

APUNTES PARA UNA POÉTICA SIMBÓLICA DE LA PIEDRA

SEBASTIÁN SALAZAR CANO

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESTUDIOS LITERARIOS
MEDELLÍN
2019

APUNTES PARA UNA POÉTICA SIMBÓLICA DE LA PIEDRA

SEBASTIÁN SALAZAR CANO

Trabajo de grado para optar por el título de
Profesional en estudios literarios

Asesor

CARLOS ANDRÉS ROLDÁN SÁNCHEZ

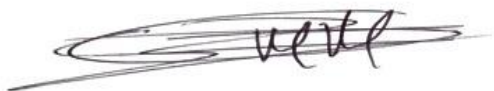
Magister en filosofía

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
FACULTAD DE TEOLOGÍA FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESTUDIOS LITERARIOS
MEDELLÍN
2019

28 de abril de 2021

Sebastian Salazar Cano

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en ésta o en cualquiera otra universidad”. Art. 92, parágrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.



A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Sebastian Salazar Cano', is written over a horizontal line. The signature is stylized and somewhat obscured by the line it crosses.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mis padres por su entereza y dignidad, por haberme educado con las inesperadas virtudes de la ignorancia que espero seguir descubriendo, por amor a la memoria, en mis propios gestos. Al maestro Carlos Andrés Roldán por su entusiasmo pétreo y su paciencia ante el ruido, a María Paula Restrepo por el espíritu de la risa con el que podría derrumbar las murallas más insospechadas, a Juan José Giraldo por tantos versos compartidos sobre la montura de cuadrúpedos que nunca llegan a caballos, a Gilbert Gil por su generosidad cigarrillesca y por acompañarme a sacarles la lengua a las damas que andan del brazo de tipos que no somos nosotros, a Alejandro Valdés por su sentido sobrio y etílico de la amistad, Alejandro Santos por ser mi oponente de ajedrez más compasivo ante mi defensa del dragón y a Sara Mejía por mantener los viejos proyectores de cine, que ya no existen, encendidos. A los maestros Edward Posada, Iván Carmona, Segundo Anacona, Ángel García Galiano y Javier Saldarriaga por ser oasis en el desierto. A García Márquez, Walcott y Sabina por la poesía, la magia y la tristeza. A todos los que han sido amigos y a todos los que sean capaces de encender un fósforo para ver lo que pueda haber de valioso, si lo hay, en las páginas que siguen.

CONTENIDO

RESUMEN.....	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL SÍMBOLO	8
1.1. EL SÍMBOLO ENTRE LOS SIGNOS	8
1.2. EL SÍMBOLO COMO PENSAMIENTO DEL MUNDO	13
1.3. PARA UNA HERMENÉUTICA DEL SÍMBOLO	22
CAPÍTULO 2. UN CAMINO ENTRE LAS PIEDRAS	31
2.1. LA ESCRITURA DE LAS PIEDRAS.....	31
2.2. LOS MEGALITOS Y PIEDRAS DEL RAYO EN LA MITOLOGÍA ..	36
2.3. LAS PIEDRAS HEBREAS EL CENTRO DEL MUNDO	44
CAPÍTULO 3. LA FUNCIÓN LÍTICA EN LA POESÍA O MORDER LA PIEDRA	51
CONCLUSIONES	72

RESUMEN

El símbolo es un fenómeno particular que mezcla lo lingüístico con lo no lingüístico, lo objetivo con lo subjetivo. Es en esa medida que hay una parte de él que puede ser entendida por la lógica y otra que no puede entenderse porque no significa, sino que apela al sentido. En este trabajo se aborda el concepto de símbolo para explorar la piedra como fenómeno simbólico dentro de la historia de las religiones y la mitología para desembocar en una muestra de poemas latinoamericanos del siglo XX que presentan una función lírica que sostiene su significación y sentido.

PALABRAS CLAVE: SÍMBOLO; PIEDRA; SENTIDO; LÍTICO; PERDURABLE; ETERNO; MITOLOGÍA; POESÍA

INTRODUCCIÓN

Las piedras atraviesan la historia de la humanidad, no sólo en tanto componen catedrales, cárceles, caminos, puentes. Sino también en lo que significan y en lo que dejan de significar, lo que sugieren o simbolizan. Pensar en que a ellas están ligados los primeros rastros de nuestra grafía, el origen del fuego, la fabricación de las primeras armas para la caza. Todo ese contenido vital de la piedra como objeto, nos lanza a buscar lo que está oculto, lo que queda velado en el fenómeno simbólico, como lo que es intraducible al lenguaje: el sentido.

Así, se hace necesario indagar en el pensamiento simbólico, en lo que persiste como arquetipo y en lo que ha dejado de funcionar como representación del mundo. Es decir lo que se mantiene vigente y ha sabido resistir la turbulencia de los imaginarios y lo que, por el contrario, dio cuenta de una época o cultura determinada y ahora queda en la historia en tanto ha dejado poco a poco de representarnos eficientemente.

En ese sentido, hallamos el viento para desplegar las velas hacia la búsqueda de lo simbólico en la piedra, en el punto en el que termina la metáfora e inicia lo que Ricoeur llama el excedente de sentido. Pasando por la historia de las religiones y el pensamiento mito-poético que da cuenta de las representaciones subjetivas que ayudan a entender los fenómenos del mundo predado, para tratar de encontrar en una pequeña muestra de poetas latinoamericanos del siglo pasado, la representación de la piedra como símbolo, la dureza, lo eterno y lo inmutable, pero al mismo tiempo la conexión extraña entre lo sagrado y lo profano que rodea el fenómeno en su carácter cósmico y simbólico.

CAPÍTULO 1

HACIA UNA DEFINICIÓN DE SÍMBOLO

1.1 EL SÍMBOLO ENTRE LOS SIGNOS

El símbolo se hace evidente en el carácter mito-poético de nuestras civilizaciones. El símbolo es la piedra angular de las religiones, los ritos y los textos sagrados que aparecen como entramados simbólicos inagotables. La Biblia y la Torá, por ejemplo, que en su calidad de palabra de Dios no pueden terminar nunca de ser dichas. Lo simbólico es siempre un decir a medias que obliga a ser completado. El símbolo da pero también sugiere, provoca y nos pone en obra en el sentido heideggeriano.

Es precisamente por esa intuición de lo simbólico que aparece la exégesis como búsqueda de descifrar las imágenes inabarcables y múltiples que componen los imaginarios míticos. No muy lejos de lo anterior, el arte es quizá el escenario por excelencia de lo simbólico, donde se configura como estrategia o disposición de los elementos y signos, en función de ampliar, remplazar o dislocar sus significados. Antes de ahondar en manifestaciones particulares de lo simbólico, es preciso emprender la ruta hacia una definición de símbolo ya que, como lo advierte Gilbert Durand en la *Imaginación simbólica*

Siempre ha reinado una gran confusión en el empleo de los términos relativos a lo imaginario. Quizá sea necesario suponer ya que tal estado de cosas proviene de la desvalorización extrema que sufrió la imaginación, la “phantasia”, en el pensamiento occidental y en el de la antigüedad clásica. De cualquier modo, la mayoría de los autores utilizan indistintamente “imagen”, “signo”, “alegoría”, “símbolo”, “emblema”, “parábola”, “mito”, “figura”, “icono”, “ídolo”, etcétera (9).

