

APROXIMACIÓN A LA POESÍA DESDE EL MITO Y EL RITUAL

A. López Eire
Universidad de Salamanca

RESUMEN

La poesía, siguiendo las directrices de la *Poética* de Aristóteles, puede ser considerada en estrecha relación con el mito y el ritual. Las tres entidades, efectivamente, poseen en común el rasgo de ser conjuntos de signos redirigidos. La poesía es, en sí misma, como el mito, indiferente a determinados criterios comunes que, sin embargo, afectan al uso normal del lenguaje. Y, por otro lado, la poesía es, como el ritual, mimética, dramática, analógica y mágica.

PALABRAS CLAVE: Poesía. Mito. Ritual.

ABSTRACT

Following Aristotle's points of view as put forth in his *Poetics*, poetry shares many features with myth and ritual. They are all entities build with redirected signs. Furthermore, poetry is like myth, in as much as they both are indifferent to much of the features that affect normal language. At the same time, poetry is like ritual in that it is mimetic, dramatic, analogic and magic.

KEY WORDS: Poetry. Myth. Ritual.

Aunque pueda parecer extraño a primera vista¹, existe una clara relación entre estos tres conceptos, «mito», «ritual» y «poesía», ya que los tres derivan del carácter pragmático del lenguaje (pues el lenguaje sirve para hacer cosas o acciones), de su innegable carácter político-social (pues nadie habla por hablar, dado que el lenguaje es esencialmente dialógico —lo que es indiscutible ya desde que lo estableciera Bajtín (1992, Hirschkop, 1989, Holquist, 1992, Bakhtine, 1984 y Eskin, 2000))— y asimismo de su indiscutible carácter simbólico (el lenguaje produce signos que no necesitan la presencia del referente para significar).

Pues bien, el «mito», el «ritual» y la «poesía» son realizaciones sólo posibles para un animal que emplea signos pragmáticamente, signos de carácter simbólico, en el ámbito de lo político-social. O sea, son, en su conjunto, tres exclusivas realizaciones del hombre no exentas de relación mutua.

Desde Peirce en adelante, sabemos que los animales son capaces de utilizar los signos denominados *indexes*, que necesitan para su validación de la conjunción y simultaneidad del objeto, su signo y el intérprete, mientras que los humanos tienen ya bastante y más que suficiente con el encuentro del signo y



el intérprete para operar con sus signos específicos, convertidos por ello mismo en *símbolos*, lo que marca una indiscutible diferencia entre el hombre y los animales y explica por qué estos últimos —y que me perdonen los primatólogos y los etólogos— hasta el momento no han sido capaces de producir ciencia o componer poesía.

En cualquier caso, sirva este trabajo para ir borrando del disco duro albergado en la cabeza de algunos sabios que la mejor definición de la poesía se obtiene comparándola a una hermosa muchacha de ojos azules (como hizo Gustavo Adolfo Bécquer: «¿y tú me lo preguntas? / Poesía eres tú») o simplemente identificándola con la lengua poética resultante de una presunta función del lenguaje, o, si se prefiere, producida por obra de una presunta «función poética» del lenguaje, y entendida como el resultado de trasladar las equivalencias registradas en el eje paradigmático de la selección del lenguaje (*selection*) al eje sintagmático de la composición del mismo, es decir, al horizontal propio de la lineal cadena hablada (*combination*), como propuso R. Jakobson (1960) y repitieron, con laudable fidelidad y una tozudez a prueba de la menor duda de fe, sus incondicionales adoradores (entre la legión de sus adoradores: Levin, 1974).

Esta interpretación de la poesía, entre otros fatales despropósitos, da cuenta de un resultado pero no explica la causa que lo produce, rechaza de un plumazo y por vía de la omisión y el silenciamiento, el arsenal de la prosa poética (un *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, que es pura poesía: «Platero, ¡mira que bien vuela! ¡Qué regocijo debe ser para ella volar así! ¡Será como es para mí, poeta verdadero, el deleite del verso. Toda se interna en su vuelo, de ella misma a su alma, y se creyera que nada más le importa en el mundo, digo, en el jardín.») y admite como fruto de la «función poética», en pie de igualdad con un soneto de Petrarca, engendros publicísticos tan prosaicos como «Unte el pan con Tulipán» o «Sidra champán El Gaitero / famosa en el mundo entero».

En realidad, la poesía ha de explicarse poniéndola en relación con la capacidad simbólica del hombre que le permite «redirigir» el lenguaje y por ende, abstrayéndolo de sus inmediatos contextos y volviéndolo autorreferente, hacer ciencia y producir, como realidades de tejido afín al poético, el mito (que es un resultado mimético de la «redirección» de palabras) y el ritual (que es un resultado mimético de la «redirección» de palabras y acciones todas ellas significantes y convertidas en autorreferenciales).

