

EL RECINTO DEL POEMA

***Aproximación a un estudio de la ejecución pública del texto poético
bajo el concepto de límite/marco retórico-estético***

ALICIA MERINO LABRADOR

ALICANTE 2013

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESINA DOCTORAL

EL RECINTO DEL POEMA

***Aproximación a un estudio de la ejecución pública del texto poético
bajo el concepto de límite/marco retórico-estético***

ALICIA MERINO LABRADOR

ALICANTE 2013

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TRABAJO FIN DE MÁSTER

EL RECINTO DEL POEMA

***Aproximación a un estudio de la ejecución pública del texto poético
bajo el concepto de límite/marco retórico-estético***

AUTOR: ALICIA MERINO LABRADOR

TUTOR: Dr. ANTONIO DE MURCIA CONESA

RESUMEN

Este trabajo quiere ser una contribución al estudio de la naturaleza del poema, desde la relectura de algunos fundamentos de la tradición de pensamiento estético-literario. Su objetivo es investigar, siguiendo esa tradición, los aspectos estéticos que discriminan el acto poético en su ejecución y, a partir de ellos, comprender mejor la relevancia epistemológica del poema, en tanto que obra de arte que aspira a la verdad. Presentamos los fenómenos atinentes a la voz, el número, el ritmo y el rito de la ejecución del texto como líneas medulares de esa aspiración. Desarrollamos esta investigación a partir de un concepto, que proponemos por su capacidad de articular e integrar los distintos aspectos del trabajo: el concepto de 'recinto', entendido como determinación espacial, escenario ritual, lecho y marco en el que se *religan* los elementos retóricos y estéticos de la obra poética en una experiencia que trasciende la individualidad.

Palabras clave:

Estética, Retórica, Poética, Interpretación, Ritmo, Voz, Número, Rito, Epistemología, Hermenéutica, Recinto, Marco, Lectura.

ÍNDICE

PROEMIO.....	5
Justificación y fuentes.....	7
CAPÍTULO I .- LOS PILARES CLÁSICOS DEL RECINTO.....	11
1.1 Aproximación a una definición.....	11
1.1.1 El concepto de límite.....	13
1.2 Pilares Clásicos.....	14
1.2.1 Lírica Griega.....	14
1.2.2 Retórica Clásica.....	16
1.2.3 Oralidad y Retórica.....	21
CAPÍTULO II .- EL UNIVERSO DE LA VOZ.....	26
2.1 Oralidad y Escritura.....	26
2.2 Respiración y Binarismo.....	29
2.3 Tradición y Voz.....	34
2.4 Actuación vocal del texto poético. Dicción y Armonías.....	36
2.4.1 La obra vocal.....	38
2.4.2 Presencia de la Voz en la Poesía.....	39
CAPÍTULO III .- EL NÚMERO.....	41
3.1 La Antorcha de Pitágoras.....	41
3.2 Rítmica Tónica.....	48
3.3 Ingresividad Poética.....	54
CAPÍTULO IV .- EPISTEMOLOGÍA Y VERDAD DE LA PALABRA.....	61
4.1 Arte y Verdad de la palabra.....	61
4.1.1 Acerca de la Verdad de la palabra.....	64
4.2 Epistemología del texto.....	67
4.3 Convergencia de palabra y número a la <i>Alétheia</i>	69
4.4 La Interpretación en el Recinto.....	71
CAPÍTULO V .- TIEMPO MITO Y RITO.....	75
5.1 Previsión e Instinto.....	75
5.2 <i>Religio</i>	79
5.3 Duelo de Voces del poeta: Su sacrificio.....	84
5.4 <i>Tempo</i> del cuerpo mismo.....	88
EPÍLOGO.....	93
BIBLIOGRAFÍA.....	106
ANEXO.....	111

PROEMIO

AL RECINTO DEL POEMA

Si tomamos al pie de la letra el título del desarrollo que vamos a ofrecer, se puede advertir que nos proponemos la descripción y el encomio de la ejecución pública de un texto, entendido como acto de lectura en voz alta¹ en presencia de un grupo de personas atentas, lo que en líneas generales – puesto que acabamos de presentarlo en sus rasgos mínimos pero esenciales - vamos a designar con el nombre de 'recinto'. Esta denominación comprende no sólo el espacio físico sino el acto en sí, tal y como lo hemos definido. La segunda parte del enunciado indica que la delimitación afecta no a un texto cualquiera, sino exclusivamente al texto lírico.

Nuestra atención se enfocará de lleno en el -cada vez más incomprendido y desclasado- 'pequeño artefacto del poema'. Lo hacemos porque tal vez se empiece a olvidar que la poesía -obra concreta del lenguaje- sigue siendo su mejor imagen y la que propició y dió sentido a su estudio. La reflexión sobre el lenguaje surge históricamente como reflexión sobre su producto ejemplar; el lenguaje poético. El secreto de este lenguaje es su ritmicidad. Ese saber rítmico nos da cuenta de la primogenitura de lo poético en el saber lingüístico en general. Por ello fundamentalmente profundizaremos en este aspecto de la poesía. La tendencia natural de la lengua hacia determinadas fórmulas -no sólo en el terreno de la creación poética sino también, en otros ámbitos lingüísticos como la paremiología- deja ver como el lenguaje ebulle y cristaliza según fórmulas rítmicas. Estrategias en fin por las que toda lengua parece tender a su unidad. El saber rítmico posiblemente haya constituido la primera forma de todo saber. Las primeras teorías serían tal vez, pura y simplemente ritmos, fórmulas sagradas de control, asociadas a la victoria sobre el ruido. Por su parte el lenguaje figurado propio de la creación poética constituyó desde los primeros orígenes del pensamiento romántico, un punto crucial de su teoría de la praxis poética y su filosofía del lenguaje. En los *Principios de una Ciencia Nueva* en 1725 ya declaraba Vico que el proceso creador de la lengua tuvo su origen en el tropos y de ahí que el lenguaje hubiera nacido como creación poética; especialmente a través de la sinécdoque y la metonimia. Rousseau también abrazó esta idea en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* en 1781.

Por lo que decimos abiertamente que el epicentro, el corazón mismo de todo este trabajo no

¹En la efectiva taxonomización que Aullón de Haro lleva a cabo en su *Estética de la lectura*, nos situaríamos en la lectura pública y dentro de ella en la Lectura en voz alta: 'La "lectura en voz alta" en tanto que "pública" y "artística" aparece integrada como vimos en el Arte de la Lectura e incluso tiene algún grado añadido de especialización en ciertos manuales y antologías'. Cf. Pedro Aullón de Haro, *Estética de la lectura. Una teoría general*, Verbum, Madrid, 2012, pag. 134 ss

será otro que el **Ritmo** puesto a cubierto por la envoltura del 'recinto'. Éste a su vez tendrá el cometido de ser al mismo tiempo que sede, lente de aumento, mesa de trabajo donde ver con más precisión la contexturas que nos acerquen a una posible definición de ritmo. Recinto en primer lugar entonces como caja de resonancia de los materiales sensibles – básicamente auditivos- de los que se vale el ritmo del lenguaje en el texto lírico. Recinto en segundo lugar como aquello que permite por su propia naturaleza, traer a a colación los aspectos que atañen a la oralidad, la retórica antigua, la verdad del texto lírico, los umbrales de éste con la filosofía y la religión e incluso abordar tímidamente algunas de las obtusas por inasibles, cuestiones del tiempo de la obra artística.

Recinto entonces que convoca muchos y entretajidos hilos pero que en primer lugar lo que hace es dar cobijo y oídos al Ritmo.

Ahora bien, conviene aclarar que nuestro objeto propio de estudio, es el de un **concepto acusmático de ritmo y no métrico**; *Metrum a rhytmo, non rhytmus a metro*, decían los antiguos dando cuenta de lo fácil que había sido siempre caer en el instalado equívoco de hacer proceder el ritmo del metro cuando claramente es al revés. O en el mejor de los casos, la confusión por la que se cree que el ritmo es un tipo de realización del metro abstracto. Como tratar de sortear esa confusión no es fácil, hemos visto necesaria una reflexión un tanto profunda del ritmo del lenguaje y del poema. Nos hacemos cargo de que el hecho de que exista una gran cantidad de sensaciones rítmicas sea también dificultad añadida a la hora de despejar como queremos una definición no métrica del ritmo.²

No obstante, al quedar mucha letra impresa aún donde nos emplearemos para un posible esclarecimiento y, al ser la finalidad de una introducción precisamente, la de orientar al lector sugiriendole trazos amplios, optamos por ofrecer a continuación esta iluminadora frase de Henry James³ pues nos ha parecido reunir la mayor parte de lo que vamos a tratar después más despacio:

En la realidad, universalmente, las relaciones no concluyen en ninguna parte, y el exquisito problema del artista, eternamente, no es otro que el de dibujar, por una **geometría propia**, el **círculo** dentro del cual parecerá felizmente que sí lo hacen.

Nuestro método de trabajo ha consistido en la búsqueda selección y lectura del material bibliográfico colindante a nuestros intereses, siempre dirigido y enfocado no sólo por las propias asignaturas que han constituido el máster del que este trabajo es colofón, sino por las precisas

²Ya Mario Victorino en su *Ars Gramatica* lo oponía: *Rhytmus quid est? Verbum modulata compositio non metrica oratione, sed numerosa scansione ad iudicium aurium examinata...Metrum est ratio cum modulatione. Rhytmus sine ratione metrica modulatio*. Cf. *Gramm. Lat. Keil, VI, 206*. Recordemos que Palemón, el maestro de Quintiliano, definía el ritmo como "*Verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numerosa scansione ad iudicium aurium examinata*", Cf. Dionisio de Halicarnaso, *La composición literaria*, ed. de Vicente Becarés, Salamanca, Universidad, 1983, pág. 69, nota 1.

³Prefacio de *Roderick Hudson* en Pere Bayart, *El Contorno del poema*, Acentilado, Barcelona, 2005. pag.23.

orientaciones del personal docente. Una vez reunido el material que estimamos conveniente para abarcar con holgura nuestro campo de estudio, una lectura y relectura circular nos fue depurando seleccionando y definiendo nuestro verdadero campo. A continuación y vista la circularidad del objeto que teníamos entre manos, diseñamos el *corpus* teórico en un esqueleto de cinco apartados o hitos. El desarrollo podríamos decir que se gestó -dándose inicio casi por sí mismo- en el apartado que en el índice presenta y ocupa el número 3 y que alberga las cuestiones del ritmo visto como número. Hemos intentado allí, rozar torpemente los embriones del número pitagórico. Luego se fueron desarrollando casi por su propio peso, los capítulos aledaños: En orden ascendente y sobre los basamentos clásicos de la Lírica o la Retórica, la voz y la respiración del cuerpo. A la caída, los umbrales de la poesía con la teoría del conocimiento. Finalmente en el 5, nos adentrarnos en los abonados terrenos del mito y la *re-ligión*. Entendemos a ésta como generadora del *ligamentum* que sigue batiendo los fundamentos humanos de enlace. Aspectos todos en los que hemos visto conveniente apoyarnos para abocetar la edificación de un espacio que convoca no sólo la tradición retórica-estética sino que pretende decir algo de las virtualidades de la voz del poema.

Justificación y Fuentes

Una de las bases donde se asienta esta elaboración es esta reflexión de Pedro Aullón de Haro perteneciente a su *Estética de la Lectura*⁴ donde recuerda que

La lectura originaria en sentido fónico diríase resultado de una convergencia de atención mental perceptiva y consecuyente y fuerza oral. La retórica clásica, particularmente desde Quintiliano, y la prosodia tradicional explicaron las relaciones pragmáticas entre el ánimo y la voz o la entonación. La literatura, la poesía especialmente fueron hasta tiempos recientes para ser leídos en voz alta, a partir de lo cual es pertinente establecer una perspectiva artística y estética de la lectura allegable a las disciplinas dramáticas y de la declamación, así como al concepto de ritmo (...). La tesis idealista sobre el origen del lenguaje (Vico, Rousseau), que hace recaer su surgimiento de la expresión de sentimientos mediante lenguaje figurado, mediante el grito o el susurro del amor y del dolor permite conducir la consideración de la voz eminentemente desde un principio a una esfera relativa a las categorías estéticas, a los valores de belleza y sublime, de tragedia y comedia, de fealdad y grotesco. La lectura, en razón de los contenidos del discurso y las potencialidades expresivas de éste y del lector, es referible en tanto que construcción fónica o sonora a dichas categorizaciones estéticas. Gran número de atribuciones estéticas directamente categoriales o no, como admiración, angustia, armonía, asombro...comicidad, divino elegancia elevación, no sé qué patético...etc son predicaciones atribuibles a la descripción valorativa tanto de voz como de voz resultado de la lectura oralizada. Si la oralización de la lectura cabe ser examinada mediante criterio no sólo psicológico y artístico, estético, asimismo esto es especificable histórico-estilísticamente.”

Intentaremos en estas primeras palabras en las que es de rigor aludir a las fuentes, intercalar

⁴Cf. Pedro Aullón de Haro, *Estética de la lectura. Una teoría general*, op. cit. pág. 47 y 108

algunas de las maneras o modos con los que hemos aspirado a abarcar el objeto, así como una muy sucinta ubicación dentro de las corrientes de pensamiento.

Teniendo muy presentes las palabras de Shelley en su *Defence of Poetry*,⁵ esos modos o maneras han consistido en el interés por los mecanismos habituales en el verso de disposición melódica, las potencialidades de tono y acento, como otros soportes de poeticidad. De manera que hemos atendido a aspectos en definitiva atinentes a la musicalidad del lenguaje literario o aquellos en los que la lengua es concebida incluso como elemento sonoro.⁶

De lo que se deduce que nuestra breve edificación teórica se asentará sobre los presupuestos simbolistas (Baudelaire, Poe, Valéry...) por estar éstos a su vez sobre el Romanticismo y antes en Vico. Por ser en definitiva herederos no sólo de un pre-romanticismo sino de las poéticas de progresión idealista herméticas que nos conectan con el Platonismo y el Pitagorismo. Es nuestro deseo situarnos lo mejor posible en el pensamiento estético europeo y su aquilatada tradición retórica con la que pareció romper el Modernismo y las Vanguardias excepto el destacado caso del Creacionismo, como luego veremos representado básicamente por Vicente Huidobro.

Kierkegaard, Schopenhauer Nietzsche los trascendentalistas norteamericanos, Emerson y desde luego Allan Poe con la corriente simbolista, están en la base de la reflexión teórico-poética idealista y que presenta su eje vertebral en el tratamiento de las relaciones entre poesía y música prosiguiendo como se sabe, la genial dualidad establecida por Schiller⁷ quien advirtió definitivamente la creación poética como musical. Para Kierkegaard, como para Hegel, la música, la más alta expresión del Romanticismo, es el medio del cual se vale el genio erótico y sensual a fin de expresar la inmetatez indefinible, obteniendo así su mejor y más directa realización artística. Música y lenguaje literario se caracterizan por ser las únicas artes que tiene lugar en el tiempo, el lenguaje a su vez no sólo posee la materialidad del sonido, sino también pensamiento reflexivo.

Para Schopenhauer la música, a diferencia de las restantes artes no es un grado objetivador de la voluntad, sino que representa la voluntad misma, siendo por ello la más poderosa de todas. Por su parte, el verso tiene como finalidad la delectación auditiva con lo que ya cumple lo necesario, y puede considerarse un *plus* el encontrarse pensamiento valioso inserto.

⁵Los sonidos al igual que las ideas, se hayan relacionados a un tiempo unos con otros y con aquello que representan, y la percepción del orden de las relaciones entre las ideas. De ahí que el lenguaje de los poetas haya aspirado siempre a cierta uniforme y armoniosa repetición de sonidos, sin la cual no habría poesía, y que es casi tan indispensable a la comunicación de su influencia como a las palabras misma, sin referencia a ese orden particular al que antes aludíamos.' En Percy Bysshe Shelley, *Defensa de la poesía*, ed. de José Batlló Samón, Barcelona, 1974, pag. 7.

⁶René Ghil, *Traité du Verbe*. Giraud, 1886

⁷“ Los conceptos poetológicos de musicalidad y subjetividad categorizados tempranamente por Friedrich Schiller afrontaron imbricadamente en la realidad concreta del discurso el gran aspecto de la entonación y las alturas tonales que ha condicionado la marcha del lenguaje poético moderno y sus variables histórico-artísticas, sus alternancias entre prerromanticismo, primera y segunda etapa romántica y corrientes positivistas. Ello determina la lectura oral o su figuración psíquica”. Cf. Pedro Aullón de Haro, *Estética de la Lectura*, op. cit. pags. 107 ss.

Considerado por Baudelaire y más tarde por Antonio Machado, como el mayor de los fundadores de la poesía moderna, Allan Poe también sostuvo que la música era el modo poético más arrebatador y que ésta en unión con la poesía, constituye el más vasto campo de desarrollo poético. En coincidencia, a grandes rasgos, con lo que era el simbolismo, Poe adujo que la Música es esencial a la poesía, la cual no es sino “Creación Rítmica de Belleza”⁸. El poeta norteamericano pasó a ocupar un lugar destacadísimo en el simbolismo entendido como gran movimiento estético posromántico inserto ya en las teorías que se habían ido esbozando en Francia de “el Arte por el Arte”. Para Baudelaire, por medio de la imaginación el poeta descifra el mundo, detecta la analogía universal y señala las correspondencias de las realidades entre las ideas y los sentidos humanos, o entre los mismos sentidos, como sucede en las relaciones de color y sonido. Esta es la teoría emersoniana, de Fourier y sobre todo del hermetista Swedenborg, en quien Baudelaire se basa explícitamente.⁹ Es asimismo teoría expuesta por Rimbaud o Baudelaire en el famoso soneto de las vocales; mediante la sonorización vocálica, la alquimia verbal se torna espiritual es decir, alquimia del alma. Es evidente que los simbolistas entendieron el lenguaje poético en general y el verso en particular en cuanto que sistema de sonidos, otorgando así a la palabra poética un profundo carácter musical aun por encima del que pensaban los románticos ya desde Friedrich Schiller¹⁰. Tratábase de confirmar sugerencias por medio de las correspondencias entre las percepciones sensoriales (color, olor etc...), la especificación de la analogía romántica entre sonido y espíritu, entre sonido, idea y universo. Así el verso libre, fruto de la combinación métrica simbolista deviene nueva música, pero música que concierne a la idea. A este propósito Mallarmé desarrolla su punto de vista en torno al debatido problema de las relaciones entre poesía y música, concluyendo que la música y las letras son la cara alternativa, de una parte extendida hacia lo oscuro; de otra centelleante, con certidumbre, de un fenómeno, el único (...) la Idea. O lo que es lo mismo una recuperación platónica dentro del Idealismo.¹¹ Ciertamente el simbolismo quiso encarnar el ideal moderno de revolución romántica teórica y artística como revolución permanente. Aunque fracasara, la transmisión de su pensamiento estuvo a cargo de los propios poetas. El ejemplo más notable es Valéry, discípulo de Mallarmé, quien representa frente a la agitación vanguardista la reintegración de ciertos aspectos de equilibrio clasicista.¹² Ya en nuestra

⁸Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*, trad. introd. y notas de Julio Cortázar, Alianza, Madrid, 1973, pag. 90

⁹Cf. Pedro Aullón de Haro, *La concepción de la Modernidad en la poesía española. Introducción a una Retórica literaria como Historia de la poesía*. Verbum, Madrid, 2010, pag. 129

¹⁰Nos referimos a la especificación schilleriana ingenuo/sentimental es decir clásico-plástico-objetivo/ moderno-musical-subjetivo. Cf. F. Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, ed. de P. Aullón de Haro sobre la versión de Juan Probs y Raimundo Lida, Madrid, Verbum, 1994.

¹¹Cf. Pedro Aullón de Haro, *La concepción de la Modernidad en la Poesía española*, op. cit. pag. 132

¹²“Cabe afirmar en consecuencia que dentro de los grandes principios del Idealismo, la teoría simbolista de Valéry, da a partir de Mallarmé, un mayor giro conceptual hacia términos metodológicos e intelectivos. En coincidencia con los realistas, Valéry esencializa la creación artística en un mecanismo consciente puramente cerebral y rechaza las nociones de inspiración, sueño y espontaneidad. Sin embargo su postura intelectualista se encuentra al margen de los procedimientos distintivamente positivistas de observación y por supuesto, no acepta la finalidad extraartística de la poesía” *Ibidem*. Pag. 132 ss. A quien estamos siguiendo para la exposición de estos fundamentos.

tradición, Valle-Inclán o Unamuno (quienes hablarán de la rima como fuerza creadora o del ritmo como rasgo constitutivo de la poesía), junto con Antonio Machado, serán para nosotros los guías - frente a su coetánea vanguardia- por poseer un pensamiento estético propio y aquilatado.

Finalmente hemos puesto atención al Creacionismo, donde sí pervivió un proyecto último espiritualista e incluso místico, frente al resto de Vanguardias. Los creacionistas que aspiraban a una poesía integral o sintética, cuya ideación pertenece a Schiller (también a Novalis o Jean Paul) pretendían la trascendencia espiritual a partir de la supraconciencia como principio de acceso a la poesía en tanto que absoluto, y por ello Utopía. Mientras que la Vanguardia suplantó el gran concepto schilleriano de musicalidad romántica-simbolista por el de plasticidad de incardinación objetualista, con sus sabidas consecuencias, el Creacionismo supo mantener la trascendencia idealista propiamente mística. Su más insigne representante Vicente Huidobro volviendo sobre los orígenes del pensamiento estético moderno, recupera para la Vanguardia las reflexiones schillerianas o las ideaciones modernas de antimimesis (siguiendo el esquema de jerarquización revolucionaria anticlásica estatuido por el Romanticismo; antiaristotélico y antihoraciano) por las que el poema que es un organismo autosuficiente, creador de su propia belleza, su propia obra, pues el poeta mantiene con el mundo una relación especial, trascendente o misteriosa. El Creacionismo opta por el respaldo de la tradición mística de rasgos meditativos o intelectivos.

En definitiva al movernos en el lema simbolista preeminente de musicalidad originariamente schilleriano, nos hallamos situados en la idea moderna de la vinculación de las artes, así la Poesía (aunque habita en todos los lenguajes de expresión artística) es tomada en cuenta dentro del ámbito de la creación musical. Independientemente de que seguimos a la tradición idealista por la que la música ocupa el primer puesto en el escalafón jerárquico de las artes, nos movemos, en el propósito establecido por la modernidad, sobre todo simbolista de correspondencia entre todas ellas.

CAPÍTULO I

LOS PILARES CLÁSICOS DEL RECINTO

1.1 Aproximación a una definición de Recinto.

Una simple ojeada a la lexicografía más básica nos habla del preverbo latino *re* reforzando al participio del verbo *cingo* cuyos valores fundamentales se mueven entre circundar, rodear, ceñir, levantar ceñiendo, proteger o cubrir. El castellano actual lo define como '*espacio comprendido dentro de ciertos límites*'. El griego por su parte utiliza el verbo *témno* (cortar) de donde la imponente voz del **Témenos**; la de los terrenos consagrados, en principio trozos de tierra de uso común, un santuario, un bosque... Una gruta consagrada; reservados espacios en fin, de las culturas mediterráneas y favorecedores de que la raíz indoeuropea *bha-2 comenzara a dar sus primeros fogonazos.¹³ Los gramáticos latinos, así como Varrón y Cicerón relacionan la raíz de *fanum* con la de *fari* (hablar pública y solemnemente) constatando que el '*fanum*' es un santuario públicamente anunciado y declarado. Para el latín el *fanum* en sus más primarias acepciones es un espacio sin árboles donde se puede ver. Dejando al lado el expediente etimológico que casi puede hacer innecesario el más extenso desarrollo, definamos nuestro recinto en primer lugar por los elementos que lo componen. Nuestro espacio posee cuatro elementos fuertemente interrelacionados que son el texto lírico, el intérprete, el público y la propia localización espacial. Absolutamente todos son co-protagonistas del acto.

El diseño de nuestro concepto de recinto está en parte, inspirado en la idea de Paul Zumthor¹⁴ de *Performance* que viene a ser muy resumidamente, una abstracción teórica de los actos de interpretación de poesía oral en base a un estudio profundo de los comportamientos orales en muchas partes del mundo y en un espacio de tiempo históricamente extenso; desde los *pantum* malayos, los balvo somalíes...los *cantoria* del Brasil...ya sea género épico, lírico, fúnebre o litúrgico. Incorporando si fuera preciso ceremonias chamánicas, veladas invernales e incluso recitales de cantautores o poetas actuales. Muestras en general de poesía oral viva en el mundo.

En la definición de *performance* que ya hemos dicho que utilizaremos como inspiración para nuestro Recinto, son cruciales las coordenadas de espacio y tiempo. Cuándo se producen y y el dónde. El cuándo de la *performance* es extenso y múltiple en el sentido de que puede tener su duración interna y al mismo tiempo estar sujeta a tiempos externos o ciclos. Nos referimos a los ciclos de la agricultura por ejemplo, la religión, el tiempo histórico o el que marque la tradición.

El dónde por su parte, puede ser aleatorio, impuesto por circunstancias ajenas que generará tensiones explotables a efectos poéticos pero sin que el azar reine completamente. Una atracción a veces sutil, surgida de los fantasmas del ejecutante, parece provocar en una clase determinada de lugar, mejor que en cualquier otra una determinada *performance*. Este condicionamiento espacial parece más fuerte que el temporal y casi con seguridad debe proceder de la Ontología de la voz.

Y es que las virtualidades de la naturaleza del lugar son algo que las sociedades humanas han sabido

¹³De donde fenomenal afasia fenómeno fantástico o profano...

¹⁴Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*. Taurus Humanidades, Madrid, 1991

explotar, dando privilegio institucionalmente a determinados sitios.

Es más cuando interviene una norma ritual, ésta anuda un lazo de identificación entre el espacio y el tiempo sacralizados, remedando de este modo, a alguna eternidad utópica: Canto litúrgico en el templo, poema cosmogónico en el seno de una asamblea de orantes nepaleses...Todas las culturas poseen o han poseído sus lugares sagrados, umbilicales, que hacen que el hombre arraigue en la tierra y dan testimonio de que han nacido de ella. Y difícil es encontrar a un sólo lugar de estos que no lleve incorporada alguna práctica hechicera o poética. Las prácticas religiosas contribuyen a mantenerlo. Pero al mismo tiempo que las laicizaciones de todo orden, la sacralidad se interioriza y se camufla como simple especialización; por eso existen por todo el mundo lugares dispuestos para el baile y la ejecución vocal. Es allí donde se ha ejecutado el canto, se ha recitado el mito o se han desgranado los recuerdos de los viejos cazadores. La interacción del espacio y el tiempo abre así por todas partes, las perspectivas sensoriales e intelectuales para ofrecer a cada uno su oportunidad. Y el mensaje se publica en el sentido más fuerte que se puede conferir al término. Se hace público en un descarado rechazo natural a la privatización del lenguaje, al enmudecimiento en que ha consistido por cierto, toda neurosis.

Si efectivamente apostamos por una dicción *in praesentia*, lo hacemos por considerar indispensable el principio de coparticipación y de contagio entre grupos humanos. Ahí es donde toma valor y significado la potencialidad somática de comunicar. Esas trazas de información no verbal transitan en ambas direcciones, es decir del intérprete al grupo oyente y de éste último al que ejecuta el texto en soledad. Un conjunto de personas reunidas en un espacio demarcado, tiene una capacidad de transmisión digna de ser considerada. En primer lugar porque cada una de las individualidades por las que el público está formado, pasa a formar parte de un organismo plural que respira y emite olores, que genera un silencio especial y que altera sustancialmente desde la acústica del espacio hasta la propia temperatura del lugar. Todo lo enumerado al infundir respeto y tensión, forzosamente influye en un emisor que en el más deseable de los casos, estiliza y esculpe su intervención. Emergen por sí mismos las trazas de ceremoniosidad. En este sentido el auditorio que proponemos en el Recinto, conecta con la ideación que también utilizó Paul Zumthor de público *Actante-Envolvente*.¹⁵

Todo recinto además posee por naturaleza, la capacidad de recortar contra todo lo demás aquello que cerca; por eso nos interesa sobremanera, porque refuerza eso que también hace el Arte en cualquier de sus manifestaciones. La experiencia estética tiene lugar en el momento en que lo sensible se hace forma, se recorta contra el caos originario para inducir la significación en la conciencia.¹⁶ El primero que lo hace siempre contra el blanco del papel que le rodea es el propio

¹⁵Paul Zumthor, op. cit.

¹⁶Eugenio Triás, *La lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991

poema.

1.1.1 El concepto de Límite o Marco

Decía Ortega y Gasset dentro de un pequeño ensayo publicado en 1921 y llamado “Meditación del marco” que:

El cuadro como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real. (...) Cuando miro el cuadro, ingreso en un recinto imaginario y adopto una actitud de pura contemplación. Son, pues, pared y cuadro, dos mundos antagónicos y sin comunicación. De lo real a lo irreal, el espíritu da un brinco como de la vigila al sueño. Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca es, pues necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital. De la tierra que pisamos a la tierra pintada no podemos transitar paso a paso. Es más: la indecisión de confines entre lo artístico y lo vital perturba nuestro goce estético. De aquí que el cuadro sin marco, al confundir sus límites con los objetos útiles, extraartísticos, que le rodean, pierda garbo y sugestión. Hace falta que la pared concluya de pronto, radicalmente, y que súbitamente, sin titubeos, nos encontremos en el territorio irreal del cuadro. Hace falta un aislador. Esto es el marco.¹⁷

El solo hecho de aislar del continuo de la realidad, la representación verbal de una experiencia, garantiza a ésta el deferente galardón de una atención especial. La imaginación nunca despunta si no es sobre el estímulo de un indispensable límite y por ende el poema a veces rebasa el estricto ámbito de la Estética para dar a los umbrales de la Teoría del Conocimiento.

Es por la acotación por la que se adopta una actitud de pura contemplación, en la limitación inherente al marco es donde se hacen posibles todas las virtudes significativas de la obra.

La obra de arte está liberada de las restricciones del tiempo -el enigma de su eternidad- precisamente por la eficaz urdimbre de su forma que la dota de máxima significación.

Belleza es igual a Verdad¹⁸. El campo de fuerzas “formal” que constituye la obra certifica la ἀλήθεια; la Verdad, el desocultamiento del ser, la verdad de la obra; incuestionablemente bella¹⁹. Algunos pensadores como Novalis o Schelling habían abogado en su día por la idea de que la obra de arte puede en su finitud comprender el Universo infinito y lo absoluto. En este sentido la finalidad de su espacio fronterizo, de su marco no sea otra que la de encerrar un pequeño orbe suficiente y completo. La obra en cuestión así formulada, es una proposición ejemplar de alcance universal en una dimensión superior, erigida en modelo general. Y es la impresión del límite, repetimos, la que le asigna ese valor especialísimo solemne y trascendental.

¹⁷En Pere Bayart, *El contorno del poema*, Acantilado, Barcelona, 2005. pag. 35

¹⁸ Según Aristóteles *Poética 1451b* el engarce de las partes de la tragedia ha de obedecer las normas de la posibilidad y la necesidad de manera que el todo formado por aquellas llegue a ser inmodificable.

¹⁹Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, FCE, México, 1978

Como hemos dicho al principio, iremos desarrollando este camino reflexivo apoyándonos en una serie de hitos que no sólo nos incumben porque son elementos intrínsecos a nuestra propuesta, sino porque además constituyen la más razonable batería de argumentos en los que sedimentar su elogio. Las dos primeras paradas serán la Lírica griega y la Retórica; no sólo porque nuestro recinto alberga a la **palabra poética** frente a un **auditorio** sino porque, como a continuación veremos, son madre de muchas de las cuestiones que nos afectan.

1.2 Pilares clásicos

1.2.1 La Lírica Griega

Un repaso de sus principales modalidades, nos descubre el enlace entre el texto cantado y los acontecimientos principales de la vida de la comunidad; así encontramos canciones de trabajo, himnos triunfales y de homenaje, salmos y cantos fúnebres de evidente naturaleza religiosa: una diversidad que de paso va acentuando el abanico de actitudes líricas (afligida, festiva, solemne...) que con el tiempo acabarán concretándose en los géneros griegos de formas como la elegía, el epitafio, la oda o el panegírico.

Y es que el clamor ritmado y enérgico de quienes, empuñando los remos de una embarcación, por ejemplo, hacen más preciso el impulso al que están aplicando un esfuerzo físico, puede poner de manifiesto como un grupo tiene consciencia de estar actuando con el lenguaje, por lo menos con la voz, sobre la realidad más inmediata.

Más tarde alguien en circunstancias de datación naturalmente imposibles, debió de darse cuenta de las posibilidades derivables de organizar unas palabras de acuerdo con una cierta cadencia, en una combinación de sonido y sentido sujeta a cálculo.

Las primeras manifestaciones líricas de que se tiene noticia son invariablemente indicio de rituales colectivos de significación religiosa, en los que el canto cumple un doble papel:

1. Soporte sacralizador del culto.
2. Elemento de cohesión social.

De manera que si algo es extremadamente pertinente en la lírica primitiva es el **carácter oral** de su interpretación y transmisión así como la destacada **consideración social** de que solía gozar el poeta. El poeta ocupaba un lugar de considerable eminencia en el edificio social, se le atribuían poderes sobrenaturales y proféticos y su palabra se creía dotada de la mágica virtud de hacer llover, por ejemplo o de hacer más abundante la cosecha. En sociedades posteriores, el poeta envuelto en un cierto halo oracular, ha sido sin duda alguna el archivo viviente de la memoria colectiva, vehículo

fortalecedor de su identidad y referencia obligada en cualquier festividad solemne.

Rodríguez Adrados mostró cómo la lírica occidental nació con un carácter de apertura ritual que nunca ha abandonado por completo, el de la monodia sin diálogo que es un “comenzar el ritual que continúa el coro”²⁰. Frente al carácter extracultural de la épica griega, que se recita tras el banquete, la lírica es un elemento de culto. La lírica en boca del solista o exarconte trata de conseguir efectos sobre los que participan en la fiesta. El efecto hermenéutico de traer noticia de aquello que busca la acción: la efectividad del cortejo; la *dynamis* que promueve la fuerza, primero de la danza luego de la fiesta a partir del primer círculo concéntrico del texto.

Ya Quintiliano siguiendo a Gorgias y a Platón y, recordado después por las filosofías herméticas y por el gran Giordano Bruno, da como evidente el precepto del contagio emotivo imprescindible para la *evidentia*, el cual no descansa en la perfección del discurso sino en la fuerza oculta ...que tiene la oración tan vehementísima²¹. Esta oculta fuerza en la tradición hermética ayuda a conocer el propio origen del texto poético como los síntomas del enfermo conducen al origen de la enfermedad visible. De esta manera entramos en conexión con dos de los fundamentales tópicos de las poéticas antiguas: el contagio por autoemoción y el poder curativo del ritmo. En ambos tópicos ya el ritmo se perfila como origen del hechizo, como cura o remedio al mal. El uso analgésico del ritmo, es decir la asociación entre la corriente sonora rítmica y el estado interior, no sólo está confirmada por numerosos estudios psiquiátricos sino por la tradición, así nos recuerda el poder purificador del ritmo poético Rodríguez Adrados en Eliano²² al decir que en casos de epidemias o calamidades públicas, los espartanos trajeron como purificadores, por consejo del oráculo de Delfos, a los poetas Terpandro, Taletas, Tirteo, Minfeo y Alcman. También Porfirio nos refiere el uso analgésico que el propio Pitágoras hacía del número musical, de modo que con sus “cadencias rítmicas, sus cánticos y ensalmos mitigaba los padecimientos psíquicos y morales”²³. Si la corriente rítmica cura, la monotonía al contrario, produce pánico y locura; el ritmo sería así una suerte de medida (o comedia), variación que, como un veneno dosificado, cura de la fatalidad provocada por la continuidad insoportable²⁴ o de algún desequilibrio de cualquier índole.

1.2.2 Retórica Clásica

Es indispensable pagarle el debido tributo porque encierra muchos argumentos y claves que

²⁰Francisco Rodríguez Adrados, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, págs. 43 y 52.

²¹“Si queremos hablar con verosimilitud hemos de parecernos en los afectos a los que sienten de veras(...)el principal precepto para mover afectos es que primero estemos movidos nosotros” Quintiliano *Instituciones Oratorias*, ed. de I. Rodríguez y P. Sandier, Madrid, Páez, 1916, libro I, VIII, pág. 49.

²²Francisco Rodríguez Adrados, *op. cit.*, pág. 138

²³Porfirio, *Vida de Pitágoras*, 30, ed. de Miguel Periago, Madrid, Gredos, 1987, pág. 41 : “estos principios los desarrollaba para sus discípulos, pero, particularmente, escuchaba la armonía del universo”.

²⁴Cf. Agustín García Calvo, *Del ritmo del lenguaje*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1975, págs 14 y 20.

sustentan el ensalzamiento de un tipo de comunicación como ésta; sólo la Retórica antigua muestra la importancia que un momento de la humanidad dio a la palabra hablada atendiendo no sólo a su creación artística si a todo lo que conlleva llevarla a escena ponderando como se merece cada una de las circunstancias que componen el acontecimiento oral. Los antiquísimos elementos que constituyen las señas de identidad de la Retórica clásica y de los que a continuación pasaremos a hacer un breve repaso, no sólo están reafirmados por la psicología cognitiva actual sino que perviven latentes en todo acontecimiento oral de calidad.

El dominio de la técnica retórica se sabe que ha sido siempre un juego de compensaciones entre las capacidades naturales y la instrucción técnica, de ahí que sus operaciones se distribuyan en dos tipos de clases; constructivas y pragmáticas. Las pragmáticas son las que ponen el discurso en movimiento, como se sabe las famosas *Memoria* y *Actio*.

A parte de estas dos que son puramente pragmáticas, las cinco que constituyen el resto - *Inventio Dispositio* y *Elocutio*- forman el grupo de las operaciones retóricas constructivas.

La *Inventio*, más que la tradicional búsqueda de ideas es el **encuentro**, ésa es la razón de que se haya visto en ella la dialéctica que es la lógica, o la tópica.

