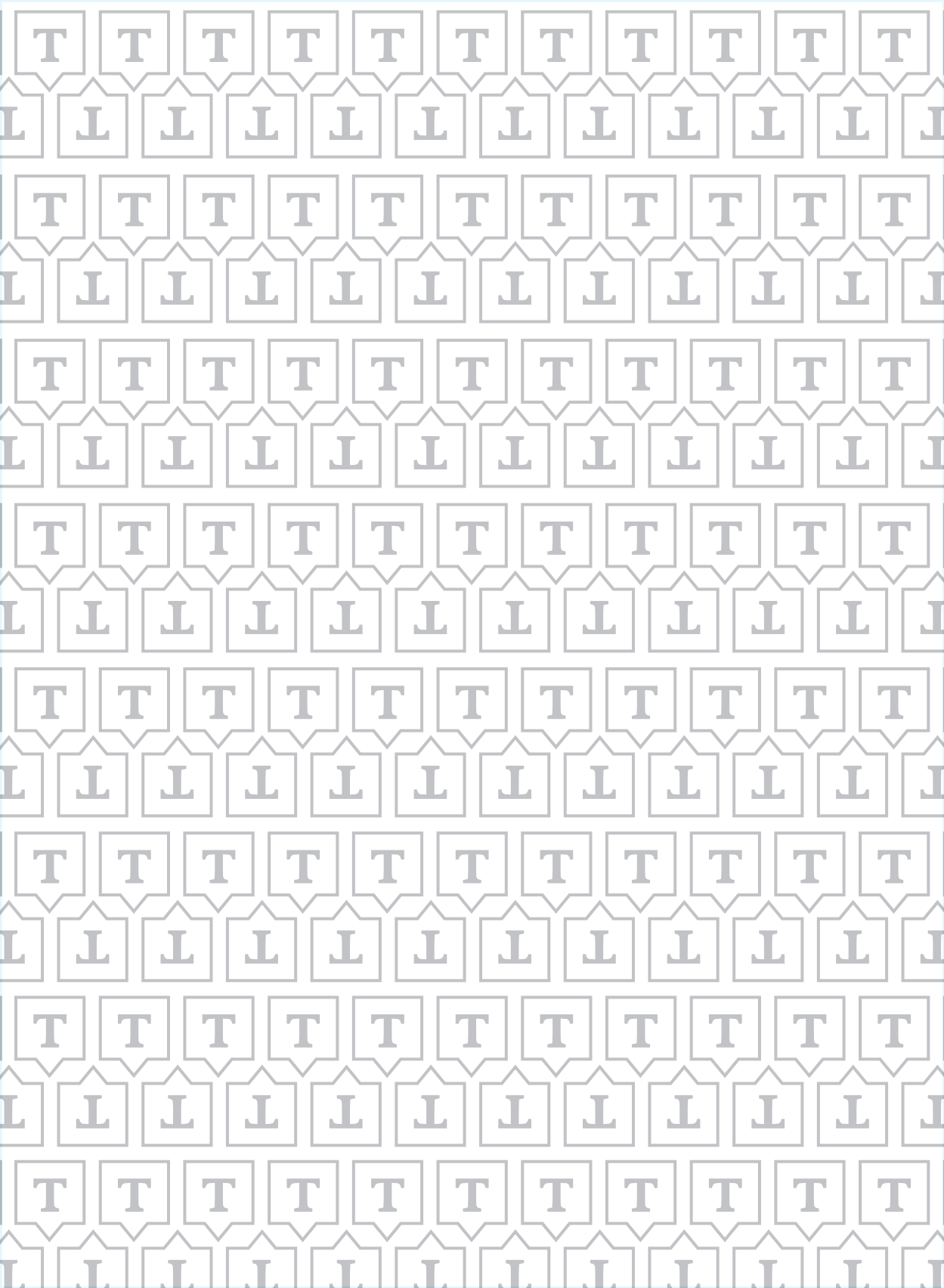


¶ EN TODAS PARTES SER ES DANZAR VEINTE PIEZAS DE PENSAMIENTO

TEDIUM VITAE
EDITORIAL

¶ EN TODAS PARTES SER ES DANZAR VEINTE PIEZAS DE PENSAMIENTO

ROBERT BRINGHURST

COLECCIÓN POÉTICA

Primera edición, 2025

Título original: *Everywhere being is dancing. Twenty pieces of thinking*

Copyright 2007 by Rober Bringhurst.
Used by arrangement with Gaspereau Press Ltd, Kenville, NS Canada.

D.R. © 2025 Everness S.A. de C.V.
Av. Hidalgo 1769, Ladrón de Guevara, C.P. 44600
Guadalajara, Jalisco, México
www.tediumvitae.com

Traducción: *Moisés Silva*
Diseño editorial: *Estudio Tangente, S.C.*
Corrección y cuidado de edición: *Moisés Silva*
Diseño de portada: *Estudio Herrera | Maricris Herrera, Santiago Cantú, Mirelle Rodríguez*
Fotografía de Robert Bringhurst en portada: *Kay Amert*

ISBN: 978-607-99402-7-0

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio material
o electrónico sea o no con fines de lucro, sin la autorización escrita del titular del Copyright.

Hecho en México / *Made in Mexico*

¶ *para la hija del geólogo*

No habrá nada al final,
y eso es todo
lo que fue y lo que será.

Pero lo-que-es es a veces
tan resonante y tan claro
como nada podría ser jamás.

El filósofo de la música
le dice al músico de las ideas
que lo que ha sido
no puede nunca no haber sido.

Lo-que-es será lo que ha sido
muy pronto, y entonces
su haber sido cantará
su callada canción siempre
y cuando nadie escuche.