El hombre es, en efecto, un animal político-social, que usa lenguaje y es por ello simbólico y capaz de mito, ritual y poesía, sencillamente porque puede «redirigir» los signos que socialmente utiliza, dotándolos así de una nueva intención pragmática y político-social, o, dicho de forma más sencilla, para hacer cosas en la sociedad de la que es solidario («hablar es hacer») (Austin, 1962, 1971, 1982, 1970² y 1975).

¹ Nuestro agradecimiento a la DGICYT por su ayuda (BFF 2003-05370).

El hombre (*Aristoteles dixit*) es un animal político-social, y, como la Naturaleza no hace nada en vano, dotó al hombre de «lenguaje racional» o *lógos*, y así, mientras que los demás animales, que son, todo lo más, gregarios, pero no político-sociales, son capaces de expresar sentimientos de placer o dolor, el hombre puede hacer algo más, a saber, puede llevar a cabo una acción pragmática y político-social a base de signos convertidos en símbolos: puede, concretamente, *hacer ver* (*deloûn*, en griego) a sus conciudadanos lo beneficioso y lo nocivo, el bien y el mal, lo justo y lo injusto (o sea, signos simbólicos que se pueden mentar, pensar, mencionar o citar sin la presencia de su referente) (Arist. *Pol.* 1253a2).

Es decir, el hombre es un animal político-social que *hace cosas* con el lenguaje (persuade a sus conciudadanos) valiéndose de la naturaleza *simbólica* de este magnífico instrumento. En la Asamblea de los ciudadanos, por ejemplo, uno de ellos toma la palabra y explica a los demás lo que significan o implican signos abstraídos de sus contextos y ya no apoyados en la realidad contextual inmediata y que pueden ser «redirigidos», como «lo beneficioso» y «lo nocivo», «el bien» y «el mal», «la justicia» y «la injusticia».

El lenguaje es, pues, político-social, pragmático y simbólico.

Y así, dado que el ser humano está capacitado para utilizar signos simbólicos que no necesitan el apoyo inmediato de una realidad concreta, puede jugar a gusto con ellos sin necesidad de contar con la presencia del objeto que cada signo señala y puede además, y precisamente por ello, operar con abstracciones (los signos contemplados en sí mismos como autorreferentes y fuera de los contextos reales) y con «redirecciones» que son el resultado de reorientar los signos. Puede, por ejemplo, emplear una palabra metafóricamente («zorra») o contar un cuento o empuñar un ramo de olivo provisto de vedijas o mechones de lana atados a sus ramas para hacer ver al enemigo que ya no empuña la lanza y que por tanto renuncia a la guerra y quiere la paz.

El lenguaje del hombre es, pues, mucho más sutil y complicado que el lenguaje animal, y, en consecuencia, lo mismo puede decirse de su capacidad para crear y emplear signos simbólicos de toda especie, con las palabras, las acciones y las cosas.

Dado que el lenguaje humano es irremediamente así, producto de un animal político-social, pragmático y simbólico a la vez, ya es inevitable que las palabras y las acciones humanas (pues, como se dice en la moderna Pragmática [Levinson, 1983 y 1988] «hablar es hacer») (Austin, 1962, 1971, 1970² y 1975) sean asimismo político-sociales, pragmáticas y simbólicas. En realidad, el hombre es lo que es gracias al lenguaje.

Y así también —aunque desde la publicación del libro *Origin of Species* de Charles Darwin en 1859 ha venido estando de moda insistir en que el hombre es un mero animal y la humilde lombriz de tierra un magnífico representante del mismo mundo animal al que pertenece el hombre, y se nos ha hecho ver que las representaciones pictográficas del hombre a cargo del pintor Francis Bacon son más realistas y próximas a la verdad que las del Adán que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina (que sigue estando en el Vaticano)— la moderna Antropología admite y propugna, en el área de las operaciones o actividades político-sociales,



pragmáticas y simbólicas del ser humano, un corte radical que separa tajantemente al hombre del animal.

La Antropología moderna ha descubierto, en efecto, que en los homínidos que dieron lugar a la raza humana se produjo una *evolutionary anomaly* o «anomalía evolucionaria» (Deacon, 1997) que se tradujo anatómica y fisiológicamente en una enorme expansión del neocórtex y el córtex prefrontal y temporal o parietal que multiplicó, por ejemplo, el número de los circuitos neurales y las conexiones nerviosas que pueblan el «área de Wernicke», que es precisamente la encargada, en nuestro cerebro, del procesamiento y la comprensión de los símbolos y los signos de toda especie, sean palabras o acciones cargadas de significado.

Esta anomalía de la evolución, que nos caracteriza a los hombres como «especie simbólica», se debe al enorme desarrollo del cerebro humano que adquirió capacidad para realizar la «referencia simbólica» (*symbolic reference*), o sea, la posibilidad de transformar, por decirlo en términos de Peirce, el *index* o índice (un signo cuya asociación con la cosa señalada sólo dura mientras existe contacto con ella, un signo que perciben también los animales) en símbolo, que es un signo que ya no requiere en absoluto la presencia de la cosa significada, y que existe simplemente en tanto exista un intérprete.

