

El rostro humano de La Tierra

Carmen Ruiz Bravo-Villasante
Univ. Autónoma de Madrid

Tras un título de por sí prometedor encontraréis que sólo abordaré algunos aspectos de la cuestión propuesta. Se trata de indagar en el sentido y pervivencia actuales que tienen algunas antiguas imágenes y *perspectivas* poéticas de raigambre mítica, en las que rasgos de la tierra y del ser humano son conmutables o se intercambian. Partiré de la escena de la contemplación del cuerpo tendido o muerto, fundido en la naturaleza, visto desde lo alto. Es ésta una perspectiva que aparece en la literatura árabe contemporánea con frecuencia, y que se da insistentemente en la literatura árabe clásica, pero que nos resulta familiar en todas las tradiciones literarias.

Elegías en Basora

Arranquemos de una experiencia.

En la ciudad de Basora se hacía la tarde. Ahora podemos decir que fue una última tarde, la del último Festival poético del Mirbad celebrado (1983) en aquella ciudad fluvial y fronteriza de Al-Sayyáb y Al-Jalíl, y de Simbad. Se vivía esos años en la frontera de la *primera guerra del Golfo*, con el vecino Irán.

Una sala inmensa, quizá mil personas, de las que un centenar es de poetas. Los demás asistentes, de la población de Basora, hombres, mujeres, y hasta algún niño, vienen reaccionando ante las lecturas poéticas con gran sensibilidad y actitudes bastante unánimes, según cada poema. El público completa y subraya en la última sílaba un verso, susurra o jalca aquiescente, anima a los poetas en sus críticas... Pero cuando el poeta libanés Elías Lahhûd recita sus *Elegías a Pasolini* en la sala se empieza a manifestar algún desconcierto, que en algunos momentos se transforma en desacuerdo que estalla abiertamente en el debate crítico posterior a la lectura.

Mientras yo estoy absorta en la imagen propuesta por Lahhûd —los cabellos rubios del joven muerto son los surcos dorados de la tierra *Ša'ru-hu dāhabu -l-huqûl'*—, siento un escalofrío de asfalto al recordar— imaginar el cuerpo atropellado de Pasolini, como en una fotografía tomada desde lo alto. No es fácil conjugar la imagen rural y la visión ciudadana, ni introducir las visiones ancestrales del héroe mártir, en unas *Elegías* al autor contemporáneo asesinado en confusas circunstancias.

Siento viva curiosidad por atender a la polémica suscitada. Hay quien encuentra inadecuada aquí la escritura en *verso libre*, también hay quien llega a calificar de poco poético el nombre mismo de Pasolini... La cuestión que al fin se esboza, y que

¹ Esta forma de percibir desde lo alto un cuerpo, el cuerpo-tierra, la podemos encontrar en muchos otros textos, de latitudes culturales y épocas distintas. Cirlot la emplea: «*Las largas cabelleras de los héroes / emergen entre lirios y cerámicas*». Estos versos pertenecen al poema precisamente titulado “Exhumaciones”, de *Arbol agónico, Fantasía*, Madrid, 1945. Lo cita Clara Janés en su obra *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, Madrid, 1966, p. 35.

seguramente es la más significativa, es que la mayoría no está de acuerdo en que Elías Lahhûd haya dedicado a Pasolini una serie de *Marâfî*² o *Elegias* en las que se le trata como a un *shâhid*, con la misma solemnidad y devoción con que se recuerda a quienes han muerto mártires por una causa noble y colectiva.

No pretendemos remover ahora esa polémica. Lo que ahora me parece pertinente es testimoniar que el público reunido en Basora parecía perfectamente consciente del sentido simbólico, ceremonial, de los términos de esa *elegia* pronunciada ante la comunidad. Es decir, que *la sensibilidad literaria estaba viva*. También, que el autor tenía una voluntad de entronque con lo popular³ y con lo heroico⁴. Pero que estaba dispuesto a desafiar de algún modo las convenciones, al tiempo que aprovechaba el lenguaje y la tradición. En una entrevista concedida a Yâmîl Hatmal⁵ Elías Lahhûd reconocía: «...desde que escribo irrito a los demás. No puedo ser conformista en el conocimiento del ser humano o de su personalidad.»

