara la vigilancia en la región, luego de la captura de Hidalgo, Allende, Aldama y Jiménez, y su arribo a Chihuahua. De hecho, unas semanas después de recogido el poema, Hidalgo era fusilado en la capital chihuahuense (30 de julio de 1811).

Ahora bien, el hecho de no haber accedido a documentos más antiguos, no es razón para suponer que no existiera una producción lírica correspondiente a los años novovizcaínos. Existen elementos capitales, de orden antropológico y social (Berger, 2006, p. 42) que dejan presuponer la producción de poesía en todo grupo humano y en todas las épocas de la historia humana. El puro principio de organización semántica (el poder conferir sentido al mundo) que caracteriza al *homo sapiens*, podría ser uno de dichos elementos.

He tematizado en secciones anteriores (V. *supra.*, pp. 39-40) sobre el carácter incompleto del sistema vivo racional (el individuo humano) y su necesidad de compensar, mediante la generación de productos culturales, varios desequilibrios: el primero, entre su cuerpo (tangibile, material, histórico) y la dimensión inmaterial de su ser; luego, entre la finitud de su lenguaje y la idea de lo infinito e inconmensurable; entre la realidad cotidiana y la realidad intuida, imaginada, deseada. Explicué cómo funcionan las zonas limitadas de significado (Berger y Luckmann, 2008, p. 41), las cuales permiten a hombres y mujeres sortear esos desequilibrios.

La vida, y en concreto la de los sistemas vivos y racionales, se desarrolla como un permanente proceso de desgaste e insuficiencia (Morin, 2006); la poesía fue, es y será el desorden (lingüístico, lógico, gramatical, social, cultural) que, poniendo en jaque al orden, lo realimenta y produce un nuevo orden. En la medida en que poetizar implica conferir sentido a la realidad y, desde ese sentido, enfrentarse a ella y, enfrentándola, transformarla, apropiarse de ella, ser parte consciente de ella, poetizar, reitero, implica una forma de nutrirse (obtener energía, neguentropía) y coparticipar de la realidad. Estos procesos se refieren a la especie humana, no a un pueblo ni a un grupo ni a una determinada época; son principios vitales y evolutivos de los sistemas superiores (vivos, constituidos de acciones y elementos interrelacionados, que se manifiestan como totalidades organizadas) (Morín, 2006, pp. 120-124).

Según las premisas anteriores, todo grupo humano produce poesía. Y además, posee y ejerce una idea sobre lo que es poesía. El que las condiciones del entorno geosociocultural chihuahuense hayan diluido los rastros de esa producción poética o el no haber accedido a los archivos donde se podría ubicar, no conduce a negar aquellas premisas; no se infiere de ello la inexistencia de una producción poética en los umbrales de la historia chihuahuense.

Por otra parte, si bien solo encontré la mencionada décima del siglo XIX, debo volver a mencionar que fue posible consultar textos de temática varia (escaramuzas con los tejanos, noticias sobre comercio y finanzas, hasta la crítica mordaz de ciertas costumbres locales), cuya composición muy bien pudo estar en amenos párrafos, pero no, estaba en versos. Pese a su irrelevancia estética, tales textos son el indicio de una producción poética que desapareció, primero porque no hubo imprenta en Chihuahua sino hasta 1825 (Campbell y Rivera, 2002, p.14), así que antes de esa fecha, todo debió escribirse a mano; o bien, que puede estar guardada en archivos a los que no tuve acceso. Asimismo, el acatamiento a dichas reglas de versificación permite suponer un conocimiento, aunque fuera parcial y a la zaga, de la tradición literaria española.

Es cierto que las condiciones adversas prevalecían sobre las propicias, y en esa tierra castigada por la sed, el hambre y los ataques de los indios sublevados, puede pensarse que poco o ningún tiempo y ánimo habrían para escribir y leer poesía. Sin embargo, tal suposición resulta simplificadora de los procesos sociales y de las respuestas que los sujetos construyen frente a la adversidad.

En primer lugar, si bien la región era escabrosa y vivía bajo el continuo asecho de las huestes nómadas, también ofrecía la plata y el oro de sus montañas. Esta riqueza atrajo poderosamente a diversos grupos e individuos que “buscaban en el norte la pista de una fortuna personal” (Jordán, 1989). En esas caravanas de recién llegados colonos, probablemente habría algunos que amaran, gustaran, leyeran o escribieran poesía. Como expuse líneas arriba, este afecto es tanto atributo como productividad del espíritu, y puede manifestarse en las más diversas circunstancias: es una expresión de la facultad estética humana.

Por ejemplo, pese a la cruel y desgarrada ofensiva de los indios para detener el avance de la colonización, pese a todas las rudezas geográficas, pese a la ambición que parecía ser el único baluarte espiritual de los colonos españoles, Chihuahua, sola

a orillas del desierto, se alzó como la gran ciudad del norte mexicano, y sus primeros habitantes pagaron la construcción de la hermosa Catedral barroca que ennoblece el centro de la ciudad. No menciono esta construcción con un afán regionalista o turístico. Trato de explicar que, así como hubo una idea y unas acciones para construir una obra de calidad estética, la Catedral, entendiendo que debería ser bella y majestuosa en alabanza y gratitud a Dios, análogamente pudieron producirse textos poéticos, para la misma finalidad u otras. La materialidad de dicho monumento lo distingue de la naturaleza casi intangible del poema, que hace más difícil su conservación en una época sin imprenta. Pero así como el espíritu estético hizo posible construir una obra que hacía alarde de elegancia y belleza allí, junto al cerco de tribus feroces en pie de guerra, igual se pudieron escribir verdaderos poemas, atentos de seguir los cánones de la tradición literaria hispánica. Suponer esta producción poética no es una especulación ni un capricho, es una real probabilidad.

Por otra parte, quienes más viajaban y arribaban a distintos lugares de la Nueva Vizcaya, provenientes de Europa, eran los misioneros. Su trabajo pastoral estaba siempre ligado al lenguaje, al español que traían consigo y a los idiomas de los indios a quienes trataban de evangelizar. En el desarrollo de su misión, enseñaban diversos oficios, inculcaban nuevos hábitos, transmitían el mensaje religioso y, con él, un acervo de oraciones, plegarias, himnos, cánticos, odas, etc. Es probable que al catequizar, también estuvieran transmitiendo a su grey la belleza poética contenida en ese acervo. Himnos, oraciones, salmos, cantos... funcionaban socialmente como mensaje de lo divino y, a la vez, evocaban el poder y la fascinación de lo poético. He explicado antes los puntos de enlace entre poesía y texto religioso. Así como encontré en el Archivo Diocesano el manuscrito titulado "Reflexión", al reverso de un documento oficial del siglo XIX, escrito por algún religioso que no quiso anotar su nombre, de la misma forma pudieron hacerlo muchos otros que, dedicándose al sacerdocio, leían y escribían marginalmente poesía.

Así pues, es viable afirmar que existió en la entonces Nueva Vizcaya una producción poética, evanescente por su propia dinámica y contexto; o bien porque aún falta mucho por indagar en archivos históricos.

En el primer conjunto documentario que he elegido para el análisis, se cristaliza la representación de un Dios todopoderoso, capaz de proteger y otorgar la victoria a sus criaturas, por más duras que sean las pruebas y los obstáculos a sortear. Dios es protección que inspira y salva: “ha sido Dios que me ha dado la fuerza para escalar las montañas y encontrar el camino para mis compañeros”, expresa el soldado Baltasar de Obregón, luego de alcanzar la cima de la Cordillera de Cebadilla, por la cual podrán salir del embudo que se forma en la Sierra Madre Occidental a la altura del paralelo 29.

Esta imagen de un Dios omnipotente y protector, a quien se debe tener como aliado, predomina en la producción literaria de dichos siglos. La fe se supone el baluarte espiritual que impulsó la colonización. Sin embargo, pueden observarse, desde entonces, importantes matices en dicha representación. Esas mismas fuentes documentales, especialmente cartas anuas y biografías de los misioneros, narran cómo estos predicaban entre los indios la fe cristiana, poniendo de relieve la figura de Cristo; más que el Dios de los ejércitos, los padres Julio Pascual, Juan Fonte y otros franciscanos y jesuitas, enseñaban la bondad y el amor de Jesucristo. Sus existencias, sobrias y puras, pero pletóricas de fuerza y vehemencia cristianas, desplegaban la idea de un Dios bueno y cercano, que amparaba en su afecto a quienes sufrían. Cristo era el Dios aliado de los sufrientes y necesitados; era la fuerza del amor, no de los ejércitos.

Entonces, en el imaginario de la época se alza tanto la figura divina omnipotente, entre los colonizadores españoles, como también una representación del Dios humano y sufriente; el discurso y la acción de los misioneros configuraban una imagen del Cristo recorriendo las montañas para llegar, humilde y sabio, hasta

los indios. Tal imagen fue tan poderosa que logró, por una parte, evangelizar ciertas poblaciones indias; pero también, durante las sublevaciones, propició que los misioneros fueran salvajemente martirizados, como si así cumplieran su destino. De hecho, los padres se convirtieron en mártires, y ello sucedió no tanto por el rechazo indígena al cristianismo, sino debido al trabajo esclavo en las minas, los abusos y el desprecio que los colonos españoles ejercían contra las poblaciones autóctonas.

Esta segunda imagen de Dios, se vislumbra en documentos de la evangelización que registran una práctica misional inspirada fundamentalmente en Cristo, efectuada por unos personajes que se perfilan como héroes del espíritu:

Entró solo... y con ánimo intrépido, aunque confiado en Dios, como ministro suyo, por montes y soledades de tierras de infieles, cincuenta leguas la tierra adentro, donde antes no había llegado ministro evangélico. Su casa en estos parajes era una tiendecilla de jerga, que llevaba para decir misa, y en desiertos de gentes intratables solía gastar los diez meses sin ver a español alguno. [...] Parecíase a los antiguos Padres del Yermo, a quien era muy semejante, así en el vestido, pobre y roto, como en la venerable barba crecida, por falta de instrumento y de quien la cortara. [...] enseñaba (a los indios) a labrar sus casas, dándoles los instrumentos hechos de su mano para eso. Y llegó a tales términos su caridad, que algunas veces les araba y enseñaba arar la tierra de sus sementeras, y buscaba bueyes que darles para obligarles a vivir en cristiandad y policía humana; y en cierta manera haciéndolos de fieras hombres racionales. En enfermedades curaba a los indios con sus propias manos, guisábales la comida y con singular amor se las ponía en la boca, como piadosa madre. Con ellos gastaba la limosna que el rey da para vestido y sustento de los ministros, pasándose él con la extremada pobreza que hemos referido. [...] Su humildad fue profunda y su oración frecuente, así en poblado como en los campos. El sacrosanto sacrificio de la misa, lo ofrecía con tal preparación y devoción, que no pocas veces enternecía a los que la oían. Finalmente la caridad deste bendito padre (que es la corona de las demás virtudes) resplandecía en él de suerte, que a todas parecía querer meter en sus entrañas. Y amor que se echaba muy bien de ver que nacía del que tenía el divino redentor del mundo, que por estos indios, como por todos, murió. Y no fuera poderoso otro, ni aquí lo había para solicitar su ánimo a sufrir tantos trabajos y tan prolongado destierro de tantos años, que parece los podemos comparar con los que padecieron grandes santos (Pérez de Ribas, 1944, vol. III).

En esta remembranza que Andrés Pérez de Ribas hace del padre Juan Fonte, es la imagen de Jesús Cristo la que preside los actos del misionero, así como el discurso del escritor, que también fue soldado, y contemporáneo de los personajes y hechos que relata. Entonces, desde una época fundacional, el discurso (literario, histórico, religioso) expone estos matices en la idea de Dios. Sin embargo, el Dios-Cristo humano hubo de reinar en la literatura chihuahuense, subvirtiéndola, a partir de la experiencia intimista de lo sagrado, desde los espacios individuales y subjetivos.

Pese al importante matiz de significación generado por el espíritu y la práctica de los misioneros, en los documentos y relatos anteriores al siglo XX predomina la imagen veterotestamentaria de Dios, y esto implica una situacionalidad de la voz poética, es decir, una idea del hombre y de su posición vital. La figura del Dios Generador de la vida, Todopoderoso y Señor de los cielos, transmite a los seres humanos una actitud de reverencia y temor; y a la vez, un sentido de pertenencia y protección. Pertenecer a ese Dios que ha creado el mundo y a todos los seres equivale a estar protegido; ese Altísimo Dios, entonces, es también un baluarte. Y si es Omnipotente, toda petición, toda súplica, lo más anhelado por las creaturas terrenales puede ser cumplido, realizado por su Bondad infinita. Ante tal imagen divina, el ser humano siempre aspira a elevarse, desde su posición terrenal y baja (“Desde el polvo, ¡Oh gran Dios! que me cubre”). La voz poética de estas composiciones intenta alcanzar, invariablemente, mediante sus palabras, las alturas divinas. El humo del incienso que, con su fragante ligereza, puede elevarse hasta los cielos, simboliza la poesía.

De varias y distintas formas, estos significados en torno al término Dios siguen vigentes hasta hoy. Conforman la significación permanente de la palabra, ese núcleo semántico que ni los contextos frasísticos ni textuales ni culturales han modificado: *el núcleo duro* de la palabra Dios. Frente a esa cristalizada significación,

solo la transgresión del sistema lingüístico puede hacer emerger nuevos sentidos. A eso tiende el trabajo de metaforización.

El discurso poético-religioso, cuya clave de sentido es la metáfora, asume y opera el término *Dios* partiendo de una duplicidad: por un lado, una tradición simbólica indestructible, en tanto que está cimentada en la fe; y por otro, un camino de riesgo y exploración, la búsqueda de analogías entre entes concretos e imaginarios, entre las cosas reales del mundo y las del ultramundo. Quizá, más que en cualquier otro discurso, en el poético-religioso el cruce entre símbolo y metáfora evidencia un máximo de tensión. Tal es su reto discursivo.

En efecto, la poesía religiosa, es decir, aquella centrada temáticamente en Dios o en lo sagrado, opera desde un simbolismo que es su fuente de riqueza mítica, imaginaria, emocional. Y en verdad es una fuente de suma abundancia, pues su referente —Dios— es semánticamente infinito, inefable, ininteligible. Sin embargo, a la vez, es su límite; esa simbología establece en el discurso un confinamiento, unos linderos léxicos y conceptuales. Sus campos de referencia están bien delimitados. Y no solo el poeta abreva y se circunscribe en esos campos; también la interpretación y la crítica literaria se orientan a través de ellos, pues contribuyen a la inteligibilidad del mensaje poético-religioso, y a su valoración cultural.

Pero la poesía, aun la religiosa, al tener la metáfora como dispositivo fundamental de la significación, lingüísticamente es impulsada a la búsqueda de nuevos sentidos; es así que, desde la red metafórica con que cuenta, descubre y revela relaciones entre elementos que parecían totalmente alejados. La metáfora va abriendo el camino e iluminando la cercanía insospechada de los diferentes objetos y seres. Además, la exploración de analogías insólitas inevitablemente toca otros campos referenciales; se mezcla a otras redes metafóricas, a distintos contextos simbólicos, sin abandonar su propio territorio de símbolos y convicciones.

El poema religioso, entonces, enfrenta el reto de mantenerse en su confinación de símbolos y, a la vez, explorar nuevas relaciones de similitud entre cosas disímiles, y arribar, por este ejercicio de aventura lingüística, a significados inéditos: al devenir de un discurso que, paradójicamente, habla del Ser que no tiene devenir.

La poesía religiosa del siglo XIX chihuahuense se mantiene confinada en los campos referenciales de la simbología católica; hay apenas una suave metaforización, cuyos términos son los establecidos en la tradición cristiana; por ejemplo, el polvo, en analogía con la nimiedad humana; la altura y la luz, en relación con la potestad divina. Pero no se observa una inmersión en el lenguaje; no hay un trabajo para lograr que las palabras develen relaciones sorprendentes entre cosas y seres. Hay un esfuerzo en el ritmo, encaminado a dar musicalidad a los textos, como si ese reivindicar el aspecto fónico-fonológico se identificara con hacer poesía. El afán de persuadir y ganar la batalla ideológica gravita siempre en torno a los logros estéticos de esta producción poética. He mostrado en el capítulo III algo de esta poesía.

El segundo hecho de gran importancia en el devenir de la poesía religiosa chihuahuense es el surgimiento de una imagen divina humanizada. Aunque proveniente de la misma tradición simbólica, dicha imagen posee atributos diferentes. Surge enraizada en la consciencia individual; dimana de un discurso cuyo eje es la subjetividad. Configura una dialógica entre lo humano y lo divino.

Desde esta subjetividad y en tal dialógica, la figura de Cristo va a irradiar nuevos significados que buscan nuevas formas expresivas. Ya sea que se formule como debate, e incluso como atormentada negación, al estilo del decimonónico Pablo Ochoa: “los pueriles fantasmas de su infancia //la humanidad convierte en religiones //luego adora sus propias ilusiones //engendros del terror y la ignorancia” (Campbell y Rivera, 2002, p. 78); o bien se cristalice en la amorosa declaración de fe suscitada en el alma individual (“Quién me diera ser flor y mis pétalos //ofrecerte temblando

¡Señor! //y embriagada en tu dulce presencia //llegar a tus plantas muriendo de amor. [“A Jesús crucificado”, *Orientación*, 1934, s/p.). La representación intimista de Cristo va a entrañar la transformación de la poesía chihuahuense, y de la religiosa, en especial.

Por supuesto, significó un cambio en la voz poética, es decir, una nueva actitud del sujeto ante Dios. Por vez primera, la poesía religiosa chihuahuense abría un diálogo amoroso y vehemente entre Dios y los seres humanos. Un discurso que dejaba prevalecer la imaginación poética, superando así el afán catequizante.

Este proceso se observa durante el siglo XX. Hacia 1933, se generó un florecimiento de la poesía religiosa chihuahuense, que se sostuvo por varios años y en los diferentes municipios del estado, no solo en la capital. Ciertamente, algunos — y no los mejores textos— representaban una respuesta al ambiente anticlerical que se vivía en el país. La Guerra Cristera había dejado una amarga experiencia, y la política educativa se avizoraba como una amenaza no únicamente para la religión, sino para la libertad de pensamiento. No es este el lugar discursivo donde se pueda tematizar sobre la resonancia del movimiento cristero en el ámbito chihuahuense. Menciono este hecho solo como una circunstancia de orden político nacional, uno de cuyos efectos fue el surgimiento de algunas asociaciones católicas locales, encargadas de defender la fe y protestar pacíficamente ante lo que consideraban los ataques, desde las cúpulas de poder gubernamental, del ateísmo.

En efecto, hacia 1932, la jerarquía católica organizó en Chihuahua algunas agrupaciones destinadas a defender los ideales cristianos y postular socialmente su programa de acción; un primer paso fue manifestarse contra el laicismo que se imponía en las escuelas del país. La Juventud Católica Femenina Mexicana (JCFM) constituyó una de esas asociaciones. El boletín *Orientación*, creado ese mismo 1932 por la Junta Diocesana de la Acción Católica Mexicana, abrió sus páginas a los poemas de varias jóvenes chihuahuenses —Herminia Gándara, Alma del Mar, Lucila

Muñoz Ochoa— quienes debutaban como poetas, y también a autoras ya consolidadas, como María S. de Justiniani, Otilia García de Rivas, etc.

Sin embargo, la producción poética religiosa se había empezado a gestar desde antes de *Orientación*, en distintas regiones de Chihuahua: Delicias, Cuauhtémoc, Camargo, etc. Hay, pues, diversas publicaciones, varios autores y distintos lugares en donde se fragua la poesía religiosa chihuahuense. No parece existir una línea ideológica o un programa común entre los creadores. También vale aclarar que, pese a la intención catequizante del boletín diocesano, sus mejores voces poéticas no se dejaron llevar por el dogma ni por la intención persuasiva. La imaginación poética y la experiencia íntima adquirieron centralidad en esta producción.

Ahora bien, estos poemas seguían operando en el campo referencial del cristianismo, nutriéndose de sus símbolos. Aun así, la visión veterotestamentaria de Dios dejaba paso a la figura de Jesús Cristo, y con ello, al desbordamiento del imaginario bíblico y la articulación con nuevas y distintas redes metafóricas. Por esa metaforización, se hacía posible articular la existencia del hombre a Dios.

La transformación poética que se observa en las primeras décadas del siglo XX, se genera, en buena medida, por una visión subjetiva y apasionada de la figura divina. La revelación de lo divino se hace posible a través del dolor de Cristo. En esa invocación humanizada de Dios, los seres terrenales encuentran un eco de su propio destino. Al identificarse los sufrimientos humanos con los divinos, al impregnarse de humanidad la persona divina, fue necesario explorar nuevas expresiones; diversificar y ampliar los recursos retóricos: desplegar la sinestesia,⁴⁵ intensificar o abrir los

⁴⁵ La sinestesia es un tipo de metáfora consistente en asociar sensaciones que pertenecen a distintos registros sensoriales, lo que se obtiene al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra, percibida por otro sentido. Por ejemplo, cuando se lee un texto donde se usan términos asociativos que parecen dejar “ver” la luz, u “oler” la tarde húmeda o “acariciar” la

significados mediante metaforización, *exsuscitatio*, hipérbole y paradoja, sin abandonar el simbolismo original del cristianismo. A su vez, estos recursos exploraron nuevos campos referenciales, reconfigurando una visión de Dios que, teniendo su fuente en el Viejo Testamento, ofrecía matices importantes. De tal forma se ha acercado Dios a los humanos, que la joven Herminia Gándara podía cantarle: “Y surgiendo entre las sombras de la nave, // [...] con un sello de humildades ignoradas//en sus ojos de hermosura sobrehumana, //se me acerca mansamente, dulcemente, //¡el Cordero Inmaculado de las almas...!” (Orientación, 1933, p. 9).

Así pues, se produjo una re-figuración de Dios, a partir de los símbolos bíblicos, pero desbordándolos. En esa imagen antropomorfizada se hunde la voz de Herminia Gándara, de quien se informa que es una joven “señorita” debutante en la poesía y en el Boletín de la Juventud Católica Femenina Mexicana. Uno de sus poemas es el siguiente, publicado en *Orientación* (1934).

Elí, Elí, ¿Lamma sabacthani? ⁴⁶

Era un cielo de angustia, envuelto en nubes negras
y la tierra *tremante* vestida de tinieblas
rasgadas en momentos por el resplandor lívido
del zigzag del relámpago espeluznante y vívido.
Y pendiente en la cruz, moribundo y doliente
El Mártir del Calvario.

Inclinada su frente,
en los ojos cuajada la sangre que gotea
de las muchas heridas que ahondan las espigas
en las martirizadas bellas sienas divinas;
los miembros traspasados por dolor inclemente,
y el alma estremecida y punzante la idea.

sedosidad de la lluvia. Las imágenes sinestésicas se construyen metafóricamente a través de una transposición sensorial (Morier, H. (1961).

⁴⁶ Esta oración ha sido traducida generalmente al español como “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”

A través de las gotas de su sangre divina,
en visión dolorosa que abarca las edades,
desfilaron horrendas las humanas maldades
y ve la muchedumbre de almas que camina
obsesionada y loca por caminos tortuosos:
de almas enfangadas de los hombres viciosos
apretando los ojos para no ver la luz;
la inmensa muchedumbre de los ricos avaros
embebidos y absortos en sus tesoros raros,
volviendo la cabeza sin mirar a la Cruz.

La torva caravana de almas criminales
empapadas en odios furiosos y anormales,
riendo con esa risa estúpida del dolor del caído;
y las almas impías, con doctrinas sofisticadas,
apartando a las otras de influencias eucarísticas,
¡y en el Sagrario, mártir, te viste escarnecido!

Viste pasar la inmensa multitud vanidosa
poniendo su cariño del mundo en cada cosa;
en un bello vestido, en una joya rara,
pero siempre volviendo contra tu cruz la cara.

Y viste aquellas almas sin ideales divinos,
yendo desatinadas por todos los caminos
por encontrar en ellos felicidad terrena:
no oyeron tu reclamo, que amoroso convida
diciendo: “soy camino, soy verdad y soy vida.”

Desfilaron las almas cargadas de soberbia
por algún don gratuito que tú les habías dado,
sin sentir que lo de ellos tan solo era miseria
y que el don poseído les podía ser vedado;
que si eran poseedores de clara inteligencia;
que si eran receptáculos de magnífica ciencia;
que si eran portentos de natural belleza
todo se lo debían a tu munificencia,
¡que la grandeza de ellos venía de tu grandeza!

La inmensa mayoría de las almas humanas
pasamos por tu lado, miserables e insanas,
y agobiamos tus hombros con peso abrumador;
pues Tú por redimirnos cargaste su pecado
y ¡misterio insondable! por ello, abandonado,
Tú que eres Dios, ¡Dios mío, te sentiste de Dios...!

Y la tierra y el cielo oyeron este grito,
la queja inenarrable de dolor infinito
que tu boca divina, convulsa, ha traspasado:
“¡Oh, Dios mío, Dios mío!” [la voz desgarrada el viento]
¿Por qué [llora tu alma] me habéis abandonado?

Poema desplegado en nueve estrofas: las dos primeras de seis versos, luego una de diez, seguido de otra de seis, a la que sucede una estrofa de cuatro versos, una más de cinco, otra siguiente de nueve, otra de seis y un conjunto final de cinco versos, evidencia con claridad la cuidadosa elaboración de la poesía escrita hacia 1933.

En su estructura fónico-fonológica se observa la atención que la joven poeta Herminia Gándara destinaba a sus textos. En este, es posible advertir el resuelto despliegue de versos muy largos y cierta fluctuación métrica, aunque una especial consistencia del verso alejandrino. De 57 versos que forman el poema, hay dos heptasílabos, tres pentadecasílabos y un heptadecasílabo, el resto está integrado por tetradecasílabos que, en su mayoría, presenta dos hemistiquios (heptasílabos), entre los cuales se da una diferente acentuación; 42 de estos versos son alejandrinos polirrítmicos (Era un cielo de angustia, envuelto en nubes negras → oo óoo óo: o óo óo óo; y el alma estremecida y punzante la idea → o óo oo óo: oo óoo óo; en visión dolorosa que abarca las edades → oo óoo óo: o óo óo óo;) y recorren el poema desde el primer hasta el último verso.⁴⁷ La polirritmia determina la cadencia; se ve

⁴⁷ Al observar la construcción fonológica del poema, especialmente el despliegue de versos largos y alejandrinos, polirrítmicos y trocaicos, quizá sería posible situarlo dentro del Modernismo, en tanto que dicho metro fue uno de los más estimados por premodernistas (Silva, Díaz Mirón) y modernistas (Darío). Sin embargo, también en el Romanticismo el metro alejandrino había sido

modulada, en ciertos momentos, por la acentuación de algunos alejandrinos dactílicos que, en su fugaz alargamiento, la atenúan hasta un ritmo reflexivo y grave (Y pendiente en la **cruz**, morib**undo** y doliebte → oo óoo ó-o-: oo óoo óo;). Igual efecto tiene el heptadecasílabo que alterna en la estrofa cuarta, y los tres pentadecasílabos de la séptima serie, todos polirrítmicos, pero cuya extensión obliga a un prolongamiento fonético. Sin embargo, los alejandrinos trocaicos que se intercalan en los metros del centro crean un aceleramiento rítmico (y **ve** la **muchedumbre** de **almas que camina** → o óo óo óo: o óo óo óo; La **torva caravana** de **almas criminales** → o óo óo óo: o óo óo óo; ¡y en **el Sagrario, mártir**, te **viste escarnecido!** → o óo óo óo: o óo óo óo;), de tal modo que el interjuego de estas acentuaciones va produciendo distintas sonoridades a lo largo del poema.