ÍNDICE

11 PRÓLOGO

I

16 EN TODAS PARTES SER ES DANZAR, EL SABER ES CONOCIDO

38 CANTANDO CON LAS RANAS: TEORÍA Y PRÁCTICA
DE LA POLIFONÍA LITERARIA

74 EL SIGNIFICADO DE LA MITOLOGÍA

86 LO QUE SE ENCUENTRA EN LA TRADUCCIÓN

II

110 LA FILOSOFÍA DE LA POESÍA Y EL MALTRATO
DEL DOCTOR EMPÉDOCLES

132 DECIR LA VERDAD MINTIENDO: GORGIAS EL SICILIANO
Y UNA TEORÍA QUE NO PUEDES REHUSAR

154 LOS FRAGMENTOS DE PARMÉNIDES: LA POESÍA DE LA FILOSOFÍA
Y EL DESTINO DE LA UNIVERSIDAD

193 LA COPA DE VINO DEL CUERVO

III

216 LAS NAVES SON MÁS SAGRADAS QUE LOS CAPITANES: TRECE MANERAS DE VER LA MORALIDAD, EL LENGUAJE Y EL DISEÑO

232 LAMIÉNDOSE LOS LABIOS CON UNA LENGUA BÍFIDA

250 LA MENTE TIPOGRÁFICA

IV

256 HACIA LO ABSOLUTO DE LA NATURALEZA: EL ROSTRO DE JOAN MIRÓ

268 EL RELATO Y EL HUÉRFANO: EL ARTE NARRATIVO DE ELIZABETH NYMAN

280 UN PEDAZO DE PAN, UNA HOGAZA DE VISIÓN: EL ARTE DE ALICE KANE

289 UN POETA Y UNA GUERRA

298 EL CRÍTICO EN LA LLUVIA

V

310 EL ORIGEN DE LA MENTE

328 ESTAR DONDE ESTAMOS: EL ARTE DE ESCUCHAR FURTIVAMENTE LA ORACIÓN DE CHARLIE MITCHELL

339 YO ACOSTUMBRABA CANTARLOS: BIG CHARLIE Y EL ORIGEN DE LOS CABALLOS

376 SALTANDO DEL TREN: CÓMO Y POR QUÉ LEER UNA OBRA DE LITERATURA ORAL HAIDA

387 RECONOCIMIENTOS

PRÓLOGO

Este libro es compañero —cónyuge, podría decirse— de otro llamado *El Árbol del Significado*. Todo en ese libro fue escrito para ser hablado, y casi todo en éste fue escrito para ser leído. La distinción es por supuesto impura pero no irreal: hablar y escribir son tan diferentes, tan fáciles de confundir —y pueden, creo, ser tan complementarios— como respirar a través de los pies y respirar a través de las manos, o tocar el laúd y bailar.

Más aún que su compañero, este libro es también un ejemplo de cocción a fuego lento. Algunas partes se remontan a hace más de treinta años y otras han sido modificadas pública y repetidamente. Una nota al inicio de cada capítulo refiere sus versiones publicadas anteriormente.

Me gustan los calcetines gruesos y las camisas abrigadoras porque vivo en un lugar frío, pero todas mis teorías están raídas. Todo lo que le he pedido a una teoría es que me ayude, como una bolina o una brújula, a ir de una saliente a otra o de un sitio para acampar al siguiente. Si la teoría me da también el norte verdadero por supuesto se lo agradezco, pero no supongo que ningún norte es permanentemente verdadero, o que podría o debería serlo. Supongo que el significado existe y supongo que, al ser el significado, existe de una manera significativa. Imagino que persiste lo mejor que puede y que

cambia como debe hacerlo, como las formas de los antiguos cabos en las costas y el ángulo del sol, pero el sol mismo es mortal, como todas las estrellas, flores, copos de nieve, rostros, rocas desgastadas y otros embudos y canales de significado. La mortalidad, creo, es una manera en la que se desplaza el significado, cómo cojea y salta de día en día y de lugar en lugar, a veces en sus mejores galas pero con más frecuencia en harapos.

En otras palabras, creo que una teoría que valga la pena no será probablemente el plano de la casa de nuestros sueños sino algo más cercano a un proverbio, el pan de avena de la experiencia sobre el que untamos el sentido común con el buen y modesto propósito de llegar al final del día. Este es un libro de política y poesía, ecología y literatura, conocimiento y mitología, tipografía y música, significado y traducción, pero no un libro de teoría literaria, excepto en el sentido simple y raído de la palabra.

Poesía es el nombre, en mi dialecto, de un constituyente o propiedad del ser. Como la buena proporción y la gracia, la simetría y el amor, debe ser tanto creada como encontrada pero es creada, me parece, por muchas criaturas aparte de los seres humanos, y encontrada en innumerables contextos lejos del lenguaje humano. Trato de no usar la palabra *poesía* como plural colectivo de *poema*, del mismo modo que me abstengo de utilizar amor como el plural de *romance* (o de *cópula*). Si este uso es correcto —si la poesía está implícita en la realidad y presente en las vidas de otras criaturas tanto como en las nuestras— entonces el auténtico estudio de la poesía podría en realidad valer la pena, más aún, quizá, que el estudio de cualquier artificio o tradición verbal peculiarmente humana.

Supongamos, como un primer paso, que estudiáramos la poesía humana encontrada en nuestra propia lengua, lugar, y tiempo, en el contexto del resto de la poesía humana, incluyendo la de los nativos americanos, la de África, la de Asia, la de Oceanía y la de la Europa arcaica. Supongamos que empezáramos entonces a estudiar la poesía humana en el contexto de lo que pudiéramos aprender de la poesía de otras criaturas vivientes y en el contexto subyacente de la poesía de lo-que-es. ¿Hay alguna posibilidad de que nos pudiera servir de algo, de que nos pudiera ayudar, por ejemplo, a descubrir dónde vivimos y cómo vivir ahí, en el único planeta que será siempre nuestro hogar? Desde hace unos treinta años esta ha sido mi corazonada, y este libro está hecho de notas acerca de los lugares a donde esta corazonada me ha llevado.