El elemento de la imaginación, que señala Durand como desvalorizado, es fundamental para la concepción primigenia del símbolo que podría estar anclada al mito. Tal y como lo propone Jung, el hombre primitivo prescinde de las explicaciones objetivas de lo que percibe del mundo y da inevitablemente rienda suelta a su psique inconsciente que proyecta en el mundo externo lo que corre en la propia alma, es en esa medida que un suceso natural como:

El curso del sol debe representar el destino de un dios o de un héroe, el cual en realidad no vive sino en el alma del hombre. Todos los procesos naturales convertidos en mitos, como el verano y el invierno, las fases lunares, la época de las lluvias, etc., no son sino alegorías de esas experiencias objetivas, o más bien expresiones simbólicas del íntimo e inconsciente drama del alma, cuya aprehensión se hace posible al proyectarlo, es decir, cuando aparece reflejado en los sucesos naturales. La proyección es hasta tal punto profunda que fueron necesarios varios siglos de cultura para separarla en cierta medida del mundo exterior. (Jung 12)

Lo anterior, afirmado por Jung en la obra *Arquetipos e inconsciente colectivo*, es ejemplo de lo que Durand llamaría una representación indirecta del mundo. Esto en la medida en que, dichos eventos de la naturaleza, son más aprehensibles, más cercanos y significativos a través de una imagen que representa su esencia de manera más amplia. Lo cual ocurre de manera abstracta y alegórica dado que no basta con la presentación del objeto en sí, como sí lo hace en la representación directa del mundo. Lo anterior no es otra cosa que los grados que posee la contemplación de una imagen, es decir si la imagen es copia de la cosa o si, por el contrario, no presenta la cosa sino que la indica, la

sugiere. lo simbólico es entonces en una primera instancia, según Durand, un signo que se aleja eternamente de su significado. (10)

Es en este sentido que el símbolo pertenece a la amplia categoría de los signos. El signo tiene como característica fundamental la economía, esto en aras de lograr una comunicación o un significado de mayor impacto en el receptor. Es decir que basta con la imagen de un oso en la carretera que bordea un profundo bosque, para entender la advertencia del peligro, de la misma manera que una palabra puede representar un complejo entramado de conceptos con el rasgo sónico definitivo de la economía. Este tipo de signos son simples y, según afirma Durand, arbitrarios. El cianuro podría llamarse de cualquier otro modo y el signo de la calavera atravesado por dos tibias seguiría advirtiendo el carácter de peligro y veneno con la misma efectividad.

Pero para significar la Justicia o la Verdad el pensamiento no puede abandonarse a lo arbitrario, ya que estos conceptos son menos evidentes que los basados en percepciones objetivas. Se hace entonces necesario recurrir a signos de tipo complejo. Si la idea de justicia se representa mediante un personaje que castiga o absuelve, tendremos una alegoría, si este personaje está rodeado de distintos objetos o los utiliza — tablas de la ley, espada, balanza—, tendremos emblemas. Para delimitar mejor aún esta noción de justicia, el pensamiento puede recurrir a la narración de un ejemplo de hecho justo, más o menos real o alegórico: en este caso tendríamos un apólogo. La alegoría es traducción concreta de una idea difícil de captar o expresar en forma simple. Los signos alegóricos contienen siempre un elemento concreto o ejemplar del significado. (Durand 12).

Así, para Durand existen dos tipos de signos, los indicativos que remiten a una

realidad significada que, aunque esté ausente en el signo es posible presentar, y los alegóricos que dan cuenta de una realidad significada de presentación más compleja pero que, sin embargo, debe hallar representación en una parte de la realidad que significa. Por otro lado, la significación de lo simbólico es imposible de presentar y el signo indica un sentido más que una cosa sensible. “Dicho de otra forma, se puede definir el símbolo, de acuerdo con A. Lalande, *como todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir*” (Durand 13).

La anterior es la primera definición concreta de símbolo. Durand en concordancia con la definición de Lalande propone una visión del símbolo como un fenómeno con especiales dominios en los terrenos de lo no sensible. Es decir que el símbolo es en el signo, la eterna correspondencia entre lo visible y lo invisible, entre lo dicho y lo callado, entre la certeza y el misterio. Es en ese orden de ideas que lo simbólico plantea una división lo suficientemente marcada entre el significante y el significado, esto en la medida en que el significante es visible y el significado invisible. Usando los términos de Ricoeur, la parte que vemos-el significante- es *cósmica* en tanto hace parte del mundo que rodea al hombre. Sin embargo, tiene un fuerte componente onírico, pues Durand como discípulo de Jung, sabe que en el sueño existen raíces ignoradas de lo simbólico y que, al decir de Freud, en el sueño yacen las notas más íntimas de nuestra propia historia vital. Por último, lo simbólico es también poético, no sólo en la medida en que se afina al lenguaje concreto sino también en ese rasgo particular del uso poético del lenguaje de dejar ecos a su paso.

Como lo advierte Julien Ries en *El símbolo sagrado* “la mitad visible aparece en transparencia. Por tanto, el conocimiento simbólico corresponde al pensamiento indirecto, por oposición a la sensación, a la percepción sensible y al concepto. El

significante es concreto, sugiere o epifaniza el significado. Este último es una realidad invisible que no puede ser percibida de otro modo". (Ries 117-118)

Son esos ecos, mencionados anteriormente como carácter de lo visible pero que al mismo tiempo alteran el carácter invisible del símbolo, precisamente lo que nos permite entender el despliegue del fenómeno simbólico, en el que al igual que en el lenguaje poético, toda palabra es más que sí misma. En este sentido los símbolos, incluso los más cósicos y cotidianos-suponiendo que casi cualquier cosa puede simbolizar- se desenvuelven en un entramado de significados bastante amplio. El sol, por ejemplo, simboliza la vida, al mismo tiempo que por ser fuente de luz se asocia al bien y a la verdad.

Ese despliegue simbólico de contenidos abstractos, imposibles y complejos de presentar, encuentran un lugar especial en el poema. De esa manera, cobra especial relevancia el verso de Huidobro "el día se suicida arrojándose al mar" (41) del poema extenso *Altazor*, donde en primera instancia observamos la imagen claro-oscuro del atardecer. En una segunda instancia los ecos de las palabras y los componentes del pensamiento indirecto, presentes en el símbolo, empiezan a resonar haciendo que el día arrojándose al mar no sea sólo la imagen del atardecer, sino que es también por obra del conjuro poético del lenguaje, algo más. Es el día como representación de la luz que se desvanece, de la vida que se acaba, del tiempo que se extingue. Además, ese final de la vida, de la luz y del tiempo ocurren por voluntad propia del día, se suicida. Es decir que la vida misma es presa de una pulsión de muerte y que el tiempo se auto boicotea.

Es por todo lo anterior que podemos decir que el símbolo es, en tanto representación, fuente importante de ideas, pero además tiene la característica, que

advierte

Durand, de ser centrípeto, es decir que tiende a acercarse al eje alrededor del cual gira. Es en este sentido que el símbolo, al igual que la alegoría, cumple la función de llevar “lo sensible de lo representado a lo significado, pero además, por la naturaleza misma del significado inaccesible, es epifanía, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él”(14). Este carácter, que no hace más que reafirmar la condición del símbolo como fenómeno alejado del mundo sensible, lo aleja a su vez de la arbitrariedad de la alegoría, las imágenes y los emblemas. En la medida en que no es posible llegar a la convención, dado que lo simbólico no puede ser confirmado bajo una presentación pura del significado en sí, es de esta manera que el símbolo se vale por sí mismo en el símbolo mismo.

1.2 EL SÍMBOLO COMO PENSAMIENTO DEL MUNDO

En este punto se hace necesario advertir la complejidad en el tratamiento del símbolo como tema, complejidad que se acentúa con la larga tradición de estudios que se han hecho desde variadas perspectivas. Los estudios del símbolo en tanto “signo entronca en varias tradiciones distintas y hasta aisladas, tales como la filosofía del lenguaje, la lógica, la lingüística, la semántica, la hermenéutica, la retórica, la estética, la poética”. (Todorov9-10) Todorov reconoce en el texto *Teorías del símbolo*, donde hace un recorrido lineal con una marcada intención histórica, dos momentos importantes en los estudios de dicho fenómeno. Advierte un partir de aguas a finales del siglo XVIII, hasta el cual había reinado la concepción clásica del símbolo, y a partir de esa coyuntura comienza a configurarse una visión romántica que, según afirma, impera hasta nuestros días.

