

MEDUSARIO COMO MODELO DE POÉTICA AUTO-ORGANIZADA: HACIA UNA MITOLOGÍA DEL LENGUAJE

Medusario as a Model of Self-Organized Poetics: Towards a Language's Mithology

GUILLERMO AGUIRRE MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD DE DEUSTO (España)
g.aguirre-martinez@deusto.es

Resumen: el siguiente texto presenta una serie de reflexiones en torno al ideario expuesto, dos décadas atrás, en el compendio poético *Medusario*. Se comentarán, en este sentido, las posibilidades de dicho ideario con vistas a la conformación de una estética apta para colmar las aspiraciones existenciales del sujeto moderno.

Palabras clave: Medusario, neobarroco, poesía latinoamericana, poesía contemporánea

Abstract: This next paper shows a series of reflections on the ideology exposed —two decades ago— in *Medusario*. This last collects different poems with the purpose of propounding an aesthetic-ideological model. We will discuss on the possibilities of this model in order to satisfy the existential needs of the contemporary subject.

Keywords: Medusario, Neobarroco, Latin American Poetry, Contemporary Poetry



Medusario como poética

Dos décadas han transcurrido desde la aparición de la antología poética *Medusario* a manos de José Kozer, Roberto Echavarren y Jacobo Sefamí. Con ella, como muestra de una línea común dentro de la heterogeneidad, se reivindicaba el valor de la mezcolanza, del mestizaje poético.¹ La dominante consistía en la pluralidad y lo rechazable apuntaba hacia la voz perdida no en tanto que autónoma sino en tanto que ególatra y autoritaria. *Medusario* como unicidad desde la multiplicidad, como estética, por tanto, vinculada a la emergencia de un habla intersubjetiva. Asimismo, *Medusario* como ruptura con un lenguaje constituido, asimilado y en exceso transitado; como liberación, en fin, de una sintaxis y con ello de nuevos modelos de acercamiento a lo real, de exploración de idealidades y, en consecuencia, de conocimiento. Cada poética, cada poema, adquiere en función de esta óptica su valor desde la diferencia y no desde la adherencia a una línea común, dado que en cierto modo no la hay. Más que ser engullida por la totalidad, diremos, la voz del poeta alimenta, constituye, una multiplicidad nunca cerrada y esquiva a su definitiva concreción. Fractal entre fractales, cada palabra, cada poema, cada poeta, constituye una totalidad y una unidad a un tiempo, presentándose como mónada abierta y vinculada a una pluralidad en perpetuo dinamismo.

La escena, vista desde este enfoque, rechazaba la vigencia de un periclitado con visos de sistemático, así como, en paralelo, renunciaba a proponer un nuevo modelo normativo: fenómeno en permanente fermentación en este último caso, en continua composición, afín, en correspondencia, a uno en permanente descomposición. Un elemento azaroso, un ánimo asimismo combinatorio, se entenderá pertinente con vistas a la creación de un deseable tejido poético-existencial. La labor consistía no tanto en componer con lo ya dado, con conceptos definidos, sino en generar novedosas expresiones, novedosas imágenes, emergentes realidades. Encontramos en el legendario *Galaxias*, de Haroldo de Campos, un paradigma de este modo de hacer:

y empiezo aquí y pienso aquí este comienzo y repito y relanzo y me arrepiento y aquí me pienso cuando se vive bajo la especie del viaje lo que importa no es el viaje sino el comienzo por eso acometo por eso me meto a escribir mil páginas escribir miliunpáginas para acabar con la escritura para abarcar con la escritura para finalizar con la escritura por eso recomienzo por eso lanzo por eso entrelazo escribir sobre escribir es el futuro del escribir esclavo y escriba cribo y clavo y clavo en miliunanoches miliunapáginas o una página en una noche que es lo

¹ A modo de apunte inicial, observamos el parentesco entre el Neobarroco iniciado por Lezama, Sarduy, etc., y la ecléctica estética del grupo integrado en *Medusario*. Más allá de este vínculo, Carpentier, sin ir más lejos, señala que “América [...] fue barroca desde siempre” (Aullón de Haro, 2013: 1097), así como que “toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo” (1099). Desde esta idea, la aludida estética ecléctica viene a condensarse en la imposibilidad de una definición estática del ideario neobarroco y, por derivación, de los programas individuales de los distintos autores recogidos en *Medusario*. La siguiente afirmación de Echavarren resulta explícita: “la poesía barroca no tiene estilo” (2010: 9). La mezcolanza, pues, aparece como rasgo de cohesión.

mismo y páginas se enciman misman ensimisman donde el fin es el comienzo donde escribir sobre el escribir es no escribir sobre no escribir y por eso empiezo despiezo pieza por pieza acoto cotejo y me tejo un libro donde todo sea fortuito y forzoso. (Kozler et al., 1996: 257)