La *Dispositio* es la distribución ordenada del discurso a la que se le otorgaba no escasa importancia, prueba de ello es el nivel de precisión que querían inculcar en esta operación, a saber; con los conocidos peldaños del *exordio* (donde la '*captatio benevolentiae*' tenía su común lugar) *narratio*, *divisio* *demonstratio* *refutatio* y *conclusio*.

Y por último la *elocutio*; la textualización misma de la *inventio* y la *dispositio*. Es la definitiva metamorfosis de las ideas en palabras, en frases. De todas las tres operaciones constructivas, es la que implica la acción, por eso las recomendaciones en ella de claridad, corrección, pureza y ornato, o la mención de figuras y tropos tanto de pensamiento como de dicción, la propia composición, así como la especificación de los propios estilos o géneros. La *elocutio*, según Quintiliano es la operación más necesitada de arte²⁵. El maestro de Calahorra nos recuerda la prioridad de las ideas y propone siguiendo a Cicerón²⁶ una adecuación total entre éstas y las palabras. La *elocutio* que cierra como no puede ser de otra manera el proceso de producción del texto es coherente con su término

e-loquor : exterioriza, saca a la luz lo ya concebido en la mente haciendolo llegar hasta su fin. Por eso el incidir aquí más que en ningún sitio en la persuasión, la precisión y la exactitud. La definición ya posterior y tradicional de 'conferir forma lingüística a las ideas', es simple e incompleta. Y esto está en relación con el concepto trivial de *sermo ornatus* entendido como ordinario *plus* ornamental, ese supuesto *más* que adorna el discurso y hace su exclusiva aparición en el nivel elocutivo. Sin duda

²⁵ *Inst. Orat.*, VIII pr. I 6

²⁶ *De Orat.* I 12

este concepto de *sermo ornatus*, aparentemente sacado de los textos clásicos requiere seria revisión.²⁷

Quintiliano sostiene la división entre lo concebido en la mente y su exteriorización pero, no sólo esta última es revestimiento de lo primero sino modo imprescindible para que las actividades preliminares del espíritu se manifiesten.²⁸ Nos encontramos con el problema de la profunda dicotomía *Res/Verba*.²⁹ El fondo y la forma aparecen como el haz y el envés de una hoja, inseparables, es más la forma hace al fondo y a la inversa. Sobre estos aspectos volveremos más detenidamente a lo largo de nuestro desarrollo. La necesaria reformulación de la *elocutio*, no se debe exclusivamente a cuanto acabamos de decir, sino también en lo tocante a la definición de cada una de las operaciones retóricas en su relación interdependiente con las anteriores. Frente a la pobre simplificación que entraña una consideración aislada de cada uno de los mecanismos operacionales.³⁰ Que estas operaciones ni en el modelo teórico ni en la realidad puedan considerarse elementos aislables, tiene unas consecuencias enormes, ya que el replanteamiento del asunto no consiste simplemente en mantener la vieja fractura entre las distintas operaciones y la consecuente simplificación del mecanismo retórico sino atender a la proyección de unas operaciones sobre otras lo que nos conduce inevitablemente a la redefinición de dichas operaciones. De esta manera sus campos se amplían, los elementos sobre los que actúan aumentan y en definitiva su realidad funcional es otra.

Por el contrario, la deriva del pensamiento retórico ha conducido lamentablemente a la progresiva reducción de las cinco partes del discurso a una sola de ellas, la *elocutio* que además ha ido quedando reducida a su cáscara; las vacuas figuras retóricas. No obstante a lo largo de los siglos se dan magníficos desvíos que insisten en conservar lo que proviene de los autores clásicos. Es el caso de un tratado que merece lugar considerado en la galería de las heterodoxias; nos referimos al llamado *Elocuencia española en arte*, escrito por Bartolomé Jiménez Patón y cuya primera edición apareció en Toledo en 1604. Jiménez Patón inicia el primer capítulo de su tratado en el que se ocupa de la definición y de las partes de la retórica con estas palabras: “La Retórica es un arte que enseña adornar la oración lo que se habla, y dize, sus partes son dos, elocución y acción”³¹. Para sostener esta

²⁷D. Pujante, *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto retórico*, 2º edición corregida y aumentada, Logroño, Instituto de Estudios Clásicos Riojanos, 1999, págs. 162-163.

²⁸“Cuando se renuncia también al ritmo, según lo ha hecho Walt Whitman y más tarde los poetas que vienen escribiendo en verso libre a partir de 1980, hay peligro de abandonar también el espíritu.” en E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE 1984, pág 559.

²⁹Agravado por la de forma/estructura, reviste importancia capital en el pensamiento formalista ruso, en la estilística europea y el New Criticism, es decir en los grandes movimientos creadores de la teoría literaria de la primera mitad del siglo XX, como también en el neoformalismo de las dos décadas siguientes.

³⁰“Aunque la *dispositio*, como segunda fase del proceso elaborativo, hay que localizarla detrás de la *inventio*, en esa relación temporal de ambas fases del proceso de elaboración no se trata de una sucesión estrictamente separable y distinguible. Más bien, *inventio* y *dispositio* se hallan vinculadas una a otra de manera inseparable.” H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid Gredos, 1975 Paragr.444, pág.377 del t.1. O “La *elocutio* es asociada sin problema alguno al componente Verba del discurso (...) Pero ese componente, como ya hemos visto, también es vinculado a la operación de la *dispositio*, lo cual implica una relación próxima entre estas dos operaciones, cuyos límites prácticos no pueden ser fijados fácilmente, si bien son más claros que los que separan la *dispositio* de la *inventio*” T. Albadalejo, *Retórica*, Síntesis, Madrid, 1989, pág. 119.

³¹El tratado de Jiménez Patón viene incluido en la compilación de Elena Casas, *La retórica en España*, Editora Nacional,

división, escueta y si se quiere sorprendente, Jiménez Patón no duda en invocar la autoridad de los antiguos desde Cicerón hasta el propio Aristóteles, siempre y cuando nos sugiere, acertemos a leerlos según ellos de verdad enseñaron. Que efectivamente en la elocución se hayan insertos todos los mecanismos implicados en la construcción del discurso, supone una visión integradora y audaz, sobre la que nosotros en cierta medida nos asentamos. Concederle el otro gran asiento a la acción, es no olvidar que la *Actio* es la estrella del discurso oral. Y que la realización del discurso mediante la voz y el ademán constituye una operación física y corpórea perceptible a los sentidos- tanto el auditivo como el visual -y clave en todo acontecimiento oral.

Después de lo dicho, asentémonos en estos dos enunciados por si nos permiten avanzar.

1. Si observamos el discurso en su extensión, se percibe que ofrecido como una totalidad ya prevista (ideada) ha cumplido la ley de la manifestación.
2. Esa totalidad sucesiva y simultánea no sólo es perceptible al receptor por el oído y la visión desde el punto de vista de la *actio* sino como una imagen interior que va tomando forma ante la vision interna del receptor.

La idea de que la Retórica es el arte de componer o modular un discurso a la manera de un cuerpo³², está en el origen, en la selección misma del término figura. Éste se usa para designar aquello a lo que el discurso debe tender, figura artística como la que podría hacer un acróbata. La antigua tradición griega en la que nació esta técnica pensó el discurso de dos maneras, como el cuerpo en reposo o distensión, sordo a la forma o, en cambio; tenso, moldeado por el ejercicio que acaba convirtiéndolo en obra de arte. Por eso el discurso artístico o retórico está construido sobre las leyes de la proporción y, el efecto es un texto que hace figura como la que haría un bailarín. Muy cerca de esta concepción estaba Paul Valéry al expresar que la diferencia que hay entre poesía y prosa es la que separa a la marcha o al paso normal de la danza. En el primer caso se persigue un fin puramente práctico, el cual se agota en cuanto el individuo llega a su destino y en el segundo, en el caso de la danza, el cuerpo se mueve en el espacio sin finalidad alguna o mejor dicho, teniendo como finalidad el placer del movimiento mismo. Análogamente -seguimos a Valéry- en la utilización prosaica del lenguaje, se agota en cuanto es comprendido por su destinatario, mientras en la construcción poética el mensaje perdura pues se constituye como una arquitectura de ritmos y cantidades que se sostienen unos a otros.³³

Sabemos que el declive de los géneros retóricos sobre todo el forense y el deliberativo se debió

Madrid, 1980.

³²Así en el *Fedro* platónico: 'Por lo menos me concederás que todo discurso debe, como un ser vivo, tener un cuerpo que le sea propio, cabeza y pies y medio y extremos exactamente proporcionados entre sí y en exacta relación de conjunto.' *Platón, Obras completas*, introd. de José Antonio Míguez, Alianza Madrid, 1991.

³³Cf. P. Valéry "Poesía y pensamiento abstracto" en *Variedad II*, Losada, Buenos Aires, 1956; pág. 177; trad. de Aurora Bernádez.

a la declinación de las instituciones republicanas cuya vida el ejercicio retórico había contribuido decididamente a sostener, así la técnica se fue desplazando a la literatura como único campo de aplicación de proezas discursivas. Al tiempo se irá aumentando ese debilitamiento de la importancia capital que la Antigüedad había concedido a la voz, a la circulación sonora de los mensajes. En efecto, en la cultura clásica, la vida pública era el espacio propio para el desarrollo de las virtudes del ciudadano libre, quien recibía una educación orientada al cuidado del bien común; en dicha educación, la Retórica, entendida como el uso y dominio de la palabra pronunciada en voz alta -de la palabra pública- ocupaba el más alto lugar pues lo que distinguía al ciudadano libre, lo que le daba su valor como tal, era la posesión de la palabra. Si el hombre era el único ser dotado de un alma racional, para devenir más plenamente hombre, era necesario mostrarla en todos los actos pero especialmente en la palabra pues ésta es la expresión más acabada de racionalidad. La palabra a la vez que se expandía en el espacio público era la que contribuía poderosamente a crearlo. La retórica como arte de hablar nació y se consolidó en comunidades fuertemente oralizadas en las que la actuación de la voz tenía un peso público preponderante porque era el factor que organizaba la vida social. Hablar significaba existir socialmente y no sólo existir – hacerse presente- sino ocupar un lugar en las instituciones sobre las que descansaba el bien común. Por eso el hablar no podía ser un hecho circunstancial sino una puesta en escena ordenada y regulada sobre todo en la Grecia preclásica y desde luego en la clásica, el hablar era una exhibición de valores y una distribución de significantes confirmadores del orden. La palabra entonces debía escenificar la armonía del conjunto, la proporción de las partes, el ejercicio disciplinado, la variedad y la tensión de las pasiones controladas por la razón. Sostenida por el poder de la voz, esa palabra debía volverse sobre el cuerpo, del que aquella se había desprendido, para tomar su forma. Tanto es así que en la Grecia clásica, la escritura no tuvo como fin suplantar a la palabra viva sino por el contrario ayudar a conservar e incluso desarrollar su poder. La escritura, la pura grafía era una espera de la voz que vendría a darle forma sonora, ritmo, altura y cadencia para que pudiera realizarse. Ello puede explicar el hecho de que los griegos, que en un primer momento utilizaron la separación de palabras mediante puntos, muy pronto prefirieran la escritura continua. Ésta, por el mayor grado de dificultad que presentaba para su interpretación, daba una función más decisiva a la intervención vocal. Tal costumbre adoptada por los griegos fue conservada por la Roma Clásica e incluso encomiada por los grandes oradores. Aunque parezca una paradoja, las propias dificultades para la comprensión del texto que presentaba la *Scriptio continua* fueron preferidas porque de ese modo la fijación del sentido no se producía en el momento de la inscripción de las grafías, sino en el momento de la *pronunciatio*. Impedía leer con rapidez haciendo necesaria una entonación precisa y elocuente. La pronunciación de la escritura conservaba así su

matiz ceremonial y su carácter de acontecimiento público.³⁴ Anulados o desvitalizados los géneros deliberativo y forense a causa de la clausura de las formas democráticas, durante la 'civilización medieval', la elocuencia se refugió en las instituciones eclesiásticas. Ciertamente en el sermón o la omilía que significaba un gran gasto retórico, se practicó de manera incesante durante la latinidad medieval y la Retórica siguió siendo disciplina obligada en la formación escolar. No obstante avanzaba con firme paso la desconfianza en la palabra altisonante, desconfianza que se fue gestando desde muy temprano en el interior de abadías y conventos. La vida monástica promovió, en efecto, el gesto de bajar los ojos y guardar silencio para mejor comunicarse con dios. La Retórica entendida como los antiguos la concibieron, iba quedando atrás.

Por otro lado la lectura veloz hecha en vistas a la formación intelectual, aunque diferente de la lectura monástica coinciden sin embargo con ésta en la promoción del silencio.

Así, esta diversa necesidad que promovía en el intelectual y en el monje la costumbre de acallar la voz, propiciaba un alejamiento de la retórica entendida como elocuente palabra pública y cargada de efectos persuasivos. Mientras el 'hombre exterior' se expresa perorando y gesticulando, el 'hombre interior' se realiza en el acto de bajar los párpados y callar. Esto dará lugar a la convicción de que existe otra retórica; la del alma, en antítesis con la del orador: la retórica del silencio.

Largo y complejo sería continuar por ricas e interesantes corrientes por las que en definitiva parece que la palabra se suspende.

1.2.3 Oralidad y Retórica

La oralidad es un concepto abstracto que se concreta en el uso de la voz. Podría definirse en primer término como el fenómeno del flujo de la voz en la pronunciación de la palabra. En ese curso de su acontecer, lo que fluye es la sustancia acústica que no es sino el sonido que proviene del interior del ser humano alcanzando a otros seres etéreamente y proyectando la interioridad de su sujeto. La noción de oralidad se refiere entonces a la comunicación lingüística por medio de la voz oponiéndose, en principio a la escrita al no producirse ésta en el soporte de la voz.

La oralidad además de constituirse en comunicación por medio de la voz, aúna la contribución de otros medios, lo que la hace multimodal y multisensorial³⁵. Básicamente es el gesto y todo el movimiento del cuerpo lo que acompaña a la voz en la pronunciación de la palabra, lo que refuerza el carácter somático de esta comunicación. No obstante hay otras formas de comunicar que también están presentes en la oralidad y que nosotros en nuestro diseño también observaremos de modo particular, como las características del espacio físico o la distribución de las personas en ese espacio.

³⁴En este sentido, resulta curioso como incluso hoy, donde todo discurso es leído, al presenciarlo seguimos sintiendo como una especie de fraude, de atajo ilícito para con quien nos lo emite.

³⁵Para este epígrafe estamos siguiendo la investigación que llevó a cabo María Dolores Abascal, *La teoría de la oralidad*, Málaga, *Analecta Malacitana*. 2004, id., *Retórica Clásica y Oralidad*, Málaga, *Analecta Malacitana*. 2005

Ello supone que aunque lo esencial es la voz en la oralidad, en la mayoría de las manifestaciones, no sólo se trata de comunicación sonora y acústica, sino también comunicación visual y en menor medida también olfativa y táctil³⁶ La consecuencia de la expresividad de la voz y del gesto se traduce en la alta capacidad de este tipo de comunicación para suscitar emociones, orientar el pensamiento o mover a la acción. De forma que el fluido constante de voces que constituye la oralidad se ha entendido a menudo como ligamento de las gentes que ha construido y construye la realidad mental y por extensión social y cultural. La conversación familiar o el sermón en la iglesia, por ejemplo, responden a formas prototípicas de la oralidad. Ésta puede concretarse no obstante en dos formas básicas, la de la conversación entre dos o más interlocutores y la del hablante que se dirige a un auditorio y a nosotros más nos compete. La oralidad pública en general despliega aunque sea de manera improvisada, un ámbito privilegiado del monólogo formal que inviste al hablante de autoridad. No obstante y aunque volveremos sobre esto, la oralidad y la escritura no están paradójicamente en relación de oposición, sino de interpenetración; al querer ser oralidad la escritura y, nutrirse la oralidad de todos los logros de la escritura.

Un breve acercamiento histórico al estudio de la oralidad nos daría señas de la dispersión de éste respecto de la tradición antigua en la Edad Media hasta ya entrados los siglos XIX y XX. De suerte que se pasó progresivamente de la centralidad del estudio del fenómeno vocal a una cierta marginalidad de la investigación, pareja a la pérdida del protagonismo social del discurso oral. Aunque llegue a otorgarse importancia a las artes de la predicación, no parece que aporten demasiadas ideas novedosas a excepción de una consideración del auditorio más matizada. A partir del Renacimiento la disciplina, coincidiendo con la extensión de la escritura, pierde su centralidad en el conjunto del saber, lo que supone la desconexión de la oralidad como objeto de estudio en el medio académico y la ausencia de su dimensión disciplinar. La indagación relacionada con la Retórica antigua consistió sobre todo en el mantenimiento y adaptación del pensamiento clásico sobre la *actio* y se realizó en ámbitos particularmente implicados en el uso oral de la lengua, muy concretamente en la predicación, el teatro y la enseñanza. En lo que se refiere a la predicación, después de la *Ars Paedicandi* medievales, la reflexión continúa en algunos textos significativos de los momentos críticos de la Reforma y en materiales dispersos elaborados en el seno de algunas órdenes religiosas, particularmente en la de los jesuitas. En cuanto al teatro, las ideas sobre la *actio* teatral surgieron de modo muy disperso hasta el siglo XVIII, tendiendo a agruparse posteriormente con la elaboración de

³⁶La voz también interesa al tacto: es a la vez una de las vías por las que se transmite el mensaje y un aspecto del cuerpo mismo pues se desprende de él y prolonga, por así decir, su forma y su actividad. “A causa de su espacio de despliegue, la voz es un inter-cuerpo que toca la oreja, (...) La voz es ese pedazo de cuerpo que se escurre por lo que, tanto como la actividad del oído, promueve la actividad del tacto. He aquí lo que importa. Lo que percibo y siento cuando una voz me toca no es una voz 'liberada' del cuerpo que la profiere, sino es el cuerpo mismo *hecho voz*”. En Oscar Quezada, “La voz humana: Entre el ángel y la máquina” *Fronteras de la semiótica*, Macchiavello (ed.), Universidad de Lima-FCE, Lima, 1999, págs. 176 y 177.

artes de la declamación destinadas a la formación de actores. Próximos ya al XIX podemos referirnos al desarrollo de un Arte de la lectura en voz alta muy importante en la formación de los maestros en las primeras décadas del siglo XX.³⁷

Aunque un balance histórico de conjunto es arriesgado y dificultoso no obstante se puede constatar un importante declive de la investigación sobre la oralidad en las Ciencias del Lenguaje.³⁸

La segunda mitad del siglo XX se caracteriza por la fragmentación del objeto de estudio lo que va a parar a la inexistencia de una disciplina de la Oralidad. No se ha realizado una integración de lo pensado y averiguado en los diferentes frentes³⁹. La Lingüística ni por la vía de esta integración ni por la de una teoría general ha llegado a construir un concepto de oralidad que describiendo el fenómeno explique el lenguaje, pues es evidente que hay algo esencialmente humano en la comunicación oral, una suma de interioridad y corporalidad que no ha sido aún convenientemente tratada. La investigación general sobre el lenguaje sonoro donde tuvo una importancia de primer orden fue en la Antigüedad grecolatina. Y esto se muestra sobre todo en la gran organización de la Retórica y su perpetuación. Nada cubre el vacío dejado por la Retórica en cuanto teoría de la Oralidad. Los clásicos vieron que el lenguaje verbal no está sólo, sino interconectado con otros lenguajes que interactúan con él permanentemente, de ahí la importante reflexión sobre la fisonomía y el gesto. En esa atención a los componentes no verbales destaca, por otra parte el hecho de que la filosofía y los primeros estudios físicos y médicos de Occidente ya afrontaron el problema de la voz en varios tratados. Aunque éstos se han perdido (sólo hay noticias en Diógenes Laercio)⁴⁰, las referencias que tenemos son suficientes para constatar la envergadura de esa investigación, tanto en lo que se refiere a la consideración física de la voz como a las implicaciones humanas de su producción y percepción. Se llegaron incluso a especificar algunas diferencias entre oralidad y escritura, entre éstas, es de recordar la inaugural constatación de Platón de que con el discurso oral se puede hablar o callar o hablar distintos modos, en función del receptor, y que en él pueden resolverse los malentendidos o las incomprendiones que suscitan las propias palabras, en contraste con la escritura, productora de un objeto fijo que dice siempre lo mismo a cualquier receptor y no se defiende de acusaciones ni atiende las demandas del lector. También atribuyeron valores distintos a la oralidad y a la escritura en el

³⁷ Véase Pedro Aullón de Haro, *Estética de la lectura*. op. Cit. Pag. 75 ss.

³⁸ De otra parte la tarea recopilatoria de la literatura oral iniciada por los románticos dispensó una atención creciente y fértil a la oralidad literaria y al descubrimiento de unos valores en la misma que, en general, no eran considerados debidamente en los estudios literarios, aunque también es verdad que en esto igualmente habrá que esperar al siglo XX para que esa nueva inquietud dé sus frutos más notables. Finalmente, fuera de la Ciencias del Lenguaje persiste, y se incrementa en el final del período, la investigación física, biológica y médica sobre la voz, mientras en el ámbito general de las ciencias humanas, algunos pensadores relevantes en la configuración de la moderna cultura europea recuerdan, ocasionalmente, la fuerza de la oralidad construida con la voz y el gesto, a veces en relación con el problema de los orígenes del lenguaje (Vico, Rousseau, Fichte...).

³⁹ En curioso contraste con esa diseminación del objeto en múltiples lugares, La retórica, constituida de nuevo, tras su refundación moderna, como disciplina académica con voluntad investigadora, ha abandonado definitivamente cualquier interés por la oralidad, así se puede comprobar en la neoretórica de la argumentación.

⁴⁰ Cf. M^a D. Abascal, *La teoría de la oralidad*, Op. Cit. Págs. 19-22.

propio planteamiento de toda la Gramática grecolatina, puesto que ésta propone un acercamiento a los textos literarios que comienza con la lectura en voz alta, oralización necesaria para restituir lo que consideran el estado normal, primigenio y pleno de la literatura, porque entienden todavía la escritura como mero soporte, que facilita la conservación de los textos pero mutila su esencial componente sonoro. La Retórica clásica incorporó estos aspectos y fue más allá, en cuanto que se propuso investigar sistemáticamente el modo en que los oradores construyen y pronuncian sus discursos. Los discursos de los oradores muestran en sí mismos un modo de entender la oralidad. De hecho el objeto de todo programa retórico es un tipo de actividad oral por su relevancia en la construcción social y su honda repercusión en la colectividad. En el marco de esa visión general del fenómeno oral los tratados retóricos conceden vital importancia a las facultades naturales del orador, hasta el punto de que siendo la Retórica principalmente un compendio de reglas, continuamente se señalan las limitaciones de éstas, e incluso su inutilidad, si no van acompañadas de esas facultades. De manera que la potencia de un hablar persuasivo reside en el uso consciente de procedimientos afortunados pero también, en parte considerable en el ser humano que tiene la palabra. Cicerón en cuanto a las facultades físicas enumera junto con el semblante y un cuerpo armonioso, la voz de la que destaca que evidencia cierta fortaleza física sin la cual no es posible mantener un discurso sin flaquear:

“ La soltura de la lengua, la voz sonora, la amplitud del pecho y el buen aire y disposición de todo el cuerpo” ⁴¹. La Retórica clásica no otorga a estas cualidades el mismo rango que a las intelectuales pero las tiene en gran estima y con frecuencia se refiere a ellas en los grandes ejemplos.⁴² Pero insistimos, de entre todas destaca la preeminencia de la voz, a la que se la considera un arma fundamental del orador:

Porque siendo buena y robusta podemos hacer de ella el uso que queramos; siendo mala o débil, no sólo sirve de estorbo para muchas cosas, como para levantarla y hacer exclamaciones, sino que obliga a algunas cosas como son a hablar sumisamente, a mudar de tono y dar aliento a las fauces roncadas y al pulmón fatigado con el desentonado canto.⁴³

Por otro lado, la Retórica que tanta confianza mostró en la potencialidad técnica de unos sistemas lingüísticos culturalmente desarrollados y su normativo uso, otorgó a todo lo no verbal un papel decisivo en la configuración del discurso. Esta sustancial presencia de lo no verbal tenía lugar

⁴¹Cicerón, *Diálogos del orador*, en *Obras completas de Marco Tulio Cicerón. Vida y discursos*, trad. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, CSIC, tomo I, pag. 261

⁴²“Cuando peroraba Tracalo parecía que excedía a todos sus iguales; tal era lo airoso de su cuerpo, tal la viveza de sus ojos, la majestad de su rostro, la finura de su ademán; y la voz, no como Cicerón quiere que sea, casi como la de los que representan una tragedia, sino superior a la de todos los trágicos que yo he oído hasta ahora”. Quintiliano, *Instituciones oratorias*, trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, 1916, vol. II, pág.315.

⁴³Cf. Quintiliano, op. cit., vol. II, pág. 253.

en dos dimensiones. De una parte entendiendo que la voz, el gesto el movimiento y la persona entera del orador funcionan como señales copresentes que llegan a ser tan determinantes como el lenguaje verbal en la configuración del discurso; de otra, todos los componentes de la situación comunicativa, el hablante, los oyentes, el espacio social y el contexto discursivo más inmediato, resultaban integrados como componentes del discurso. Destacando en todo ello la particular sensibilidad ante el componente sonoro del discurso, sensibilidad vinculada a la idea de que tienen singular fuerza las impresiones que penetran por el oído. Es curioso que tengamos que remontarnos a estadios tan lejanos de tiempo para ver con claridad sopesados y unidos todos los elementos que hacen que la comunicación viva y personal se despliegue en su máxima potencialidad. Dice mucho que ya en el mismo período clásico se iniciara el declive de la Retórica y como se sabe no por causa cualquiera, sino nada menos que por la paulatina pérdida de libertad. A lo largo de la Edad Media ya hemos visto que la complejidad de los siglos acaba redundando -con excepciones por supuesto- en un especie de arrinconamiento también de la capacidad oral. Y la modernidad podíamos decir que ha metabolizado la herencia en una sociedad a la que, directamente le cuesta entender qué significa esa potencialidad expresiva de lo no verbal. Por su parte la oralidad artística, cancelada en buena medida por la lectura silenciosa y visible apenas en el ámbito de las artes escénicas, no suscita excesiva reflexión intelectual. De ahí, entre otras cosas esta humilde propuesta nuestra de acercar la mirada investigadora a este espacio que al ceñirse puede ser reserva de esa voz, de su virtuosidad, aunque sólo sea porque está haciendo figura en el poema. Otro, el poema digo, que como la vieja Retórica, curiosamente se margina porque simplemente en su configuración completa⁴⁴ tampoco ya se le comprende.

.....

La tarea de perfilar nuestro objeto de estudio, tras asentarlo en estos basamentos antiguos, continuará en lo que sigue dedicando el segundo capítulo al fenómeno de la voz. El tercero como ya hemos referido, supondrá una inmersión en el fenómeno del ritmo. Al entenderlo como el más distintivo signo de la expresión poética. Su estudio nos ha llevado a analizarlo primero desde el punto de vista del número, luego lo veremos operar ya en nuestra lengua a través de la rítmica tónica. Y finalmente tantearemos como interviene este fenómeno en el puro trance artístico. De estos dos fenómenos que ocuparán los dos siguientes capítulos, el primero será la voz, por ser éste capital en un modelo de comunicación que interviene corporalmente sobre el texto lírico. De suerte que nos

⁴⁴Configuración completa que es a escala muy humana, porque comporta como veremos la implicación del puro cuerpo. De ahí las limitaciones de un espacio que se ciñe y circunscribe entre otras cosas para que siga teniendo protagonismo el propio cuerpo; el humilde don con el que la naturaleza nos dotó para acercarnos a los otros. En este sentido hay que pensar las razones por las cuales en la Antigüedad se concedía un lugar central a la oralidad en la vida social. La respuesta estriba en que hablamos de una sociedad construida a escala de foro o de ágora, humana.

concierno no sólo por ser la materialización del cuerpo que emana de la garganta, sino también por ser espacio donde el material fónico adquiere consistencia y se recorta. La voz del otro impresiona la sensibilidad del cuerpo. Vehiculiza los signos del discurso que un sujeto articula y da la oportunidad al oyente de que la suya interior calle.

CAPÍTULO II

EL UNIVERSO DE LA VOZ

2.1 Oralidad y Escritura

Al margen de las consabidas dialécticas entre oralidad y escritura⁴⁵, para abordar nuestro estudio sobre la primera podemos recordar con cautela aquella otra frase de Saussure (“se acaba por olvidar que se aprende a hablar antes que a escribir y la relación natural queda invertida”)⁴⁶ que convoca la obviedad de que la experiencia es fuente de enseñanzas para la ciencia y que debe además tener lugar en la teoría. No obstante lejos de instalarnos en las posiciones de quienes han visto en la escritura la proliferación de un mal (o el caso extremo contrario), hemos de ver a los mensajes verbales como resultado de la combinación de ambas.

Recordar que la palabra tiene un aspecto acústico y que está por ello naturalmente asociada al sentido de audición no es más que un punto de referencia útil. Sin necesidad de entrar en juicios condenatorios, es sólo tratar de hacer pie en una verdad a veces olvidada. El aspecto sensible material de la palabra es de orden acústico de forma que ya sea leída, proferida, evocada con la mente o deletreada con el tacto, la palabra no deja de sonar. Todo hablante sabe que las palabras suenan en su espíritu y que ese sonido es su naturaleza misma. Una palabra es una cierta cantidad de sonido organizado de una cierta manera y una frase es una composición rítmico-melódica; desde ese punto

⁴⁵La escritura que no tendría otra razón de ser que la representación del habla, se mezcla sin embargo tan íntimamente a la palabra hablada de que es imagen, que acaba por usurparle el papel principal' decía Saussure en el *Curso de lingüística general* publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye, Losada, Buenos Aires, trad. de Amado Alonso, 1945, pag. 72

⁴⁶*Curso...*, *op. cit.*, pag. 74

de vista se realiza como un hecho estético perceptible por el oído.

Una iluminadora frase de Valéry decía que el poema es un péndulo viviente entre el sentido y el sonido⁴⁷, si efectivamente entendemos el lenguaje como relación, articulación de las masas amorfas y continuas entre el limitado sonido y el infinito sentido, el lenguaje se abre como escenario de pugna, como así se observa en los primeros balbuceos del niño, en busca precisamente del insondable sentido con los escasos sonidos que posee.

Para lo que se sigue nos parece pertinente establecer la diferenciación entre habla y voz. Habla es la capacidad de articular pero siendo siempre un proceso impersonal, en cambio la voz es la manera de modular, es proceso individual que corresponde al íntimo deseo de la comunicación. Es interioridad, signo de presencia y reclamo de ella. La voz frente al habla, es lo que pone en presencia al sujeto como entidad psíquica. Durante la comunicación hay en todo momento un gasto emocional circulando por las inflexiones de la voz. En este sentido la función fática de Jakobson está en continua actividad siendo su asiento principal el de la voz. Podríamos definir la voz como la modulación individual del habla entendiendo que en esta modulación toma forma su disposición pasional. La voz es una manera de procesar la sustancia fónica para introducir en el mensaje el signo de una presencia deseante. La voz se hace lugar entre la fisiología y la gramática plegándose por una parte a las inflexiones del período respiratorio y por otra a las articulaciones del sentido. La voz se hace oír antes que la palabra, en la palabra y aún después de ella, pues más que el habla lo que ella expone es el deseo de hablar y las condiciones desde las que se habla. Cuando las circunstancias propician que no se dé una comunicación íntegra (ruido, distancia, interferencias...trastornos de cualquier tipo) lo que se escucha es sólo la voz - un tono, una determinada intensidad, un timbre, un arrastre -y ella sola basta para realizar lo esencial de la comunicación. Por sí misma informa de múltiples elementos pues está impregnada de rasgos a partir de los cuales podemos inferir el sexo, la edad, el carácter, la condición social, el estado anímico...De forma que cuando las palabras nos han sido negadas y con ellas el contenido del diálogo, la voz basta para ponernos ante personas, ante destinos, ante humores y temperamentos. La voz es una forma con la que la persona se introduce en el habla, para convertirse en hablante. Dado que ella trae la presencia, la pasión y hasta la respiración del hablante, no podemos sino pensarla como un fenómeno digno de fascinación.

Su omnipresencia como portadora de sujeto, podemos observarla en que puede llegar a nosotros representada por la escritura como se ve en el uso que hace de ella la literatura. Aunque en el origen supone la expulsión de materia fónica, la voz es ese hecho de la comunicación que convierte

⁴⁷Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, trad. de Carmen Santos, Visor, Madrid, 1990.

al enunciador en persona, de ahí su inacabable y rentable capacidad empática (central en retórica) . Véase la importancia o centralidad en religión o en nuestro 'recinto' donde se busca que el espectador comprometa su afectividad incorporándola al mensaje. En poesía que todo es expresión, que no hay escucha sino una voz soberana, le otorga al texto todo su poder. Leer poéticamente (ya sea como proponemos en un recinto) o de manera privada, comporta necesariamente darle voz para ejecutarlo. Siendo esto así, debemos pensar en la voz no sólo como sustancia sino como forma que se materializa en el hecho físico de la fonación o vocalización. La escritura, organizada desde y para el trazo visible, si bien está obligada a simular el circuito de la comunicación hablada, lo hace desde el suspenso de la presencia real, y por lo tanto a una distancia que pone en actuación a otras aptitudes del espíritu.

La oralidad en cambio, cuyo destino es en principio la comunicación inmediata y en presencia, supone un tratamiento de la materia verbal, una perspectiva de la comunicación, una sintaxis. Una forma de la percepción, un tipo de memoria, una manera de situarse ante el mundo y una economía simbólica⁴⁸. Aunque cada vez hay menos sociedades de cultura oral sobre la tierra y las producciones orales en las sociedades modernas, ocupan cada vez un espacio más reducido, la oralidad como tal es una forma inextinguible. Pues supone el estrato profundo, la morada originaria y de ahí que la oralidad esté deslizándose continuamente y apareciendo donde menos se la espera. Somos orales y podemos serlo en cualquier momento, porque la característica más decisiva y genuina de la oralidad es su continua presencia.

El Romanticismo fue el que propuso al hombre moderno a fines del siglo XVIII, la necesidad de aproximarse a toda cultura popular, y sobre todo a su poesía, indicando que allí había un tesoro intacto de valores morales que podían ser salvadores de una civilización que, desde su perspectiva, había entrado en decadencia. Así volvió los ojos el Romanticismo sobre la cultura popular, en la que vio la oportunidad de recuperar las fuentes de la vida verdadera. Lo culto y lo popular pues y sus medios -la escritura y la oralidad- fueron concebidos como antítesis entre lo inauténtico y lo auténtico, la muerte del alma y la defensa de la vida...La escritura era una perversión de la oralidad y el lejano comienzo de toda decadencia. Inspirados en esta concepción, tanto los eruditos como los escritores románticos se asentaron en la idea de que la poesía popular es un organismo vivo que crece en el inconsciente colectivo, que perdura en la memoria social y emerge en la voz de los poetas anónimos. De ahí la sucesiva importancia que obtuvo primero la epopeya, luego el romance y por último el cancionero. Como bien notó Dámaso Alonso, uno de los factores que, entrado ya el siglo XX, modificó de manera más radical la "literatura española" fue la reunión, interpretación crítica y valoración estética del cancionero de tipo tradicional. Pero ciertamente los cancioneros ofrecen

⁴⁸Nutrimos la exposición de este apartado con el resultado del trabajo de Raul Dorra, *Entre la voz y la letra*, Plaza y Valdés, México, 1997, pag. 30

muestras de indudable raíz popular mezcladas a otras que son imitaciones o refundiciones de poetas cultos.

Aunque la cultura popular tiene su origen y en sentido estricto, su sustento en la comunicación oral y por ello podría decirse que cultura popular y cultura de la oralidad son coextensivas en principio, la cultura popular ha ido siendo históricamente permeada por la cultura de la escritura. Independientemente de estas consideraciones, como hijos del Romanticismo seguimos sintiendo y no sin razón la oralidad como el terrero del diálogo profundo donde se explaya el alma de los pueblos.

La experiencia de la comunicación oral es la base de toda comunicación y fundamento de la memoria profunda y, consecuentemente, una poesía elaborada sobre esa experiencia nos ilustra por ejemplo acerca de las formas primarias de apropiación del mundo por la palabra, acerca de los procesos de la memoria colectiva, de lo imaginario social, de la constitución de la ideología, etc. La literatura culta puede ser a este respecto una continuación y sobre todo una especialización de aquellas formas y procesos.

Las sociedades de comunicación oral atesoran su patrimonio de saber, de emociones morales trascendentes, de experiencias afectivas, de deseos o esperanzas o temores en enunciados compuestos de regularidades métricas y fónicas, es decir en versos, convirtiéndose a veces ese repertorio de versos en su acervo y su herencia de saber.

2.2 Respiración y Binarismo

José Hernández en su prólogo a la segunda parte de su *Martín Fierro*⁴⁹ venía a decir que “existe en el hombre de cultura oral un ritmo interior hecho de dos tiempos regulares, y ese ritmo ordena la vida afectiva, los impulsos morales, la inteligencia del mundo, factores que se estructuran en una posición de tensiones y distensiones que son una réplica, o una prolongación, de las leyes de la prosodia.” Ese ritmo en dos tiempos es también una necesidad de la memoria o, mejor dicho de la memoria oral que se propone retener enunciados por su valor trascendente.

Si la memoria del hombre culto, (la *memoria artificial* de la escritura) como decía Cicerón en su *De Oratore* es memoria visual en tanto memoria de imágenes y lugares en comparación con la página, la *memoria natural* que es la memoria oral y colectiva es auditiva. En ella los signos son sonidos y antes ritmos, que se ordenan a partir de la respiración y que, como la respiración retornan regularmente.