Los elementos del rito

¿Cómo llegaba tan rápidamente a la consciencia del público la trascendencia buscada a los poemas? Tres elementos principales lo explican:

1. El propio nombre solemne de los poemas : *Marâfî/Elegias*.
2. El tratar a Pasolini como equivalente de otras figuras muertas perseguidas, unas con nombres de figuras reales, como Ziryâb, o Lorca⁶... y otras de una manera más ambigua, empleando nombres simbólicos:

Murió la primavera.
El vecino Muhammad

² Estos poemas se han recogido en el libro: *Marâfî Pâzûlîni*, Ammán, 1994. El verso antes citado pertenece a la Segunda Elegia, pp. 38-39.: «Las cosas no olvidaron su aliento/ Le recuerdan los árboles del campo/Su cabello es el oro de los surcos./ su camisa, el sudor del membrillo./ Antes de sus ojos, el cielo, y después de sus manos, el cielo./Detrás, las espinas de los girasoles./ -Doy a los guardias de los pueblos estas señales-símbolos/ para que busquen su siguiente forma, para que lo busquen... y digo(...)».

³ Sobre ella da clara idea la primera línea de una portadilla que antecede (*Idem*, p. 5) a los poemas. Tras el título *Marâfî Pâzûlîni*, califica el autor su diván como *Cantos y melodramas poético-populares escritos en el fragor de la guerra del Líbano*.

⁴ *Idem.*, «Mâhir - Pasolini - Ziryâb son nombres de un mismo mártir árabe. Sidón - Córdoba - Granada, etc. son nombres de una misma ciudad árabe».

⁵ En *Al-Quds al-`arabî*, Londres, 14 de enero de 1993.

⁶ Sobre el tratamiento de Lorca en la literatura árabe véase la obra de Pedro Martínez Montávez, *Al-Andalus, España, en la literatura árabe contemporánea*, Madrid, 1992. El Prof. Martínez Montávez ha venido dedicando desde mucho antes varios trabajos pioneros acerca de la figura de Lorca entre los autores árabes —creadores y críticos—, y es tema que sigue permanentemente como objeto de su atención.

ha llamado a su hijo Muhammad
 pero su madre, en invierno,
 le da el nombre de Máhir⁷
 y sus amigos lo llaman taimadamente Pasolini⁸

3. La visión vertical. El tercer elemento es menos evidente, pero recorre todo el texto y es tanto o más actuante que título o nombres. Es la *perspectiva*, que permite ver al difunto *desde la distancia espacial, en un eje de profundidad, de verticalidad*. Es como si al adoptar esta perspectiva, se trascendiera la realidad de la muerte.

Al ascender nosotros mismos, con nuestra mirada, *nos elevamos*, además de sobre el espacio, sobre el tiempo, y el hecho puntual de la muerte deja de ser un final, para entrar en unas dimensiones más próximas a la permanencia.

Este año no celebro el verano
 O lo he recibido y olvidado.
 Dijeron: ¿Cómo es eso?
 Yo contesté: Preguntais por el tiempo
 y el tiempo es él
 testigo de los árboles y ríos
 Y yo proclamo, Pasolini,
 (Máhir o Pasolini)
 tu reverdecer.⁹
 ¡Oh niño galileo, al que Roma ha llamado Pasolini!
 Cuando veas el jardín de los cadáveres felices
 y apures el cáliz
 el cáliz de nuestra queja árabe
 imagínate un pueblo árabe en el rostro de Roma
 o el rostro de Roma desangrándose en una aldea árabe
 sobre los fusiles. Y espéralo en sus órbitas solares.
 El es aquí el único que marcha.
 El es aquí el único que marcha.
 El es aquí el único que marcha.¹⁰

⁷ Máhir= Hábil.