Para efectos prácticos de la problemática que supone el estudio del símbolo, según lo anterior, es necesario dibujar un piso sobre el cual podamos mantenernos de pie antes de empezar a transitar en terrenos que, por falta de claridad, puedan parecer fangosos. Es en esa medida que podemos situar el origen de la semiótica en occidente como una larga tradición de pensamientos en torno a los signos, cuyo objeto de estudio es el pensamiento y no tanto la belleza poética de los fenómenos sígnicos. De la larga estela de eruditos de todos los tiempos, el primero en entender que el estudio de los signos se despliega en una variedad diversa de ellos y que no siempre se traduce en términos de palabras, fue San Agustín. Aunque según refiere Todorov no es él quién inventa la semiótica, sino que combina, recoge y coteja, diversas fuentes de variadas índoles, empezando por Aristóteles quien en sus *tratados de lógica* afirma:

Así, pues, lo que hay en el sonido son símbolos de las afecciones que hay en el alma, y la escritura es símbolo de lo que hay en el sonido. Y, así como las letras no son las mismas para todos, tampoco los sonidos son los mismos. Ahora bien, aquello de lo que esas cosas son signos primordialmente, las afecciones del alma, son las mismas para todos, y aquello de lo que estas son semejanzas, las cosas, también son las mismas. (Aristóteles 34-35)

Podemos intuir, en la definición de Aristóteles, una visión de lo simbólico arraigada a las palabras que, a su vez, mantienen una relación intrínseca con los estados del alma y las cosas. De esta manera los estados del alma median en la relación entre el sonido y las cosas que no se relacionan directamente entre sí, como lo hace notar Todorov, comentando la visión clásica del fenómeno simbólico más recurrente, la de Aristóteles.

Las cosas son idénticas a sí mismas, siempre y en todas partes; los estados del alma también son idénticos, independientes de los individuos: así, están

unidos por una relación motivada en la cual, como dice Aristóteles, el uno es la imagen del otro. Los sonidos, en cambio, no son los mismos en las diferentes naciones; su relación con los estados del alma es inmotivada: uno significa el otro sin ser su imagen.(Todorov 17)

Esta relación aristotélica con lo simbólico nos lleva a pensar lo imposible, el origen del lenguaje. La problemática expuesta por el griego en el *Cratilo*, donde la palabra es arquetipo de la cosa. Sin embargo, se refiere sólo a las palabras, dejando de lado otras variantes que componen la categoría de signo. De esta manera, nos movemos entre dos categorías de signo: convencionales y naturales. El símbolo tiene lugar en un sentido convencional, es decir que sólo hay símbolo cuando el sonido de la palabra pronunciada es nombre que designa la cosa, en la palabra rosa está la rosa y en la rosa está también la palabra, por seguir el famoso poema borgeano. Es un reflejo eterno entre el misterioso mundo del lenguaje y el mundo de la vida, lo que por demás, es signo también de una relación sublime con el lenguaje, donde las palabras están uncidas mágicamente a las cosas.

En el mundo clásico existen otras definiciones del símbolo y de los signos, aunque no es común el interés por símbolos no lingüísticos. Es decir, por los que desbordan las palabras y las letras, en las que hacía hincapié Aristóteles como elemento fundamental de su mundo simbólico, los que pertenecen a los terrenos de lo no-sensible que refiere Durand eran para la época casi insospechados. Es por eso, que la visión clásica que dominó los estudios lingüísticos y simbólicos en occidente hasta finales del siglo XVIII, según Todorov, parece más inclinado hacia la lógica y los usos retóricos, en aras de la persuasión, que a estudios propiamente semánticos, semióticos o con un interés especial en la filosofía del lenguaje. "Aristóteles trataba el signo, en el

sentido que él le atribuía, dentro de las pautas de la retórica, su análisis pertenecía propiamente a la lógica". (Todorov 30).

Por su parte los trabajos de San Agustín, aunque tampoco obedecen a un interés meramente lingüístico, sino que obedecen a motivaciones religiosas, ofrecen el principio de una visión semiótica de los signos como fenómeno. Esto en la medida en que el signo empieza a ser para San Agustín un elemento de identificación compleja, reconociendo en el signo dinámicas sensibles e inteligibles, yendo a contravía de lo propuesto por Aristóteles y afirmando con mucha más fuerza que la tradición que le precedía que las palabras sólo componen una parte del mundo de los signos y no su totalidad. "la palabra es el signo de una cosa y el oyente puede comprenderla cuando el hablante la emite". (ctdo Todorov 42) Así lo plantea en la *dialéctica*, poniendo en relación la designación del significado y el significante, pero además llevándolo al plano de la comunicación, es decir al de los hablantes. El signo es para San Agustín lo que se muestra por sí mismo a los sentidos pero que, a su vez, revela un sentido al espíritu, es decir el carácter epifánico del signo.

De esta manera, san Agustín inaugura una teoría de la comunicación y una visión particular del fenómeno semiótico que, por demás, es en sí mismo un lugar importante en la concepción del simbolismo de la edad media. Visión en la que lo único que no es signo es Dios, el rasgo de la divinidad, lo que es significado, pero al mismo tiempo no puede significar.

El verbo que resuena en el exterior es, pues, el signo del verbo que brilla en el interior y que, antes que cualquier otro, merece el nombre de verbo. Lo que proferimos por la boca es sólo la expresión vocal; y si damos a esta expresión el nombre de verbo es porque el verbo la asume para traducirla al exterior.

Así, nuestro verbo se convierte, en cierto modo, en voz material, asumiendo esta voz para manifestarse a los hombres de manera sensible: como el verbo de Dios se ha hecho carne, asumiendo esta carne para manifestarse también él de manera sensible a los hombres. (citado Todorov 51).

Así, para San Agustín, la relación palabra-cosa está colmada por distintas mediaciones que, en suma, parecen conducir al poder divino que contiene en sí mismo el saber y los distintos objetos de conocimiento. Lo cual ligado además por los intereses particulares de San Agustín, se convierte en una profunda tradición hermenéutica y exegética sobre los textos bíblicos. “Hasta 1790, la palabra símbolo no tiene en modo alguno el sentido que habrá adquirido en la época romántica”. (Todorov 280) Antes del romanticismo, el símbolo no es más que un sinónimo de otros signos como los que advierte Durand que siguen confundiendo en el mundo contemporáneo, tales como alegoría o emblema. Es precisamente el poeta alemán Johann Wolfgang Von Goethe quien opone el símbolo a la alegoría, en tanto el símbolo designa de forma indirecta y la alegoría es directa en ese aspecto de la significación.

A pesar de lo anterior, la oposición entre símbolo y alegoría va más allá de ser indirecto y directo, o mejor, esas características abarcan la totalidad de los conceptos y por ende los definen. En esa medida la alegoría como presentación directa tiene la única función de transmitir un sentido, es decir que la designación del significado es primaria.

Cosa contraria pasa con lo simbólico, el símbolo presenta el símbolo. Es en sí mismo y en un segundo plano designa o significa, es decir que su efecto significante es secundario. Por otra parte, la alegoría es de carácter transitivo, mientras el símbolo es intransitivo, “esta condición paradójica está puesta en evidencia por una frase

igualmente paradójica: el símbolo es la cosa sin serlo y siéndolo a la vez". (Todorov 285)

El símbolo, entonces, es al mismo tiempo igual y distinto a sí mismo, mientras la alegoría es funcional, útil y carece de valor propio. La alegoría posee una carga racional, mientras el símbolo parece arrojarse casi por completo a los terrenos de lo intuitivo. Es por esos rasgos aparentemente conceptuales que el símbolo se abre a múltiples valores, mientras lo alegórico exige la interpretación.

Tanto símbolo como alegoría son signos que han sido vitales en las representaciones poéticas del arte y aparecen como dos constantes, la de ver lo particular en lo general, y su opuesta, la de descubrir lo general en la parte. La primera da paso a la alegoría, pero la segunda, correspondiente al símbolo mantiene la condición de buena parte del arte, además de configurar lo representado por el artista como revelación o epifanía, o para eliminar dichos términos, que a algunos pueden resultar románticos y artificiosos, la inconciencia del artista frente a su obra.