Surge así en el hombre la «paradoja pragmática» (*pragmatic paradox*) (Gans, 1997), por la que somos capaces de lucubrar sobre signos cuyos referentes ignoramos (nos hemos pasado la vida los humanos hablando de «Dios» sin haberlo visto nunca) y de redirigir las palabras y las acciones, o sea, de decir o hacer una cosa y significar o querer decir otra. Esto es lo que hacemos con el mito, la «implicatura» («¡que se te ve el plumero!») (Leech y Short, 1995: 294: «the extra meanings that we infer, and which account for the gap between overt sense and pragmatic force»), la ironía: «eres un fenómeno, tienes treinta añitos y ya sabes sumar» (Booth, 1974), la metáfora: «ni nardos ni caracolas tienen el cutis tan fino», la parodia (piénsese en el humanizado fantasma del *Ghost of Canterville* que utiliza disfraces para asustar a la gente), el ritual: «esto es mi cuerpo», el teatro: «¡muerto soy!», y la poesía: «aquella noche corrí / el mejor de los caminos / montado en potra de nácar / sin bridas y sin estribos».

A diferencia del animal, el hombre no necesita tener delante los objetos a los que los signos se refieren y por ello puede «redirigir» los signos y las acciones significativas. Sólo de este modo se explica la creación de la ciencia.

La ciencia surge cuando la palabra griega *sphaîra*, «pelota», pasa a significar «esfera» y la palabra *kônos*, «piña», pasa a significar «cono» y cuando la palabra *karkînos*, «cangrejo», pasa a significar «Cáncer» (la constelación) o «cáncer» (la mortal enfermedad cuya ulceración semeja las patas del cangrejo). Gracias a ese salto mortal del símbolo en el vacío, felizmente sabemos hoy día teoremas geométricos referentes a la «esfera» que son más útiles que los conocimientos que se refieren a la «pelota».

El hombre es capaz de «redirigir» palabras y acciones, y de esta su capacidad fueron surgiendo, además de la ciencia, el mito, el ritual y la poesía. Recordemos que, según nuestra hipótesis, la poesía hunde sus raíces en el mito y en el ritual.

Pero ¿qué hay que entender por «mito» y por «ritual»?



El mito y el ritual tienen en común que son signos «redirigidos», pues el mito es un trenzado de palabras «redirigidas» y el ritual un trenzado de palabras y acciones asimismo «redirigidas» (todo rito se compone de enunciados y acciones) (Rappaport, 2002), y ambos son pragmáticos y están provistos de una clara finalidad político-social.

Y ¿qué es esto de «redirigir»? Pues es, sencillamente, emplear símbolos fuera de contexto. Como nadie habla por hablar ni nadie ejecuta acciones simbólicas (a base de gestos, posturas, movimientos, atuendos y palabras) a tontas y a locas —si puede evitarlo—, parece claro que las acciones simbólicas del mito y del ritual, además de ser pragmáticas (pues, en efecto sirven para hacer algo), tienen una función político-social, que no puede ser otra que la cohesión y la unidad de los miembros de la tribu que se valen de los mitos y los rituales.

Los mitos y los rituales unen a quienes los cuentan y los practican. Los mitos griegos de la «caza del jabalí calidonio» o «mito de Meleagro» (Hom. *Il.* 9, 529 ss.) —ya conocido por Homero— y el de los «Argonautas» —cuya nave «Argo» (Hom. *Od.* 12, 70) aparece ya mencionada en la *Odisea*— y el de la *Iliada* están declarando a gritos que los griegos se unían y ya se habían unido antaño, en más remotos tiempos, en los fundacionales tiempos del mito, para emprender acciones en común. Son mitos de clara función y vocación panhelénica.

Y los mitos de la *Odisea*, como el que explica cómo Odiseo (Ulises, a la latina) taponó con cera los oídos de su tripulación y se ató él mismo al palo mayor de su embarcación para no sucumbir al encanto mortífero de las Sirenas de atractivo canto (Hom. *Od.* 12, 154 ss.), o como el que narra cómo el héroe se las apañó para derrotar con su astucia a un monstruo más fuerte que él —el Cíclope (Hom. *Od.* 9, 105 ss.)—, son pedagógicas y edificantes historias de indudable finalidad político-social.

Pero en todos estos casos el lenguaje está claramente «redirigido», el lenguaje no responde a la realidad contextual como el que emplea —por poner un ejemplo— un camarero real, de carne y hueso y no literario o creado y sacado y desviado de contexto por la ficción y para la ficción (o lo que es, más exactamente, en inglés, «fiction») (Booth, 1987²), que, dirigiéndose a su compañero que manipula la cafetera, le dice: «¡Marchando un café cortado, corto de café!».