La respiración es la experiencia primaria e incesante del cuerpo que se abre al mundo mediante

⁴⁹En Raúl Dorrá, *Entre la voz y la Letra, op. cit.*,pág. 47

la continua sucesión de ciclos en los que a una inspiración (período tensivo) sigue una expiración (período distensivo) de suerte que se comunica una básica intuición de lo real y se estructura una figura prosódica que estará en el origen de la formación de las frases. Respirando es como practica el hombre su habla, así es como entra al lenguaje, seccionándolo en ciclos rítmicos de unidades binarias. La unidad rítmica de la entonación oral tiende a organizarse pues, como un ciclo de dos tiempos. Y ésa es la estructura del refrán o la sentencia, del enunciado puramente aseverativo que está en la base de la sabiduría oral. Si el enunciado aseverativo, sentencioso, tiene una capacidad de contracción que le basta la duración de una sola unidad prosódica (“No por mucho madrugar/amanece más temprano”), el enunciado lírico que expone el más complicado ritmo de los afectos, necesita duplicar esa unidad. Así el villancico, núcleo de la canción, tiende a ser una cuarteta octosilábica organizada en dos unidades de dos tiempos cada una y relacionadas entre sí por una rima que se ubica al final de cada unidad, esto es, al final de los versos pares. Es cierto que no siempre el villancico se compone de cuatro versos y no siempre tales versos son octosílabos, pero la tendencia de la entonación, la gravedad de la lengua, lo encaminan en ese sentido.

De manera que parece haber un binarismo en la base de la estructuración de los mensajes orales que reproducen un universo de experiencias afectivas de una comunidad. Pero este binarismo no sólo determina la sucesión de los versos o la composición de las frases sino toda la sintaxis en sus diferentes niveles. En el nivel de la estrofa, la sintaxis está organizada sobre la tendencia de la repetición paralelística, mientras que, en el nivel de la frase, la sintaxis de tipo suelto comunica a toda la composición una flexibilidad enunciativa que favorece la aparición de algo nuevo y distinto; revelador de un binarismo más profundo que relaciona opositivamente la necesidad de la permanencia con el deseo de la variación. Este impulso elemental que tiende a satisfacer a la vez la necesidad de la inercia social con la de la iniciativa del individuo se expresa también por medio de la oposición estribillo-estrofa.

Correlaciones, paralelismos, reiteraciones; la lírica de tradición oral acumula técnicas expresivas que son, en suma, resultado del desarrollo de sus estructuras elementales que asocian las expresiones primarias del cuerpo, las regulaciones de la lengua y los procesos de la memoria colectiva. Si en el nivel fónico-sintáctico encontramos las variadas formas de un binarismo de base, en el nivel semántico, como sabemos, ese binarismo se expresa en una figura típica: la comparación, es decir la aproximación de dos elementos del universo de lo real (uno cercano, otro distante) cuyo nexo es la semejanza o la oposición. Tal operación supone una inteligencia del mundo según la cual cada elemento se reitera en, o es reiterado por otro que, al repetirlo, ilumina un aspecto esencial del primero mostrándonos su naturaleza más profunda. Para esta inteligencia lo real se ordena en una sucesión de emanaciones o reflejos que van del extremo espiritual al extremo material y donde la

naturaleza es espejo de la sociedad humana. La sabiduría del mundo, la comprensión del corazón humano consisten en observar cada cosa en el espejo que, al reflejarla, la ilumina; por ello la comparación es el instrumento idóneo de esa sabiduría.

Hay un estilo oral reconstruible mediante el análisis de las estructuras elementales que están en la base de construcción del mensaje. Argildas Julian Greimas⁵⁰ en su libro *De la imperfección*, cuyo tema central es la relación del sujeto con el mundo sensible, describe el hecho estético como un acontecimiento que tiene lugar en la conciencia del sujeto, como una especie de accidente cuya irrupción introduce un desvío o una fractura y al mismo tiempo propicia una apertura sobre la plenitud del sentimiento. Ese accidente, traza también su camino sobre el cuerpo; la temperatura aumenta, la respiración se modifica. Pareciera que la experiencia estética- de la misma manera que cualquier tensión afectiva- no pueda realizarse sino haciéndose lugar entre la entrada y salida del aire que significa la vida. Es como si ese desvío del ritmo respiratorio no fuera ajeno al desvío del flujo de la conciencia. Greimas advirtió la intrigante relación que se da entre la respiración y la experiencia estética, aunque no se detuviera a analizarla con profundidad.⁵¹

La relación del sujeto con el mundo sensible, Greimas la realiza a través de las sensaciones experimentadas por el cuerpo, pues éste es el umbral de la realidad que el hombre tiene ante sí. El cuerpo provee al hombre de la inmediata certeza de sí y del mundo o, mejor, de su existencia en el mundo. Se trata, diríamos entonces, del cuerpo percibiente: del cuerpo vivo fundado sobre un ritmo de entradas y salidas incesantes que asocian realidad y cuerpo. Salidas y entradas por las que cuerpo y mundo se proyectan e introyectan. La transformación de lo sensible en sentido a través del cuerpo percibiente supone, por lo tanto, una operación continua y multiforme, pero a la vez ritmada. Si el cuerpo es materia extensa, idéntica a sí misma, el soplo que lo anima en su profundidad es a la vez materia y energía. Dado que el período respiratorio consiste en una unidad de dos tiempos contrarios y complementarios, la continúa relación de ese período – que continuamente ingresa y escapa a la conciencia- establece la certeza inmediata de que la vida se funda sobre la incesante dualidad. La respiración es la que hace al hombre, se podría decir, animal dualista. La inspiración y la espiración, la adquisición y la pérdida, la atracción y la dispersión; son el origen y el horizonte de la experiencia humana. Podemos pensar, por lo tanto, que la transformación de lo sensible en sentido, si bien multiforme, está organizada según un ritmo que ha de ser forzosamente binario.⁵²

⁵⁰Argildas Julien Greimas, *De la imperfección*, Fondo de cultura económica-Universidad de la Puebla trad. de Raul Dorra, Mexico, 1990.

⁵¹ Cf. Greimas y Fonatanille, *Semiotique de passions*, París, Seuil, 1991, pág. 12 “Es por la mediación del cuerpo percibiente que el mundo se transforma en sentido”

⁵²Un estudio sobre la relación entre soplo y sentido a la que Greimas parecía aproximarse una y otra vez, aclararía la forma básica en que el sujeto se constituye como tal frente al mundo sensible y permitiría demostrar de qué manera el punto de partida de toda epistemología es una experiencia estética primaria. Cf. Raul Dorrá, *Entre la voz y la Letra...* op. cit. Pags. 67 ss

Para que la respiración pueda dar lugar a la palabra, el soplo debe convertirse en sonido, es decir, debe revestir su movimiento ondulatorio de ciertas propiedades audibles: tono, timbre, altura. Iniciada la transformación de las cualidades sensibles, el sentido puede emerger como llamado, en el momento en que el sonido es a su vez expulsado como voz. Percepción de la pura subjetividad, puro llamado, la voz podría decirse, es ese primer compuesto de sonido y sentido anterior a la palabra, un compuesto que debemos imaginar como continuo, es decir, como anterior al sistema de articulaciones que da forma a la palabra.

“La voz es querer decir y voluntad de existencia” ha escrito Paul Zumthor expresando la extrañeza de que aún no exista una disciplina que sea ciencia de la voz.⁵³ Pero a nosotros nos interesa especialmente que la voz abre el espacio de la subjetividad por la poderosa vía material y que, aunque en efecto, su momento de materialización tiene lugar en la fase espiratoria, no puede realizarse como palabra sino reproduciendo el esquema completo de la respiración. Si el período respiratorio se compone de una fase de inspiración y otra de espiración, la frase debe articularse como unidad de dos tiempos, unidad cuyo límite y cuya ondulación tiene como modelo ese período de base. Vista como realización sonora, la frase es una unidad de entonación, una estructura rítmica que sirve de sustento a un esquema melódico, cuyas articulaciones se corresponden a la vez con las articulaciones del sentido y con las inflexiones del período respiratorio. Así, la frase presenta una fase tensiva y otra distensiva en cuyo interior se alojan los componentes menores de su organización rítmico-semántica. Como lo han demostrado los estudios hechos al respecto, en sus realizaciones históricas, este esquema melódico se combina con las particularidades de los sujetos (temperamentos, hábitos, rasgos regionales o nacionales...) pero siempre conforme a un período respiratorio que sirve de cauce. Así cada lengua dentro de sus características, tiende a construir su propio esquema melódico en el marco de su período respiratorio.⁵⁴

Si dedicamos atención a la prosodia de la lengua española, hemos de admitir que el metro octosilábico es el de más frecuente aparición y, sobre todo el que más satisface el impulso melódico implícito de la propia lengua. Si pensamos en la dialéctica *Natura/ Ars* establecida por la antigua Retórica, debemos admitir que este metro queda de lado de la primera. Pues además se trata del metro más constante en la poesía de tradición oral.⁵⁵ En resumidas cuentas, el metro 'natural', no sólo retiene

⁵³Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, op.cit. pag. 11

⁵⁴“Cada lengua desarrolla habitualmente sus inflexiones dentro de una zona musical de determinada extensión” dice Tomás Navarro Tomás, para el caso del español, esa zona musical o esquema melódico en el que se distribuyen las inflexiones de la voz alcanza una extensión de cinco a diez sílabas con visible realce y predominio de las siete y ocho. Cf. Tomás Navarro Tomás, *Manual de la entonación española*, Madrid, Guadarrama, 1974, pág. 24

⁵⁵Hacia el siglo XVI, cuando los poetas cultos de España sintieron la necesidad de expresarse en un verso que hiciera honor a su refinada voluntad artística, decidieron adaptar el endecasílabo italiano a las formas prosódicas del español, y lo hicieron con tanta fortuna que desde entonces el endecasílabo se constituyó en el metro característico de la poesía española culta. Este perdurable éxito se debe también según Navarro Tomás, al hecho de que el endecasílabo duplica al octosílabo en su duración interior, y en este sentido consolida la dialéctica *Natura/ars* ocupando plenamente el segundo término. “El octosílabo y el endecasílabo se corresponden en relación equivalente a la que existe entre los

el modelo de la frase como unidad de dos tiempos, sino que además tiende a proyectarlo. Un enunciado como “Quien mal anda manda mal acaba” desarrolla en su esquema melódico las inflexiones y las oposiciones necesarias para hacer de él un acabado organismo rítmico-semántico. Ahora bien en un enunciado sentencioso del tipo “Quien a buen árbol se arrima/ buena sombra le cobija” que necesita un tono de voz que convenga a la gravedad del juicio y de una duración que se acople a la demora reflexiva del laconismo expresivo, vemos duplicarse al octosílabo. Razón de más para entender como la verbalización del deseo, la proyección del recuerdo, el temor o la esperanza, la representación de las apremiosas exigencias de la vida... desarrollen geminaciones más complejas. Está visto que para satisfacer más adecuadamente las complejas tensiones y las variadas formas de la emoción, el octosílabo necesita duplicarse una vez más, es decir, desarrollarse en una estrofa cuatrimembre.

Los gallos cantan al alba
Yo canto al amanecer
Ellos cantan porque saben
Yo canto para aprender

La cuarteta octosilábica se compone de dos períodos bimembres enlazados por una rima en los metros pares; en cada período el primer verso representa la parte tensiva y el segundo la distensiva pero a la vez, el primer y el segundo períodos son respectivamente la fase tensiva y distensiva de la cuarteta. Este sistema de oposiciones y paralelismos sonoros tiende a reproducirse en los niveles sintáctico y semántico. El sonido y el sentido se reflejan uno a otro de tal modo que el primero puede ser analizado como un eco del segundo o al revés, el segundo como un eco del primero. En el villancico se puede observar también la actividad del dualismo originario de una unidad primordial que sin cesar se desdobra. Sea como fuere, sobre ese binarismo respiratorio hay una forma a la que tiende constantemente la energía discursiva porque en ella las tensiones del 'alma' colectiva (deseo, temor, pasión mental moral afectiva...) encuentran su máximo grado de expansión y su más adecuado equilibrio.

Teniendo en cuenta también que estas composiciones están destinadas a la repetición y a la conservación porque son el depósito del saber colectivo, el arte de la versificación es también sobre todo arte de la memoria. Las bimebraciones, las formas paralelísticas u opositivas, la intuición del sonido como un eco del sentido constituyen un cauce, o un sistema de apoyos, para que un proceso verbal transcurra y recomience una y otra vez. Y es que la memoria es ella también un cierto

compases musicales de dos y cuatro tiempos; uno representa la medida del paso ordinario y otro la de la marcha lenta, Cf. Tomás Navarro Tomas, *Los poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel, 1973, pág. 131

movimiento a la vez conceptual y rítmico. Más que la palabra lo que este movimiento retiene a veces son las ondulaciones de la palabra, el equilibrio de las oposiciones, y por ello da lugar al mismo tiempo a la permanencia y a la variación de las realizaciones verbales.

En una reflexión, hecha hacia 1983, Paul Zumthor volvía sobre una pregunta que ya había desarrollado en otros trabajos: “¿Qué es lo que transmite la memoria?, son contenidos o es una forma?”, para responder que la noción de tradición no tiene sentido sino en relación a una forma. A lo que podíamos añadir que lo sensible es convertido en sentido al incorporarse a una forma básica. Si el mundo sensible es ubicuo y multiforme, el sujeto no puede aprehenderlo sino a través de su cuerpo y dotándolo de forma. La experiencia estética, diríamos, tiene lugar en el momento en que lo sensible se configura, es decir se recorta sobre el caos originario para inducir la significación en la conciencia del sujeto. Es el momento de la estesis, momento en que el sujeto queda por una parte mirando hacia lo puramente sensible que incluye su cuerpo y las palpitations de su cuerpo y por otra, instalado en el sentido que hace aparición a través de su cuerpo.

A través de su cuerpo, precisamente recibirá el espectador en el 'recinto' lo que directamente del cuerpo del emisor/locutor emerge. Sólo esta noción podría ser suficiente para que nuestra propuesta fuera una de las que más propicie la captura estética.

Pero si volvemos de nuevo a la experiencia individual estética donde la percepción del sujeto se transforma y la vida se presenta como promesa de sentido, volvemos a ver como la repetición se combina con la variación y ello supone a la vez la afirmación de la sociedad y del individuo. Introduciendo la variación, el individuo vuelve a escuchar su voz, recupera el ritmo de su respiración, regresa a ese momento en que el mundo sensible toma forma y se da a conocer como mensaje. Tal y como lo muestran los estudios de los fenómenos prosódicos, las inflexiones de la respiración son el aspecto perceptible de las inflexiones de la significación. Yendo de la estética verbal, a una estética generalizada, es posible pensar que toda conversión de lo sensible en sentido es un proceso de inflexiones organizadas en el interior del período respiratorio.

2.3 Tradición y Voz

Para el estudioso de la literatura hay indicios de la oralidad de los textos cuando en ellos persiste la notación musical por ejemplo; los textos musicalmente anotados, numerosos y repartidos de manera bastante irregular a lo largo del tiempo, manifiestan un vínculo entre la poesía y la voz. Lo que nos sugieren los textos así auscultados es la estabilidad del universo vocal⁵⁶, no obstante lo que más nos interesa en nuestro desarrollo personal es el ejercicio del poder psicológico de la voz, la

⁵⁶La oralidad básica del uso del escrito la demuestra también la irregularidad de la distribución del texto; sin puntuación sistemática o marcando los lugares de elevación de tono casi propio de las partituras musicales.

amplia función que manifiesta al producir la fonía y organizar la sustancia. Los textos líricos se enriquecen a lo largo de la historia no sólo por la renovación incesante de su texto sino por la fuerza vital que emerge de la multiplicidad de todas las bocas y las gargantas que lo han asumido.

La palabra poética, transmitida de forma vocal, escuchada día tras día, más y mejor de lo que hubiera podido serlo la escritura, favorece la propagación de mitos o de temas narrativos, de formas de lenguaje, de estilo, de modas... por áreas a veces inmensas, afectando profundamente la sensibilidad y las capacidades creativas de poblaciones a las que ninguna otra cosa hubiera acercado así. De sobra sabemos la ingente cantidad de cuentos que circularon de este modo de una punta a otra de Eurasia. Pero nada se hubiera recogido ni ninguna transferencia se hubiera operado eficazmente sin la intervención y la elaboración, sin el soporte sensorial propio, del cuerpo y la voz misma. De lo que podemos aventurarnos a decir que la tradición es Voz.

Y no hay arte sin voz. Todo trovador todo juglar o recitador público, lleva una voz que le posee más de lo que él domina. Esta ductilidad y esta omnipresencia confieren al intérprete, en su plena realidad psicológica, un aspecto de universalidad hasta el punto de que a veces, parece resonar en ella el sermón del sacerdote, la enseñanza de los maestros o la orden del jefe. En ese sentido es interesante observar tradiciones tan antiguas como arraigadas en los germanos anglosajones y celtas y que se mantuvieron en Occidente hasta los siglos XII y XIII. Por éstas, cantos guerreros eran declamados por especialistas o por los mismos combatientes en plena acción. En la batalla de Hastings en Inglaterra (año 1066), un juglar yendo a la cabeza del ejército normando lanzó con su canto el grito de guerra en una versión del *Cantar de Roldán*.⁵⁷

A los jefes guerreros le gustaba rodearse de cantores épicos aptos para combatir. En una sociedad todavía profundamente guerrera, estos hombres cumplían una gran función, su voz propagaba la virtud, transmitiendo un vigor ancestral a los combatientes, motivado por el ejemplo marcial del héroe. Y es que a cada ser humano, la voz le asigna un lugar en el grupo que en sociedades rígidamente establecidas, es difícil de cambiar. El lugar del transmisor de poesía en la Europa comprendida entre los siglos X y XV es central. La identidad de un intérprete se manifiesta desde el momento en que en calidad de tal, abre la boca; definiéndose por oposición a todas las demás identidades sociales, dispersas, incompletas, laterales en comparación con ella, asumiéndolas y totalizándolas. De los labios y la garganta de todos aquellos hombres brotaba la palabra necesaria para el mantenimiento del vínculo social, sosteniendo y alimentando lo imaginario, difundiendo y confirmando los mitos, revistiéndose de una autoridad particular y no demasiado distinta de la del juez o el sabio. Ésa es la razón de que el poder haya intentado periódicamente su utilización, asalariando a poetas o gente instruida que sabía leer.

⁵⁷Sayers en Paul Zumthor, *La letra y la voz. De la 'literatura' medieval*, trad. de Julián Presa, Madrid, Cátedra, 1989, Pág. 80

Voz y palabra hacen referencia con frecuencia a 'algo' percibido y localizado que uno guarda o que se le escapa: la materialidad de un sonido. En latín, una circulación semántica semejante se establece corrientemente entre *vox*, *verbum*, *sermo* e incluso *elocutio*. Estas interferencias manifiestan lo que se podía llamar el carácter artesanal de la acción verbal. Del mismo modo que el arma, el jarrón o el vestido... resultante de un trabajo manual, sin mediación técnica, el discurso es producido por un trabajo fisiológico de la voz. Nada se inmiscuye entre el objeto y su productor, ni entre el objeto y su consumidor. Como tampoco entre todos los individuos que se implican en la comunicación, sino que por el contrario se establece entre todos los términos una relación directa, estrecha y casi necesariamente apasionada. De ahí la imposibilidad de dissociar en el pensamiento el mensaje/contenido del sonido de la voz. Y es fácil pensar así en la poetización innata de la palabra, al ser puesta en labios de quien la profiere y en el oído del que la recibe.

Conviene en todo momento aclarar que, aunque para situarnos estemos tocando multiplicidad de elementos del vasto terreno de la oralidad y sus complejos campos de intersección con la escritura, nuestro verdadero punto de mira no es la poesía oral sino el 'universo' de la voz del que emana el poema. Porque lo que más nos afecta es el compromiso de la realidad del cuerpo que implica la voz en el poema. Así llegaremos a la armonía vocal que nos hará entender que la voz como tal, en su existencia fisiológica, está situada en el corazón de una poética.

2.4 Actuación vocal de texto poético. Dicción y armonías

En términos generales la actuación vocal implica paradójicamente en primer lugar una distancia irreductible, la presencia de una frontera sentida espontáneamente en virtud de un acuerdo social implícito, la que hace sentir al mensaje poético como lenguaje en el “abismo”, origen y causa por otra parte del fragmentarismo⁵⁸. En segundo lugar la actuación vocal trae consigo una suavización de las normas lingüísticas, deja emerger los indicios de una cultura salvaje, que emana de la propia facultad del lenguaje coloquial dentro de la complejidad concreta y al calor de una relación interpersonal. El texto oralizado en la medida en que, por la voz que lo transmite, compromete a un cuerpo, rechaza más que el texto escrito toda percepción que lo disociaría de su función social y del lugar que ella le concede en la comunidad real. Pues hay una tradición de la que se vale, de manera

⁵⁸El fragmentarismo junto con la ritmicidad son dos sesgos característicos que hacen que cualquier obra poética tenga destino vocal. El fragmentarismo propio del texto transmitido por la voz (aunque también se aplique luego al escrito) proviene de la tensión -que se concreta entre la palabra y la voz- de la contradicción nunca resuelta entre la finitud de las normas del discurso y lo infinito de la memoria, entre la abstracción del lenguaje y el carácter especial del cuerpo. Por eso el texto oral no se satura jamás, no llena nunca por completo su espacio semántico. C.f. Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, op. cit., pág. 59

explícita o implícita, así como también se vale de las circunstancias en las que se hace oír.

El poema interpretado oralmente se apoya en una ficción de inmediatez; de hecho, aunque la audición tenga lugar mucho tiempo después de la composición, como audición sólo puede ser inmediata. De ahí la autoridad específica de la que se ha revestido el texto interpretado: lo escrito nombra; lo dicho sentencia y por ello, demuestra.

Una recitación en voz alta ante un auditorio confiere al texto si no su única, al menos otra existencia, definitiva, ya que es socializada conforme a una intención original. Sólo el sonido y la presencia, el juego vocal y la mímica realizan lo que fue escrito. El arte poético consistirá para el intérprete en asumir esa instantaneidad, integrándola en la forma del discurso. De ahí la necesidad de una elocuencia particular, de una soltura de dicción y de frase, de un poder de sugestión, de un predominio general de los ritmos. El oyente sigue el hilo, no es posible vuelta alguna; el mensaje debe llegar a la primera. Dentro del marco trazado por tales normas, la lengua tiende hacia una transparencia no tanto de sentido cuanto de su ser propio de lenguaje. Son la voz y el gesto -fuera de toda prescripción- los que ofrecen la verdad y convencen. De suerte que la coherencia última que produce la obra, es un don del cuerpo. A la hora en que, en representación, el texto compuesto por escrito se convierte en voz, se ve afectado por una mutación global durante tanto tiempo como dura la audición que duda cabe que modificando su naturaleza. Es así como interviene la voz en y sobre el texto. La voz lleva al conocimiento, representándolo, el discurso que encierra el poema que transfiera. De donde se infiere que el poema se hace relato y por el sonido mismo de la voz que lo enuncia, comentario de ese relato. De la relación que el oyente percibe entre voz y poema surge una veracidad particular, una demanda de confianza y de participación. La dicción en los labios del intérprete, constituye una retórica de la voz. No en vano esa es la forma que tiene éste de 'situar' a la poesía y de situarse él mismo en el centro de la comunidad de los que le atienden. El texto de vocalización oral posee el impulso de salir al encuentro de una plenitud que se basa en la pura presencia.

Tanto por sus modulaciones como por su recurrencia, la voz poética crea un ritmo particular en el tiempo colectivo y en la historia de los individuos. Proporciona a su vez, por los efectos retrospectivos y de suspensión que produce, una medida comparable al "tiempo de la Iglesia"⁵⁹ de ahí sus connotaciones sagradas. En base a una medida articulada en una perspectiva universal, emana una armonía visible y concreta que procede del propio cuerpo del hombre cuyas pulsaciones marcan el compás fundamental de todos con la consonancia de lo que proyecta. Esta armonía se refleja en el movimiento medido impreso a la materia sonora y a las emociones suscitadas en los que la perciben. La tradición que partió de Boecio, determinó toda reflexión sobre la poesía en este sentido de una

⁵⁹Según la fórmula de J. Le Goff en Paul Zumthor, *Entre la voz y la letra*, op. cit., pág. 204.

“estética musical”. Se trata del principio metafísico en acción que agrupa y estructura los elementos de lo real y del lenguaje, por su parte la música se inscribe dentro de la relación mutua de las esferas celestes, de las cohortes angelicales y de las criaturas terrestres. La voz poética hace explícita, por su práctica, esta relación profunda.

La voz, sin olvidar que en el canto alcanza su plenitud suprema, es antes que todo artificio, realidad pura de la naturaleza precisamente por el cuerpo del que aflora. Constituye por eso el lugar central de las relaciones armoniosas. Por otra parte lo que guía al poeta no son las reglas, sino una red flexible a la vez que compleja de combinaciones rítmicas probadas, utilizables libremente en varios niveles de expresión cada uno de los cuales se realiza con los demás en una armonía global perceptible sólo al oído, en interpretación.

La historia manifiesta la omnipresencia de una voz viva, que aspira a mostrarse en formas universales más allá de fronteras lingüísticas, a imponer gestos vocales reconocibles en todas partes, como un lenguaje internacional de los cuerpos y de los sonidos. El ritmo de la voz poética más que organizador de la frase, lo es de ese lenguaje en toda su riqueza y complejidad. De lo que podríamos inferir que ritmo y viva voz conforman una unidad mayor.

2.4.1 La obra vocal

El uso ordinario de la lengua no utiliza más que una pequeña parte de los recursos de la voz, ni la amplitud ni la riqueza de su timbre son lingüísticamente pertinentes. La voz permanece atrás, de reserva, en la negación de su propia libertad. Pero a veces irrumpe sin coacciones desarrollando sus capacidades y desalienando la palabra. Por la voz la palabra se encuentra magnificada, magnificada menos como lenguaje que como afirmación de poder. La importancia de esas capacidades de la voz - cuyo despliegue total se observaría en el canto - se ve bien en el mundo de hoy, en el que la canción sustituye la única verdadera poesía de masa, a pesar de estar envilecida por el comercio. Pero lo que profiere la voz del poeta no es ni palabra ni canto, es enunciación grata a la vez que misteriosa, por donde transitan fuerzas irreconocibles. Quizá queda por decir que "en todas las partes del mundo, según la célebre frase de Maiakovski, el ritmo constituye la fuerza magnética del poema. Por sus ritmos la voz sistematiza una obsesión; por la síncopa hace explotar los signos en una simbolización virtualmente histórica: se transmite así un conocimiento liberado de temporalidad, identificada con la vida misma, latido inmemorial de ella".⁶⁰.

En toda poesía hay presunción de canto, como todo género poético es también género musical, y se producen deslizamientos entre lo recitativo y el canto en la ejecución vocal del texto lírico, siendo

⁶⁰Cf. Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral...* op. cit.

la sociedad, la tradición o el estilo el que fija sus propias divisiones.

En África por ejemplo canto y poema no se piensan de forma distinta. En una perspectiva abierta por Schopenhauer, Nietzsche hacía de la melodía el principio original de toda poesía; la matriz musical nutría la voluntad del poema futuro.⁶¹ La música es vitalidad pura, que se desliza entre el lenguaje, trabaja su masa sembrándola del mito que trae prendido de los ecos de los rituales antiguos. En muchas ejecuciones orales *-performance-* el canto alterna con el recitativo, de uno a otro modo, la medida se vuelve imprecisa, deja de percibirse; el ritmo en cambio persiste, subsiste.

Texto y voz parecen tener una relación compleja y constante. Los valores vinculados a la voz humana impiden concebir gradaciones sencillas pues aún cuando ésta interviene como simple soporte expresivo, escansión y melodía proyectan una dimensión nueva en el espacio del texto. Pensemos por ejemplo en el flamenco, donde la resolución del *fandango* pongamos por caso, es la mayor parte de las veces, incomprensible desde el punto de vista semántico; debido a que en muchas ocasiones por la pasión y potencia de un 'absoluto directo', la voz del *cantaor* ya se ha hecho puro desgarró. Y se sabe que la afición queda colmada o satisfecha por el solo chorro de voz, no percibiéndose barreras al fin, entre voz y significado.

2.4.2 Presencia de la voz en la poesía

Tras comprobar que existen razones que avalan la importancia de la voz en cualquier escenario que tenga intenciones retóricas, veamos ahora de cerca la centralidad de la voz en el poema. Entre otras cosas, por su ritmicidad y fragmentarismo, toda obra poética lleva implícito un destino vocal. Pero la presencia de la voz en la poesía, puede ir y de hecho va mucho más lejos. Paul Zumthor en su *Introducción a la poesía Oral*, al que seguiremos en sus reflexiones en lo que sigue, remite a Freud en diversos pasajes de *Cinco psicoanálisis*, lo mismo que a *Las raíces de la conciencia* de Jung y a los estudios más o menos recientes de G. Rosolato, A. Tomatis, D. Vasse... para proponer que la voz constituye en el inconsciente humano una forma arquetípica; imagen primordial y creadora, energía y a la vez configuración de rasgos que predominan, activan y estructuran en cada uno de nosotros sus primera experiencias, sentimientos y pensamientos. Hemos venido diciendo que el lenguaje es impensable sin la voz, ahora bien sobrepasa a la palabra por su carácter táctil de suspiro, por la inmediatez que aporta la respiración que la produce. Tal vez sea por eso que la voz sea purificada palabra, sin palabras “fino hilo vocal que puede unirnos con lo Único, lo que los primeros teólogos del lenguaje llamaron el Verbo. La voz fenomenológica de Husserl, sin llegar al “cuerpo de la voz”, la voz que es conciencia”⁶².

⁶¹Ibidem pág. 189

⁶²Ibidem Pág.14

La tradición cristiana, para la que Cristo es el Verbo, revaloriza la palabra. Las tradiciones africanas o asiáticas consideran más bien la forma de la voz, atribuyendo a su timbre, a su fuerza, y a su elocución el mismo poder transformador o curativo. Si observamos el término con que el latín designa a la boca (el órgano con el que se forma el sonido) *Os Oris*, vemos clara su presencia en términos como *orificio* por ejemplo o en *origen*, donde está presente la idea de entrada y salida, de regreso y exilio.

El uso de la voz procura además un goce, una alegría de emanación que la voz aspira a actualizar en el flujo lingüístico que la manifiesta. Además, esos valores vinculados a la existencia biológica se realizan tanto en la consciencia lingüística como en la conciencia mítica y religiosa, hasta el punto de que resulta difícil distinguir sus categorías. Permanecen inasibles estos valores movedizos y ricos en connotaciones ambiguas. La voz por otra parte, escapa también a la plena captación sensorial, presentando en el mundo de la materia una misteriosa incongruencia. Mejor que por la mirada o la expresión del rostro, cualquiera puede 'traicionarse' por la voz y gracias a lo cual la palabra es exhibición y don, agresión, conquista y esperanza de consumación del otro. Interioridad manifestada; el sonido vocalizado va desde el interior y por eso una sin otra mediación, las existencias.

La salida de la voz se identifica a veces en África negra con el flujo del agua, de la sangre y del esperma o bien se asocia al ritmo de la risa, otra gran fuerza en la que la voz sola basta para seducir. El carácter sexual y erótico de la voz en tanto informador, mensajero del cuerpo es indiscutible. Así alababa Homero los tonos y el cálido acento de las Sirenas o Circe. La voz sola basta para calmar a un animal inquieto o a un niño. Pero además para el que la produce, el sonido rompe barrera vocalizándose y tomando a la vez estatuto de símbolo. La presencia de la voz en la poesía podría incluso remontarse más atrás, cuando el niño *in utero* se baña en la palabra viva, percibiendo acentos y tonos en el íntimo contacto de los cuerpos. En la huella de esa anterioridad que acuna, en esa música uterina podrían estar prendidos los ritmos de la futura palabra.

CAPÍTULO III

EL NÚMERO

3.1 La antorcha de Pitágoras

*“Todo está dispuesto conforme al Número”*⁶³

La siempre elocuente inmersión etimológica nos adelanta que el término ritmo consta de dos grupos de nociones asociados aproximadamente, a dos etapas en el uso de la palabra⁶⁴. En primer lugar la raíz ar- que encontramos en 'articulación, armonía, aritmética...' con valores que atañen a la idea de orden, juntura, ensamblaje o equilibrio; de donde lo rítmico es en principio lo morfológicamente bien trabado.

En segundo lugar, en el lexema *reo* (fluir escurrir) más reciente pero procedente a su vez del primero, observamos una noción más dinámica de ritmo, entendido como aquello que hace fluir, que dispone una cierta marcha. Conciliando los dos grupos de nociones se puede entender por ritmo, la articulación de un movimiento en la que se prevé una progresión que promete y concede reposo.⁶⁵ En ese doble sesgo rítmico por el que el lenguaje descansa en su propio ejercicio, se puede entender mejor el mensaje de San Agustín cuando decía que el ritmo no era sólo una experiencia sino 'una operación del espíritu'. Si seguimos ahondando en el expediente etimológico, nos encontramos al protagonista de este capítulo: **el número**. Los términos *rithmos* y *arithmos* - derivados del mismo verbo- eran usados por los griegos indiferentemente. Los matices consistían en que *Rithmos* atañe a número en tanto medida-cadencia-configuración-forma-armonía, es decir puesto en relación con la serie o con un modo especial de simetría. *Arithmos* atañe más al aspecto de suma, número como cantidad, inventario o recuento. Por el contrario *arrithmos* es ya lo que significa sin ritmo, contrario de *enrithmos*; rítmico, dotado de ritmo. No obstante para llegar a ver detrás del ritmo con ojos griegos al número, para sacar de él todo sus valores ocultos, hemos de recordar que en Grecia no se empleaban símbolos exclusivos de cifras para representarlos sino que se servían de letras del alfabeto y de algunos signos suplementarios; sabemos que los Pitagóricos empleaban en Sicilia grupos de puntos. Esta particularidad de su modo de representación, lo condujo directamente a las propiedades estereométricas de los números y posteriormente yendo mucho más allá, a los figurados.⁶⁶

La definición más original y genuinamente pitagórica de número es la de caudal, afluencia de

⁶³Probablemente un fragmento de *Ierós Logos* o discurso sagrado pitagórico citado por Jamblico.

⁶⁴ Agustín García Calvo, *Del ritmo del Lenguaje*, Barcelona La Gaya Ciencia 1975, págs. 11-17

⁶⁵Martín Heidegger, *De camino al habla*, vers. cast. de Yves Zimmerman, Barcelona, Ediciones del Serbal - Guitard, 1987.

⁶⁶Las cifras árabes y el sistema decimal hicieron tan fácil el cálculo, lo que llamamos aritmética, que olvidamos la distinción entre Filosofía del Número, Teoría de los Números y Cálculo o la diferencia entre los números ordinales y cardinales. De forma que hemos tenido que esperar a la creación de Cantor-Russell de la Teoría de conjuntos para descubrir de nuevo que la cifra 2, el número Dos, la díada o par y la idea de Dualidad eran cosas muy diferentes.

mónadas; série animada que brota de la mónada; traducción abstracta de la turgencia puntual o crecimiento geométrico de los números 'figurados': Planos (triangulares, cuadrados, pentagonales...) y sólidos (números piramidales, cúbicos...) que los primeros *mathematikoi* estudiaron ya en Sicilia.⁶⁷

De Nicómaco de Gerasa apodado el Pitagórico (s.I d.c) es el único tratado completo que nos legó la Antigüedad de la Teoría de los números⁶⁸. Por él sabemos que distinguían, entre dos clases de números y tres ciencias. Un número arquetipo director del Universo, Número idea o número puro que era modelo ideal del segundo; el Número científico perteneciente al mundo material y terreno de las formas, las cantidades y las disposiciones. A partir de aquí, en su *Theologumena arithmeticae*, Nicómaco distingue tres ciencias: La Aritmología, que como ciencia del número de tendencias metafísicas se ocuparía del número puro. La Aritmética propiamente dicha que trataría del número abstracto científico según un método silogístico de tipo euclidiano. Y finalmente una tercera ciencia, ya técnica si se quiere, que sería la Aritmética 'moderna', en el sentido de cálculo, relegada a un grado inferior. Esta última puede ser ya lo que se conoce como la aritmética para negociantes o *logistiké* que se encarga de los objetos enumerables y en ningún caso de los números verdaderos. Tratemos pues de olvidar las cifras y de pensar en números puros y tal vez no nos sea tan complicado entender a Platón o a Pitágoras; o estar abiertos a entender que *estando el cosmos ordenado y ritmado*, en expresión de Nicómaco, *el Número es la esencia eterna de la realidad*.

El descubrimiento puramente accidental de la basílica de la Puerta Mayor en Roma puso de manifiesto el dominio poco conocido de la doctrina religiosa y del ritual de los pitagóricos, clave para entender la influencia del pitagorismo sobre el mundo antiguo y el desarrollo subsiguiente del pensamiento europeo. Platón, portavoz indiscutible del maestro de Samos, da cuenta ya de las huellas -como no podía ser de otra manera- del gran aporte egipcio del pitagorismo. A saber, el carácter casi sacro de la geometría y la forma, la importancia del esoterismo, el valor mágico del signo, así como del verbo o del símbolo y a su vez del ritmo.

El descubrimiento de los número irracionales por la escuela pitagórica revolucionará el mundo de las matemáticas y también el de la filosofía. Los números irracionales son números reales con expresión decimal infinita no periódica. Surgen al resolver raíces de números racionales. Al no ser enteros ni racionales como fracciones, se los llamó al principio inconmensurables. Los más famosos son el número *pi*, *epsilon* y el que a nosotros más nos interesa, el número *phi* o número de oro. La historia documentada del número *phi* comienza en época clásica en los *Elementos de Geometría* de

⁶⁷Esto es actualmente el número-cortadura o número-segmento de Dedekind.

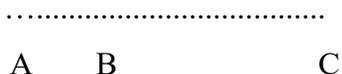
⁶⁸*Manual de Armonía, Introducción a la Aritmética*, también se conserva gran parte de su *Aritmología o Mística del Número*. La traducción más célebre al latín fue la de Boecio y la que más influyó en la Edad Media.