Dicha inconciencia es la de representar un objeto particular que se abre hacia lo general, es decir que el artista, al igual que el espectador, son conscientes en primera instancia de la parte y luego de lo general que es apenas intuido o sugerido. En la pintura de Millais, por ejemplo, vemos la representación del ahogamiento de Ofelia, personaje shakesperiano. El cuadro representa eso en sí mismo, una escena específica. La joven Ofelia muerta en el río con un gesto plácido, casi como si durmiera. En el cuadro todo es lo que es, el río es el río, las plantas son las plantas, los árboles los árboles y Ofelia es Ofelia. Al menos, en una primera instancia, en una segunda instancia aparece la parte invisible del fenómeno simbólico y todos los elementos empiezan a ser más de lo que son. Así que aparecen las violetas como

símbolo de desgracia, los lirios como castidad que reflejan la virtud de la mujer que yace muerta en el río. Flores que además aparecen también descritas en *Hamlet* “y el poeta nos dice que en la noche estrellada/ vienes a recoger las flores que cortaste,/ y que ha visto en el agua, recostada en sus velos,/ a la cándida Ofelia, flotar como un gran lis”. (Rimbaud 225)

el símbolo y la alegoría no son sólo maneras distintas de significar o sugerir un significante, porque la alegoría y el símbolo no se encargan de presentar lo mismo, dado que los procesos de abstracción no son nunca iguales en uno que en otro como lo define Goethe

La alegoría transforma el fenómeno en concepto, el concepto en imagen, pero de tal manera que el concepto permanezca siempre contenido en la imagen y que se pueda aprehenderlo enteramente y expresarlo en ella. La simbólica transforma el fenómeno en idea, la idea en imagen, y de tal manera que la idea siempre persiste infinitamente activa e inaccesible en la imagen y que, nunca dicha en todas las lenguas permanece indecible. (citado Todorov 287-288)

Así, lo que prima es la diferenciación entre concepto e idea que a su vez nos lleva a lo alegórico como lo decible y a lo simbólico como lo indecible. De esta manera la alegoría resulta finita, acabada, como un barco que por fin llega a puerto y cuyos tripulantes tocan tierra después del extravío. El símbolo, por su parte, es infinito, inacabado, nunca terminade arribar a ninguna parte.

Esa concepción romántica del símbolo marca, en definitiva, los estudios sobre el lenguaje tanto verbal como no verbal en la modernidad. En el siglo XX hay un estallido sobre el tema de lo simbólico con el protagonismo del psicoanálisis que pone sobre la

mesa las imágenes, los símbolos y la interpretación de los sueños. Por otro lado, la aparición de las llamadas “vanguardias” de las primeras décadas del siglo que se dirigen hacia lo simbólico en tanto pretenden ser abiertas, infinitas y rondar con las palabras lo inefable. De la misma manera que aparece el absurdo y las producciones automáticas que dieron cuenta de un tiempo en el que primó la experimentación como motor del fenómeno artístico, en contraposición a los tiempos de la ilustración, el romanticismo y las ideas de modernidad. Entre las vanguardias destaca en especial el surrealismo, en el que el símbolo es esencial elemento de creación y contemplación de la obra. Por otra parte, los estudios sobre las mitologías, los imaginarios y las concepciones arcaicas han dado un lugar protagónico al símbolo como una forma posible de pensamiento, en oposición a los racionalismos y al positivismo todavía imperante en gran parte del pensamiento del siglo XIX, del que dan cuenta buena parte de las obras románticas, en las que más allá de lo ominoso persiste la lógica y lo explicable dentro de la argumentación de la obra artística.

Es precisamente en el siglo XX en el que parecemos entender por vez primera como cultura, o que recordamos un elemento que habíamos extraviado en otro siglo, elemento que sabíamos antes de saberlo, es decir que se hallaba en un lugar anterior al conocimiento objetivo del mundo. Me refiero a que lo simbólico tal y como lo recuerda el fenomenólogo Mircea Eliade en *Imágenes y símbolos*, cobra en el siglo pasado una condición que “en el siglo XIX no podía ni siquiera presentirse: que símbolo, mito, imagen, pertenecen a la vida espiritual; que pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse”. (11) Lo que implica la supervivencia del carácter mítico de la humanidad durante lo largo y ancho del siglo XIX gracias a la literatura y al acontecer artístico. Es en esa medida que las narraciones de esa época

mantienen la aventura a través de los viajes marítimos, para alcanzar un paraíso terrenal, eminentemente simbólico, a través del viaje por el mundo oceánico para llegar a islas donde se es eternamente joven, las mujeres son las más bellas, y el agua es más dulce.

Más allá de ese redescubrimiento de lo simbólico como naturaleza del espíritu humano, que ya hemos bordeado anteriormente con los aportes de Durand y Jung. Eliade, por su parte, propone la visión de un pensamiento simbólico que es anterior a la existencia del lenguaje mismo y que contiene lo que es incontenible por otro medio. Lo simbólico entonces no es mera creación primitiva o infantil, sino que cumple su función de revelar lo más secreto del ser. No es, entonces, un acontecimiento exclusivo de los niños, los locos o los poetas. Es una revelación humana, aunque bajo el pensamiento de los surrealistas, detrás de la piel de todo hombre haya un poeta. En el caso de que tengan razón sí podría ser exclusivo de niños, de poetas o locos y por ese mismo carácter de exclusividad encontraría la caprichosa universalidad de pertenecer a todos.

Por otra parte, el pensamiento del hombre, suele abandonarse a sí mismo con frecuencia y se deja llevar por otro tipo de estímulos que son racionales apenas en una segunda instancia, lo mismo que sucede con nuestra condición de sujetos históricos que, según Eliade, solemos abandonar frecuentemente, lo cual

No es necesariamente para retrotraerse al estadio animal de la humanidad, para bajara las fuentes más profundas de la vida orgánica: infinitas veces mediante las imágenes y símbolos que pone a contribución, vuelve a recuperar la situación paradisiaca del hombre primordial (...) al escaparse de su historicidad, el hombre no abdica de su cualidad de ser humano para perderse en la "animalidad"; vuelve a encontrar el lenguaje y, a veces, la experiencia de un

“paraíso perdido”. Los sueños, los ensueños, las imágenes de sus nostalgias, de sus deseos, de sus entusiasmos etc., son otras tantas fuerzas que proyectan al ser humano, condicionado históricamente, hacia un mundo espiritual infinitamente más rico que el mundo cerrado de su “momento histórico”. (13)

Esto anterior, no es otra cosa que la manifestación del inconsciente sobreponiéndose a lo consciente, como la parte más poética, más libre, más mítica. No es necesario el conocimiento de los mitos helenos o de los quechuas o incas, no es necesario el conocimiento conceptual de lo que es un mito para vivir la experiencia en sí. Como suele suceder en el inconsciente de todos los hombres, en los sueños y los ensueños, en los temores y las atracciones, en las imágenes más arraigadas a ese elemento desconocido y extraño que es el inconsciente. Somos habitados por dioses diversos, monstruos titánicos, gigantes y enanos salidos de mundos extraños. Puede sonar romántico y edulcorado pero los psicólogos lo han descubierto en su haber. Estos seres son creaciones mitológicas que ayudan al hombre a liberarse, son en sí mismas un modo de conocimiento ligado eternamente a la phantasia que resulta intraducible al mundo concreto.