El mito es una historia indiferente al criterio de veracidad que tiene un indudable interés político-social en cuanto que sirve para lograr la cohesión de un grupo político-social. En el mito importa no sólo y no tanto lo que se dice sino lo que con él se quiere decir con finalidad claramente político-social. El mito es a la vez particular (porque cuenta una historia concreta) y universal y general (porque esa historia es paradigmática). El mito sirvió como argumento de muchas obras poéticas y la palabra «mito» significa en la *Poética* de Aristóteles tanto «leyenda» como argumento de una obra dramática (Arist. *Po.* 1447a9. 1449b5. 1449b9. 1450a4. 1451b13. En estos pasajes la voz *mûthos* significa «argumento», en cambio con el significado de «mito», su más antiguo valor semántico, aparecen en estos otros: Arist. *Po.* 1451b24. 1453b18; 37). Y lo que es más: el Estagirita afirma en un lugar de su espléndida obra sobre poesía que, aunque el argumento o «mito» de

una composición poética atribuya nombres concretos a los diferentes personajes, en realidad, el «mito» o «argumento», que es «el alma de la tragedia» (Arist. *Po.* 1450a38), apunta a lo general o universal, por lo que puede decirse que «la poesía es más filosófica y más elevada moralmente que la historia» (Arist. *Po.* 1451b5). La poesía, por ello, no debe ni tiene por qué contar lo que de verdad y realmente hizo o padeció Alcibíades un día determinado de su vida, sino lo que en cuanto ser humano hizo o padeció o pudo haber hecho y padecido en virtud de su humana naturaleza (Arist. *Po.* 1451b), refiriendo o dramatizando acciones acordes siempre a las normas dictadas o bien por la necesidad lógica o por la verosimilitud (Arist. *Po.* 1451b8).

El «mito» de Edipo —dice el autor de la *Poética*— simplemente oído, aun sin verlo representado poéticamente en forma de tragedia, ya de por sí pone los pelos de punta, sobrecoge e inspira conmiseración al que lo escucha por causa de los terribles sucesos que como ser humano le acontecieron al infeliz protagonista de la malhadada historia, independientemente de su autenticidad (Arist. *Po.* 1453b3). Y el carácter universal o general del «mito» y del «argumento» que Aristóteles le atribuye queda también claro cuando el Estagirita, bosquejando la historia de la Comedia ática, señala que Cratete (que estuvo en activo entre los años 460 y 430 a. J. C.) fue el primero que sustituyó la «invectiva» particular, la *iambikè idéa*, por argumentos en forma de historias coherentes y de mitos (Arist. *Po.* 1449b5). Según él, pues, no hay poesía sin «argumento universal como el del mito» o «mito», dos acepciones de la misma palabra griega «mito» (*mûthos*).

Una cuestión básica en la *Poética* de Aristóteles es la de la composición de los «argumentos» (*mûthoi*), proceso fundamental y de la mayor importancia —nos dice su autor— si se pretende lograr una hermosa composición poética (Arist. *Po.* 1447a9). Para pergeñar buenos «argumentos» (*mûthoi*), no es necesario aferrarse a los «mitos» (*mûthoi*) transmitidos —nos alecciona el Estagirita (Arist. *Po.* 1451b23)—. Los «argumentos» pueden, incluso, inventarse enteramente, como hizo Agatón con su tragedia titulada *Anteo* (Arist. *Po.* 1451b21), aunque los poetas griegos —añade el Estagirita— han venido empleando los «mitos» y bastan los «mitos» de unas pocas familias reinantes para componer las más hermosas tragedias (Arist. *Po.* 1451b19). Pero lo mejor de los «mitos», lo que los convierte en excelentes «historias» para pergeñar con ellas los «argumentos» de las obras poéticas, es el hecho de que no se preocupan tanto de las personas individuales como de las acciones y pasiones humanas y de la vida humana en general (Arist. *Po.* 1450a16). Los «mitos» (en el doble sentido de «mito» y «argumento») son de alcance universal o general y no se preocupan de la realidad histórica individual de los héroes que los protagonizan, sino de su humana consistencia y esencia.

Contemos unos cuantos mitos, aunque sólo sea en esbozo, para entender estas consideraciones expuestas acerca del carácter y la función de los mitos, sobre todo su carácter universal o general en su «imitación» o exposición imitativa de la vida del hombre, o sea, de la humana naturaleza.

El mito de Midas (*Schol.* a Ar. *Pl.* 287. Ovid. *Met.* 9, 85 ss.): Midas era un rey de Frigia que le hizo un favor al dios Dioniso, a cambio del cual éste le concedió el don que le solicitó: convertir en oro cuanto tocara. Pero cuando fue a comer

con las manos (como en los remotos tiempos en que se contaban mitos se comía), los alimentos se le volvieron áureos, o sea, preciosos pero por ello mismo incombustibles. Pidió, en consecuencia, al dios que le revocara el don concedido y éste le mandó bañarse en el río Pactolo (que corre por la región de Lidia), cuyas aguas por ese hecho precisamente arrastran oro. La moraleja, aspecto fundamental de la universalidad y del carácter político-social del mito, es clara y no necesita largo comentario. No es el oro una necesidad básica del ser humano en cuanto indispensable o exigible por su naturaleza o esencia humana.