Euclides (300 a. C), director del departamento de matemáticas del museo de Alejandría :

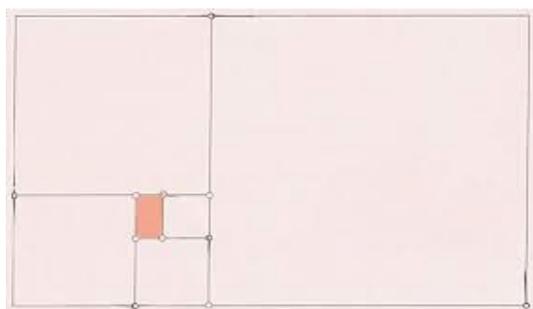
$$\phi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} = 1.618\dots$$

2

Puesto que en su formulación aparece una raíz cuadrada no exacta, el número ϕ es como decimos número irracional. Nunca tendremos de él una expresión decimal exacta, la importancia de ϕ es más geométrica que numérica. Simplificando al máximo, al no tener espacio aquí para ser más explícitos, es lo que Euclides llamó media y extrema razón,⁶⁹

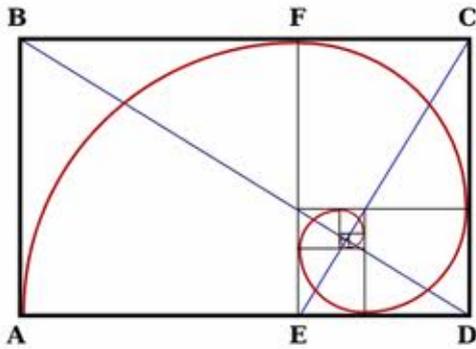


AB y BC tienen una razón o proporción que coincide con la que tienen BC y AC de donde $AB/BC = BC/AC$, de lo que resulta que son equivalentes las razones o proporciones. Para hallarlo, definiríamos un rectángulo cuyo lado más largo fuera el resultado de multiplicar el corto por 1.618; es decir que la proporción de los lados de nuestro rectángulo fuese el número ϕ . Dado ya este rectángulo áureo, si a él le restamos un cuadrado de longitud igual al lado corto de aquel, obtendremos un proceso en el que surgen rectángulos áureos menores



Si trazamos distintos cuadrantes de circunferencia de un radio igual al lado de cada uno de los cuadrantes que hemos ido restando y, con el centro en el vértice de cada uno de ellos, el dibujo será como sigue.

⁶⁹“Razón es la relación cualitativa en lo que se refiere a la dimensión entre dos magnitudes homogéneas. La proporción (analogía) es la igualdad de razones” según Euclides



El resultado es la curva sinuosa de gran elegancia, denominada espiral logarítmica y que se puede observar en la concha del nautilus, los brazos de las galaxias o la elegancia de la rosa. Es de dominio general que esta proporción ha demostrado ser suma rectora en el mundo natural.⁷⁰

La razón de la sección áurea es la llamada Divina Proporción por el monje boloñés Fray Luca Pacioli di Borgo cuyo tratado *Divina Proportione* fue ilustrado por su amigo Leonardo da Vinci. El famosísimo hombre de Vitrubio que pintó Da Vinci fue definido como el canon de belleza humano según las teorías de Paccioli. *El hombre ideal* o *El hombre de Vitrubio* conservado en Venecia, desprende en su figura la media y extrema razón entre el lado del cuadrado y el radio del círculo. Ejemplo clásico de cómo la geometría une técnica y belleza a través de la sección áurea. Y es que a lo largo de la historia muchos han sido los artistas que han sabido darse cuenta de la intensa unión de los productos estéticos con la matemática.⁷¹

Pero esta relación intrigante entre proporciones humanas y cósmicas está también vinculada a otro gran descubrimiento pitagórico: el de la *Tetraktys*.

La tetracto puramente dicha fue descubrimiento de Pitágoras: La sucesión de los cuatro primeros números considerada como sucesión y como conjunto; equivalente al 10 (la década) en la formación cuaternaria

$$\begin{array}{cccc}
 & & & 1 \\
 & & & 1 \quad 1 \\
 1+2+3+4 = 10 & & 1 & 1 \quad 1 \\
 & & 1 & 1 \quad 1
 \end{array}$$

⁷⁰La naturaleza para conservar sus formas en el crecimiento no se rige por leyes uniformes como parecería lógico o normal, sino con la proporción áurea, su expresión irracional.

⁷¹“*Los sentidos se deleitan en las cosas que tiene las proporciones correctas*” decía Tomás de Aquino. Otro ejemplo más reciente sería Rafael Alberti en este breve texto de *Poemas del destierro*

A la divina Proporción
 “A ti maravillosa disciplina
 media, extrema razón de la hermosura,
 que claramente acata la clausura
 viva en la malla de tu ley divina”

Comporta las cualidades trascendentes de la década; número simbólico del Universo y las cualidades dinámicas del crecimiento triangular. Llega a identificarse con la armonía misma en el catecismo de los Pitagóricos con la armonía pura y con el canto de las sirenas. Las que en la *República* de Platón son las portavoces planetarias de la Armonía de las Esferas.

Bajo su forma de número puro o dividido es decir, en cuanto Década es como la Tetracto llega a ser el símbolo del Universo. De hecho, por ese mencionado carácter eminentemente enigmático - herencia egipcia- juraban secreto por la Tetracto, es decir por el más sagrado origen y raíz de la eterna naturaleza.

La mitad de esta divina década será la *péntada* o característica del 5 γάμος, número de Afrodita, diosa fecundadora, del Amor generador. Número de la Armonía en la salud y la belleza realizadas en el cuerpo humano (pentágono estrellado), símbolo del Amor Creador y de la Belleza viva cuya imagen gráfica es el pentalfa o pentagrama.⁷² El pentagrama a su vez, en tanto que la media y extrema razón es la que organiza sus lados, es signo geométrico del número de Oro. Constituye el emblema de la armonía y la salud entre los Pitagóricos por lo que se convertirá en su santo y seña secreto⁷³.

Platón es probablemente el pensador que más ha meditado sobre la proporción y la armonía. Su jeroglífico sobre el Número o más bien el Ritmo del alma del Mundo, cuyo esquema matemático y musical no ha sido reconstituido hasta el siglo XIX (por A. Boeckh) muestra la forma en que la *tetraktys* pitagórica podía intervenir en los problemas de la 'Armonía general'.⁷⁴

El *Timeo*, el diálogo platónico más pitagórico de todos es un jeroglífico del número del Alma del Mundo, cuyas meditaciones matemáticas no son extravagancias que pueden separarse del conjunto de sus doctrinas, sino la médula misma, la fuente viva de toda su concepción del cosmos, de la Armonía

⁷²El sincronismo entre los ritmos y el alma universal así como la misión reguladora y purificadora de la música está claramente especificada en el *Timeo* Platónico : ' Luego en este cuerpo adonde afluye y de donde refluye un raudal (La Vida) ininterrumpido, ellos (los dioses) introducen los movimientos periódicos del Alma inmortal...' (...) 'la armonía, cuyos movimientos son de la misma especie que las revoluciones regulares de nuestra alma, en ningún caso aparece al hombre que mantiene un comercio inteligente con las Musas como buena solamente para procurarle un placer irrazonado, tal como hoy pudiera parecerle. Por el contrario, las Musas nos la han dado como una buena aliada de nuestra alma, cuando se esfuerza por volver al orden y a la unidad sus movimientos periódicos, que se han desajustado en nosotros. Del mismo modo el ritmo, que corrige en nosotros la tendencia a un defecto de medida y de gracia, visible en la mayoría de los hombres, nos ha sido dado por las mismas Musas y para el mismo fin' *Timeo*47c

⁷³“No es difícil encontrar, tanto en los microcosmos vivos de las láminas...como en la belleza del rostro de la mujer ideal, las sinfonías platónicas que resultan de la inserción en la esfera de los poliedros estrellados a partir del dodecaedro, núcleo o envolvente...paradigma geométrico de la Armonía del Cosmos” Cf. Matila C.Ghika, *El número de oro. Los ritmos*, tomo I, Poseidón, Barcelona, 1969, pag. 80

⁷⁴La ciencia moderna ha ido poco a poco llegando a una actitud espiritual análoga al suprimir las barreras entre la matemática y la lógica: La teoría de conjuntos de clases, y de relaciones de Cantor-Russell, Whitehead y la Axiomática de Hilbert, son capítulos de una ciencia única, la nueva logística, cuyos elementos, fichas simbólicas, representan indiferentemente ficciones lógicas, números o configuraciones geométricas. *Ibidem* pag.24

y del amor.

La doctrina de la armonía por la que se aborda la concordancia entre el gran ritmo de la Vida Universal y el alma humana (y accesoriamente con la armonía del cuerpo mismo, proyección material del alma) es uno de los grandes temas del *Timeo*, aunque las expresiones de Macro/Microcosmos pertenecen a Demócrito de Abdera, contemporáneo de Platón y padre espiritual de Lucrecio y del materialismo determinista. En un pasaje de Heráclides, transmitido por Clemente de Alejandría se dice que Pitágoras radicaba la felicidad suprema (la *εὐδαιμονία* del alma) en la contemplación de la Armonía de los ritmos del Universo, de la perfección de los números; siendo el Número en este caso, ritmo y proporción.

El secreto ha hecho difíciles sus investigaciones hasta el instante de su brillante renacimiento en el neopitagorismo alejandrino, romano y sirio del siglo I a. C.⁷⁵.

Como hemos visto, la importancia mística de la doctrina se debe al ritual pitagórico de la tetracto que no es otra que la forma figurada de la década como cuarto número triangular. La década era el símbolo mismo de la vida universal o macrocosmos. La péntada, su reflejo analógico condensado, número de la armonía, de la salud, de la belleza y del amor; fue asignada directamente al hombre; el Microcosmo, caja de resonancia en armonía con el alma del mundo, en la época en que diferentes disciplinas de origen o inspiración pitagórica unificaron sus símbolos (Gnosis, alquimia, Kábala). Paralelamente los símbolos geométricos fueron inscritos por lo general en un círculo (proyección de la esfera cósmica)), especialmente los polígonos estrellados correspondientes: Pentagrama para el hombre, para el Cosmos el decágono estrellado, o -cuando se trata del mundo creado, material, *natura naturata*⁷⁶, especialmente en la Kábala) el hexagrama o sello de Salomón.⁷⁷

La teoría de las proporciones y las correspondencias armónicas de los términos y las ideas directrices del *Timeo* reaparecerán en Vitrubio. Éste rescatará que el encadenamiento de proporciones, de analogías por simetría convergen en la euritmia de los edificios. Para entender a Vitrubio que da como ejemplo de euritmia ideal, el propio cuerpo del hombre hay que prestar atención al significado antiguo de la palabra sym-metría -σύν "con" y μέτρον "medida". Pues es éste un valor casi opuesto al

⁷⁵Los versículos del Ierós Logos se piensa que están llenos de densos símbolos y que han llegado hasta nosotros en las condensaciones matemáticas; la tetracto, la década o la péntada y en los símbolos geométricos que el raudal de los textos, de las tradiciones nos presenta periódicamente de cumbre en cumbre en el torbellino de los siglos, en las bellas fórmulas imágenes recogidas en metáforas que Platón mismo engastó en sus obras como gemas o faros destinados a iluminar el pensamiento humano en la eternidad: El cuerpo-tumba, la caverna, el canto de las sirenas...

⁷⁶El macrocosmos hexádico estaría opuesto al microcosmos vivo, Decádico (*Natura naturandae*)

⁷⁷La conquista pitagórica del judaísmo comienza muy pronto, en las colectividades alejandrinas, de ahí saldrá el grupo más selecto de la diáspora. Así nacieron a la vez la Kábala y el Hermetismo, indisolublemente ligados a la Gnosis por una ascendencia común. Son como una Trimurti, los tres semblantes (hebraico, egipcio y helénico) de una misma divinidad. Como instrumento para expresar todos sus problemas en ecuaciones metafísicas, las tres disciplinas emplean de preferencia la tesis de la analogía del macrocosmo y del Microcosmo, brillantemente adaptada por el coro de los neoplatónicos que comentaron el *Timeo* (Posidonio de Apamea, Calcidio, Teón de Esmirna...) Cf. Matila C. Ghyka, *El número de oro. Los Ritos*. Vol. II, Poseidón, Barcelona, 1968

actual, que tiene en cuenta a los números irracionales para obtener la conmensurabilidad entre el todo y las partes.

El esoterismo geométrico pitagórico con la forma ideológica que le dió Platón en el *Timeo* se transmitió en efecto, después del desmembramiento del Imperio Romano de Occidente y de la conquista de Egipto por los árabes, por dos grandes corrientes subterráneas:

Los trazados de los arquitectos y las estrellas de cinco puntas de la Magia⁷⁸. Nuestra vieja percepción mediterránea del Mundo/Cosmos no solamente es armoniosa y provista de alma sino que la armonía nace se define y se percibe geométricamente como por un 'Ordenador' músico y geómetra que capta las relaciones entre el todo y las partes como razones matemáticas o como acordes musicales; la palabra misma *logos* significa a la vez eso: verbo, razón y relación. Es constatable la presencia en la morfología biológica de la sección áurea, de la serie de Fibonacci y de las simetrías pentádicas; lo que justifica la extraordinaria intuición de los Pitagóricos y Platón, con respecto a los papeles asignados a los diferentes números en el mundo de las formas. Todos esos signos propiamente mediterráneos de ritmo proporción y armonía, insertados en el culto ferviente de la Belleza de las Formas y que además propende por sublimación a ternura fraternal hacia toda criatura viva es la antorcha de Pitágoras que a veces se transmite y se ha transmitido por oscuros túneles de soñadores que no comprenden más que a medias su simbolismo pero que, los emplean mientras los portan, para sondear su tumultuoso océano de intuiciones.

Esta concepción armónica de la vida se aplicaba sin esfuerzo a las operaciones de la inteligencia; percepción y reunión de razones justas, en sucesiones en que los silogismos encadenan los conceptos, como las medias de Platón llenaban el intervalo entre dos números y, de donde brotarán fácilmente las analogías de la metáfora como proporciones lógicas. “La inspiración poética se distingue por los dones de la imagen y el número” decía Claudel, invocando tal vez la oculta semántica de la palabra *μετα-φορά*. En su transcripción más clara al latín *Trans-fert*, podemos leer una imagen que encierra asociaciones de ideas, que transfiere según principio de *sim-metria*, lo mismo el pulso del número que el concepto de la imagen.

Así Aristóteles afirmaba que lo más grande de todo era ser, de antemano dueño de la metáfora. Es lo único que no puede aprenderse de los demás y es también un signo del genio original, pues una buena metáfora implica la percepción intuitiva de la semejanza en las cosas desemejantes⁷⁹. Este manera de converger a la Unidad se rige por el mismo *Principio de Economía* que ya Nicómaco de Gerasa detectó operando en el ámbito de las proporciones numéricas. “El principio que gobierna

⁷⁸En los entrelazados motivos y rosetones góticos, la flor de cinco pétalos, en el escaramujo-rosa salvaje- las rosas cruces templarias, las rosas místicas (quinquefolio o rosetón de cinco ramas) no vemos sino suavizada variante del viejo pentagrama pitagórico.

⁷⁹Los lugares principales donde Aristóteles aborda la metáfora son la *Poética* como en la *Retórica*.

estas cuestiones...puede demostrar que todas las especies complejas de desigualdades y las variedades de estas especies pueden sacarse de la sola igualdad, como de una madre y de una raíz”⁸⁰. El hecho de que un principio tan vital como el de economía, esté activo en las dos operaciones poéticas por excelencia: metáfora y ritmo, nos hace equipararlos. Analogía=Ritmo. La *analogía* de Platón y de los aritmólogos pitagóricos no es otra que la Proporción, la igualdad, equivalencia o concordancia de dos o más relaciones. Sabemos que la comparación desde el punto de vista del ritmo, entre música, poesía y arquitectura ha excitado las facultades críticas de los estetas desde la Antigüedad hasta nuestros días.

La proporción geométrica, especialmente *sym-métrica*, significaba en ellos, lo mismo que en Vitrubio; la comensurabilidad entre el todo y las partes, correspondencia determinada por una medida común entre las diferentes partes del conjunto y entre estas partes y el todo. Ante esta noción vitrubiana que conservó su sentido, del todo diferente a su significación actual, hasta fines del XVII⁸¹ es impensable no recuperar las palabras de Quintiliano de nuestro segundo capítulo cuando preconizaba la condición holística de un verdadero análisis del ritmo. Y por las que convenía tener en cuenta la sensibilidad y dependencia de las unidades menores respecto a las mayores en las que se integran y en donde producen la juntura y la armonía.

3.2 Rítmica tónica.

Después de haber hecho esta brevísima incursión en el número para conocerlo como epicentro del ritmo, volvamos por un momento a una definición de ritmo más genérica para no perder la perspectiva. Es decir recuperemos al ritmo como característica de la voz poética que resuena en nuestro 'recinto' con una definición genérica: “Versificar significa hacer versos, es decir la ordenación del discurso en un conjunto formado por la unión de segmentos individualizados por pausas en función de un principio rítmico”⁸².

El ritmo es pues el elemento esencial que estructura las palabras dentro de cada verso. El rasgo fundamental del ritmo es – no se olvide- su dimensión sensorial; de ahí la conveniencia de ser percibido de manera acústica. Los elementos más importantes tradicionalmente para su consecución, o sea los signos rítmicos han sido: El número de sílabas del verso, la distribución de las sílabas tónicas (sílabas con acento de intensidad), las pausas dentro del verso, y la rima.

De todos esos tradicionales signos rítmicos pongamos atención al ritmo tónico, el que se asienta en la combinación de acentos más y menos fuertes. El característico por cierto, de la poesía

⁸⁰Cf. Matila C. Ghyka, *Los ritmos* op. cit. pag. 35

⁸¹En 1650 Fréart de Chambray escribe: “simetría...unión y concurso general de todas las partes de un edificio...”Cf. Matila C. Ghyka, *Los ritmos*, op. cit. Pág. 81

⁸²José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, 1999

hebrea y que de espaldas al metro y a la rima consiste en la fuerza o acento que se da a las palabras importantes.⁸³ La poesía tradicional ha sabido conjugar la multiplicidad de signos rítmicos para contribuir a ese efecto general propio de la voz poética. Ahora bien, hemos de reconocer que la poesía actual ha ido poco a poco desvistiéndose de todo ese añejo ropaje para quedarse tan sólo con un mínimo signo. En el verso libre cuenta más que nunca la disposición de los acentos. Un signo, éste de la rítmica tónica que parece ser el embrión mínimo y que curiosamente, oscila en boca del lector que lo vivifica. Es decir depende de la interpretación.

Lo que conviene recordar es que en muchas ocasiones el ritmo tónico se enlaza al aritmético (al isócrono que repite elementos idénticos), de manera que se ha demostrado que los más seductores versos aritméticos ritmados lo son porque son versos pulsados ya, por la rítmica tónica. El ritmo de intensidad o rítmica tónica es la que mejor parece reflejar en prosodia el ritmo psico-fisiológico interior del poeta, ése que parece moverse por inducción, por encantamiento incluso sobre el curso habitual del tiempo del auditorio o del lector. Dependiendo de la lengua se combina de manera dominante con los otros sistemas; cuantitativo en el latín como se sabe, isosilábico o aritmético en las romances por ejemplo...Como hemos avanzado, a veces el ritmo tónico y el cuantitativo se

⁸³Pongamos un ejemplo de versificación tradicional donde podamos ver operar varios signos rítmicos y que por ello a la vez nos despeje la operación de la rítmica tónica.

Vein-te pre-sas
he-mos **he-cho**
a des-pe-cho
del inglés,
y - **han ren-di-do**
sus pen-do-nes
cien na-cio-nes
a mis pies

Notamos en el ritmo preciso de Espronceda, como cada verso tiene cuatro sílabas con un acento tónico. Ahora bien la distribución del acento rítmico entre las sílabas tónicas de un verso depende también del ritmo y lo que es más de la interpretación que el lector da al poema. Por ejemplo, en la estrofa de Espronceda, podemos establecer un ritmo basándonos en un sólo acento rítmico en la tercera sílaba y sin pausa interna:

Vein-te pre-sas
hemos **he-cho**
a des-pe-cho
del in-glés
y han re-**di-do**
sus pen-do-nes
cien na-cio-nes
a mis pies

superponen y complementan, y ahí es donde entra en juego la perspectiva acústica que restablece las proporciones.

Aunque por todo esto el ritmo produce una impresión de proporción, en realidad la sucesión no debe tener proporciones metronómicas rigurosas, tan sólo ha de desprender la impresión rítmica. Hay según se muestra, un elemento puramente cinemático que acompaña a la cadencia; la de las diferentes velocidades y flexiones - ya sea la declamación mental o efectiva- por las que el *pneuma* del lector administre los tiempos.

Rousseau decía que nada es la melodía sin el ritmo; y éste es otra cosa, como se percibe gracias al tambor o a las castañuelas. El ritmo es algo que goza de autonomía, tal vez la vida misma escondida en la expresión de la trama prosódica o musical.⁸⁴ Venía a decir Claudel que la expresión sonora se despliega en el tiempo y por consiguiente, está sometida a la regulación de un instrumento de medida: de un contador. Este instrumento es el metrónomo interior que llevamos en nuestro pecho, el golpe de nuestra bomba de vida, el corazón que repite sin cesar:

un un un un un
(pan) nada (pan) nada (pan) ... Yambo fundamental, tiempo débil más fuerte.⁸⁵

Valéry confió a Le Fèvre que antes de que le vinieran el tema y los elementos verbales del *Cementerio Marino*, se le precisó su ritmo en el espíritu. Los ritmos musicales y prosódicos a causa del carácter casi fisiológico, de pulsación, de onda, de cadencia, de la efusión lírica musical... bastan en efecto, para fijar sus características esenciales.

Servien aplicó en su *Essay sur les rithmes* el análisis del ritmo tónico a los prosistas dando resultados muy sugestivos. “Entre los grandes prosistas, los que tienen el don innato de la Armonía se expresan espontáneamente en ritmos tónicos en los pasajes de sus obras escritos con placer o emoción, en estado de autoencantamiento. (...) En Rousseau por ejemplo y por lo general, lirismo y regularidad tónica son dos aspectos de un mismo fenómeno. Al contrario, el ritmo tónico desaparece o se atenúa en los pasajes de tésis, en el curso de las correcciones o enmiendas hechas sobre el texto de primera mano para aligerar los períodos y definir los timbres. Se puede discernir entre zonas amorfas que no tienden a disponerse en estructuras numéricas (la ausencia de toda ley en las estructuras sonoras coincide con una ausencia total del ritmo) e islotes organizados donde se encuentran los ritmos

⁸⁴Matila C. Ghyka, *Los ritmos*, op. cit. pag. 153

⁸⁵“El ritmo consiste en un impulso acompasado del alma, que corresponde a un número que siempre es el mismo que nos obsesiona y nos atrae. Es una especie de danza poética que implica un enlace en cierta combinación numérica o por lo menos aproximada y finalmente por ello, el poeta es llevado por una cierta excitación, originada por la repetición de un verbal balanceo. Por eso no ha de existir poesía sin emoción primero, antes de la expresión ha de sobrevenir el deseo”De nuevo Paul Claudel en *Íbid.*, pag. 173

tónicos, los números que caracterizan la poesía propiamente dicha. Una frase precisa es, entre otras, una frase que tiene sus acentos tónicos determinados.”⁸⁶

Al ritmo tónico puede enlazarse también el ritmo del timbre vocálico, colorido melódico que las vocales proyectan sobre el dibujo de los rasgos negros de las consonantes. En un tema musical, si se alteran los timbres, nada de especial se altera, ahora bien en las palabras, el timbre tiene una importancia capital. En suma como dice Servien, el vínculo más estrecho entre palabras y melodías son los acentos tónicos. La divergencia más intensa la constituye el papel que desempeñan los timbres, al ser propio y exclusivo de la voz y la palabra.

El timbre concierne además al ritmo, en el sentido de que las sucesiones, oposiciones, acordes de los timbres pueden en prosodia estar agrupadas en 'periodicidades percibidas'. Pero salvo para el caso muy simple e incluso grosero de la rima, el juego de acordes interiores de sonoridades en prosodia, como en prosa, depende más de un don armónico intuitivo que de una ley del número análoga a la que permite analizar, además de corregir, los ritmos cuantitativos y tónicos. Por su parte los timbres se comportan como materia continua y no se prestan a una notación en sucesiones sencillas enteras y aquí hemos de recordar de nuevo las proporciones *sim-métricas* del todo y las partes. El timbre colorea la arquitectura sonora de cada lengua lo que puede verse mejor allí donde las consonantes conservan su valor pleno de enlaces constructivos, de condensadores o válvulas de tensión de movimiento, Caso del alemán por ejemplo.

Podríamos reconocer que el sentido de la armonía es un don innato, donde el Número desempeña un papel casi tan importante en poesía como en música, número interior mediante cuya expresión el poeta, en una especie de autoencantamiento, prepara el surgir de las imágenes y de las ideas. Y los retardos debidos a la composición del primer ritmo, el de la ordenación de las sílabas en una doble alteración de golpes tónicos y de timbres, no impide que fluya, sino todo lo contrario, cuando se presenta la cadencia profunda, y a veces paralela, del movimiento de las emociones.

A menudo hemos visto el galope medido de los anapestos incluso en la prosa⁸⁷, aún más, para que el autoencantamiento tenga éxito, la pasión debe preexistir a pesar de todo, por lo menos en potencia. Además a menudo, el Número no es sino la expresión preliminar, el signo mismo de la entrada en vibración de los sentidos o las ideas, pues la pasión se mueve tanto en el dominio del pensamiento como en el de los afectos. Vemos en Platón, en su concepción de la creación poética, aparecer el número como dueño de la armonía, pero ligado precisamente a la pasión que por su parte, toma un carácter de posición divina:

⁸⁶P. Servien *Íbidem*, pág. 165 ss.

⁸⁷El anapesto consta de dos sílabas átonas más otra tónica. Tienen la estructura del anapesto palabras como *navidad, vividor, fanfarrón...* la sucesión de anapestos puede dar lugar a frases como ésta: 'La esperé al final del andén'

“No es la técnica -dice en el Ion- sino propiamente su entusiasmo y el dios que lo posee lo que forma el mérito de los buenos poetas épicos...sucede lo mismo con los líricos. De igual modo que los coribantes no sabrían ponerse a danzar a sangre fría, los poetas líricos no hacen sus espléndidas obras cuando están en plena posesión de su razón sino cuando sienten la influencia del ritmo y la armonía: Entonces quedan poseídos y se convierten en algo parecido a las bacantes. En tanto que el hombre no tiene este don del entusiasmo, es incapaz de hacer una obra poética, como es incapaz de predecir el porvenir”⁸⁸ .

Efectivamente, un ritmo que no se forma a base de pasión, de tensión interior es sólo un conjunto simétrico en el sentido moderno del término. Un conjunto sólo de motivos sonoros que puede tener el encanto estático de una tapicería de dibujos regularmente contrapuestos, pero con la simetría absoluta, sólo damos muestra tanto en arte como en física, de haber caído en la falta de vida. La señal del genio en acción es como decía Foch, el golpe de viento.⁸⁹

Desde el punto de vista de su apariencia/figura la obra de arte puede actuar sobre el que la contempla de dos modos diferentes para producir el placer o incluso el éxtasis. Sea por la organización del caos de las sensaciones en simpatía, (comprensión *Einführung*) o acorde con el espíritu del que contempla, sea por encantamiento, caso del ritmo; por medio de la onda emotiva interior del artista -reflejo de la pulsación del Gran ritmo- sobre el que lo escucha o percibe.

Ese número-ritmo se introduce en el dominio de la sensación de la vida individual o colectiva, mediante la sensación de 'duración a punto de ser vivida'. A diferencia de las dos ilusiones que constituyen el espacio y el tiempo, es la del ritmo, la emanación directa de la vida. Sea de la Vida-Generación sea de la Vida-pensamiento, la que permite al hombre, el único de los organismos vivos, trascenderse y sobrepasarse a sí mismo. *Ritmo-gamos* o *ritmo-logos* convergen al conocimiento por la emanación de la armonía y constituyen los inasibles indicios de que podríamos ser correspondencias microscópicas de la *Panpsiquis*.⁹⁰

⁸⁸Platón, *Ion*, 534a. *Obras completas*, op. cit.

⁸⁹Uno de los análisis más penetrantes de los ritmos prosódicos y musicales en cuanto reflejos de la onda de la duración viva fue hecho por Ernst Lévy en una comunicación al Primer Congreso del ritmo (Ginebra, 1926). Allí distinguía como las nociones de metro y de ritmo se refieren a dos nociones fisiológicas diferentes: El metro corresponde a la frecuencia, en régimen normal, del corazón humano (80 latidos por minuto), el ritmo a la respiración prototipo del proceso rítmico (una respiración lenta y profunda dura alrededor de 12 segundos, lo que corresponde a cuatro compases de cuatro tiempos de tres segundos de compás). Ernst Levy distinguía también dos tipos de modalidades de ritmo propiamente dicho: la forma primaria normal, yámbica (tiempo fuerte de la espiración) y el ritmo trocaico (crúsico, el tiempo fuerte cae obre la aspiración), correspondiendo este último a un estado físico y fisiológico excepcional. “El ritmo es excepcionalmente no métrico: Su regularización es una consecuencia de la influencia del metro. Lo propio de la frase rítmada es, por una parte, una tensión interior que conduce hacia un punto culminante seguido de una detención, y por otra parte, una posibilidad de duración material ilimitada” . En Matila C. Ghyka, *Los ritos*, op. cit. Pag. 144.

⁹⁰Platón y los pitagóricos creían en una especie de Alma Universal, en la que por un lado se aglutinaba a los hombres los animales y todas las criaturas vivas, por ínfimas que fuesen, y por otro a los daimones, superhombres o genios, los dioses y por último Dios.

La periodicidad del número interviene en todos los fenómenos físicos por efecto del carácter ondulatorio de todas las manifestaciones perceptibles por nuestros sentidos, ya se trate de fenómenos sonoros, luminosos o electromagnéticos⁹¹. Y el ritmo es periodicidad percibida, actúa en la medida en que semejante periodicidad deforma en nosotros el curso habitual del tiempo. Así, todo fenómeno periódico destaca del conjunto de los fenómenos irregulares para actuar por sí sólo sobre nuestros sentidos. El curso habitual del tiempo es en este caso, el ritmo interior que acompaña en cada uno, la percepción de la duración psicológica distinguida por Henri Bergson como modelo de idea de tiempo. Su introducción como elemento psicológico capaz de ser influido por un ritmo exterior es tanto más justa cuanto que como comprobamos, la palabra griega ritmo se apoya en el verbo *reo* que, de todas las definiciones de número es la que lo considera claramente como raudal que se desliza. Bergson con un neoplatonismo que de improviso deshuesa el materialismo, lleva a cabo con su vitalismo una superación del positivismo para plantear una nueva filosofía interesada en la mecánica y defensora del Intuicionismo. En la concepción bergsoniana de la evolución creadora bien podría ser nuestro ritmo el impulso vital, *-élan vital-*el haz vertical de las formas corporales iluminadas un instante por la eterna llama. Así los ritmos podrían considerarse emanaciones, reflejos de las fases propias de este soplo, de este impulso vital, de forma que introducen en la expresión artística modulaciones en el tiempo o mejor dicho en la duración. Este concepto de duración psicológica es típicamente bergsoniano como se sabe. Es la vida la que introduciría la duración en nuestro universo. La teoría bergsoniana del impulso vital y de las ideas modernas sobre las personalidades colectivas, no está de ninguna manera en contradicción con esta hipótesis de las almas colectivas o, siquiera del Alma Universal de la que habrían salido, como emanaciones, todas las almas individuales.

La fórmula secreta pitagórica expresada en el pentagrama mágico, el símbolo que condensa las razones de la sección áurea bien podría estar detrás de la alta poesía, la que se desarrolla en el ritmo como emanación directa de la experiencia viva y se revive en el *pneuma* de quien lo personaliza y ejecuta. Hablamos de las ondulaciones afectivas paralelas a las cadencias fisiológicas: la trama fundamental de los latidos del corazón y la onda respiratoria, reflejo aún más directo del raudal afectivo. Puesto que sabemos que el número de oro o número *phi* es una de las grandes constantes de la naturaleza, admitamos su profunda solidaridad con las leyes del pensamiento humano. Si como escribía Leonardo Da Vinci, "la necesidad obliga a la mente del artista a transformarse en la propia

⁹¹Puede ser el momento de recordar que hay al menos dos especies de ritmos: Una de periodicidad rigurosamente reglamentada, sea que las fases idénticas se repitan uniformemente en un ritmo constante simétrico, en el sentido estático de la palabra, sea que sus amplitudes decrezcan amortiguándose según una ley exponencial o sinusoidal, al paso que la energía, la fuerza viva inicial es absorbida. Otra, de pulsación dinámica en la que ya no parece reglamentada la periodicidad, o dada de antemano, por decirlo así, sino que constituye una pulsación elástica que puede ondular, amplificarse, intensificarse en chorros inesperados, asimétricos, como bajo la acción de una afluencia de energía, de una impulsión externa. Éste último caso es el de los ritmos vivos, fisiológicos o psíquicos que incluyen la música y la poesía. Cf. Matila C. Ghyka, *Los ritmos*, op.cit pag. 128

mente de la naturaleza, para que sea él el intérprete entre la naturaleza y el arte", el primer medio del que el genio se vale para ser intérprete, tal vez sea en ocasiones el impulso vital del ritmo, borbotón fluyente que habla y canta conforme al número irracional de la sección áurea.

3.3 Ingresividad Poética

En este intento de ver con más hondura a la poesía como operación numérica hemos visto en general el protagonismo de la **indeterminación** con la que actúa y se reserva la naturaleza para seguir manteniendo sus formas eurítmicas por *sim-métricas*. En esa indeterminación habría que pensar cuando aparece esa sensación de incertidumbre -que la tradición siempre ha reconocido- justo a las puertas de la experiencia de creación⁹². El saber rítmico siempre declaró una locura contagiosa o adormecimiento inspirador previo a la experiencia de control⁹³.

La naturaleza íntimamente contradictoria de no poder fundamentar ese saber originario desde sí mismo es lo que ha caracterizado Ángel Herrero como *Paradoja de la Ingresividad*⁹⁴. En ella observa como el saber rítmico o poético en su fluencia es un disponerse hacia lo que no se sabe. Aquello que es 'guía en su hacerse', entrega o apertura hacia lo inesperado con la confianza del hallazgo.

La ingresividad rítmica o poética en su sana inconsciencia⁹⁵ es el paradigma de la ingresividad comunicativa. Ese carácter sistemático del lenguaje que también dijo Saussure que descansaba fuera de la conciencia, cuando el lenguaje cotidiano, hecho experiencia de saber armónico y abierto es capaz de desplegarse hacia lo desconocido. Desde esa perspectiva cotidiana se vislumbra mejor el concepto de ingreso poético por el que se señala el puro acceso a un saber hacerse del lenguaje, eficaz a costa de abrir y quebrar la palabra a lo que ya no es ella, sino aquello para lo que ella se ofrece. Signo rítmico entendido como signo genuino y vivo que da lugar a otros signos. Para engendrarlos satisfaciéndose ha de hacerse primero silencio, silencio multiplicador del "trazo abriente" en palabras de Heidegger. El silencio que marca el despliegue del habla en un seno inconsciente porque, en palabras ahora de Jakobson "la elaboración inconsciente de los principios lingüísticos constituye con frecuencia la propia esencia del hablar".⁹⁶

⁹²Platón, *Fedro*, 244e y 245a; Ion, 534a. Cf. Emilio Lledó, *El concepto de Poesis en la filosofía griega*, Madrid, C.S.I.C., 1961, pag. 71: "Platón apunta a una causa que provoca este arrebato y este transporte báquico: el poeta comienza a perder su razón cuando entra en los dominios de la 'armonía y el ritmo'"

⁹³Gorgias, *Fragmento a Elena*, 19, en *Fragmentos*, de. De Pedro C. Tapia, Mexico, Universidad Autónoma, 1980, pág. 15: "(la palabra, como remedio) vino, pues cuando vino, por las redes de la fortuna, no por decisión de inteligencia; por necesidades de amor, no por preparativos de arte".

⁹⁴Ángel Herrero, *El Decir Numeroso. Esquemas y figuras del ritmo verbal*, Universidad de Alicante, 1995 págs.12 ss

⁹⁵Cf. Edward Sapir, *Selected Writings*, California, University Press, 1949, págs. 558 y ss "La conciencia nunca podrá agotar lo que encierra el lenguaje",

⁹⁶Roman Jakobson, "Problemas lingüísticos del consciente y del inconsciente", en *Obras Selectas*, Tomo I, Madrid, Gredos, 1988, pág.334.

Y es el ritmo el que constituye en el poema esa matriz fluente, la *Forma Formans* – acuñada por Pareyson. Esta matriz enigmática como centro y corazón de la ingresividad poética a la vez que de nuestro 'recinto', nos recuerda que el lenguaje está para aquello que no ha recibido aún lengua. Por el dinamismo que el lenguaje conlleva, la perfección del hablar es precisamente su inacabamiento. El tradicional adormecimiento rítmico es la forma de la ingresividad del lenguaje en su propia experiencia, parcialmente litótica y a la vez amplificativa.⁹⁷

La elipsis generalizada de la voz poética hace ver muy próximo al ritmo con el fragmentarismo. En este aspecto cabe aducir que cuando el lenguaje se hace más sutil incluso desde el punto de vista informativo, curiosamente su expresión adquiere rasgos catalécticos, incompletos, lleno de implícitos y que constiuyen el mejor lazo de comunicación a veces y la red más fuerte de persuasión. La razón comunicativa conoce elisiones, conoce repeticiones que no hay que eliminar ni que completar. En definitiva el fragmentarismo poético o la ritmicidad son reflejo del necesario fragmentarismo del lenguaje respecto de la experiencia que refiere y que sólo puede prever o circunvalar. El lenguaje es pensamiento sobre la experiencia, eso explica que se muestre a menudo comunicativo y enigmático a la vez y explica también por qué para su permanencia necesita ser contado o medido en la memoria según número o música.

La belleza del lenguaje está asociada a su forma. La medida y la proporción de la expresión por la que se opta está orientada hacia su forma interior que es al mismo tiempo su límite y su repliegue; se trata de la armonía oculta más fuerte que la manifiesta. Por eso cuando el espectador reconoce la belleza- en espacios predispuestos a que ésta se manifieste con hondura desde su matriz interna- experimenta una sacudida placentera ante lo que “queda allá dentro”⁹⁸.