1.3 PARA UNA HERMENÉUTICA DEL SÍMBOLO

Llegados a este punto es necesario hablar de la apropiación que hacemos del fenómeno simbólico en nosotros, de lo que podemos decir sobre lo que se nos revela como símbolo, tanto en el lenguaje como por fuera de él. La epifanía que supone descubrir los contenidos abstractos, y en suma ideales, de un objeto, una palabra, una imagen. Es así que como afirma Andrés Ortiz-Osés en *Amor y sentido una hermenéutica simbólica*

Hay que avanzar más allá de la circumspecta hermenéutica gadameriana y redefinir el sentido hermenéutico como sentido simbólico. En efecto, el sentido es lo que algo no meramente dice (significado) sino “quiere decir” (significación), así pues lo que algo quiere decirnos a los humanos, lo que significa para el hombre humanamente (*humaniter*, supra). De esta guisa todo es potencialmente sentido para el hombre, no solamente un texto como admite Gadamer, sino también un contexto o suceso, incluso algo tan cósmico o reificado como una piedra obtiene una significación simbólica (de permanencia, dureza, solidez, identidad o fidelidad), lo mismo que los números adquieren un simbolismo siquiera formal. (31)

En efecto, el símbolo es por esencia, objeto susceptible a la interpretación. Esto en la medida en que viene cargado de sentido más que de significado, es decir que la clave hermenéutica aparece, en buena medida, como la lectura de lo que se presenta ante el espíritu humano y de lo que queda resonando en el aire, los ecos de la significación que no son cosa distinta que el sentido. Sin embargo, uno de los grandes aportes del psicoanalista Francés Jacques Lacan es, como lo recuerda el lingüista peruano Mario Montalbetti, en *Cualquier hombre es una isla* que

ninguna interpretación es perfecta. Es decir, ninguna interpretación puede canjear representante por representado sin resto. La distancia entre representante y representado nunca es cero. Una huella no es un pie. El humo no es fuego. La palabra perro no es un perro. El canciller no es el país. Nunca es plenamente canjeable un representante por su representado. Siempre hay un resto y es ese restolo que sostiene la representación. (141)

Ese resto, es decir la distancia imperante entre palabra y cosa, entre signo y

significante, entre representante y representado, no sólo sostiene la representación sino que es causa de la interpretación. Ese resto sólo aparece después de la hermenéutica como comprensión humana de los fenómenos simbólicos, lo que de alguna manera da cuenta, también, de una etapa menos mítica del mundo. Esto en tanto somos conscientes del hecho simbólico, ya no están unidas las cosas con las palabras, la magia ya no es la de la circularidad en la que ocurren las cosas en un eterno tiempo presente. Sabemos así, que la huella es resultado de los pasos de alguien sobre el mundo en tiempo pasado y que el presidente de un país no es el país en sí.

Esto anterior requiere, por demás, la existencia de un pacto simbólico, una especie de pulsión que lleva al hombre necesariamente a la interpretación tras tener la conciencia de la distancia entre el símbolo y lo simbolizado. A pesar de esto, no estamos del todo alejados del pensamiento mítico, el símbolo sigue suponiendo un lugar esencial en la psique, en el funcionamiento de los arquetipos que mantenemos como sujetos históricos, en la ambigüedad de lo que llamamos humano.

el hombre es el animal simbólico, de modo que la realidad dice latente relación simbólica al hombre. El lenguaje hermenéutico es así un lenguaje simbólico, puesto que intermedia lo parahumano y lo humano a través de una relación de coapertenencia, y podemos describirlo como un logos casi mítico (querer decir cómo decir querer), una respuesta del corazón (*leb* hebreo) como actitud o talante fundamental humano ante las cosas. (Ortiz-Osés 31)

todo lo afirmado anteriormente por Ortiz-Osés se instaura en una tradición de estudios de variadas índoles y de la que hicieron parte grandes pensadores del siglo XX. El famoso círculo de Eranos que estudio los símbolos especialmente en el

terreno de lo religioso, ya que, como lo demostró Walter Benjamín, lo religioso en tanto sagrado es el terreno por excelencia de lo simbólico. El círculo de Eranos encuentra inspiración en los trabajos de Jung y fue integrado por Eliade, Durand, J. Campbell entre otros pensadores notables del siglo anterior. Como círculo de pensamiento tendió a establecer cierta universalidad y cierto ecumenismo intelectual entre oriente y occidente. Ortiz-Osés recoge y profundiza los estudios de Eranos, digamos pues que, en gran medida, desde ellos habla.

Es por eso que en la obra *Hermenéutica de Eranos las estructuras simbólicas del mundo* Ortiz-Osés presenta el problema del símbolo en el desgarramiento humano. Es decir pasar del terreno de lo mítico-religioso, donde se ha privilegiado la idea de símbolo y pasar a la dualidad del hombre contemporáneo, es decir el símbolo como “el ámbito re-mediador del hombre, o sea, como la conexión entre su naturaleza (mito) y su cultura (logos)”. (101)

En términos concretos y teniendo en cuenta todo lo discurrido anteriormente, la significación del símbolo va más allá de la significación verbal. El símbolo es un signo particular en tanto presenta un excedente de sentido que va más allá del signo puramente lingüístico, esto último aparece como una primera definición que recoge todo lo dicho hasta este momento. El filósofo y fenomenólogo francés Paul Ricoeur define la hermenéutica en las obras *La simbólica del mal, Finitud y culpabilidad* y *Freud: una interpretación de la cultura*, a través del símbolo. Una definición de la hermenéutica de clave comparativa y que deja el concepto en términos tan amplios en los que encuentra cierta precisión. El símbolo lo definía, a su vez, como una estructura semántica que, por su propia condición particular tenía un doble sentido.

Es en la obra *Teoría de la interpretación discurso y excedente de sentido*

publicado en 1976, que Ricoeur vuelve al problema del símbolo para analizar su parte semántica y su parte no semántica. Es decir, la parte atada al estadio de lo verbal y el excedente de sentido que va más allá del verbo, respectivamente. Hace esto afinando el fenómeno simbólico al fenómeno de la metáfora. La metáfora es, para Ricoeur, un objeto verbal intraducible dada la tensión entre dos palabras y sus distancias de sentido o significado. Aunque advierte que existen metáforas de sustitución que pueden regresarse a su grado cero al alterar su estructura hacia su sentido literal, las verdaderas metáforas logran, por medio de la tensión, generar un sentido propio que no escapa necesariamente de la paráfrasis pero que construye un sentido inagotable de sentido.

Cuando Shakespeare habla del tiempo como un pordiosero, nos enseña ver al tiempo como..., a ver al tiempo como un pordiosero. Dos clases antes distantes son aquí súbitamente reunidas y el trabajo de semejanza consiste precisamente en esta reunión de lo que alguna vez fue distante. Aristóteles, entonces, estaba en lo correcto cuando dijo que ser muy hábil para crear metáforas consistía en ser particularmente perspicaz para observar semejanzas. (64)

Sin embargo, la metáfora como tropo que era, para los retóricos clásicos, la abreviación de una comparación, es estéril e inocua si se basa en la sustitución. El sustituir una palabra por otra no enriquece el sentido metafórico si en el interior de la metáfora no está radicada la tensión, no sólo entre términos distantes sino también del sentido, el sentido literal y el metafórico. Es en esta medida que Ricoeur opone a la teoría de la metáfora como semejanza, que viene desde los clásicos, la teoría de la metáfora como tensión esencial.

Del estudio de la metáfora se encargó la retórica y luego la semántica, para

trasladar el carácter de doble sentido de la metáfora al símbolo. Como dice Ricoeur, es necesario partir de las múltiples divisiones que ha tenido el estudio del símbolo. El psicoanálisis, por ejemplo, que ve en los sueños manifestaciones simbólicas de la psique, la poética que ve en las imágenes de un poema o en los leit motive de un autor elementos simbólicos y la historia de las religiones donde Eliade ve, por ejemplo, en los árboles o montañas, símbolos, no sólo de espacio y tiempo sino también de ascensión o trascendencia. La otra dificultad que señala Ricoeur sobre el símbolo es su ambivalencia de ser un fenómeno al mismo tiempo lingüístico como no lingüístico. Es decir que se puede entender la estructura semántica del mismo en aras de entender su sentido o significación. Por su parte resulta obvia la parte no lingüística, los ecos, las referencias inagotables. Es por ese acto de referir el contenido lingüístico a otra cosa no lingüística que los psicoanalistas pueden vincular los sueños a contenidos psíquicos ocultos, y que Eliade puede ver en los árboles o las piedras una manifestación particular de lo sagrado, o lo que él llama hierofanía.