Como exponente de una deriva estética, *Medusario*, a fin de cuentas, había de tomarse como ideario, como muestrario de posibilidades: acción en lugar de acto. Un compendio, en suma, presentado a modo de propuesta desde la que revitalizar el panorama poético-estético en el ámbito latinoamericano. Construcción, por tanto, como proceso, no como resultado; cimientos en lugar de edificaciones: edificaciones desplomadas desde dentro con afán de reconstruirlas antes de su venidero derrumbamiento. Este principio entendido como fin, y viceversa, expuesto por de Campos, define con claridad un modelo concentrado sobre una mirada de instantes abrazados, en su ininterrumpida explosión, a un orden cíclico. El papel de poética con el que fue gestado el volumen lo comenta, desde su papel fundacional, Roberto Echavarren. Merece la pena recordar esta intención fundacional según la recuerda el propio autor:

Nuestro propósito no era antologar, inventariar cada línea o tendencia dentro de un espectro abarcador. Una antología supuestamente ofrece un panorama comprensivo, hace justicia a un conjunto azaroso de contribuciones que coexisten en cierto contexto o tradición. Una muestra, en cambio, nos convierte en curadores de un tema o problema, tal el curador de una exposición de pintura, que reúne un conglomerado singular de obras, o el discjockey, que samplea y combina ciertos temas. (Echavarren, 2010: 1)

No estamos, en consecuencia, ante una antología sino ante una muestra tomada de un objeto vivo cuyo nexo vertebrador es, entre otros, la asistematicidad. Luego nos detendremos en ello pues, claro está, esto debe ser matizado. Desde esta perspectiva, el valor primero del volumen no resulta en rigor tanto poético —más allá de la altura que le concedamos a la voz de cada autor—, como protopoético, si así se entiende con mayor claridad; cuanto el muestrario propone define una realidad no desde sus límites sino desde sus posibilidades, abre un espacio sin llegar a definirlo, constituyéndose él mismo en primera realidad: propone, si bien no impone. El hallazgo personal, desde este ánimo, encuentra su lugar entre los tanteos colectivos, siendo la totalidad la que posibilita la organicidad sustentante del conjunto. Poesía emergente, palabra como semilla, poema como panel o tejido en formación, en ello encontramos una afinidad con una concreta idea en torno a la naturaleza del texto poético y existencial: escritura sin autor, creación sin creador —hemos de tomar estos términos desde su definición común, desde la lógica imperante, pues esto asimismo posee sus matices, en los que más adelante nos centraremos. El poema, en fin, como existente —no el poeta, que acaso sólo vive en el poema, coincidiendo por tanto con él— tejiéndose desde dentro y desde aquí perpetuándose, hablando de modo laso pues el adentro y el afuera pasan ahora a coincidir.

Poética heraclítea

La afirmación de este todo expansivo y sintético —sin adentro ni afuera y perpetuado por medio de patrones—, nos remite a un sinfín de particularidades que, más que constituir en sí una totalidad, la contienen. Si la parte existe, existe un todo aunque sea en permanente formación. Por supuesto, este mismo fenómeno puede observarse desde una perspectiva opuesta para desde ella afirmar: si el todo no existe como tal, cada parte es, a su vez, potencialmente una nada a la deriva. En este último caso, de aceptarse la naturaleza individual de cada voz, hemos de asumir su valor singularmente relativo² en grado tal que su existencia, reiteramos, coincide casi con una nulidad si bien, por qué no, preñada de significación. Cuanto de fondo se advierte, proyectando el ideario de *Medusario* sobre un plano ontológico, es un apéndice más del inmanentismo germinado a finales del XIX y perpetuado hasta nuestra época.³ Aquello que prima en este proceso, nos parece, es la comprensión de que la nueva totalidad —y con ello cada entidad del conjunto— se sitúa en tierra de nadie dado que trasciende tanto lo sistemático como incluso lo asistemático atesorando por el contrario tanto lo uno como lo otro. La dominante es, de acuerdo con cuanto propone en el ámbito de la física Fritjof Capra en su comprensión de la naturaleza, una maleable estructura modelada por un patrón.⁴ Hemos de entender que este giro deja de presentarnos un mundo de unicidades para evidenciar un tejido. De igual modo que en la obra de Haroldo de Campos, y en la propuesta teórica de *Medusario*, el todo no se distingue de la parte desde una distinción por medio de oposiciones, sino que compone una realidad unitaria, integrada, en el que nada resulta inconexo como tampoco superfluo: la parte, reiteramos, remite al todo.

Desde este modelo, vamos viendo, la figura del yo parece eclipsarse a la sombra de una realidad envolvente, lo que nos remite a un panorama —en lo tocante al desarrollo de nuestra conciencia e identidad— anterior al auge de un yo entendido desde su condición de ser aislado del medio —esto es, nos remite a varios milenios atrás en el curso del tiempo—, si bien, entendemos, vinculado a nuevos órdenes de conciencia no transitados aún por el individuo. Desde esta apreciación observamos quizás con mayor nitidez cómo *Medusario* revela, con su mero programa teórico, un salto que traslada el hecho poético desde el ámbito de la alteridad entre lo objetivo y lo subjetivo, hasta el ámbito de una identidad común, de una conciencia emergente. Esto último, qué duda cabe, nos sitúa ante el hecho dudoso de la existencia de un yo, lo que en el ámbito de

² Frente a ello, la poética precedente, la de las grandes voces: Neruda, Paz, etc., remite a una estética de mayor sentido trágico o, si se quiere, con un mayor afán por vincular, desde una distancia apenas salvable, lo humano con lo divino. Esto no excluye que desde los cauces de dicha estética esta distancia se disuelva con la revelación de símbolos de totalidad; en el caso de Paz, la piedra solar.