Los Estados Unidos y Canadá, pese a los continuos intentos de definirlos, describirlos y reconformarlos de una manera más limitada, son sociedades ricamente multilingües y multiculturales con cimientos ancestrales e indígenas, no meramente nuevos dominios o invenciones políticas sino lechos fósiles culturales realmente complejos en un mundo en rápida homogeinización, y hogar de muchas especies no menos bellas que la nuestra. Una meditación sobre ese tema —la inminente pérdida de su diversidad lingüística y cultural, así como biológica— tendría que ser tal vez también una plegaria. Y no estoy seguro de que esa plegaria pudiera tener mucho sentido si fuera pronunciada en una sola lengua.

Soy un creyente en la traducción, como oficio y como una forma de disciplina cotidiana. Algunos días incluso creo en ella como un agente de cohesión social. En donde aparece una frase en tlingit,

ruso, navajo, griego, o chino[1] en este libro, siempre hay una glosa en español a la mano. Pero si las traducciones fueran suficientes no las tendríamos. Si no se necesitara nada más, nuestras lenguas se fusionarían. No habría entonces nada de qué traducir. No habría entonces nada desde lo cual traducir. Tampoco habrá nada a qué traducirlo, cuando lleguemos a esa dichosa etapa.

Heriot Ridge · *Quadra Island* · Julio 2007

1. Los nombres y palabras chinos se escriben en este libro en la transliteración pinyin del mandarín al alfabeto latino. En las *palabras y frases* transliteradas los tonos del mandarín se marcan con los diacríticos usuales (ā = sostenido; á = ascendente; à = descendente-ascendente; à = descendente; a = neutral). En los nombres transliterados he marcado sólo los tonos dinámicos (ascendente, descendente-ascendente o descendente). Por ejemplo, Shengzhào en vez de Sēngzhào o Seng-Chao, y Zhuang Zi en vez de Zhuāng Zi o Chuang Tzu.

I

EN TODAS PARTES SER ES DANZAR, EL SABER ES CONOCIDO

Chicago, 1993 · Kingston, Ontario, 1995

I

No sé cómo es que la poesía sabe. Tampoco podría decir lo que sabe aunque la he escuchado decirlo, así que en ese sentido pasivo lo sé. *Que sabe* me parece sólo una especie de tautología mal expresada. Preferiría decir que la poesía es una de muchas maneras de saber, y tal vez es saber en la forma más pura que conocemos. Preferiría decir que saber, libre de la agenda de posesión y control, saber en el sentido de seguir el paso del ser, escuchar y hacer eco de la música y el latido del ser, es a lo que nos referimos cuando hablamos de poesía.

(Decir la poesía en voz alta podría depender entonces de escuchar una especie de música. Eso explica, creo, por qué la poesía es tan fácil de confundir con el verso, un tema fastidioso al que volveré más adelante).

Saber en el sentido de empujar lo-que-es con un palo, o dirigir o arrastrar o conducir lo-que-es, no es poesía; es mecánica o ingeniería, es ciencia que se ha vuelto impura y ha perdido el camino. La física, cuando se aleja de la manipulación, parece irse acercando a la poesía, llevando con ella a las matemáticas. La biología, que actualmente se mueve en ambas direcciones al mismo tiempo, se está partiendo en dos, convirtiéndose por un lado en poesía y por el otro lado en algo

más, algo vislumbrado con más claridad tal vez por los narradores del Josefov en Praga que hicieron caminar al Golem y por Mary Shelley.

¿Sabe la poesía algo diferente de lo que sabe la música, la pintura o la danza? Esta no es una pregunta acerca del saber sino solo acerca de los diferentes lenguajes o áreas de especialización. La poesía es el saber de lo que la música y la pintura son lo sabido, pero música y pintura son igualmente nombres del saber, y la poesía es un nombre de lo que saben.

¿Por qué usar el mismo nombre para un atributo de la realidad y para el conocimiento que tenemos la esperanza de tener de ella, o para la condición de conciencia que aspiramos a mantener? Quizá por la misma razón que decimos "Estoy enamorado de ti, mi amor".

Lo que la poesía sabe, o se esfuerza por saber, es la danza en el corazón del ser. Eso es lo que la danza también sabe o se esfuerza por saber, aunque *no es una danza humana*. Lo que la poesía sabe es lo que la danza sabe, lo que la música sabe, lo que la pintura sabe. ¿Lo sabe la poesía de una manera diferente? ¿Qué tan separado puede estar el saber del lenguaje que lo acuna y alimenta o en el que está (siempre de manera imperfecta) plasmado? En la poesía los gestos —*que siguen siendo sólo gestos*, no escrituras, no un texto fijo, sino gestos, como los gestos de un bailarín— se siguen convirtiendo en palabras, que quieren volverse a hundir en el significado.

La poesía es saber. Saber es moverse siguiendo el paso del ser. Esto implica que lo-que-es no es informe ni inmóvil, algo que la física y la biología nos han estado diciendo desde hace siglos. No es de sorprenderse entonces que estos dominios del conocimiento, la física y la biología, hayan sido inseparables de la poesía para los presocráticos,

como lo son en culturas orales de todo el mundo. Para nosotros las tres son una cuando perdemos toda esperanza de poseer, controlar y manipular el mundo, cuando perdemos toda esperanza de vivir, como principitos mimados, lejos del mundo dependiendo de lo que el mundo nos proporciona.

Caminando con Shengzhào (僧肇) quince siglos después de su muerte entre las azaleas de montaña, los alerces y los pinos de corteza blanca de las Hozameenn —una hermosa cordillera aún no completamente talada, partida en dos por la línea que divide Columbia Británica del estado de Washington— esto fue lo que escuché:

Los pies son la conexión
entre la tierra y el cuerpo. Empieza ahí.
Los pulmones son la conexión entre el cuerpo y el aire.
Las manos, esos pies desarraigados,
son nuestro medio de dar forma y entender. Estréchalas.
Los ojos son las manos de la cabeza; sus pies son los oídos.

Al menos eso es lo más cercano a lo que alcancé a entender. No hablo tan bien ni escucho tan claramente como muchos que conozco, ni estoy libre de la tentación de manipular.