En la percepción de conjunto, la polirritmia logra equilibrar lo grave, propio de la cavilación, y la sonoridad de una experiencia exaltada de Dios. El ritmo ágil de los hemistiquios trocaicos impulsa esta última; y los hemistiquios dactílicos, con sus periodos trisílabos, de ritmo durativo y flexible, sostienen un dejo reflexivo. Hay, entonces, una compleja urdimbre acentual, cuyos efectos rítmicos son tensos; la musicalidad del poema va de lo denso y delicado (A través de las **gotas** de su **sangre divina** → oo óoo óo: oo óoo óo) a lo sonoro de la exaltación (la **queja inenarrable** de **dolor infinito** → o óo óo óo: oo óoo óo).

Pero no solo el despliegue de los alejandrinos polirrítmicos singulariza la instancia fonológica del texto. Las rimas establecen un peculiar juego con esta polirritmicidad; resultan casi tan importantes como los acentos. Su carácter, en su mayoría consonante, como su abundancia (casi de una estrofa a otra varía la desinencia) imprimen al texto singularidad y calidad fonológicas.

cultivado, por Zorrilla, Mármol Rosalía de Castro, entre otros (Navarro, 1972. pp. 371-372; y pp. 419-422).

Así, acentuación y rimas generan la eclosión sonora en el poema. Cada serie versal parece establecer su propio ritmo; construir su propia cadencia y, a la vez, seguir siendo parte del conjunto. En gran medida, esta abundancia *desinencial* de las rimas contribuye a instaurar esa sonoridad que fluye entre el sosiego y el fragor. Véase el esquema de rimas, elaborado para marcar la pluralidad desinencial de estas:

Estrofa 1	Estrofa 2	Estrofa 3	Estrofa 4	Estrofa 5	Estrofa 6	Estrofa 7	Estrofa 8	Estrofa 9
14 A	7 c	14 E	14 J	14 LL	14 N	14 O	14 S	14 U
14 A	14 D	14 F	14 J	14 LL	14 N	14 P	14 S	14 U
14 B	14 E	14 F	17 K	14 M	14 —	14 O	14 T	14 P
14 B	14 E	14 E	14 L	14 M	14 Ñ	15 P	14 P	14 —
14 C	14 C	14 G	14 L		14 Ñ	14 Q	14 P	14 P
7 —	14 D	14 G	14 K			15 Q	14 T	
		14 H				14 R		
		14 I				14 Q		
		14 I				15 R		
		14 H						

De este modo, se advierte más de una veintena de terminaciones rítmicas. Tanto su abundancia como su disposición en cada estrofa, producen una notable variación del ritmo y el timbre poético.

Resumiendo: el esquema acentual, consolidado por la interacción entre sus elementos entrópicos (metros irregulares, versos sueltos,) y la métrica siempre tendente al alejandrino, el carácter mayormente consonante de las rimas, su abundancia desinencial y su organización interestrófica, generan la eficacia fónico-fonológica del texto. Pero esta realidad sonora, como lo he señalado antes, atrae los sentidos.

En cuanto a la estructura semántica, el valor central del texto se construye desde su título mismo (*Eli, Eli, ¿Lamma sabacthani?*), del cual es preciso destacar dos aspectos singulares. El primero, que parafrasea con exactitud la expresión bíblica (Mateo, 27:46) y que dicha expresión es la única que la Biblia ha conservado en la

lengua materna de Cristo, el arameo. Elegir las palabras originales de Cristo significa, en sí, un acto de búsqueda y acercamiento. No es que el arameo —esa lengua de alcance familiar y de uso cotidiano, derivada del hebreo— resulte conocido en el mundo cristiano occidental, formado como está en la visión de la Biblia trasladada al griego y luego universalizada en latín. No está de más recordar que Jesús habló y dejó su mensaje universal en arameo.⁴⁸ Luego, debido a la dinámica histórica y a la necesidad de extender el mensaje de Cristo en el contexto de aquel entonces, todos los evangelios fueron puestos en griego. Posteriormente en latín.

He dicho páginas antes que la centralidad de la imagen humanizada de Jesús Cristo transformó la poesía chihuahuense, en especial la religiosa. Y que un factor clave de esa transformación se originó al concebir a Dios como una presencia cercana, íntima, coetánea al dolor humano. Entonces, traer hasta el texto poético un enunciado en arameo, una lengua remota y extraña, parecería contradecir tal afirmación. Es, efectivamente, una mera apariencia. Porque al situar como cabeza del poema el enunciado arameo, la poeta Herminia Gándara (probablemente asidua lectora de la Biblia) se aventura en el camino de reconocer el origen del Cristo que predicó sobre la tierra. No es el suyo un gesto filológico; es un acto de búsqueda; el intento de recuperar al Cristo, de asir su imagen total y configurar su ser (histórico, cultural, divino) con los pocos fragmentos que han quedado de su paso por la

⁴⁸ Si bien discípulos como Mateo y Juan probablemente hablaban el griego, y en ese idioma transcribieron originalmente el mensaje y la vida del Maestro, Lucas, por ejemplo, no. Él hablaba arameo y en esa lengua escribió su evangelio. Su texto se perdió. Por su parte Juan, al asentarse en regiones de habla griega y formar allí la comunidad cristiana que colaboraría con él para continuar el mensaje de Cristo, debió escribir en dicha lengua su evangelio y el Apocalipsis. Las condiciones sociales lo obligaban a ello. Luego, la intención de difundir y extender la palabra de Cristo en el mundo de entonces, en el cual, la lengua griega era “universal”, definió el rumbo. El griego se convirtió en el instrumento para universalizar el mensaje divino. Pero el pensamiento de Cristo fue concebido y predicado en lengua aramea; la lengua familiar y de uso diario, la forma de expresión del pueblo al que se dirigía el Maestro, la que usaban los pescadores que lo siguieron, la de sus padres y sus familiares. Cristo no era un griego; Él era arameo, aunque para el mundo cristiano occidental esto pueda parecer extraño.

historia. En todos sus poemas, Herminia evoca siempre la corporalidad de ese Dios amado. Como si escudriñara en su cuerpo y el poema fuera resultado de su observación. No porque subyazga algún sentido erótico, sino porque es a través de los cuerpos transformados por la devoción, como será posible el encuentro y la unión con Dios (“oh Señor, yo quisiera ser espiga de trigo, //para que de hostia blanca fuese yo convertida //;en tu Cuerpo Divino, espiritual comida!” (En “El poema del trigo”, *Orientación*, 1934, p. 8).

De modo tal, que el título en arameo equivale a un indicio más de la figura que trata de recrear; tal vez sin ser plenamente consciente de ello, la poeta inicia el viaje hacia el reconocimiento de un Jesús Cristo cuya lengua materna es el anclaje esencial para comprender su mensaje (Aya, 2013, p. 137).

El segundo aspecto a ponderar es que dicho enunciado plantea una interrogante, una pregunta abierta al discurso que le sigue, y al tiempo. Desde esta pregunta retórica se empieza a perfilar la imagen del Dios evocado en el poema, así como la situacionalidad de la poeta ante el ser divino.

Las primeras dos estrofas describen la situación terrenal en que se sitúa ese Dios: las tinieblas y la negrura envolviendo el cielo y la tierra: la oscuridad, como metáfora del inmenso dolor divino. Y el sufrimiento corporal trazado intensamente en la segunda estrofa: “Inclinada su frente, //en los ojos cuajada la sangre que gotea //de las muchas heridas que ahondan las espinas //en las martirizadas bellas sienas divinas; //los miembros traspasados por dolor inclemente//”, para hacerlo culminar con el dolor espiritual: “y el alma estremecida y punzante la idea”. A través de este encadenamiento de imágenes plásticas se llega a la interrogante fundamental: *Elí, Elí, ¿Lamma sabacthani?* (Dios, ¿por qué me has abandonado?) Tal es la idea que lacera y estremece el alma de ese Dios martirizado.

Las siguientes cinco estrofas describen la banalidad, el odio y la soberbia de los seres humanos; algunos segmentos culminan con una exclamación retórica,

mediante la cual se enfatiza la maldad y soberbia humanas: “¡que la grandeza de ellos venía de tu grandeza!”, o el dolor padecido por Dios: “¡y en el Sagrario, mártir, te viste escarnecido!” En la cuarta estrofa, tanto el conjunto versal como el enunciado exclamativo del cierre, parecen aludir a la profanación y clausura de los templos que se realizara por parte del gobierno callista, durante la Guerra Cristera: “La torva caravana de almas criminales //empapadas en odios furiosos y anormales,//riendo con esa risa estúpida del dolor del caído; //y las almas impías, con doctrinas sofisticadas, //apartando a las otras de influencias eucarísticas,//¡y en el Sagrario, mártir, te viste escarnecido!

La quinta y sexta estrofas refieren la vanidad y enajenación de las personas, siempre dispuestas a abandonar el camino del espíritu por las riquezas materiales. En esa confusión entre riqueza y felicidad, los seres terrenales andan como perdidos, sordos a la palabra divina: “no oyeron tu reclamo, que amoroso convida /diciendo: soy camino, soy verdad, soy vida”

En la séptima estrofa se delinea la soberbia, producto de la inconsciencia; de aquellos que no saben que toda cualidad humana —belleza, inteligencia, conocimiento— son dones otorgados por Dios. En el octavo segmento, la voz poética se incorpora como sujeto al discurso, mediante la conjugación en primera persona del plural: “pasamos, agobiamos, redimirnos”. Aunque es importante tal ubicación, no lo es tanto como el hecho de que se intenta responder a la interrogante inicial: los pecados humanos, asumidos por Cristo, fue el origen de su abandono... ¿por qué? “¡Misterio insondable!”

La penúltima estrofa posee especial importancia para el sentido global del poema, pues redondea, depura la idea inicial, esa que parece vislumbrar la razón por la cual Dios abandona a su hijo... En este momento se cierra la idea inaugural: “Tú que eres Dios, ¡Dios mío, te sentiste de Dios...!”

Este Dios sufriente y en la orfandad de su padre es humano, ¿demasiado humano? Cuestiona, se duele, ¿forma queja de ese abandono?, “te sentiste de Dios”, exclama la poeta, como si Dios fuese capaz de cuestionarse a sí mismo, de dolerse por sus propios actos, si se tiene presente que Cristo es Dios. Pero, a la vez, es Hombre. Esa grandeza única, fundamental y misteriosa, es la raíz de toda la poesía religiosa cristiana. Habrá quienes aleguen que la interrogante en arameo (*Eli, Eli, ¿Lamma sabachthani?*) ha sido históricamente mal traducida; que al reproducirla como “Dios mío, Dios mío, ¿Por qué me has abandonado?”, y no como sería realmente: “Dios mío, Dios mío, para esto fui elegido”, la iglesia católica se ha encargado de entregar una imagen sufriente y débil de Cristo, hasta cierto punto distorsionada. No es aquí el lugar para debatir sobre el tema. Me limitaré a asentar que en nuestra cultura queda la imagen de un Dios-Hombre que sufre y cuestiona (ya sea una u otra la versión traducida), que encuentra y asume la respuesta en sí mismo.

Desde la visión poética de Herminia Gándara, Cristo vive la orfandad de su padre, se duele de ella; se duele de los golpes, de las espinas sobre sus sienes, de sus manos laceradas, del martirio de la crucifixión. El texto retrata un Dios moribundo y doliente. O un hombre pendiente de una cruz. El poema no admite más que el dolor y el abandono del Dios/Hombre.

La estrofa final se colma de imágenes sinestésicas: el grito interrogante de Cristo es *oído* por el universo: “Y la tierra y el cielo oyeron este grito”; la queja de ese Dios martirizado hace que su “boca divina, convulsa”, quede dibujada ante los ojos humanos; y su voz, tan profunda y doliente, “desgarra el viento”, y se logra que las palabras evoquen el sonido de ese grito a través del viento desgarrado. Y el verso final del poema vuelve sobre la pregunta titular: el núcleo semántico del texto es, precisamente, esa pregunta lanzada al universo, al viento desgarrado: “¿por qué (llora tu alma) me habéis abandonado?”

El poema culmina en un aliento trágico: Dios/Cristo está solo frente a su muerte; en la orfandad de todo poder, entre los seres humanos indiferentes o crueles. La palabra poética se sitúa en el instante del abandono y el dolor; traduce el destino inquebrantable de ese Dios. No hay una sola palabra que evoque la Resurrección. Es la voz, la representación poética de un Dios abandonado casi por todos, por las creaturas humanas y por Dios.

Y sin embargo, ¿quién está junto a ese Dios doliente y huérfano, quién sufre con Él su martirio? ¿Quién parafrasea su dolor? La voz de la poesía. En el mismo grito proferido por Cristo, la poeta intercala su voz; yuxtapone parentéticamente su visión a la del propio Dios: “¡Oh Dios mío, Dios mío, [la voz desgarró el viento]// ¿Por qué [llora tu alma] me habéis abandonado?” Pocas veces las frases parentéticas cobran un significado tan relevante. En este poema expresan la cercanía del ser terrenal con Dios, la profunda intimidad entre la voz humana y el verbo de Dios. En su culminación, el texto funde ambas voces: poesía y Dios son un mismo poema.

De esa visión hominal de la persona divina, posibilitada por Cristo, emana una idea que impregna o influye en todas las imágenes de lo sagrado. Hacia 1933, se produjeron también textos en los que no se menciona a Jesús Cristo; poesías en las cuales la imagen del Dios Creador es predominante. Aun así, ya no es más la entidad lejana, numinosa y de absoluto poder que se manifestaba en la producción poética de los siglos precedentes.

Por otra parte, el sentido de cercanía vivencial con lo divino, a partir de su refiguración en la imagen de Cristo, se manifestó en la revitalización de lo sagrado. El poema siguiente, de Otilia García de Rivas (1942, p. 43) evoca la imagen divina:

Éxtasis

La tarde está soñando con tintes de oro y jade,
un pajarillo errante modula un nuevo trino,

y yo, puliendo un verso, meditativa y grave
me abismo en el augusto silencio vespertino.

Mi fantasía despliega sus alas lentamente
y una inquietud extraña me oprime el corazón;
¡en éxtasis profundo se queda el alma y siente
que el mundo de las formas es solo una ficción!

¡Sola estoy ante el hondo misterio que me invade,
no acierta el intelecto a descifrar la clave
de esta inquietud extraña que ahonda en mi interior!

¡El tiempo ya no existe y el alma solo sabe
que subsiste, porque siente este inmenso dolor
que la aleja del mundo y que la acerca a Dios!

El texto está realizado en cuatro estrofas isométricas: dos de cuatro versos y dos de tres. Se trata de versos alejandrinos, cuya métrica consiste en dos hemistiquios heptasílabos, ocho de estos acentuados en sílabas pares (2^a, 4^a y 6^a), por ende, con ritmo trocaico; y los seis restantes con apoyos variables; en las sílabas 1^a, 4^a y 6^a (“meditativa y grave”), con un ritmo de heptasílabos mixtos; o en las sílabas 3^a y 6^a (“que la aleja del mundo”), que los hace heptasílabos dactílicos. Aunque guarda una combinación estrófica semejante a la del tradicional soneto, en esta composición de alejandrinos vuelve a producirse ese ligero desorden, ya observado en los textos de Herminia Gándara, que se concreta en la fluctuación o irregularidad rítmica; es decir, la lucha entre trocaicos y polirrítmicos. En “Éxtasis”, ocho versos son uniformemente trocaicos; los demás, polirrítmicos. Tal vacilación, y la elección misma del alejandrino y no del endecasílabo para componer un soneto (Navarro, 1972, p. 401) son indicios del modernismo en la poesía chihuahuense.

Así, en el poema citado se sugiere, a tenor de los compases trocaicos, la enunciación de un paisaje natural (La tarde está soñando con tintes de oro y jade → o óo óo óo: o óo óo óo) que evoca, casi correlativamente con la intensidad de lo

polirrítmico, un paisaje interior (y una inquietud extraña me oprime el corazón→ óoo oo óo: o óo óo óo).

Junto a los apoyos acentuales, la instrumentación de la rima crea la singularidad rítmica del texto. La alternancia de rimas oxítonas (corazón---ficción; interior...dolor---Dios) y paroxítonas (jade---grave; trino---vespertino), así como su naturaleza mayormente consonante, contribuye a la tersa sonoridad del poema. La combinación de rimas puede esquematizarse así:

Estrofa 1ª.	Estrofa 2ª	Estrofa 3ª	Estrofa 4ª
14 A	14 C	14 A	14 A
14 B	14 D	14 A	14 E
14 A	14 C	14 E	14 E
14 B	14 D		

En su construcción morfosintáctica, el texto se abre instaurando un espacio separado y distinto de la cotidianeidad; la fantasía y el sosiego lo caracterizan. La voz poética (yo) construye ese ámbito mediante la prosopopeya,⁴⁹ al atribuir a los objetos y fenómenos naturales ciertas cualidades humanas: “La tarde está soñando con tintes de oro y jade, //un pajarillo errante modula un nuevo trino //me abismo en el augusto silencio vespertino”. Antropomorfizada, la tarde deja de ser un lapso determinado del día, para convertirse en una dimensión del espíritu; el pájaro que naturalmente emite su gorjeo⁵⁰ es aquí un ser creador que puebla esa tarde única; desde esta, el ser en soledad vislumbra el misterio: “en éxtasis profundo se queda el alma y siente //que el mundo de las formas es solo una ficción!” Ese misterio (del ser y la vida)

⁴⁹ La prosopopeya (personificación), es una metáfora singularizada por atribuir vida, acciones y cualidades humanas a objetos inanimados, animales o entidades abstractas.

⁵⁰ En sentido real, los pájaros **no** cantan; emiten los sonidos que son propios de su lenguaje animal. No *modulan* sus gorjeos; solo exteriorizan sus “voces” para satisfacer alguna necesidad de comunicación, emigración o apareamiento; pero no gorjean con intenciones estéticas, no pretenden embellecer la tarde con sus “cantos”. Es en el “mundo del texto” (Ricoeur) donde los pájaros cantaron, han cantado y seguirán cantando...

eclipsa el tiempo, socava la inteligencia: “Sola estoy ante el hondo misterio que me invade, //no acierta el intelecto a descifrar la clave.”

Esta experiencia —individual, íntima, transformadora— representa una ruptura en varios órdenes: el cotidiano, el intelectual, el poético. Pues poetizar dicha vivencia implica también una poética. El texto de Otilia García de Rivas, aunque configura una imagen abstracta de Dios, logra situarlo en el corazón de la vida y de los seres terrenales; no es el Señor del Viejo Testamento, quizá tampoco el Dios/Hombre encarnado en Cristo; es el Misterio, cuya profundidad se alcanza por un movimiento paradójico: cuando la consciencia humana se diluye en el arrobamiento: “El tiempo ya no existe y el alma solo sabe //que subsiste, porque siente este inmenso dolor.”

Tiempo abolido, inteligencia inutilizada, consciencia del misterio que lo rebasa todo, tales son los sentidos clave de este poema que, por esas mismas significaciones, podría ser considerado un texto místico. En realidad no lo es; constituye la expresión de una consciencia que, en la soledad, descubre el insondable misterio de la vida. Aunque hay exclamaciones, su cadencia es tersa, suave. Falta en su construcción el contrapeso del grito, la vibración de la pregunta, el delirio metafórico e hiperbólico. Casi literalmente, la voz poética debilita el poder de la metáfora, al establecer en el primer verso de la segunda estrofa el carácter “fantástico” de su experiencia: “Mi fantasía despliega sus alas lentamente”. De modo tal, que más que una vivencia develadora del misterio, la poeta parecería estar expresando un alucine, cierta tarde, en su jardín.⁵¹

Esa delimitación (“Mi fantasía...”) impide una auténtica ruptura con la sensatez y la realidad común. No es una consciencia que se entregue totalmente al

⁵¹ Según el DRAE, fantasía es “Imagen formada por la fantasía. U. m. en pl.” La poeta utiliza en este sentido la palabra *fantasía*, e incluso frisa el lugar común (*Mi fantasía despliega sus alas lentamente*). Es decir, se dispone suave y paulatinamente a fantasear (a evadirse de la realidad).

misterio; no es el ser que se diluye en busca de Dios. De ahí que el texto carezca de la vehemencia del misticismo poético. Ofrece, ciertamente, una representación de un Dios abstracto y elevado, pero accesible al ser humano desde la soledad y el apartamiento.

Por lo demás, si bien este poema de Otilia García de Rivas, extraído de su poemario *Albura*, ofrece la evocación de un Dios intangible, captado solo intuitivamente, en otros de ese mismo poemario, la autora expresa poéticamente su fe cristiana. También era integrante de la Unión Femenina Católica Mexicana, y publicó algunos textos en el boletín *Orientación* (1933). Seleccioné “Éxtasis” precisamente porque ofrece la reconfiguración de Dios y lo divino.

Hubo, entonces, una poesía cuya imagen de Dios no fue antropomorfa, sino la expresión de una vivencia sagrada que dimana de la naturaleza, o de la intimidad con un Dios manifiesto en todos los actos vitales. Desde esta percepción, Dios poetiza el mundo. Así se aprecia en el texto siguiente, de Luis García de León, publicado en el periódico *Tribuna* (1948), en la sección dedicada a ciudad Delicias. Allí hay otros poemas del citado autor, de quien podría inferirse que era deliciense:

Tú sobre todo

La floresta, la fauna, la montaña,
La mustia luna, el pálido lucero;
de la tierra, el oro de su entraña,
del ave alegre el cántico agorero...
De la flor el perfume que a porfía
suaviza el viento que acaricia y calla;
el canto de la mar, honda y bravía,
que embalsama con ósculos la playa.

Los mil arpegios, que en radiantes notas,
transportan a poéticas regiones;
del cosmos, las estrellas más remotas,
del mundo, los más santos corazones.
Todo lo inmenso que a la vista asoma...

El misterio, la luz y lo intangible;
todo aquello que vibra y forma toma
en el mundo genial de lo sensible...

¡Todo me habla de ti! Si emprende el vuelo
mi audaz inspiración, mi mente ilusa
solo encuentro el encaje de tu cielo
para bordar los versos de mi musa...

Tú, más grande que todo el universo,
emerges apacible en mi existencia
en mi vida eres tú ¡alma del verso!
y un rayo de virtud en mi conciencia.

Este poema se desarrolla en seis estrofas isométricas; cada una con cuatro versos endecasílabos. Su esquema acentual funciona como clave de la musicalidad. Sobre el conjunto de ritmo trocaico, destaca la suave inflexión que producen las diversas acentuaciones de los endecasílabos; aunque el apoyo sobre las sílabas 3^a, 6^a y 10^a predomina (de 24 endecasílabos, 11 son melódicos), se intercalan en todas las estrofas, en distinta cantidad, endecasílabos heroicos (apoyos en las 2^a, 6^a y 10^a sílabas) y sáficos (acentos en las sílabas 4^a, 6^a y 10^a). Esta ligera modulación produce una acompañada enumeración de elementos físicos (La floresta, la fauna, la montaña→ oo óo oo óo oo óo; //la mustia luna, el pálido lucero→ o óo oo óo oo óo; //de la tierra, el oro de su entraña→ oo óo oo óo oo óo) y espirituales (del mundo, los más santos corazones→ o óo oo óo oo óo; //todo aquello que vibra y forma toma→ oo óo oo óo oo óo) que, desde la visión del poeta, remiten a Dios. La embelesada enunciación del “mundo genial de lo sensible”, se va desplegando entre la ductilidad del endecasílabo melódico y la tendencia a la uniformidad del heroico.⁵²

⁵² Como es sabido, en el endecasílabo melódico los acentos se depositan en tercera, sexta y décima sílabas; en el heroico, van en segunda, sexta y décima sílabas [Navarro, T. (1968). Aun con una métrica igual, dichos endecasílabos, en este juego enumerativo, no dejan de producir un efecto rítmico por la vía del contraste. El melódico tiende a una cadencia larga y flexible, el heroico a un compás llano y uniforme. El ritmo del poema surge por ese interjuego del orden uniforme del heroico y la flexibilidad del melódico.

La belleza fónica del poema radica, asimismo, en las rimas, todas consonantes, y su distribución inalterable: ABAB. A lo anterior, se agrega cierta *eufonía*⁵³ lograda en las desinencias rítmicas que se utilizan a lo largo del texto, la mayoría de las cuales están formadas por vocales fuertes, salvo en la quinta estrofa, en que se incorpora una débil (*ilusa, musa*). En la siguiente tabla se esquematiza la combinación de rimas:

Estrofa 1ª	Estrofa 2ª	Estrofa 3ª	Estrofa 4ª	Estrofa 5ª	Estrofa 6ª
11 A	11 C	11 E	11 E	11H	11 J
11 B	11 D	11 F	11 G	11 I	11K
11 A	11 C	11 E	11 E	11H	11 J
11 B	11 D	11 F	11 G	11 I	11 K

Entonces: la musicalidad de la composición analizada, se basa en todos los recursos fónico-fonológicos que ejerce: desde la isometría versal, pasando por el esquema de apoyos acentuales, hasta el tipo de rimas y la diversidad de sus desinencias.

En lo relativo a su organización morfosintáctico-semántica, los primeros cuatro conjuntos versales despliegan, por medio de la enumeración, una serie de partes de un Todo (Dios), el cual no se explicita hasta en el penúltimo segmento. A través de las estrofas se van acumulando esas expresiones que remiten a los objetos y seres en que se manifiesta la armonía y belleza de Dios. En su mayor parte, las estrofas se realizan en frases u oraciones asindéticas,⁵⁴ quizá por un motivo de ritmo.

⁵³ Aunque la *eufonía* se refiere al grado de belleza que pueden alcanzar *las palabras al combinarse*; es decir, es una figura ubicada en el nivel morfosintáctico de la lengua, considero que esta belleza puede lograrse en el nivel fónico del poema (el cual implica también una morfosintaxis, pero en un funcionamiento distinto), mediante una cierta disposición de determinados fonemas. Es lo que ocurre en esta composición, cuyas desinencias rítmicas se forman mayoritariamente con vocales fuertes.

⁵⁴ El *asíndeton* es una figura de construcción que afecta la forma de las frases, al yuxtaponer, en series enumerativas, palabras, frases u oraciones, omitiendo los nexos coordinantes (*y, e, ni*). Lo contrario al *asíndeton* es el *polisíndeton*, que es el repetir los nexos coordinantes en cada uno de los miembros de una enumeración (Beristáin, 1985).

Por su valor semántico, los versos clave del poema son dos: “*¡Todo me habla de Ti!// y Tú, más grande que todo el universo*”. Si se reflexiona sobre el sentido global del texto, sobre su estrategia acumulativa mediante la enumeración, se podrá ver que dichos enunciados constituyen el eje de todo el dispositivo retórico: la enumeración equivale al desenvolvimiento morfosintáctico de esos dos enunciados. El sentido se cumple por acumulación de las partes, a través de las cuales se configura el Todo, Dios.

El sentido que emerge consiste en una representación abstracta, pero vital y humana, de la divinidad. Cierta aire panteísta nimba esa representación, aunque se concreta, se vuelve humana y terrenal, al incorporarla a la existencia del individuo: “*emerges apacible en mi existencia*”; al hacerla presente en la misma poesía: “*en mi vida eres Tú, ¡alma del verso*”, y al convertirla en un atributo moral para el ser humano: “*y un rayo de virtud en mi conciencia*”.