⁸ *Idem*, Segunda elegía, p. 26.

⁹ La visión del héroe muerto se representa en este texto, frecuentemente, mediante la roca (*šajr*), símbolo de permanencia. Pero, al mismo tiempo, se alude a la resurrección evocando la fertilidad, la hierba, que hiende el suelo y emerge. Pues no sólo se alude a la tierra, sino a la tierra fértil, al campo, como señala Yásín al-Nasír en su libro *Yamáliyyat al-makân `inda Badr Šákír al-Sayyâb* (*La estética del lugar en Badr Šákír al-Sayyâb*), Nicosia, 1995, p. 33.

¹⁰ *Idem*, Tercera elegía, p. 61. Este fragmento es una especie de estribillo, o de melodía que se repite en varios lugares del texto. El autor establece la relación ciudad (Roma) = aldeas árabes, en una correlación que se puede leer también como: ciudad (Beirut) = aldeas del sur del Líbano.

Al ascender aceptamos, dinamizamos y rompemos solemne y paradójicamente su horizontalidad estática. Al percibir desde lo alto la fusión de rasgos del hombre en la naturaleza sentimos a la vez nuestra *contradicción*, de grandeza e inanidad.

Adonis interpretaba los trayectos y ascensos de los poetas antiguos como natural respuesta a la frustración: «¿Qué hace el poeta puro si no tiene ante sí más que frustraciones? Se refugia en la creación de otro mundo, construye otras casas y marcha por segundos caminos. Busca algo que *haga volar* la razón, de forma que el mar se vuelva un trago, y las montañas globo. Helo, por tanto, aquí, recorriendo la tierra, y *llegando al cielo* sin fatigarse»¹¹ No crec tanto en que aquí nos apoyemos en una tradición, sino en un recurso genérico humano: «describimos un mundo pensado, y eso mismo nos hace suponer que hemos llegado a él y que en él vivimos, siquiera unos pocos instantes. El asombro aquí no tiene su base en una leyenda o en la mentalidad folklórica, sino que es interior, espiritual, extraído de la mágica peculiaridad del verso...»¹²

Pero bien pueden coincidir una genérica tendencia humana con el beber en las fuentes y tópicos de la tradición y, además, el innovarla. Mircea Eliade (en una línea similar a la de Frazer en *La rama dorada*) afirmaba en su inspirado ensayo sobre “El vuelo mágico” que «muy probablemente la experiencia extática bajo sus innumerables aspectos sea inherente a la condición humana, en el sentido de que forma parte integrante de lo que se llama toma de conciencia por el hombre de su situación específica en el Cosmos»¹³... «subsisten siempre los dos rasgos esenciales que acabamos de extraer: la trascendencia y la libertad, obtenidas una y otra por una ruptura de nivel y expresando una mutación ontológica del ser humano»¹⁴. Esto común es lo que hace que el lector u oyente comprenda y se compenetre con el sentido del poema. Pero no hay que excluir las tradiciones y recursos propios, entre otras razones, porque, entre sus tópicos, el poeta se refiere explícitamente a *canciones, historias, leyendas* en más de un verso, entroncando lo universal y lo específico. En el texto de Lahhûd se introducen, por ejemplo, canciones¹⁵.

En cualquier caso, el recurso a este *vuelo* en la perspectiva lleva de por sí la impronta de la antigüedad o la ancestralidad, y entronca con los tiempos del paganismo y de las primeras creencias religiosas.

En lo más alto de este árbol pagano
y en la soledad de estos fuegos terrenales

¹¹ Adonis, *Introducción a la poesía árabe*, trad. Carmen Ruiz Bravo-Villasante, Madrid, 1976, p. 48. [Esta obra se ha reeditado, en traducción revisada, dentro de *Poesía y poética árabes*, Madrid, Ediciones del oriente y el Mediterráneo, 1997]

¹² *Idem*, p. 50.

¹³ Mircea Eliade, *El vuelo mágico*, Madrid, 1997², pp. 115-116.

¹⁴ *Idem*, p. 122.