Si los etimólogos están en lo correcto parecería que la lengua griega, y por lo tanto la inglesa por parentesco en tercer grado, da por hecho que la poesía es una forma de trabajo manual, de hacer. Martin Heidegger pensaba que el pensamiento mismo era igual, pero sabía que esa no era toda la historia. ¿Sabe la lengua griega que su etimología también está incompleta? Los primeros poetas griegos sabían

de cualquier manera que la *forma hecha* de la poesía es solo la mitad audible de la conversación. La otra mitad tiene precedencia: ἄειδε θεά ... μοι ἔννεπε, μοῦσα ... En inglés, Robert Fitzgerald lo captura bien: "Sing in me, Muse, and through me tell the story" ["Canta en mí, Musa, y a través de mí cuenta la historia..."]. Los poetas que llamamos Homero nunca usan el verbo ποιέω [*poiéō* : hacer] ni los sustantivos ποίησις [*poíēsis*: hacer] o ποίημα [*poíēam*: algo hecho] para referirse a la poesía. Nunca usan la palabra ποιητής [*poíētḗs*: hacedor] para referirse a un poeta. Ese es el lenguaje de Platón. Los primeros poetas usan estas palabras sólo para hablar de las artes de los otros, especialmente el herrero. ¿Deberíamos suponer por ello que los Homeros del mundo no estaban conscientes de su propio oficio? ¿O deberíamos suponer que estaban lo suficientemente conscientes de su oficio para hablar con la discreción de un cazador?

Los poetas hacen cosas, es cierto, pero no hacen *poesía*, o no la hacen de la nada. La poesía está presente desde el principio: está *ahí* y los poetas responden si pueden. El poema es la huella de que el poeta se *une al saber*. Su única utilidad en este mundo es honrar a los dioses, a los muertos y a otros no humanos y humanos —en otras palabras, honrar el ser— y tal vez honrar también el no-ser -permitiendo que otros se unan a ese saber.

En el lenguaje de Sengzhào la poesía, especialmente la lírica, es *shī*, con tono neutro. Dependiendo del contexto, esta solitaria sílaba puede significar *cadáver, paloma, trepatroncos, cola amarilla, maestro, milenrama, león, piojo, poesía, poema, dar* o *hacer.* Cada uno de estos significados se escribe con un ideograma diferente, pero la escritura es simplemente una confirmación del habla. La escritura no revela

nada nuevo acerca del significado del lenguaje humano a menos que descubra vínculos entre las lenguas o sonidos que los ancestros pronunciaban y que han dejado de ser pronunciados. La ortografía arcaica del inglés, del tibetano o del gaélico son útiles en este sentido y existe alguna información de este tipo, aunque no mucha, en las partes fonéticas de los ideogramas chinos. La mayoría de los componentes de los ideogramas no son más que mnemotecnia acústica o conceptual. Como los hexagramas del *I Ching*, estos componentes mnemotécnicos son agradables y a menudo informativos, pero la etimología —noticias de las raíces y bases del habla humana, y la historia de su significado— es algo que rara vez contienen.

Por ejemplo, el carácter para la poesía lírica, *shī*, se escribe así:



Es un carácter compuesto. Su mitad izquierda es *yán* (言), un verdadero ideograma que muestra algo que sale de la boca. Desde hace 3,000 años este ha sido el glifo chino para el habla:



La otra mitad del carácter para la poesía es *sì* (寺), que significa salón. En los textos clásicos este carácter se usa para referirse a la

corte del emperador y al salón de reuniones de un monasterio budista. También puede significar eunuco:

寺

La implicación parece ser que la poesía es el habla de la corte, o de los varones castrados. Estos son chistes malos. Otros, no mucho mejores, también acechan aquí, pero los hechos subyacentes son dignos de estudiarse. El carácter *sì* (寺) está compuesto a su vez de dos partes. La parte baja es *cùn* (寸), el nombre de una unidad de medida de aproximadamente 3.5 cm, comúnmente llamada pulgada china.

寸

Cùn significa no sólo algo pequeño sino también algo preciado, usualmente en privado. China ha sido desde hace mucho tiempo un país abarrotado en donde *fāngcùn* (方寸), "pulgada cuadrada", es una manera familiar de referirse al corazón, especialmente al fondo del corazón de uno, a nuestros más íntimos pensamientos y sentimientos.

La parte alta del carácter *sì* (寺), sin embargo, se presta a cierta confusión. ¿Es *shì* (士), que significa académico y caballero, o *tǔ* (土), que significa tierra, o es algo más?



shì



tǔ

¿Podría nuestra decisión en este caso —las proporciones relativas de dos pequeñas pinceladas horizontales en un carácter de la escritura china— determinar nuestra visión de la poesía? ¿Significa el carácter compuesto *sì* (寺) una pulgada de tierra, un espacio medido del suelo, o los pensamientos y sentimientos íntimos de un caballero? ¿Por qué, en cualquiera de los dos casos, es esta la mitad del glifo para la poesía?

En realidad, el carácter *sì* (寺), pese a su pronunciación actual, no sólo significa salón de meditación o de audiencias. También funciona como símbolo átono de un sonido del habla en chino, *shi* (no *si*). Desempeña este papel, por ejemplo, en los caracteres *shì*, confiar, y *shí*, temporada, así como en el carácter *shi*, que significa poesía:



shì



shí



tû

Cada uno de estos signos consiste en un mnemónico conceptual a la izquierda y uno acústico (no, estrictamente hablando, fonético) a la derecha. El tercer glifo, *shī*, por ejemplo, significa “una palabra que tiene que ver con la idea del habla (言) pero que se pronuncia

más o menos *shi* (寺)": probablemente *shī, shí, shi* o *shì*. La única palabra en la lengua china que responde a esa descripción es *shī*, que significa en un sentido restringido lírica, y en un sentido más amplio poesía.