³ Inmanentismo —trascendental o no— observable en cada periodo de nuestra cultura si bien desde su comprensión de heterodoxia. En esto último difiere respecto de lo que advertimos en nuestra época.

⁴ La concepción del ‘pensamiento sistémico’ la desarrolla Capra en su trabajo *La trama de la vida* (citado en la bibliografía final).

la psicología nos conduce desde Freud, en la distancia canónico —en tanto que sujeto a un yo—, hasta el revisionismo llevado a cabo por Lacan,⁵ para quien la idea del yo se comprende como una mera construcción, un papel, una fabulación, dado que no es sino una fijación de entre otras muchas posibles. No hay, en este sentido, un inconsciente como tal, sino que más bien el sujeto toma un puñado de barro del magma caótico que lo sustenta con vistas a construirse una identidad, quedando quien se niega a adoptar un relieve definido apartado del tejido social en la medida en que este último entramado requiere de particularidades estables para su existencia y, ya de paso, para su mayor control. Un control, conviene añadir pues queda vinculado con la emergente cosmovisión que vamos comentando, que no necesariamente resulta realizado desde el exterior sino que es ejercido desde cada parte de la totalidad, desde cada sujeto.⁶ El yo fijado, la máscara, llegado este punto, es el que habrá de comprenderse de modo convencional como el sujeto consciente, sin más, aun cuando simplemente constituye una unidad de perspectiva tomada de una totalidad respecto de la cual es inconsciente.⁷

Nos movemos ya en el ámbito de los fractales, en un espacio en el que cada entidad fijada es a la vez conjunto de otras tantas agrupadas en torno a la primera. Cada una de ellas, además, se revela consciente de un aspecto de lo real e inconsciente del resto, dicho *grosso modo*, pues más que hablarse de ‘ser consciente de algo’, cabría aludirse a un ‘ser consciente a partir de uno mismo’. Cuanto acontece es una limitada, fragmentaria, perspectiva proyectada por parte del sujeto: se percibe, en fin, un aspecto de una determinada realidad. Comprender cualquier objeto en su integridad, añadimos, por relación de analogía, nos llevaría a comprender una supuesta totalidad, si bien para ello habríamos de pertenecer a una realidad estática. El yo, más que consciente, aplica una conciencia, una mirada, una lógica, a cuanto percibe, aun cuando se ve incapaz de comprender su entorno como el tejido acausal —seguimos a Jung— del que es elemento integrante. Por último, siguiendo esta línea de pensamiento, si el sujeto fuese en verdad consciente de sí mismo, advertiría en tanto que parte de un todo, de un tejido en relación, o bien a dios, o bien a la nada. Este hermoso terreno de la mística especulativa queda fuera del alcance de estas páginas.

El componente trágico de toda búsqueda individual se apaga así entre los tanteos, flirteos, elípticos de lo plural, y en último término en el todo en

⁵ Musicalmente observamos este mismo fenómeno con el paso del dodecafonismo —Freud— a la indeterminación, lo aleatorio de Cage —Lacan. Para este último, la esencia de la voz no consiste en su sonoridad sino, contrariamente, en una ausencia. Desde este cruce entre Cage y Lacan podríamos encontrar la tonalidad, la dominante, en el silencio. Esto nos lleva a comprender no una idea de atonalidad, si volvemos a Freud-Schönberg, sino un diferente, imposible si se quiere, principio (y con ello nos situamos en el pensamiento paradójico de Kierkegaard), que es el de una tonalidad, una dominante, concentrada en el silencio.

⁶ Asistimos, como vemos, a un encuentro entre Foucault y Lacan en este venidero paradigma.

⁷ No ahondaremos en ello, pero resulta pertinente insistir en el hecho de que ante este yo fijado el sujeto recurre al engaño, al autoengaño primeramente, con vistas a permitir la libre emergencia de los no-yoes, de las fuerzas que le sustentan. Optamos por no emplear el término inconsciente pues, desde este lacaniano modo de ver, cabe añadir que el inconsciente no existe —desde el sentido que Freud le otorga. La no emergencia de estas fuerzas reprimidas, como es sabido, deviene en neuróticos estados.