Este mito es un fragmento de lenguaje «redirigido», pues es indiferente al criterio de veracidad y nadie que lo escuche y sea sensato se interesará por los pormenores de la historia, como el de saber si Midas era realmente hijo de Cíbele o Cibeles (diosa frigia) o no lo era, o el de conocer cuál era el NIF del legendario rey frigio, sino por el contenido universal y paradigmático de la narración que ofrece, lo que ya es bastante.

Otro mito: el de Dédalo e Ícaro. Eran padre e hijo y estaban prisioneros en el laberinto del rey de Creta Minos. Para escapar de él, el padre, un ingenioso artesano, escultor y pintor, fabricó, para salir volando con ellas puestas, un par de alas postizas a base de plumas pegadas unas a otras con cera. Antes de emprender el vuelo, con ellas adheridas a sus brazos, sobrevolando el mar Egeo, el padre aconsejó al hijo que guardara durante el aéreo viaje una distancia prudente del Sol, que con sus rayos, poderosos por la cercanía, podría llegar a derretir la cera de las alas que llevaba ajustadas, lo que provocaría su caída. Pero el hijo, juvenilmente entusiasmado por el vuelo libre y de altura, no hizo caso de los prudentes consejos de su padre, se acercó demasiado al sol y, al derretirse la cera de sus alas, fue a caer en el espacio del mar Egeo situado entre las islas Espórades (o Espóradas) y la costa de Asia Menor, llamado por ello «Mar de Ícaro», en el que se encuentra la isla en que el cadáver del desobediente hijo fue enterrado y que a partir de entonces, justamente en recuerdo de este tan luctuoso suceso, se llama «Icaria» (Apollod. 3, 15, 8. *Ep.* 1, 12 ss.). El «mito» trata el universal de la incorregible imprudencia o petulancia juvenil.

Similar es el mito de Faetonte, el hijo del Sol (Helios), que, al conocer su divina progenie paterna, hizo prometer a su padre que le concedería el favor que le pidiera. El padre accedió a este ruego y al hijo no se le ocurrió solicitar otro favor que no fuera el de conducir el carro con el que él iluminaba el orbe. Helios, fiel a su promesa, no tuvo más remedio que ceder, y el inexperto hijo imprevistamente convertido en auriga, a pesar de las instrucciones de su padre, que le aleccionó en cuanto pudo, condujo tan alocadamente el meteórico carro, que produjo en el cielo una herida de la que surgió la «Vía Láctea» y se acercó tanto al suelo en su rasante vuelo, que se quemaba la tierra en el Ecuador, por lo que se volvía tórrida, y asimismo la piel de sus habitantes, que por ello se tostaba y ennegrecía. Y tal llegó a ser por ende el desaguisado cósmico producido por el inexperto joven conductor de carro, que Zeus no tuvo más remedio que, en evitación de males mayores, fulminar al alocado auriga, que cayó abrasado al río Erídano (el Po), en cuyas dos orillas, plantadas, le lloran desde entonces sus hermanas las ninfas «Helíades» o «hijas del Sol (Helios)», a partir de ese momento transformadas en sauces llorones. Un



pariente de Faetonte, llamado Cicno («cisne») se convirtió —como su propio nombre indica y presagiaba— en cisne y entona por aquellos lugares un hermoso canto lastimero que dio lugar a la leyenda del «canto del cisne» (Apollod. 3, 14, 4).

No hace falta decir que ambos mitos, éste y el precedente, nos advierten de las imprudentes locuras, arrogancias, los excesos de confianza en uno mismo y de las altanerías propias de la siempre en demasía confiada y alocada juventud.

Otro mito importante, de cuyo carácter educativo el propio Homero, que lo cuenta poéticamente, tenía conciencia era el de Odiseo atado al mástil (Hom. *Od.* 178), oyendo desde su nave el atractivo canto de las Sirenas. Previamente el astuto navegante había tomado la precaución de taponar con cera los oídos de los miembros de su tripulación (Hom. *Od.* 12, 175) para que no enloquecieran de placer y, perdido el control, se arrojaran por la borda. De este modo el héroe de Ítaca pudo, él solo, deleitarse oyendo el placentero canto de esas peligrosas fieras aladas, sin arrojarse al mar irresistiblemente atraído por el hechizo del canto, lo que sin duda le habría hecho caer en las garras letales de los monstruos cantores (Hom. *Od.* 12, 1-200).

Es evidente que este mito «redirige» lenguaje, transporta signos «redirigidos» al reino de la ficción, a los contextos ausentes y sólo imaginables de la «fiction» de lo universal y genérico, con el propósito de educar a los jóvenes aconsejándoles no entregarse al placer sin prudencia, como si fueran ya de antemano inevitables víctimas de su propia obcecación y de sus personales excesos y demasías imposibles de conjurar.