En este tipo de poemas, la imagen de Dios también está tocada por lo humano; no se representa en ellos un Dios Supremo, alejado de sus criaturas; tampoco un Dios Legislador ni un Juez que dicta terribles castigos. Es un Dios que se siente vivo en todas las cosas; las cotidianas y las cósmicas. Un Dios de belleza, armonía e inmensidad, pero *junto al* ser humano. Esta cercanía de la figura divina solo pudo ocurrir con el advenimiento de la visión del Dios/Hombre, Cristo.

Solo mediante la antropomorfización de Dios se hizo posible acercarlo a los seres humanos y que el discurso poético se centrara en la belleza, la armonía, la paz espiritual, la libertad, dimanantes de ese Dios. De tal modo, su inmensidad y su poder creador dejan de tener un sentido antihumano; el amor desplaza al pavor numinoso. Y ese proceso transformador de la figura divina se realiza a partir de la centralidad poética de Cristo. Puesto que Él es el Dios del amor, precisamente. Y puesto que Él es el Dios humanizado, que vivió entre los humanos.

La sensibilidad poética ante Dios experimentó esa transformación a partir de que se proyectara la imagen de un Dios carnal; Hijo del Padre, y como Él eterno, pero también nacido de María, la joven de Galilea y, como ella, un ser terrenal, histórico. No es Él que Reina en los Cielos. Es el Dios que recorre la tierra, vulnerable ante la desolación y el abandono. ¿Que este Dios aparece como un ser débil? ¿Eso indigna e inquieta a algunos que protestan ante ese *Elí, Elí, Lamma sabacthani...*? Tal Dios humanizado tiene, en su vulnerabilidad, su poder y su gloria.

El vuelco de lo divino sobre lo humano transformó la sensibilidad poética; como se vio en el poema de Herminia Gándara, el discurso poético en torno a Dios intenta fundirse con la palabra de Dios. Pero en el devenir humano, hacia 1940, en textos como los de García de Rivas o Luis García de León, puede leerse una poesía que remite a la figura del Dios Creador. Pues bien, incluso ese discurso que no menciona a Cristo, está filtrado por la acción humanizadora de su imagen. Aflora en él, si no el nombre de Cristo, sí su espíritu de cercanía o semejanza con los mortales.

De esta manera, los campos de referencia de la poesía religiosa tienen, en la figuración de Jesús Cristo, la raíz de toda su simbología. Esa imagen reúne y conjuga en sí dos capacidades fundamentales: una, es el principio generador de sentido. Funciona como el megasímbolo a partir del cual se crean otros símbolos y se articulan las metáforas hasta formar las redes que construyen los campos sémicos de la poesía religiosa. Dos, es el principio de organización semántica del discurso poético-religioso. Partiendo de esa representación, la poesía religiosa generó una multiplicidad de sentidos en torno a lo sagrado, como se ha observado en los textos transcritos páginas antes. Sin embargo, incluso con esa multiplicidad de sentidos, con la incorporación a la lírica religiosa de significados pertenecientes a campos sémicos distintos, esta continúa moviéndose, perteneciendo al territorio de la religión.

La figuración de Cristo permite al discurso poético-religioso salir de la confinación impuesta por los valores referenciales propios y, a la vez, retornar a

dichos campos. Este proceso equivale a una apertura hacia el entorno general de significaciones y un regreso a su propio ámbito sémico.

¿Por qué es la representación de Cristo la que permite esa apertura a otros campos referenciales y el retorno a los campos propios del discurso religioso? Porque hablar de Cristo es hablar de Dios y también es hablar del Hombre. Por su condición de Dios/Hombre, Jesús Cristo sitúa el discurso en dos vertientes de significaciones: lo sagrado y lo humano. Entonces, la poesía religiosa encuentra, en ese principio generador de sentido que es Cristo, la imagen humanizada y cercana del Dios Creador. Ese Dios abstracto y supremo, habitante de las alturas, adquiere dimensión humana: se hace inteligible al ser humano, al lenguaje, al discurso. Y por otra parte, el carácter divino de Cristo, su misterio esencial, impulsa al lenguaje a buscar, explorar, a inventar formas para manifestar dicho misterio, dicha sacralidad. Por eso sale a entornos simbólicos y semánticos distintos, para nutrirse de ellos, reinventándolos, reorganizándolos desde sus propios confines referenciales. Por esto se afirma que la representación de Cristo funciona como un dispositivo simbólico generador y organizador.

Al mediar el siglo XX, continuaba produciéndose cierta poesía que en su expresión de lo divino no explicitaba el nombre de Cristo, aun cuando participara de los símbolos y valores cristianos. Incluso, en un solo poeta, se puede observar esta especie de elisión lírica, junto a otra poesía que sí mencionaba a Cristo. Es el caso de Norberto Prieto, quien escribió la mayor parte de su obra a mediados del siglo XX, aunque fue publicada, completa, hasta 1963, un año después de la muerte del poeta, bajo el título de *Poemas*. De dicho volumen he extraído la siguiente composición:

El viandante

— Viajero: estoy ebrio
de ideal, ¡escúchame!

Yo no sabía mirar,
y llegué a ver muy lejos;
no sabía lo que era amar,
y amé sin esperanza;
y no sabía llorar,
y lloro todavía...
¿Conoces un remedio
que me des para mi mal?

—Hermano: voy sin parar
por el camino; pero tus penas
me detendré a calmar.
Aprende esta canción
que cura las heridas del alma.

— Señor, deja que cante
el himno de mi vida;
el del supremo don
que al nacer me otorgaste.
¡Cantemos, alma, cantemos,
El himno de la libertad!
Pudiste hacerme ave
a fin de hacerme libre;
pudiste hacerme león
y libertar mi carne;
pudiste hacerme flor
para darme a la tarde
envuelto en la clámide
sutil de su perfume.
Pudiste hacerme aire,
Nube, rayo, viento, luz...
Pero tú, Señor,
conveniente juzgaste
dueño de más grande
libertad hacerme,
¡y me hiciste a tu imagen!
Gracias, Señor,
¡soy libre! ¡más que el ave,
más que el árbol, más que el mar!

¡Cantemos, alma, cantemos,
el himno de la libertad!

Se trata de un poema con caracteres de diálogo (el guion mayor que indica la entrada de cada colutor: “Viajero /Hermano”), organizado en tres estrofas y un estribillo final, en versos cuya mayoría son de arte menor: una serie inicial de seis heptasílabos que se intercalan con un pentasílabo, dos octosílabos y un eneasílabo; luego, un conjunto de dos heptasílabos, un octosílabo, dos decasílabos; enseguida una estrofa central, que constituye el cuerpo de la composición, con veinticuatro versos, en su mayor parte heptasílabos, pero en combinación con hexasílabos, octosílabos y un pentasílabo. El texto se cierra con un par de versos, un octosílabo y un eneasílabo, extraídos de la serie central, a manera de estribillo: “¡Cantemos, alma, cantemos, //el himno de la libertad!”

Es en su construcción fonológica donde el desorden genésico se hace más evidente, sobre todo en la irregularidad de la acentuación. De los 22 heptasílabos que constituyen el poema, 17 poseen un ritmo trocaico (Señor, deja que cante → o óo oo óo; el himno de mi vida; → o óo oo óo); y cinco evidencian ritmo dactílico (conveniente juzgaste → oo óoo óo). De los ocho octosílabos del texto, cinco presentan un ritmo mixto (¡Cantemos, alma, cantemos, → o óo óoo óo) y los tres restantes, trocaico (más que el árbol, más que el mar! → óo óo óo ó <o>). De los tres eneasílabos, el primero tiene un ritmo mixto (no sabía lo que era amar → oo óoo óo ó<o>), y en los dos restantes es dactílico (El himno de la libertad → o óoo óoo ó<o>). En lo relativo a los cuatro hexasílabos que se presentan, tres son de ritmo trocaico (dueño de más grande → óo oo óo) y uno dactílico (*envuelto en la clámide* → o óoo óo <o>). Dos decasílabos también aparecen en el texto; uno trocaico compuesto (por el camino; pero tus penas → o óo óo : o óo óo) y otro de ritmo mixto (que cura las heridas del alma. → o óo oo óoo óo). También hay dos pentasílabos dactílicos (*Gracias, Señor,* → óoo ó<o>; *de ideal, ¡escúchame!* → óoo óo <o>).

Pero la profusión de acentos, indicio advertible del desorden, interjuega con la base rítmica —el heptasílabo trocaico— y en lugar de socavar el ritmo del poema,

produce su vivacidad y ligereza sonora; además, otorga un sello estilístico propio al texto, si se considera que el heptasílabo trocaico es un metro y una modalidad rítmica que remite al romanticismo; no obstante, la mezcla y profusión de metros y acentos, así como la irregularidad estrófica, son signos del modernismo. De ahí que el poema, de ritmo ágil y desenvuelto, plantee la incertidumbre sobre su ubicación literaria. Contiene elementos románticos y, a la vez, los deja atrás, con el interjuego de diversas formas que apuntan hacia el modernismo; mas no expresa una dimensión vital modernista.

Sobre las rimas —en su mayoría asonantes, aunque interpuestas algunas consonantes— ayudan a ese desenvolvimiento de metros y acentos. La dinámica de rimas se inicia con la alternancia de consonantes y versos sueltos de la primera estrofa. Como lo he venido afirmando, las rimas y el juego que se establece entre ellas, siempre están incitando al sentido. En este poema, las rimas consonantes (mirar, amar, llorar, mal) con terminaciones cuyo centro es el fonema *a*, se intercalan con los versos sueltos, de modo que funcionan para marcar la entrada de una de las voces poéticas, y prefigurar el sentido en torno a su situacionalidad (“Yo no sabía mirar, //y llegué a ver muy lejos; //no sabía lo que era amar, //y amé sin esperanza; //y no sabía llorar, // y lloro todavía...”).

La consonancia rítmica se va diluyendo hacia la mitad de la segunda estrofa; pero todavía marca la entrada de la segunda voz que es, en efecto, la respondiente al llamado de la primera. Es el viandante; de hecho, el sujeto de la enunciación poética. A medida que se avanza hasta la serie central, la consonancia deja paso a la asonancia (ave, carne, tarde, aire;), que de ahí en más predomina, alternándose con algunos versos sueltos. Se opera entonces un segundo juego de evocaciones.

La mayoría de las rimas asonantes tiene como eje sonoro el fonema *e* (cante, ave, aire, tarde, carne, juzgaste) y se combina con otras distintas asonantes (león, flor), de tal modo que se va insinuando la sucesión de atributos potenciales (Pudiste

hacerme ave // [...]león // [...]flor// [...]aire), que culminan con el atributo fundamental y efectivo (“y me hiciste a tu imagen”), expresado este en un heptasílabo dactílico, al cual le sigue un pentasílabo también dactílico cuya rima ya no es asonante, sino consonante (“Gracias, Señor”). Así, tanto ritmo como rima allanan el camino para el matiz de significación. Enseguida, se ofrece el esquema de rimas:

Estrofa 1ª	Estrofa 2ª	Estrofa 3ª
7—	8a	7c
5—	10—	7—
7 a	7a	7b
7—	7b	7d
9 A	10A	8—
7—		9A
8 a		7c
7—		7—
7—		8b
8 a		7d
		7e
		7d
		6c
		7c
		7c
		8—
		6e
		7d
		6d
		6c
		7d
		5e
		7c
		8ª
		Estribillo
		8—
		9 A

Por otra parte, la alternancia de rimas paroxítonas (carne, tarde, perfume, aire) y oxítonas (león, flor, luz) da al poema su zigzagueante musicalidad. A todo esto debe agregarse el efecto de las preguntas y las exclamaciones retóricas que intensifican, en ciertos momentos, la entonación.

Así pues, el juego entre orden y desorden —en apoyos acentuales, metros, rimas y tipos estróficos— caracteriza este poema, el cual, por eso mismo, vacila entre la silva de aires modernistas y la canción romántica. Como lo expresé líneas arriba, tal vez en la instancia fonológica de su construcción, el texto sugiera visos del modernismo. No obstante, la poética de Norberto Prieto —no asimilada ni obtenida en los claustros académicos, sino nutrida por sus vastas lecturas en soledad; urdida a sus más hondas experiencias de poeta sitiado por el desierto—, su poética, reitero, privilegia la idea por sobre la forma; la intencionalidad de su obra era llevar a la culminación expresiva las ideas y, de tal modo, ser comprendido por los demás. Para él, la poesía era la palabra privilegiada porque era la única capaz de revelarlo ante sus semejantes y aproximarlos a ellos. Junto a su fe en Cristo, la palabra poética le permitía salir a flote, respirar, en un entorno cultural irrespirable. Este horizonte poético nada tiene que ver con el afán cosmopolita, el exotismo, la suntuosidad o cierta pose hedonista del modernismo.

“El viandante” es una especie de cántico. Su construcción fonológica y el sentido general que se desprende del conjunto lo configuran como un canto de gratitud a Dios. Veamos esto más puntualmente en su armazón morfosintáctica.

El texto da inicio con la enunciación que caracteriza a una de las voces poéticas (el viajero): “Estoy ebrio /de ideal”, seguida de un enunciado imperativo: “escúchame”, por el cual este primer interlocutor invoca la escucha del segundo (del poeta, propiamente dicho). Así, la estrofa inicial tiene dos funciones: establecer las cualidades del primer sujeto (“Yo no sabía mirar, /y llegué a ver muy lejos; /no sabía lo que era amar, /y amé sin esperanza; /y no sabía llorar, /y lloro todavía...”). Y

ofreciendo esta concisa etopeya, poder plantear la interrogante retórica (“¿Conoces un remedio /que me des para mi mal?”). Esta da pie a la respuesta del poeta, quien en la siguiente estrofa también desliza una leve caracterización de sí: (“—Hermano, voy sin parar/por el camino; pero tus penas /me detendré a calmar”). El segundo conjunto versal opera como un puente discursivo entre la interrogante del primer sujeto y el despliegue de la respuesta, a la vez que perfila al autor del texto, cuya respuesta, que él define como canción (“Aprende esta canción /que cura las heridas del alma”), conforma el núcleo del poema.

A partir de la tercera estrofa, el poeta incorpora al diálogo dos entidades intangibles: Dios (“—Señor, deja que cante”) y su propia alma (“¡Cantemos, alma, cantemos). Así, la estrofa central se configura como un diálogo entre tres: el poeta, Dios y el alma del poeta. El vocativo y la exclamación retórica devienen elementos clave del sentido poético.

De veinticuatro versos de la estrofa central, catorce tienen una significación verbal (sus núcleos son perífrasis verbales: “pudiste hacerme”; y verbos conjugados: “juzgaste, hiciste, soy”); sin embargo, configuran un sentido de cualidad y atributos, más que un significado accional del sujeto. Desde el primer enunciado, abierto con un vocativo/imperativo (“Señor, deja que cante”) la voz poética preanuncia (no la proclama aún) su máxima cualidad, lo que significa la dicha suprema de su vida, e inmediatamente intercala un par de versos, exclamaciones que traen al discurso esa otra presencia, el alma (“¡Cantemos, alma, cantemos, /el himno de la libertad!”). De esta forma, con los sustantivos principales del texto en posición de vocativos, impulsado por la exclamación retórica, se instala cabalmente el diálogo.

Ahora bien, cada verso de los diez que siguen a esa exclamación, equivale a una alta cualidad: la ligereza del ave, la fuerza del león, el perfume de la flor, cláusula que se cierra bellamente con dos versos que expresan cualidades eminentes de la naturaleza (“Pudiste hacerme aire, /Nube, rayo, viento, luz...”), pero la

cualidad suprema le corresponde al ser humano, elegido para ser imagen de Dios. Desde la mirada del poeta, en esto radica la verdadera libertad (“¡Soy libre, más que el ave, más que el árbol, más que el mar!”). He aquí el sentido central del texto: ser como Dios significa ser verdaderamente libre. El poema es un canto a la libertad, esencia del ser humano y dádiva perfecta del Creador.

Mediaba el siglo XX, y a la visión de un Dios que poetiza el universo, como lo expresaran Luis García de León y Otilia García de Rivas, se conjugaba esta otra, la imagen de un creador por cuya gracia el hombre es un ser fundamentalmente libre. Para Norberto Prieto, entonces, la libertad no surge por la lucha de los humanos contra Dios. Está contenida y es legada por Él. Tal representación de Dios también parece alejada del Señor de las Alturas. Creando al ser humano a su imagen, el Creador se hace parte de su creación; de cierta manera, *El que es* dádiva el ser a su progenie humana y terrenal.

Alfredo Jacob —gran amigo de Norberto Prieto, cuyo libro, *Poemas*, prologó en certeras y emotivas palabras— nació en 1924. Empezó a escribir y publicar sus textos hacia 1946. Fue crítico literario, enseñante de literatura, bibliotecario, promotor cultural. Es una de las figuras emblemáticas de la poesía chihuahuense. Su fallecimiento, en abril del 2001, develó su lugar como poeta y hombre culto, que supo mantener esa condición a contracorriente de un entorno que, en momentos, resulta asfixiante para la creación. Su poesía es una de las expresiones más cuidadas y finas de la lírica regional. En el 2001, el mismo año en que murió, se editó su poemario, *Yermo*, al cual pertenece el poema siguiente:

Ángelus⁵⁵ domine

Callemos. Ya es la hora.
Ni un rumor se desate en la llanada.
Dejemos los rebaños
a la orilla del agua
y que abreen el oro de la tarde tumbada.

Callemos. El aire viene henchido
de bronces.
Los árboles del río se postran
para oírlos. Y en su oración sumisa
un vaho, como incienso,
anubla sus miradas.

Tú y yo no nos amemos en esta hora santa.
El Ángel del Señor renueva su llamada.
¡Oremos!

Que la primera estrella nos sorprenda
un dulce padrenuestro
entre los labios.
¡Oremos!

La tarde oblicuamente,
agita sus licores. Crepitan
las últimas brasas en la hoguera.

Todo se va alejando cuando la noche llega:
las eras solitarias,
los ladridos lejanos,
los cantos octubrales
y entre las breñas prende
un grillo su canción atribulada.

Por el pardo sendero regresa la manada
y un olor de barbechos
se me enreda en el alma.

⁵⁵ La palabra *ángelus* remite a la oración en honor del misterio de la encarnación. Es una referencia a un texto, un atisbo intertextual. Está castellanizada y, por ende, se acentúa gráficamente como palabra esdrújula.

Para los fines de la presente investigación, elegí el texto “Ángelus domine”, con la intención de capturar la imagen de Dios configurada en él. No toda la poesía de Alfredo Jacob ancla en esta temática ni toda ofrece las cualidades compositivas de este poema. La revisión de su obra permite inferir que Jacob contaba con un vasto conocimiento literario y retórico; sus poemas fueron escritos a la luz de ese bagaje. No era un debutante, sino un escritor muy consciente de los recursos lingüísticos y culturales que estaba ejerciendo.

“Ángelus domine” consta de ocho estrofas heterométricas, las cuales se cumplen en una variedad de versos; a veces heptasílabos, que forman una relativa mayoría, combinados con decasílabos, endecasílabos, tridecasílabos, alejandrinos, trisílabos y un pentasílabo. Así, la diversidad métrica se equipara a la varia cantidad de versos que integran las estrofas. La quinta, contiene un solo verso (¡*Oremos!*). Las estrofas, entonces, no obedecen un estricto criterio de uniformidad, aunque todas son breves; las más extensas tienen seis versos.

El desorden —de formas estróficas y de metros (heterometría)— genera el ritmo especial del poema, uno de cuyos procedimientos es la alternancia de versos largos (endecasílabos, tridecasílabos, alejandrinos, etc.) y cortos (heptasílabos, penta y trisílabo), de modo que tal asimetría se convierte en una suave ondulación fónica; el acompasamiento de una oración que va de lo alto e intenso (“Callemos. El aire viene henchido”) a lo suave y contenido (de bronces); ese movimiento modulado por los metros cortos, en especial los trisílabos, y las pausas interversales, que lo suavizan y moderan, desde la estrofa segunda y en especial el cierre de la tercera. El pentasílabo final de la cuarta opera del mismo modo. Cabe señalar que los metros menores no solo afinan el ritmo, a la vez ahondan el sentido de los versos que los preceden (“Tú y yo no nos amemos en esta hora santa. //El Ángel del Señor renueva su llamada. / ¡*Oremos!*”). Tal cadencia se articula a unas determinadas imágenes, de

manera que el descanso y el sosiego van uncidos a lo santo. Con suma claridad, el texto demuestra cómo el edificio fonológico se proyecta sobre la urdimbre semántica.

Los acentos también son cruciales para la cadencia del texto. Es mayoritaria la acentuación mixta (polirrítmica) tanto en versos cortos como en largos (Los **árboles** del **río** se **postran**→ o óooo óoo óo; y **entre** las **breñas** **prende** → óoo óo óo; **Todo** se **va** **alejando** **cuando** la **noche** **llega** → óoo óo óo: óoo óo óo); le sigue la acentuación dactílica (**entre** los **labios** → óoo óo; y un **olor** de **barbechos**→ oo óoo óo;) alternando con la trocaica de algunos heptasílabos (**Dejemos** los **rebaños**→ o óo óo óo; un **vaho**, **como** **incienso** →o óo óo óo). A estos ritmos se agrega la de los endecasílabos que, de tres que son, el primero es enfático, el segundo sáfico y el tercero heroico. En tal juego de acentos termina por prevalecer un ritmo suave y equilibrado. Algunos heptasílabos trocaicos funcionan como elementos levemente perturbadores de esa sosegada melodía del poema, pero en el conjunto constituyen contranotas de fluidez, indispensables para el equilibrio.

A los alcances del ritmo de intensidad, se aúna la estrategia de rimas. Son paroxítonas en su totalidad; en momentos, alternan consonantes y asonantes (*llanada*, *agua*, *tumbada*; *hoguera*, *llega*), y estas con los versos sueltos, que ejercen un efecto como de fugaces destellos de sonido sobre la nitidez rítmica del poema. Además, algunas rimas consonantes internas vertebran las cuatro primeras estrofas (“*Callemos*, *dejemos*, *oremos*”). La disposición de las rimas es esta:

Estrofa 1 ^a	Estrofa 2 ^a	Estrofa 3 ^a	Estrofa 4 ^a	Estrofa 5 ^a	Estrofa 6 ^a	Estrofa 7 ^a	Estrofa 8 ^a
6—	10B	13A	11A	3b	7—	14C	14A
11A	3—	13A	7b		10—	7a	7b
7—	10A	3b	5b		10 C	7—	7a
7a	10A					7—	
14A	7b					7—	
	7a					11A	

La asonancia predomina en las rimas y, junto con los versos sueltos, logra un efecto de evanescencia fónica, tanto, que en momentos parecería no haber rimas. Pero este timbre del texto se entretiene con la suavidad que dimana de la acentuación. Además, este efecto evanescente producido por asonancia y versos sueltos, siempre es guiado, equilibrado, por las seis rimas consonantes esparcidas en distintos lugares de distintas estrofas (llanada, tumbada, miradas, llamada, atribulada, manada).

Así pues, al *ritmo de cantidad* obtenido del juego entre metros largos y breves, se urde el *de intensidad*, logrado básicamente por las acentuaciones mixtas y dactílicas de los diferentes metros, que establecen la polirritmia como principio constructor de su ritmo. Con estos procesos rítmicos se corresponde la organización de las series versales. Es posible ver que, todavía, el razonamiento poético se amolda a unas formas estróficas. Aunque no hay uniformidad en el número de versos que conforman las series, la brevedad es su denominador común. Las dos más extensas (la segunda y la séptima) tienen seis versos.

Cada serie comienza expresando una idea o un mandato (“Callemos. Ya es la hora. [...] Tú y yo no nos amemos en esta hora santa.[...] Todo se va alejando cuando la noche llega: [...] ¡Oremos!”), para inmediatamente desarrollarla con imágenes o metáforas (“y que abrevien el oro de la tarde tumbada”). De manera que cada estrofa desarrolla su propia significación, ofreciendo su propia porción de ese crepúsculo sagrado (“Que la primera estrella nos sorprenda //un dulce padrenuestro //entre los labios.”) y, encadenándola a la siguiente, hasta formar el conjunto. De todo ello emerge el tono del poema, profundo y dulce al mismo tiempo.

Esta composición, específicamente, muestra el trabajo de Jacob sobre las formas literarias clásicas, que conocía y dominaba. La construcción fonológica anteriormente descrita, en especial los apoyos acentuales y la diversidad métrica, logran evocar cómo fluye el tiempo sacralizado. Como si este se fuera desgranando a medida que se viven los segundos de cada uno de sus versos; el fluir de la

intemporalidad. Paradoja de la poesía que, mediante una instrumentación fónica como la descrita, nos descubre ese fluir silencioso que se va haciendo, dócilmente, para escuchar a Dios.

Respecto a la estructura morfosintáctica del texto analizado, se abre con un imperativo: “Callemos”, que establece una acción compartida, al pluralizar el verbo. Es un exhorto del sujeto de la enunciación a una segunda persona, la cual permanece en el silencio poético, como destinatario del mensaje y, a la vez, como presencia imprescindible para el despliegue del discurso. La voz poética enuncia el mensaje tanto para esa segunda persona, como para sí misma. Ese verbo, cuya pluralización abarca la voz poética y la presencia implícita de un destinatario silencioso, es clave para la apertura y desarrollo de las dos estrofas iniciales.

Los versos subsecuentes, todos los que componen las estrofas dos, seis, siete y ocho, configuran una descripción: de un lugar y un tiempo. Es la hora sagrada (“Ángelus domine”) cuyo poder de divinización trasciende hasta los lugares, hasta los nimios seres que los habitan: “y entre las breñas prende /un grillo su canción atribulada”. El poema instaura lo sagrado en la naturaleza, mediante la palabra humana convertida en oración.

La tercera estrofa inicia con la enunciación explícita de los sujetos poéticos (“Tú y yo no nos amemos en esta hora santa”), un nuevo enunciado imperativo, al que sucede un declarativo, que funciona como la razón de ese pedido (“El Ángel del Señor renueva su llamada”). Una poderosa razón que implica que el amor humano debe replegarse ante el amor divino. Enseguida, en la cuarta serie versal, esa significación se reafirma, mediante la sinonimia que entrañan sus tres versos: “Que la primera estrella nos sorprenda //un dulce padrenuestro //entre los labios”. Estos versos equivalen a privilegiar lo santo sobre las pasiones humanas. En lugar del beso, se expresa el deseo de tener entre los labios la dulzura de la oración. ¿Por qué? Porque en este contexto discursivo, la oración se constituye en símbolo de lo sagrado.

Y como símbolo, tiene el poder de la eficacia. La oración es el lugar del lenguaje donde el ser humano dialoga con Dios.

El valor de la oración se refuerza mediante dos actos gramaticales: al convertirse en verbo: “¡Oremos!”, y al enunciarse imperativamente. Y por un acto retórico: al ser el único verso de la quinta estrofa. Esta no es una pseudo-estrofa, es una auténtica unidad de sentido, perfectamente articulada con las otras. Es una estrofa única pero no aislada; su doble función consiste en reiterar el poder sacralizador de la oración y dar paso al tiempo de Dios.

Los tres conjuntos versales con que finaliza el texto siguen conformando una descripción del tiempo sagrado, y de los lugares y seres tocados por esa sacralidad (eras, ladridos, breñas, grillos, etc.). En el verso último, el sujeto de la enunciación, el *yo* de la voz poética, se textualiza mediante un verbo conjugado pronominalmente: “se me enreda en el alma”.