Todo lo anterior sobre la metáfora ayuda a entender el símbolo en la medida en que, según afirma Ricoeur, es posible hallar el centro semántico del símbolo, es decir su parte lingüística por medio de las expresiones metafóricas que se desprenden de su sentido. Por otro lado, es esa misma función metafórica del lenguaje es la que permite aislar el símbolo de su contenido no lingüístico por contraste. Es decir que la metáfora es, por excelencia, el método más eficaz de trasladar al lenguaje una parte importante de los contenidos del símbolo que en calidad de pensamiento aparece primero en el lenguaje.

Un símbolo, en la acepción más general, funciona como un “excedente de sentido”. El tratamiento que hace Freud sobre el lobo del pequeño Hans

significa más de lo que queremos decir cuando describimos a un lobo. El mar en los antiguos mitos babilónicos significa más que un cuerpo de agua que puede ser visto desde la orilla. Y el amanecer en un poema de Wordsworth significa más que un simple fenómeno meteorológico. (Ricoeur 68).

Ese excedente de sentido es, al igual que ocurre en la metáfora, opuesto a su significación literal en la mayoría de las ocasiones, lo que supone el enfrentamiento de dos interpretaciones o bien de una sola interpretación a través de un doble proceso de significación. Es decir que es el entendimiento de lo literal y su interpretación lo que puede llevarnos a el excedente de sentido de un símbolo y sus respectivas interpretaciones. “Sin embargo, para aquel que participa del sentido simbólico, realmente no hay dos sentidos (...) sino más bien un solo movimiento, que lo transfiere de un nivel a otro y lo asimila a la segunda significación por medio de la literal” (68). Es decir que el excedente de sentido de un símbolo es la significación secundaria arrojada por una significación primaria que reside en entender la literalidad del asunto.

Esa parte literal, que está arraigada en el mundo conceptual es la que permite entonces acceder al excedente de sentido de un símbolo, es decir que, aunque hay mucho más en un símbolo que sólo el concepto, sin concepto no es posible acceder a ello. La teoría de los símbolos se conduce entonces hacia la teoría Kantiana de los esquemas y la síntesis conceptual de la mano de la teoría de la metáfora.

No hay necesidad de negar el concepto para admitir que los símbolos dan origen a una exégesis sin fin. Si no hay concepto que pueda agotar la necesidad de que surja un pensamiento subsecuente alumbrado por los símbolos, esta idea significa solamente que ninguna categorización dada puede abarcar todas las posibilidades semánticas de un símbolo. Pero es sólo el trabajo del concepto

lo que puede dar testimonio de este excedente de sentido. (Ricoeur 70)

Ahora bien, esa es la parte semántica del símbolo, es decir la que comulga con la metáfora y puede ser llevada al análisis lingüístico en tanto significación e interpretación. Sin embargo, la parte no semántica de los símbolos se resiste a cualquier traducción lingüística. Esa parte no semántica está intrínsecamente vinculada a la experiencia, a lo emotivo.

Tenemos símbolos religiosos porque el hombre se arroja a una manifestación sobrenatural que supone una experiencia distinta a la de una relación objetiva con el mundo. Esto anterior es precisamente por lo que el símbolo no es metáfora, pues el lenguaje metafórico nace en el universo puro del *logos* mientras que el símbolo duda entre el *logos* y el *bios*, “nace donde la fuerza y la forma coinciden”. (72)

Es por eso que no podemos traducir completamente el mito al lenguaje y que no podemos definirlo completamente como parte del *logos*. Los estudios de Otto sobre lo sagrado son, al igual que los de Eliade, medidas importantes para entender el símbolo, lo numinoso. Esa revelación esencial de lo sagrado como poder, nos habla de la manera en que la parte no semántica del símbolo nos es entregada. Hablar de una manifestación de poder es hablar de algo que no logramos entender, aunque usemos el habla para expresarlo, como un proceso nominal artificioso. Ese poder de lo sagrado, el mismo que se desprende del símbolo y que escapa de la articulación del sentido en el lenguaje. Por otro lado, el concepto de hierofanía que usa Eliade implica una estructura, pero no se le confiere un lugar especial al habla. “Lo sagrado puede manifestarse con igual claridad en las piedras o los árboles, vistos como portadores de la eficacia”. (Ricoeur 74)

El símbolo se instaure entonces en el mundo de lo sagrado y no queriendo decir

con esto el mundo de lo religioso. Lo anterior en la medida en que el símbolo funciona por correspondencias, al igual que en el mundo sagrado la naturaleza no presenta seres en un lugar y un tiempo determinado sino la vida que vive en todo y se manifiesta en el aire, y la luz ya extinta de las estrellas. De esta manera la tierra fértil tiene correspondencia con el órgano genital femenino, el semen y las semillas que se harán árboles o flores, etc.

El símbolo es entonces, para efectos de este trabajo, un signo particular que se aleja sustancialmente de los demás signos con los que eventualmente puede confundirse. Esto entanto posee una parte semántica y una no semántica, es decir una parte sensible y una no sensible. Sin embargo, esa parte no semántica es la que más nos interesa, no dejando de lado su parte lingüística y conceptual que aparece como el motor fundamental de la interpretación y el despliegue del excedente de sentido que posee en tanto no semántico, pues como lo afirma Ricoeur “el simbolismo sólo funciona cuando su estructura es interpretada. En este sentido, se requiere una hermenéutica mínima para que funcione cualquier simbolismo”. (75)

Sin embargo, la importancia de su estructura semántica, no se contrapone a su naturaleza semejante a la manifestación de lo sagrado. Es una cuestión compleja en la medida en que la correspondencia es triple, no sólo los elementos simbólicos del mundo se relacionan entre sí en un entramado de sentido que produce ecos, sino que es la revelación misma del fenómeno lo que posibilita que pueda nombrarse. Es decir que, aunque la parte semántica es necesaria para la interpretación del símbolo en su totalidad, la parte no semántica no sólo es necesaria por el excedente de sentido que completa el símbolo, sino que ella misma es también el origen de la parte semántica. O sea que, para efectos prácticos, tanto semántica como no semántica son en el símbolo

causa y efecto del sentido. En últimas el símbolo puede encarnarse en cualquier objeto y se encarga de revelar lo que no puede o no es revelado por otro medio, sea rito, mito o forma divina.

CAPÍTULO 2

UN CAMINO ENTRE LAS PIEDRAS

2.1 LA ESCRITURA DE LAS PIEDRAS

Ahora bien, dicho todo lo anterior sobre el símbolo y entendiendo por símbolo para efectos de este trabajo, un fenómeno sígnico particular que se divide entre el mundo de lo aprehensible por el lenguaje y lo inefable de la revelación, es decir lo que no significa pero guarda sentido o sentidos. Es necesario acercarnos al objeto antes de hablar sobre el símbolo que de él se desprende. En ese sentido la piedra es un elemento cósmico que pasa inadvertido entre los demás objetos materiales del mundo. No parece nada importante entre árboles o el agua que fluye por extensos ríos alrededor de los cuales se ha fundamentado la vida, el comercio, las grandes aventuras. Esto se debe, tal vez, a su calidad de objeto en bruto, es decir que por sí sólo no es nada relevante, que necesita ser moldeado por las manos del hombre para convertirse en escultura, arma o vivienda.

Las piedras o rocas, como es habitual llamarlas desde la geología, son formaciones cohesionadas de granos de uno o varios minerales. La gran mayoría son compuestas por varios minerales y se les denomina poliminerálicas. Su formación se debe a los constantes cambios de la tierra a consecuencia de procesos geológicos que alteran su superficie. La mayoría de las rocas que encontramos hoy en la tierra tienen de diez a quinientos millones de años. Como objeto ha representado un bien útil para el hombre a lo largo de la historia, tanto así que si vamos a la prehistoria encontraremos la edad de piedra que antecede la edad de metal, la edad de hierro y la de bronce. Los hombres del paleolítico fabricaban armas con piedra tallada. Aunque también era

común usar otros elementos como huesos. Estas armas les servía para el oficio de la caza como acto común de supervivencia en las antiguas tribus que se remontan a 2.5 millones de años atrás aproximadamente.