Por último, el mito de los mitos, el de Edipo. Este héroe quiso evitar con la inteligencia su destino. Un día se entera de que quienes él creía sus padres, los reyes de Corinto (Pólipo y Mérope), no eran en realidad sus padres verdaderos. Preguntados éstos, le aconsejan que consulte el oráculo de Apolo en Delfos. Como éste no le aclara nada, sino que le profetiza que matará a su padre y compartirá lecho con su madre, para conjurar tan indeseable presagio oracular, decide abandonar Corinto y llegarse a Tebas, lejos de quienes él creía eran sus auténticos padres. En el camino, en una encrucijada o cruce de rutas, mata a un anciano que viajaba en sentido contrario y, ya a las puertas de Tebas, resuelve el enigma de la Esfinge que asolaba la ciudad con una peste, con lo que, de este modo, eliminado el mal que la asediaba, le devuelve la salud. Agradecido, el regente de la urbe, Creonte, le ofrece al recién llegado bienhechor el trono de Tebas y la mano de su hermana Yocasta, la viuda del rey Layo. Pero no tardan en aparecer los primeros síntomas de la inevitable y trágica desgracia que amenazaba a Edipo desde su nacimiento. La peste invade la ciudad y el oráculo de Delfos señala como causante de ella a un ciudadano que habría asesinado al antiguo rey y a la sazón se encontraba en Tebas. No tarda en saberse que a Layo lo mató Edipo al encontrarse con él y discutir en una encrucijada según se encaminaba desde Delfos a la ciudad de la que llegó a ser rey (S. *OT passim.* Paus. 1, 28, 7; 30, 4, 2, 20, 5; 36, 8, 4, 3, 4; 8, 8, 5, 19, 6, 9, 2, 4; 5, 10 s.; 9, 5; 18, 3 s.; 25, 2; 26, 2; 4, 10, 5, 3 s.; 17, 4. Apollod. 3, 5, 7).

El contenido de este lenguaje «redirigido» del mito de Edipo es claro y contundente: el destino es inevitable incluso para los más inteligentes mortales e incluso para quienes en principio se sienten afortunados.



El «mito» es universal como debe serlo asimismo, según Aristóteles en su *Poética*, el argumento («mito») de la poesía, siempre más general y más universal y más filosófico y serio moralmente que la narración histórica (Arist. *Po.* 1451b5), que atiende a lo particular.

El ritual es una acción mimética redirigida, indiferente al criterio de veracidad, realizada con o sin palabras, que posee un enorme interés político-social, pues, al igual que el mito, procura la cohesión del grupo político-social que lo practica. El ritual es una imitación o acción mimética que se realiza mediante la magia metafórica y metonímica. La magia es la encargada de transformar lo simbólico en real. Con el ritual, efectivamente, se busca, por imitación analógica (metafórica) o de contigüidad (metonímica) la realización o verdadera reproducción de lo imitado. Éste es el principio fundamental del «ritual» según los modernos antropólogos, como Van Gennep (1960r; 1909), Tambiah (1973), Rappaport (1984²; 1968) y Fernández (1974). Recordemos que también en el lenguaje y en poesía son muy importantes los procedimientos metafóricos y metonímicos.

La poesía es una mimesis o imitación, indiferente al criterio de veracidad, que sirve para la cohesión del grupo político-social que la degusta.

La poesía es, por representación mimética de una acción humana, teatral, esencialmente teatral —así opina Aristóteles—, pues el poeta emplea el lenguaje no en nombre propio y con fines comunicativos inmediatos, sino que universaliza su comunicación, lo que equivale a convertirse en portador de una máscara que esconde su personalidad verdadera. El mejor poeta —dice el Estagirita— es el que no habla por sí mismo sino como personaje de la «mimesis» o imitación poética (Arist. *Po.* 1460a5). El buen poeta no cuenta sus batallitas particulares, pues su poesía debe rebasar lo particular, ya que la poesía es más filosófica que la historia (Arist. *Po.* 1451b5). Como diría Antonio Machado, «no es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tú esencial».

Por eso la poesía, como el mito, es —lo decía también Machado— «siempre incorregible» y, por tanto, indiferente al criterio de veracidad y al criterio de coherencia, indiferente al criterio de verosimilitud, indiferente al criterio de autoría e indiferente al criterio de fijación de concretas coordenadas de espacio y tiempo. Y además, como el ritual, es mimética o imitativa y por tanto dramática, y trata de identificar mágicamente la expresión con el contenido, y emplea la magia metafórica y metonímica y la magia de la «composición anular» o «composición cíclica» y la magia de la recurrencia y la magia del vate inspirado que, como profeta, proclama su divina palabra.

Entre el mito y el ritual, la poesía desarrolla rasgos de identidad que coinciden con uno y con otro. La poesía es, en efecto, poseedora de la magia —de todas las magias— del ritual y, al mismo tiempo, posee todas las indiferencias propias del mito. Veámoslo.