¹⁵ Canción, en p. 20, *mawwâl* andalusi en p. 138.

[...]
 soy el que viaja en el último aliento de las alas
 soy el temblor de la flecha del tiempo y el guiño
 de los atardeceres tibios¹⁶

Pero no se trata sólo de ascender. Lo característico de esta poesía árabe, nacida en el Oriente, es su capacidad para descender súbitamente, y percibir desde el seno de la tierra/el difunto los temblores de la primavera naciente. Entonces sentimos el *misterio de los ciclos de muerte/resurrección-creación*:

Me oigo
 Oigo la voz alheñada en las manos trémulas
 Oigo la cepa de la vid, y el alentar cautivo del molino,
 y el constante girar que me arrastra en el giro
 y me exprime temblando en los ojos de almendro,
 y me escribe en las cuartillas encendidas de los
 escolares(...)¹⁷.

Una hipótesis sobre la perspectiva

Nuestra doble hipótesis, lanzada al vuelo, es que:

1. El perspectivismo es de algún modo sistemático y recurrente en la literatura árabe.

2. La combinación de varias categorías de perspectiva, es decir, la perspectiva compleja, tendría que ser proporcional a la categoría del tema o figura tratados. La combinación de perspectiva, la interferencia de planos, la originalidad y novedad (o también el carácter tradicional) de la perspectiva corresponderían al carácter más alto, trascendente o heroico de lo que se quiere representar. Y a la inversa, una imagen descrita en el plano de la verticalidad mediante recursos menos complejos, sería perfectamente adecuada para entornos y objetivos poéticos de carácter secundario, o más cotidiano.

Para tender a esta hipótesis nos apoyamos, *mutatis mutandi*, en la tesis de André Miquel para los relatos de *Las mil y una noches*¹⁸.

El empleo de la perspectiva vertical es un recurso, probablemente característico de la poesía árabe (y de algunas formas de la narrativa árabe, también), que se basa en el propio mecanismo de la metáfora.

¹⁶ Elias Lahhûd, *Marâfî*, Versos sueltos, del "Himno", de la Elegía séptima. p. 125.

¹⁷ *Marâfî*, Séptima (y última) elegía, fragmento del inicio, p. 127. Compárese con otro verso de *Arbol agónico*, de Cirlot, *op. cit.*, p. 32: «no encontraron el ataúd, ni tampoco la dorada dentadura/ encontraron árboles dorados».

¹⁸ André Miquel, *Un conte des Mille et une nuits. Agîb et garîb*, Paris, 1977. El estudio de Miquel analiza los recorridos y viajes de los personales de esta magna obra narrativa, la combinación de geografías reales y fantásticas, la duración de los desplazamientos, la distancia respecto al punto de partida, etc.

Como dice Adonis «El lenguaje figurado tiene grados, el más elevado de los cuales es la metáfora. Aquí la imagen sólo tiene una fuerza que sacude y mueve si la similitud se establece entre dos cosas de distinto género. Cuanto mayor sea el alejamiento entre dos cosas distintas, más gustosa será la imagen a las almas, y éstas quedarán más extasiadas por ello. Y es que el motivo de que se considere buena esa imagen es que el ser humano vea, mediante ella, dos cosas como similares y distintas, como armónicas y diferentes. La metáfora opera aquí como la magia, *armonizando* lo diferente, como si, cortando la distancia que hay entre el oriente y el occidente, nos hiciera ver los contrarios armonizados, y nos trajera la vida y la muerte juntas, y el agua y el fuego reunidos»¹⁹.

La metáfora-perspectiva no sólo se emplea con tonos heroicos y trágicos. Es, sobre todo, una forma de reconocer una doble maravilla: la de la naturaleza o la creación, por un lado, y la del arte y lenguaje, por otro. De ahí que la encontremos en todas partes en poesía árabe. Sin olvidar, tampoco, que se halla en el propio sistema de connotaciones lingüísticas y su ordenación en árabe.