La ingresividad conjura el ejercicio verbal que la poesía revela y exhibe con el vagón del ritmo/metro, el peaje con el que pagar el tributo para acceder a la experiencia creativa. El ejercicio verbal sobre el ritmo, al ser borbotón que oscila y vibra, abre la posibilidad de comunicar lo nuevo, así el lenguaje en esa imperfección es promesa de su satisfacción, alcance o acuerdo íntimo.

Si volvemos de nuevo a los orígenes de la lírica, observaremos el contrapunto métrico fundamental de la catalecsis verbal. Para ello deleitémonos en este texto del proemio de Ovidio a sus *Amores*:

“ Me disponía yo a escribir en ritmo solemne hechos de armas y guerras violentas, de modo que el

⁹⁷Henri Meschonnic, en su *Critique du Rythme*, París, Verdier, 1982, pág. 93, escribe: “El ritmo coloca en el poema el inconsciente lingüístico en su valor de sistema”.

⁹⁸Plotino, *Enéadas*, ed. de Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1982, I, 6,3,15, pág. 280: “ Así pues, cuando la percepción observa que la forma inmanente en los cuerpos ha atado consigo y ha dominado la naturaleza contraria, que es informe; cuando avista una conformación montada triunfalmente sobre otras conformaciones, congrega, congrega y apiña aquella forma desparramada, la reenvía y la mete dentro, ya indivisa, y se la entrega acorde ajustada y amiga, a la forma interior”.

tema se ajustara a dicho ritmo. El verso de abajo era igual que el de arriba, pero Cupido se echó a reír y le sustrajo un pie, según cuentan. -¿quién te ha dado, niño cruel, tal derecho sobre la poesía? Los poetas no somos seguidores tuyos, sino de las Piérides (...) Grande es niño tu soberanía y poderosa en extremo; ¿por qué, en tu ambición, aspiras a una nueva empresa? (...) Cuando el primer verso de la recién estrenada página ha quedado escrito correctamente, he aquí que el siguiente hace flaquear mis fuerzas. Y para ritmo más ligero me falta tema adecuado: muchacho o muchacha que peine sus largos cabellos (...)

No bien me había quejado, cuando abrió él su aljaba inmediatamente y escogió una flecha destinada a mi perdición. Curvó vigorosamente el sinuoso arco sobre la rodilla y dijo:

-Toma, poeta, argumento para tus versos.

¡Desgraciado de mí! Fue certera la flecha del famoso niño. Me abrasó, y el amor es el rey de mi solitario corazón. Que mi obra se levante sobre seis pies y se apoye en cinco.

¡ Adios a vuestro ritmo, férreos combates!⁹⁹

El pie quebrado de la estrofa cataléctica como el breve dístico irregular, dan al lirismo el valor de una subjetividad, herencia tal vez de la vieja estructura del refrán coral. Y que precisamente por ello el discurso poético adquiere un orden direccional, un sentido de proceso y el verso resulta por antífrasis, lo que lleva a los números a su proyección. Comienzo ritual de una acción *-dynamis-*prolépticamente invocada por un lenguaje que se quiebra para llamar a la esperanza de la acción. En esa imperfección reclama el hallazgo. De esa parcialidad, de esa carencia se obtiene la ganancia del sentido hermético. Además la misma forma rítmica conlleva una acumulación ritual vinculada a la lírica. En palabras de Dewey: “ Este principio, es el de la acumulación progresiva para llevar a cabo la experiencia que, sin embargo, tenga siempre presente la totalidad de la experiencia, (...) repetición de relaciones que se acumulan y originan una progresión”¹⁰⁰.

Tal vez convenga aclarar que junto con las definiciones de ritmo que la tradición nos está ayudando a formular, proponemos también entender la forma rítmica como fruto de una acumulación ritual ganada o añadida en el curso de la tradición y como garante de eficacia por su medida. Y no una eficacia cualquiera sino una que posee capacidad de sanación sin ir más lejos. Pensemos en Orfeo, dominador por excelencia de los ritmos. Con él, con el orfismo, los misterios eleusinos pasan a ser eficaces en el sentido de que domeñan al dios con un sentido muy humano del rito. Y ello a merced del conocimiento vivo de los textos sagrados traducidos por Orfeo en ritmo que calma las olas, somete a dragones o rivaliza con el sabio Centauro.

A lo largo de todo nuestro recorrido sobre el número rítmico y concretamente al inicio de este capítulo hemos insistido en la noción que va inmersa como fósil etimológico, de líquido, fluido

⁹⁹Ovidio, *Amores. Arte de Amar*, ed. de Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989. Libro I, 1-29, págs. 211-213

¹⁰⁰John Dewey, *El arte como experiencia* (1934), apud Mario Fubino, *Métrica y poesía*, edición italiana 1962, española en Barcelona, Planeta, 1969, pág. 31.

primordial que registra el *imprinting* auditivo del latido.

En este sentido, la afirmación pitagórica de que todo es número nos resulta familiar al recogerla el neoplatonismo agustiniano o hacerla nuestra el Renacimiento, de modo que creemos entenderla. No así su antecedente inmediato el “Todo es agua” de Tales que nos asombra por su falta de evidencia empírica y su extraña generalidad. Los números se concibieron también en el pitagorismo como claves de oscilación y vibración; así los fenómenos geométricos matemáticos en series de proporciones tendentes a un límite inexpresable inmedible (*alogos*). El correlato más evidente de esa figuras era la sombra como fluido que avanza y se desparrama. Recordemos como sentenció Demócrito a las palabras como “sombra de un acto”. Pero acerquémonos más detalladamente a observar la relación agua-número. El agua, medio universal para la vida, adquiere su valor geométrico -como recuerda Proclo- en Egipto, por la medición de las aguas tan necesaria cuando el Nilo borrando los límites, se desbordaba. La relación entre agua y número es antes que relación abstracta entre universales, relación figurativa¹⁰¹ basada en las propiedades que los hacían comparables. El carácter de ambos siempre oscilante, es propagador y vibratorio. Independientemente de que el agua ha sido siempre una referencia simbólica de la vibración musical, es medio por excelencia de viaje, de lo que comunica el aquí con el más allá geográfico o existencial. La vibración acuática no sólo produce armonía sino capacidad de ir más allá de todos los límites sin dejar huella, borrando aquello sobre lo que se cierne. Como lo hacía el Nilo desbordándose. Así los números del ritmo verbal vienen a deshacer la convencionalidad de las expresiones, de las frases, desatando su fijeza y por ello promoviendo secretos. Es decir, la oscilación y vibración que muestra en sí mismo el ritmo, ayuda a comprender que su elemento sea el medio líquido.

La matemática como la música se basa en el principio de excluir lo inarmónico y Pitágoras fue el primer hombre en darse cuenta de que, en los números está el lenguaje secreto que explica la armonía en todas sus formas, vino a decir Whitehead en un artículo extraordinario.¹⁰²

San Agustín nos ofreció numerosos ejemplos de armonía numérica no sólo en el *De Música*, sino en muchos otros escritos, así en la *Ciudad de Dios* justifica el número senario correspondiente a los seis días que se tomó el hacedor en su creación, de un modo totalmente pitagórico. Ahora bien hemos visto como la armonía numérica está basada en la idea de razón o proporción: Una armonía de segmentos variables. La sección áurea que muestra en sus lados el pentágono estrellado, símbolo pitagórico por excelencia, es límite inefable. La inconmensurabilidad de la proporción perfecta que descubrió Pitágoras revolucionó la matemática y aún la Filosofía. Es la turbadora presencia en la historia, del número irracional expresando el límite de una progresión oscilante.

¹⁰¹Ángel Herrero, *El decir numeroso*, op.cit. pág.28

¹⁰²A.N. Whitehead, “La matemática como elemento en la historia del pensamiento”, pág. 332; en J.R.Newman ed, Signa, vol 1, Barcelona, Grijalbo, 1986, págs. 325-338.

No obstante uno de los genuinos legados de Pitágoras a la ciencia actual, sin la que el pensamiento de Galileo, Kepler o Huyghens nos resultaría impensable, es la noción de Periodicidad. La naturaleza vibratoria de la materia y su movimiento -que la teoría cuántica ha vuelto a rescatar- sólo puede hacerse ostensible sobre el curso del período. El sistema de flujo y reflujo necesita para manifestarse la noción de periodicidad. En estas claves, el ritmo que indica límites de variación y vibración podría corresponder a la forma misma de la energía. Lo mismo en la alternancia de la danza, en la sucesión regular de sílabas breves o largas o en la concurrencia de las rimas, el principio del ritmo es el mismo en todas partes: movimientos periódicos cuyo principio es el orden. Es más volviendo a los irracionales de la sección áurea, vemos que la proporción del ritmo no es medida mecánica sino que se despliega en una suerte de gravedad, de relación inversa entre la proximidad al centro y la vibración. La escala musical ha mostrado siempre esta atracción vibrante porque “el sonido es un cuerpo”¹⁰³ y como tal está sometido a los movimientos de impulsión, oscilación y rotación.

El irracional es la idealización misma del movimiento periódico de las proyecciones, de las formas que la Naturaleza hace a un tiempo armónicas y fugaces, sombras incommensurables como las palabras, sombras de los actos dotados de vibración, de ritmo. Un ritmo que concede reposo...en el tiempo inexpresable. Y si entendemos el ritmo como energía pura del lenguaje, que tentador es recordar a Foucault cuando decía que “el lenguaje no es ni la verdad, ni el tiempo, ni la eternidad, ni el hombre, sino la forma siempre deshecha del afuera”¹⁰⁴.

Antes de cerrar este capítulo en honor al número volvamos a poner atención dentro del metro, de nuevo a las sílabas irracionales; justo donde anidan los encabalgamientos, los tiempos ocultos. Porque cuando el número se hace líquido es cuando empieza la desatadura del verso.

El poder evocador del ritmo consiste en la ritmicidad con lo ausente que es a la vez lo más concreto del poema, lo que le hace espesarse, crecer por aglomeración al tiempo que esfingirse.

“Examina la belleza de la forma corporal y encontrarás que todas las cosas están en su sitio debido al número”
escribió San Agustín¹⁰⁵

Hay en el número por lo tanto, una esencia del saber, una esencia de las cosas, como hay una clave musical del Universo y como una dorada medida, o medianía en la experiencia verdaderamente feliz de construir un poema.

¹⁰³Demócrito, 55A 127, en *Científicos griegos*, vol 1., de. de Francisco Vera, Madrid, Aguilar, 1970, pág.152

¹⁰⁴M. Foucault, *El pensamiento del afuera*, de. francesa de 1986, española en Valencia, Pre-textos, 1988, págs. 20, 30, y 80-81.

¹⁰⁵En *De Vera Religione* (del año 390), XXX, 50, y XXXII, 59. San Agustín trató por extenso el valor de los números, además de en *De Música*, y en *De Ordine* (cap. XIV-XX, págs. 674-690 del tomo I de Obras de la BAC, op. Cit.) y en *De libero Arbitrio*, en numerosas ocasiones especialmente págs. 321 y ss. de la edición citada (tomo III), de donde es la referencia de nuestra cita.

Nos parece oportuno al dar por finalizados los dos capítulos referidos a la voz con la respiración y al ritmo visto como número, apoyarnos en estos comentarios de José Lezama Lima:

Creo que la respiración es el movimiento racional y que uno prolonga la oración, en la forma como lo entiendo, con su respiración. Creo que de alguna manera o de otra, respirar es también una forma de escribir, una manera en que se comunica el espacio visible con el invisible, porque el hombre aspira lo visible y devuelve las ubres de sus entrañas”¹⁰⁶

Aunque de manera breve, no dejaremos de ponderar la importancia que Lezama le daba a la respiración y con ella al *ritmo hesicástico*, el que, en el sistema poético lezamiano constituye lo que aspira a una creatividad sin límites y que conduce a un estado de salvación. Al interpretar cualquier hecho por medio de las palabras, somos artífices del milagro en tanto que somos capaces con el lenguaje, de dominar el acto informe que constituye esa sucesión de hechos que no parece acabar en ningún sitio. Ese milagro diario, lo realiza, pero ejemplarmente la palabra poética. Con el ritmo puede alcanzar el orden natural del universo y confluir a través de la unidad del texto a la unidad de sujeto. El deseo de recordar el ritmo universal favorece la penetración en lo creativo. Lezama alberga una concepción de poesía que no renuncia al Ideal, una poesía abarcadora por su poder de asimilación totalizante que se convierte en nexo entre sujeto mundo y lenguaje. Y lo más sorprendente, para el cubano el deseo no se produce por el afán posesivo de un objeto, sino por la búsqueda de un ritmo universal rememorado, el cual viene a ser la fuente de la creatividad. En ese sentido es digno de

¹⁰⁶Palabras de Lezama Lima, Entrevista, Revista Talud, Mérida, Venezuela. En la introducción a *Paradiso*, ed. de Eloísa Lezama Lima, Cátedra, Madrid, 1980.

mención el capítulo II de *Paradiso* en el que los gimnastas soldados llevan a cabo una danza con la que buscan recuperar un ritmo que los salve de su condición de vencidos, a base de liberarlos del tiempo sucesivo. Por eso los gimnastas aparecen como poetas en busca de un ritmo que se aloja fuera de la cronología. Lejos de buscar la detención del tiempo, es como si buscaran alojarse en otros parámetros cronológicos, los de un tiempo primigenio.

CAPÍTULO IV

EPISTEMOLOGÍA Y VERDAD DE LA PALABRA

4.1 Arte y Verdad de la Palabra¹⁰⁷

La tríada de fenómenos hablar escribir leer, la constituyen conceptos que atraviesan como experiencias y modos de comportamiento la totalidad del espacio entre la voz y el lenguaje. Aunque muestran un peculiar entrelazamiento, conviene poner de relieve el significado esencial de la escritura. En el famoso pasaje del Fedro platónico sabemos que se cuenta como el inventor de la escritura la presentó ante el rey de Egipto para ensalzar ante él su invención y cómo el rey no mostró en absoluto su satisfacción. No hace falta mucho más para referir la pérdida de intercambio vivo del hablar que se le atribuye a la fijación escrita, ni entrar en detalles acerca del modo en que por el predominio de la escritura, se pierden muchas cosas; tanto es así que sin duda es más relevante hablar de la clarificadora luz sobre la misma esencia del lenguaje que la fijación escrita proyecta. A diferencia de otras formas de expresión vocal, como el grito, el ruido o la risa, el lenguaje verbal manifiesta una idealidad que se documenta directamente a través de su capacidad de escritura. De manera que lo escrito ha alcanzado gracias al estar fijado, un estado definido que habla por sí mismo y que sólo logra su fuerza enunciativa retrocediendo a su situación de habla originaria. De lo que se deduce que la escritura puede tener dos formas de relacionarse con el lenguaje; una que es simplemente sustituta de la conversación viva y otra que por estar escrita, ha adquirido como un

¹⁰⁷ Al ser el texto poético colindante con la teoría del conocimiento, hemos visto pertinente asentar nuestras consideraciones de este capítulo sobre el breve comentario del texto de Hans-Georg Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*, Paidós, Barcelona, 1998

estatuto de nuevo cuño que precisamente por estarlo adquiere exigencia de sentido. No hemos de olvidar que el arte del lenguaje es el que dota de fuerza lingüística a lo escrito – un escritor se mide por la capacidad de impregnar al escrito incluso una fuerza mayor de la que percibimos de hombre a hombre- así es como lenguaje y escritura -vinculados en la lectura- alcanzan la máxima profundidad. Los textos recuperan su carácter de palabra sólo mediante la realización viva de su comprensión, de su lectura en voz alta, de su promulgación, todo ello no cambia nada el hecho de que es el contenido del texto el que vuelve a la vida, es decir, la palabra potencial que dice algo. Lo que caracteriza a la literatura es que su estar escrito no representa aminoramiento de un ser original (la palabra hablada), sino que es su forma originaria, la cual, por su parte, admite y requiere la ejecución secundaria de la lectura y el habla.

Para Gadamer¹⁰⁸ leer es dejar que le hablen a uno, y ahí hay un momento hermenéutico, pues ¿quién puede leer sin comprender? Leer es una manera silenciosa de dejarse decir nuevamente algo, lo cual presupone anticipaciones de comprensión¹⁰⁹.

Aristóteles al comienzo de la *Metafísica* dice que de entre todos los sentidos, la vista es el primero y más importante, porque da a conocer la mayor parte de las diferencias. Pero en otro pasaje, Aristóteles atribuye la primacía al oído¹¹⁰. Nuestro oído puede escuchar el lenguaje y por esta razón tiene la capacidad de percibir todas las posibles diferencias, hablamos de que la universalidad del lenguaje puede guardar vinculación con la universalidad del oído. El oído interno que es todo oído es el que percibe la articulación del texto.¹¹¹

La lectura silenciosa es en realidad una interpretación por medio del sonido y del ritmo, de la modulación y de la articulación. Todo ello se encuentra en la 'voz interior' y existe para el 'oído interno'. De manera que al crear una totalidad textual de significación y voz interior cercana al acto creador, la lectura supera el alejamiento que se da entre el habla viva y las letras impresas. Leer es interpretar y la interpretación no es otra cosa que la ejecución articulada de la lectura. En el caso que nos atañe que es el de la poesía, sucede que más que ningún texto literario, no sólo ha de ser leído y comprendido sino también oído. Teniendo en cuenta que simplemente el tono es ya para el poeta su segunda naturaleza.¹¹²

Las relaciones entre el oído y la vista, entre el ver y el oír son bastante más complicadas de lo que parecen. Hay que oír lo que dice el escrito. Tener la capacidad de oír es tener la capacidad de comprender. Su nexos es evidente como lo demuestra el que sólo en las fases tardías de nuestra cultura

¹⁰⁸ Íbidem Pág. 40

¹⁰⁹ En este sentido es curioso observar que una buena lectura en voz alta no lo será jamás si no se está comprendiendo por quien la ejecuta.

¹¹⁰ *De Sensu* 1, 473 a5-

¹¹¹ Cf. Hans Georg Gadamer *Arte y verdad...* op. cit Pág. 39

¹¹² “*Tónos*: la cuerda tensada que debe temblar bajo las palabras y los sonidos, pues como no ha de ser de otro modo, de lo que se trata es de música.” Íbidem. pág 54.

europea ha sido posible leer sin hablar. Sabemos por un pasaje de Agustín que el padre de la Iglesia Ambrosio, quedó atónito ante el hecho de poder leer sin hablar en voz alta. El nexo entre leer y oír consiste en volver a convertir lo escrito en lenguaje por el acto de escuchar lo asociado a esa reconversión. Entender como hizo Goethe, la lectura como una especie de representación interior nos abre varias vías de reflexión; una podría estar en relación con que, por esa esa especie de interiorización, se intuye que el primer acto de escritura puede estar en la memoria, en el interior. La primera fijación se cincela en la psique¹¹³.

Reconocer en la *mneme*, la primera forma de escritura, es girar la atención hacia el interior. La nueva realidad de sonido y sentido que es capaz de alcanzar el texto leído, es la prueba de la perfección que se alcanza en la lectura tras superar la tensión entre signo mudo y audibilidad. No sólo se lee el sentido también se oye.

Una de las tesis de Gadamer es que la interpretación está esencialmente unida al texto poético precisamente porque este tipo de texto no puede nunca ser agotado transformándolo en conceptos.¹¹⁴ La poesía es texto que reclama validez propia. Posee autonomía propia, sintiéndose por eso liberada de la pregunta que cualifica a los enunciados de verdaderos o falsos. De la misma manera que la palabra “texto” hace referencia al entrelazamiento de los hilos de un tejido que por sí mismo se mantiene sujeto, así también el texto poético lo es en el sentido aún más estricto de que sus elementos convergen en una significación unificada a la vez que en una sucesión armoniosa de sonidos.

Una de las características que hemos visto del lenguaje es que orienta todo hablar. El hablar real se concentra en hacer que despierte la intuición, el papel conductor que lleve a término la sucesión que supone la locución. Ese papel conductor lo tiene una anticipación de la unidad que logra configurarse. Y hablamos de la unidad de configuración sobre la que nos ha instruido la *Gestalt*¹¹⁵, y la que en algún momento será el vehículo para que aparezca de golpe la totalidad.

De hecho, estamos poniendo atención a los modos de dición propios del universo de la voz así como al ritmo (rima, asonancias, simetrías fonológicas...) pues todos constituyen los conocidos mecanismos de estabilización que el arte poético ha tenido siempre a su disposición para provocar ese equilibrio constante de los elementos sensoriales y espirituales. Mecanismos de estabilización que no en vano dotan al discurso de solidez, la solidez que hace que irrumpa la totalidad; y también la *Presencia*. “Una clase de presencia que no tiene el carácter presente del instante, sino que abarca también una simultaneidad espacial. En el romanticismo alemán, en Novalis, en Baader, Schelling, tenemos las primeras indicaciones en esta dirección que más tarde alcanzarán un reconocimiento general gracias a *Matière et mémoire* de Bergson. De un hombre decimos que tiene presencia cuando

¹¹³Véase en este sentido en las epopeyas homéricas donde la estabilización del texto se da en la memoria del rapsoda, y lo que alivian en ésta las repeticiones, flores retóricas o reiterativas metáforas. Íbidem Pág 42.

¹¹⁴ Íbidem pág. 59

¹¹⁵ Íbidem pág.46

se nota que entra donde estamos mientras que no lo notamos cuando lo hacen otros.”¹¹⁶. Presencia es lo que se extiende como una suerte de presente propio de manera que el permanente rodar del tiempo queda como detenido. En esto consiste a veces el arte del lenguaje y a eso como vimos, contribuye magníficamente el mecanismo estabilizador del ritmo en el texto lírico. Seguimos tocando parcelas atinentes al concepto de Duración de Bergson, por el que el tiempo parece quedarse como en suspenso al aportar el texto con su presencia y su solidez su propio presente.

Pero sigamos recurriendo al apoyo de los iluminadores textos de Gadamer, que tiene especial protagonismo en este capítulo IV comose infiere, así como su programa de investigación; la Hermenéutica que es toda una visión de la filosofía a la vez que una interpretación de la cultura y la defensa de un neo-humanismo sobre las bases de la escritura, la lectura y la palabra. Gádamer es además el puente que nos hacer entender al Heidegger que desoculta de la Verdad del texto.

4.1.1 Acerca de la Verdad de la Palabra

Hoy entendemos que el lenguaje tiene varias funciones y dimensiones fundamentales. La cognitiva, la comunicativa y por último la categorizadora¹¹⁷, constituidora o abridora del mundo acerca del que se puede hablar. Sus modelos son la Literatura o la Retórica, es decir modos anómalos de empleo del lenguaje. Gadamer defiende la prioridad de esta función frente a las otras en la estela de la concepción heideggeriana de la *alétheia* o verdad como desocultamiento.

Sólo cuando la filosofía y la metafísica entraron en crisis frente a la pretensión cognoscitiva de las ciencias experimentales, volvieron a descubrir su vecindad con la poesía, que había sido negada desde Platón.¹¹⁸ Esto ocurrió en la época del Romanticismo, cuando Schelling vio en el arte el órgano de la filosofía y Hegel lo reconoció como figura del espíritu absoluto que, naturalmente, sólo presentaba lo verdadero en la forma de la intuición y no del concepto.¹¹⁹

Sólo desde este momento, tiene sentido reconocer la pretensión de verdad autónoma de la poesía, eso sí pagando el tributo de no estar aclarada con la del conocimiento científico.

La palabra 'surge' en la poesía a partir de una fuerza de dicción nueva que ordinariamente en la lengua común no se hace uso de ella. La formación poética del lenguaje supone la disolución de las formas 'naturales' convencionalmente establecidas; por eso es creación, pues no está sujeta ni a convención ni reglas. De esta manera ya por principio la poética instaura su propio sentido. Los

¹¹⁶ Íbidem pág. 47

¹¹⁷ No ha sido bien comprendida hasta el siglo XX por Heidegger aunque ya estaba anunciada por lo menos en Leibniz, intuita en el romanticismo alemán, en Hainann y Herder o presente en pensadores mayores como Nietzsche. La filosofía del siglo XX ha dado diferentes modelos de lenguaje según los filósofos hayan fijado su preferencia por alguna de estas funciones. Íbidem pág. 4.

¹¹⁸ La poesía fue vieja rival de las pretensiones propias de la filosofía y esto queda testimoniado no sólo por la crítica de Platón a los poetas, sino también por el especial interés que Aristóteles tuvo por la poética.

¹¹⁹ Cf. Hans Georg Gadamer, *Arte y verdad...* op. cit pág. 56

medios lingüísticos que hacen retroceder al lenguaje hacia su sonido propio o interior son los causantes de la energía evocadora del lenguaje artístico. Recursos estabilizadores, le hemos llamado antes, cuyo principal protagonista ha sido el ritmo; en tanto que configuración del tiempo pura. Y al mismo tiempo, insistimos, sujeta, su configuración a una relación de tensión con la referencia al sentido.

Ya hemos visto lo complejo por múltiple que es diferenciar o apreciar con exactitud cómo hace esto el ritmo, -con metro, rima... pero también con figuras fónicas que quedan bajo el límite de cualquier percepción consciente y que son atravesados por medios de fijación tácitos, relacionados ya con la lógica semántica-. Lo que es interesante y clave para nosotros, es resaltar que esa dificultad de comprender el modo de operar del ritmo, acaba disolviéndose por completo en la lectura en voz alta. Pues si algo mínimamente no concuerda, en la lectura en voz alta decimos, se detecta instantáneamente. Esto sucede efectivamente porque se trata de un fraguado – y a veces no sin violencia- equilibrio sensorial. Para Hölderlin, en el sonido y sólo en él, se lleva a cabo y se representa la fundada coherencia del lenguaje poético. El sonido es lo que se mantiene firme en el conjunto de la construcción lingüística, mostrando su continuo poder de determinación, dada la distorsión por una disonancia resultante. Ese mantenerse firme del sonido une la construcción frente a cualquier otro discurso. Sólo el texto literario contiene sonoridad en sí mismo. Es más los cauces del ritmo, la versificación o la vocalización dejan por así decir, la palabra al arbitrio de sí misma, habilitándola por ello, para ser ella misma. Pero la palabra que habla a partir de sí misma no lo hace sólo por su contenido. Es un error orientarse sólo por su contenido comunicativo. Un texto que hable de sí mismo, debe basarse en el cómo del estar dicho que sin duda, es lo que distingue al arte frente a lo que carece de él. El contenido debe estar, ahora bien, elevado hacia una presencia absoluta por el Arte del lenguaje.

En el texto literario, la interpretación psicológica o de la interioridad anímica del autor, tampoco tiene la adecuación que se le atribuye. Para Gadamer, reducir la construcción literaria al acto del querer decir del autor, es un desamparado desconocimiento de lo que es la literatura. Incluso la propia interpretación del autor está hecha en orden al texto. El ser dicente de un texto literario eleva su voz desde sí mismo (desde su sonido y su número) de ahí que Heidegger al hablar de la autonomía de la obra artística defendiera la unidad moral y sensible frente a cualquier dualismo ontológico, transgrediendo un poco el concepto de *mimesis* de dos milenios.

En relación con esa autopresencia de la palabra, está la unidad efectual de sonido y sentido que se sostiene como un todo y está ya inscrita en cada palabra. Lo particular está inserto ya en la totalidad así articulada. La singularidad de esta construcción es que se disuelve, como si en ella desapareciese. Eso lo muestra esa sensación que se tiene al estar en presencia de la palabra poética: la sensación de que está recién llegada, recién nacida...creada. La palabra que así se crea, más allá de

su calidad o perfección, posee una suerte de veracidad que se escapa a modas y a tiempos y es la que se vincula con la Verdad del texto. Es esa veracidad de las obras clásicas, que concuerda y que por eso convence. La redondez de esta correspondencia que convierte al texto en eminente se refleja como se sabe, en la escala de intraducibilidad de los textos poéticos a otras lenguas. El límite de su traducibilidad muestra el ocultamiento de un enunciado que al igual que el filosófico, se caracteriza por la adherencia del decir a lo dicho. Cuando retrocede sobre sí mismo, el enunciado no progresa sino que se ahonda, se espesa. En el caso del poema todavía más, por el balanceo del surco del verso que genera incluso su propia sensación temporal. En ese condensamiento muestra el lenguaje su capacidad más extrema. Ahí obtiene la posibilidad tanto de ocultarse como de lo contrario, manifestarse. Y esto es exclusivo del hombre de letras y más aún del poeta, porque “sólo quien se encuentra en un lenguaje como en casa puede experimentar el enunciado que se sostiene y se mantiene por sí mismo, de la palabra poética”¹²⁰. Ese ocultamiento del lenguaje es el que da fe de que es en el lenguaje donde está el ser.

Pero volvamos a preguntarnos por esa Verdad que parece ocultarse detrás del texto poético. Llamamos 'bello' a algo que está justificado por su propio ser y no conoce ninguna instancia fuera de sí mismo ante la que tuviera que justificarse. Desde antiguo, el sentido de lo bello, fue el de aquello que en sí mismo es deseable, es decir, que salta a la vista sólo en razón de su propia manifestación, y que solicita una aceptación que va de suyo.

La belleza es algo que brota de sí mismo por naturaleza. Llegados a este punto, podemos intentar acercarnos a la definición heideggeriana de Verdad.

Es claro que el concepto tradicional de verdad, la *adaequatio intellectus ad rem*, no tiene ninguna función aquí; donde la palabra no es enunciado acerca de algo sino que, puesto que tiene existencia propia, establece su verdad desde sí misma. Lo que hace significativa la renovación heideggeriana de la comprensión del sentido privativo de la *alétheia*, es que esta palabra griega no se limita al discurso sino también a todo lo que abarca la esfera del significado de 'auténtico', 'no falsificado'; pues no sólo hemos de repensar el griego *alétheia* en el sentido único de desocultación sino también de lo auténtico y hablamos por ejemplo de la autenticidad de los metales que lo son o no, porque así lo confirma y constata su naturaleza.

No por casualidad Heidegger le consagró especial atención al concepto de *physis* y a cuanto caracteriza el estado ontológico de lo que crece desde sí mismo. No por casualidad tampoco hemos hablado nosotros del número de oro que parece guiar la pulsación natural del ritmo, o de la respiración corpórea que insufla el oscilar de la voz entre el sonido y el sentido. Esa unidad efectual, esa totalidad brotada desde sí misma es la que desoculta la Verdad de la palabra, que es su plena autenticidad.¹²¹

¹²⁰ Hans Georg Gadamer, *Arte y verdad...* op. cit., pág. 27

¹²¹ Se trata en suma del milagro de la fuerza evocadora del lenguaje y de su perfeccionamiento en la energía evocadora de

4.2 Epistemología del Texto Lírico

T.S. Eliot formuló en 1919 con el nombre de *Correlato Objetivo* la noción según la cual la emoción para comunicarse necesita apoyarse en una experiencia sensible, y para ser evocada, sobre ella volver a darse. De la misma manera que la música necesita de la partitura para posarse y de ella, emerger luego. En otras palabras una enajenación momentánea se asocia o tiene que asociarse a un pretexto revelador, exterior que fragüe la fórmula única de esa emoción particular que es el poema. Es al fin, la manera de concretizar una abstracción y así poder traducirla a los demás.

Porque no hay ninguna experiencia en estado puro del poeta sino una imagen de aquella que el proceso creativo, con el concurso de las convenciones poéticas -estilizándola- la convirtió en asimilable a la generalidad de los receptores. En otras palabras, el correlato objetivo es la fórmula que engarza la emoción a la base de la experiencia, de forma que lo que ofrecemos al lector son los anclajes de la emoción para que ésta se desprenda en la inteligencia del que lo lea.

R.P. Blackmur en su libro *El lenguaje como gesto*¹²² (1952) decía que

“El caos de la experiencia no puede ser entendido o conocido hasta que no es proyectado y ordenado en una forma externa al conocimiento que lo mantenía sujeto a continuo cambio”.

El correlato objetivo de Eliot es una acertada fórmula para aludir a un principio artístico básico, denominado de una manera más general y comprensiva, analogía. Bien es conocida la centralidad del pensamiento analógico en la constitución del texto artístico.¹²³ Todo nuestro lenguaje es metafórico, cosa que revela que hay en el fondo más elemental de nosotros, una urgencia por aprehender analógicamente la realidad, antes o al margen del juicio analítico; el poeta sería entonces aquel individuo que, consciente del poder de esa “dirección analógica típicamente humana, la

la palabra poética. Se puede sencillamente decir que la poesía prueba su autonomía por esta fuerza que posee. A quien, por ejemplo, pretenda encontrar en la realidad el paisaje descrito por un poema o en una narración para comprender mejor la obra literaria, se le puede calificar de persona trivial. La fuerza evocadora del lenguaje conduce más bien a una intuición y a una claridad, que posee una enigmática presencia que da, directamente, fe de sí misma. *Íbidem*, pag. 44.

¹²²En *El contorno del poema*, Pere Bayart, op. cit. Pag. 316.

¹²³ Algunas aproximaciones a la cuestión de la analogía en repaso sumarisimo pueden ser iluminadoras. El *Timeo* platónico (3Ib,32a), la Retórica de Aristóteles (I4IIb).“ Una imagen clara a los ojos”, la escolástica medieval al hacer de ella una noción fundamental de su hermenéutica, Santo Tomás al tomarla como valioso vehículo de conocimiento en su proyecto de conciliar razón y fe. Con el pasar del tiempo, en la literatura del barroco -con la importancia concedida al “concepto”, al *wit*- reencontramos una similar confianza en la eficacia del recurso. En su *Agudeza y arte de ingenio*, de 1648, Baltasar Gracián lo definía como una “acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”.

Mas tarde en la *Estética*, Hegel bajo el epígrafe '*De la imagen poética en el espíritu*': “La poesía nos hace percibir la idea en su forma real, la especie bajo los rasgos de una individualidad viva...la expresión poética añade a la inteligencia del objeto una imagen; o más bien aleja la comprensión puramente abstracta y pone en su lugar una forma real y determinada...”

convierte en instrumento activo de sentido espiritual. Veamos lo que venía a decir Julio Cortázar en su texto de 1954 titulado “*Para una poética*” conectando dicha concepción con la noción mágica del mundo propia del primitivo.

“El poeta ha continuado y defendido un sistema análogo al del mago, compartiendo con éste la sospecha de una omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el valor sagrado de los productos metafóricos.”

Como es sabido, la literatura romántica sobre el poder de la analogía es muy copiosa; poetas como Wordsworth, Coleridge o Shelley colocaron en el centro de las facultades del poeta el descubrimiento de afinidades insólitas entre los objetos más alejados. También Leopardi para quien esta cualidad, 'la facultad y la vena de las similitudes' acercaría una a otra las ocupaciones del poeta y del filósofo.

Charles Baudelaire descubrió en esta operación la base para un auténtico método poético que acabaría derivando en la verdadera estética defendida por el simbolismo. El poeta tiene la capacidad de ver la existencia de relaciones y en ellas, el medio de creación y conocimiento.

Es más, la poesía adivina la concepción tensional de la Verdad¹²⁴ – empleando los términos de Paul Ricoeur en su *Metáfora viva*. Esa tensión entre dos realidades acaba vinculada por el “puente” paradójico de la cópula: ser como significa ser y no ser.

Si descendemos un poco de las altas reflexiones de los poetas en torno a la metáfora y centramos la mirada en que la correlación analógica articula lo abstracto o universal sólo a partir del detalle local y concreto, entenderemos la importancia o éxito de la poesía de circunstancia; pues está hondamente arraigada a la realidad de momentos vividos. Luego el lector llevará a cabo la promoción semántica de lo más particular a lo más general: El paso de la anécdota a la categoría. Pues la corriente analógica nunca deja de circular entre ambos niveles (el particular y el general).

Aunque el poema se nutre de experiencias particulares se convierte en una pura fórmula algebraica que cada vida escogerá su modo y objeto de aplicación.

Para averiguar cómo se fragua esta fórmula, Gabriel Ferrater en su breve pero fulgurante trayectoria intelectual tuvo por costumbre utilizar la expresión de *Concreción Imaginativa*. Adaptada del ideario croceano, es el acto organizador fundado en la intuición de un motivo natural o de un germen formal que da existencia tangible a la obra artística¹²⁵.

Esta confianza en que la representación artística de unos detalles locales procurará al mensaje un alcance más general, es una evidente secuela de la noción hegeliana -articulada en la *Fenomenología*

¹²⁴ En el texto “*Poesía i coneixença*” J.V. Foix en 1977 afirmaba que “tenemos el derecho de esperar que el estudio de las condiciones del arte poético nos permitirá comprender por analogía el mecanismo por el cual existe una relación permanente entre el microcosmos y el macrocosmos...Deberemos recordar a menudo que “igualar es comprender”.

¹²⁵ Dos años después en un artículo ya de crítica literaria titulado “El núcleo de Maragall,” aborda el sentido intraslatiño de las imágenes, es decir su valor en sí mismas sin necesidad de ser traducido a ningún sentido ulterior o secreto; esa idea subyace de la concepción de que sólo la concreta e inmodificable forma del poema: su cifrado, es el objeto de la teoría del Arte, de la Estética.

del espíritu- del Universal Concreto, es decir aquella síntesis de concreción y universalidad que permite a las representaciones particulares trascender su original localidad.

Esta noción ya en nuestro siglo habrían de apropiársela por un lado Benedetto Croce y por otro el New Criticisme norteamericano -tan influido por la obra de T.S.Eliot- defensores de una escrupulosa atención por los detalles formales de la obra, por la materialidad en suma del poema.¹²⁶ La forma no mata ni deshace ni abstrae ningún poético misterio, sino que revela, cuaja el símbolo. El símbolo que ya es cifra imaginativa que continuará intacta y manteniendo con pleno vigor su inaceptable capacidad de sugerencia. Infinitamente activa, inaccesible e inexpresable, evocando todas las potencialidades del poema.¹²⁷

Volviendo a nuestra reflexión global, y debido a que otorgamos una total preeminencia a la forma ya que incrementa la efectividad del valores de la obra, ponderamos la ejecución oral y pública del texto poético por afectar a dos niveles. El primero **interno** pues afecta a la contextura del propio verso, al aumentarse en el '*recinto*' los elementos sensibles de los que el autor hizo uso. El segundo **externo**; el espacio físico en el que cohabitan auditorio e intérprete es *forma* también de una comunicación que puede estar operando en más profundos niveles.