La poesía es una mágica imitación o mimesis dramática debido a su carácter ritual. El poeta chileno Nefalí, que nos había hablado en *Confieso que he vivido* de sus particulares y enrevesadas aventuras amorosas, se pone la máscara del vate oficiante Pablo Neruda y escribe: «Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

/ Escribir, por ejemplo: «el cielo está estrellado / y tiritan, azules, los astros a lo lejos... Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos, / mi alma no se contenta con haberla perdido». Y la poesía practica la magia que aspira a identificar la palabra con su significado. Por ejemplo: «En el silencio sólo se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba», o —describiendo el infarto de miocardio sufrido por un amigo, como lo describe espléndidamente Miguel Hernández— «un manotazo duro, un golpe helado, / un hachazo invisible y homicida, / un empujón brutal / te ha derribado». Otro ejemplo: Vicente Aleixandre describe así, con ritualidad mágica, en *La destrucción o el amor*, la penetración amorosa: «esa levisísima serpiente que te incrusta su amor». Y la poesía, además, practica las magias metafóricas (por analogía) y metonímicas (por contigüidad); por ejemplo: «Fue la noche de Santiago / y casi por compromiso. / Se apagaron los faroles / y se encendieron los grillos». Y: «El almidón de su enagua / me sonaba en el oído / como una pieza de seda / rasgada por diez cuchillos». Y la poesía pone en práctica la magia de la «composición anular» o «composición cíclica». Por ejemplo: «Antonio Torres Heredia / hijo y nieto de Camborios, / con una vara de mimbre / va a Sevilla a ver los toros.... /... Antonio Torres Heredia / hijo y nieto de Camborios, / viene sin vara de mimbre / entre los cinco tricornios». Otro ejemplo: «Y que yo me la llevé al río / creyendo que era mozuela, / pero tenía marido... Y no quise enamorarme, / porque teniendo marido, / me dijo que era mozuela / cuando la llevaba al río».

También practica la poesía la magia de la «recurrencia», que R. Jakobson consideraba rasgo diferencial del lenguaje poético, pero, en realidad, es típica también del lenguaje del ritual y del ensalmo («Sana, sana, culito de rana, si no sanas hoy, sanarás mañana»), por ejemplo: «No me tienes que dar porque te quiera, / pues aunque lo que espero no esperara, / lo mismo que te quiero te quisiera». Y, por último, adoptando la actitud del oficiante del ritual, el poeta, como si fuese el vate del pueblo dando lustre y un brillo más puro a las palabras de la tribu (*donner un sens plus pur aux mots de la tribu*) (Valente, 1994²) —como lo imaginaba Mallarmé— puede hablar como Claudio Rodríguez en *El don de la ebriedad*, diciendo: «Como si nunca hubiera sido mía / dad al aire mi voz / y que en el aire / sea de todos y la sepan todos / como una mañana o una tarde». El poeta aspira a la conversión de la experiencia solitaria en experiencia solidaria (Valente, 1994²: 139). Cumpliendo esta su aspiración, revela un aspecto de la realidad sólo accesible a través del conocimiento poético.

Por eso, la poesía, al igual que el mito, es indiferente al criterio de veracidad: «A las cinco de la tarde. / Eran las cinco en punto de la tarde... ¡Ay qué terribles cinco de la tarde! / ¡Eran las cinco en todos los relojes! / ¡Eran las cinco en sombra de la tarde!». La poesía, al igual que el mito, es indiferente al criterio de coherencia: «Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas. / El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña». Veamos otro ejemplo, éste de Neruda: «Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quise. / Es tan corto el amor y es tan largo el olvido».

La poesía, al igual que el mito, es indiferente al criterio de transparencia informativa o comunicación cristalina concreta. Por ejemplo: aunque por otras fuentes sabemos del amor de Garcilaso por Isabel Freyre, la hermosa dama portu-

guesa —nombrada por el poeta portugués Sa de Miranda con el nombre literario y ocultador de «Celia» y por el poeta español con el de «Elisa»— que se casó con don Antonio de Fonseca, apodado «el Gordo», nada de esto sabemos por los versos salidos de la pluma del propio poeta, que a veces habla con máscara de vate sin darnos claves reales («Oh dulces prendas por mi mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería, / juntas estáis en la memoria mía / y con ella en mi muerte conjuradas») y en otras ocasiones atribuye sus sentimientos a personajes de ficción (más exactamente, en inglés, «fiction») como Nemoroso: «¿Quién me dijera, Elisa, vida mía, / cuando en aqueste valle al fresco viento / andábamos cogiendo tiernas flores, / que habría de ver con largo apartamiento / venir el triste y solitario día / que diese amargo fin a mis amores?». Lo importante es que, como exigía Aristóteles poniendo a Homero como ejemplo de ello, el poeta no debe hablar en nombre propio sino a través de las máscaras de sus personajes o de su propia máscara de vate (Arist. *Po.* 1460a5).