La historia de estos sonidos está lejos de haber sido develada, pero no parece habernos enseñado gran cosa hasta el momento acerca de la naturaleza original de la poesía. ¿Y qué decir del ideograma? Si nos olvidamos por un momento del lenguaje hablado y leemos el carácter como un compuesto de tres elementos visibles, uno a la izquierda y dos a la derecha, nos encontramos una de dos proposiciones: *poesía = habla + patricio + unidad-de-medida, o poesía = habla + tierra + unidad-de-medida*, pero los primeros lexicógrafos chinos no están de acuerdo con ninguna de las dos lecturas y no identifican el elemento arriba a la derecha del carácter para la poesía como un signo para *caballero* ni para *tierra*, sino para un radical ahora extinto que significaba *brote*.

Cada una de estas lecturas tiene su atractivo pero todas son invenciones a *posteriori*, menos historia que alucinación. En chino como en inglés, en latín y en griego, el carácter escrito por sí solo no puede decirnos lo que la poesía es ni lo que sabe. Ni tampoco puede el carácter escrito decirnos cómo fue que hace tanto tiempo los chinos llegaron a llamar *shī* a la poesía. Todo lo que nos queda es este sonido, las direcciones en las que apunta y las preguntas que plantea.

¿Qué tienen en común los cadáveres y los poemas, la milenrama y el trepatroncos, los leones y los piojos? ¿Qué sabe la sílaba *shī* que nosotros no sabemos? La respuesta más basada en las evidencias es simple y mundana: que todos estos significados se han colapsado en

un sonido aunque la mayoría de ellos alguna vez tuvieron pronunciaciones diferentes pero similares, como *sì* y *shì* tienen ahora.

La poesía, sin embargo, sabe lo que es, como la milenrama y el trepatroncos, y nos lo dice, mientras que los etimólogos y comentaristas —y hasta los poetas mismos— muy rara vez pueden hacerlo.

II

El texto chino más antiguo que existe acerca de la naturaleza de la poesía es el que pone en boca del Emperador *Shùn* (*Yú Shùn*, 虞舜) el autor del *Libro de la Historia* o *Shū Jīng* (書經). *Shī yán zhì*, dice el Emperador: "la poesía habla *zhì*" o "la poesía lírica habla *zhì*", 詩言志. *Zhì* significa intención, propósito, voluntad, aspiración, ideal. El ideograma consiste también en dos partes:

La mitad inferior es el carácter *xīn* (心), que significa corazón y mente, sentimientos y pensamientos. La mitad superior, que ya conocemos, parece ser *shì* (士), académico y caballero. "La poesía es la voz de los sentimientos y pensamientos del académico y caballero." ¿Podemos dar por buena la palabra del emperador? ¿Es esta realmente la esencia de la poesía, o es o fue alguna vez la esencia de la poesía en chino? ¿O podemos amañar la pincelada un poco y hacer que este

志

carácter signifique los sentimientos y pensamientos de la tierra, las ideas y emociones del suelo?

La respuesta es que no. En una forma anterior del carácter, el radical superior es otra vez el viejo glifo que significa brote. Visualmente, lo que la oración decía era que "la poesía habla la mente-corazón del (re)nacimiento, el pensamiento y sentimiento de la creación."

Sin embargo, el *Shū Jīng* no son notas de antiguos poetas acerca de su oficio sino un manual de teoría y práctica política. En el pasaje en cuestión (*Shū Jīng* 1.5: 14–27), Shùn acaba de acceder al trono y está nombrando su primer gabinete. Empieza por confirmar a su regente, el Jefe de las Cuatro Montañas, que es el jefe de su gabinete militar, junto con los Doce Pastores del Reino, que son gobernadores provinciales. A estos añade nueve nuevos ministros, elegidos en consulta con el Jefe de las Cuatro Montañas. Nombra un General Adjunto, un Ministro de Agricultura, un Ministro de Instrucción en Deberes, un Alguacil, un Ministro de Obras, un Ministro de Pastos, Árboles, Aves y Bestias, un Ministro de Ceremonias Religiosas, un Ministro de Música y un Ministro de Hablar con la Verdad.

Como en la mayoría de los gobiernos desde entonces, no hay ministros a cargo de la búsqueda del conocimiento o de la ilustración, ni del avance del aprendizaje por sí mismo. El objetivo del emperador no es explorar y descubrir un orden que existe por derecho propio sino mantener un orden diseñado por seres humanos. El Ministro de Pastos, Árboles, Aves y Bestias, por ejemplo, está a cargo de mantener el orden en los espacios entre los campos, como cualquier guardabosques real. Está ahí para impedir la cacería y búsqueda de alimento no autorizadas en una sociedad mayormente agrícola; en otras palabras, para impedir cualquier recaída de la supremacía neolítica a la complicidad y aceptación paleolítica de un mundo más allá del control humano.

La función del Ministro de Música también es la de mantener el orden político. Al nombrarlo, Shùn explica el papel de la poesía:

詩言志·歌永言·聲依永·律和聲

shī yán zhì / gē yong yán / shēng yī yong / lǜ hé shēng....

La poesía articula la intención;
la canción hace que la articulación fluya;
la música recapitula este flujo;
el shēng regula la música....

El discurso culmina con una visión de una armonía perfecta y sin perturbaciones, con los dioses del clima apiñados en el cielo, el emperador al centro, los ministros a su alrededor, los campesinos labrando sus campos, y los céspedes, árboles, aves y bestias decorosamente alineados en los márgenes. Es una visión que Platón y Ezra Pound habrían aplaudido, supongo, aunque ambos sabían que hay más en la poesía (y en la política) que eso. Más allá, lejos del edicto del emperador y del alcance y mandato de sus ministros, la poesía acecha y se esconde–como el león, el piojo, el cadáver y la paloma silvestre.