La construcción morfosintáctica de este poema ejerce un recurso clave: la prosopopeya. El sentido poético está fincado en esa personificación de los lugares (“la tarde tumbada //las eras solitarias,”) de las cosas y seres (“Los árboles del río se postran //para oírlos. Y en su oración sumisa”) del tiempo (“La tarde oblicuamente, //agita sus licores”). Así, el mundo campestre adquiere nuevos matices de significación. De unos significados que indican “lugar rústico”, “fuera de poblados”, “tierra laborable,” se convierte en un lugar propicio a la revelación, un ámbito donde puede escucharse y vivirse el llamado del Ángel del Señor.

El nudo semántico del texto se manifiesta desde su título, el cual remite a una doble sacralidad: la oración del Ángelus (*Angelus Domini nuntiavit Mariæ*) y el tiempo sagrado que se invoca. El llamado del *Ángel del Señor* otorga a ese mundo silvestre una belleza única, apartada y diferente. El aliento bucólico del poema se realza, al ser trazado en conjunción con una vivencia religiosa; es esta la que confiere al paisaje su

significación. Junto a una implícita visión de Dios-Cristo (por el Padrenuestro), hay en el poema una evocación de su armonía, del mundo y los seres bajo su gracia.

El sentido de lo sagrado, la evocación de Dios, se hace indirectamente; se desglosa en cada significado de belleza atribuida a las cosas, a los animales, al tiempo. Y algo crucial: la sacralización roza el mundo del trabajo, y su corolario, el descanso. Al llamado del ángel, toda actividad se detiene (las eras quedan solitarias, las hogueras apagadas, la tierra barbechada), el sosiego de los seres prevalece, en otro orden, desde el crepúsculo angélico.

El recrear ciertas formas clásicas o jugar con estas para obtener una versión propia, no solo indica en Jacob una aguzada consciencia de sus recursos retóricos, también evidencia su necesidad de trabajar sobre el lenguaje, explorar en las formas expresivas para hacer emerger una realidad específica. En buena medida, su poesía nutre y continúa la tendencia a sublimar la naturaleza, muy presente en la literatura chihuahuense; su particularidad consiste en que esa sublimación se cumple mediante la sacralización del paisaje. En promociones poéticas posteriores, dicha tendencia aflorará, pero en versos libres. Ahora bien, su expresión lírico-religiosa parte de los símbolos cristianos originales (*Ángelus domine*, Padrenuestro), y los une a valores semánticos profanos, configurando un discurso que imanta la unión amorosa, por ejemplo, con los significados divinos. Desde este poema, escrito probablemente al mediar el siglo XX, se puede advertir los nuevos puentes discursivos por los que transitará la poesía religiosa chihuahuense.

“*Ángelus domine*” resulta un texto excepcional por varias razones; la inmediata, porque en él confluyen la búsqueda expresiva, como he afirmado antes, y la sensibilidad romántica. El poema transita de lo moderno (el verso suelto, la irregularidad métrica, la variedad estrófica) a la percepción idealizada del mundo (el campo idílico). Ese desorden interno en su construcción (como una brecha que la recorre) le insufla su delicada fuerza, su ambivalente belleza.

Luego, quizá precisamente por ese atisbo romántico, es uno de los últimos poemas que ofrece dos imágenes fundamentales en el mundo del texto: la de un Dios protector y bueno, a cuyo llamamiento seres y cosas se purifican, y, sede de esta imagen, otra, la de un mundo rural de sencillez y hermosura (“El aire viene henchido //de bronces. //Los árboles del río se postran //para oírlos. Y en su oración sumisa //un vaho, como incienso, //anubla sus miradas”). Un lugar, hoy, en buena medida inexistente.

Hasta este momento, es posible encontrar, en la poesía chihuahuense, la imagen o configuración de Dios. Todavía, escribir sobre lo divino y trazar la poetización de Dios era un esfuerzo estético, emprendido por los poetas para trascender las limitaciones humanas. Aún se cumplía, en esta producción lírica, aquella intención contenida en el *Corpus Dionisiacum*: “hacer humano lo divino y materializar lo inmaterial” (Pseudo Dionisio Areopagita, 2007, p. 174).

CAPÍTULO V

DEICIDIO Y AÑORANZA DE LO SAGRADO EN LA POESÍA CHIHUAHUENSE (1960-2004)

La rebeldía es una ascesis, aunque ciega.
Si el rebelde blasfema entonces, es con la
esperanza del nuevo dios. Se agita bajo el
choque del primero y más profundo de los
movimientos religiosos, pero se trata de un
movimiento religioso defraudado.

Albert Camus

La lírica chihuahuense de la primera mitad del siglo XX instauró en el discurso poético el origen de un devenir: la imagen de Dios y la representación de lo sagrado no permanecen inmóviles en el tiempo ni en la existencia de los seres humanos. Se transforman, adquieren nuevos matices de sentido, incluso Dios se humaniza y se convierte en un ser comprensible a través de la figura de Cristo, o más precisamente, se hace inteligible a través del discurso en torno a Jesucristo. De este modo, la imagen divina participa del devenir histórico, de la cambiante vida humana.

Como se ha expuesto en los dos capítulos anteriores, el creyente del siglo XIX se dirigía a un Omnipotente y Altísimo Dios. La representación de este Ser dista bastante del Dios vulnerable y abandonado percibido por Herminia Gándara y Ricardo Nieto; también es lejana a esa entidad de armonía y virtud expresada por Luis García de León, o a la de Otilia García de Rivas, por mencionar solo a algunos.

Entonces, se había instalado en el discurso poético un signo de origen y cambio en torno a la representación divina. Ese signo transformador, capaz de

incorporar lo sagrado a la historia fue, por supuesto, Jesús Cristo. Él —la poetización de su imagen— inscribió en la poesía chihuahuense dos macrosentidos: la humanización de Dios (con todos los significados que esta conlleva) y la exaltación de lo humano a través de Dios. De ahí proceden las imágenes y representaciones divinas que se expondrán en el presente capítulo.

Antes, es necesario que me refiera sucintamente a una generación literaria cuyos textos poéticos no forman parte del *corpus* aquí analizado. Dicho grupo, sobresaliente desde los años postreros del siglo XIX y las primeras décadas del XX, estuvo conformado por una pléyade de pensadores, filósofos, poetas, narradores, ensayistas, etc. De ellos, los principales son Pablo Ochoa, Guadalupe Artalejo del Avellano, Porfirio Parra, Gregorio Prieto, Juan Holguín y Burboa, entre otros. Constituyen una generación o grupo intelectual ante la historia de la literatura chihuahuense; sin embargo, sus integrantes pertenecieron a distintos ámbitos sociales, cultivaron diferentes géneros literarios, sostuvieron entre sí concepciones del mundo divergentes. No obstante, hay en todos ellos un elemento común: la ausencia de Dios en sus textos.

Por diversas razones y desde posiciones filosóficas o ideológicas distintas, prevalece en todos ellos una actitud de alejamiento, negación o duda frente a Dios. Así, es posible observar cómo durante la primera década del siglo XX, la lírica chihuahuense abrevaba en dos veneros: el declinante romanticismo y el ascendente positivismo. Pablo Ochoa es el representante por antonomasia del primero; Porfirio Parra, del segundo. Entre la visión de Ochoa y la de Parra parece mediar un mundo. En la poesía de Pablo Ochoa, la duda, la incertidumbre y la muerte lo determinan todo: la música desgarrada del poema, la proclamación de la nada como un sentido que filtra todos los estratos de sus textos. Dios es una sombra apenas, un dicho que le han transmitido, una historia contada. Frente al relato bíblico, el poeta declara: “Yo nada de esto sé: solo comprendo //que mi origen ignoro y mi destino, //que sin saber

porqué me hallé viviendo, //que me arrebató un vértigo gigante /y me lleva sin rumbo y sin camino" (Campbell y Rivera, 2002, pp. 76-79)

Por su parte, en la poesía de Porfirio Parra no hay Dios, o se yergue un nuevo Dios, cuyo nombre se textualiza en varias nominaciones: el hombre, la naturaleza, el progreso. Se alzaba con él, efectivamente, una nueva religión, la religión de la humanidad comtiana. Este proceso cumplía la lógica de la sociedad porfirista, en cuyo seno Parra ejercía como un sacerdote del progreso. De ahí que perciba la vida como una lucha portentosa, en la que el hombre fuerte y decidido deberá erigirse victorioso. En la perspectiva de Parra, el hombre podía ser, o ya era Dios: "¡Corone o no mis actos el renombre, //me importa poco, que en mi pecho llevo//alma de un Dios en corazón de hombre!" (1896).

Opuestos en sus concepciones del mundo y de la vida, Ochoa y Parra compartieron la ausencia de Dios. El primero, por la vehemencia con que asumió sus incertidumbres. Pablo Ochoa era esencialmente un rebelde; exigía un principio explicativo de la vida, de la muerte, del dolor. Su oposición a la muerte no manifestaba tanto un temor, sino una pregunta;⁵⁶ la interrogante sobre el sentido de la muerte y, por ende, el sentido de la vida. Tal vez desdeñara el relato bíblico del origen; quizá Jesucristo y su acto redentor le resultaban incomprensibles, pues no daban respuesta al porqué de la vida y al porqué de la muerte. En su poesía vibra la

⁵⁶ Tal vez, a su consciencia y obsesión por la muerte, se sumaron los conflictos políticos de esa etapa chihuahuense; la feroz campaña entre el poderoso cacique Luis Terrazas y el gobernador porfirista Lauro Carrillo; Pablo Ochoa se sentía comprometido con el terracismo, cuyo grupo manipuló, involucró y dejó en la picada a quienes se habían atrevido a luchar contra el dictador Díaz. Uno de los más enconados momentos de esa campaña fue el que protagonizó Pablo Ochoa quien, supuestamente por un comentario contra el poeta Salvador Díaz Mirón, se batió en duelo con un partidario del gobernador Carrillo. En dicho duelo no hubo trampas y se siguieron las reglas de honor; pero Ochoa murió en ese duelo. Los terracistas utilizaron la muerte del poeta para continuar su campaña de odio e intriga, la cual desembocaría en la dura represión enviada por Díaz contra todos los opositores de Chihuahua, especialmente contra los campesinos de Tomochi. (octubre 1892). Por supuesto, luego de tanta y variada muerte, Terrazas y los suyos salieron indemnes (Almada, 2010, p. 35).

pregunta, lanzada a ese “abismo insondable de la nada”, no hay Dios en esa poesía, hay la búsqueda delirante e inútil de una respuesta sagrada: “y la siniestra esfinge no responde...” Pablo Ochoa andaba, sin saberlo, como el rebelde aludido por Camus, “en busca de una moral o de una realidad sagrada” (Camus, 2010, p. 122).

Porfirio Parra proclamó en su poesía la facultad creadora del hombre. El ser humano del positivismo —sin Dios, sin religión, sin ilusiones de trascendencia— se textualiza en su discurso hiperbólico, saturado de exclamaciones retóricas y en su célebre metáfora del dínamo, para representar la fuerza transformadora de *sapiens*.

Históricamente, Pablo Ochoa —su poesía imbuida del espíritu de Víctor Hugo— y Porfirio Parra —su lirismo inspirado en la obra de Comte— son los antecedentes directos de esa lírica chihuahuense que, desde los años sesenta, se deslinda de lo sagrado o se debate contra Dios.

Por lo demás, si temáticamente la poesía escrita a partir de la década de los sesenta muestra una ruptura, tanto en su representación del Ser divino como en la actitud del sujeto lírico ante la deidad, formalmente parecería consumarse dicha ruptura.

Ciertamente, Ochoa y Parra son los antecedentes poético-históricos de tal transformación; sin embargo, ambos seguían respetando en su escritura ciertos cánones literarios. Tanto el romántico como el positivista circulaban en la retórica clásica. El desapego, o la fluctuación de las pautas métricas tradicionales, como se vio en el capítulo anterior, despuntarán hasta los textos de Norberto Prieto y Alfredo Jacob.

El desorden se hace evidente en la producción poética chihuahuense de los años sesenta. La ruptura con los modelos poéticos tradicionales es una de las expresiones de dicho desorden y abarca modificaciones en todos los aspectos y niveles del lenguaje poético. Ahora bien, quizá no se llevó a cabo en *toda* la obra poética de *todos* los poetas de esta promoción; pero en cierto momento, y en

determinados textos, todos han explorado en los ámbitos del versolibrismo, del coloquialismo y la disolución de la estrofa. Esto se verá en los poemas objeto del análisis del presente capítulo.

En la poesía producida a partir de la década de los sesenta, Dios vuelve a estar muy distante de los seres humanos. Esta lejanía es peculiar. Si en la perspectiva de los poetas de los siglos XVIII y XIX la razón de su alejamiento radicaba en la propia condición divina —omnipotente, infinito, eterno, altísimo— y era parte de su eficacia al actuar sobre la vida terrenal, desde la mirada moderna de los poetas chihuahuenses, el distanciamiento y la negación de Dios provenía de su incapacidad para responder a los planteamientos vitales de los hombres. Eso en lo que toca al Dios Supremo del Antiguo Testamento. En lo referente a Cristo, su crucifixión y muerte representaban una profunda derrota de lo divino, y la supremacía de la ignominia humana.

Estos sentidos de negatividad en torno a Dios se configuran durante los últimos cuarenta años del siglo XX. El proceso se inicia con el escepticismo o la fatiga de la fe, como se advierte en el siguiente texto, incluido en *Dunas*, cuya primera edición es de 1996, aunque su autor, Víctor Aldrete, los escribiera en 1964.

Soy un hombre de mi tiempo

Tengo prisa, sufro apremios
y no tengo la menor disposición
de ser un Redentor en busca
del éxtasis sangriento del Calvario,
ni un Quijote desfacedor de entuertos
y vengador de agravios que provoque
la angustia de Sancho
viéndome como un guiñapo prendido
en las aspas de los molinos
que acentúan la bucólica belleza
de los campos de Montiel.

Soy, aunque yo no lo quisiera,
solo un hombre de mi tiempo;
uno de tantos,
susceptible al temor y a la fatiga
y lo que es peor, ¡al desaliento!
Soy un hombre de mi tiempo
debatíendome en un clima
de histeria colectiva,
y tengo miedo,
mucho miedo,
¡el mal de nuestro tiempo!

Tres estrofas heterométricas organizan este poema. La primera de doce versos; la segunda, de cinco; la tercera, de seis. Los tonos de cada estrofa ofrecen significativos matices. La primera y más amplia hace prevalecer versos largos (cuatro endecasílabos, dos dodecasílabos, dos eneasílabos) sobre los menores (tres octosílabos, un hexasílabo). También en los ritmos acentuales de estos versos hay diversidad; el ritmo trocaico de octosílabos y endecasílabos (un heroico y un sáfico) orientan, relativamente, el tono de la estrofa, al contrapuntear los ritmos mixtos y dactílicos. Estos últimos provienen del par dodecasílabo (semilibras), del dúo de eneasílabos, de un tercer endecasílabo semilibre y otro dactílico, así como del hexasílabo dactílico. Hay, así, un rejuego entre versos mayores y menores; y entre las acentuaciones mixta y dactílica, y la trocaica establecida por los metros guías, octosílabos y endecasílabos. El resultado es un ritmo estrófico que va de cierto tono suave y equilibrado, sostenido en los troqueos (Soy un hombre de mi tiempo → óo óo óo //Tengo prisa, sufro apremios→ óo óo óo óo) y la fuerza un tanto disruptiva que salta, literalmente, de los dactílicos y mixtos (y no tengo la menor disposición→ oo óo oo óooo ó(o) //de ser un Redentor en busca→ o óooo óo óo). De este modo, la estrofa inicial adquiere un tono de alegato, que alterna con fuertes dejos de narratividad (“viéndome como un guiñapo, prendido //en las aspas de los molinos // que acentúan la bucólica belleza// de los campos de Montiel”).

En la segunda serie, aunque continúa la heterometría (un eneasílabo, un octosílabo, un decasílabo y un endecasílabo melódico, todos con ritmos trocaicos, y un solo pentasílabo dactílico) se produce un tono menos abrupto, quizá porque los versos largos cobran uniformidad frente al único pentasílabo (uno de tantos → óoo óo). De esta manera, el tono se vuelve reflexivo, con una ligera intensificación producida por la exclamación retórica que cierra la segunda estrofa (“¡al desaliento!”).

El tercer conjunto refuerza el tono explicativo; todos sus versos son menores y prevalecen en todos los ritmos trocaicos. Así, el texto cierra con un tono que, siendo de alegato y explicación (“debatíendome en un clima //de histeria colectiva”), se repliega en la voz poética (“y tengo miedo /mucho miedo”), para resurgir como una especie de “conclusión lírica” (“¡el mal de nuestro tiempo!”) destacada mediante la exclamación retórica final. Tal es el juego métrico que se despliega en las tres estrofas, y que en grado importante impulsa el tono de las mismas.

En cuanto a la estructura acentual del poema, predominan los ritmos trocaicos de los distintos metros (Soy un hombre de mi tiempo → óo óo óo óo // y vengador de agravios que provoque → ooo óo óo oo óo// susceptible al temor y a la fatiga → oo ó oo óo oo óo; //que acentúan la bucólica belleza → oo óo oo óo oo óo) aunque dejan un margen considerable para los dactílicos y mixtos (viéndome como un guiñapo prendido → óoo óoo óoo óo //en las aspas de los molinos → oo óo óoo óo), de modo que estos imprimen cierta fuerza heterogénea, la cual parece frustrar, en una primera percepción, la expectativa rítmica. Pero es, efectivamente, una apariencia. En el mismo tenor, deben notarse los versos semilibres,⁵⁷ con su propia

⁵⁷ **Verso semilibre** es aquel “cuya acentuación no concuerda con los habituales tipos rítmicos de sus respectivas medidas.” En los versos que cito, el primero es de nueve sílabas, acentuado en las 1ª, 4ª y 8ª. Tal acentuación no concuerda con ningún tipo rítmico establecido para los eneasílabos. El segundo ejemplo es un endecasílabo; su primer acento va en la sílaba 3ª, lo que haría esperar un melódico; mas no es así, porque el segundo apoyo está en la 8ª, no en la 6ª, como ocurre en los endecasílabos melódicos. A estos casos se les denomina versos semilibres (Navarro, 1972, p. 451 y pp. 196-204).

acentuación (Soy, aunque yo no lo quisiera → óoo óooo óo //ni un Quijote desfacedor de entuertos→ oo óo ooo óo óo). Se tiene, entonces, un poema de versos polirrítmicos, cuya ríspida sonoridad se ve enfatizada por los repetidos encabalgamientos supermétricos,⁵⁸ especialmente los que recorren la estrofa primera (“de ser un Redentor en busca// del éxtasis sangriento del Calvario,” //” y vengador de agravios que provoque // la angustia de Sancho”), y que continúan hasta la final (“Soy un hombre de mi tiempo” //”debatíendome en un clima// de histeria colectiva”). Por lo demás, el encabalgamiento se asocia a ese rejuego entre metros mayores y menores descrito líneas arriba e interviene directamente en el deajo narrativo que, en ciertos momentos, muestra el poema. Momentos prosísticos superados líricamente, en el conjunto, por la dinámica acentual y las exclamaciones retóricas que avivan el ritmo global del poema.

Sobre el ritmo de timbre, las 18 rimas del texto son asonantes; 17 son paroxítonas. Solo dos (semi internas) son oxítonas (“disposición-Redentor”). La mayoría de rimas son continuas. Hay cuatro versos sueltos. Ciertas asonancias, en especial aquellas con los fonemas *eo* como eje (tiempo, desaliento, miedo) se asocian a la acentuación paroxítona y crean algún efecto de intensidad tímbrica. En la siguiente página se muestra el esquema de rimas.

⁵⁸ El encabalgamiento, siendo una figura retórica que atañe directamente a la forma de las frases, repercute a la vez en el nivel fonológico, desde el momento en que altera o rebasa los límites de la unidad métrico-rítmica de un verso y abarca una parte del siguiente. El encabalgamiento afecta, entonces, las estructuras rítmica, métrica, sintáctica, y produce, asimismo, efectos de sentido. Repercute en la construcción global del poema. Navarro (1968, pp. 34-35) lo considera un complemento rítmico, como la correlación, la repercusión o la armonía vocálica. Desde su explicación, el encabalgamiento evidencia la asimetría que puede darse entre la sintaxis y el ritmo versal, y su valor reside en la eficacia para enlazar, ya sea suave o abruptamente. Enlace que es morfosintáctico, pero también fónico y semántico.

Estrofa I	Estrofa II	Estrofa III
8a	9C	7a
8a	8a	8c
11B	5a	7c
9B } rima interna	11C	5a
11—	10A	4a
11A		7a
11—		
6a		
11A		
9A		
12—		
8—		

Tal es, entonces, el andamiaje fonológico de otro texto que, moviéndose aun dentro de las formas poéticas canónicas (organización estrófica, uso de metros y acentos tradicionales) vuelve a poner sobre la página un desorden: el desfase de unos contenidos ideológicos que no llegan a expresarse en esas formas tradicionales. Los versos semilibres y los encabalgamientos que aparecen en el texto resultan insuficientes. Tampoco bastan los dejes narrativos del poema ni su desleída asonancia. Cinchadas en tales formas, las ideas del poeta parralense no alcanzan a galopar.

Con respecto a su estructura morfosintáctica, el poema inicia con un enunciado declarativo que establece, desde ya, el atributo singular y clave del sujeto lírico. Este, textualizado en el verbo ser —que se conjuga en el presente indicativo y la primera persona del singular— expresa la cualidad que lo define: un ser humano propio de su tiempo, o lo que es igual: un ser sitiado por las circunstancias. Los subsecuentes sintagmas desglosan el significado de ser una persona condicionada por la historia; son enunciados declarativos que configuran una etopeya del sujeto de la enunciación.

En el verso décimo tercero, mediante la conjunción adversativa “aunque”, se manifiesta algún sentido opuesto a ese retrato moral (“Soy, aunque yo no lo

quisiera”), oposición que se diluye en los siguientes enunciados, que reafirman las cualidades morales del sujeto. Este se autodefine como ajeno y desdeñoso ante cualquier vocación redentora o heroica. Traza una figura espiritual cuyo lastre son las circunstancias históricas y sociales, que convierten al individuo en un ser lleno de prisa y fatiga (“solo un hombre de mi tiempo; uno de tantos, // susceptible al temor y a la fatiga // y lo que es peor, ¡al desaliento!”).

Los enunciados finales del texto constituyen una reiteración por sinonimia (“¡y tengo miedo, / mucho miedo!/¡el mal de nuestro tiempo!”) que culmina estableciendo el atributo esencial de la época: el miedo. Pese a esto, más que una expresión del miedo, el sentido global de la composición proyecta el escepticismo y el decaimiento del espíritu.

Para el parralense Víctor Aldrete —ubicado generacionalmente en el segundo tercio del siglo XX, si se atiende la fecha de creación de *Dunas* (1964) y las noticias biográficas que da el prologuista del mismo, Carlos Montemayor, su coterráneo, alumno y amigo— dicha época se presentaba agitada por los cambios. Desnortado al experimentar tales cambios, solo le queda el desaliento. Desde este, no hay el menor asomo a lo sagrado. Dios parece ausente en este espíritu agobiado por las circunstancias y la incertidumbre. Lo trascendente también ha sido abolido. El ideal tampoco tiene cabida. En la visión puesta en texto, el devenir histórico trae agobio, desazón, fatiga. Un incipiente nihilismo palpita en este y otros textos de Aldrete.

La siguiente promoción, cuya obra se gesta o se columbra desde los años sesenta, empezó a publicar sus textos en décadas posteriores. Así, vemos hasta 1985 la publicación del poemario *El ángel y el centauro*, de Gaspar Gumaro Orozco. Él se formó literariamente al final de los años cincuenta y principios de los sesenta. Su obra y la de algunos de sus coetáneos, ofrece un sentido negativo de Dios: un odio secular ha filtrado la representación divina. Dios se alza como la gran pregunta o el

vacío o el antagonista del hombre. De Orozco es el poema siguiente, del libro *Labrando el laberinto* (2009).

Señor

Soy la lanzada,
el cuarto clavo sobre el pecho de Jesús,
índice incrédulo de Tomás que toca
las heridas. Dedo acusador.

Filicida.

Espada de tu arcángel hasta los gavilanes hundida
en el calvario la cruz.

Fratricida.

Señor

tu diestra se ilumina con la luz que nos robaste.

Tú

que viste y pusiste sobre la cabeza de los filisteos
la sangre derramada,
moviste los hilos y empezó la función de marionetas.

Un lobo que se lavaba las manos
—centurión civilizado que creyó con Herodes
y Caifás que el agua era cristalina—.
Brotaron cuatro veneros rojos como el cielo ardiente
y tus centuriones dicen —diáfanos son— como el llanto.

Era miope Longinos, ¿recuerdas?
Y fue el que te dio la lanzada.
Y quedóse el asta señalando de abajo a arriba la tierra
como el índice acusando la inmolación de un justo.

Yo lo vi todo.

Era el hombre que en la vía te escupió
era Judas y Caifás y Barrabás y Herodes.
Era el judío de la chusma que no comprendió.

El mismo Pedro que tres veces te negó
en medio de los asesinos.

Debajo
monjes nórdicos jugaban tu manto en el cubilete...
A tu diestra
un asesino que invitabas esa noche a tu banquete.
Tu siniestra abominaba al ladrón
que te llamaba ¡Salvador! y te gritaba
¡Salvador, salva tu suerte!

Arriba
camino vedado al hombre
senda que recorre el ángel
un dios cargado de sueño te abandonaba
Cristo humano
a morir mi misma muerte.

Poema conformado por 43 versos, que se organizan en diez series heterométricas: la primera de seis versos, la segunda de tres, la siguiente de dos, la cuarta de cuatro, la quinta de cinco, sexta y séptima de cuatro versos cada una, la octava de solo un par, la novena de siete y la décima de seis. El metro es irregular; 16 versos son de arte menor (un monosílabo, dos bisílabos, un trisílabo, cuatro tetrasílabos, dos pentasílabos, un heptasílabo, cinco octosílabos); el resto, de arte mayor (dos eneasílabos, dos decasílabos, tres endecasílabos, dos dodecasílabos, cuatro tridecasílabos, un tetradecasílabo, cuatro pentadecasílabos, tres hexadecasílabos, tres heptadecasílabos y dos octodecasílabos). Por supuesto, unos y otros presentan irregularidades acentuales que los convierten en versos libres, o semilibres, según la noción de Tomás Navarro (1972). De sus 43 versos, el poema presenta 28 libres, alternando con 15 tradicionales, cortos y largos.

Dos elementos tienden a repetirse en las estrofas: el énfasis sobre la pausa, mediante el punto que invariablemente cierra cada serie; y, de modo singular, el inicio de seis de estas con un verso muy breve (pentadecasílabo, como máximo). Los metros cortos funcionan estratégicamente; primero, son hitos que inician el compás

de cada estrofa; y luego, en el interior de esta, intensificando ese compás, como una fugaz percusión:

Debajo
monjes nórdicos jugaban tu manto en el cubilete...
→ A tu diestra
un asesino que invitabas esa noche a tu banquete
(...)

O bien, cierran la estrofa con una especie de resonancia dramática:

índice incrédulo de Tomás que toca
las heridas. Dedo acusador.
→ Filicida.