4.3 Convergencia de palabra y número a la *Alétheia*.

Nos parece oportuno dentro de este capítulo reflexionar sobre el hecho de que el lenguaje es mucho más complejo que un sistema de sistema de reglas, a veces prohíbe o promete cosas que no estamos seguros de poder conseguir. Esos límites del lenguaje se manifiestan cuando la palabra de la que echamos mano para expresarnos, no nos satisface y sabemos que en otros casos es como si quedara corto el mismo lenguaje. Han sido sobre todo, los poetas quienes haciendo uso de la flexibilidad de la capacidad lingüística, han sabido ir más allá de las reglas; quebrando convenciones para expresar lo indecible hasta ese momento. También sabemos que el lenguaje no se realiza mediante enunciados sino, en y como conversación, como la unidad del sentido que se construye a partir de la palabra y la respuesta.¹²⁸ Sólo así consigue el lenguaje su redondez completa, máxime en la obra poética donde hemos tenido oportunidad de constatar esa curiosa dualidad, ese binarismo que curiosamente, se asienta en la respiración del cuerpo. La poesía lírica, hemos visto como es la gran

¹²⁶ En estas claves se pueden entender los iluminadores trazos de poetas como Octavio Paz en su poema "*Retórica*" cuando dice: *La forma que se ajusta al movimiento /no es prisión sino piel del pensamiento.*

¹²⁷Yeats que pensaba como más tarde también sostendría Eliot, que el poema se escribe a partir de una melodía y que el ritmo es lo que distingue a un buen poeta, al especular sobre la base del símbolo y la metáfora arguye que una emoción no existe o no llega a ser perceptible y activa entre nosotros mientras no haya encontrado su expresión, su color, el sonido o la forma o todos esos elementos a la vez y porque no hay dos modulaciones o combinaciones que evoquen la misma emoción. En W. B Yeats, *Ideas sobre el bien y el mal*, ed. Felmar, Madrid, 1975 pag. 150-151

¹²⁸"Cualquiera está, por así decir, en conversación consigo mismo. Incluso cuando conversa con otro, debe mantenerse en conversación consigo mismo, mientras siga pensando". Cf. Hans George Gadamer, *Arte y verdad...*op. cit pág.88.

instancia que permite experimentar ese carácter propio y extraño del lenguaje usando como principal instrumento el elemento prosódico. Pues efectivamente también en el uso cotidiano del lenguaje, la autonomía de la prosodia entra en escena. El predominio del elemento prosódico, del elemento melódico, mucho antes de que se desencadene la articulación de elementos semánticos, se observa claramente al comunicarnos con niños pequeños o incluso con animales domésticos. Cuando se le dirige la palabra comprenden. Es manifiesto que toda la esfera del intercambio comunicativo se sustenta en la estructura prosódica y seguirá sustentándose en ella. Dondequiera que vaya el lenguaje, por delante, con nosotros -nos recuerda Gádamer- el concebir de los conceptos puede sobrepasar algunos obstáculos de conocimiento, en cambio, en ámbitos como la música o la matemática, dados sus sistemas simbólicos de signos, éste (el lenguaje) retrocede, entonces para el hombre se abre el enigma del *ápeiron*, de lo indeterminado.

Pero detengámonos por si no lo hemos hecho ya, un poco más en estos ámbitos. El de la música y la matemática; tan estrechamente emparentados, casi inseparables ya desde Pitágoras.

Ambos, uno con sus partituras y otro con operaciones y resultados, poseen legalidad propia, habida cuenta de la importancia en la música del número y las proporciones. Si pensamos un poco más en el lenguaje poético advertimos que sólo él indaga, parece adentrarse en estos dos ámbitos tan especiales. En la música por el tono -atento su oído interno a las texturas melódicas, a las fonías-, de ahí su decir musical. En la matemática por el ritmo, de ahí su decir numeroso.

De lo que podemos llegar a imaginar que al estar imbuido, entretejido el lenguaje de los poetas de música y de número, por eso avanza hacia lo desconocido, penetra más allá de las fronteras, las tinieblas del sentido, donde el lenguaje usual retrocede y no va a más.¹²⁹

De estos tres lenguajes, el matemático, el verbal y el musical, es significativo reflexionar como tanto el matemático como el de los músicos son universales, frente al verbal que sigue manteniendo su particularidad, casi su domesticidad...Recordemos que es esa particularidad de ser casi nacional, (la causante por cierto, de los problemas de la traducibilidad literaria) es a la vez la que nos separa y según el célebre relato de la Torre de Babel nos hace más débiles.

Tras los giros filosóficos de la modernidad, Gadamer se puede asentar en la afirmación de que el fundamento de la civilización humana es la constitución lingüística. De ahí que debamos entender el lenguaje como un estar de camino a lo común, a lo que nos une, al (*Verständigung*) entendimiento. Y esto es ya cuestión moral, la tarea humana más ardua. Para llegar a ese entendimiento, a ese como decía Heidegger (“*Es Weltet*”), hacer mundo...*universum*, será siempre preciso que venga a socorrernos el empleo de la verdadera productividad del lenguaje, fundiendo múltiples horizontes abiertos.

¹²⁹El juego conjunto de mundo de la palabra con el mundo del sentido, cuya extrema manifestación se da en el canto, es como una partida que se juega entre dos mundos y que manifiesta o alude a un fondo común oculto.

Sabemos que rondamos en esta reflexión profunda del lenguaje y del ritmo, el principio clásico de autoridad discriminatoria cuyo eje vertebral estatuye el concepto platónico, aristotélico y horaciano de *mimesis* y los subsiguientes de naturaleza, verdad, unidad, posibilidad y verosimilitud. Nos oponemos como toda la teoría poética romántica ,al estatismo teórico de aspiraciones universales dirigido por la Razón (racionalismo cartesiano como Teoría de conocimiento). Efectivamente desde que Kant en la *Crítica del Juicio* trasladara al piano de la subjetividad las categorizaciones estéticas, desde los principios del empirismo inglés, la teoría del genio se retoma desde la afirmación de que “el arte bello es el arte del genio”; para Kant el genio es la capacidad innata de la cual se sirve la naturaleza a fin de dar reglas al arte. “Es la originalidad del genio lo que crea nuevas reglas y deviene modelo a seguir; y por lo mismo, la imitación queda transferida a una zona secundaria”¹³⁰. Una actividad poética fundada como decimos en un número de proporciones sim-métricas que crece y se desarrolla a borbotón fluido respondiendo a profundas llamadas de la naturaleza, nos hace conectar por una parte con los sentidos órficos y herméticos por los cuales la poesía es una incursión en la región profunda del lenguaje donde existe una indiferenciación entre el hombre y la naturaleza; hecho como se deduce altamente difícil de percibir o asir por medio de conceptos. La reunión de lo consciente y lo inconsciente fue patrimonio esencial del romanticismo así como la ideación de que la obra artística es un órgano paralelo a la naturaleza unificador del Todo y sus partes. Novalis en los fragmentos que constiuyen su *Enciclopedia* no asocia poesía y religión sino que asocia poesía y filosofía como religión, representando ya la radicalizada realidad místico-romántica. A él, se debe quizás la extrema consecución de los tópicos románticos de la subjetividad del poeta o mago en contacto profundo con la naturaleza. Decía Vicente Huidobro que

“El artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y combina, y los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de nuevos hechos. Este fenómeno estético tan libre e independiente como cualquier otro fenómeno del mundo exterior, tal como una planta, un pájaro, un astro o un fruto, y tiene, como estos, su razón de ser en sí mismo y los mismos derechos e independencia”.¹³¹

En la misma brecha de conceptos fundamentales de antimímemis, autonomía y novedad, llegamos a Emerson con esta valiosa cita¹³²: “Un pensamiento tan vivo que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza como una cosa nueva”¹³³.

¹³⁰Kant en la *Crítica del Juicio*, en el famoso párrafo 46, titulado *Arte bello es arte del genio*, define al genio como talento o ingenium, innato, es decir como naturaleza que da las reglas al arte. “Todo el mundo está de acuerdo en que hay que oponer totalmente el genio al espíritu de imitación”. Cf. I. Kant, *Crítica del Juicio*, ed. de M. García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 5º ed., pp.262-263

¹³¹Vicente Huidobro en Pedro Aullón de Haro, *La concepción de la...* op cit. Pag. 331

¹³²Emerson, en *Íbid.*, pag.126

¹³³Estos razonamientos me parece interesante ponerlos de alguna manera en contacto con las concepciones deterministas desarrolladas brillantemente por las ciencias físico-naturales que tuvieron su mejor desarrollo del arte y la literatura en los estudios de Hipólito Taine. (*Introducción a la Historia de la Literatura Inglesa*, 1864; *Filosofía del arte*, 1865; y en el artículo “El Arte”, 1894) en las que trataba que si consideramos las obras de arte ordenadas por familias en los museos y las bibliotecas como las plantas en un herbario o los animales en una galería de historia natural, pudiéndose

4.4 El Intérprete del 'recinto'.

Desde el principio de este desarrollo reflexivo hemos intentado dejar constancia de que la poesía puede llegar a ser el surgimiento vivo de la manifestación lingüística misma y no sólo un tránsito hacia el sentido. Hemos visto también como es el oído el que puede y de hecho admite discriminando, la totalidad de la significación. De ahí que nos sintamos más fuertes para seguir apostando por la lectura en el Recinto, pues se ha visto lo fácil que es que quede la palabra como vacía, reducida a su función sónica una vez trasladada a la escritura. De todos los elementos que intervienen en ese modelo de comunicación que ya enumeramos en el primer capítulo, recordamos; texto lírico, intérprete, espacio y público, hemos tratado ya al espacio físico así como los trazos de un deseable público. A lo largo de los apartados en los que nos hemos detenido en el mundo oral o el número, hemos atendido de manera extensa al texto lírico. Por lo que nos fijaremos ahora en el intérprete, a quien se le ha concedido la voz. En torno a esta figura, lo que nos parece principal determinar, no es por supuesto si es o no el artífice del texto sino qué tipo de intervención llevará a cabo sobre éste y en este contexto. Para acercarnos a un posicionamiento correcto, acudiremos a la gradación que hace Gadamer de las formas de lectura: recitar, leer ante un público, leer en voz alta y leer en silencio. No es difícil imaginar que nos situaremos en la segunda: leer ante un público, aunque convenga aclarar por qué nos demarcamos con firmeza del primer grado: Recitar.¹³⁴ Gadamer mismo ha reflexionado sobre las implicaciones que tiene el uso de la memoria en el acto de recitar. Porque eso es lo que se hace al recitar, decir memorísticamente. Esto nos atañe especialmente y contraría nuestra concepción esencial porque *in recinto* de lo que se trata es de interpretar, revivificar actualizar...Recitar de memoria en cambio, es una suerte de declamación donde la ejecución del lenguaje se abandona por completo al extremo de la forma mecánica de la memorización. Es más una recitación se acerca demasiado al terreno de la imitación al no estar depositándose esa actuación en un acto simultáneo de comprensión. En este sentido, la ejecución pública que proponemos, somete no sólo al texto a un test de calidad sino también a la propia capacidad comprensiva del intérprete. Tanto es así que el texto que expone el intérprete al contacto con la realidad material - tono voz acento...- deja ver si el acto de interpretación se está llevando a cabo como corresponde. Y es que una

aplicar indistintamente el análisis, -pues al igual que un árbol está determinado por unas circunstancias y un ambiente físico, un poema o una pintura se encuentran determinados por un ambiente moral, por un mundo humano sometido a los factores de raza, medio y momento- la ley de la obra de arte se halla determinada por el conjunto que resulta del estado general del espíritu y las costumbres ambientes. Es más, el artista toma de la humanidad los materiales, en sus propios país y tiempo, combinándolos únicamente a fin de expresar mejor algún carácter esencial de su raza y de su época.

¹³⁴“Desde hace tiempo nos ocupa la cuestión de hasta qué punto el recitar es propio del saberse algo de memoria. No creo que todas las poesías que alguien se sabe de memoria puedan decirse ante otros...” Cf. Hans Georg Gadamer, *Arte y verdad...* op. cit. Pag. 51

comprensión completa implica un estar diciendo constantemente sopesado por el sentido, extremadamente fácil de percibir si no se logra con éxito.¹³⁵ Goethe que fue un lector sobresaliente de sus propios textos veía en la lectura una especie de representación ante un escenario interior, imagen absolutamente precisa para una articulación idónea. La lectura en voz alta que es condición primera para que se dé en público debe hacer que se oiga como 'texto' lo que va a llevar a cabo. De esto último se deduce que habrá inevitablemente, restricciones de espontaneidad por las que habrá que recurrir al 'tacto'. La indicación de Goethe nos recuerda que el intérprete ideal tiene que buscar una posición intermedia con el mismo hablar. Pensemos en el gran actor cuando al reproducir el hablar genuino de su guión nos hace olvidar que se le prescribió. Cuando se habla de verdad se hace con una palabra que rompe el silencio o lo protege. Intentamos definir una forma intermedia entre la ejecución plenamente abierta y esa ejecución sobre el escenario interior que consiste únicamente en ese oírse dentro fabricando lenguaje al mismo tiempo. Como el buen actor que comprende, no recita de memoria y tiene la templanza de esperar a que llegue la palabra como si hablara con normalidad, nuestro intérprete ha de comprender así, no dejándose nada atrás. Ningún buen intérprete desearía otra cosa sino su desaparición para que sea la obra la que llegue a expresarse. Leer un texto in recinto implica rayar incluso la anonimidad, la impersonalidad y esto está en relación no sólo con dirigir las energías a una comprensión instantánea y propia de su significado sino también de haber entendido y ser respetuoso con los procedimientos de su creación: la autonomía de su confección y más aún lo esencial de la obra literaria que es que la obra viva separada incluso de su creador. En referencia a lo inmediatamente expuesto cabe aludir que es cierto que los poetas pueden ser instructivos por su manera de leer, pero no por ello son un modelo ni mucho menos. El autor puede ser un buen intérprete de sí mismo pero no el intérprete privilegiado, aunque él mejor que nadie podría llegar a serlo. Esto está en conexión con el hecho esencial a la literatura de que la obra se separe de su genio, su tan mencionada naturaleza autónoma. El mismo autor en su propia ejecución ha de tomar distancia, tenerle respeto. Sólo por una razón: Verla volar.

Una buena actitud del intérprete del recinto puede asentarse en un silencioso hablar ante sí mismo porque a esa voz y a ese oído interno hay que concederle su sitio incluso en la ejecución viva y material. Más que aquí en ningún sitio, hay que darle cobijo a la presencia de esa voz inmaterial. Pero aún queda por exigirle al que porta la palabra en el recinto, un esfuerzo más, otro equilibrio. El de más peligro, que es el de darle posada también en la oralización al lenguaje musical, al ritmo. Es un paso aún más acá de la palabra, del casi cantar: Es entonar.

¹³⁵Hemos de admitir que hay textos incluso autores en los que en los habría que distinguir entre lo que es traspasable a la materialidad de la voz y lo que sólo se puede seguir con el oído interno. Detrás de la voz lírica hay siempre una voz que está por oírse, a punto de oírse o que nunca se dice porque es en el fondo norma y modelo que está previamente en nuestra imaginación. Sea como fuere cualquier utilización de la voz se subordina a la lectura y tiene su medida en la idealidad que sólo oye el oído interno, en el cual hasta desaparece el carácter contingente de la propia voz.

Si hemos dicho que el lenguaje de la música y el número -el préstamo de sus signos- confirió al lenguaje verbal el paso más para adentrarse en las tinieblas del sentido. Si también dijimos que es la alianza del sonido y del sentido el estatuto de autonomía del texto lírico, ¿cómo no dar a la voz su cadencia en el recinto? Aunque sólo sea para pagar con la misma moneda de autenticidad a la Verdad que vino a insertarse por naturaleza en la configuración del texto. Al intérprete del recinto se le pide una actuación que con toda la adecuación que las circunstancias puedan demandar, no pierda la vista del ritmo. El ritmo en tanto pulso vital es configuración del tiempo. Es decir la interpretación en el recinto ha de asentarse sobre los aspectos relativos a la capacidad de la obra de arte de detener el curso del tiempo y de devolverlo luego a una especie de presente intuitivo. Además toda lectura como toda escritura es figura temporal discontinua, su configuración última es que 'ella' está-ahí separada del proceso de su producción y está solamente 'ahí' como la obra que es. De forma que si la lectura está acompañada de una dicción que redunde, con sutileza extrema en ese quedar detenido, en ese quedar varado en el mismo sitio en el mismísimo surco del ritmo, se promueve en el que escucha también ese quedar sostenido. Ambos, intérprete y oyente son susceptibles de ser capturados en esa suerte de demora en la que si se abandonan, podrían desasirse de la sensación constante del tiempo mismo.

CAPÍTULO V

TIEMPO MITO Y RITO

5.1 Previsión e Instinto

En lo que sigue para ir concluyendo estas brevísimas consideraciones sobre el ritmo, vamos a recurrir a las aportaciones que Agustín García Calvo ofreció en su *Del ritmo del Lenguaje*.¹³⁶

Una idea que es piedra de toque en este estudio del recientemente fallecido autor zamorano, es que el ritmo no pertenece al sistema de la lengua aunque haya entre ambos sutilísimas relaciones que arrojen luz sobre los aspectos más difíciles de capturar conceptualmente.

El ritmo en el lenguaje es algo más primitivo y general y acaso previo a las palabras y a la gramática. En el balbuceo del niño pongamos el caso; voz y ritmo están jugando y no participan en absoluto ni sistema lingüístico ni vocabulario, en las canciones o poesías extranjeras lo percibimos y gozamos lo mismo sin conocer su lengua. De lo que se extrae que el ritmo del lenguaje es la aplicación a la producción lingüística de algo mucho más vasto y general a lo que obedece todo aquello que se percibe temporalmente. En el tiempo, mejor dicho constituyendo el tiempo. Cosa diferente es que el lenguaje, cuyo sistema es articulado, es decir, constituido por las piezas de los fonemas o las frases, necesite para engarzarse (y al ensartarse producirse) hacerlo a golpes, a trechos de ritmo como los golpes del trabajo. El expediente etimológico de -ar-¹³⁷ es el mismo que se esconde tras los términos ritmo arte articulación armonía o rito y constituye el semantema técnico por excelencia.¹³⁸ Toda la articulación técnica de las cosas como la articulación rítmica del pensar ayudan a la articulación racional del mundo. En el caso del lenguaje, el ritmo que es la articulación del Tiempo, es medio que poseemos para hacernos la ilusión de que entendemos la compleja realidad que nos envuelve. El desmembramiento o división en piezas y la posterior construcción de éstas en las partes de un conjunto es lo mismo que ejecuta la operación del ritmo. De hecho hemos visto al ritmo esconder por un lado la sucesión sonora en sílabas o trechos y por otro ir casándolos o identificándolos en más o menos regulares alternancias para que sean otra vez lo mismo. Podemos pararnos a pensar que estas operaciones tanto de la técnica como del ritmo son contradictorias, como contradictorias son también las operaciones del pensamiento racional que suelen distinguirse con los nombres de análisis y síntesis.¹³⁹

Estamos sugiriendo que puede haber relación entre ritmo y pensamiento racional. Con el golpe del pie en el baile, el tiempo fuerte del compás, la parte marcada del pie métrico...el ritmo cualifica determinadamente la insoportable continuidad del tiempo. Esa masa indiscernible la divide en

¹³⁶ Agustín García Calvo, *Del Ritmo...* op cit.

¹³⁷ La raíz ar- cuya figura prehistórica podemos escribir HR- da como resultado en nuestras lenguas las siguientes derivaciones: ajustar, juntura, ensamblar, correspondencia, armonía, agrado, arte, orden...Cf. *Ibid.*, págs. 11 y 12.

¹³⁸ La técnica del trabajo, desde los golpes de yunque o el arado hasta la mismísima ingeniería industrial son los motores del progreso tecnológico de la humanidad. A lo que añadimos, ¿qué ocurre con los golpes del pensamiento? ¿Nos hacen también avanzar?

¹³⁹ Nos tienta la analogía del niño que desmonta un juguete para volverlo a montar.

alternancias de momentos diferentes e **igualándolos** los configura en esquemas determinados de repetición, co-medidos aritméticamente según razón.¹⁴⁰

De lo que se desprende que pretendemos un acercamiento reflexivo a las ambíguas relaciones entre el ritmo del lenguaje y el sistema de la lengua, o más profundo; entre el ritmo del cuerpo y el del lenguaje, que puede ser el del pensamiento y la razón.¹⁴¹ Ritmo del cuerpo decimos, por pertenecer a la propia naturaleza. Que el ritmo es algo que pertenece al mundo se muestra en el vivir, emigrar, volar de los animales a veces con ritmos notoriamente aritméticos o precisos. Se manifiesta también en la alternancia de las mareas, las estaciones o el pulso de los corazones. No obstante, habiendo por doquiera un ritmo natural de las cosas mismas, la producción *sensu stricto* o fabricación del ritmo es cosa tan específicamente humana que habría que sumar ese rasgo a los de las técnicas del fuego, la risa y el lenguaje racional; privilegios por los que el humano recibe definición. Si admitimos en cierto modo, una identificación entre los ritmos reales y sensibles con los esquemas mentales o racionales de los números o ritmos, hemos de admitir que la razón está imponiendo o creando directamente su instrumento corporal, los ritmos. De lo que finalmente inferimos que **el ritmo sea un instrumento corporal del que la razón hace uso.**

García Calvo nos ilustra de que la dimensión temporal o rítmica (representada tradicionalmente como horizontal) se entrecruza con otra dimensión que es la melódica (vertical). La escritura del lenguaje hablado, al estar reducida en principio a una configuración unidimensional, no cuenta con expedientes adecuados para señalar con la debida oposición los elementos rítmicos de los melódicos, ello ha dado lugar a grandes confusiones en la teoría. Por la melodía, por su modulación, realiza el castellano el acento en la palabra. Pues bien, al no coincidir el ritmo (horizontal) con la curva melódica por la que se realizan los acentos de la palabra, el ritmo 'desactiva' algunos de ellos que, independientemente de la contigüidad o prolongada falta de acentos, prosigue su normal producción:

Te mando mil besos
(dos seguidas tónicas)

¹⁴⁰En este sentido puede ser pertinente aludir a como García Calvo reflexiona sobre los dos sentidos del término *contar*: como cuenta y número y como cuento, relato y manera de dar cuenta de las cosas, o según también se dice, de racionalizarlas, sin olvidar como el término *razón* sigue funcionando así tanto para las relaciones matemáticas como para el razonamiento. Cf, Agustín García Calvo, *Del ritmo...* op cit. Pág 14

¹⁴¹Hemos de confesar que una de las intuiciones que ha ido paralela e incluso guiando todo el desarrollo de este trabajo ha sido la idea de ver en el ritmo como la 'nanotecnología' que va inserta en el proceder de la analogía propia de la creación poética. El mecanismo del ritmo -su reloj aritmético *sim-métrico*-es equivalente en miniatura al de las equivalencias o correspondencias por las que el poeta ve al mundo como un gran mecanismo armónico que en su girar desprende bellísimas muestras como de una música suprema. La meta de esta larga reflexión, reconocemos que sería según nuestro deseo, un posible desarrollo futuro de estas cuestiones del ritmo en todo el universo zambraniano. 'El ritmo es uno de los más profundos, decisivos fenómenos de la vida, especialmente de la creación humana, cuyo primer secreto descubrimiento en la aurora de la historia, tal vez, sea el ritmo' María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 1987, pag. 44.

		mán		míl	bé	
curva melódica	te	do			SOS	
Ritmo	.	/	.	.	/	.

(los tiempos marcados del ritmo coinciden con las tónicas pero no con todas claro)

Los elementos rítmicos son como el tiempo mismo, ajenos al sistema de la lengua y a su gramática; son por esencia temporales y en el sistema de la lengua, nada puede haber de temporal, puesto que allí todo es abstracción y por lo tanto ideal, acinético y eterno.

Una palabra no tiene ritmo alguno sino en el momento en que se realiza en el trance de la producción o por decirlo de otra manera, se lanza al tiempo. Ahora bien si afirmamos que los fenómenos rítmicos al inscribirse en la producción temporal del habla NO pertenecen al sistema gramatical, no podemos sostener que entre el sistema ideal de la lengua y la producción temporal exista un puro divorcio. Si existiera, no podríamos nunca haber hablado. Ese divorcio o fractura está atenuada por la **previsión** de las estructuras rítmicas. La anticipación mental de los casos que en la realización temporal del habla suelen darse, hace hasta cierto punto, que vengan a formar parte del sistema bajo forma de 'reglas' o normas, pero que no son sino previsión de actos contingentes.

Por eso no puede hablarse sino de tendencias rítmicas, en nuestra lengua por ejemplo donde el acento es el determinante rítmico principal, existe a la vez la tendencia natural a que las sílabas trabadas aparezcan preferentemente en la producción marcando el ritmo, mientras que las llanas o no trabadas lo hacen como intervalos rítmicos

re ver be ran do
 . / . / .

En base al alto grado de dependencia, en castellano, del ritmo respecto del acento tónico de las palabras¹⁴² se podrán incluso ir formulando reglas por tomarla de manera estricta dicha dependencia, hasta el punto de que la Métrica tradicional ha caído en la confusión de hablar de 'acentos de los versos'. Pero no podemos olvidar que estas 'reglas' que nos hablan de esa fuerte tendencia, no pueden ser tomadas como normas del sistema de la lengua (como lo son las sintácticas), ya que al referirse a la producción rítmica, aluden a hechos temporales o sea ajenos al sistema. Lo que sí parece sugerir todo esto, es que la existencia de la previsión rítmica sugiere la presencia, si se nos permite, de una especie de 'instinto rítmico'. Este instinto no puede atribuirse por la buenas ni a lo natural ni tampoco propiamente atribuirse a la racionalidad.

Si lo esencial al ritmo es que establece la discontinuidad del tiempo y la articule a través del retorno de 'algo'. La medida pues o metro la produce el ritmo por la regularidad o isocronía del retorno de los tiempos marcados o sucesos repetitivos, permitiendo con ello una comparación y proporción

¹⁴²Ya en latín antiguo imperaba una cierta tendencia a la coincidencia de las marcas rítmicas con los acentos. Véase el senario yámbico que expone como ejemplo García Calvo. *Del ritmo del...* op. cit. pag. 42

entre las duraciones de los intervalos. Es esa especie de instinto la que hace en el baile, la música o el lenguaje métrico, producir retornos tan precisos y casi matemáticos y, en el caso del genio por ese instinto tratará la materia con la que está operando, distribuyéndola en proporcionadas partes según razón áurea.

Ante la constatación de esta capacidad, en primer lugar lo que cabe es detenerse a dejarse maravillado. Y a continuación pensar que por ese instinto rítmico la poesía es capaz de crear flamantes productos cognoscitivos, haciendo uso de un instrumento orgánico, corporal.

Si la articulación técnica del discurso verbal, la del pensar, se apoya en el instrumento corporal del ritmo -por el que adquiere ese *plus* de ambigüedad que tienen otros lenguajes extendidos hacia lo oscuro, como la música la matemática, estará siendo dotado de un instrumento de anticipación mental, de un anzuelo extendido hacia el pensamiento del hombre que aún no ha llegado, del hombre futuro que está por llegar. Dicho en un estilo zambraniano se trataría de, en la repisa volada del pensamiento donde el humano se abisma, permitirse una tan oscura como natural posibilidad de otear.

Para seguir avanzando en nuestros razonamientos sobre el recinto, podemos echar mano de un curioso experimento que Carcía Calvo menciona en su texto. A saber la continuidad de golpes iguales entre sí del mecansimos del reloj, tal vez por ese desprecio a la insoportable continuidad (si no necesidad rítmica), esos golpecitos del reloj decimos, somos incapaces de percibirlos como idénticos. Pero lo son, en efecto.¹⁴³ De lo que surge la apremiante duda : El ritmo, ¿lo producimos o lo percibimos? Ni lo uno ni lo otro, percepción y producción colaboran en su establecimiento. Ciertamente la boca del hablante y el oído del oyente, en lo tocante a los ritmos del lenguaje, no sólo no son opuestos son que están en relación de coparticipación. Lo cual es altamente significativo para nuestra proposición de una lectura lírica ante un auditorio colaborador.

Hemos visto como en nuestra lengua el ritmo tiene preferencia por manifestarse fundamentalmente en dependencia con el acento de las palabras pero qué duda cabe que hay otros elementos en la producción del habla que pueden igualmente cumplir esa función, por ejemplo el retorno de silencios o cortes rítmicos, la aliteración, la rima o la repetición a trechos proporcionados de un juego de timbres vocálicos reconocidos como los mismos pueden bastar para señalar retornos y configurar esquemas rítmicos. Ahora bien estos elementos normalmente se usan para compensar la irregularidad de las estructuras esenciales, cuyas unidades rítmicas en la producción del habla son la sílaba y la frase, a partir de las cuales se deben distinguir dos artes rítmicas. La Métrica en sentido

¹⁴³En el caso más normal de todos, oímos una alternancia yámbica -tic-tác- pero para incredulidad del experimentador, podemos oír invertido el módulo del ritmo -tíc-tac- o tomar los golpes no de dos en dos sino de tres en tres -tic-tic-tác- y así sucesivamente... Íbidem pag. 20 ss.

estricto y la versificación o rítmica de versos.¹⁴⁴ Lo que ocurre es que la rítmica de pies y la de versos aparecen continuamente combinándose y dando lugar a mútuos conflictos y compromisos, de lo que no tenemos espacio aquí para hablar como se merece. Ejemplos de esa compleja red de colaboración es el encabalgamiento por ejemplo, que encuentra gracia y juego apetecible en la ruptura, pues se siente redundante ya la coincidencia de ambas artes rítmicas; la sintáctica y la métrica. La doble amplitud de onda (en la rítmica de pies) derivada de la dominación del segundo de los pies o los tipos híbridos que optan por tomar como esquema de repetición módulos rítmicos¹⁴⁵ son ejemplos al fin muy cogidos con hilo que dan muestras de la intensa colaboración de ritmos. Tanto es así que hasta los más avezados teóricos en prosodia han reconocido que su estudio pormenorizado no sería suficiente para hacernos entender sensitivamente lo que por abstracción se sabe, y por decirlo *metafóricamente, está sólo en el oído y en el tiempo*. Sólo la lectura y sobre todo la lectura en voz alta, hace que la formulación escrita se vuelva temporal; desarrollando así el ritmo sus alternancias y vaivenes.

5.2 Religio

Si en el primer capítulo utilizábamos como base de apoyo a nuestro inicial planteamiento los pilares clásicos de la Lirica y la Retórica, en este último capítulo recurriremos a una tercera columna casi vertebral en occidente relacionada en este caso con la religiosidad; nos referimos al cosmos de la Mitología grecolatina. De entrada podemos comenzar arguyendo tres razones. La primera, comprender a George Santayana, autor en el que nos vamos a sustentar como se verá, para la progresión de este penúltimo tramo del trabajo, dadas como se sabe, sus enriquecedoras elucubraciones en torno al ámbito religioso.

En segundo lugar porque ese enjundioso politeísmo de la mitología, aún pervive en nosotros como lengua madre de la imaginación y pese a todas las revoluciones y mezclas, es la lengua clásica del arte y de la poesía que ningún otro medio de expresión ha podido superar.

En tercer lugar porque para ahondar con profundidad en la esencia función y naturaleza de la voz poética, no parece descabellado hacerse la siguiente pregunta. ¿Hubo alguna vez diferencia fundamental entre Religión y Poesía? Para responder a esa cuestión podíamos empezar por delimitar que un dios es una pensada victoria de la mente sobre la Naturaleza. A partir de ahí, es más cómodo pensar que la mentalidad del mundo helénico lo que hizo fue un estudio atento de los fenómenos

¹⁴⁴Métrica en sentido estricto: basada en los pies métricos tiene su procedencia es el canto. La Versificación o rítmica de Versos: basada en el retorno de los cortes o silencios tiene su origen a la vuelta de las pausas sintácticas del lenguaje hablado mismo. *Ibidem*. pag. 51

¹⁴⁵Estos tipos optan por tomar como esquema de repetición los módulos mismos donde los elementos no son ya las sílabas que formaban los pies o metros sino los pies o metros mismos, donde se comprende requerirse una largura de la serie tres o cuatro veces mayor que la del verso para que se perciba ese ritmo de ritmos. *Ibidem* pag. 85

naturales y respondió a ellos con un rápido sentido de afinidad y comprensión. Los dioses paganos, no eran sino las articuladas voces de la Naturaleza y la pasión. La filosofía por su parte, no fue en sus comienzos sino espontánea religión de la conciencia y el pensamiento. Hay algo que une tanto a poesía como a religiosidad y que por ello alumbra esta identificación. A saber, la contemplación por parte de ambas de armonías ideales.

La religión que alguien profesa es la poesía en la que cree. Si esa es su similitud, ¿cuáles son sus diferencias? Los dos elementos que caracterizan a la religión viva pueden resumirse en dos: Los productos de la fantasía, es decir la expansión imaginativa que es capaz de reunir leyendas hasta fijar el dogma y la aplicabilidad o sea, su implementación práctica.

Tras este discernimiento parece insinuarse mejor que la poesía es religión sin compromiso ni fidelidad de respuesta. Fijémonos en los primordiales himnos homéricos por ejemplo y observaremos como el poeta transforma las analogías de la naturaleza externa en concepciones de ideales morales, de seres gloriosos llenos de juventud y serenidad, de pasión y de sabiduría, de hecho hab sobrevivido tanto tiempo por su pura significación moral y su verdad poética. Poesía es religión en tanto que está fija en las cosas eternas y porque sin exigencia de aplicación práctica sigue sometiendo a quien la experimenta, a un examen del corazón.

Que duda cabe que al proferir tales enunciados, por supuesto de la mano de Santallana favorecemos la entrada de nuestro recorrido en el terreno del rito. Y es parada obligada no sólo por hablar del pensamiento mítico, sino también porque el rito en sí, no es sino el ritmo con que el hombre divide al tiempo sucesivo. Si tensionamos demasiado con tales enunciados corremos peligro de levantar -dirán algunos- los pies del suelo, aunque también estaremos más cerca de poder esbozar la aérea cúpula del recinto que estamos construyendo.

La facultad de la imaginación, la *fonction fabulatrice*, obsesiona a Santayana tanto como a Nietzsche o a Bergson pues entienden que es el lugar donde se asienta la capacidad de infinito del hombre y lo que le permite superar tanto la pasividad de los sentidos como la rigidez de las categorías científicas. En este sentido, la intuición que acompañará a Santayana hasta el fin de su vida y que explica sus principales postulados, es que la imaginación, la creatividad artística es el Templo del espíritu. Las consecuencias de esto son no sólo la exaltación de la poesía sino su identificación con la filosofía y la religión.¹⁴⁶ En lo que se refiere a la identidad de Filosofía y Religión, para Santayana

¹⁴⁶“La poesía es una chispa de lo divino y una incitación a la vida religiosa...Religión es poesía que se torna en guía de la vida, poesía que sustituye o le sobrevive a la ciencia en aproximación a la más alta realidad. Poesía es religión con permiso de ir a la deriva, sin puntos de aplicación a la conducta y sin una expresión en el credo y en el dogma; es religión sin eficacia práctica y sin ilusión metafísica” Cf. George Santayana, *Interpretaciones de Poesía y Religión*,

la Filosofía es igual que la Religión, una tercera y última clase de Poesía. La imaginación del gran filósofo toca a los preceptos de la moral y a los ideales de la razón atribuyéndoles un alcance mayor y una mejor realización de lo que la experiencia podría mostrar que poseen. De hecho, tienden siempre a revestir de validez universal las armonías de su pensamiento personal y a asignar a sus ideales una omnipotencia latente y una victoria última sobre las fuerzas irracionales. Esto que obviamente es un tipo de poesía es al mismo tiempo la religión espontánea de la conciencia y el pensamiento. Gadamer mismo en la obra que hemos utilizado, recuerda como estudiante de filología, la complejidad que le asaltaba cuando tenía que traducir la palabra *logos*, (razón- palabra-pensamiento- ciencia...). Esta extrema equívocidad del término recoge el momento en que se cifró en ella reduciéndolas, no sólo a las fuerzas brutas del poder de la naturaleza, sino que a su vez contiene todo lo que su embrión primitivo – el *muthos*- aglomeraba/aglutinaba en la inmensidad de su cosmovisión poética. Por eso, por lo inabarcable que sigue siendo aún la ciencia, el pensamiento y la naturaleza, sigue teniendo la palabra *logos* -fraguada en y con todo ese cosmos en el mismo fósil etimológico- capacidad de providencia. Providencia que no es sino proyección, aspiración y esperanza. La razón misma cuando se dispone a otear el futuro o cuando pretende ir más allá de la frontera ordinaria de lo dado.

Santayana reconoce que la poesía debe cumplir como toda obra de arte determinados requisitos formales: Por una parte el ritmo y la armonía, pautas o medidas matemáticas aplicadas a su materia que es la palabra y por otra como nota más suya el “eufuismo”, término que alude a una especie de culteranismo, un cierto refinamiento de vocabulario y una cierta complejidad de estilo que es más una cualidad espiritual que verbal.¹⁴⁷ Ahora bien, estos tres requisitos son sólo condición necesaria, pero no suficiente de la gran literatura. Invocando a la tesis aristotélica de que la poesía es más verdadera que la Historia, sostiene que el factor principal de la obra literaria es su mensaje o contenido que se cifra en una visión moral del mundo. La poesía más noble ha de expresar también la carga moral de la vida y ha de ser rica en sabiduría. Si después de haber expulsado a los artistas, Platón se revela como un gran poeta en la *República*, es porque las abstractas construcciones de la ciencia saben representar la realidad del mundo pero no la del alma¹⁴⁸. Para Santayana varias circunstancias podrían sugerir que la función suprema de la poesía está aún por encontrar. Platón pese

Teorema, Cátedra, Madrid, 1993, pág. 226

¹⁴⁷Término que alude al Euphuus de Lyly de moda en la literatura inglesa del XVII. En George Santayana, *Interpretaciones...* op. cit.