Moverse con la música es saber, y tratar de moverse con la música es pensar. Pero no hay una sola melodía con la cual moverse, ni sólo un pensamiento que pensar. Un universo homofónico parece ser tan probable como un solo árbol, una especie de césped, una ave, una bestia, y tan autosustentable como una pecera con un solo pez. Incluso las melodías individuales, me parece —en la medida en que

uno puede distinguir cada uno de sus hilos— tienen un orden muy complejo, como una cordillera, un bosque o un arroyo.

Algunas veces, por supuesto, el movimiento es extremadamente simétrico, como un soneto o un copo de nieve, pero me parece interesante que en la última parte de su vida, cuando defendía severamente ordenadas teorías del Estado confucianas y fascistas, Pound se cuidó siempre como poeta de no practicar lo que predicaba. Saber no es un empleo pagado con pensión y prestaciones, ni un estado constante.

No es algo inusual que la lengua inglesa carezca de un término general para "cosas hechas de palabras" o lo que podríamos llamar, aún más torpemente, "obras de literatura oral o escrita." Al principio de su *Poética*, Aristóteles señala enfáticamente la ausencia de tal término en el griego ático. Muchas lenguas (posiblemente la *mayoría* de las lenguas) tampoco tienen un término que abarque tanto la modalidad lírica como la narrativa. En inglés, por ejemplo, la palabra *poem* aún no se extiende con suficiente facilidad y comodidad para cubrir el canto y la narración, aún cuando sabemos que *poem* no es sinónimo de *verse.*

El canto y la narración, como la música, la danza y la pintura, están separados pero emparentados. Son hermanas, como decían los griegos, hijas de una misma madre: Mnemosyne, la memoria, el pensar, la mente. Su padre es el clima. Canto y narración, en otras palabras, son hijas del conocimiento, jugando a tomar el lugar de su madre. Como su madre, habitan —todas las lenguas parecen saberlo— en las montañas. Montaña significa lo salvaje, en la tierra y en la mente. Significa el sistema viviente, no una réplica manejada por los humanos para fines humanos. Es en las montañas donde los humanos, con

sus nociones egocéntricas de orden y administración y sus limitadas definiciones de ganancia y economía, no han llegado aún, o no han tomado el control. La ambición y el miedo preguntarán cómo puede ser que el hogar del saber sea donde la organización humana no ha llegado, pero cualquier viaje a las montañas nos dará la respuesta: no puede estar en ningún otro lugar.

Aristóteles, físico y biólogo además de estudioso de la literatura, analizó los seis elementos esenciales de la tragedia. Esta es su lista, en lo que él considera su orden de importancia:

1 μῦθος [*mýthos*]: la historia o argumento;
2 διάνοια [*diánoia*]: "pensarlo bien", es decir, la concepción o tema;
3 ἦθος [*êthos*]: carácter;
4 λέξις [*léxis*]: dicción;
5 μελοποιία [*melopoiía*]: música y prosodia;
6 ὄψις [*ópsis*]: el aspecto visual, incluyendo la acción, el marcaje, la coreografía, el vestuario y la escenografía.

Quienes estudian el teatro, la danza y la música se sienten a veces consternados al ver que *ópsis* y *melopoiía* están al fondo de la lista y no son analizados en sus diferentes componentes, pero desde la perspectiva de un escritor este conciso análisis es difícil de superar. Si asumimos que el último de estos elementos, *opsis*, incluye cosas como la tipografía de las obras impresas y la ambientación visual en la que se cantan las canciones, se cuentan las narraciones o se representa

cualquier tipo de literatura, este esquema también da cabida a las obras no dramáticas.

¿Hay algo que añadir o quitar de esta lista provisional de elementos? Una manera de verificar si está completa es preguntarnos cómo se refleja en los géneros literarios. Si hacemos énfasis en uno de los seis elementos, ¿cuáles serían los resultados? La lista predice lo siguiente:

1 poesía narrativa (*mythopoeia*),
2 la poesía de las ideas (*noiopoiea*);
3 la poesía de la personalidad o el carácter (*ethopoeia*), que incluiría el monólogo dramático, etc;
4 poesía del lenguaje (*logopoeia*);
5 poesía de las canciones (*melopoeia*);
6 poesía interpretada (*optopoeia*), que incluye la poesía tipográfica interpretativa conocida como "concreta."

Esta lista es más larga, y posiblemente mejor, que la de Ezra Pound, que incluye sólo tres géneros: *logopoeia*, *melopoeia* y *phanopoeia*. La *phanopoeia* (poesía de las imágenes) de Pound se podría añadir a la lista, por supuesto, o se podría entender como una variedad de la poesía de las ideas. *Ethopoeia* podría, lo admito, parecer un nombre extraño y sospechoso para algo muy obvio y familiar. En la actualidad es el género poético dominante en inglés y en la mayoría de las lenguas indoeuropeas, tan dominante quizá que parece que no necesita un nombre, pero era un género menor en el griego antiguo y es muy poco común en las literaturas orales indoamericanas.

Admiro la lista de Aristóteles y no tengo ningún deseo de meterle mano. Me gusta el análisis mismo y la declaración de prioridades. Me agrada encontrar argumento y pensamiento, o la narración y la idea, en la parte alta de la escalera, y versificación y escenificación (o tipografía) hasta abajo, pero frecuentemente pienso la literatura en términos más simples, menos tácticos, menos analíticos. Cuando lo hago, a menudo me parece que los elementos esenciales se reducen a dos, que son formas alotrópicas —estática y cinética— una de la otra.

La danza es luz, y donde está está la oscuridad. Se oye y se siente, en mi experiencia, más a menudo de lo que se ve, pero otros la han sentido de una manera diferente, y el poema intenta decirla. El poema despliega esta danza en los ritmos y pausas del habla, vocales y consonantes, lexemas y fonemas, proposiciones y entonaciones, pero ellos no son la poesía. Son la carne lingüística y la piel acústica, no su esencia o su esqueleto. Los huesos de la poesía son los huesos de la danza: no movimientos y pausas en sí sino unidades significativas de movimiento y pausa, es decir, imágenes y eventos. Puede ser que sólo esos dos elementos, que son una cosa en dos formas, estática y en movimiento, sean suficientes para comprenderla.