formación: la voz de unos y de otros queda engarzada para conformar un mismo tejido donde el yo y el tú, el principio y el término o, llegando a un extremo, el significante y el significado, se confunden positivamente, esto es, lo hacen desde su común sustancialidad y no desde su aislada singularidad: frente al yo-tú, el ello, frente al principio y el término, el nexo relacional, frente al significante y el significado, la imagen inaprehensible mediante la lógica. La poética neobarroca, la poética de *Medusario*, se emparenta con una línea heraclítea estético-existencial, desvinculada de toda afirmación categórica o, más bien, llamada a iluminar el espacio abierto entre —por sintetizar con términos elementales— el ‘sí’ y el ‘no’, tan en ruinas como la alteridad entre el ‘yo’ y el ‘tú’, suplantados todos ellos por definiciones menos abstractas y más próximas a la realidad. Avanzamos, por tanto, desde una visión antropocéntrica hacia una en la que el yo queda diluido en la inagotable extensión del tejido formante. Este algo diluido, precisamente, es uno de los rasgos con los que Calabrese trata de definir la estética neobarroca. El teórico italiano comprende que dicho estado esquivo a lo categórico puede sintetizarse con la noción de “poco más o menos y no sé qué”, señalando a continuación que se trata de “Dos conceptos que nos remiten al verdadero barroco y a su pasión por lo infinito y por lo indefinido” (1992: 99), comprendidos ambos como elementos liberadores de una constrictiva abstracción. Lo indefinido, en suma, revelado como nexo donde se reúne, aun por un instante, lo que acostumbramos a comprender desde la usual distinción entre sujeto y objeto, coincidentes en nuestro caso. La poesía neobarroca —y por derivación la propuesta de *Medusario*— parece vislumbrarse como el rastro de un ave ciega e inconsciente.

Poesía como pérdida

La fragmentación mencionada en el momento de comenzar estas páginas se comprende, según vemos, como un fenómeno vinculado a uno de mayor profundidad pues no sólo remite a un todo asistemático si bien ordenado conforme a patrones, sino que cada una de las partes conformantes del tejido a modo de fractales quedan vaciadas, licuadas, en el magma de la forma formante, o bien identificadas con ese mismo todo. Poéticamente este fenómeno conforma un ritmo, un pulso, más que una sintaxis definida o una ilación de conceptos. Podemos, sí, dotar de sentido —relativo— tanto a la parte como al conjunto, si bien, dada la naturaleza errática de ambos, constantemente nos veremos trasladados a nuevos territorios, constatando así nuestra imposibilidad de aprehender justamente un unívoco sentido y un estático estado. Desde esta visión del fenómeno, el hecho poético, al tiempo que es capaz de poner ante nuestros ojos un hecho numinoso, remite constantemente a una pérdida.

La poética que aquí comentamos prefigura un hipotético apagamiento de un habla poética tejida en torno a la idea del yo, comprendido esto al menos desde los patrones, desde los códigos, desde los que nos venimos manejando. Llegados a este lugar, podemos preguntarnos si el lenguaje convencional se muestra válido con vistas a expresar un emergente estadio de conciencia, un nuevo modo de conocer, o si, por el contrario, se ve meramente capaz de

señalar un ocaso pero en modo alguno de conformar, reiteramos, un nuevo tejido existencial, un distinto estado de conciencia. Aun cuando parece evidente que no podemos decir nada al respecto, Echavarren comenta en un orden próximo de cosas, adecuado con vistas a seguir indagando en este hecho, que, al ser uno el tipo de materia, el lenguaje participa de su misma naturaleza, proponiendo en este sentido un ejercicio poético desde la identificación esencial entre la palabra y la realidad material. Ambas, de acuerdo con esta identidad, constituyen y exponen una misma realidad. La palabra, por tanto, como sustancia elemental, sustituye su exceso de abstracción por su identificación con su ser material. Cuanto *Medusario* propone, o ejemplifica por ser más justos, es a fin de cuentas la devolución del lenguaje al lugar del que toma su ser,⁸ lo corpóreo antes que lo abstracto. De este modo queda, en mayor grado, vinculada a lo telúrico. Continuando por estos mismos cauces, de acuerdo con Echavarren, la palabra, en función de su elasticidad y capacidad transformativa, en función de su libertad inherente, ha de manifestar una misma verdad que aquélla constitutiva de la realidad.⁹ El poeta uruguayo se remonta hasta el Renacimiento a la hora de establecer vínculos:

⁸ ¿Cabría por tanto comprender el fenómeno poético como una nueva usurpación del oro escondido en las profundidades? El sujeto pone la sustancia telúrica, la sustancia sanativa, aquélla que comunica con los dioses, a su disposición, ayudándose de ella, valiéndose de ella, para construir la epopeya del ‘yo’ —tomémoslo con sus muchos matices, quedémonos con la idea general. Esta epopeya es la del enfrentamiento con la sustancia de la que tomamos parte, la del enfrentamiento con las divinidades. En el momento en que los ritmos benéficos consustanciales a la palabra, a la música de la palabra, son desplazados del ámbito de la magia, la danza, el ritual —habla de los dioses, habla de las piedras—, hacia el ámbito estético, el robo, la usurpación, acontece. La hipotética devolución de esta voz a las profundidades, desde el deseo de tornarla sustancia y no concepto, le devuelve su esencia, la torna en fuerza elemental, curativa, rítmica, armónica. Se puede hacer uso de ella, si bien no apropiarse de ella. En este sentido, en el momento en que el sujeto trata de adueñarse de sus potencias, el canto, la voz, pierde sus facultades, se torna en mero instrumento, se hace, en fin, herramienta. Como el tesoro bajo el lecho del río, ha de permanecer, por tanto, en la corriente para mostrar su vínculo con la divinidad —ella misma es la divinidad—, pues fuera de ella es sustancia muerta, mera abstracción. Estas potencias del verbo, por último, si bien resultan potencialmente benéficas, son asimismo potencialmente dañinas en su inadecuado uso dado que contienen una energía numinosa, dado que están compuestas de ella.