Lo anterior obedece a cierto proceso, en el paleolítico (Piedra antigua) aparecen las primeras manifestaciones artísticas, siendo la cueva de Altamira, al este de España, una de las muestras más significativas del arte rupestre. Los antiguos daban muestra de su capacidad de representación dejando esa impronta imborrable en las piedras, obras que tanto influenciarían a algunos artistas del siglo XX. En el neolítico empieza a organizarse la agricultura y la ganadería, lo que va desembocando en dejar atrás la cultura errante de los nómadas para establecer una especie de proto-civilización. Todo esto hasta llegar a la edad de los metales, donde se empieza un proceso de especialización que refleja lo que sigue sucediendo en la llamada globalización, así aparecen los carpinteros, orfebres, tejedores, alfareros, etc.

Las piedras son, además, testigos probablemente de las primeras intenciones hacia la escritura: los pictogramas. La escritura en las piedras se remonta al neolítico, donde se representaban en la piedra figuras icónicas que señalaban por medio de dibujos, generalmente realistas, cosas cotidianas para ese entonces, como la caza de búfalos. Estas representaciones sobre piedra componen la primera escritura que además tiene la particularidad de alcanzar cierta universalidad inmediata, pues el ícono representa lo que la imagen misma indica: los búfalos son búfalos y los hombres con lanzas son precisamente eso. Además, al no constituirse en ninguna lengua sino en el reino de la imagen, elimina casi de inmediato la posibilidad de manifestar pensamientos o ideas abstractas que requerirían una presencia más firme de lo conceptual y por ende necesitarían la presencia más alejada de la pura representación

que brinda el dibujo.

Dicha escritura pictográfica influenció a autores contemporáneos como Ezra Pound o Henri Michaux, quienes encontraron en el pictograma, fascinados con el mundo oriental, ciertas posibilidades poéticas que establecían una distancia menor entre la representación y la cosa. En el caso de Michaux es también una forma de escapar de la significación y el sentido acercándose a una poesía que pretendía imitar a la música en su estado de pureza de aspirar a ser mera forma.

Al salir de la edad de piedra y acercarnos a la formación de los estados y la construcción de las ciudades antiguas, no podemos perder de vista a la piedra como el material fundamental con que se erigieron las grandes murallas. Sin olvidar incluso en América las construcciones alucinantes de los Mayas, los Incas y los Aztecas que aún hoy son muestra de la ingeniería y arquitectura más perdurable. En Grecia, como lo recuerda Richard Sennett en el texto *Carne y piedra*, las paredes y los caminos fabricados con piedra eran el objeto de amor en relación con la propia desnudez la que daba cuenta del orgullo de ser parte de la *polis*.

La obsesión por mostrar, exponer y revelar dejó su impronta en las piedras de Atenas. La mayor obra arquitectónica en la era de Pericles, el templo del Partenón, estaba situada en un promontorio de manera que fuera visible desde cualquier punto de la ciudad que yacía a sus pies. En la gran plaza central de la ciudad, el ágora, había pocos lugares que constituyeran territorio prohibido a la manera de la propiedad privada contemporánea. En los espacios políticos democráticos que edificaron los atenienses, especialmente en el teatro construido en la colina de Pnyx donde se reunía la asamblea de todos los ciudadanos, la organización de la multitud y las reglas de votación tenían por

objeto exponer a la vista de todos como votaban los individuos o los pequeños grupos. Cabría pensar que la desnudez era emblemática de un pueblo que se sentía a gusto en la ciudad. Este era el lugar en que se podía vivir felizmente expuesto, a diferencia de los bárbaros que vagaban por la tierra sin propósito alguno y sin la protección de la piedra. Pericles exaltó una Atenas en la que parecía reinar la armonía entre la carne y la piedra. (34-35)

De esta manera, la piedra es, en tanto objeto esencial de la construcción de la ciudad, un elemento protector que actúa alejando lo extraño, lo salvaje y lo bárbaro, al tiempo que reúne o abraza dentro de sí al que hace parte de la ciudad. La dureza de las piedras, su firmeza, su confiabilidad y su rigidez, pero al mismo tiempo su capacidad de ser moldeada, se relaciona entonces con los cuerpos desnudos de los hombres griegos que asisten al gimnasio a moldear su cuerpo y erigir la mente, de ahí la relación armónica entre la carne y la piedra, el orgullo de lo que significaba ser parte del mundo Heleno.

Esas piedras, con las que fueron construidas las ciudades en los tiempos de los grandes imperios clásicos, participaron de la escritura de un tiempo grandioso del que quedan las ruinas como impronta innegable. Son de alguna manera las letras o el sonido, la parte mínima del lenguaje y componen todas juntas la escritura de las guerras y los cantos de las épocas que han presenciado. Sin embargo, no son sólo esas piedras que han hecho parte del arte, la arquitectura o las que son piezas arqueológicas, las únicas con un excedente de sentido que las conduce hacia el símbolo, son todas como lo recuerda Roger Caillois en el texto *Piedras*:

Hablo de piedras que siempre se han acostado al raso o que han dormido en su yacimiento y en la noche de las vetas. No interesan a la arqueología, ni al

artista, ni al diamantista. Nadie hizo con ellas palacios, estatuas, joyas; ni siquiera diques, fortificaciones o tumbas. No son útiles ni famosas. Sus facetas no brillan en ninguna sortija, en ninguna diadema. No promulgan, grabadas en caracteres indelebiles, las listas de victorias, las leyes del imperio. Ni hitos, ni estelas. Expuestas a la intemperie, aunque sin honores ni reverencias, sólo dan testimonio de sí mismas.(23)

Volver la mirada a esas piedras insospechadas es volver al origen mismo, a lo primordial, a lo que ha permanecido desde antes que el hombre fuera hombre. La frecuente tentativa de regresar al pasado, sea por nostalgia o por buscar hacerse cargo de lo inmemorial, de lo que perdura en el tiempo y ya estaba antes de él. “Hablo de las piedras desnudas, fascinación y gloria, donde se oculta y al mismo tiempo se entrega un misterio más lento, más vasto y más serio que el destino de una especie pasajera”. (25)

Es en sentido de lo anterior, y a riesgo de sonar un poco metafísico, que las piedras resultan hacer una idea de la inmortalidad y no un mero objeto de construcción, arma o forma primera de una escultura sin esculpir. No significan inmortalidad, pero en su calidad de fenómeno simbólico lo dejan sugerido. Se hace necesario ir a la piedra como objeto presente en la mitología, en la historia de las religiones o en contacto directo con lo sagrado para asentar el excedente de sentido que pueda tener la piedra como objeto que no sólo da cuenta de sí, sino también de ciertos contenidos abstractos que tienen que ver con lo que podamos llamar humano o divino.

2.2 LOS MEGALITOS Y PIEDRAS DEL RAYO EN LA MITOLOGÍA

En esa medida, la piedra ha sido constantemente objeto de revelaciones, de

hierofanías como las llama Eliade. La hierofanía como instante de revelación se produce en hombres u objetos atravesados por el *Mana*, poder o eficacia sobrenatural que tanto interesó a la antropología de las religiones. De esta manera los objetos o los hombres poseen el *Mana* porque lo reciben de un espíritu o ser superior. De esta manera, si se dice que una piedra tiene *Mana* es porque se ha vinculado a ella algún espíritu, al igual que los restos de un muerto tienen *Mana* porque a él se asocia el contenido de su propia alma, lo que compone una participación mística del fenómeno sagrado. Así lo advierte Eliade en *Tratado de historia de las religiones*.