En navajo se habla de *sin*, las canciones, y *hane'*, las narraciones, mitos y relatos. Hay también un tercer género importante, *hatáál*, las ceremonias y los cantos. *Hatáál* es cognado de *hashtaał*, cantar. *Hane'* es cognado de *hashne'*, decir, y de *hashniih*, que significa conocer, y especialmente conocer muy bien. La etimología de *sin*, aunque oculta, también se puede descifrar más allá de toda duda razonable. La forma combinatoria de la palabra es *—yiin* (y de ahí *biyiin*, el canto de él,

o *déél biyiin*, el canto de la grulla canadiense), lo cual desenmascara la raíz, *yi̧i̧d*, que significa ser santo o imbuido de poder. Saber es a la narración lo que ser sagrado es al canto. ¿Dónde está la poesía en todo esto? Sencillo: está en todas partes.

Es costumbre en navajo llamar a los elementos esenciales de una canción y de una narración por diferentes nombres. Los contadores de mitos y los cantantes hablan de *sin bikét'łóól* y de *hane' bikází*: las raíces de la canción y el tronco de la narración. Las dos juntas, con sus ramas, sus hojas y sus flores, son una planta. Son un árbol, creando calor, alimento y refugio en la oscuridad, y creando en el día el aire con el que hablamos y respiramos.

En chino como en griego, la idea de la poesía ha estado íntimamente vinculada con la elaboración del verso. En el navajo no existe tal conexión implícita. El verso en el sentido convencional europeo de la palabra llegó al navajo sólo después de que la radio llegó a la reservación, pero la poesía había estado allí todo el tiempo. En el sentido más profundo, la poesía estuvo presente en ese lugar mucho antes de que hubiera navajos que la hablaran.

La poesía es saber pero el verso es una forma, una técnica, un artefacto. En el peor de los casos, es simplemente una rejilla a través de la cual se empuja al lenguaje, pero en el mejor es más parecido a un golpe de remo o al paso de un trotador. Es la zancada constante pero adaptable de la mente y la voz, improvisando el camino a través del estrecho, siguiendo el curso del río o sobre el terreno. El verso en este sentido elemental —un sentido que me gustaría recuperar— prácticamente ignora las fronteras del lenguaje. Tiene sus raíces menos

en las peculiaridades locales del lenguaje y el hábito literario que en la fisiología humana: los pulmones, las piernas, el corazón, raíces que están lejos de ser posesiones exclusivamente humanas.

Los ritmos lingüísticos tienen sus raíces en ritmos fisiológicos —en los músculos, la sangre y la respiración— cuyas raíces están en el aire y la tierra. Responden a los ritmos del mundo que habitamos: la noche y el día, la oscuridad y la luz de la luna, el verano y el invierno, la estación seca y la de lluvias. ¿Y en dónde están las raíces de esos ritmos? Ese es un tema para meditar más tiempo.

La mente, dice Heráclito, disfruta volver a ser agua, pero al pensar es fuego. El fuego puede convertirse en cualquier cosa, puede convertir cualquier cosa en fuego —πυρός τε ἀνταμοιβὴ τὰ πάντα καὶ πῦρ ἁπάντων— y todo está unido por el pensamiento. Pero rara vez elegimos escuchar, y rara vez entendemos.

Robinson Jeffers, al hablarle al mar en su poema "Continent's End", se da cuenta de algo parecido, aunque los ritmos de su pensamiento no son los mismos:

Mother, though my song's measure is like your surf-beat's
ancient rhythm I never learned it from you.
Before there was any water there were tides of fire, both our
tones flow from the older fountain.

Madre, aunque la métrica de mi canto es como el ritmo antiguo
del romper de tus olas, no lo aprendí de ti.
Antes de que hubiera agua hubo mareas de fuego, nuestros dos
tonos fluyen de la misma vieja fuente.

A veces el lenguaje de un poema sigue de cerca a la poesía, tan cerca incluso que parece dirigirla. En otros poemas el lenguaje parece estar bajo el hechizo de algo más, algo que tal vez no podamos ver. Los ritmos de nuestros cuerpos y nuestras voces no son, lo sabemos, inmunes a los ritmos de las cosas que nos rodean: amantes, vecinos y amigos, animales, plantas, la colorida y saborizada basura que fluye cotidianamente de la televisión, el ritmo del tráfico en la calle, el zumbido, traqueteo y vibración de los automóviles y otras máquinas. Bienvenidos o no, estos ritmos se cuelan en los poemas, como lo hacen las formas y ritmos de las suposiciones que nunca habríamos adivinado que compartíamos. Lo que oímos en muchos poemas es la forma institucional o habitual: el paso de la opinión fija, no el breve éxtasis de la danza ni el cauteloso caminar que mide cada sílaba, o el paso meditabundo del corredor de larga distancia que cambia sutilmente conforme cambia el terreno.

El verso en el sentido de un patrón métrico y repetitivo de sílabas no es fácil de encontrar en las culturas paleolíticas, aunque la poesía suele ser abundante en ellas. Los pueblos que eligen no domesticar plantas y animales usualmente eligen no domesticar tampoco el lenguaje. Los auténticos cazadores-recolectores que he conocido usan el lenguaje con gran atención y cuidado y lo manejan con destreza, pero en su literatura oral usualmente aceptan sus estructuras y texturas cambiantes como parte del terreno, como las costumbres de los animales, los hábitos de crecimiento de las plantas, el grano de la piedra y la veta de la madera.

Las oraciones se mueven como criaturas vivientes a través del bosque del cuerpo y las montañas de la mente. Son atrapadas en el

momento preciso y pueden ser compartidas cuando sea necesario o cuando surja una excusa para hacerlo. Una canción o una narración realmente escuchada es un festín disfrutado, una comida consumida, una fuerza adquirida. El lenguaje no es una bestia a la que hay que poner un yugo y un arnés, sino un ser independiente cuyos poderes podrían contradecir o amplificar a los propios.