⁹ Podemos leer, tomando un ejemplo de *Medusario*, el comienzo del poema de Coral Bracho: “En la palabra seca, informulada, se estrecha rancia membrana parda” (Kozer et al., 1996: 350), donde se observa una identificación entre la voz y lo substancial, lo preformal, entre la voz y su materialidad. Momentos después el poema continúa: “Libar desde las formas borboteantes; la lengua entre las texturas engranadas, las vulvas prístinas en su termas; lluvia a los núcleos astillado; rizomas incontenibles entre los flujos, las pelambres exultadas, espumantes, de estar; bajo las riendas fermentables, las gualdrapas. Embebido en las blandas, extensivas. Desbordado” (352). Esta identificación, común en la poesía de la segunda mitad del XX, comprende la voz como morada de la divinidad —más allá de lo que cada poeta comprenda por divinidad, pues lo nuclear aquí es devolver la cosa, el objeto, su pulso, a lo elemental, integrarlo en el *nómos*—, último lazo con una realidad honda, telúrica, con un conocimiento sapiencial. Cabe, ahora bien, preguntarse si la poesía no es ya un agónico esfuerzo por no perder el lazo con esta realidad profunda. Lo uno y lo otro se complementan: traemos, invocamos, un son telúrico, pues hemos perdido contacto con su sustancia, coincidente con su esencia.

Pérdida y encuentro a un mismo tiempo, quizás la oralidad se presenta como modelo más puro de la poesía desde esta mirada, o quizás no: remitiendo por convención la voz a una nada, la

En este universo infinito, escribe Giordano Bruno, hay un solo tipo de materia, sea en la tierra, en la luna, o en los cuerpos celestiales. De acuerdo a Spinoza, hay una sustancia única que perpetuamente se diferencia a sí misma. El discurso poético en consecuencia parece hecho de esa sustancia continua y elástica; el tiempo de los cuerpos en la luz sigue un orden sucesivo e indefinido, cuyos límites son las facultades mismas y el vigor del intelecto. (Echavarren, 2010: 9-10)

La palabra, por tanto, queda vinculada a un fenómeno creativo y no a mediciones racionales. *Medusario* expone las derivas de un periodo deseoso de dotar de sentido a la realidad no ya desde su mera reducción abstracta, mecanicista, sino desde leyes profundas basadas en principios organizativos, auto-organizativos, tarea que llega a su mayor explicitud con el célebre poemario de Haroldo de Campos. Podemos comprender que esta formación de la parte y del todo, no apunta —si bien tampoco niega necesariamente esta posibilidad— hacia un ideal o hacia lugar estático alguno, sino que la propia formación constituye, tanto en el cosmos como en la poesía, una idealidad en sí, la única realidad existente y no existente a un tiempo. Este devenir se configura de continuo desde la revelación de su tejido —en lugar de desde la formación del mismo dado que cuanto rige, reiteramos, son relaciones acausales. Medusario cósmico como microcosmos pero a su vez como macrocosmos: cuanto lo que resalta en primer lugar es la conformación de una composición y una paralela descomposición, un proceso de creación permitido —en la medida que todo aquí se mueve por paradojas— a partir de la entropía a la que quedan sometidas las partes conformantes.

No se trata ya, llevando nuevamente el fenómeno al ámbito de la metafísica y a partir de su diseño abierto, de anunciar la sustitución de un trascendentalismo por un inmanentismo, sino de constatar que el proceso no resulta reducible a dualidades pues remite a una superación de contrarios dominado por patrones y estructuras, según la comprensión del universo de Fritjof Capra.¹⁰ Así entendido, y de vuelta en un terreno acotado, aun pudiendo ponerse tanto el neobarroco en general como la propuesta de *Medusario* en relación con una cíclica pauta cultural tal y como expone Luz Ángela Martínez cuando indica que “del Barroco al neobarroco, el arte latinoamericano no está marcado por el seguimiento del modelo, sino por su imaginación —en el sentido que le hemos dado—, por su comentario, deformación y demás relaciones dialógicas desjerarquizadas que establecen el arquetipo, la copia y el simulacro” (1996: 289), resulta necesario vincularlo

lectura poética se queda igualmente en nada. Este estado de cosas, al menos en nuestra sociedad, nos lleva a creer que, sorprendentemente, sólo en la lectura particular, ahí donde el sujeto bebe directamente de la fuente de la voz, la palabra poética sale al encuentro desde su pérdida. Lo que antes era rito, la lectura común, hoy se presenta como arte, negocio, gesto innecesario, falacia.