Si los versos breves hitan el ritmo de las estrofas, los mayores lo despliegan e impelen hasta la narratividad:

Yo lo vi todo.
Era el hombre que en la vía te escupió
era Judas y Caifás y Barrabás y Herodes.
Era el judío de la chusma que no comprendió.

O insinúan el dialogismo:

Brotaron cuatro veneros rojos como el cielo ardiente
y tus centuriones dicen —diáfanos son— como el llanto.

[...]
Era miope Longinos, ¿recuerdas?
Y fue el que te dio la lanzada.

Adelanto, entonces, que hay un cierto tono (ritmo estrófico), singularmente importante para el trazo general del razonamiento poético.

El desorden se hace evidente en el aspecto rítmico-acental, con la profusión y mezcla de acentos; aunque no cristaliza un esquema acental, ciertos versos en

moldes tradicionales (eneasílabos dactílicos en la parte media del texto y octosílabos trocaicos en la estrofa final) hacen su trabajo. Modulan, ofrecen sonoridades que se reconocen vagamente, como las notas disgregadas, pero sonantes, de una canción conocida. Pese a esto, domina el versolibrismo (Espada de tu arcángel hasta los gavilanes hundida → (7+10) o óo oo óo: óoo oo óoo óo; en el calvario la cruz → ooo óo; que viste y pusiste sobre la cabeza de los filisteos → o óo oóo óo oóo ooo oóo).

Aunque puede observarse un voluntario alejamiento de las formas tradicionales, el autor acude a estas para ceñir fónicamente el poema, concentrando su sonoridad; por ello el uso de la rima, especialmente la consonante, para intensificar el ritmo en momentos clave (Filicida, hundida, fratricida; lanzada, derramada; escupió, comprendió, negó;) y la asonante, dispersa y asistemática (*manos, llanto, justo*) que cohesiona el conjunto total. Se capta, así, una exigua ritmicidad a través de los elementos fónicos explicados.

Sin embargo, ni el incipiente esquema acentual ni la frugalidad de las rimas construyen el ritmo de este poema. Su principio de construcción responde, prioritariamente, a un desarrollo semántico, en el cual se implica una doble noción poética: primera, se textualiza una imagen divina contradictoria, que hesita entre la imagen de un Dios contrario y de cierta forma enemigo del hombre (“Señor //tu diestra se ilumina con la luz que nos robaste.”) y la de un Dios justo pero incapaz de salvarse, vencido por un destino demasiado humano (“un dios cargado de sueño te abandonaba //Cristo humano //a morir mi misma muerte”). Y una segunda noción subyacente, pero puesta en juego, tocante a la poesía, que la comprende fundamentalmente como realización estética de lo humano, en la cual se conjuga las formas poéticas con las experiencias e ideas del poeta. Si esas formas son puertas para el poeta y su discurso, habrá que abrirlas y salir por ellas. Si, por el contrario, escollan la ruta, habrá que removerlas o transformarlas. De ahí que la poesía de

Orozco se haya tomado la libertad del verso libre, sin renunciar del todo al verso tradicional y popular.

De esa doble noción, pues, emerge este poema cuyo ritmo se genera en el pensamiento, más que en las instancias fonológicas. El verso libre de Orozco desarrolla un razonamiento que es poético, pero es también ideológico; tal desarrollo hace prevalecer las leyes sintácticas sobre las fónicas. Los versos del poema se articulan en aras de un principio semántico, ¿cuál? Levantar una argumentación contra el *omnicreador*,⁵⁹ disputándole la verdad sobre el relato de la Pasión de Cristo. Tal alegato, que desde la cultura occidental cristiana equivale a un desorden ideológico, a una entropía en el sistema de ideas morales, se proyecta en la intencionalidad de sentido, la cual privilegia, para ritmar, procedimientos distintos a los del poema tradicional. Y son distintos porque se sitúan en los niveles sintácticos y semánticos de la lengua, desde los cuales generan un ritmo de ideas, más que un ritmo de carácter fonológico. De nuevo, estamos ante un desorden genésico, es decir, un desorden capaz de generar otro orden.

Veamos, entonces, el nivel morfosintáctico del texto. Este da inicio con ocho enunciados declarativos que conforman las dos primeras estrofas: la declaración de atributos asumidos y expresados por el sujeto (la voz poética del texto). Estos ocho enunciados enumeran las características de dicho sujeto; pero no es una predicación directa o explícita. Salvo la primera afirmación, que manifiesta el nombre y la predicación sobre el mismo (“Soy la lanzada”), en los restantes versos, los objetos emblemáticos de la Pasión cristiana (lanza, clavo, índice, cruz), símbolos en sí mismos, se fusionan con el sujeto lírico, de manera que se configura, mediante estas metáforas *in absentia*,⁶⁰ la etopeya de ese sujeto: (“el cuarto clavo sobre el pecho de

⁵⁹ Así denomina el poeta Orozco a Dios, en otro texto del poemario *Labrando el laberinto* (2009).

⁶⁰ La llamada metáfora *in absentia* se construye no por sustitución ni analogía, tampoco como abreviación, sino por la fusión de las dos entidades (términos) que la constituyen. Ocurre, entonces, una traslación de sentido, un sentido nuevo que nace por esa interacción semántica, que siempre es

Jesús, //índice incrédulo de Tomás que toca //las heridas. Dedo acusador.//Filicida.
//Espada de tu arcángel hasta los gavilanes hundida//en el calvario la cruz. //Fratricida”).

En las dos estrofas iniciales, se trata, ciertamente, de una metaforización fincada en el sujeto —formalizado en un “yo” tácito, contenido en el verbo *ser* conjugado en indicativo y primera persona singular—, quien va enumerando asindéticamente los rasgos de su imagen moral: crueldad (el cuarto clavo, la lanza, la espada), incredulidad (el índice del escéptico), delación (el dedo acusador), violencia (del fraticida); los feroces predicados de ese sujeto lírico que, sin rastro de hipocresía, frente a su propia y desesperanzada maldad, antepone a los atributos divinos, los cuales se textualizan en las dos siguientes estrofas.

Avístese, desde ahora, que el poema proyecta dos representaciones de Dios: la del Señor (el Creador y Omnipotente) y la imagen de Jesús (¿Dios? del Calvario). La etopeya del sujeto tiene como correlato la del Omnicreador. Un anti-proverbio preside la textualización de dicha imagen (“Señor //tu diestra se ilumina con la luz que nos robaste”). Nuevamente, se permuta el sentido de la tradición bíblica: en lugar del Dios que es Luz en sí mismo, se reclama y cuestiona a un dios que ha robado esa luz a los seres humanos. Primer argumento, que da origen al primer atributo divino. En la cuarta serie, se configura la etopeya divina mediante acciones (“Tú //que viste y pusiste sobre la cabeza de los filisteos //la sangre derramada, //moviste los hilos y empezó la función de marionetas”); dichas acciones equivalen o devienen en metonimias de relación espacio-temporal (en la primera relación, mediante una parte del todo, la cabeza de los filisteos, se nombra el destino de todo ese grupo humano; y la otra relación, una parte del cuerpo de Cristo, su sangre,

realimentación lingüística. En la metáfora in absentia los dos términos no están explícitos y el sentido solo se obtiene atendiendo la totalidad del texto. En el poema aquí analizado, únicamente la primer metáfora explicita los dos términos (yo—lanzada), por lo cual es la única metáfora “en presencia”.

designa la totalidad de su sacrificio), cuyo sentido culmina en una predicación de atributos: un Hacedor terrible y manipulador.

Constituidas las etopeyas del sujeto lírico y de Dios, la quinta y sexta estrofas se centran en el relato del Calvario, reformulándolo. En dichas series, se hace evidente cómo el sentido y la intencionalidad modulan la estructuración del poema. En la disputa con Dios por la verdad de la Pasión cristiana, se despliegan recursos prosísticos, más que líricos. Una cadencia narrativa filtra ambas estrofas; en ellas se producen los cuatro únicos encabalgamientos del texto; se utilizan rigurosamente signos de puntuación (el punto, la coma, el guion largo); intervienen personajes, cuyo perfil se traza por metonimización (Pilatos —“un lobo que se lavaba las manos” —); también metonímicamente se nombra el poder, a través de ciertas acciones de sus personeros (“y tus centuriones dicen —diáfanos son— como el llanto”). Y mediante metáfora *in absentia* (“Brotaron cuatro veneros rojos como el cielo ardiente”), se introducen elementos que modifican el texto bíblico. La estrofa quinta replantea el relato neotestamentario, de modo que la sangre de Cristo (“cuatro veneros rojos como el cielo ardiente”) es desvirtuada, desmentida por la voz del poder político, que la impone discursivamente como agua (“y tus centuriones dicen —diáfanos son— como el llanto”) negando así el milagro producido por el martirio de Jesús. En esta reformulación no se alude al agua que brotó del costado divino, luego de ser herido por la lanza (San Juan, 19:33, 34, 35), sino al agua con la cual, desde la versión falsificada de los poderosos, se intenta recubrir la sangre del Cordero. Entonces, según la estrofa, al milagro de la sangre divina, se opone una versión mixtificada que afirma que tal sangre es agua. Ahora bien, no es que el sujeto de la enunciación critique a ese poder político personificado en Herodes, Caifás, Pilatos y los centuriones; no, la mixtificación elaborada desde el poder político conviene perfectamente a su alegato, dirigido a desmentir la versión bíblica. Entonces, refrenda y difunde la asunción histórica de esa falsificación (y por metonimia, la de

todas las demás falsificaciones decretadas por cualquier poder). He aquí una tensión y un desenlace narrativos, no poéticos.

En la estrofa sexta, surge un fugaz matiz de dialogismo (“Era miope Longinos, ¿recuerdas? //Y fue el que te dio la lanzada”). La ironía aceda ese diálogo. Si el que arrojó la lanza contra el costado del Cordero es un ser incapaz de tino y precisión, ¿cómo es que pudo herirle? ¿Lo hirió efectivamente? La ambigüedad, propia del sarcasmo,⁶¹ deslinda al sujeto de una auténtica proximidad a Cristo. Pero cede, pues su raciocinio admite la esencial injusticia de la Crucifixión (“Y quedóse el asta señalando de abajo a arriba la tierra //como el índice acusando la inmolación de un justo”).

En las series séptima y octava se vuelve a los atributos del sujeto, amplificándolos con la adición de nuevas predicaciones. Hay paralelismo entre estas estrofas y las dos primeras. Dicha ampliación⁶² traza un proceso descendente, cuyo inicio es el primer enunciado declarativo (“Yo lo vi todo”). Tal declaración equivale a una atribución superior, la de *ser testigo* de los hechos. Este atributo del sujeto lírico es eco (lo parafrasea) y contrapunto (lo opone) de los versículos de Juan: “Y quien lo vio lo asegura y su testimonio es verdadero. Y él sabe que dice la verdad y la *atestigua* para que vosotros también creáis.” (San Juan, 19:35). En las estrofas aludidas, mediante la metáfora *in praesentia* y la enumeración, el sujeto se despliega en varios testimonios, al fusionarse con cada uno de los protagonistas simbólicos de la Pasión —Judas, Caifás, Barrabás, Herodes, el judío blasfemante, el judío ignorante, Pedro—. Vía la metaforización, el enunciante poético es la ofensa al Cordero (“Era el hombre

⁶¹ La **ironía** o sarcasmo es una figura de pensamiento, pues afecta la lógica ordinaria de la expresión. Sus características principales son la inversión semántica (antífrasis); la disemia, que le da su peculiar ambigüedad; su gran eficacia ilocutiva (acto de habla), puesto que en la ironía hay una intención de agredir, denunciar, apuntar a un blanco.

⁶² Entiendo la **ampliación** como figura retórica consistente en dar relevancia o realzar un tema, un sintagma, un término, mediante diversos procedimientos como la repetición, la acumulación; y también usando otras figuras, paráfrasis, metáfora, enumeración, etc.

que en la vía te escupió); es la represión (Caifás y Herodes); es la traición (Judas); es la elección de los intereses mundanos (Barrabás); es la incompreensión del acto redentor (“Era el judío de la chusma que no comprendió”) y es la negación de lo que se ama (“El mismo Pedro que tres veces te negó”). En efecto, vía la metáfora, se define como la hez de la tierra.

Otro paralelismo de construcción se establece entre la siguiente estrofa, la novena, y las series quinta y sexta, descritas párrafos antes; un principio prosístico vuelve a prevalecer en aquella; se esboza una distribución espacial mediante el adverbio (“Debajo”) y el complemento circunstancial (“A tu diestra”); intervienen singulares personajes (“monjes nórdicos jugaban tu manto en el cubilete //un asesino que invitabas esa noche a tu banquete.”) y nuevamente se altera el relato bíblico en largos versos que recurren al último encabalgamiento del poema (“Tu siniestra abominaba al ladrón //que te llamaba ¡Salvador! y te gritaba//Salvador, salva tu suerte!”). De nuevo, el dialogismo filtra las expresiones. El sujeto entabla un tú a tú con el Cristo crucificado, y rompe el paralelismo con el imperativo último (“¡Salvador, salva tu suerte!”), que opera como un *crescendo*, coadyuvante de la conclusión poética.

La estrofa final —culminación del sentido— si bien continúa animada por el cuestionamiento y la intención de reescribir el relato sagrado, recupera el carácter poético del texto. Lo hace, sin frustrar la argumentación del sujeto lírico. También entabla paralelismo sintáctico con la serie anterior, al iniciar con el adverbio de lugar (“Arriba”) —un nimio trisílabo— que funciona, aquí como en la anterior serie, para distribuir el espacio. Mas no cualquier espacio. Lo que vuelca el sentido es la índole del espacio que distribuye, la cual se expresa en el verso siguiente (“camino vedado al hombre”). Se trata de una predicación fundamental que bien podría tenerse como axioma o precepto superior en la cosmovisión veterotestamentaria (desde esta, las alturas son privativas de Dios. La primera cima prohibida a los hombres fue la del

Monte Sinaí, ascender equivalía a ser destruido por las llamas divinas: (*Ex.* 19:12); Dios reina, elevado por sobre seres y cosas: *Sal.* 98 (99), 1, 2, 7). Se asienta, así, que la altura es el espacio de Dios, no de los seres humanos. El verso tercero adviene y produce un giro semántico (“senda que recorre el ángel”). La figura del ángel aparece, mitificada poéticamente, al conferírsele el poder de recorrer esa región prohibida a los mortales. De modo que de las alturas se predica, en efecto, que son el espacio por antonomasia de Dios... pero también del ángel. El ángel media entre Dios y el mundo bajo y terrenal. Ese camino negado a los mortales es recorrido por el ángel. Su ser angélico supera, vence la destrucción que tal senda entraña. ¿Cómo el ángel puede salir impune de ese avistamiento de lo divino? Tal es su poder, encantatorio y mítico, aunque explicado teológicamente (Pseudo Dionisio Areopagita, 2007, pp. 101-165).

Sin embargo, la estrofa sigue. Y en esa intuida topofesía,⁶³ el Señor de las Alturas no reina, dormita. Adviértase la contradicción entre el ángel que recorre los cielos y ese “dios cargado de sueño”, de quien no se tendrá protección, sino abandono. Desde esta visión desacralizada, Jesús Cristo queda en su pura condición de hombre, tal como se formaliza en la adjetivación del penúltimo verso (“Cristo humano”). La muerte decide y define. Vence.

Para el poeta Orozco, Dios ha muerto en el Calvario. En su propio camino lírico, asume la declaración nietzscheana sobre la muerte de Dios, agregando la supremacía de la ruindad y la miseria del hombre. Esta imagen de una divinidad derrotada, en nada se relaciona con la idea de ausencia o alejamiento de Dios que hemos visto en el texto anterior —“¡Soy un hombre de mi tiempo!”— de Víctor

⁶³ Aunque la topofesía es un tipo de descripción (de un lugar imaginario), y el poema analizado no describe la altura celestial, más bien la define, de manera más que sucinta, pero crucial existencialmente, considero que por el mismo peso de tal categorización, surge una imagen de ese espacio ignoto, inaccesible, secreto.

Aldrete. Si este percibe la historia como el factor que diluye la imagen de Dios en la vida de los hombres, Orozco contempla la muerte, con su secreto y su inevitabilidad, como el reto infranqueable de Dios. Desde su mirada poética, escrutadora siempre de ese misterio, Cristo, abandonado por el Padre, no había vencido la prueba de la muerte; Cristo es un Dios tan próximo al ser humano, que termina siendo vencido, como este, por la fatalidad de la muerte. Esta, es la que arrebató el carácter divino a Jesucristo y lo convierte en un justo cuya inmolación deviene en espectáculo y bellaquería. Cristo es solo un hombre, y el poeta Orozco parece querer gritar que desprecia a los hombres. Que desprecia al Dios de esos hombres.

Parecería, entonces, que en la poesía de Gaspar Gumaro Orozco se proclama la muerte de Dios y de lo sagrado. Que alienta en su obra un espíritu ferozmente crítico ante los actos humanos, tan fuerte como para convertirla en un testimonio desencantado y áspero de Dios y del hombre. El desorden (rítmico, intertextual, axiológico) instaurado *en y por* el texto, influido en gran medida por la obra de Nietzsche, se revierte por otra intensa lectura del poeta Orozco: Rilke. De esta, emerge la figura del ángel.

En la cosmovisión del poeta chihuahuense vibra el aliento de Rilke; resuena en el tono profundo de sus versos, se despliega en los largos metros libres, trémulos, interrogativos, como planteados al infinito. ¿No hay Dios ni dimensión divina en la poesía de Gaspar Gumaro Orozco? Como una fuente de neguentropía, el horizonte sagrado pervive a través de esa figura central de toda su producción; figura de raigambre rilkeana, el ángel.

Desde su visión lírica, el ángel desciende hasta la tierra, toca el infierno de los humanos y atraviesa los confines de la muerte. Solo él, sin ser Dios, puede arribar al territorio de la muerte: “Arriba, camino vedado al hombre, // senda que recorre el ángel.” Es el mismo ser que cantara Rilke: “Todo ángel es terrible. Y no obstante, ¡ay de mí!, // yo os canto, casi mortíferos pájaros del alma” (Rilke, 1968, p. 116). Lo

sagrado, el orden divino y enigmático, sigue latiendo en el discurso de Orozco, quien tuvo la osadía de interrogar, directa e irreverentemente, a Dios; de interpretarlo en su paso por la tierra como Cristo, un ser derrotado, “humano, demasiado humano” y, a la vez, salvaguardar lo divino en su imagen del ángel y en su concepción del amor.

Por otra parte, la producción poética que ofrece una radical transformación de la imagen divina, en obras que proliferaron durante la década de los ochenta, no solo textualiza representaciones negativas de Dios. Estas, bien pudieran ser explicadas en función de las posiciones políticas o ideológicas de sus creadores. Y sería una explicación casi correcta, pero insuficiente y externa a la *literariedad* de los textos analizados. Por lo demás, dicha transformación no siempre constituye sentidos de oposición y negatividad; junto a la obra de Orozco, Espinosa o Jaramillo, se produjo también alguna poesía cuya representación de Dios, más que negativa, es diferente, inesperada hasta cierto punto, ya que reconfigura, sincretiza sentidos en la imagen divina. Esta última producción permite advertir más claramente el proceso de transmutación semántica en la lírica chihuahuense. De ahí la necesidad de referirme, aun sucintamente, a esta singular evolución.

He ido presentando, a lo largo de los tres últimos capítulos, cómo las representaciones de Dios y las imágenes de lo sagrado muestran su propio dinamismo, configurándose de formas distintas. Es probable que esto responda a las múltiples maneras en que puede producirse la experiencia de lo sagrado. De hecho, cada sujeto conoce a Dios y asume esa experiencia desde su propio horizonte. Y también es cierto que, en conjunto, como “especie”, los humanos se forman una imagen de Dios a partir, precisamente, de sus propias características como especie humana. No obstante lo cual, por todos es aceptado el carácter ideal, incorpóreo, de Dios. De modo que, aun cuando en el imaginario común pueda subyacer una imagen hominal del Creador, cada sociedad y cada individuo conforman a su modo esa

imagen, le confieren determinados atributos desde un horizonte cultural específico. De ahí la capacidad identitaria de los dioses y su poder liberador.

En la poesía chihuahuense puede observarse cómo el referente⁶⁴ *Dios* atraviesa campos sémicos distintos al religioso, atrayendo en esa travesía predicaciones tradicionalmente adjudicadas a otros referentes. Se produce, así, una especie de recategorización, o transmutación semántica. Esto no es insólito, pues he explicado ya cómo la metáfora, sustento de la poesía, impulsa las palabras hacia nuevos territorios referenciales. En esa migración (léxica, pero especialmente proposicional) puede observarse que los términos Dios y sagrado han arribado hasta campos diferentes al religioso, haciendo que la poesía genere nuevas representaciones de Dios. Así, desde la década de los ochenta, se produjeron textos en los que prevalece una imagen sensible y humana de Dios. Tal representación, basada singularmente en lo sensible y corporal, se vierte en dos construcciones o vertientes poéticas, no antagónicas, pero sí diferentes. Ambas confluirían en la imagen humanizada de Dios y en la simbolización del cuerpo humano, devenido este en una pieza más de la experiencia sagrada. O quizás, su conversión en instrumento sacralizante de las experiencias profanas.

La primera de esas dos vertientes poéticas expresa una relación personal y sensitiva con Dios. Partiendo de su búsqueda y ansia divina, los sujetos de la enunciación poética rozan umbrales distintos a lo divino, aunque los sentidos que generan aún circulan en los campos sémicos de la religión.

Un sentido que venía fraguándose desde la palabra de Herminia (“¡Cuán hermosos son sus labios, //esos labios que sonríen mágicamente”), se reanuda en la poesía religiosa chihuahuense, a finales del siglo XX. Muestra de esa primera expresión son los textos de Lourdes Terrazas, *Senderos del silencio* (1988).

⁶⁴ O “referencia”, en los términos de Searle (1994).

Prueba de amor

Has pasado mi corazón por el crisol,
el fuego ha purificado impurezas
siento tu sangre caer sobre mi espalda
y transformar sacando el oro de la fragua.

Prueba de amor
han sido tus llamadas,
esas que causaron dolor y desaliento,
para probar
qué tan fiel es lo que siento,
para templar mi alma como acero.

Pretendí escapar cuando me hablabas,
temí morir y quedarme en el vacío,
abandonarme en medio del camino,
seguir tus huellas con la seguridad
que vas conmigo.

Dijiste ser lucero de mi noche,
agua que calma la sed en el desierto,
verdes prados de fresca hierba
que apacienta,
vara y cayado con fuerza
que sostenga.

Dijiste amarme por encima de la tierra,
más que las galaxias,
los mares,
las arenas,
más que el intenso azul del firmamento...

Sedujiste mi corazón... ya lo recuerdo...
Hace casi cinco años, fue muy lento,
sedienta fui
a sacar agua del pozo,
me pediste te diera de beber
y fuiste Tú quien me diera de su vida.

Descubriste un mundo nuevo,
la alegría de saber que me querías,
me diste sabiduría, paz y vida...
me hiciste saber cuánto valía.

Hoy recuerdo el tiempo transcurrido,
y observo qué tanto me has amado,
tomaste mi egoísmo, mi pobreza,
restauraste mi vida con tus manos...

Ocho series heterométricas organizan el poema. Para este, la estrofa resulta especialmente importante; primero, porque guía la marcha del tema, permitiendo articular una íntima voluntad explicativa con la emoción lírica; segundo, porque produce, en cierta medida y desde dicha articulación, el ritmo del poema. Este se anima, ante todo, por un proceso de encuentro con Dios. Tal proceso tiene, en sí mismo, su ritmo singular, y se despliega desde la interioridad de la autora, desde su vivencia de lo divino. Tal experiencia instauro, entonces, las cadencias del poema. En plural, porque hay sonoridades distintas en ciertos tramos.

Las dos primeras estrofas manifiestan un estado del alma, un ser aquí y ahora; la metáfora⁶⁵ hace aflorar el núcleo del sentido en los cuatro iniciales versos: el término “corazón” es metáfora del alma, del espíritu; el término “crisol (lugar del fuego)” metaforiza el de “dolor”. La metáfora de dolor se extiende hasta el término “sangre” (de Cristo, se implica); “espalda” es metáfora del esfuerzo, de la resistencia vital. En virtud de esta metaforización, fincada en el sustantivo “corazón” (en posición de objeto directo), se cumple la metáfora del verso cuarto (el “oro”, metáfora de lo puro) que culmina con el sentido de la conquistada pureza del alma (“transformar sacando el oro de la fragua”). Más amplia exposición acerca del sentido creado por esta metaforización lo ofrezco en el análisis morfosintáctico.

La estrofa segunda es amplificación de la anterior, adicionando un nuevo núcleo de significado, la construcción sustantivada “prueba de amor”, cuyos atributos (ser llamada, suscitar desaliento y congoja, probar fidelidad) conducen a la consecución de la fuerza espiritual (“para templar mi alma como acero”). Se tiene,

⁶⁵ Se trata de una metáfora en ausencia

entonces, en estas dos series iniciales, un estado del alma singularizado por la pureza y la fuerza: acrisolado.

Una mirada retrospectiva anima la serie tercera; inicia aquí la referencia al proceso de encuentro, a las dudas y temores que hubieron de sortearse (“*temí morir y quedarme en el vacío, //abandonarme en medio del camino*”); se cierra la serie con la enunciación de la fe que adviene, pese al miedo (“seguir tus huellas con la seguridad //que vas conmigo”).

A partir del cuarto conjunto y hasta el séptimo, se despliegan, en momentos enumerativamente, los atributos divinos; y en verdad que es un desplegar, a partir de un sintagma verbal (“Dijiste”), al cual se le van acumulando predicativos que devienen en una visión de Dios, en la construcción de una imagen espiritual de Jesucristo. La estrofa final constituye el corolario del proceso predicativo; y en esa última predicación que se da en ella, figura humana y presencia divina de cierto modo ¿metonímico? se reúnen (“restauraste mi vida con tus manos...”).

La rima es, junto con la organización estrófica y el dúctil esquema fónico, otra fuente rítmica del texto analizado. Con 28 rimas paroxítonas alternan tres oxítonas y nueve versos sueltos. Se trata, en su mayor parte, de rimas asonantes y continuas, cuyo efecto parece desvanecerse en algunos momentos, quizá debido a la desigualdad de los metros y a la fugaz variación producida por los versos sueltos. Aun así, tal asonancia logra mantener la unidad del poema, que se reafirma con las rimas internas consonantes, especialmente aquellas que aparecen al inicio de varias estrofas. Este sobrio pero eficaz paralelismo de rimas internas⁶⁶ entre los versos que abren las estrofas cuarta, quinta, sexta y séptima (“Dijiste ser lucero de mi noche // Dijiste amarme por encima de la tierra//Sedujiste mi corazón... ya lo recuerdo... //Descubriste un mundo nuevo”) opera como una especie de seña fónica, al producir

⁶⁶ Estas rimas internas, de tipo consonante, no las he computado para el número global de rimas finales, las que suman 31, junto con los 9 versos sin rima.

un compás que misura la extensión de algunos versos y modula la entonación dialógica; una seña fónica que ataja la prosificación del texto. Efectivamente, este reafirma su carácter lírico al cerrar con una estrofa de versos sin rima, pero de metros medios y predominante acentuación trocaica. A continuación, la disposición rímica:

Estrofa I	Estrofa II	Estrofa III	Estrofa IV	Estrofa V	Estrofa VI	Estrofa VII	Estrofa VIII
13A	5a	10B	11—	13B	13C	8c	VIII
11B	7b	12C	12C	6b	11C	12E	10—
12B	13C	11C	9B	3—	5—	12D	11—
13B	5b	12B	4b	4b	8c	10E	11—
	8c	5c	8b	11C	10—		11—
	10C		4b		12D		

En lo concerniente al esquema acentual, prevalece la polirritmia. También el efecto rítmico generado por los acentos es, en momentos, difuso, vago, diverso. La primera serie, quizá la más importante semánticamente, sostiene su fuerza sonora en los largos versos polirrítmicos, libres los dos primeros (Has pasado mi corazón por el crisol, → óo óo oo oó oo oó; el fuego ha purificado impurezas o óo oo oó oo óo), dodecasílabo de 5-7 el tercero (siento tu sangre caer sobre mi espalda → óoo óo: o óo óo óo) y tridecasílabo ternario el cuarto (y transformar sacando el oro de la fragua → ooo óo oo óo oo óo). En la segunda serie, hay alguna tensión rítmica, quizá por la fugaz alternancia de algún verso adónico con trocaicos y libres (Prueba de amor → óoo ó(o); han sido tus llamadas, → o óo óo óo; Esas que causaron dolor y desaliento → óo oo óoo óo oo óo).