¹⁴⁸En las *Leyes*, Platón readmite e incluso explota políticamente a los poetas en la ciudad. En la República la función “mediadora” del poeta es “peligrosa” para los demás mientras se mantiene próxima a los espejismos de la fogata. Pero cuando el esclavo sale de la caverna al aire libre ha de acostumar primero su vista a la pálida luz de las estrellas y el reflejo nocturno en la superficie de los lagos, porque lo cegaría la luz del Sol (símbolo del bien). Sobre la posibilidad de mirar directamente a la fuente de esa luz la actitud de Platón es vacilante, y ello le induce a veces a apelar al recurso a la aproximación indirecta por vía de mediaciones, como el mito, la analogía o la metáfora, en cuya confección la función del poeta cobra visos positivos. Cf. George Santayana, *Interpretaciones...* op. cit. Pág. 23.

a condenar a Homero, fue él mismo una especie de poeta. ¿Por qué los hombres prácticos siguen reservando un lugar a la imaginación en el fondo de su mundo? Porque el mundo de la ciencia y de la práctica extraído mediante la abstracción es demasiado violento; la imagen del mundo que aporta la ciencia y el sentido común es incompleta, en el sentido de descarnada.

Ciertamente, más allá de lo descubierto, está lo descubrible, más allá de lo actual, lo posible. La ciencia y la Historia no está agotadas, son tan infinitas en sus indeterminadas direcciones como fantasiosas en su indeterminación. Son las mentes más profundas las que usualmente abren la puerta a la imaginación, ya que son estas mentes las que perciben la grandeza de los problemas de la vida y la inadecuación del entendimiento para resolverlos con sus propios recursos. Cuando se emplea así la imaginación, los maestros religiosos hablan de profecía o revelación, los filósofos de razón superior- En definitiva sinónimos todos de una intuición que no nos ha engañado, sino que muchas veces ha acertado en las verdades últimas. La ausencia de verificación es lo que distingue a la profecía, de la revelación de la Ciencia, donde ya la fe desaparece. La destrucción del edificio de la razón puede a veces poner al descubierto sus fundamentos.

“Así como el verso quiebra el orden prosaico de las sílabas y las somete a una medida reconocible y placentera, así la poesía también quiebra la pintura prosaica de la experiencia para introducir en ella un ritmo más adecuado e inteligible para la mente. En uno y otro caso, la operación es esencialmente la misma.”¹⁴⁹

Cuando la poesía se eleva por encima de sus expresiones elementales sujetas a ritmo, al eufuismo o a la narración de su historia y toma conciencia de su función suprema, entonces el gran poeta se da cuenta de por qué en sus orígenes estaba tan próximo a la figura del profeta. La manera de operar de la religión es sólo una práctica imitación de la gran operación poética. Queremos decir que los objetos de la religión son ideales en pureza, expresiones transparentes de la experiencia moral y contrapartidas perfectas de las necesidades humanas. La base del dogma es la metáfora que supo elevarse a la misma región sutil tomando la savia del mismo suelo de la emoción. Para la gran poesía, todo lo visible es sacramento al ver en todo signo externo, la gracia interior de la que está sedienta el alma. El poeta que no infunde a su ideación un sentido moral ha olvidado su misión o no ha cavado su pozo con la suficiente profundidad para llegar a los manantiales subterráneos de su propio ser.

Según Santallana 'la religión es un eco imaginativo de las cosas naturales y morales y si este eco ha de estar bien afinado nuestro oído primero debe prestar atención a los sonidos naturales de donde vamos a desarrollar la armonía religiosa'.

Todo está ritmado en nuestra vidas; los latidos de nuestro corazón ritman nuestro cuerpo, los

¹⁴⁹ “ Los pitagóricos por tanto llevaban razón cuando hacían del número la esencia del mundo cognoscible, y Platón estaba en lo cierto cuando dijo que la armonía era la primera condición del bien suprem. El hombre bueno es un poeta cuyas sílabas son acciones y producen armonía en la Naturaleza. El poeta es un reconstructor de la imaginación, que produce en ella armonía. Y no es un poeta completo si la totalidad de su imaginación no está sintonizada y no funde toda su experiencia en una sinfonía única.” Íbidem pag. 215

ciclos estacionales y astrales marcan el paso de nuestra vida. Cuando andamos, nuestros pies y nuestros brazos se mueven rítmicamente. Cuando viajamos en tren sus ruidos, como decía Amado Alonso, nos sirven para recordar los distintos pies métricos básicos. Incluso hay quien considera que no podemos prescindir de los ritos porque la recurrencia es la base de nuestra vida. Somos seres rituales porque somos seres necesitados de ritmo. Esta globalidad armónica, está en relación con el poder mágico de la palabra, que ya aparece en Georgias de Leontini. Quien aportó a la tradición ateniense de la oratoria política una nueva técnica que explotaba el ritmo griego. Su creencia básica consistía en el hechizo de la palabra por medio de la cual se calman los miedos. Se mitigan las penas y se acrecienta el gozo o la misericordia. Georgias es pues quien acerca esta poesía primitiva de expresión religiosa casi oracular de este último capítulo nuestro, al de la retórica cuando iniciamos nuestro recorrido. De nuevo para Santayana aunque un poema no se compone contando ni mucho menos las sílabas con los dedos, número es el sinónimo más poético de verso y medida el equivalente más significativo de belleza bondad y quizá incluso de verdad. Y esto es así porque la perfección requiere que el orden reine no sólo en el todo sino en cada parte y que esas partes se coordinen mutuamente con las de un cosmos mayor. Si la diferencia entre la prosa y el verso consistiera solamente en la medida, esa diferencia tendría que ser semejante a la que hay entre una joya y la arcilla. La materia del lenguaje es la palabra y el material sensible de la palabra el sonido. Así un lenguaje que aspira a ser símbolo ha de ser embellecido con la medida y la forma de hecho, los símbolos lo son porque tiene una realidad sensible, propia, una eufonía que apela a nuestros sentidos. La lengua elegirá aquellas formas de expresión que tengan gracia natural como mera sensación y sonido. La memoria retendrá estas frases y así pasarán de mente en mente hasta convertirse en cauce de tradición. Sabemos que la forma más alta de tal eufonía es la canción (la que mejor se retiene), en ella la voz se estremece plenamente y en la pura proporción numérica. Pero este tipo de eufonía extrema la perdimos, sacrificándola casi completamente en el habla. Un habla que se adapta a la cada vez más compleja inteligencia que tiene el reto constante de expresar pensamientos célebres y abstractos. Extinguida la pura canción de la lírica, queda aún en el habla cierta musicalidad emanada de la naturaleza y el orden de las consonantes y vocales.

El poeta en su labor de restaurador de lo viejo, de lustrador de lo olvidado o perdido puede volver a sacarle brillo a los sonidos, por ello al acomodar la palabra a los moldes del metro o el ritmo, le añade un poder más alto y distinto al significado; hasta el punto de que a veces sólo las cualidades sensoriales son suficientes para comunicar una emoción exaltada. Esa que sugiere la presencia de una belleza verdadera. “ Los pitagóricos por tanto llevaban razón cuando hacían del número la esencia del mundo cognoscible y Platón estaba en lo cierto cuando dijo que la armonía era la primera condición del Bien supremo. El hombre bueno es un poeta cuyas sílabas son acciones que producen armonía en la naturaleza (...) y no es poeta completo si la totalidad de su imaginación no está

sintonizada y no funde toda su experiencia en una sinfonía única”¹⁵⁰

En esa capacidad y necesidad de estar captando y comunicando una armonía tan amplia se guarece tanto su antigua filiación de profeta como su valor moral.

5.3 Duelo de voces del poeta. Su sacrificio.

Puestas así las cosas, detengámonos de nuevo unos instantes en la siempre elocuente mirada etimológica, para distinguir con nitidez el modo de comunicación del poeta.

Prorsus: Hace referencia a aquello que discurre en línea recta, sin interrupciones; de lo que se infiere que es propio de la prosa la abundancia de detalles de una presencia rectora que busca la exactitud de los acontecimientos para que visualicemos con acuidad aquello que se nos explica pero que en ningún momento podemos ver más que como experiencia ajena, a cuya traducción verbal, en todo caso tenemos el privilegio de asistir. Propia de la prosa entonces, es la naturaleza inequívocamente documental, por lo que su ámbito no es otro que la cursividad.

Versus: En cambio es el surco que como el arado que rotura la tierra, se detiene y da la vuelta para repetir otra vez un mismo curso, de forma que la naturaleza suya es la recursividad. El poema justo al contrario que la prosa reduce la presentación de la anécdota a sus trazos esenciales, hace ingresar el discurso en un ámbito en el que la subjetividad de quien escribe se ha diluido en sus palabras, con la consecuencia de que nos es muy fácil adueñarnos de la experiencia en cuyo centro el poema nos instala; nos mueve a buscar en los recuerdos unos datos y circunstancias, no necesariamente análogos, de manera que la implicación, puede llegar a ser máxima.

Diríase que a veces emerge como una rara magia por la cual dejamos de percibir como ajenas las cosas que le ocurren a otro y pasamos a ser la misma consciencia que las vive.

La estructura regular de los versos se convierte en la red captora de toda la experiencia, puesta en relación emblemática, por si fuera poco, con el entero orden de las cosas. Cuando el yo poético se complace en una emoción intensa, en una construcción verbal que no progresa sino que contenida en frases que repetidamente circunvalan, como haría una espiral, en esa insistencia, puede uno discernir matices insospechados o llegar incluso al valor último de la experiencia. Y es que la considerable sujeción a un conjunto de reglas -a las que se presta esta especial manera de comunicación- necesariamente tiene que conducir a algún lugar. Obligar a la lengua a disponerse en secuencias de longitud equivalente, a observar una regularidad en la distribución de los acentos e incluso hacer periódicamente una terminación similar representa sin duda hacer algo más.

Someter a la lengua a esta presión extraordinaria (estimulante y al cabo siempre creativa)

¹⁵⁰ Íbidem pags. 202-203

conlleve una serie de repercusiones; de un lado porque fuerza a tener en cuenta la dimensión más material de la lengua, a ser conscientes de lo que normalmente olvidamos: que las palabras tienen cada una una fisonomía, una música, un color determinado; por otro porque compromete al poeta a respetar las leyes del juego que él mismo ha elegido, sin traicionar por ello el verdadero sentido de lo que se ha propuesto escribir.

El economista y filósofo John Stuart Mill en su ensayo de 1859 titulado “Pensamientos sobre la poesía y sus distintas variedades”¹⁵¹ propone que poesía y elocuencia son ambas la expresión o declaración de un sentimiento. Pero si se nos consiente, la antítesis. Pues mientras que la elocuencia es escuchada, la poesía es oída como por azar. El orador se dirige obviamente a un auditorio, al que en todo momento tiene presente, la poesía en cambio descansa sobre una poderosa convención, que es la no consciencia del poeta de que alguien pueda estar escuchando, pues toda poesía es soliloquio íntimo, privado y a pesar de que más tarde acabe impresa y exhibida en el escaparate de una librería, lo que importa es que en la obra no exista la menor huella de una tal consciencia del público, precisamente para no adquirir un carácter oratorio.

“El actor sabe que el público está presente, pero si actúa como si lo supiera, hará mal su papel”. En esta idea sugerida por Mill tiene su origen la concepción de la poesía que defendió el *New Criticism* angloamericano durante los años cuarenta y cinco del siglo pasado. Para teóricos como Cleanth Brooks o Robert Penn Warren coautores del clásico *Understanding Poetry* de 1938, toda la poesía se apoya en una **organización substancialmente dramática**.

Un planteamiento dramático del poema nos revela aspectos fundamentales de su funcionamiento como por ejemplo el componente de indiscreción que hay en nuestra condición de lectores de poesía, (es como si nos hubiésemos entrometido un rato en la consciencia del otro). Ello da idea del esfuerzo que corresponde al lector -ante una trama de la que sólo conoce un fragmento- recomponer un mundo a partir de un breve texto aunque eso sí, altamente significativo.

Pues si bien el poeta lírico queda dispensado de construir una secuencia narrativa, de explicar una historia, esa libertad no le exime de dotar a la escena escogida de cuanta intensidad y sugerencias sean necesarias para que sea recuperado el sentido que aspira a transmitir.

El poeta por su parte, hábil, convincentemente vuelto de espaldas a su lector (cuya presencia como es lógico conoce, pero finge ignorar por convención), alude con perfecta naturalidad a los objetos y casos que forman parte de su mundo y ello le libera de descripciones innecesarias para el reconocimiento de aquella realidad.

Asumir este monólogo dramático, este desdoblamiento nos habla de la turbadora disociación de la identidad que le ha tocado vivir al artista y que tan genialmente reflejó Borges entre los cuentos

¹⁵¹ En Pere Bayart, *el contorno...* op cit. Pag. 182

y poemas de su libro bajo el sorprendente epígrafe “*Borges y Yo*”

" Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo, y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café, y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar."¹⁵²

El “otro” que describe Borges es un sujeto ilusorio que el escritor ha ayudado a erigir y que casi de forma vampírica se nutre de las vivencias del primero para hacerlas pasar como propias. Este yo ficticio hace suya la visión de las cosas que sostiene al yo real, pero “de manera vanidosa que las convierte en atributos de un actor”. Es la oportuna licencia que toma todo poeta cuando sacrifica la veracidad a la intensidad y la significación superior que aquello evoca. Y efectivamente este fenómeno de la impostación está latente siempre, pues aunque el poeta lleve a cabo un texto casi autobiográfico seguirá siendo impersonalizado, seguirá vigente el duelo porque al llevarlo al blanco del papel ya será presa de los límites del poema, sujeto ya a su expresión, esclavo de todo tipo de convenciones, estilizado a fin de cuentas. Tanto la voz más pretendidamente autobiográfica como la más dramatizada cobran sentido porque no son sino el resultado de una idéntica y calculada impostación, fruto de una inteligencia ordenadora que agita artificios para suscitar efectos expresivos. Esta concepción dramática del texto como juego de voces interno, es para nuestra reflexión global de lectura en voz alta verdaderamente significativa al dar en el 'recinto' la oportunidad a la otra voz de mostrarse en una casi escenificación.

Una consecuencia evidente de estas formulaciones es el consejo que brindó Michael Hamburger en su estudio sobre la lírica del siglo XX, titulado *La verdad de la poesía*:¹⁵³

“Los versos líricos...deben ser leídos con la clase de ajustes que hacemos en la poesía dramática; en todo caso, la primera persona de un poema lírico nunca debe ser identificada con el yo empírico del poeta. La primera persona de la poesía lírica ya sea primariamente confesional o primariamente dramática, sirve para expresar un gesto, no para documentar una identidad o para establecer hechos biográficos. Sólo cuando los poetas olvidan esto, la primera persona se vuelve “egoísta” y por lo general también aburrida...Como en todas las formas literarias que no sean el verso didáctico desnudo, toca al lector responder al gesto dramático sin saltar al

¹⁵² *Ibid.*, pag. 190

¹⁵³ En Pere Bayart, *El contorno del poema...* op. cit. Pag 188.

escenario. Difícilmente hay un poeta que valga la pena leer que no pida al lector que entienda y permita “la verdad de la máscaras”.

Una buena recitación de un poema, independientemente de que lo completa, al constituir su verdadera consumación física, tiene entre otras cosas tanta capacidad de percusión emocional porque desvela sugiere o entreabre las tramoyas más internas del poema, como ésta del juego de la identidad de voces (Yo empírico/Yo lírico) superpuestas en ambiguo duelo.

Volviendo a la primera idea de Stuart Mill que tanto acercaba en paradójica antítesis poesía y elocuencia, se podría dilucidar que después de que esa voz poética meditativa sale por fin de su ámbito más íntimo, al admitir la existencia de los demás y estableciendo por ello un conato de diálogo con ellos, ingresa en la oratoria. Se consuma en definitiva la vuelta completa. Nada descabellado si recordamos que, retóricos han sido siempre los recursos que ha utilizado toda poética.

No obstante volvamos a ese duelo de voces interno de Borges casi vampírico. John Keats bautizó en 1817 como “*capacidad negativa*” según la cual la peculiar naturaleza del artista siempre en pos de un conocimiento absoluto de las personas y de las cosas, anula su personalidad en el acto creativo con el fin de entrar en un contacto más profundo con aquellas. El poeta, verdadero “camaleón” según Keats, es aquel individuo especial que no puede impedir ser invadido por la identidad de los demás. La disponibilidad de su espíritu, la inagotable capacidad de empatía propicia ese estar vacante del poeta. No ser sujeto incluso, sino lugar...rasgos todos que conducen hacia la despersonalización y a la simulación en aras de sentir estados de ánimo que realmente no tiene, simplemente porque los comprende. Si el poeta es un *lugar* se recuperan entonces esas atribuciones oraculares, sacerdotales casi. En ese pequeño drama-duelo interno que se da contra sí mismo, en ese desdoblamiento, esa hendidura hecha a su yo por la generosa ofrenda ciega de dar... es donde quizás se encuentre reducido en esencia ese matiz de profeta sobrenatural, o simplemente el perdido prestigio de su autoridad.

5.4 Tempo del cuerpo mismo

Si bien en capítulos anteriores apuntamos el concepto de Duración de Henri Bergson para ayudarnos a mostrar el más profundo latido del ritmo, nos parece de relevancia, en este último capítulo dedicar un epígrafe a una ligerísima introspección en el pensamiento del autor francés.

En primer lugar porque fue fuente donde bebió María Zambrano y con razón, a partir de él encuentra mejor comprensión el concepto de Razón poética, meta de nuestro proyecto o su

inspiración.¹⁵⁴ Pasemos a ver con un mínimo de detenimiento algunas líneas maestras del pensamiento de Bergson.

Como no podía ser de otra manera, comenzaremos por la 'durée', sin duda, la piedra angular del pensamiento de este autor. La duración es el nombre de una serie fluida, en constante movimiento y de dirección irreversible, que al ser liquidez pura y genuino proceso identificado en principio como actividad de sujeto, significa invención, creación de formas y elaboración continua de lo absolutamente nuevo. Será interesante advertir que Bergson construye la noción de duración en torno precisamente a una discusión del concepto de número.¹⁵⁵

Se trata en general del descubrimiento de un aspecto de tiempo o estructura de la temporalidad que ejerce verdadera fascinación sobre este pensador. Advertimos que se trata de un núcleo de complejidad, pues no es un tiempo simple y real sino encerrado en sí mismo que genera un nuevo concepto de tiempo y que para el autor es el único medio además de existencia de la realidad y del sujeto, erigiéndose así en criterio de realidad y de conocimiento, en norma de actuación y de existencia. Así en Bergson este concepto se revela como base fundamental de una teoría del tiempo, de la conciencia y de las teorías de la percepción y de la memoria llevándolas finalmente a su inserción en la sociedad y en la moral. Hablamos entonces de un auténtico concepto de tiempo cuyos rasgos definidores son el crecimiento interior y despliegue, irreversibilidad y heterogeneidad. Puro reino de la dispersión y por ello de la originalidad. La simple medición por instantes no tiene cabida en esta concepción pues, un cómputo así sólo procedería de la introducción para su definición del espacio (gran enemigo del tiempo y de Bergson) como medio de división. No siendo eso posible cuando se atiende a la estructura de duración como flujo heterogéneo. La irreversibilidad se percibe en la duración como corriente que no se sabría cómo remontar y que por ello es fuente de novedad. La radical heterogeneidad se manifiesta en dos espacios de aplicación: el mundo orgánico y la

¹⁵⁴ La relación entre ambos pensadores se conoce, lo que a nosotros nos gustaría desarrollar es el modo en el que nuestro proyecto podría reunir a los dos; es decir mostrar por qué el 'recinto' podría ser espacio donde convergieran ambos pensadores. María Zambrano que busca decididamente una fusión de filosofía y poesía, ve en la Razón poética una especie de intuición intelectual con raíces en el pensamiento de Henri Bergson y con trazas de espiritualidad y vitalismo que utiliza como método fenomenológico para examinar las profundidades del espíritu humano, no totalmente accesibles a la razón discursiva. Valéry acercó la poesía al pensamiento, Zambrano hizo lo propio pero en sentido contrario, para ella había un modo de filosofar que conlleva la gracia, el don divino o el empleo del lenguaje sagrado para que la proposición filosófica resulte enunciada como un oráculo poemático. En un proyecto de trabajo futuro se podría analizar o recordar la filiación entre ambos autores Bergson y Zambrano pero a través del concepto de 'recinto'. Recinto de nuevo como espacio que protege a un concepto de ritmo fundado en el de Duración bergsoniano, donde la voz de un **cuerpo** es la protagonista principal, un lugar inmerso *en las mismas aguas de la vida*, que decía Teresa de Jesús; es decir un salón, un jardín, un teatro, un cine cerrado... cuya aspiración sea favorecer la aparición del Claro... el *Claro del Bosque* el claro del ser heideggeriano porque el hombre necesita para ver con hondura, al límite. Al marco que Ortega trazó en 'la isla del arte'.

¹⁵⁵ "Es un error considerar el concepto de espacio como un concepto de carácter físico o matemático solamente. En realidad, y esto es lo que Bergson pretende resaltar en su obra, es una actitud epistemológica fundada en toda una tradición y, por supuesto, en los logros -aparentemente positivos para Bergson- de la física newtoniana. Y, como tal actitud, presenta formas diferentes que se presentan en los modos de concebir la conciencia, la percepción, el cambio, la sociedad, etc..." Cf. Ignacio Izuzquiza, *Henri Bergson. La arquitectura del deseo*, prensas universitarias, Zaragoza, 1986 pág. 31

conciencia. Por esto último acabará relacionando la propia conciencia con la estructura viva. Pero además, al ubicar en la interioridad de la conciencia la ineludible existencia de duración pura, con toda su fuerza, la duración se convierte en sujeto y descubrimiento de sí mismo. De manera que hablamos ya de un modelo al que debe tenderse, una alternativa que va a modelizar al tiempo, al yo y a lo real. Uno de los más relevantes identificaciones a las que ya a partir de estos presupuestos es fácil llegar, es al radical ligazón que hace Bergson de Duración y Creación. La duración es el único ámbito donde admitir, pensar y elaborar la creación. Este rasgo de evolución creadora -ya vimos que al igualarlo con el impulso vital- apoyaba nuestras concepciones de ritmo, en tanto motor creador en la literatura o en las artes en general. En la tradición Bergson se ha considerado como un claro ejemplo de 'vitalismo', de hecho el concepto de vida es para el autor 'expresión real donde tiene lugar la duración, donde se manifiesta el tiempo y el yo reales, el ámbito de heterogeneidad y el lugar adecuado de creación'.¹⁵⁶ La vida considerada como impulso (*elàn vital*) es al mismo tiempo el origen del dinamismo. Al identificar vida con impulso, explicita que el modo de ser propio de la vida es el de originar procesos. Con su exigencia de creación, la vida cumple su origen.

Para llegar al establecimiento de la reflexión de que el poder creador está en la duración, en estos aspectos de fluidez, heterogeneidad y tensión, puede ser conveniente aclarar la importancia del factor temporal que va inmersa en el concepto de vida de Bergson:

“Allí donde algo vive hay, abierto, en alguna parte, un registro donde se inscribe el tiempo”¹⁵⁷

El tiempo se manifiesta siempre en la estructura de lo vivo y el tiempo que se iguala a la vida es el sometido a la duración, así la vida es también duración y se somete a sus rasgos propios. Esa igualdad entre vida y duración extendida sobre la vida de la conciencia es o creemos nosotros que se manifiesta al poeta en forma de ritmo, de número. De ahí el valor ingresivo de la voz poética, la irreversibilidad de la desatadura de sus metros, su carácter de fluidez y reposo, inscritos como vimos en su expediente etimológico (*apithmos reo*) o ese elemento tensional por el que parece ajustar sentido y materia acústica. Huelga decir lo superficialmente que nos vemos obligados a presentar las ideas esenciales de la obra de Bergson o lo pertinentes que serían ulteriores reflexiones, pero para poder apenas entablar un mínimo diálogo con los conceptos de este autor, cabe señalar al menos su sugestiva teoría de la percepción¹⁵⁸. Sobre su teoría de la percepción gira la importancia que le concede a la **memoria**, por ejemplo, cuyo papel será central en su pensamiento pero sobre todo al **cuerpo**. El cuerpo

¹⁵⁶“En verdad el concepto de vida utilizado por Bergson es un sumidero de influencias en las que quedan transformadas, adquiriendo una forma nueva”. Íbidem pág. 54

¹⁵⁷ Henri Bergson, *La evolución creadora*, 1907, ed de André Robinet, Edición del Centenario, París, Presses universitaires de France, 1959.pag. 508

¹⁵⁸La percepción se sitúa siempre en la línea de la acción virtual, de la acción posible y no de la realizada. La percepción mantiene como un ribete de indeterminación que ofrece una franja para la posibilidad/creatividad. Orientada la percepción del cuerpo a la acción, éste ejerce un papel de filtro perceptivo, dictado por los intereses de una acción determinada, de forma que para Bergson en el propio cuerpo se entabla, entre otras cosas, la batalla entre la realidad y la posibilidad.

precisamente, a nosotros nos interesa especialmente en tanto protagonista del recinto y portavoz del acto poético. El cuerpo como centro del acontecimiento vivo nos compete radicalmente.

Para el autor de *Matière et memoire*, no sólo existe un estrecho parentesco entre la inteligencia y el cuerpo sino mucho más. El cuerpo es un lugar donde pueden analizarse las relaciones entre materia viva, es una 'máquina organizada'.

En otro sentido, como el cuerpo posibilita la existencia misma del presente (el presente es por esencia, puro cuerpo, sensorio-motor) a través del cuerpo y sólo por él se alcanza el nivel de acción. El cuerpo es un verdadero 'operador' que pone en funcionamiento el sentido del tiempo y el de la acción. Siendo como es, puro dinamismo, es él mismo centro de acción. Enunciamos para terminar tres ideas de esta concepción del cuerpo en el universo bergsoniano, cruciales, según creemos, en relación a nuestro planteamiento:

Uno El presente posee en esencia un carácter sensorio-motor evidente, por eso es equivalente al cuerpo.

Dos Toda acción que, hasta que se cumpla es proceso, es duración radical y la duración implica detención del proceso temporal.

Tres La conciencia del propio cuerpo es la conciencia de la acción; de ahí se deriva su capacidad transformadora, actuante ...si se quiere incluso sus potencialidades retóricas.

El 'recinto' es enmarcado espacio donde no sólo observar la duración del ritmo – su impulso vital- como si de un laboratorio se tratara, su acotación nos permite demarcarlo de la sensación o percepción de tiempo real, cotidiano (impuro para Bergson), donde no sólo se observa decimos, este aspecto temporal sino que se potencia y que finalmente se experimenta. O dicho de otra manera en el 'recinto' la duración bergsoniana se manifiesta.

El hombre o héroe bergsoniano sufre la tragedia de la constante batalla contra el límite y eso es lo que le hace estar sometido a la tensión de la creación. En esa invención continuada se realiza a sí mismo y encuentra tranquilidad. Esbozando un héroe u hombre ideal acaba trazando o desembocando Bergson en los aspectos morales y éticos de una actitud de apertura y dinamismo que se desprende de ese llevar la duración a todos los aspectos de lo real. En esa lucha denodada contra el límite, al tiempo que educador de sensibilidad, el héroe bergsoniano es místico, de hecho Bergson al final de su obra acaba reivindicando la mística por su capacidad de reformar la razón . (urgente tanto para Bergson como para Zambrano). Dada la exigencia de pensar en un nuevo tipo de razón desde los mismos márgenes de la razón habitual, la tradición mística debe ser valorizada de nuevo para Bergson al ser la misma actuación creadora, el pensamiento mismo del límite y de la inconmensurabilidad. Es a su vez la que expresa y puede soportar, de un modo más contundente, la tensión a la que el sujeto se ve sometido. Desde una reivindicación de la mística es desde donde puede

entenderse la necesidad de soportar los continuados desafíos que comporta el vivir en un radical estado de apertura.

La *durée* bergsoniana apareció ligada a todo un clima artístico, los impresionistas, surrealistas en general el arte contemporáneo. Antonio Machado asistió al curso de Bergson en París como se sabe y aunque en las notas sobre el autor francés en *Los Complementarios*, acabe hablando de la necesidad de una ideología antibergsoniana marcadamente intelectualista, tal vez por la enorme influencia que el filósofo tuvo en los escritores del XX, sus ideas calaron en él. Machado señaló en ocasiones que la poesía era 'un arte temporal, basado en la recurrencia de ciertos ritmos y en recursos técnicos que producen en el lector y más aún en el oyente, -pues la temporalidad de la lírica se percibe sobre todo por el oído- la impresión de un devenir acontecido en el tiempo" Juan de Mairena incide en que la poesía es palabra en el tiempo y que el deber de un maestro de poética consiste en enseñar a sus alumnos a reforzar la temporalidad del verso. También nos parece pertinentes estas palabras que Machado presenta al hablar del poeta José Moreno Villa sobre los elementos temporales del verso:

“ la rima -ce bijou d'un sou- que decía Verlaine, no es ya lo sabemos un elemento esencial de la lírica. Se puede prescindir de ella, pero siempre a condición de sustituirla por algún otro elemento rítmico que haga sus veces. Esto quiere decir que comparte con otros medios, el ejercicio de una función esencial: Poner la palabra en el tiempo, y no en el tiempo amtemático, que es un mero concepto abstarcto, sino en el tiempo vital; darnos la emoción del tiempo...”¹⁵⁹

En enero de 1941 considerándose como un acto de resitencia contra 'la ocupación alemana' se pronunció en la Academia Francesa el elogio fúnebre de Henri Bergson por boca de Paul Valéry quien no por casualidad nos ayudará a sellar estos cinco capítulos antes de las conclusiones. He aquí al desnudo y sin comentario algunos extractos de su lección de poética¹⁶⁰

La obra del espíritu no existe sino en acto. Fuera de ese acto, lo que queda no es más que un objeto que no ofrece con el espíritu ninguna realización particular. (...) Un poema es un discurso que exige y que produce una relación continuada entre la voz que es y la que viene y que debe venir. Esa voz debe ser de tal modo, que se imponga y que excite el estado afectivo del cual el texto sea la única expresión verbal. Quitad la voz y la voz necesaria, y todo se vuelve arbitrario. El poema se cambia en una serie de signos que no están ligados más que por estar materialmente trazados los unos después de los otros. (...)

La ejecución del poema constituye el poema. Las obras del espíritu, poemas u otras, no se relacionan sino en eso que hace nacer lo que las hizo nacer a ellas mismas, y absolutamente en nada más.

¹⁵⁹Antonio Machado, *Los Complementarios*. ed. de Manuel Alvar, Cátedra, Madrid, 1980. pag.103

¹⁶⁰Paul Valéry, *Introducción a la Poética*, ed. de Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1975. pags 43 ss.

EPÍLOGO

A poco trecho de acabar, uno de los argumentos que con mayor fuerza nos encaminará a acometer la resolución final, será esta concepción de lenguaje en tanto que *figura viva* que en varias ocasiones¹⁶¹ ha explicado Aullón de Haro. A falta de mejor modo, pasamos a citarlo *in extenso* de una de estas ocasiones en palabras de este autor:

“El lenguaje, proceso de la potencia al acto, se realiza originalmente como figura viva y expresión simbolizadora, y en la medida en que penetra en la convencionalización, se aleja de su vivacidad espiritual primera identificable con la poesía. En principio además la escritura es concebible como forma visible del lenguaje, que retorna audible e invisible mediante la lectura, éste es un fenómeno vital portentoso. Al margen de la suma vivacidad de la poesía, el lenguaje que se habla y se escribe es acto, en el grado que fuere, de la figura viva, es decir síntesis de forma finita e infinitud, belleza y sublimidad; y la obra literaria en cuanto texto, discurso, es acto sido, que permanece representado escrituralmente, potencia oculta o latente hasta el cierto momento en que un sujeto, un lector, es decir la vivacidad del movimiento del espíritu transfiere la potencia al acto, tal como si aconteciera de nuevo, descifrado, nuevo acto vivo mediante la lectura. Por ello, la acción de leer es acción vivificante y reencuentro de espíritu, acto de dar vida otra vez a la potencia en otro sujeto, o mejor dicho ser otro sujeto, e introducir éste en el mundo de la vida del lenguaje creador personalizado en otro anterior sujeto, ser. En este sentido profundo y sólo en ése, leer es crear, y detenta un aspecto sacral y reproductor del mundo originario.”

En ese entendimiento de lenguaje en tanto que figura viva, síntesis positiva de sublimidad y belleza y síntesis necesaria de materia y espíritu puede estar la cuestión esencial del lenguaje, la lectura y de nuestro 'recinto'; que es lectura doblemente viva. Plotino consideraba la belleza de los cuerpos no sólo respecto de la vista sino del “ámbito del oído y conforme a combinaciones de palabras” y que la escala platónica alcanza la belleza de las cosas inmateriales, hasta lo Uno o Bien que es principio sumo de la belleza.¹⁶²

¹⁶¹Cf. Aullón de Haro, P. “Un ensayo crítico sobre la ciencia del lenguaje”, en *Ciencias del lenguaje y de las lenguas naturales*, Madrid, Verbum /Teoría/crítica), 1996, pp. 23-38; “Posibilidad de la Poesía”, en *Serta*, 3 (1998), pp.63-73 (reimpreso en la *Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, de. J. Pérez Bazo, Málaga, *Analecta Malacitana*, 2000).

¹⁶²Cf. Plotino, *Enéadas, I-II*, I,6 (con Porfirio, Vida de Plotino), ed. de Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1982, pag. 380.

Hemos visto como el valor cualitativo del número somete al metro a variaciones e incluso a una suerte de desaliño, generando una cobertura de espontaneidad y de imperfección que vela o esconde una compleja figura a la que la lengua está siendo sometida. El disimulo de ese medido artificio es tarea añadida a la labor del genio. Ese principio de imperceptibilidad de la mejor figura puede hacer que los efectos más sutiles del número poético pasen desapercibidos o simplemente ignorados. Lo concerniente a lo oral-rítmico en definitiva no parece dejarse someter a un estudio sistemático por su dependencia al momento temporal al que se lanza constituyendo tiempo mismo. Una lectura privada y silenciosa puede poner en entredicho la autonomía formal de estas configuraciones, por eso proponemos el marco vivo del 'recinto' que haga de lupa o casi ya de probeta, de experimento *in vivo* donde se dé visibilidad a las fórmulas de repetición de un lenguaje que vibra o avanza como el agua o las sombras hacia lo inefable. Toda esa dimensión sensorial a fin de cuentas que constituye la configuración cualitativa del texto lírico. Y decimos con Zumthor¹⁶³ que

“en efecto, es en la actuación donde se fija, en el tiempo de una audición, el punto de integración de todos los elementos que constituyen la obra; donde se crea y se recrea su única unidad vivida: la unidad de esa presencia, manifestada por el sonido de esa voz”.

Como ya hemos referido en alguna ocasión, una intervención oral sabemos que implica o produce un efecto moral; la impresión en el oyente de una lealtad menos discutible que la de la comunicación diferida, de una veracidad más probable y más persuasiva. Por eso sin duda, el testimonio judicial, la absolución y la condena se pronuncian de viva voz.¹⁶⁴ Toda comunicación oral por ser obra de la voz, palabra proferida por quien se atribuye o posee el derecho de hacerlo establece un acto de autoridad; acto único, imposible de repetir de forma idéntica. En su caso el intérprete de la poesía, gracias al inusitado uso de la palabra, vuelve susceptible de interpretación lo que se vive. El lenguaje se convierte verdaderamente en signo de las cosas y significativo de sí mismo a la vez, revelando a quienes lo escuchan la unidad de mundo. Así es como, por debajo de contradicciones, la voz poética se recibe muy próxima a la del sacerdote, el príncipe o el juez, gracias a las sonoridades que emanan de la boca y de su cuerpo.

Un mensaje no se reduce a su contenido manifiesto sino que lleva consigo otro latente, construido por el *medium* que lo transmite. Una ejecución pública poética no es comprensible ni analizable más que desde el punto de vista de una fenomenología de la recepción. Una situación de escucha como instancia de realización plenaria implica competencia; más allá de un saber-hacer o

¹⁶³Paul Zumthor, *La letra y la voz de la literatura...*op.cit. pag.198.

¹⁶⁴Sobre estos puntos se ha concentrado una larga serie de investigaciones en América desde 1945 y en Europa veinte años más tarde: análisis de los 'actos de palabra', o de unos elementos no lingüísticos de la expresión 'quinésico', proxémico; la "lingüística del discurso" francesa; con relación a los textos literarios, "la estética de la recepción" alemana. *Ibidem* Pag. 32-33

saber-decir, manifiesta un saber estar en la duración y en el espacio. Y el referente global que se impone es del orden del cuerpo, porque es por el cuerpo por el que estamos en el tiempo y en el espacio; la voz, esa emanación nuestra lo proclama. Anclada servilmente a ese espacio y momento, la lengua se llena de color...nada es así neutro, las palabras brillan cargadas de intención, y de olor huelen a hombre y a tierra por ese compromiso directo con los que están presentes y allí vivos.

En el 'recinto' se da una acción doble: emisión y recepción; de donde surge básicamente un lazo emocional entre el ejecutante y el público en virtud del cual, pueden darse instancias de simbolización, de integración de la multiplicidad de los campos semánticos en la unicidad de la presencia e incluso de integración de nuestra relatividad corporal en la armonía cósmica significada por la voz. Y no debe sorprendernos nada de esto si lo que pretendemos es imaginar un espacio enfocado a la *Transitividad* del instrumento humano por excelencia: La expresión verbal.