¹⁰ Patrón, estructura y proceso conforman los tres criterios que Capra emplea para describir la naturaleza en su cíclico proceso de crecimiento, desarrollo y evolución. Remitimos al lector a su trabajo *La trama de la vida*. Menciona Capra: “El patrón de organización de cualquier sistema, vivo o no, es la configuración de las relaciones entre sus componentes, que determina las características esenciales del sistema” (Capra, 2002: 172).

asimismo con una entera cosmovisión refractaria al dominio de la lógica y a cuanto deviene de un dualismo de contornos neuróticos. Las relaciones ‘desjerarquizadas’ comentadas por la autora apuntan de este modo a ese mismo pensamiento complejo propuesto por Edgar Morin,¹¹ definición que no deja de ser una de las múltiples con las que los pensadores de nuestra época tratan de aludir al fenómeno de pérdida de poder del yo —entendido como ser en oposición a— y del lenguaje en exceso conceptual que venimos comentando.

Nómos de la poesía

El rechazo de una mirada antropológica a la hora de tejer las palabras no queda identificado con la preponderancia del azar en la composición poética, sino con la aceptación de cauces indefinidos, de correspondencias formadas a partir de un vínculo interno no aptas para ser explicadas por vía reduccionista. Una vez más nos vemos en un terreno inadecuado para su formulación a partir de dualismos, en este caso concreto en un ámbito situado entre el azar y la necesidad. Podría hablarse, a la hora de tratar de definir este fenómeno, de una necesidad desde dentro, una necesidad interior o *nómos* de la creación respecto del que, al ser nosotros, junto a la palabra, expresión, nos vemos incapaces de reconocerlo especulativamente. Desde esta necesidad profunda, en fin, el designio interesado del sujeto se desatiende y el curso de la vida torna a fluir por sus cauces naturales. Dicho reajuste aparenta un libre equilibrio de fuerzas felizmente posibilitado en cuanto, en lo tocante al hecho poético, el sujeto libera la voz aun a costa de su comprensibilidad.¹² Celebración de la vida mediante celebración de la muerte, morir para seguir siendo. Entramos en el terreno de lo mítico, aun cuando nunca hemos salido de él; celebración asimismo de un presente sobre el que se condensa un inexistente pasado y un futuro tanto o más espectral. Un lenguaje, un ser, tejido con un mismo hilo: ni sólo poseedor de superficie ni sólo de contenido en la medida en que ambos coinciden en él; ni poseedor sólo de vacío ni sólo de plenitud pues ambos conforman su esencia; cinta de Moebius como símbolo de lo viviente no viviente, intento de superación de aporías, y consecución de ningún intento.

Quizás nos digan bastante más los siguientes versos de Eduardo Milán: “El presente es esa brisita que te da la cara, el diminutivo brisita de viento, el gran viento sin anunciación: viento porque sí viento por viento, veinte por ciento de destino. Pero sin anunciación ni canto, aquí o en Sinaloa, viento sin

¹¹ Sobre la necesidad de un pensamiento complejo menciona Morin: “Postulamos la posibilidad y, al mismo tiempo, la necesidad de una unidad de la ciencia. Una unidad tal es evidentemente imposible e incomprensible dentro del marco actual en el cual miríadas de datos se acumulan en los alvéolos disciplinarios cada vez más estrechos y taponados. Es imposible dentro del marco en el que las grandes disciplinas parecen corresponder a esencias y a materias heterogéneas: lo físico, lo biológico, lo antropológico. Pero es concebible en el campo de una *physis* generalizada” (Morin, 1998: 77).

¹² Afirma Néstor Perlongher, en uno de los dos prólogos de *Medusario*: “No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. Libera el florilegio líquido (siempre fluyente) de los versos de la sujeción al imperio romántico de un yo lírico. Se tiende a la inmanencia y, curiosamente, esa inmanencia es divina, alcanza, forma e integra (constituye) su propia divinidad o plano de trascendencia” (Kozler et al., 1996: 20).

elegía con un vacío por dentro. El viento aquel, el viento aquí, ningún corcel, sin centro” (Kozzer et al., 1996: 232). El sujeto se sorprende, tras este constante devenir, cristalizando, con su reflexiva lectura, la vida en un acto de abstracción desde aquellas kantianas coordenadas a las que nos aferramos como si tras ellas sólo anidase la nada, pero lo cierto es que, para nuestro disgusto, una vez más, en estos nutricios terrenos ni tan siquiera hay delante o detrás.

Trascendido el yugo del yo, lejos de aferrarnos a su caducidad, advertimos que toda pulsión trágica, fatalista, pierde peso ante la imposibilidad de morir, como asimismo de nacer. Si optamos por comprender que la capacidad de crear símbolos no se presenta como un hecho fugaz sino como un rasgo inherente al individuo —a la realidad vital misma, nos atreveríamos a señalar—, podremos advertir en este modelo orgánico, sincrético y no dialéctico, sino dialogante y conformado por medio de vínculos acausales, no ya un fenómeno de confusión o al menos no simplemente esto último, sino a su vez de permanente distinción y renovación desde su esencia, a su modo, simbólica, aun cuando, según hemos apuntado, para ello hemos de acudir a paradigmas, a modos de ver, ajenos al canon racionalista. Este mirar camina de la mano de la emergencia no ya de una totalidad omniabarcante y trascendente, sino conformante de nuestra misma realidad, una unidad de la que forma parte el par tensionado: ser-no ser.¹³ La esencia del ser, como asimismo la esencia del lenguaje de acuerdo con la identificación expuesta por Echavarren, puede encontrarse, añadimos, no ya en lo meramente material o en lo hipotéticamente trascendente, sino en su conformación como totalidad tensionada, esto es, en el quicio, indefinible, abierto entre dichos polos.