Por otro lado, la continua práctica poética y el equilibrio mantenido entre sus componentes de universalidad/ancestralidad/carácter popular/innovación son los que expanden y refuerzan este recurso, de gran eficacia, actuante hasta hoy en día, aunque sea un recurso que bordea el tópico.

Por eso mismo no se puede desplegar un abanico de recursos perspectivistas cuando el tema no lo justifique. Pero ello no impide que se juegue de innumerables formas con la perspectiva, tanto en un plano serio y trágico como humorístico, y que el público disfrute enormemente con este conocimiento de las claves poéticas, en un saber poético compartido.

Una mirada que viaja

Existen tres posibilidades básicas de perspectiva literaria vertical, según su recorrido:

I. El vuelo del pájaro, o de la nube (o, en otra versión, de la perla entre el fondo y la superficie): es la mirada que adopta la perspectiva que se tiene desde una altura física accesible, física e imaginativamente, al hombre. En este viaje, cuando son extremas las cimas y simas alcanzadas, a veces se rozan las fronteras de lo físico, y se juega con la zona intermedia entre esta vida —este mundo— y el otro. Pero es sobre todo un recorrido *natural*, que posee una fuerte carga plástica. También es una llamada a recordar la unidad esencial y maravillosa de la naturaleza, las semejanzas entre lo grande y lo pequeño, el reino de lo vivo, y de lo inerte.

En el terreno poético clásico nos resultan familiares algunas perspectivas relativamente sencillas y lexicalizadas, como las que aparecen en Ibn al-Zaqqâq²⁰. En el poema “Las lanzas”, por ejemplo, se salta por el aire entre los brillos de la punta de las lanzas y las estrellas en lo alto del cielo, como se pasa entre el reino animal-humano

¹⁹ Adonis, *Poesía y poética árabes*, p. 163. La cita interior del texto se refiere a al-Ŷurŷânî.

²⁰ Véase la edición bilingüe de los *Poesías de Ibn al-Zaqqâq*, con prólogo y traducción, por Emilio García Gómez, Madrid, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, p. 1978.

y el vegetal-la tierra, de las heridas del cuerpo de los guerreros muertos a las amapolas que salpican la tierra. Pero las imágenes tienen raíces más antiguas. Ya se había dicho en árabe: «Tiene por familiar y amigo el desarraigo/ marchando por donde va la incierta Vía Láctea», o también «abren el nido de la mente, luego la hacen volar/ con la cabeza separada de las alas/ hasta que el mar parece al ave un trago/ y los montes, una sima de globos de juguete»²¹

2. La perspectiva del ángel: se halla en un ámbito más alto o profundo que el anterior, y en realidad se sitúa en el más allá, en un mundo que no es éste de los humanos. Es una perspectiva situada claramente más allá de lo físico, aunque pueda abarcar y sublimar lo físico en su campo de visión. Puede llegar a aproximarse, también, a las lindes de lo indescribible.

3. El vuelo del creador literario. Se realiza por el lenguaje, y específicamente por entre las connotaciones del lenguaje (desde la primera acepción, más evidente, a otras cada vez más metafóricas, hasta desembocar en la casi total libertad). Es una perspectiva que alude y simboliza claramente el proceso de la creación. Recorre la entraña misma de la realidad y de la posibilidad.

La capacidad de trasladarse por el espacio y por entre diversos órdenes de realidades se encuentra ya depositada en la lengua. Aunque nos hayamos acostumbrado a él, no deja de ser cierto que el idioma está repleto de metáforas, como recuerda Lorca. Al pensar que los ríos *desembocan*, en el *pie* o las *faldas* de las montañas, en la *faz* de la tierra, en la *cara* oculta de la luna, en las *gargantas* de ríos y montañas, en el *corazón* de la tiniebla, en que la fantasía o el sueño toman *cuerpo*, etc. etc. estamos empleando términos que contienen una carga metafórica intensísima, pues llevan dentro de sí la visión y experiencia prístinas.