La poesía, al igual que el mito, es indiferente a las coordenadas concretas de espacio y tiempo. Por ejemplo, en el poema titulado «Reyerta», que se encuentra dentro del *Romancero Gitano* de Lorca, leemos estos versos con los que un gitano explica a la Benemérita, generalizando y remontándose a los cerros de Úbeda, el desastroso resultado de las navajas de Albacete «bellas de sangre contraria»: «Señores guardias civiles: / aquí pasó lo de siempre. / Han muerto cuatro romanos / y cinco cartagineses».

La poesía, al igual que el mito, es indiferente al criterio de autoría, por el que se pudiera identificar al narrador en la historia narrada: «Y que yo me la llevé al río / creyendo que era mozuela, / pero tenía marido... Y no quise enamorarme, / porque teniendo marido, / me dijo que era mozuela / cuando la llevaba al río».

Por último —ya lo hemos dicho—, la poesía, como el mito y el ritual, es el vehículo con el que poeta, presentándose ante sus oyentes como vate, da lustre a las palabras de la tribu, a las verdaderas y hermosas visiones y conceptos de la tribu. Así hay que entender estas poéticas palabras del poeta-vate panteísta Claudio Rodríguez en *El don de la ebriedad* cuando previniéndonos de falsas interpretaciones sobre su poesía, que no quiere que sea —nos alecciona— palabra propia suya sino palabra de la tribu diseminada al aire y que por tanto se confunda con los ecos del viento, nos dice: «Como si nunca hubiera sido mía, / dad al aire mi voz / y que en el aire / sea de todos y la sepan todos, / como una mañana o una tarde».



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTIN, J. L. (1962): *How to do Things with Words*, The M. I. T. Press, Cambridge, pp. 94-108.
- (1970²): *Philosophical Papers*, Oxford Clarendon Press.
- (1971): *Palabras y acciones*, Traducción española, Paidós, Buenos Aires.
- (1982): *Cómo hacer cosas con palabras*, Traducción española, Paidós, Buenos Aires.
- (1975): *Ensayos filosóficos*, Traducción española, Revista de Occidente, Madrid.
- BAJTÍN, M. M. (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Traducción española, Alianza, Madrid.
- BAKHTINE, M. (1984): *Esthétique de la création verbale*, Trad. fr., Gallimard, París.
- BOOTH, W. (1974): *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press.
- (1987³): *A Rhetoric of Fiction*, Penguin, Harmondsworth.
- DEACON, T. (1997): *The Symbolic Species: The Co-Evolution of Language and the Brain*, Norton, N. York.
- ESKIN, M. (2000): «Bakhtin on Poetry», *Poetics Today* 21, pp. 379-391.
- FERNANDEZ, J. (1974): «The mission of metaphor in expressive culture», *Current Anthropology* 15, pp. 119-46.
- GANS, E. (1997): *Signs of Paradox. Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures*, Stanford University Press, Stanford, California.
- GENNER, A. VAN, (1960): *The Rites of Passage*, trad. ingl., Chicago, Chicago University Press. Aparecido en 1909.
- HIRSCHKOP, K. (1989): «Dialogism as a Challenge to Literary Criticism», en C. Kelly-M. Makin-D. Shepherd (eds.), *Discontinuous Discourses in Modern Russian Literature*, St. Martin's, N. York, pp. 19-35.
- HOLQUIST, M. (ed.) (1992): M. M. Bakhtin. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Traducción inglesa, University of Texas Press, Austin, pp. 287-288.
- JAKOBSON, R. (1960): «Linguistics and Poetics», en T. Sebeok, *Style in language*, The MIT Press & J. Wiley, Nueva York-Londres, pp. 350-377. [Versión española parcial en *Estilo en el lenguaje*, Cátedra, Madrid, 1974.]
- LEECH, N. G.-M. H. SHORT (1995): *A Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Longman, Londres.
- LEVIN, S. R. (1974): *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Traducción española, Cátedra, Madrid.
- LEVINSON, S. (1983): *Pragmatics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- (1988): «Putting Linguistics on a Proper Footing: Explorations in Goffman's Concept of Participation», en P. Drew-A. Wootton, *Erving Goffman. Exploring the Interaction Order*, Polity Press, Cambridge, pp. 161-227.
- RAPPAPORT, R. A. (1984²): *Pigs for the Ancestors: Ritual in the Ecology of a New Guinea People*, Yale University Press, New Haven, 1968¹.
- (2002): *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, Cambridge University Press.



- TAMBIAH, S. J. (1973): «Form and meaning of magical acts: A point of view», en R. Horton-R. Finnegan (eds.), *Modes of Thought: Essays on Thinking in Western and Non-Western Societies*, Faber and Faber, Londres.
- VALENTE, J. A. (1971): *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI; Tusquets Editores, Barcelona, 1994².