No cabe, según vemos, tomar cada una de las individualidades integrantes del tejido vital, y por tanto del poema, desde su aislamiento y menos aún desde su mutua oposición, sino desprender del tejido que componen una realidad común, advertir el vínculo, el hilo interno, que las dota de ser y de sentido. Este vínculo o soplo vital en continua cristalización es cuanto parece en verdad existente desde una mirada no enfáticamente antropocéntrica.¹⁴ El poema, alcanzada esta expresión, se torna asimismo en fenómeno, en primera realidad y no ya en realidad usualmente simbólica, esto es, en objeto remitente a una idealidad dado el distanciamiento de ésta respecto del objeto. Podría por tanto hablarse de que la imagen deja de ser simbólica pues no hay objeto al que apuntar más allá de sí misma, y sin embargo

¹³ Una esfera omniabarcante queda compuesta por infinitos fragmentos, comprendidos entonces como espacios impregnados de libertad: el fragmento como mundo, el mundo como fragmento de un todo en formación.

¹⁴ Si bien, según venimos reiterando, cada parte se presenta como un todo a un mismo tiempo, la existencia de partes conformadas a partir de patrones regulares sometidos a variantes viene a presentar un todo formante no azaroso dado que el azar pasa a ser la condición para la repetición, con sus incesantes variantes, del patrón. El azar, así visto, se comprende como la membrana que permite un cambio con vistas a la proyección de patrones sobre estructuras de ser. La nota disonante en esta composición, al menos a nuestros ojos, es la proyectada desde la mirada humana cuando ésta anhela escindirse, mediante la hipertrofia de su razonamiento, de la totalidad. Esta mirada, con todo, cabe comprenderla integrada dentro de patrones regulares de mayor amplitud. En efecto, nuestras constricciones racionales son precisamente la parte azarosa de un proceso regular, esto es, un fenómeno exactamente contrario al modo en que se presenta a nuestro razonamiento.

comprendemos que, en tanto que parte de un todo entretelado, cada unidad remite al conjunto quedando el sentido o en su caso el sinsentido de este todo en manos del individuo. No se trata ya de una absolutizar el todo ni tan siquiera de negarlo, sino de revelar la palabra, el ser, el objeto, como entidad plena en tanto que existente conforme a leyes profundas desconocidas para el sujeto; un ver lo dinámico en lo estático, o advertir lo estático, lo permanente, en lo fugitivo. El símbolo se solapa con lo viviente si bien dentro de un organicismo que invita, que obliga, a toda unidad a deshacerse como pompa de jabón en el mar de la totalidad. Lo consolidado —lenguaje, idea, yo— se desvanece, se pierde de igual manera que el insecto deja atrás su exoesqueleto a medida que incrementa su tamaño con el fin de permitir la asunción de uno nuevo que acoja sus nuevas medidas, sus renovadas aptitudes. Desde este enfoque, siguiendo con ello a Eduardo Espina,¹⁵ diremos que el ideal no precede a la búsqueda, no queda más allá de la realidad, sino que se va creando al tiempo que dicha búsqueda acontece pues en cierto modo coincide con ella, para luego perderse en su incesante seguir siendo.¹⁶

El fenómeno poético, desde esta mirada, más que una búsqueda expresa una revelación. No hay nada tras él porque él mismo, en tanto que naturaleza deificada, es lo en verdad existente. La poesía como rito se apaga pues el rito es el mero ser, si bien con ello, cabe añadir con el ánimo de desestabilizar un tanto nuestra estructura, el fenómeno estético corre el riesgo de resultar innecesario desde los patrones trágicos desde los que lo venimos entendiendo la expresión estética en nuestra cultura occidental. Un modo de hacer acorde con el nuevo paradigma lo habríamos de encontrar, de acuerdo con este estado de cosas, en la poesía, por ejemplo, taoísta —haikú, jueju, etc.—, dado que más que un ‘apuntar hacia’ revela un simple estar.

Un viejo estanque.
Se zambulle una rana.
El sonido del agua. (En Lowenstein, 2009: 79)

Consideración final

El fenómeno expuesto en estas páginas a partir de la comprensión de *Medusario* como poética ofrece el despliegue de la voz a modo de entidad constitutiva de una frase inagotable escrita por el animal de fondo que de continuo lo alienta. Llegados a este punto, no queda sino preguntarnos, ¿constituye entonces lo no

¹⁵ “El afán apunta a que el lector no se sienta confortable, ni que llegue con agenda previa al lenguaje ofrecido. El poema ya no puede ser como era, ni tampoco significar un mero intento por acceder a un interior blindado” (Espina, 2015: 148).