Son ejemplos, ya dados por la lengua, que muestran cómo pueden transmitirse y activarse en los diversos niveles de la expresión (desde la *mera* posesión del lenguaje a su transformación), elementos constitutivos o derivados del mito, de las creencias, de las supersticiones.

En la lengua y la literatura árabe esto se halla presente en todas partes. Hasta las propias letras toman cuerpo: la esbeltez como de *alif* puede iniciar y unir, y marcar la pauta, mientras el múltiple sentido de la letra *ʿayn* (ojo, fuente, uno mismo...) todo lo puede observar.

Diríase que hasta las letras adquieren vida propia y, como ahora, esta tarde en que nos reunimos en la Facultad de Filosofía y Letras, aprovechan para reaparecer en cualquier ocasión favorable. Como ésta, en que volvemos al lugar donde las aprendimos, cuando el maestro Martínez Montávez nos enseñaba a descubrir el arabismo que latía en la expresión *ojos del Guadiana*...

Pero la tentación de la perspectiva y el traslado no se puede mantener indefinidamente, porque el ser humano sólo en parte pertenece a ese ámbito excelso, casi ilimitado. No podríamos utilizar el lenguaje si perdiéramos las referencias habituales; éstas son las que, conocidas o acostumbradas, permiten el salto o la vuelta hacia las connotaciones, hacia perspectivas que fueron o son acostumbradas en otros tiempos, o para otros seres.

²¹ Adonis, *Introducción...*, p. 11

Los riesgos de emprender esos vuelos son conocidos. La lengua árabe dice de alguien a quien se le va la cabeza que le vuela la razón (*Tāra `aqlu-hu*). Mientras, en ámbitos más eruditos, se recurre al mito de Ícaro: Peter Falk, refiriéndose a Rilke, parecía reconocer como inevitable la consunción en ese estado: «Las cosas transfiguradas por el hombre ascendían a la esfera de lo angélico. En la contemplación del ángel residía su *salvación* (...) A no ser por la muerte, el hombre no habría podido llevar a cabo esta misión. Carecía de fuerzas para mantenerse en las esferas infinitas e ilimitadas del universo»²².

Y ése es el riesgo que corren y bordean el poeta, el escritor, la lengua árabes. Muchos de ellos Ícaros felices por unos instantes, en un sueño repetido y renovado. Ícaros creyentes las más de las veces que, desde arriba, se dan cuenta de su pequeñez y de su paradójica grandeza, en la inmensidad de la creación, y tienen la suerte de saber bajar de nuevo. Su público sabe que ése es el *juego* y la escatología. Un juego que tiene sus reglas.

Ya no hace falta mencionar explícitamente el vuelo o el movimiento. Están implícitos en las perspectivas-metáforas adoptadas. Con ese saber se puede leer la literatura de otras latitudes, cuando los astros bajan, mientras las semillas ascienden, en una peculiar noche del destino:

Caminaban por el verde bosque y las nieves montaraces,
 [mórbidas, que no daban frío;
 En su cabello caían, rozaban sus labios
 Por los inacabables senderos, en la tierra esplendente de
 [Abril.
 Mira: Aldebarán y la indómita Casiopea,
 Y Sirio, envidian tu mano blanca;
 Orión, con seis soles y la gran nebulosa
 Proción y Vega, y Altair, el paralaje
 Señal de las estrellas que bajan para saludarte.
 En tanto los planetas y la nieve posada en las ramas
 Se agitan de risa al ver las viejas
 Necedades del mundo que imaginan que envejecerá el corazón.
 Y gotas de rocío caen de las ramas y de las blancas flores:
 Son mundos recientes que corren el uno hacia el otro y sus
 [criaturas
 Se unifican por los verdes caminos, en la tierra
 [esplendente de Abril.²³

²² Peter Falk, *Impresionismo y expresionismo*, Madrid, 1963, p. 86.

²³ “El bosque florido” de Edith Sitwell, en *Cánticos del Sol de la vida y de la muerte*. Selección, traducción y notas de Manuel Moreno Jimeno, 1971, p. 51.