Los extensos y libres versos de hemistiquios combinados (temí morir y quedarme en el vacío, → o óo óoo óo oo óo; seguir tus huellas con la seguridad → o óo óo óoo oo ó-o), en alternancia con los de acentos trocaicos —un endecasílabo sáfico y un pentasílabo— obsequian a la estrofa tercera fluidez y sonoridad.

En la cuarta serie versal se mantiene, hasta cierto grado, la uniformidad rítmica, al iniciarse con un endecasílabo heroico (Dijiste ser lucero de mi noche → o óo oo óo oo óo) seguido, sin gran variación fónica, de un dodecasílabo de 5-7 (agua que calma la sed en el desierto, → óoo óo: o óo oo óo), luego un eneasílabo mixto que apenas dilata el ritmo con su primer dáctilo (verdes prados de fresca hierba → oo óoo óo óo), alargamiento reafirmado por el siguiente octosílabo dactílico (vara y cayado con fuerza → óoo óoo óo), pero limitado por el tetrasílabo semilibre y final de dicha estrofa (que sostenga → oo óo).

De semejante manera se despliegan los acentos en las subsecuentes series; algunas formas libres, en especial los versos largos, en juego con metros tradicionales. De los 40 versos que hacen el poema, el desorden métrico-acental se concreta en solo 15 versos libres. Aun así, producen resonancias diversas en la cadencia global del texto. En la sexta estrofa, verbigracia, de los seis versos que la forman, cuatro son libres o semilibres; se trata de versos extensos —uno de ellos con cesura— que generan un ritmo amplio, de aliento narrativo o reflexivo (Sedujiste mi corazón... ya lo recuerdo... → oo óoo oo ó(o): óoo óo; Hace casi cinco años, fue muy lento → óo óoo óo óo óo; me pediste te diera de beber → oo óo óoo óo(o); y fuiste Tú quien me diera de su vida. → o óo óoo óo oo óo). Frente a esta dilatada modulación, los metros convencionales de dicha serie adquieren otros matices; pentasílabo trocaico (sedienta fui → o óo ó-o-) y octosílabo polirrítmico (a sacar agua del pozo → oo óoo o óo) se convierten en puntos de inflexión que dan respiración a lo enunciado, es decir, pasan a ser parte de un ritmo no lírico, sino prosístico.

Por su parte, las estrofas cuarta y quinta sugieren un ritmo letánico, aunque este se evanesce, especialmente en la cuarta, cuya acentuación he descrito líneas arriba. Quizá la disposición de sus versos largos diluye esa cadencia. La quinta, aunque con un tridecasílabo libre inicial (Dijiste amarme por encima de la tierra → o óo óo oo óo oo óo) y un endecasílabo enfático de cierre (más que el intenso azul del

firmamento → óoo oo óo oo óo) contiene tres miniversos centrales (un hexasílabo trocaico, un trisílabo anfibráquico, un tetrasílabo libre), con lo cual logra compactar la expresión y sentirse como una letanía.⁶⁷

En la séptima serie ocurre casi el mismo juego métrico; la polirritmia, tanto de los versos tradicionales (me **diste** sabiduría, **paz** y **vida**... → o óoo oo óo: óo óo) como la de los libres (la alegría de saber que me querías → oo óo oo óo óo óo) obsequia flexibilidad. Se aviva la entonación dialógica, en parte por la acentuación propia de los verbos conjugados (Descubriste, diste, hiciste).

La estrofa final cierra recuperando la cadencia poética. Pese a su enunciación en diálogo, un compás vigoroso y ágil le concede unidad fónica, probablemente debido a sus cuatro versos de extensión media, de los cuales solo un endecasílabo es libre y polirrítmico (y **observo** qué tanto me has amado⁶⁸ → o óo óo ooo óo), los tres restantes tienen acentuación trocaica: (Hoy recuerdo el tiempo transcurrido → óo óo óo óo óo; tomaste mi egoísmo, mi pobreza → o óo oo óo oo óo; restauraste mi vida con tus manos... → oo ó oo óo oo óo).

Expuestas las características formales de “Prueba de amor”, es posible afirmar su relativa lejanía de las formas tradicionales, desde el momento en que acude al versolibrismo y despliega un ritmo de ideas; el ritmo de un proceso develador, la del encuentro con Dios. No obstante, en su decurso lingüístico, las formas versales canónicas permanecen actuantes, participando en la construcción del ritmo. Y los versos libres, minoritarios, están estructurados por esquemas fónicos,

⁶⁷ Realmente, la letanía es un texto producido por enumeración, y ya he mencionado (*V. supra.* p. 215) que estas estrofas constituyen ampliaciones de los predicados en torno a Dios. Al ampliarlos, se textualizan como enumeración.

⁶⁸ Endecasílabo, se produce una primera sinalefa en *y observo*; que no se da en *me has*, por el sonido fuerte de la a. Hay un acento antirrítmico en la quinta sílaba *-tanto-*. Por esta acentuación lo considero un endecasílabo libre.

por cierto, muy cercanos a los esquemas tradicionales.⁶⁹ El texto, en conjunto, se estructura en función de un ritmo *extrapoético*; es decir, un ritmo que busca, primeramente y ante todo, hacer que fluya, en y por el lenguaje, el encuentro y la revelación de Cristo, proclamando, de esta forma, la verdad surgida de dicho encuentro. Entonces, desde esa intencionalidad religiosa, se produce la configuración de metros, acentos y rimas; esa fuerza ilocucionaria se proyecta de tal modo que los moldes tradicionales son rebasados, impulsados hacia el verso libre y hacia cierta hibridación discursiva, a esos tramos de narratividad que hice notar.

En lo relativo a su morfosintaxis, el texto inicia con cuatro enunciados que forman una cláusula; mediante esta, se construye un par de metáforas, decisivas para toda la construcción. El sentido general del texto se proyecta desde el título (“Prueba de amor”), cuyo desarrollo se va cumpliendo a partir de dichas metáforas. Desde tal metaforización, la voz poética establece un diálogo con Dios, el *tête à tête* instaurado por la poesía mística.

La metáfora construye el sentido desde la primera serie: corazón, sangre, espalda, piezas del cuerpo humano; y el oro, el crisol o fragua, cosas materiales, se fusionan con entidades abstractas o inmateriales —dolor, revelación del sacrificio divino, asunción de la pureza— para crear nuevos sentidos en el poema. Así, el corazón (el alma) solo sometido al dolor (crisol) y en una lucha de resistencia (en su espalda, capacidad para sobrellevar un peso), logró purificarse (“Has pasado mi corazón por el crisol, //el fuego ha purificado impurezas”); ese dolor ha permitido comprender el sacrificio de Cristo y participar de él (“siento tu sangre caer sobre mi espalda”), y en esa comprensión y asunción del martirio sagrado, alcanzar la pureza del alma (el oro): “y transformar sacando el oro de la fragua”.

⁶⁹ Este y otros poemas de la lírica chihuahuense muestran las distintas formas asumidas por los versos libres; los del presente texto son versos estructurados por esquemas fónicos, distintos a los del texto anterior (de Orozco), por ejemplo, que se estructuran fundamentalmente por un ritmo de ideas (Paraíso, 1985, p. 57).

Las siguientes dos estrofas, constituidas por oraciones complejas, pese al hipérbaton utilizado en algunas, imponen un ritmo prosístico; necesario, porque los enunciados (el sujeto enunciante) refieren los retos que debe sortear el corazón para acercarse a Cristo. Estas unidades estróficas manifiestan una declaración del yo; el sujeto de la enunciación evoca sus tribulaciones, las dificultades y miedos que hubo de enfrentar. Su etopeya culmina con una comparación, que da el rasgo de solidez: “para temprar mi alma como acero”.

La singularidad literaria de ese autorretrato es que se configura, como indiqué, mediante algunos elementos prosísticos inevitables: un personaje no manifiesto, implícito en los versos conjugados (“Pretendí escapar cuando me hablabas, //temí morir y quedarme en el vacío, //abandonarme en medio del camino”) y una serie de acciones que realiza en aras de un desenlace (configurar su retrato moral). Sin embargo, no se construye un monólogo centrado en ese yo autorretratándose. La segunda persona del singular recorre todo el texto, a veces explícitamente (“Tú”), otras mediante la conjugación verbal (“me hablabas, dijiste ser, dijiste amarme, sedujiste, descubriste, restauraste...”), modificadores directos (“tu sangre, tus llamadas, tus huellas”) y pronombres enclíticos (“tomaste, hiciste”). Se configura una etopeya a la vez que un diálogo; el poema siempre se refiere a dos seres en comunicación: la que se dice a sí misma, y Dios. Es un *Tú* referido a Dios, que envuelve a un *yo* que se devela.

El poema configura un discurso que evoca y perfila a Dios mediante la metaforización de los atributos divinos (“lucero de mi noche, agua que calma la sed en el desierto, verdes prados de fresca hierba/ que apacienta) o la hipérbole de sus acciones (Dijiste amarme por encima de la tierra, //más que las galaxias, /los mares, /las arenas, //más que el intenso azul del firmamento...). Las estrofas cuarta y quinta, en enunciados de intención conativa, llaman a un destinatario (Dios) a la vez que trazan su imagen polimórfica. Desgranados así, en momentos, los sintagmas

enumeran y acumulan los predicativos divinos. En conjunto, conforman una oración que, efectivamente, otorga la función del hablar y del rezar. *Orar* vuelve a ser plegaria y, simultáneamente, un hablar (Certeau, 2004, p. 190). De ahí las poderosas metáforas que abren el poema, luego los tramos de tono narrativo/dialógico, y la sugerida cadencia letánica.

El sentido global del poema se refiere a un Dios Supremo, es cierto, pero no lejano, no habitante de las alturas. Se configura la imagen de un Dios Todopoderoso y capaz de revelarse y redimir a los seres humanos; fundamentalmente, es un Dios cuyo poder reside en el amor.

Sin nombrar a Jesús Cristo, con indicios, la poeta forja su imagen desde la hermosa metáfora que abre el texto, pues ningún otro dios ha derramado su sangre por la vida humana. A través de esa metaforización, se equipara el corazón humano con el oro; y el dolor de la creatura terrenal e imperfecta, con el crisol purificador. Así, la sublimación del dolor revela y conduce a Cristo. A partir de tal encuentro, la vida se enriquece, se restaura. O en otras palabras: a partir del desorden generado por el dolor, se regenera el sistema vivo.

La segunda vertiente poética, que he enunciado párrafos antes, también configura o tiende a una representación humanizada de Dios. Pero la estrategia retórica para lograr tal imagen es algo distinta a la primera, en tanto que emprende su exploración en campos sémicos diferentes a lo religioso. En esta vertiente poética, los sujetos de la enunciación no parten de una vivencia sagrada ni de la búsqueda de Dios, sino de sus experiencias emocionales, que se vuelcan sobre una memoria o una difusa imagen divina. Toman del campo sémico religioso ciertas proposiciones, a las cuales fusionan con otras provenientes del discurso amoroso, profano o común. De este modo, se da tanto un cruce de referencias como de predicaciones, surgiendo versos que reformulan los significados y generan proposiciones inusitadas.

Asignan al referente “Dios” predicaciones que tradicionalmente se adjudican a otra clase de sujetos:

—Por qué me persiguen
qué reino les prometió celadamente y en lo oscuro
el dios macho de los grandes testículos
que ahora yo poseo
sin poseer y desata una tormenta prisionera
justo en el breve territorio de mis huellas (Borunda, 2005, p. 16).

O bien, designan al referente “amado”, o “tú”, o cualquier otro sujeto humano, predicaciones que tradicionalmente se refieren a Dios, o a lo sagrado:

Yo soy el cordero de tu cuerpo
y cargo los pecados de mi mundo
Porque fui tuya en mis cuatro puntos cardinales
Porque tú eras la cruz en la orilla de mi viento (Acosta, 2009).

Los textos que manifiestan estas características se producen hasta finales del siglo XX y principios del XXI. Si la primera construcción, ejemplificada con la poesía de María de Lourdes Terrazas, data de los años ochenta, la segunda se encuentra en poemas generados al despuntar el siglo XXI. Siguiendo el análisis de esta segunda construcción poética, examinaré la producción del 2002, para observar cabalmente el proceso de transformación de la figura divina. Luego, volveré sobre la producción surgida después de los años ochenta, en la cual se constituye otra imagen de Dios, no necesariamente humanizada.

En los años que median entre la poesía de Terrazas (1988) y la de Martha Estela Torres (2002), parecería darse un alejamiento de Dios, cuando no una violenta negación. Por ende, es difícil encontrar siquiera el nombre de Cristo o las nominaciones canónicas de Dios en el discurso poético chihuahuense. Vale preguntarse, entonces, si Dios ha desaparecido, si fue desterrado de esta poesía. ¿Se perdió el carácter sagrado de la palabra poética?

Lo que es posible advertir es un proceso de simbolización mediante el cual se amalgama lo sagrado con lo amoroso. Partiendo de los símbolos, la poesía se adentra en el discurso religioso, fundiendo las palabras de la fe con las del amor. De tal forma, el término Dios se vuelca, transvalorizado, en el texto poético. Dios y lo divino se vierten sobre el discurso amoroso, lo transfiguran y perviven en él.

Esto puede observarse en la poesía de Martha Estela Torres, reunida y publicada en su libro *Hojas de magnolia* (2002), del cual he extraído estos versos:

Solsticio

Eres el Dios
que me habla al oído
y rompe el corazón
del solsticio.
Llama ígnea
que fertiliza mis versos.
Incienso y mirra
de mis noches.

La interacción entre el discurso religioso y la poesía amorosa se proyecta en este poema monostrófico de ocho versos, todos de arte menor. Asimismo, permite apreciar la coexistencia de una poesía que aún circula en las formas métricas tradicionales y la de un diversificado versolibrismo.

Una tenue asonancia, atraída por el fonema “o” (Dios, oído, corazón, solsticio, versos, incienso) impregna el □ texto. Levísimo contraste produce el sonido de la “a” en los versos quinto y séptimo; algo más decisivo, fonéticamente, resultan la variación de las dos oxítonas (Dios, corazón), y la fluctuación vocal (*noches*) del verso octavo. Todo esto da el sutil pero definido timbre del poema. Enseguida, la disposición de rimas:

Monoestrofa

5a⁷⁰

6a

7a

4a

5b

8a

5b

4—

La singularidad sonora del poema es producida, especialmente, por la combinación de versos cortos y los acentos. De estos, los dactílicos, con la prolongación propia de sus cláusulas, al interactuar con la brevedad de los versos, producen la cadencia cimbreante que abre el texto (Eres el Dios → óoo ó -o-; que me habla al oído → o óoo óo; que fertiliza mis versos → ooo óoo óo); ese leve cimbreo adquiere cierta rotundidad con los trocaicos (y rompe el corazón → o óo oo ó -o-; Incienso y mirra → o óo óo; de mis noches → óo óo) que estructuran fonológicamente los ocho versos del poema, siete tradicionales y un semilibre (Llama ígnea → óo ó óo).⁷¹

En los niveles morfosintáctico y semántico, es casi obvio el uso de proposiciones engendradas en el discurso religioso. Si alguna palabra funciona con el dinamismo del símbolo es la palabra *Dios*. Denominar dios al amado constituye la máxima metaforización. He dicho antes: el símbolo circula entre la intraducible experiencia estética (factible de surgir en múltiples ámbitos de la vida) y el logos. En su movimiento, descubre las semejanzas o correspondencias entre lo humano y lo divino. El breve poema que ahora analizo ilustra bien el funcionamiento simbólico, las emergencias de sentido que suscita. También expliqué cómo la metáfora, ella sí pura entidad lingüística, realiza el trabajo de exploración semántica: “Como si la

⁷⁰ Claro, para efectos fonéticos, el sema “Dios” es oxítono, pese a que gramaticalmente no va acentuado, por ser monosílabo; se agrega, entonces, una sílaba al cómputo.

⁷¹ He considerado este verso semilibre, y no un pentasílabo dactílico, debido al acento antirrítmico de la sílaba tercera (íg).

experiencia simbólica solicitará a la metáfora un trabajo de significado” (Ricoeur, 1978, p. 158).

Pues bien, desde un horizonte eminentemente anímico, el poema construye una representación hiperbólica del amado; para ello, recurre a la metáfora (“Eres el Dios”) y, con esta, va develando las correspondencias entre Dios y el ser amado: uno y otro hablan al interior del creyente (“que me habla al oído”); uno y otro suscitan la revelación de un tiempo único (“y rompe el corazón//del solsticio”); uno y otro son fuego (luz) que vivifica (“Llama ígnea/que fertiliza mis versos”). Pero no solo entre los términos Dios y ese “tu” implícito se generan correspondencias. La experiencia sensual y lo sagrado también se funden y producen nuevas significaciones. De manera que, al cierre del poema, los términos “incienso” y “mirra” —símbolos en el relato judeocristiano— devienen en representaciones de algo distinto.

Ya sea que se remitan al contexto de la Natividad de Jesucristo, en el cual incienso y mirra son símbolos de la alabanza que los reyes de la tierra rindieran ante el pesebre del Dios/Hombre, el poema los convierte en metáforas de la celebración del amor erótico: “incienso y mirra /de mis noches.”

O bien, si se plantea una referencia distinta, como el *Cantar de los cantares*, poema en que, según una lectura laica, incienso y mirra son símbolos del gozo y la suntuosidad de los ritos epitalámicos. Aun admitiéndose que *El Cantar...* sea la referencia de estos versos, hay una importante variación de sentidos. La metaforización produce un resultado diferente. Por supuesto, no estoy afirmando que el texto salomónico esté desprovisto de metáforas, no. Pero sus metáforas no fusionan los términos “esposa” y “esposo” con el término “Dios”; no co-posesionan dichos términos con los de “mirra e incienso”. En el texto bíblico, aunque hay importantes atisbos de un sentido erótico, los términos involucrados (esposo—esposa—mirra—incienso) no entran en una relación de co-posesión y no se trasmutan; desplazan sus significantes dentro de un mismo ámbito de

significaciones: “Me levanté pronto para abrir a mi amado, destilando mirra mis manos, y estando llenos de mirra selectísima mis dedos” (*Cantar...* 5:5). “Manos” y “dedos” (de esta amorosa mujer) están en una relación causal con el término “mirra” (destilan mirra a causa de que la esposa está dispuesta al encuentro amoroso, a la caricia fragante) pero manos y dedos *no son* la mirra.

En cambio, el poema que analizo establece una relación de co-pertenencia o fusión entre los términos de las predicaciones. Así, el amado *no es como* la mirra —su perfume que da placer—; el amado *no se recuerda* por ser ese perfume prendido al pecho: “Manojito de mirra es para mí el amado mío; entre mis pechos quedará” (*Cantar...* I: 12). En el texto actual, el amado *es* la mirra: “[Eres] Incienso y mirra de mis noches”. Él es el perfume. O lo mismo: él es el placer. Nótese, entonces, que la predicación cambia fundamentalmente. Los términos del placer amoroso se absolutizan: y en virtud de tal hipérbole predicativa, el amado se alza como un Dios. Este es el trabajo de transvaloración llevado a cabo por la metáfora.

Así pues, la palabra Dios, signo y símbolo a la vez, transita del ámbito sagrado, al orden vital del amor humano. Por dicha metamorfosis semántica, el amor humano y carnal se ilumina con el sentido sagrado de lo religioso y, al mismo tiempo, este se imbrica de significados humanos, enclavados en la vida.

De tal manera, la imagen antropomorfizada de Dios desarrolla su ciclo de vigencia en la poesía moderna chihuahuense: la emersión del cuerpo humano en el discurso poético-religioso, vislumbrada ya en la poesía de Herminia Gándara (“¡Cuán hermosos son sus labios, // esos labios que sonríen mágicamente”) y Aída Rivas Holguín (“No tiene caudales, amado, mi mano”), quienes exaltaron los ojos, los labios divinos y las manos humanas asidas a las de Dios, se explicita en la poesía de Lourdes Terrazas, quien alude no solo el cuerpo divino, sino que hace patente su propia corporeidad (“siento tu sangre caer sobre mi espalda”), en una de las más sugerentes metáforas de la lírica chihuahuense. Y con el poema de Martha Estela

104Torres, la antropomorfización de Dios eleva lo humano; a través del amor, el amante adquiere dimensión divina. Así, esta poesía amorosa instaaura un desorden categorial, al mezclar el linaje humano con el divino.

Paralela a esa lírica que humaniza a Dios y lo hace contemporáneo de las experiencias humanas, despunta en los años ochenta otra poesía, cuya representación de Dios quizá también sea hominal, aunque lo relevante es su sentido de crítica y negatividad frente a cualquier tipo de representación divina. De manera que instaaura en la literatura chihuahuense el descrédito de Dios y la dilución de lo sagrado. Parece tener en la ironía y el alegato su principio poético.

El texto siguiente, de Héctor Jaramillo, fue publicado en la *Muestra de la poesía chihuahuense —1976-1986—* (Espinosa y Mejía, 1986, p. 122) e ilustra algunas características discursivas de esta promoción literaria:

¿Nunca previste, Dios, la invención?

¿Nunca previste, Dios, la invención
del poema?
¿Nunca imaginaste que una rueda
alteraría tus cauces?
¡Qué soledad la tuya, qué desconcierto,
Dios extranjero entre las creaciones humanas!
Cuánto dieras por olvidar tu ira -acaso abstracta-
y pedirle perdón a tu hermano El Expulsado:
Comulgar, Dios sin tacto, comulgar
con los nuevos misterios.

Desarrollado en una sola estrofa, el texto de Jaramillo se distancia de las formas métricas tradicionales. Diez versos heterométricos lo constituyen; no presenta un verdadero esquema de rimas, aunque una intermitente asonancia (poema, rueda, humanas, abstractas, comulgar) reverbera sobre el conjunto de versos.

Estrofa
10—
4a
10A
8—
12—
14A
14A
14—
11A
7—

En cuanto a la acentuación, predomina la polirritmia, tanto en los versos libres (¡Dios extranjero entre las creaciones humanas! → óoo óo óo oo óoo óo), como en los tradicionales (¡Qué soledad la tuya, qué desconcierto → óoo óo óo: óoo óo); un 50% de los versos es libre y otro 50% está en formas tradicionales. La fuerza polirrítmica de unos y otros es modulada por los tres dactílicos situados al inicio (¡Nunca previste, Dios, la invención → óoo óo óoo ó-o-), centro (alteraría tus cauces? → óoo óoo óo) y final (con los nuevos misterios. → oo óoo óo) del texto. De modo que, pese a mantener un ritmo fuerte y ascendente, impulsado por las preguntas y exclamaciones retóricas que se repiten al inicio del texto, hay también cierta matización, ya porque se produzca una inflexión de énfasis mediante los acentos dactílicos, o bien por las pausas marcadas cuidadosamente con la puntuación (guiones cortos y comas). Entonces, aunque instado por un planteamiento ideológico y un alegato contra Dios, que diluiría cualquier cadencia, el texto logra conjugar su ritmo aductor con una cierta acentuación métrica y una eficaz distribución de las pausas. Visto globalmente, el ritmo del poema está determinado por un juego entre contrarios entonacionales: *exsuscitatio*⁷² y pausas.

⁷² Por si se olvidó: se denomina *exsuscitatio* al grupo de figuras afectivas, como la interrogación, el apóstrofe y la exclamación.

En su estructura morfosintáctica, el texto se organiza inicialmente en enunciados interrogativos, que encuentran su coronamiento semántico a partir del quinto sintagma, en las exclamaciones (“¡Qué soledad la tuya, qué desconcierto, //Dios extranjero entre las creaciones humanas!”) y afirmaciones que funcionan como respuestas del sujeto de la enunciación (“Cuánto dieras por olvidar tu ira -acaso abstracta-//y pedirle perdón a tu hermano El Expulsado:// Comulgar, Dios sin tacto, comulgar// con los nuevos misterios.”). Vale indicar la elisión de dicho sujeto en las preguntas iniciales, que de este modo surgen como desde el anonimato. La interrogación del título orienta todo el sentido del poema. El destinatario del mensaje (Dios), se textualiza en los verbos conjugados (“previste, imaginaste”) y en los sujetos explícitos posteriores (“Dios extranjero, Dios sin tacto”). El énfasis en la acción directiva (o conativa) que anima el texto, se refuerza con el uso reiterado de vocativos (en el título y sintagmas uno y nueve). Los últimos cuatro enunciados declarativos constituyen la visión de Dios que aduce la eclipsada voz poética.

La invectiva desplegada por el texto, su tono dialógico, la oralidad que define el ritmo de la expresión, el versolibrismo asociado a formas métricas tradicionales, la lengua común y cotidiana con la que está construido, permiten considerarlo como un antipoema.

Animado por el cuestionamiento y el sarcasmo, el texto nos ofrece la imagen de un Dios extraño al hombre, incapaz de conocer la fundamental condición del ser humano: su facultad de invención. De esta forma, el Dios Creador, el Señor del Antiguo Testamento, vuelve a cobrar plena vigencia en los años setenta y ochenta del siglo XX. Pero no solo eso. El sentido poético consiste en declarar la ajenidad de Dios con respecto al mundo inventado por el hombre; esta ajenidad ya no reside en la omnipotencia y superabundancia de su Ser divino, sino en su incapacidad para comprender y aquilatar la cultura generada por la *poiesis* humana. El texto sitúa al Dios Creador frente al hombre inventor. Es, de tal manera, un Dios Hacedor sitiado

por su extrañeza ante lo humano y en la soledad que su misma condición divina le impone: “¿Qué soledad la tuya, qué desconcierto, //Dios extranjero entre las creaciones humanas!”

El término Dios —proveniente del campo de referencias bíblico— se contrapone a referentes y predicados que proceden de campos sémicos muy diversos, los cuales aluden a la invención técnica (la rueda) y a la eclosión de nuevos enigmas (científicos, filosóficos, poéticos): “¿Nunca previste, Dios, la invención/ del poema?” Por oposición, el poema reconoce la existencia de Dios, cuya imagen se traza mediante el cuestionamiento y la ironía. También presupone un diálogo directo con el Creador. Desde tal presupuesto, el poema mismo señala una voluntad de comunicación con Dios; pero tal voluntad no está orientada a la revelación de lo sagrado ni al encuentro con Dios; apunta al camino del cuestionamiento y la desvaloración de Dios. Pese a todo ello, el texto no niega a Dios. Hay rebeldía ante Él. Se le exige, desde una actitud teóricamente confusa, ser historicidad, como condición para entender el mundo humano.