¹⁶ Si deseamos llevar esta deriva estética hacia los márgenes de un deísmo teleológico, podemos acercarnos a la filosofía de Skolimowski, para quien este tejido poético y cósmico que vamos comentando remite a una divinidad en formación: “Somos fragmentos de una divinidad emergente. La espiritualidad y la divinidad no aparecen al principio del proceso de espiritualización de la materia, sino al final. Actualizamos a Dios y, por así decirlo, lo traemos al plano de la existencia cuando actualizamos la sensibilidad, la sacralidad y la divinidad latentes en nosotros. Dios está al final del camino. Nosotros somos sus fragmentos actuales: rudos, limitados, toscos” (Skolimowski, 2017: 154).

remitente a un absoluto sino meramente a lo indefinible, lo simbólico de nuestra época?, ¿se revela el animal de fondo como reverso de una inasible idealidad? Lejos de entenderse como una estructura errática, este modelo vinculado a una organicidad emergente, esto es, a un giro de perspectiva en nuestro modo de ver lo real, ha de observarse como un proceso de imantación por el que el verbo constantemente creado —origen y fin a un tiempo—, buscando nuevas opciones de renovarse, de combinarse, en su necesidad de seguir siendo, no se complace en la mera interacción sino que persigue ante todo una nueva cualidad sin la cual resulta posible dar forma, si es que ello ha de acontecer, a un nuevo bosque de símbolos —no desde su función desligada de una idea vinculante sino desde la creencia en que toda realidad es simbólica.

Como en toda mitología, a partir de esta propuesta poética —asimismo mitológica—, el dios eclipsado se ve forzado a desmembrarse antes de reconstituirse bajo una renovada forma. La preponderancia de un sistema complejo, si se regresa a nuestra mirada humana y ya a punto de concluir estas páginas, no remite a la preponderancia de una sola cosmovisión sino a la convivencia de un conjunto de ellas en la medida en que el todo resulta explicado a partir de distintos imaginarios. Todos ellos, sin embargo, apuntan a una unidad mayor inasible por coordenadas lógicas e incluso estéticas. Las épocas más productivas no son aquéllas definidas por un solo ordenamiento sino aquéllas remitentes a una pluralidad de cosmovisiones, cabe añadir que sólo en estas últimas parece aprehenderse, parece tocarse, un fenómeno primordial en tanto que todo objeto simbólico, sin perder presencia, se reaviva en muchos otros. Sólo en ellas lo distinto remite a una común unicidad. Es el modo, asimismo, en que el hombre se siente copartícipe de la creación y no espectador consumido por el tedio. Si se engarzan estas últimas ideas con el ideario expuesto en *Medusario*, advertimos que su sincretismo de base conforma una pluralidad precisamente simbólica —si bien no desde un distanciamiento entre el objeto y el sujeto, sino desde lo autorreferencial—¹⁷ delatora de una incierta ideación u objetivación cultural cerrada sobre sí misma. El sentido que cada cual le conceda a la existencia permanece inalterable, variando tan sólo el modo de acceso a una idealidad inherente acaso al propio individuo y, en consecuencia, a sus construcciones culturales y al propio tejido del todo.

BIBLIOGRAFÍA

- AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.) (2013), *Barroco*. Madrid, Verbum.
- CALABRESE, Omar (1992), “Neobarroco”, en VV.AA., *Barroco y Neobarroco*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 89-100.
- CAPRA, Fritjof (2002), *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. David Sempau (trad.). Barcelona, Anagrama.
- CARPENTIER, Alejo. *Lo barroco y lo real maravilloso*, en Aullón de Haro, Pedro (ed.) (2013), *Barroco*. Madrid, Verbum, pp. 1097-1108.
- ECHAVARREN, Roberto (2010), “Barroco y Neobarroco”. *Confluente*, vol. 2.1, pp. 1-13.

¹⁷ Observamos en ello el solipsismo característico de nuestra época.

- ESPINA, Eduardo (2015), “Neo-no-barroco o barroco: hacia una perspectiva menos inexacta del Neobarroco”, en *Revista Chilena de Literatura*, vol. 89, pp. 133-156. DOI: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952015000100008>>.
- KOZER, José; ECHAVARREN, Roberto; y Jacobo SEFAMÍ (1996), *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- LEZAMA LIMA, José. “La curiosidad barroca”, en Aullón de Haro, Pedro (ed.) (2013), *Barroco*. Madrid, Verbum, pp. 1077-1096.
- LOWENSTEIN, Tom (ed.) (2009), *Haikus clásicos. La mejor poesía japonesa*. Blume, Barcelona.
- MARTÍNEZ, Luz Ángela (2011), *Barroco y neobarroco. Del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- MORIN, Edgar (2001), *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa.
- PERLONGHER, Néstor (1996), “Neobarroco y Neobarroso”, en Kozer, José; Echavarrén, Roberto; Sefamí, Jacobo (antol.) (1996), *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 19-30.
- SKOLIMOWSKI, Henryk (2017), *Filosofía viva. La ecofilosofía como un árbol de la vida*. Francisco López Martín (trad.). Girona, Atalanta.
- VV. AA. (1992), *Barroco y Neobarroco*. Madrid, Círculo de Bellas Artes.