No olvidemos que un recinto tal como lo estamos concibiendo, concede a su vez espacio público al silencio, el fondo verdadero del que la palabra poética mana y donde torna luego a adentrarse¹⁶⁵. El acto poético entraña o exige una disposición sagrada para dar cabida a esa atmósfera de ritualidad fundamental que predispone a ver como el lenguaje hace gala de su figura artística. Como decía Antonio Machado¹⁶⁶, el material del que el poeta dispone para fraguar su obra son las palabras, tan manoseadas por el habla cotidiana; ver a las desgastadas monedas de la lengua tintineando unas con otras y ofreciendo en esa danza sentidos inusitados, exige aislar a quien lo observa, como mínimo de los ruidos cotidianos, ponerlo a salvo del diálogo interior que nunca cesa. Promover en fin la posición hermenéutica de la escucha de lo que está por venir y de la acción que desencadena.

Una de las razones por las que en nuestra sociedad la poesía se toma en el mejor de los casos, por actividad marginal es por estar desde muchos ángulos la sociedad decimos, de espaldas al mundo oral. Por lo mismo le cuesta incluso entender qué significa la retórica. Fue precisamente con ella con la que empezamos el camino que ahora estamos dando por finalizado, en las primeras posadas clásicas de la Lírica y la Oratoria grecorromanas. No en vano el fin natural de ambas consistía en la comunicación vocal. El poema sigue teniendo esa finalidad, aunque tenga que pasar por la escritura para garantizar su transmisión, conservación, archivo e incluso ennoblecimiento, por ello en nuestra humilde opinión, debería alojarse más a menudo en confinados espacios donde al cesar los ruidos, puedan escucharse los timbres, la voz del propio cuerpo con los que el poeta alzó su edificio. Aunque sólo sea para dar la oportunidad de que se entienda un oficio que es tan antiguo como artesanal.

¹⁶⁵“La palabra de la poesía temblará siempre sobre el silencio y sólo la órbita de un ritmo podrá sostenerla” María Zambrano, *Dictados y sentencias*, Edhasa, Barcelona, 1999.

¹⁶⁶ Cf. Antonio Machado, *Los Complementarios*, op. cit. Pag. 98.

Volveremos con Antonio Machado a recordar que la poesía *es palabra en el tiempo*, lo hacemos porque de ese enunciado se desprenden dos de las ideas centrales que hemos estado circunvalando:

1 Que la palabra poética tiene en el ritmo su exclusivo y propio tiempo, que es el de la acumulación ritual, el del Mito. Esto explica que haya sido el ritmo el corazón palpitante de nuestro 'recinto'.

2 Que por *ser palabra en el tiempo* la voz numerosa del ritmo es autónoma, es decir libre de la cadena de siglos, del tiempo medido tal como nosotros lo padecemos. Si la aislamos como proponemos en este cerco que hemos definido estaremos más cerca de que se nos aparezca en su vuelo mítico.

En un ejercicio final de recapitulación, reiteramos que nuestro propósito ha sido delinear con el trazo del concepto de límite o marco una localización espacial que diera posada a un acto; el acto de lectura en voz alta de un texto poético. Nos hemos empleado también en revisar que el texto poético está ya enmarcado en sí mismo, fraguado en su forma y conectado por las convenciones retórico-estéticas a toda la tradición de las culturas mediterráneas. En ese sentido, el propio texto hace las veces de ojo oracular que nos trasciende y conecta tanto con un pasado como con un futuro providente. Mirarlo de cerca, reconocemos que tal vez haya supuesto detenernos demasiado en su epicentro, tal vez el propio hechizo de su encantamiento nos ha varado en demasía en el número áureo. Pero hemos visto tan claro, en el borbotón fluyente del ritmo la bomba del pozo que ha manado y sigue manando la sustancia misma del contagio, que no pudimos sino demorarnos en ese tiempo originario; en el compás del rito que conforma el momento en el que los hombres se aunan embelesados cayendo en la cuenta de que son ejemplar animal gregario, cardumen alto. Ese primer latido se corporeizó en la primera forma de humanización a través de la voz. Cuando el ritmo de la naturaleza haciendo eco de sus resonancias cósmicas toma cuerpo en la voz del intérprete, se percibe que puede ser éste el *medium* que abra el portón de la tradición a un grupo humano que escucha *in praesentia*. Y que dadas las circunstancias de estar bajo ese marco delimitado, es un grupo *actante-envolvente* que interviene con su temperatura y su respiración en el propio acto. Es más inviste a la palabra del que habla de antigua *auctoritas*, simplemente porque es grupo humano detenido bajo los efectos de la capacidad de la obra de arte de detener el decurso cronológico. Al delimitar el recinto, percibimos también que comprendíamos una demarcación cuyas coordenadas las civilizaciones habían institucionalizado (auditorios, quioscos de música en jardines, ermitas en el campo, teatros...) pero con profundas sondas a través de las proporciones numéricas a los raigones primeros -cuando

menos- grecorromanos. Y así entendimos la acumulación ritual por la que el texto poético tiende a espesarse, dinamizándose; hendiendo ese surco ya incomprendido por pertenecer efectivamente a tiempos pasados. Como llegamos a la conclusión con García Calvo de que la razón hace uso de su instrumento corporal rítmico, resituamos de nuevo a la palabra poética en el centro, pero esta vez ya reencarnada en la voz del intérprete. Al rozarse entonces, con un auditorio envolvente, por sí sólo, surgió el ancestral contacto entre humanos. Llegados a este punto, no pudimos menos que rescatar la escala humana, la que necesariamente comporta la implicación del cuerpo. El humilde don con que la naturaleza nos dotó para acercarnos a los otros. En este sentido repensamos las causas por las que la Antigüedad concedía un lugar central a la oralidad en la vida social. Porque se trataba de una sociedad construida a escala de foro o de ágora.

Por aquí debe apuntar el hecho de que nuestra sociedad de masas no conciba el poder de la oralidad. No sólo por la configuración de nuestras sociedades, más extensas por la generalización democrática -lo que por otra parte hay que celebrar, sino por un individualismo excesivo y propio de nuestra concepción de libertad que se muestra cada vez más peligroso por extremo.

Es más, esta circunstancia parece agudizarse con las características propias de la era digital, que si hace algo firmemente es entronizar lo virtual. Lo virtual se opone por naturaleza a lo real. Creemos que es pertinente reflexionar al respecto precisamente *ahora* que, instalados en nuestras cómodas individualidades estamos viendo como las amenazas reales de la pérdida de derechos y de bienestar se muestran no como virtuales sino como ferozmente reales. Tal vez sea buen momento para atisbar que la solución para ser más fuertes consista en atenuar tanta individualidad que nos hace más débiles y dispersables. Nos atrevemos a afirmar que una de las razones del estado crítico de nuestras sociedades está relacionado con esa falta de implicación del cuerpo, de la voz... incluso de la temperatura humana que tanto nos une y nos hace estar más despiertos en vivo directo. Sabemos que todo esto altera incómodamente la sangre pero que nadie niegue que es el inmediato cornetín que precede a la acción que trasciende verdaderamente. Lo que hacen las redes sociales precisamente y de ahí su éxito es conectar, sí, pero no nos engañemos; en un extenso piélago de virtualidad, o sea de irrealidad. A su vez, la generalización del uso de las nuevas tecnologías hace que una revisión de la tradición del pensamiento europeo sea hoy más apremiante que nunca. Desde el punto de vista de la educación, las instituciones nos apremian cada vez con más violencia a trasladarnos a estructuras educativas que fomentan la **no-presencialidad**, arrumbando deliberadamente la genuina capacidad de la transmisión directa del saber y de la ciencia. La mayor parte de la sociedad no reconoce porque no comprende el alcance de la elocuencia, ni de la palabra viva, ni mucho menos la del poema. Y es lógico, pues un poema es un elevado campo de fuerzas hecho de sonidos aéreas corporeidades e ideas, puro equilibrio artesano del espíritu humano que danza juega crea yendo más allá de sí y por ello encontrando respuestas... en definitiva uno de los escasos vuelos en libertad al que el individuo tiene

acceso, por darse en el único medio donde el hombre es soberano: El del pensamiento la imaginación y las ideas.

La experiencia estética tiene lugar en el momento en que lo sensible se hace forma, con un espacio tan demarcado como el que proponemos, eso se consigue a dos escalas o grados; el de la forma del texto; una vez corporeizadas sus texturas fónicas a través de la voz y la respiración del ejecutante, y el de la forma del acto; reunión de corporeidades humanas recortándose a su vez contra el caos originario e inevitablemente induciendo en la conciencia la significación de sujeto. Es el momento de la estesis, momento en que el sujeto queda por una parte mirando hacia lo puramente sensible que incluye el cuerpo y las palpitations de éste y por otra, instalado en el sentido que hace aparición a través de su cuerpo. Pero no un sujeto suelto solitario o ensimismado sino un sujeto que se reconoce catárticamente con el grupo que en ese momento le está rodeando.

Con el nombre de recinto del poema bautizamos al acto, del cual hemos intentado la descripción y el elogio. Un Acto que consiste en la ejecución pública de un texto mediante la lectura en voz alta y en presencia de un grupo de personas que escuchan. Pero no se trata, como ya hemos referido de un texto cualquiera sino del texto lírico, por ser el más dotado entre otras muchas peculiaridades, de Ritmo. Desde el principio hemos aclarado la centralidad del mismo, aclarando además que no desde el punto de vista métrico, sino acusmático. Hemos tenido por múltiples razones la oportunidad de ver que lo oral-rítmico no parece dejarse someter a un estudio sistemático por su dependencia al momento y la intención comunicativa que son las que realmente dan sentido a las configuraciones rítmicas. Precisamente porque fuera de ese momento dichas configuraciones pueden resultar irrelevantes poniéndose incluso en entredicho la autonomía formal de las mismas, vimos necesario ceñirlas en el recinto con la ayuda del concepto de límite o marco. Reincidimos...el sólo hecho de aislar del continuo de la realidad la representación de una experiencia, garantiza a ésta el deferente galardón de una atención preferente. El estímulo del límite es el que agujonea a la imaginación y por ende el poema rebasa así el estricto ámbito de la Estética para dar a los umbrales de la Metafísica. Es por la acotación por la que se adopta la actitud de pura contemplación y se le asigna a lo delimitado ese valor tan trascendental y solemne. Por ello hemos diseñado nuestro recinto sobre este concepto de límite o marco, para asignarle después al recinto el cometido de ser sede, lente de aumento o mesa de trabajo donde se diera visibilidad a las fórmulas de repetición de un lenguaje que vibra o avanza a veces hacia lo desconocido. El protagonismo del ritmo en el recinto se debe a que ha sido el *humus* del estudio, por eso consiguió extenderse con mayor o menos intensidad por cada rincón o capítulo. Su importancia hace que ahora también al final le dediquemos un mínimo espacio que explique ese predominio o lo justifique. En los anexos se podrá observar la más que

elocuente derivación a nuestras lenguas del expediente etimológico de *arithmós* y *rithmós*, las dos etapas del uso de la palabra y los dos grupos de nociones a ellos asociados. El lexema *rhéo* más reciente pero derivado a su vez del primero y más antiguo *ar-* (propio de todo aquello que se une o articula). De conciliar ambos grupos de nociones llegamos a la definición básica de ritmo como articulación de un movimiento en la que se prevé una progresión que promete y concede reposo.

Articulemos este postrero y breve espacio al ritmo también y de nuevo en base a estos dos grupos etimológicos. El verbo *rhéo*, que creo que a todos nos lleva inconscientemente al *panta rhei* de Heráclito, nos pone delante de todo lo que fluye, se escurre, de todo lo dinámico ...del movimiento en fin de las corrientes. Recordemos la frase de Rousseau que venía a decir que el ritmo es la vida misma escondida en la trama prosódica o musical. Ver a la figura rítmica como borbotón fluyente de vida es lo que ha hecho que le dedicáramos el capítulo tres por completo al número, demorándonos tal vez en demasía en la sección áurea o en la espiral logarítmica en tanto matriz generadora de productos bellos en la naturaleza. A partir de ahí reconocimos en los números poéticos, la capacidad de crecimiento irracional, inmedible y elástica. Un número rítmico que, gracias a esa adecuación implícita con que traba las palabras, las hace parecer nativas, como nacidas de las cosas mismas. Por su parte, el número por ser la expresión preliminar, es el signo mismo de la entrada en vibración - siempre que esté ligado al *enthusiasmós*, a la pasión- al raudal afectivo que se refleja en la trama fundamental de las cadencias fisiológicas y la onda de la respiración. Emanación de la experiencia viva que se actualiza en el flujo de la voz y en el *pneuma* de quien lo ejecuta y personaliza en la lectura.

Si la poesía es *logos* con medida, esa medida es la del número rítmico: 'Guardián de la riqueza', que decía Gorgias pero difícil de fijar al ser número vibrante y líquido. De esa propiedad deriva su carácter de reposo y progresión, de elasticidad formada de segmentos, de unidades menores y efímeras sentidas sólo como verdades interiores en el cauce que se oye. Flexibilidad que alberga la veheméntísima fuerza de los tiempos ocultos, porque al conceder margen, ofrece disponibilidad para que administre los silencios quien lo ejecuta.

La base del saber profundo es acusmática, porque es en el lenguaje donde se ha preexistido; de esa gran masa epistemológica deriva un saber que no sabemos explicitar y cuyo medio es el fluido que se oye. En los *recordabiles numeri* de San Agustín en su *De música*.

Esta noción flexible de metro como oscilación orientada por el sentido y el afecto, en las poéticas clásicas, renacentistas y hasta en las racionalistas, era una verdad tan aceptada como opuesta a cierta opinión común. Se trata de la vieja antinomia metro/ritmo cuya resolución pasa por superar todo empirismo superficial que suele traducirse en una desmembración del verso en un rosario de sílabas escritas. Los análisis cronométricos del verso o el excesivo servilismo o fidelidad al metro, puede ser y de hecho es como decía Quintiliano, propio de hombres miserables en elocuencia. El

metro es un mero instrumento humano un utensilio, donde nos balanceamos acogidos más o menos a alguna convención para tomar impulso. Que eso es así lo demuestra el hecho de que los metros son moldes que acaban cambiando con los siglos. Un pensamiento elástico es el que es capaz de advertir con valentía y creatividad que ha llegado el momento de cambiar de molde ya sea rítmico, ideológico, político o económico. Un estilo de pensamiento que se atreve a penetrar lo nuevo, ese es el valor moral que le sugiere al hombre y a la sociedad la ejemplar esbeltez del pensamiento rítmico y poético, haciendo lo que sabe y debe hacer; artística figura de pensamiento por el verbo. De estas últimas palabras se desprende que la referida diatriba entre rítmicos y métricos ha existido siempre porque tal vez obedezca a instancias superiores del espíritu. Superar este conflicto pasa por pensar en metro y ritmo como instancias ambas de impulso poético. En una propuesta de superación, las dos conformarían un sólo signo, ni mecánico ni cronométrico, sino el signo de entrada en proyección -vibración- acción cuya expresión ha promovido. Entre otras cosas porque el metro lo que sí hace es actuar como tensor rítmico y esto está dentro de una noción cualitativa de medida en la que vuelven a aparecer los elementos de pausación que constituyen los encabalgamientos, las cesuras...las huellas en fin donde se ve que anidan los tiempos de Quintiliano, los tiempos ocultos. Cuando una palabra se resuelve entre cláusulas rítmicas distintas -en una expresividad ejemplar- lo que ha ocurrido es que el fragmento se ha imantado de psiquismo. Llegar al fondo de la cuestión pasa por entender la acción rítmica no de manera lineal, sino en relieve, en profundidad; teniendo en cuenta la sensibilidad y dependencia de unidades menores respecto de mayores donde se integren...donde producen la '*callida iunctura*'. Atender en definitiva a una conmensurabilidad *sym-métrica* (pensemos en Vitrubio) que armonice según razón el todo y las partes. Un estudio en definitiva del ritmo en la senda de Quintiliano y de Luzán bajo o desde una condición holística.

Sólo gracias a los tiempos ocultos, el verso medido adquiere valor rítmico y éstos se manifiestan y activan en la interpretación, porque en la palabra toda figura es impensable sino es como artificio destinado al oído.

Al hilo de estas consideraciones y pensando en proyecciones futuras de estas reflexiones tan abiertas, cabría pensar en alguna como ésta: Si en nuestra propuesta de lectura oralizada y pública damos rienda suelta a la 'figura viva' en tanto acción vivificante de una espiritualidad renacida, la antinomia metro/ritmo por ejemplo, podría resolverse en el recinto; bajo la luz del principio agustiniano de que *el ritmo es operación del espíritu*. Es decir, un proyecto futuro podría ser un análisis profundo, integrador y holístico del ritmo sobre las tablas del recinto. Unas tablas esta vez firmemente pertrechadas con los pilares clásicos que hemos propuesto y a la vez reforzadas con las ideas del pensamiento zambrano y por ello de Ortega, Heidegger, Bergson, Machado...los poetas simbolistas y creacionistas y lo que hubiera sido deseo nuestro para esta ocasión también; observar más de cerca la Estética de Luigi Pareyson. En esta nueva reorganización sería interesante incorporar

lo que de nuevo aporten al concepto acusmático de ritmo tanto la obra de Henri Messonique como la de Agustín García Calvo. Otro gran deseo nuestro sería revisar con detalle las aportaciones estéticas a la voz y la respiración de Lezama Lima.

Pero volvamos al presente todavía, la oralización de un mensaje promueve, al incidir en la actividad del hablante, una morfología de la acción verbal más profunda y universal. En la poesía más que en ningún sitio, se detecta ejemplarmente esta morfología dinámica de la voz, de una voz medida que por el ritmo, es capaz de apoderarse de nuestra vida corporal. La dimensión oral de la Lírica ha dejado ver siempre esa capacidad interventiva de la lengua y de ser por ello Acción Eficiente. En Grecia, el poder de unir palabra y acción se atribuyó a Hermes, el que busca y hace saber, el que trae noticia. El sentido de lo hermético, sabemos que es esencialmente oscuro y equívoco pero si tuviéramos que hacerlo servir ahora a nuestro recinto, lo definiríamos como el flujo de sentido añadido o ganado por la acumulación ritual y trabado a la cadena de progresión y reposo del número rítmico. El valor hermenéutico de la Proporción Perfecta revelado en clave musical por Pitágoras a través del número irracional, es inmedible pero por ello de una profundidad inefable.

De la misma manera que a partir de una partitura musical **se interpreta** la armonía que ésta potencialmente oculta y vela, la ejecución física de un texto poético renueva en articulación siempre distinta – por viva- la profundidad hermenéutica del poema.

La elasticidad, esa dimensión algo aleatoria desde el punto de vista cuantitativo de los números poéticos, da cabida a que el tiempo; las pausas, los silencios se alojen en la experiencia constituyéndose en valor de texto. Recordemos *El encomio a Elena*, donde Gorgias relaciona al número poético con la implicación del lenguaje en el afuera y concretamente en el tiempo. Para Gorgias que pedía para la palabra verdad, "la verdad de la palabra **concedida por la medida** está en relación con **el tiempo de la memoria** y el presentimiento o previsión del porvenir, porque antes de los hechos que están por venir, fuerza es que haya proyectos..."

La palabra medida, numerosa alcanza el afuera porque se coloca en disposición de que ese afuera se signifique. Ahí es donde es el poema candidato a la *Alethéia*.

Pero hay otra verdad en el sentido de autenticidad que convoca el acto del recinto, que es la verdad del cuerpo. Porque evidentemente el definitivo protagonismo del recinto lo soporta el cuerpo. Las razones de ello vamos a intentar enumerarlas muy sucintamente:

1. Del cuerpo es de donde se sirve la razón para obtener el instrumento corporal del ritmo. La articulación técnica del discurso verbal es por el ritmo por el que adquiere ese *plus* de ambigüedad que tienen otros lenguajes extendidos hacia lo indeterminado (*ápeiron*) como la música o la matemática. De suerte que es por el ritmo por lo que está dotado de esa

anticipación mental, de ese anzuelo extendido hacia lo que aún no ha recibido lengua. Cuerpo entonces como hontanar del pensamiento rítmico que es capaz de ir más allá.

2. Del cuerpo es de donde aflora la voz y la respiración; esa emanación directa de la vida portadora de un sujeto deseante que halla satisfacción y goce en el flujo sonoro y lingüístico de manifestarla. Recordemos lo fácil que era pensar así en la poetización innata de la palabra al ser puesta en los labios de quien la profiere y en los oídos de quien la escucha.
3. Si ritmo y voz son ambos atributos corpóreos que preexisten a la palabra, es decir ajenos al sistema de la lengua aunque éste los use para vehiculizarse, ritmo y voz son los elementos del recinto más corporales en el sentido de ancestrales, naturales. Ritmo y voz precisamente en boca del intérprete son los que certifican la autonomía y genuina originalidad de la obra de arte ...como una planta que embellece o el canto de algún ave. *El genio o es naturaleza o la buscará* decía Schiller. Es su *physis* tan conectada con el mundo primordial la que le hace garante de la autenticidad de sus productos, que son frutos.
4. Cuerpo en última instancia instalado en el centro de un modelo de comunicación, que como la vieja Retórica, reserva un lugar a instancias y elementos de comunicación no verbal. Que reconoce en ese umbral del mundo que es el cuerpo percibiente, potencia para mover a la acción al tiempo que comunicar. O la propia organicidad en este caso múltiple, del auditorio que a través de su presencia **interviene** porque es *Actante-Envolvente*. Cuerpo y cuerpos en un recinto al servicio de una palabra poética que quiere, porque ha querido siempre trascender la experiencia de la Individualidad.

Pero no nos olvidemos de recuperar antes de terminar el otro grupo de noción del expediente etimológico de *arithmós*, la figura prehistórica *Hr (ar-) porque está activa en palabras como armonía pero también en rito, arte o articulación. Es decir es el semantema técnico por excelencia. Agustín García Calvo nos ayudó a ver que el ritmo es algo primitivo y previo al sistema de la lengua pero que ésta -la lengua- lo necesita para constituirse y desarrollarse, y de hecho lo hace ensartándose a trechos de ritmo en fonemas y frases, a golpes como los del yunque de la fragua. Basándonos en sus consideraciones nos atrevimos a pensar que el ritmo es un instrumento corporal del que la razón hace uso. El ritmo cualifica determinadamente la insoportable continuidad del tiempo. Divide esa masa indiscernible en alternancias de momentos diferentes e igualándolos los configura en esquemas de repetición co-medidos aritméticamente según razón.

Por otra parte el desmembramiento y división en piezas y la posterior construcción de éstas en las partes de un conjunto, que es lo que lleva a cabo la operación del ritmo, se corresponde con las contradictorias, si se quiere, operaciones del pensamiento racional que suelen distinguirse con los nombres de análisis y síntesis.

Los dos medios característicos de los que el proceso poético se sirve son la **analogía** y el **ritmo**. Por analogía sabemos que el poeta tiene la capacidad de ver la existencia de relaciones donde otros no las ven. En esa capacidad halla el medio de Creación y Conocimiento. Esas relaciones son razones, proporciones, líneas rectas por inusitados caminos que tensan el equilibrio y el orden. Esas relaciones son la causa de que el poeta sea capaz de estar viendo y transmitiendo constantemente la relación entre Macro y Microcosmos. El poeta iguala y porque iguala comprende.

Ya hemos reconocido que una de las intuiciones que ha ido guiando paralela todo el desarrollo de este estudio, ha sido la idea de ver en el ritmo como la 'Nanotecnología' que va inserta en el proceder de la Analogía, reconocida esta última motor de la creación poética. El mecanismo del ritmo; su reloj aritmético *-sym-métrico-* que cuenta razonadamente el todo y las partes, equivale en miniatura al de las correspondencias/equivalencias por las que el poeta ve al mundo como un gran mecanismo armónico que en su girar desprende bellísimas muestras como de una música suprema.

Para terminar diremos que nuestra labor ha consistido en la articulación de la ya consolidada tradición estético-poética con fines a la redefinición de un espacio en el centro del cual hemos instalado la voz rítmica del poema por ser ésta, propiciatoria por todo esto, de elementos que dan cabida a la intersubjetividad. Más claro reivindicamos no sólo la capacidad sino la naturaleza que posee la palabra poética de construir intersubjetividad, transitividad...comunidad, lejos de lo que normalmente se piensa. Pues admitamos que una de las causas de la marginalidad de la poesía es ver en ella una inflación de subjetividad, mismidad o solipsismo. Falacia que admitimos, intentamos socavar. El poeta por su hipertrófica capacidad de empatía es él mismo un lugar; que abre y reabre sus entrañas por el acto de crear. Es casi anónima sede vacante -de ahí su trance, su sacrificio constante, su ingresividad tan difícil de conceptualizar. Su fruto, el poema es un lugar donde hallarse y reflejarse uno mismo como hombre reconociéndose razonada parte de la Humanidad.

Hemos dedicado un capítulo a la capacidad de la palabra artística de desocultar la verdad, de penetrar en los umbrales de la epistemología y finalmente nos atrevimos a entrar en el terreno del rito y la religión. Esto último lo hemos hecho en primer lugar porque el rito es la manera que tiene el hombre de ritmar el tiempo de su existencia, con el rito divide y segmenta la insoportable continuidad cuando menos anual. Ya en segundo lugar, no sólo porque nuestro 'recinto' tiene trazas de ceremonia ritual sino porque el impulso vital del número rítmico por su capacidad de contagio, constituye (pensemos en los himnos) el *ligamentum* que traba a la grey humana sacando de ella fortaleza y magnanimidad. Aunque desgraciadamente, por los enraizados prejuicios que rechazan una idea de rebaño dirigible por autoridad arbitraria o dictatorial (no sin causa), nos hayamos situados sin medida, justo en el extremo contrario, frente a nosotros mismos sin saberlo, en un casi suicida y aparentemente cómodo individualismo.

La creación por la palabra artística ha sabido siempre generar esa *philia* transferible a la comunidad. Las mejores ideaciones de la *πόλις* contaban con instituidos espacios emanadores de ese *ligamentum* fundamental, por lo que nos sentimos en la obligación de elogiar el poder de la palabra numerosa para configurar espacios que promocionen la intersubjetividad, dada la hoy flagrante opacidad de esa virtud suya, tan arcaica y tal vez por eso tan olvidada.

.....

Esperando a un lector benevolente que entienda nuestra recurrencia por ser conscientes de la necesidad de buscar expresiones aproximadas a un objeto de estudio que como se sabe, son hechos o ideas que escapan por su naturaleza misma a toda tentativa de definición directa, daremos por concluido este recinto con estas reflexiones varias de la filósofa de Vélez-Málaga.

En el famoso artículo *Por qué se escribe* Zambrano apunta ya desde el principio a la defensa del aislamiento sí, pero comunicable. Para entre otras cosas, salvar a las palabras de su vanidad o vacuidad endureciéndolas y forjándolas haciéndolas propias sujetas a ritmo. Así se descubrirá el secreto que va siempre parejo al ansia incontenible de 'publicarlo'. El sino de todo aquel que tropieza con la verdad es mostrarla a su comunidad espiritual para que sea ella nada más la que desentrañe su significado. Esa comunidad de escritor y público existe antes de la lectura de la obra, en el momento en que el escritor se aísla. La comunicación de lo oculto dilatará los instantes transfigurando las vidas. Esa es la gloria del que escribió después del activo martirio de perseguir capturar y retener las palabras para ajustarlas a la verdad.¹⁶⁷

El múltiple concurso de elementos de orden lo mismo orgánico que intelectual que estuvieron operando hasta que se fraguó el campo de fuerzas del poema, impone su consumo en circunstancias que puedan volver a conjurar la mayor parte de ellas, porque sólo de esa manera podrá transmitirse lo que experimentó el poeta: el hallazgo de cercar lo inexpresable y de verlo mientras nace.

A su vez, en el 'recinto' está la corroboración efectiva y visual¹⁶⁸ de la necesidad primera y última del que escribe -la mayor parte de las veces olvidada o desconocida- que es la entregar luego su hallazgo a los demás, como quien reparte un pan recién hecho.

Poesía es sentir las cosas en *status nascens*, decía Zambrano mediante la percepción y el cuerpo, mediante la palabra y el espíritu, mediante el delirio y el inaprensible tiempo.

Prometiendo después el puro silencio damos por clausurado este recinto, con las palabras solas

¹⁶⁷Cf. María Zambrano, "Por qué se escribe". *Hacia un saber...* op. cit. Págs. 35-44

¹⁶⁸En el caso de que el propio poeta sea el intérprete está viendo literalmente en frente escuchando al auditorio.

de María Zambrano.

*'La palabra de la filosofía por afán de precisión, persiguiendo la seguridad, ha trazado un camino que no puede atravesar la inagotable riqueza. La palabra irracional de la poesía, por fidelidad a lo hallado no traza camino. Va al parecer, perdida. Las dos palabras tienen su raíz y su razón. La verdad que camina esforzadamente y paso a paso, y avanzando por sí misma, y la otra que no pretende ni siquiera ser verdad, sino solamente fijar lo recibido, dibujar el sueño, regresar por la palabra, al paraíso primero y **compartirlo**. La palabra que significa apertura total de una vida a quien su cuerpo y su carne y su alma, hasta su pensamiento, sólo le sirven de instrumentos, modos de extenderse entre las cosas. Una vida que teniendo libertad, sólo la usa para regresar **allí** donde pueda encontrarse **con todos**.¹⁶⁹*

BIBLIOGRAFÍA

- ABASCAL VICENTE, M^a. Dolores: *La teoría de la oralidad*, Málaga, *Analecta Malacitana*, 2007.
- ABASCALVICENTE.M^a.Dolores: *Retórica clásica y oralidad*,Málaga, *Analecta Malacitana*.2005.
- ARISTÓTELES: *Poética*, Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1970; Gredos, Madrid, 1974.
- ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU: *Poéticas*, Edit. Nacional, Madrid, 1982.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, intr., trad. y notas de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990.
- AULLÓN DE HARO, *Estética de la lectura. Una teoría general*, Verbum, Madrid, 2012
- AULLÓN DE HARO, Pedro: *La concepción de la modernidad en la poesía española. Introducción a una Retórica literaria como Historia de la poesía*. Verbum, Madrid, 2010
- BERGSON, Henri: *Obras escogidas*, Aguilar, México, 1963.
- BLANCO Y SÁNCHEZ, R. *Arte de la lectura*. Imp. de la Revista de Archivos, 1909, 4^a ed.,

¹⁶⁹María Zambrano,*Filosofía y poesía*, Fondo de cultura económica, Madrid. 1993. pags. 114-115

Madrid, 1909.

-BAYART Pere. *El contorno del poema*, El acantilado, Barcelona, 2005.

-BENJAMIN, Walter. *Ensayos escogidos*. Trad. de H. A. Murena. Buenos Aires: Sur, 1967.

-BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Trad. y ed. de Menene Gras Balaguer. Madrid: Tecnos, 1987.

-CICERÓN, *Obras Completas de Marco Tulio Cicerón. Vida y discursos*, trad. de Marcelino Menéndez Pelayo, Buenos Aires, Anaconda, 1946, tomo I.

-CICERÓN. *El Orador*. Madrid: Alianza Editorial, 2001

-CICERÓN: *La invención retórica*. Madrid: Gredos, 1977

-CROCE, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, ed. de Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón sobre la versión de Ángel Vegue i Goldoni, Málaga, Ágora, 1977.

-DERRIDA, Jacques, *la voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, Valencia, Pre-textos, 1985.

-DIÓGENES LAERCIO, *Los filósofos estoicos*, intr., trad. y notas de Antonio López Eire, Barcelona, PPU, 1990.

-DORRA, Raul: *Entre la voz y la letra*, Plaza y Valdés, México, 1997.

-GADAMER Hans Geogr, *Verdad y método*, Salamanca, ediciones Sígueme, 1996, 2 vols.

-GADAMER Hans-Georg: *Arte y verdad de la palabra*. Trad. de José Francisco Zúñiga García. Paidós, Barcelona, 1998

-GARCÍA CALVO, Agustín. *Del ritmo del lenguaje*, La Gaya ciencia, Barcelona, 1975

-GHYKA Matila C. *El número de Oro. Los ritmos*. Vol. I, Pseidón, Buenos Aires, 1968.

-GHYKA Matila C. *El número de oro. Los ritos*. Vol. II, Poseidón, Barcelona, 1968.

-GREIMAS Argildas Julien y COURTÉS, Joseph (1986), *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, vers. esp. de Enrique Ballón Aguirre, Madrid, Gredos, 1991.

-HEGEL, G. W. F.: *Estética*, Akal, Madrid, 1989.

-HEIDEGGER, Martin. (1927), *El ser y el tiempo*, trad. de José Gaos, Madrid, F.C.C., 1971.

-HEIDEGGER, Martín. (1959), *De camino al habla*, vers. Cast. de Yves Zimmerman, Barcelona, Ediciones del Serbal - Guitard, 1987.

-HEIDEGGER, M.: "El origen de la obra de arte", en *Arte y poesía*, FCE, México, 1978

-HERDER, J.G., *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, en HERDER, J.G., *Obra selecta*, prólogo trad. y notas de Pedro Ribas, Madrid, Alfaguara, 1982.

- HERRERO Ángel: *El decir numeroso. Esquemas y figuras del ritmo verbal*, Universidad de Alicante, 1995
- HUMBOLDT, Wilhelm von, *Escritos sobre el lenguaje*, Madrid, Península, 1991.
- IZUZQUIZA, Ignacio. *Henri Bergson: La arquitectura del deseo*, Prensas universitarias, Zaragoza, 1986.
- KANT, Emmanuel, *Crítica del juicio*, ed. de Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1991, 5ª ed.
- LAUSBERG, Heinrich (1960), *Manual de retórica literaria*, vers. Esp. de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1990 (3ª reimpresión), 3 vols.
- LEGOUVÉ, Ernesto, *El Arte de la lectura*, trad. de la 47ª ed. de M. Sales Ferré, nueva edic. , corregida y aumentada, Madrid, 1912.
- LESSING: *Laoconte*, Edit. Nacional, Madrid, 1977; Tecnos, Madrid.
- LEZAMA LIMA, José: *Paradiso*, ed. de Eloísa Lezama Lima, Cátedra, Madrid, 1980
- LEZAMA LIMA, José: *Escritos de estética*, ed. de Pedro Aullón de Haro, Madrid, Dyckinson, 2010
- LONGINO, *Sobre lo sublime* (editado con Demetrio sobre el estilo, cit), ed. de José García López, Madrid, Gredos, 1979.
- MACHADO, Antonio: *Los complementarios*, ed. de Manuel Alvar, Cátedra, 1980.
- MAILLARD, Chantal, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Antrophos, Barcelona, 1992.
- MARÍ Antoni: *Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Eliot. Matemática tiniebla*. Trad. de Miguel Casado y Jordi Doce, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel (1873), *Estética y teoría literaria*, Madrid, Verbum, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Escritos sobre retórica*, ed. y trad. de Luis Enrique de Santiago Guervós, Madrid, Trotta, 2000.
- NOVALIS y AA.VV.: *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1987.
- ONG, Walter. J. (1982), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, F.C.E., 1993.
- PAREYSON, L. *Estética. Teoría della formatività*, nueva edición con postfacio de Mauricio Ferraris, Milán, Bompiani, 1998.
- PAREYSON, Luigi: *Conversaciones de estética*, trad. de Zósimo González, Visor, Madrid, 1987.
- PAZ, Octavio: *El arco y la lira*, FCE, México, 1972

- PLATÓN, *Diálogos*, trad. intr. y notas de Emilio Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 1986.
- PLOTINO. *Enéadas* I, 6 y VI, 8. Ed. y trad. de Jesús Igal. Biblioteca Clásica. Madrid: Gredos, 1992.
- PUJANTE, David. *Manual de retórica*, Castalia, Madrid, 2003
- QUINTILIANO, *Instituciones oratorias*, trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, 1916, 2 vols.
- REYES, A. *La antigua retórica*, en obras completas de Alfonso Reyes, México, FCE, 1961 (2ª reimpresión, 1983), vol. XIII
- RICOEUR, Paul, *Metáfora viva*. Trad. de Agustín Neirea, Madrid, Cristiandad, Trotta. 2001
- RODRIGUEZ ADRADOS, Francisco, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1976.
- ROUSSEAU, Jean Jacques, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, ed. de Mauro Armiño, Madrid, Akal, 1980.
- SANTAYANA, George. *Interpretaciones de poesía y religión*, Cátedra, Madrid, 1993.
- SCHELLING, F. W. I.: *Las relaciones de las artes figurativas con la naturaleza*, Aguilar, Buenos Aires, 1972.
- SCHELLING, F. W. I.: *Sistema del idealismo trascendental*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- SCHILLER, F.: *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, ed. de P. Aullón de Haro sobre la versión de Juan Probst y Raimundo Lida, Verbum, Madrid, 1994.
- SCHILLER, F.: *La educación estética del hombre*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1968.
- SCHILLER, F.: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthopos, Barcelona, 1999.
- SCHLEGEL, F.: *Poesía y filosofía*, Alianza Universidad, Madrid, 1994.
- SHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*. Trad. y ed. de Roberto Rodríguez Aramayo. Madrid: F.C.E-Círculo de Lectores, 2005. Libro III.
- SVENVRO, Jesper. (1997), "*La Grecia arcaica y clásica. La invención de la escritura silenciosa*", en CAVALLO, Guglielmo y CHARTIER, Roger (dir.)
- TRÍAS EUGENIO. *La lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991.
- VICO, Giambattista, *Ciencia nueva*, intr., trad. y notas de Rocío de la Villa, Madrid, Tecnos, 1995.
- VALÉRY, Paul: *Teoría poética y estética*, trad. de Carmen Santos, Visor, Madrid, 1990.
- VALÉRY, Paul: *Introducción a la poética*, ed. de Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1975
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y experiencia religiosa*. Introducción de Isidoro Reguera. Barcelona: Paidós, 1992.
- ZAMBRANO, María: *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, 2000.

-ZAMBRANO, María. *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona, 1977.

-ZAMBRANO, María: *Filosofía y poesía*, FCE, Madrid, 1993

-ZUMTHOR, Paul, (1987), *La letra y la voz . De la 'literatura' medieval*, trad. de Julián Presa, Madrid, Cátedra, 1989.

-ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la poesía oral*, vers, cast. de M^a Concepción García-Lomas, Taurus Humanides, Madrid, 1991.

ANEXO

Derivación a nuestras lenguas de la figura prehistórica *Hr (ar-)¹⁷⁰

¹⁷⁰Agustín García Calvo, *Del ritmo del lenguaje*, op cit. Págs. 12 y 13