En las culturas neolíticas es más común que las plantas y los animales sean arreados que cazados y las herramientas suelen ser de piedra pulida. Más criaturas salvajes son temidas pero menos son vistas y aún menos son comidas. Los pueblos que plantan cultivos en hileras ordenadas y ponen animales en rediles por lo general también hacen del lenguaje un jardín. Sus poetas y narradores domestican los ritmos y patrones del habla en las formas que conocemos como versos. Cuando las culturas empiezan a *tomar el dominio* del reino animal, vegetal y mineral, suelen buscar también el dominio de un cuarto reino, el del lenguaje. La versificación se convierte, como la historia, en un método para hacer terrazas, plantar y cosechar el *tiempo*. Se convierte en un lenguaje idealizado, algo que no es en absoluto sinónimo de la poesía pero a lo que no es poco frecuente que se le dé ese nombre.

Es raro que las formas más floridas y elaboradas del verso estén presentes en sociedades sin otras tecnologías complejas, especialmente la fundición y el vaciado del metal. El poeta y el herrero tienen mucho en común en el mundo de la Edad de Bronce, en el que la aristocracia militar les ofrece a ambos empleo y honor, pero las formas elaboradas e ingeniosas del *verso* —alta tecnología oral— no son garantía de amplitud o profundidad en la *poesía*. La destreza en el manejo de estas formas, como la destreza con el software, teclado y ratón o en

el mucho más tangible arte de la caligrafía, no es ninguna garantía de que vaya a surgir una gran literatura.

El verso en este sentido institucional es lenguaje trabajado, cultivado, y la poesía, como otras formas de conocimiento, es un tipo de alimento. Pero la agricultura, en un sentido estricto, no crea alimentos: regula su producción, reduce su variedad, y a veces incrementa su cosecha. Esa es, creo, la relación usual del verso con la poesía, y la de los poetas oficiales con ella.

Aún así, la simetría, la consonancia y la recurrencia son bienes profundamente preciosos en un mundo abusado y degradado. En el campamento de prisioneros de Rejk, en condiciones espantosas, György Faludy compuso no sólo la poesía más hermosa sino algunos de los versos más delicados y con patrones más intrincados de la lengua húngara. Me han contado que la belleza y simetría formal de esos poemas tuvo un valor real y práctico para él y para los demás prisioneros, residentes de un infierno que escuchaban en esas palabras delicadas y ordenadas las voces de los ángeles. La belleza es una herramienta de propagación y una táctica de supervivencia utilizada por los hombres, las mujeres, los ciervos, los caballos, los perros, las flores, los pinos y los poemas, que buscan la mejor manera de perpetuarse pese a los peligros que les ponemos en el camino.

Las sociedades industrializadas, como sabemos, se alejan aún más del mundo natural y se vuelven más nostálgicas de él. Por eso es que el industrialismo y el romanticismo —orgullo sobrecargado y nostalgia sobrecargada— marchan de la mano con tanta frecuencia.

A las culturas industriales les gusta *hacer sus propios* animales domésticos, carcasas metálicas poderosas y obedientes que se alimentan

de plantas muertas en forma de petróleo, y también tienen una tendencia a trivializar cualquier interacción que aún les queda con las criaturas salvajes. La cacería, la pesca, el senderismo y la equitación, por ejemplo, se reducen a la triste y preciosa condición de recreación y deporte. Las culturas industriales empacan y procesan sus alimentos de manera parecida, tanto que a veces parecen sintéticos. En tales condiciones el verso suele sobrevivir en un papel secundario, más o menos a la par de las mascotas y las plantas domésticas. La pericia lingüística puede florecer pero el *saber* —o el tipo de saber que la poesía *es*— huye a los márgenes e intersticios de tales culturas, donde otras criaturas no domesticadas se pueden encontrar. En las culturas de la máquina el movimiento tiende a convertirse en un fin en sí mismo y rara vez está en sintonía con el ser. En estas condiciones, la poesía se esconde.

Ninguno de estos mundos —el del cazador, el del granjero, el del mecánico— estuvo nunca completamente separado de los otros, ni lo está actualmente. Los botes de motor, hidroaviones y autobuses nos llevan a aldeas neolíticas. Caminamos con botas con pinchos de acero, cargando casas de campaña con postes de aluminio en valles sin senderos y sin labrar. Algunos cazamos con rifles, otros con flechas de aluminio y punta de acero y arcos de fibra de carbono, o pescamos con sedal de nylon y anzuelos y carretes de acero inoxidable. Los cazadores paleolíticos también suelen ser muy buenos técnicos, con inmensas destrezas, pero las diferencias entre ambos mundos son reales sin importar lo porosas que sean sus fronteras.

Aunque se llame Mustang o Bronco, el automóvil carece por supuesto de algo que está presente en el caballo. El caballo de tiro y el

de montar, con todo lo que tienen, también carecen de algo que está presente en el caballo salvaje. El emperador Shùn, como lo retrata el *Shū Jīng*, temía esa naturaleza salvaje porque sabía que amenazaba su dominio. Lǎo Zi (老子) la amaba pero Lǎo Zi era un poeta, no porque nadie lo haya nombrado como tal ni porque sus poemas le hayan dado voz a la voluntad de hombres instruidos o incluso a las aspiraciones de la gente común: Lǎo Zi escuchaba *lo-que-es*, no *lo-que-es-hecho*, y se movía en sintonía con lo que oía. Como Homero, no tiene nada que decir acerca de la poesía y no usa esa palabra pero sus poemas son reales y abiertos. Son lo que saben, y al serlo ofrecen compartirlo. Las huellas de su unión con el saber han durado tanto o más que el edicto del emperador y siguen volviéndose a sembrar no sólo en las montañas sino afuera de las fábricas, los graneros, alrededor de las rastrilladoras y los tractores, en las orillas de los campos. En todas partes ser es danzar, el saber es conocido.