No deja de ser algo paradójico que, al igual que en la poética del misticismo, esta pieza de antipoesía instaure entre el *locutor* (el que enuncia) y el *alocutario* (a quien se dirige) un sistema de convenciones, conformado por presupuestos, valores, creencias (un acervo bíblico). Pero a diferencia de aquella, aquí el discurso poético no refrenda ese sistema de convenciones. Lo manipula, lo resignifica, altera sus significados a partir de las preguntas que le plantea, a través de los hechos históricos y humanos que le contrapone. La imagen que el texto ofrece es la de un Creador Omnipotente y solitario, enfrentado al hombre, que existe también en su soledad de inventor incomprendido por Dios.

En la misma promoción literaria de los años ochenta, y desde una perspectiva algo similar, se ubica el próximo poema, de Alfredo Espinosa, publicado en la *Muestra de Poesía Chihuahuense 1976-1986*, antología de la que es coautor. En la

diversa obra de Espinosa se tocan varios temas, se evidencian diferentes etapas de su trabajo literario. Para los fines de esta investigación, seleccioné el texto siguiente:

Asesinato

Nunca he estado tan oscuro
como en esta noche en que voy en vilo
con las manos ensangrentadas

tienen más raíz los fantasmas que atravieso

sopla en mi interior un viento enfurecido
que amenaza con arrancar y llevarse
a otro lado mi corazón

no puedo con la pena
de haber matado a dios

su ausencia me invade y me atormenta
como un aparecido al que niego y maldigo

no tiene asideros la honda tiniebla
el hueco de mi pecho donde habitaba dios

si hubiera sido humano
nos emborracharíamos juntos
y lo entendería
dejaría yo de restregarme llagas
para curarme
de regresar al poema
como el asesino al lugar del crimen

En el trayecto recorrido por el imaginario poético chihuahuense, he ido identificando las distintas significaciones del término *Dios*. La representación de Dios ha evolucionado en varios sentidos; disímiles, opuestos, complementarios, tales sentidos funcionan discursivamente en virtud de un macrosentido: Dios existe. Partiendo de esta afirmación, fue posible desplegar un discurso que, asignando determinados atributos a la divinidad, configura una visión de la misma.

En el texto de Espinosa se cumple, semánticamente, un doble proceso. Por una parte, se afirma la muerte de Dios, la cual ha sido perpetrada por manos humanas. Es decir, que al matar a Dios, se revela su índole mortal y finita. De ahí que verdaderamente no haya habido jamás Dios. Y aun si alguien creyó en algún momento en su existencia, esto ya no es más, puesto que Dios ha sido asesinado. Hay, así, un correlato implícito del acto destructor que se manifiesta poéticamente.

Organizado en siete unidades heterométricas, el poema muestra una involuntaria e inconsciente característica de la poesía chihuahuense moderna: la hesitación entre las formas métricas canónicas y el verso libre.⁷³ Y es que lo intelectual pesa tanto sobre el poema, que las formas líricas parecen disgregarse, desbordarse hasta un discurso de ultimidad filosófica o existencial. Y los versos libres del texto responden a ese desbordamiento.

De veinte versos, nueve son libres; once, tradicionales. Sin embargo, esas nueve estructuras irregulares, expresiones del desorden, abiertas a una discursividad más narrativa que lírica, interactúan con las formas mensuradas y, en ese interjuego, van produciendo los efectos fónicos del poema:

8 Nunca he estado tan oscuro → óo óo oo óo → octosílabo trocaico

11 como en esta noche en que voy en vilo → oo óo óoo óo óo → libre

9 con las manos ensangrentadas → oo óoo óo óo → eneasílabo mixto

13 tienen más raíz los fantasmas que atravieso → óo óo óoo óo oo óo → libre

12 sopla en mi interior un viento enfurecido → óoo oó: o óo oo óo → Dodecasílabo 5-7

12 que amenaza con arrancar y llevarse → oo óoo ooó: óo óo → Dodecasílabo 8-4

⁷³ Considero que es una característica *involuntaria e inconsciente* porque la mayor parte de los investigadores literarios regionales han estimado que la producción lírica de Chihuahua está orientada en lo fundamental por los temas, lo que ha eclipsado cualquier interés por el análisis integral de los textos. Incluso en la *Muestra de la poesía chihuahuense...* (Espinosa y Mejía, 1986), sus autores explican que dicha obra recoge “una gran pluralidad de tendencias, formas y temas, pero que son estos últimos los que esculpen en los poemas sus rasgos más precisos”. Y de hecho, en la *Muestra...* se opina exclusivamente sobre algunos elementos de carácter temático.

9 a otro lado mi corazón → óo óo oo óo → libre

7 no puedo con la pena → o óo óo óo → heptasílabo trocaico

7 de haber matado a dios → o óo óo ó-o- → heptasílabo trocaico

10 su ausencia me invade y me atormenta → o óoo óo oo óo → decasílabo libre

13 como un aparecido al que niego y maldigo → óoo ooo óoo óoo óo → Tridecasílabo libre

11 no tiene asideros la honda tiniebla → o óo oó oo óo oóo → endecasílabo libre

14 el hueco de mi pecho donde habitaba dios → o óo oo óo: óoo óo ó-o- Tetradecasílabo libre

Así, no es un texto que se vertebre por los acentos, mas tampoco uno estructurado solo por las ideas. Como afirmé, emerge de un principio complejo de construcción, que interrelaciona fónicamente una secuencia de ideas con unas formas métricas prestablecidas, a las que necesariamente violenta, para cumplirse en las formas libres. Interrelacionados, los tres elementos devienen indispensables.

En el aspecto de la rima, se advierte (no sin cierta sorpresa) una ligera pero sostenida asonancia, quizá involuntaria, que concede alguna unidad tímbrica al texto. Este trazo rímico se esquematiza a continuación.

Estrofa I	Estrofa II	Estrofa III	Estrofa IV	Estrofa V	Estrofa VI	Estrofa VII
8a	13A	12A	7b	10B	11B	7a
11A		12—	7a	13A	14A	10A
9B		9A				6—
						12B
						5c
						8b
						11C

Otra pieza importante para el ritmo del poema lo constituyen las pausas, establecidas mediante la división estrófica. Las pausas están indicadas únicamente con los espacios blancos entre las series, pues se han omitido los signos de puntuación.

En el orden morfosintáctico, el texto tiene como punto de partida un enunciado declarativo de negación; el sentido negativo se textualiza en el adverbio “nunca” que, al combinarse con el resto del predicado (“he estado tan oscuro”) se convierte en una atribución negativa; esta, entra en una relación de comparación con los sintagmas inmediatos (“como en esta noche en que voy en vilo//con las manos ensangrentadas”), cuya estructura morfosintáctica proyecta unos significados circunstanciales: de temporalidad (“en esta noche”) y de modo (un cierto modo de ir, “en vilo y con las manos ensangrentadas”). Esto continúa la predicación de atributos del sujeto enunciante.

Las tres estrofas iniciales se forman de oraciones declarativas que asignan las cualidades de ese sujeto: “tienen más raíz los fantasmas que atravieso //sopla en mi interior un viento enfurecido”. El eje semántico de la predicación consta de estas cualidades morales con que el sujeto se autodescribe. Esta inicial etopeya adquiere relevancia semántica con la cuarta estrofa, un par de enunciados declarativos: la declaración del crimen (“no puedo con la pena/de haber matado a dios”).

En la quinta y en la sexta unidad versal, otro par de sintagmas reafirman y ensanchan la significación de los atributos adjudicados al sujeto de la enunciación. Los últimos siete enunciados cuentan, describen su situación espiritual. Para concluir, el poema se registra como el espacio del crimen. Un acto deicida que no tiene culminación y se prolonga indefinidamente, cual línea sémica, en tanto que hay supresión⁷⁴ del punto final.

Sostenido absolutamente en la metáfora, el edificio morfosintáctico del texto genera dos sentidos generales: la muerte de Dios, asesinado por el poeta; y la culpabilidad que persigue a este. En el lugar de Dios le ha quedado la zozobra, la

⁷⁴ Se entiende la supresión de la puntuación como una figura retórica que afecta la relación entre las frases y, por ende, el significado. La supresión es un valioso recurso para explorar la ambigüedad sintáctica y semántica, así como la diversidad de interpretaciones. Es un procedimiento para la *complejización* del texto.

indecisión: “como en esta noche en que voy en vilo”. No solo va sin fundamento, sino además lleva el vacío que ha dejado la ausencia divina, y la oscuridad: “no tiene asideros la honda tiniebla //el hueco de mi pecho donde habitaba dios”. La culpabilidad, el sentimiento de la falta de Dios y el vacío le quedan como atributos espirituales: “su ausencia me invade y me atormenta //como un aparecido al que niego y maldigo.”

¿Qué Dios evoca este poema? No es humano, pues el propio sujeto lo declara: “si hubiera sido humano”. No es el Dios veterotestamentario, tampoco el Dios/Hombre del Nuevo Testamento. No es el espíritu de armonía universal cantado por los poetas del alto siglo XX. ¿Qué imagen de Dios configura este poema?

Si todos los poetas que se han revisado en el transcurso del presente trabajo exploraron en las palabras, formularon sus propias representaciones de Dios, buscando en las formas sensibles una vía para tratar lo trascendente y lo sagrado, cabe preguntarse, al mediar la década de los ochenta, cuál fue la forma, a qué retórica acudió la poesía chihuahuense, para referirse a Dios.

El texto de Espinosa nombra a Dios, pero no elabora su representación. Lo que se configura es el hombre carente de Dios. Lo evocado es la ausencia de Dios en la vida del hombre. Tal vez no se perfila una idea de Dios porque no la hay, se ha difuminado en la realidad cotidiana del siglo XX, o ha sido trastocada por la misma creación poética. Entonces, añorar a Dios, sentir el vacío que ha dejado lo sagrado, negar lo divino mientras se experimenta la zozobra, la inestabilidad y el ir a oscuras, son elementos de un retrato de Dios, hecho por contraste. O mejor: se describe la carencia y la vaciedad humana para ofrecer, por oposición, cierto apunte de Dios. El lector debe inferir los atributos divinos, por contraste con los que se expresan en el poema.

Si la poesía de Orozco transmite un enfrentamiento directo con Dios, en largos versos que explicitan la pugna con ese Dios abandonado a la ruindad humana;

si el poema de Jaramillo evoca al Dios Creador y solitario en su enfrentamiento con el hombre inventor, la poesía de Espinosa desvanece cualquier imagen directa de Dios. Lo nombra en un vocablo que resulta una mera alusión. Describiendo el infierno del hombre, insinúa una incipiente y posible idea de Dios.

Luego, casi durante dos décadas posteriores, se hace difícil encontrar en la poesía chihuahuense la presencia de Dios. La ausencia divina se patentiza en gran parte, si no en toda, la producción lírica de las postrimerías del siglo XX.

Si en la poesía de Espinosa, Dios es una figura evanescente, una sombra de significación que se filtra en los enunciados referentes al deicida, en las siguientes promociones la palabra *Dios* no forma parte del discurso poético; a lo sumo, será usada como parte de una interjección, o como un vocativo ubicado en las frases exclamativas, sin más función lingüística que expresar un desahogo fugaz de la emoción. No hay una poetización de Dios ni un asomo de sacralidad. Así, quien investiga, tiende a aceptar que Dios ha perecido, que ha muerto en la poesía chihuahuense contemporánea.

Sin embargo, al arribar el año 2004, se publica el libro *Santuarios desierto mar*, del escritor juarense Juan Armando Rojas, cuya trayectoria inicia en 1999. A dicha obra pertenecen los textos siguientes:

paquimé

la que platica con los dioses y roba el canto a quien la lluvia
sorprende en el desierto predicando a los cometas paquimé
desértica morada te extiendes como el valle que el sol nunca
abandona

has logrado escaparte de la noche bebido el agua de las serpientes
los acueductos milagrosos alzas la mano navegas por el cauce
del oráculo en el alba le temes al augurio paquimé la que
avanza por un callejón de pueblo en busca del próximo diluvio

ciudad de los hechizados oculta el corazón cien escaleras tu
nombre la noche sobre la estepa la luna bajo este mar platicas
con las sombras en espejismos la ruina de los pericos escapas en un
sueño y lo escribes en los pétalos del viento

paquimé hay mitos que te pertenecen lunas que a ti regresarán
un cuervo hurta el sol y se oscurece para llorar la muerte de sus
hijos la soledad nocturna te entregas a la ofrenda

ofrenda azul o viento de los ángeles cristal arena blanca muy
blanca caminas abrazada al árbol de la vida y en el limbo tejes con
la noche un corazón

fluyes por la memoria de los dioses encierras en las piedras el
crascitar del cuervo tus demonios conspiran con la ciencia y
guardas las distancia paquimé escarbas en la arena las
máscaras del sol pero en silencio

chiricahua

quieres dormir sobre la piedra fría bajo la hoguera junto al
regazo de una nube y escondes alas en las terrazas de los
cerros y en una cueva guardas la oración por la mañana
cíbola tu piel curtida en oro de los templos conjuro con que
inicias un diluvio

espina de maguey piedra común calabacilla corola y polen
de un lucero la flor de los cometas la roca que se rinde
frente al viento el ojo del venado el horizonte la huella de
los hombres en fuego consumida

chiricahua cronista de los dioses tu padre fue un volcán en
erupción un sueño escrito en las cenizas del maíz

hoy la abuela aurora te nombra cometa augurio relator del
desierto raíz del huracán noria y espejo su trinchera su
lluvia su último santuario

Santuarios desierto mar, poemas que van dejando a su paso rastros de un sentido mítico, sacralizador. Desde la cosmovisión que sus palabras adivinan, recuerdan o

convocan, los dioses y lo sagrado están y se manifiestan, de manera natural, en todo: ⁷⁵ están en el mundo como están el viento, el agua, la sequía, el sol y los seres humanos. Están en las palabras y estas fluyen, o quieren fluir, también, en la naturaleza del lenguaje, lo hablado. Poemas son en la escritura, y se revisten de oralidad, porque la instancia oral es la instancia natural del lenguaje. Pero no es el habla de la vulgaridad ni de lo cotidiano. Aunque hay elementos de la realidad cotidiana e histórica, son transformados por una mirada y un decir sacralizantes. Como el habla de los ritos. Esa intención de oralidad es tan intensa como el mismo sentido sagrado que recorre los poemas; se corresponden. Asimismo, constituye el detonante, la fuerza del desorden en la construcción poética. Y precisamente, ante dicha construcción, la primera duda es sobre su naturaleza: ¿qué principio la guía? ¿Prosístico o poético? Para dilucidar esto, habré de referirme, entonces, a la configuración fonológica de los textos seleccionados, especialmente “Paquimé”.

Como la mayor parte de los textos que integran el poemario, “Paquimé” se estructura en conjuntos frasísticos que, si bien no constituyen párrafos, tampoco podrían considerarse grupos de versículos,⁷⁶ pues no desarrollan paralelismo (a menos que quisiera sobrevalorarse la repetición del fonosímbolo “paquimé”). Por lo demás, dichos grupos de sintagmas están separados por los espacios blancos interlineales y los amplios márgenes laterales de la página, en alguna medida, contribuyen a destacarlos, al centrarlos. Tal es el formato de los textos que he reproducido. En una primera recepción, al no existir la segmentación versal, es decir,

⁷⁵ Todo el poemario, por lo demás, está presidido por una visión mágica o animista de la naturaleza, de la misma forma en que lo estaba en la antigua poesía mexicana, muy estimada por el autor, si se atiende a los epígrafes que aparecen en algunas de sus páginas, en especial citas de Ayocuan Cuetzpaltzin.

⁷⁶ Si bien es cierto que los textos citados no se configuran en párrafos, solo laxamente podrían ser clasificados como versículos, puesto que no se presenta paralelismo, y algunos de sus versos están en formas tradicionales, dos elementos contrarios al versículo, tanto mayor como menor (Paraíso, 1985, pp. 107-111). Pero, por otra parte, los versos libres y su disposición permiten considerar el texto, ciertamente, como constituido de versículos.

al no constituirse los versos en estrofas, la expectativa poética se ve frustrada.⁷⁷ El desorden referido crece, debido a la supresión de los signos de puntuación y mayúsculas. De modo que las palabras corren, suscitando perplejidad y riesgo.

Sin embargo, esta primera percepción visual es sustituida por la secuencia de “sintagmas”,⁷⁸ entre algunos de los cuales van surgiendo, diagonalmente, espacios blancos, que sirven de separadores (“la que platica con los dioses” “y roba el canto” “a quien la lluvia sorprende en el desierto”) y operan como señales para distinguir y diferenciar los enunciados, aunque siempre hay una tendencia al amalgamiento arbitrario, dictado solo por la presión gráfica de los signos. No obstante, estos separadores gráficos permiten ir identificando como verdaderos versos tales sintagmas. Suprimir la puntuación y desplegar los enunciados en un fluir oral, ritualizado y dirigido por las pausas internas de su discurrir semántico, produce, fonológicamente, que la unidad rítmica del poema emerja de dos elementos: la entonación y la afinación del impulso métrico del lector.

La entonación abarca varios aspectos cruciales para el ritmo poético; es, primeramente, la línea de musicalidad lograda por un texto; la altura e intensidad de su cadencia. También comprende los acentos, las pausas, los tempos. No es tanto que la entonación determine el ritmo de un poema, sino que uno y otra van construyendo la musicalidad poética. Ahora bien, la entonación parte del carácter fónico del sistema lingüístico, pero más que un hecho acústico, es un proceso psíquico-cultural. El texto poético se lee, ya casi no se interpreta oralmente, pero aun en esa lectura silenciosa e individual, se reproducen los procesos prosódicos de la lengua, pues han

⁷⁷ Integrar los versos en la serie se considera una condición clave para que puedan ser percibidos, precisamente, como versos. Y los signos de puntuación se consideran como la forma de articulación del verso libre (Belic, 2000).

⁷⁸ O ciertas unidades morfosintáctico-semánticas. Aun cuando *sintagma* es un término relativo al *sentido* (semántica) lo utilizo desde aquí para dejar claro que me refiero a los enunciados que conforman el texto.

sido interiorizados por cada individuo, en su entorno cultural. Así, el impulso métrico radica en la psique, no tanto en los actos acústicos.

El refinamiento del impulso métrico implica ampliar el horizonte de expectativa poética, explorar en organizaciones versales diversas, no solo comprendiendo las irregularidades métricas o la abolición de la rima, sino siendo capaces de comprender y aquilatar las transformaciones en el discurso poético, especialmente a partir del verso libre. El versolibrismo amplió la base métrica occidental y removió las fronteras entre lo poético y lo prosístico (Paraíso, 1985, p. 58). Si organización estrófica, cantidad silábica, rima y hasta acentos, han dejado de ser imprescindibles en la creación poética, es comprensible que, a veces, puntuación y segmentación versal resulten también accesorias.

De modo que “Paquimé” es un poema, aunque sus unidades morfosintácticas no estén segmentadas en versos ni organizadas estróficamente. Se trata, entonces, de una estructura formada por seis conjuntos versales que, si se atiende las señales gráficas separadoras, se integrarían de la siguiente manera: siete versos en el primer conjunto; nueve, en el segundo. Ocho versos en el conjunto tercero y siete en el cuarto. El penúltimo contiene cuatro versos y el último siete. En total, el texto se compone de 42 versos. De estos, 15 son libres; los demás, estructuras tradicionales. En esta disposición versal hay una intención, que es fonológica y semántica: instaurar un ritmo denso, compacto, ininterrumpido, capaz de atraer una cosmovisión que, igualmente, se derrama en densas e inacabables metáforas. Desde el título se inicia el proceso de densificación rítmica y se ritualiza la cadencia, mediante la voz náhuatl *paquimé*, que se repite y despliega por el texto como un fonosímbolo.⁷⁹

⁷⁹ Aunque procedimiento controvertido, se produce *fonosimbolismo* cuando a los fonemas, como tales, se les atribuye un valor semántico (Belic, 2000, p. 203). Aquí, por ejemplo, el trisílabo “paquimé”, más que jugar un papel métrico-acentual, abre el proceso de simbolización. Es un topónimo en lengua ópata o utoazteca, ciertamente, y significa “lugar de casas grandes”, pero es transformado, vía la metáfora, en el

Por lo demás, dos versos tradicionales (eneasílabo y pentasílabo trocaicos) abren el discurso poético (la que **platica con los dioses** → ooo óo óo óo; y **roba el canto** → o óo óo), para, inmediatamente, dar paso al deyo narrativo, cristalizado en un par de versos libres con encabalgamiento (a **quien la lluvia sorprende** en el **desierto** → o óo óo: o óo oo óo; **predicando a los cometas** → oo óo oo óo); a estos, les suceden el fonosímbolo (paquimé → oo ó) que es un pseudo-anapéstico, fonéticamente trocaico al fundirse en el ritmo de enlace; y dos versos tradicionales (heptasílabo polirrítmico y alejandrino trocaico) que cierran el primer conjunto (**desértica morada** → o óo oo óo; **te extiendes como el valle que el sol nunca abandona** → o óo óo óo: o óo óo óo).

En el segundo conjunto, con versos libres y tradicionales, se crea un tenue deyo narrativo, que se uniforma quizá por la extensión media de sus versos —a excepción del pentadecasílabo compuesto central— tanto los de forma convencional como los libres, uniformidad que encuentra, en los tres versos cortos alternantes (**alzas la mano** → ooo óo; **le temes al augurio** → o óo óo óo; paquimé → oo ó;) algún matiz de agilidad. Con todo, un aire profético, que mezcla el *topos* real con lo mítico, emerge del par de polirrítmicos que cierran el conjunto (**la que avanza por un callejón de pueblo** → óo óo óo oo óo óo; **en busca del próximo diluvio** → o óoo óo oo óo) y, al mismo tiempo, marcan el despliegue de los predicativos que les suceden.

En el conjunto de los versos predomina el juego entre trocaicos y polirrítmicos, del cual surge fluidez y fuerza rítmica, fugazmente lentificada por ciertas pausas largas, en especial las que flanquean el fonosímbolo (“paquimé”) y su sinónimo, un trisílabo gramaticalmente anfibraco y fonéticamente dactílico (**tu nombre** → o óo) situado casi al centro del tercer conjunto; tales pausas y el

lugar de lo sagrado, de modo que nutre el sentido del poema *desde el nivel fónico*. Sería parte de la instrumentación fónica.

alargamiento contribuyen a crear el tono grave y sibilino de algunos tramos del texto (paquimé ////escarbas en la arena ////las máscaras del sol////pero en silencio).

En lo que hace a su estructura morfosintáctico-semántica, el texto está constituido fundamentalmente de enunciados equivalentes a predicativos, aun cuando se formulen en verbos conjugados y estos expresen acciones (“platica, extiendes, has logrado, alzas, levanta, entregas, fluyes...”). Tales acciones devienen en atributos del “sujeto” enunciado. Todos los predicados dimanan del sentido mítico y sacralizador que impregna el libro, no solo los textos aquí citados. Desde una mirada animista o mágica de la naturaleza, un *tópos*, Paquimé, se configura como el sujeto central del texto. Para ello, el recurso clave será la metáfora; específicamente, la prosopopeya, por la cual se asignan a ese lugar determinados atributos humanos (“a quien la lluvia sorprende en el desierto//le temes al augurio //alzas la mano) o míticos (“la que platica con los dioses//escarbas en la arena las máscaras del sol //navegas por el cauce del oráculo en el alba”). Esta personificación parte de la propia condición mítica de Paquimé (último sitio en la tierra que pisara Quetzalcóatl en su camino de huida) y de la tradición literaria chihuahuense, que tiene por uno de sus rasgos predominantes sublimar el paisaje.

El sujeto de los enunciados se formula tanto en la segunda persona del singular (“te pertenecen”), como en la tercera (“la que platica”). La mayor parte de las oraciones contienen a ese sujeto implícitamente, pues quedó asentado de modo explícito en el título (“paquimé”); la acumulación de predicativos se desprende de ese núcleo manifiesto, desciende hasta los primeros versos del primer conjunto, en cuyo interior vuelve a explicitarse, para prolongar su explicitación hasta el tercer conjunto, en donde se repite mediante sinónimo (“tu nombre”); se manifiesta nuevamente al abrir el cuarto conjunto; y en el último, vuelve a expresarse. De este modo, el fonosímbolo va dejando cierto rastro de paralelismo.

En su mixtura de mito, desierto y divinidad, el poema evoca un orden sagrado, más que una representación de Dios. En ese orden reconstituido por la metáfora, todo adquiere rango de sagrado: los lugares (“los acueductos milagrosos”), las cosas (“los pétalos del viento”), la naturaleza (“desértica morada //valle que el sol nunca abandona”), el tiempo (“la noche, el alba”) y las acciones realizadas en ese territorio (“caminas abrazada al árbol de la vida //te entregas a la ofrenda //escarbas en la arena las máscaras del sol”).

En ese horizonte, también el ser humano irradia sentidos de divinidad, como se advierte en el texto “Chiricahua”⁸⁰. Al igual que en “paquimé” —y en el resto de los poemas que constituyen el libro— la voz lírica está eclipsada tras la enumeración de los atributos asignados al personaje.

Conformado de oraciones coordinadas, que se han separado también con espacios blancos diagonales, y reunido en conjuntos sintagmáticos, el texto hace funcionar el título como un vocativo, a partir del cual se despliega la enumeración de atributos. Por supuesto, estos emergen del proceso de metaforización. El territorio y sus seres —reales, imaginarios y míticos— proveen los términos en que se desarrolla el trabajo metafórico. De ese modo, mito y poesía se conjugan para crear una figura epónima, y reconfigurar un símbolo, el de la apachería. Tan importantes como la revitalización simbólica, son los elementos que la posibilitan. Antes de referirme a estos, es necesario detenerse en la efigie delineada.

¿Por qué detenerse en la figura chiricahua? ¿Qué relación guarda con Dios o con lo divino? Tejido absolutamente de metáforas, el poema construye la imagen mítica del chiricahua mediante la relación que establece entre la persona y los elementos con que se le compara. Porque más allá de la comparación entre el hombre

⁸⁰ Los chiricahuas (voz náhuatl *-achiricahua-* “los que son pocos”) eran indios apaches que se organizaban en bandas nómadas. Habitaron y se difundieron por los territorios norteños de México, en Chihuahua y Sonora. La región de Casas Grandes fue solo uno de sus hábitats. Allí está enclavada Paquimé.

y las cosas, el texto convoca y traza una fusión entre el ser y la naturaleza que lo sustenta. Un destello de animismo argamasa la metaforización; no es extraño, si se considera la poesía mexicana, conocida y citada por el autor.

Aquí, el discurso poético explora audazmente en múltiples campos de referencia; asocia al individuo no solo con los seres (“*cíbola*”) y los objetos propios de un entorno (“*espina de maguey, calabacilla*”), sino además con determinadas acciones que sobrepasan la lógica y se sitúan más allá de la realidad cotidiana, aunque están arraigadas en ella. Así, al enunciarse “*escondes alas en las terrazas de los cerros*”, se establece una relación insólita entre el hombre, que en una situación común puede “*esconder*” algo, pero inmediatamente el predicado abunda y rebasa la significación del verbo (“*escondes*”) cuando lo escondido son “*alas*”.

Se enuncia “*alas*”, sin el artículo que determinaría al nombre, pues se quiere entregar el sustantivo en su extensión significativa total: *alas*, símbolo de la libertad, piezas de los seres que pueden desplazarse por sí mismos a cualquier lugar. *Alas* — como decir la libertad— escondidas “*en las terrazas de los cerros*”, esos lugares reales, comunes en las sierras del norte. Así, el chiricahua, ser histórico, se convierte mediante esta atribución insólita, en ser mítico. Sus alas —la libertad— primer elemento de esa atribución, puede ser “*escondida*” en las terrazas de los cerros, acción que se suma al anterior elemento, no solo para redondearlo, sino para añadir un ingrediente de contradicción que ensancha el significado de la imagen, pues no se puede “*esconder*” algo en las terrazas, ya que estas son espacios abiertos, hechos precisamente para otear el panorama; lugares con perspectiva y a cielo abierto, contruidos en las laderas de las montañas. Sin embargo, el razonamiento poético encuentra otras relaciones: las terrazas de los cerros, si bien a cielo abierto, también eran terrenos abruptos e inaccesibles y, por ende, servían de escondite a los apaches; allí salvaguardaban su libertad. Entonces, ciertamente, en las terrazas de los cerros escondían su libertad (sus alas).

Así pues, el trabajo metafórico y una contenida sonoridad —grave, fluyente musicalidad— configuran a ese héroe del desierto, y con él, la sacralidad de la Tierra. Y ya que he mencionado esa sonoridad, cabe señalar que 30 versos sin rima constituyen el poema; 19 con esquemas tradicionales de acentuación y 11 libres. 12 versos de extensión media, fluctuantes entre las siete, nueve y once sílabas, la mayoría con acentuación trocaica (“conjuro con que **in**icias un dil**u**vio → o óo oo óo oo óo; **co**rola y **po**len de un luc**e**ro → o óo óo oo óo;) estabilizan la fuerza rítmica del poema. Los versos libres, seis de acentos trocaicos (tu **pie**l **cu**rt**i**da en **o**ro de los **te**mplos → o óo óo óo oo óo) y cuatro polirrítmicos (*quieres dormir sobre la **pie**dra **fr**ía*→ óoo óoo o óo óo;) otorgan, a la vez que sonoridad, movimiento. Sonoridad que se prolonga en dos versos largos centrales: un dodecasílabo semilibre (un **sue**ño **es**crito en las **ce**nizas del ma**íz**→ o óo óo oo óo oo ó-o-) y, especialmente, en el hermoso alejandrino trocaico que cierra el segundo conjunto (la **hue**lla de los **ho**mbres en **fu**ego **co**nsum**i**da → o óo óo óo: o óo óo óo). Los versos menores, en buena parte de acentuación dactílica (**ba**jo la hoguera → óoo óo; calabac**illa**→ óoo óo; **e**l **ho**riz**on**te→ óoo óo;), aunque también algunos trocaicos (**chirica**hua→ óo óo) alternan en todos los conjuntos, acelerando tersamente el ritmo; y definen el último grupo, al crear un arpegio, no por fugaz menos intenso (**co**meta→ oóo; **augu**rio → oóo; **re**lato**r** del **de**sierto→ oo óoo óo; **ra**íz del hurac**án**→ o óo óo ó-o-; **no**ria y espejo→ óo óo; su **trinch**era→ oo óo; su **llu**v**ia**→ oóo) cuya cima es el polirrítmico final (su **ú**ltimo santu**ar**io → o óoo oóo)⁸¹ también culmen semántico del poema.

De esta forma, mediante acumulación de predicativos metafóricos, el discurso va conformando una figura humana que nos remite a la naturaleza (“espina

⁸¹ He considerado que en este verso, “su **ú**ltimo santuario”, no se produce sinalefa entre la primera sílaba y la inmediata, la primera de la segunda palabra, ni aun siendo el mismo fonema, porque la segunda “u” recibe el apoyo acentual, que la separa de la anterior. Eso mismo, hace que el verso tenga siete sílabas y no seis, y que su acentuación no sea trocaica, pues el conjunto fónico *último* se mantiene cohesionado, como un dácilo, pero el segundo bloque, “santuario” deviene en anapéstico, solo porque ya no se suceden más versos.

de maguey”), al mito (“la flor de los cometas”), a la historia misma de los apaches (“roca que se rinde frente al viento”). Algunos atributos unen la imagen directamente a un sentido sagrado (“cronista de los dioses”), otros lo evocan (“y en una cueva guardas la oración por la mañana//tu piel curtida en oro de los templos”).

Si en “paquimé” se despliega una metáfora del desierto sacralizado, en “chiricahua” se alza el hombre convertido en símbolo y, por esa condición, capaz de atravesar tierra, mito, historia, futuro. Y es, asimismo, un solitario símbolo de la perdurabilidad divina; el último símbolo de ese cosmos sagrado construido poéticamente: “su último santuario”.

Nimbada por los antiguos cantares mexicas, la poesía de *Santuarios desierto mar* los resignifica; los vuelca y reconstituye, no sobre la esmeralda del Anáhuac, sino en el desierto del norte. Y del explorar, imaginar y resignificar esta ruda, entrañada naturaleza, su historia y personas, deviene en poema de la tierra sacralizada. Con sus versos, es posible continuar –y responder– los cantos de Cuetzpaltzin: “¡Que permanezca la tierra! ¡Que estén en pie los montes!” Pese al tiempo y la guerra de los imperios y las torres babélicas y la fugacidad, es posible prolongar la voluntad de Ayocuan: Y permanece la tierra. Y en pie están los montes.

Dios y lo sagrado siguen nutriendo el discurso de la poesía chihuahuense contemporánea. *Santuario desierto mar* es una expresión poética que abraza tanto religión estática como religión dinámica (Bergson, 1997). Esto es, mantiene en todas sus páginas un ir y venir entre la manifestación mítica, colectiva, de Dios (o los dioses) y la exteriorización lírica de una experiencia personal de lo sagrado. Pueblo e individuo se funden por esta poética que logra desplegar la presencia de Dios a través de los nombres consustanciales del desierto, y al hacerlo, impregna de divinidad una geografía: convierte el desierto, efectivamente, en un santuario.

VI. CONCLUSIONES

Con base en el examen y la reflexión de las fuentes bibliográficas consultadas, así como de la indagación en archivos históricos, de los cuales obtuve un corpus de textos líricos chihuahuenses cuyo análisis expuse en los capítulos precedentes, puntualizaré aquí las principales inferencias provenientes del proceso de investigación.

En principio, el análisis de los textos líricos seleccionados permite comprender la poesía como un desorden que se evidencia, de múltiples formas, en los niveles del sistema lingüístico, cuyos principios clave (arbitrariedad, continuidad, Saussure, 1980. pp. 104-108) resultan insuficientes para configurar el mensaje lírico y darle expresabilidad. Entonces, dentro del mismo sistema lingüístico, el poeta acude a la segmentación en versos. La versificación no es un mero recurso gráfico del texto poético ni un dispositivo de economía lingüística. Equivale a un desorden en la cadena discursiva, por el cual no solo se rompe la continuidad de la línea fonemática, sino además se altera la de los morfemas y, con ello, se transgrede la organización lógica y semántica. Organizado en versos (aun en versos libres), el discurso adquiere un ritmo radicalmente distinto al ritmo del decir común, o al de la narrativa. Traza una paradoja en el sistema de la lengua, pues con la versificación se privilegia el fonema sobre el morfema; se concede preminencia al ritmo por sobre el sentido o la habitual pragmática comunicativa. De este modo, la insuficiencia (entropía) sistémica, es convertida en una nueva y distinta energía (neguentropía), capaz de regenerar tanto al sistema lingüístico concreto (la lengua española) como los procesos de socialización y comunicación de sus hablantes. La versificación es, entonces, el primer desorden genésico desplegado por la poesía.

El segundo desorden genésico se produce en el nivel semántico. Como he expuesto en los poemas analizados, especialmente los perteneciente al capítulo V, la coherencia lógica, el sentido literal y común también son removidos del discurso

poético; este, sin embargo, de ningún modo está desprovisto de significado y sentido. Pero estos se construyen desde una distinta estrategia (que es retórica y estética, en efecto, pero también gnoseológica) cuyo recurso más eficiente es la metáfora. Vale decir: el mismo principio de construcción poética impulsa el discurso hacia una heurística peculiar: la búsqueda y exploración de significados en campos sémicos múltiples, contrarios, tópicos, utópicos y heterotópicos... Ante tal impulso, la metáfora se alza como el recurso lingüístico capaz de realizar esa labor de exploración e innovación semántica; a llevar a cabo el trabajo de significación poética y convocar, incluso, los significados de la experiencia simbólica.

Este proceso de significación metafórica (o simbólica) no debe confundirse con la conceptualización. Como recurso cognoscitivo, la metáfora irrumpe en las explicativas lógico-categoriales y suscita, por lo menos en su primera fase, una desviación y una ruptura con el orden lógico preestablecido y sancionado por el uso, la costumbre y la facticidad de la realidad cotidiana. Imaginación, mito y símbolo son las zonas de construcción metafórica.

Así pues, ritmo y metáfora funcionan como desencadenantes del desorden. Ese desorden que —voy a reiterarlo— forma parte, paradójicamente, del orden y la organización, sin ser orden ni organización (Morin, 2006, p. 56). Ritmo y metáfora forman parte del orden sistémico de la lengua y, a la vez, funcionan como detonantes del desorden de ese sistema.

Sostenida en estos pilares, la poesía subvierte, desordena, trastoca el orden de las representaciones de lo real-cotidiano; establece su dinámica y su espacio particulares para decirse y revelarse; su discurso, proyectante de predicaciones que resultan impertinencias semánticas o transgresiones categoriales (“santuario tu rostro es el tatuaje de una historia la huella digital de las espinas”) entrega y devela sus significados a condición de que se elida la referencia. Trazando una paradoja sistémica, la poesía exige al lenguaje y a los hablantes la clausura de la realidad

cotidiana; trabaja sobre el sistema lingüístico para que deje de cumplir su función básica, que es comunicar lo más nítidamente una referencia de la realidad empírica. Eclipsa esa referencia (no la destruye ni la desaparece) a fin de revelar nuevas dimensiones de lo real, relaciones insólitas entre los seres y los objetos del mundo; esto es, reformulando el orden de esa realidad. Pero imposible que se quede fuera de la suprema realidad de la vida cotidiana. En sus propios términos, reentra a la vida cotidiana, la revitaliza subvirtiéndola; en el gran edificio de las representaciones de la realidad cotidiana, la poesía abre nuevas posibilidades de representación y de ser en el mundo, pues lo que convoca, atrae, imanta es “una nueva descripción del universo de las representaciones” (Ricoeur, 2001). Parafraseando al pensador francés, afirmo que tal redescrición implica no solo el debate total entre el hombre que habla y el mundo, sino que dicho debate se produce, ciertamente, *en y por* el desorden generado desde el discurso poético. Tal debate es tanto causa como efecto del desorden.

Para los fines de esta tesis, interesa rescatar un hecho axial que vincula poesía y religión: una y otra, para realizarse, establecen como condición el desplazamiento o elisión de la realidad cotidiana. Los significados poéticos o la verdad sagrada emergen si, y solo si, se suspende el orden cotidiano. Poesía y religión entregan mediante el desorden (lingüístico, lógico, temporario) un orden alterno al de la realidad cotidiana; la poesía, órdenes de posibilidades vitales para los seres humanos, cuyo solo avizoramiento implica asombro, replanteo, reinvención; la religión, un orden perfecto y divino, capaz de responder las preguntas acerca de la muerte. Así, poesía y religión imponen el desorden en el discurso lógico, en la comunicación diaria y pragmática, en la historia de la realidad cotidiana. Transhistóricas una y otra, despliegan la metáfora y el símbolo para trastocar todos los órdenes y exponer y ventilar y superar la entropía acumulada en estos. Siendo expresiones entrópicas del sistema sociocultural, son capaces de convertirse en fuerzas regeneradoras de este. Por los elementos que las constituyen y el impulso que las define, poesía y religión

arrastran y contienen siempre una revolución capaz de no traicionarse nunca a sí misma. De ahí que sobrevivan al devenir histórico, a los poderes, a la tecnología.

Lo expuesto en los párrafos anteriores (V. pp. 241-243) da sustento a la hipótesis primera del proyecto investigativo (V. *supra*, Intr. p. 7). Con respecto a la segunda y quinta hipótesis (V. *supra*, Intr. p. 7) quedaron confirmadas con el acervo poético recopilado y su respectivo análisis, mediante el cual se muestra la existencia de una producción lírica de carácter religioso, una de cuyas voces, la de Herminia Gándara, puede considerarse mística.

Asimismo, este acervo evidencia la diversidad de representaciones de Dios. Dicha diversidad me condujo a revisar las sugerentes ideas bergsonianas (Bergson, 1997, pp. 55-152) en torno a la experiencia religiosa y sus dos amplias vertientes de manifestación: la religión estática (surgida de una experiencia social de lo sagrado) y la dinámica (que emerge de una subjetividad que busca y va al encuentro individual de la revelación). Aunque no admito una separación radical entre dichas expresiones, sí es posible observar ciertas diferencias entre la producción lírica animada por una u otra práctica religiosa.

Es posible, entonces, confirmar la existencia de una poesía chihuahuense religiosa de larga trayectoria. En dicha poesía, la manifestación de la religión estática se presenta en textos cuya representación de Dios tiene su referente en el Antiguo Testamento, con Yahvé o el Señor de las Alturas, o el Señor de los Ejércitos, como la imagen divina prevaleciente. Se trata de una producción poética que parte del dogma católico y se mantiene en los campos sémicos trazados por este.

Otra parte de esa poesía religiosa configura lo sagrado o bien ofrece una representación de Dios que surge de la experiencia individual, subjetiva; esta manifestación de la religión dinámica, encuentra varios cauces expresivos: o es expresión de un proceso cuya figura solar es Cristo o es la exteriorización de una

vivencia religiosa que encuentra a Dios en todas las cosas y en algunos seres del mundo.

Hay otra poesía, también de carácter vivencial, íntimo y rebelde, que implica la puesta en página de una conciencia que vive lo sagrado profundamente, pero como un desafío; y a Dios, como la fuerza o presencia a la cual debe enfrentarse, negarse.

Una importante nota distintiva de la moderna poesía religiosa chihuahuense es la simbolización, si no distinta, sí con notorios matices, del Dios veterotestamentario y de Jesucristo. Prevalece en dicho acervo la imagen de Cristo, un Dios cercano al orden humano y, a la vez, envuelto en la gloria de su sacrificio redentor. Esa cercanía del Dios-Hombre desencadena significativos cambios en la lírica chihuahuense, y no solo en la de carácter religioso. En principio, y desplegando su eficacia simbólica, la imagen del Cristo terrenal irradia innumerables significados hacia campos sémicos diversos, alejados e incluso opuestos al religioso. Una vertiente poética, emplazada a finales del siglo XX y que continúa hasta el XXI, empieza por entrelazar los sentidos dimanantes de la imagen de Dios, a aquellos sentidos provenientes del discurso amoroso o erótico. Se trata, entonces, de un distinto acercamiento a Dios, por el cual Dios adquiere, también, atributos diferentes, existencial y poéticamente. De tal modo, dar referencia de Dios consiste en simbolizarlo a través del amor humano y carnal: “Dejo un cuerpo rendido como sacrificio y, entre lágrimas, salmo sepulcral que deja en las manos el rastro del estigma y la agonía. Imagen sagrada e inamovible” (Árciga, 2009, p. 584), y referirse al amor humano y carnal consiste en simbolizarlo a través de Dios: “Ejecuto la danza del misterio //ante el dios tangible de sus ojos” (Torres, 2002, p. 86). Mediante esa transvaloración, el individuo humano se diviniza y la imagen de Dios se humaniza, se prolonga en los términos del decir amoroso.

Al reflexionar sobre este proceso de transvaloración —inevitable por la misma naturaleza del lenguaje y la comunicación humana, y quizás también por el propio carácter de Cristo que, como he dicho, es la representación divina que desencadena la complejidad de las significaciones— comprendo las interrogantes planteadas al iniciar la investigación (V. *supra*, p. 7). A estas, subyacen no solo mis dudas acerca de la noción o imagen divina asumida por mis coetáneos, sino también el inmenso y complejísimo problema planteado por la naturaleza de Jesucristo, Dios y hombre a la vez. En esa calidad única, Cristo se alza como el megasímbolo, generador de ilimitados sentidos y representaciones. Ciertamente, si solo la cruz fuera el símbolo de su Pasión redentora; si los iconoclastas hubieran logrado erradicar del rito religioso y de la cultura la belleza de las imágenes sagradas, igualmente se generaría la transvaloración semántica, pues es la corporeidad, la cercanía terrenal y el sufrimiento atribuidos a ese Dios, los que irrumpen en el imaginario de poetas cristianos y no creyentes. Dichos atributos, tal vez, llevan a creer que es posible negociar con él, o vociferar en su contra, o negarlo cuando así conviene; esto es, hacer de él un Dios adaptado a las necesidades morales de cada individuo. En esa humanización de su figura, radica la fuerza de Cristo y también su entropía. No obstante, en el seno de la sociedad y la historia, el gran símbolo de Jesús Cristo cambia, fluye en distintas y contradictorias significaciones, se realimenta en nuevos significados, en nuevas incertidumbres.

Desde tal dispositivo de transvaloración semántica, por el cual se desbordan distintos campos sémicos, irradiando entre sí sus significados y fundiéndolos en nuevas significaciones, se genera la emigración de términos religiosos/sagrados, hacia el ámbito de lo geográfico. La fusión entre atributos provenientes del discurso geográfico y referencias del campo religioso, o viceversa, referencias de la geografía que se asocian a atributos sagrados, genera una expresión poética que eludiendo, casi eclipsando la palabra Dios, sacraliza una geografía específica; se trata de un decir

poético que convoca lo sagrado, hace latir el corazón divino a través de una naturaleza que, de tal modo, deviene en portadora del misterio, la vida y la paradoja.

De tal modo, el desierto del norte —símbolo de resistencia, desafío y rémora en la historia y la literatura chihuahuenses— se configura en el lugar de lo sagrado; y los seres que lo pueblan (hombres, mujeres, piedras, plantas, ríos...) devienen en los últimos vestigios de los dioses: “hoy la abuela aurora te nombra cometa augurio relator del desierto raíz del huracán noria y espejo su trinchera su lluvia su último santuario” (Rojas, 2004, p. 16).

Así pues, lo que he descrito, explicado y sometido a análisis en los capítulos precedentes, ha permitido aproximarme a las respuestas exigidas por las principales preguntas de investigación. Asimismo, ofrece el sustento para refrendar las hipótesis de trabajo.

HEMERO-BIBLIOGRAFÍA

Archivo (Colección especial) de la Biblioteca Pública del Parque Lerdo

Archivo del Centro de Información del Estado de Chihuahua (CIDECH)

Archivo Diocesano

Archivo Municipal de Chihuahua (AMCH)

Archivo de la Sala Chihuahua

Archivo histórico de la Universidad Autónoma de Chihuahua

Acosta, R. (2009). *Lo que ignoras Dios mío*. (Texto inédito, en proceso de publicación. Chihuahua, México.

Aldrete, V. (1996). *Dunas*. Chihuahua, México: Ediciones del Azar/Ayuntamiento de Chihuahua.

Almada, F. R. (2010). *La rebelión de Tomochi*. Chihuahua, México: Secretaría de Educación y Cultura del Gobierno del Estado de Chihuahua.

Aristóteles (trad. en 1875). *Metafísica*. Consulta en: <http://www.librodot.com/>

Austin, J.L. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica www.philosophia.cl. Compilación de las conferencias dictadas por Austin: Escuela de Filosofía, Universidad de Arcis.

Aya, A. (2013). *El arameo en sus labios*. Barcelona, España: Fragmenta editorial.

Bargellini, Clara. (2011). *Marcos de veneración. Los retablos virreinales de Chihuahua*. Chihuahua, México: Instituto Chihuahuense de la Cultura/Programa Editorial del Gobierno del Estado/ Pitahaya Editores.

Bélič, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santa Fe de Bogotá, Colombia: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

Berger, P. (2006). *El dosel sagrado* [5ª. ed.]. Barcelona, España: Kairós.

- Berger, P. y Luckmann, T. (2008). *La construcción social de la realidad* [21ª. reimp.]. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Bergson, H. (1997). *Las dos fuentes de la moral y la religión* [2ª. ed.]. México: Porrúa.
- Beristáin, H. (1985). *Diccionario de Retórica y Poética* [1ª. ed.]. México: Porrúa.
- Breno, O. (2005). *Fiesta de la paz de Hölderlin*. Documentos Lingüísticos y Literarios. 28:66-71.
- Brisson, L. (1976): *Le mythe de Tirésias: essai d'analyse structurale*. Francia: Ed. Brill. Recopilado en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Tiresias>
- Borunda, G. (2005). *Para cantar después de la batalla*. Chihuahua, México: Instituto Chihuahuense de la Cultura. (Solar Colección).
- Campbell, Y. y Rivera, M. (2002). *Textos para la historia de la literatura chihuahuense*. Juárez, Chih., México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Camus, A. (2010). *El hombre rebelde*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carreón, S. y Núñez, C. (2009). *Memoria pima*. Chihuahua: PACMyC.
- Cassany, D., Luna, M. y Sanz, G. (2005). *Enseñar lengua*. España: Graó
- Certeau (de), M. (2004). *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Echegoyen, Olleta, J. (1997). *Historia de la Filosofía*. Vol. 3. Madrid: Edinumen.
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, España: Paidós.
- Espinosa, A. y Mejía, R. (1986). *Muestra de la poesía chihuahuense (1976-1986)*. Chihuahua, México: Ediciones del Gobierno del Estado de Chihuahua.
- García Gutiérrez, J. (1919). *(La poesía religiosa en México (siglos XVI a XIX))*. México: Ed. Cultura.

González Salas, C. (1960). *Antología Mexicana de Poesía Religiosa*. México: Ed. Jus.

Hebreo, L. (1985). *Diálogos de amor*. México: Porrúa.

Heidegger, M. (1992). Hölderlin y la esencia de la poesía. En *Arte y poesía*, Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Henríquez Ureña, P. (2003). Estudios métricos. En *Obras completas*. T. III. República Dominicana: Editora Nacional.

Hölderlin, F. (2005). *Poesía completa* [8ª ed.]. Barcelona, España: Libros Río Nuevo.

_____ (2008). *Empédocles*. España: poesía Hiperión.

_____ (1990). *Correspondencia completa*. España: libros Hiperión.

Hünemann, P. (1997). *Cristología*. Barcelona, España: Herder.

Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, España: Seix Barral.

_____ (1973). Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasias. En *Fundamentos del lenguaje* [2ª. ed.]. Madrid: Ayuso. Consulta del capítulo II, en la traducción técnica del inglés por Juan Manuel Gasulla y Juan Bauzá.

Jordán, F. (1989). *Crónica de un país bárbaro* [7ª. ed.]. Chihuahua, México: Centro Librero La Prensa.

Kierkegaard, S. (2005). *Todo don bueno y toda dádiva perfecta vienen de lo alto*. México: Universidad Iberoamericana.

Ladrière, J. (1975). «Le discours théologique et le symbole». En *Revue des sciences religieuses*. T. 49. Inventaire D 9 1000. Francia: Bibliothèque François Mitterrand.

La Sagrada Biblia (2002). [Trad. de Félix Torres Amat]. Colombia: Editorial Reymo.

León-Portilla, M. (1978). *Trece poetas del mundo azteca*. México: UNAM.

Recopilado en:

<http://www.históricas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/trecepoetas/mundoazteca.html>

Lončar, I. (2016). *Mística y poesía. Los poetas carmelitas San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús*. (Tesina). Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales del Departamento de Estudios Románicos. Cátedra de Literatura Hispánica. Universidad de Zagreb.

Maturo, G. (2009). El poema como ritual y vía de acceso a lo sagrado.

Recopilado de:

http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Diario/01_19_08_09.html. En julio del 2011.

Morin, E. (2006). *El Método I. La naturaleza de la naturaleza* [7ª. ed.]. Madrid: Cátedra.

_____ (2006). *El Método 3. El conocimiento del conocimiento* [5ª. ed.]. Madrid: Cátedra.

_____ (2006). *El Método 5. La humanidad de la humanidad* [2ª. ed.]. Madrid: Cátedra.

_____ (2003). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, España: Gedisa.

Navarro, T. (1972). *Métrica española*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

_____ (1968). *Arte del verso*. México: Colección Málaga.

Nicholson, A. R. (2008). *Los místicos del Islam*. Barcelona, España: Editor José J. de Olañeta.

Nietzsche, F. (2008). *La voluntad de poder*. España: Biblioteca Edaf.

Otto, R. (1996). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. [4ª. reimpr.]. Madrid: Alianza Editorial.

Orozco, G.G. (2009). *Labrando el laberinto*. Chihuahua, México: Instituto Chihuahuense de la Cultura.

Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico*. Madrid: Gredos.

Pradier, A. (2007). El viaje místico y el simbolismo de la luz: del Pseudo-Dionisio Areopagita a Suger de Saint-Denis. En la Revista digital de Filosofía, *Factótum*. Núm. 35. Universidad de Salamanca, España. Recuperado de:

http://www.revistafactotum.com/revista/f_5/articulos/Factotum_5_4_Adrian_Pradier.pdf (El 5 de marzo, 2012).

Pseudo Dionisio Areopagita. (2007). *Obras completas*. Madrid, España: Biblioteca de autores cristianos.

Quilis, A. (2008). *Métrica española* [19ª. impr.]. Barcelona, España: Ariel, S.A.

Reneville, de R. (octubre, 1944). Poetas y místicos. En la revista *El hijo pródigo*, México, Año II, Vol. IV. No 19., pp. 59-69; traducción: César Moro (editado con anterioridad en triplov.com/surreal).

Recopilado en: www.temakel.com/texolreneville.htm

Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Editorial Trotta.

_____ (1974). Philosophy and Religious Language. En *Journal of Religion*. Núm. 54, pp. 71-85. Estados Unidos: Ed. Philosophical Theology.

_____ (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona, España: Paidós / ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona:

_____ (2008). *Fe y filosofía. Problemas del lenguaje religioso*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros/ Universidad Católica de Argentina.

_____ (2006). *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XX / Universidad Iberoamericana.

_____ (1975). Parole et symbole. En *Revue des sciences religieuses*. T. 49. Inventaire D 9,1000. Francia: Bibliothèque François Mitterrand.

- Rojas, J.A. (2004). *Santuarios desierto mar*. Chihuahua, México: Instituto Chihuahuense de la Cultura. (Solar Colección).
- Saussure de, F. (1980). *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal Editor.
- Searle, J. (1994). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. España: Editorial Planeta-De Agostini, S.A.
- Schrödinger, E. (1945). *What is life?* Cambridge: University Press.
- Terrazas, M. de L. (1988). *Senderos del silencio*. Chihuahua, México: Editorial Camino.
- Tiberghien, G. (1983). *Psychologie cognitive, Science et Cognitivism*. Laboratoire de Psychologie Expérimentale. Universidad de Grenoble II.
- Torres, E. (2002). *Hojas de magnolia*. Chihuahua, México: Instituto Chihuahuense de la Cultura (Solar Colección).
- Wellek, R. y Warren, A. (1966). *Teoría literaria* [4ª. ed.]. Madrid: Ed. Gredos.
- Zambrano, M. (2007). *El hombre y lo divino*, España, FCE.