Es una fuerza cualitativamente distinta de las fuerzas físicas; de ahí que se ejerza de una manera arbitraria. Un buen guerrero no debe esta cualidad a sus propias fuerzas o a sus propios recursos, sino a la fuerza que el mana de un guerrero muerto le concede; ese mana está en el pequeño amuleto de piedra que lleva colgado al cuello, en unas hojas sujetas al cinturón, en la fórmula que pronuncia. El hecho de que los cerdos de un hombre determinado se multipliquen o de que su jardín prospere se debe a ciertas piedras provistas del mana especial de los cerdos y de los árboles que posee su propietario. Una barca es rápida, lo mismo que un gavilán pesca o que una flecha hiere de muerte, sólo si posee el mana (Codrington, 120). Todo lo que es por excelencia posee mana, es decir, todo lo que se presenta al hombre como eficaz, dinámico, creador, perfecto. (43-44)

De esta manera asistimos a una visión de lo divino presente en la vida misma, o mejor es la vida la revelación total de lo divino. Dicho de otra manera, es irrompible la distancia entre lo profano y lo sagrado como también es irrompible su cercanía, pues cualquier objeto del mundo profano puede ser tocado y contener el poder, la gracia y la

precisión de lo divino. La hierofanía no sólo se manifiesta en cualquier lugar y en cualquier forma dentro del mundo profano sino que también lo convierte todo en paradoja, pues el objeto deja de ser el objeto que es sin haber cambiado en lo absoluto.

La hierofanía es entonces el mecanismo por el cual la piedra deja de ser piedra en tanto objeto común del mundo en su carácter más fáctico y empieza a ser elemento que simboliza. En esa medida la hierofanía es la conexión entre el mundo profano y el mundo divino y por ende es la conexión entre lo aprehensible por el lenguaje relacionado con los límites del mundo en el sentido de Wittgenstein y lo que escapa y no encuentra significado ni significado sino sentido. Así la hierofanía es probablemente una metáfora pura y viva de las que habla Ricoeur y avanza de forma particular hacia lo simbólico, dejando a la vista el objeto, el lugar o el momento que podemos entender bajo la lógica y señalando lo que no se puede entender semánticamente, el excedente de sentido.

Es por lo anterior que dentro de las religiones o los mitos ningún elemento es adorado por ser lo que es. “En la historia de las religiones no aparece nunca un objeto cósmico o telúrico adorado por sí mismo. Un objeto sagrado, cualesquiera que sean su forma y su sustancia, es sagrado porque revela la realidad última o porque participa de ella. El objeto religioso «encarna» siempre algo: lo sagrado.” (Eliade 192) En ese sentido el contenido sagrado puede contenerlo un objeto por sus facultades de participar en la revelación del mismo como es el caso del cielo, la luna o el sol. Pero también por ser en esencia simbólico, como una espiral. El lugar de la piedra es por excelencia la hierofanía, en tanto se revela al hombre su condición sacra, lo que también puede venir por medio de lo ritual o del contacto con otro objeto o ser sagrado.

Sin embargo, la piedra nunca ha sido adorada por los hombres en tanto piedra,

más que un objeto que tienda a lo religioso es un objeto que tiende a la magia. La piedra es en el culto un instrumento, es decir que no es adorada sino utilizada en aras de conseguir o asegurar algo. Aun así, el carácter utilitario de la piedra no elimina su condición de objeto sagrado, no es sagrado en tanto su origen o su forma, pero es el médium para alcanzar lo oculto, lo irrevelable.

El americanista J. Imbelloni, estudiando el área de difusión del vocablo oceanoamericano toki (área que se extiende desde el límite oriental de Melanesia hasta el interior de las dos Américas), ha recogido los siguientes significados: a) arma de piedra; hacha; por extensión, todo instrumento de piedra; b) signo de dignidad, símbolo de poder; c) persona que posee o ejerce el poder, hereditario o por investidura; d) objeto ritual (Les noms des haches lithiques, 333). Los

«guardianes de sepulturas» eneolíticos, colocados junto a los depósitos mortuorios, tenían por finalidad impedir que fueran violados (Octobon, Statuesmenhirs, 562). Los menhires parecen haber desempeñado una función similar: el del Mas d'Azais estaba erigido sobre un depósito mortuario (ibid.). La piedra protegía contra los animales, contra los ladrones, pero sobre todo contra la «muerte»; porque la piedra era incorruptible, y el alma del muerto había de subsistir, como ella, indefinidamente, sin disgregarse (el simbolismo fálico que a veces se encuentra en las piedras sepulcrales prehistóricas confirma esta interpretación, porque el falo es símbolo de existencia, de fuerza, de duración). (Eliade 254)

Así la piedra configura múltiples sentidos en diversos escenarios y momentos, como protección, como arma en la defensa y como instrumento utilitario en tareas de

supervivencia, como distinción de poder, como amuleto, y como una idea de la inmortalidad. Todas esas maneras de sentido parten de su dureza, su poder, la rudeza por excelencia, esa manera de permanecer que no reconocemos como humana.

En la tribu de los Gondas, una de las más grandes de la India central, los herederos de los muertos se aseguran de llevar a las tumbas piedras enormes que llegan a medir hasta tres metros de altura. El fin es fijar el alma de los muertos para que las piedras sean el hogar temporal de ellas cerca del mundo de los vivos. Estos monumentos megalíticos funerarios son además de una forma de evitar que el espíritu del muerto vague por la tierra y se convierta en peligrosa, una forma de mantener a los espíritus fijados en una especie de tótem de piedra, desde la cual, el espíritu puede intervenir en la fertilidad de la tierra y en las cosechas, usando los poderes que le confiere su condición etérea de espíritu, de energía cósmica.

En materia de forma, lo anterior es comparable a los megalitos europeos de la prehistoria que no eran colocados sobre la tumba sino a una distancia considerable, siendo erigidos sobre la tumba, solo en caso de muerte violenta, fuese por el ataque de algún animal u otra perturbación a la vida. Esto último refleja uno de los sentidos de los monumentos funerarios líticos más poderoso, pues es creencia arquetípica de algunas tribus agrícolas que cuando la vida es interrumpida violentamente, el alma tiende a quedarse vagando llena de resentimiento durante el tiempo que hubiese durado su vida. Los bhils, la tribu más arcaica de la India central, sólo erige monumentos a quienes han sido presas de una muerte violenta o a los guerreros portadores de la fuerza o a los magos. Es decir, de quienes representaban la fuerza o de quienes, en su defecto, mueren en las manos de los guerreros. Los Gondas amontonan piedras en el

lugar de la muerte violenta y cuando alguien pasa arroja una piedra más en favor de su descanso, “esta costumbre sobrevive aún hoy en algunas regiones de Europa; por ejemplo, en Francia”. (256)

De esta manera, la piedra funeraria se convierte en protección de la vida sobre la muerte, el alma de quien fallece mora en la piedra, de la misma manera que en otras culturas el alma habita la tumba que por eso mismo es considerada como el hogar del muerto. El megalito cumple la función de proteger a los vivos de posibles acciones nocivas del espíritu de los muertos. Al estar atrapada en una piedra no puede sino ejercer acciones positivas, la piedra cataliza el poder del espíritu con fines de fertilidad

De ahí que en muchas áreas culturales, las piedras, en las que se cree que habitan los «antepasados», sean instrumentos de fecundación de los campos y de las mujeres. Las tribus neolíticas del Sudán asimilan las «piedras de lluvia» a los antepasados que sabían conseguirla (...) En las islas del Pacífico (Nueva Caledonia, Malekula, Atchin, etc.) hay rocas que representan o encarnan dioses, antepasados o héroes «civilizadores»; el centro del altar en estas regiones del Pacífico está constituido, según J. Layard, por un monolito al que acompaña un dolmen de menores proporciones que representa a los antepasados. (Eliade 256)

En este sentido, el culto no es dirigido a la piedra en tanto piedra. No se adora a las piedras por una fascinación mineral sino por la fuerza espiritual que contiene, o mejor, por el espíritu que en ella habita, el símbolo que la convierte en objeto sagrado. Nos enfrentamos también a la idea del antepasado, es el espíritu de un ancestro fijado en una piedra el que es utilizado como defensa, pero también al que se le hacen ofrendas para pedirle fertilidad, no sólo de la tierra sino también la fertilidad de fecundar una

nueva vida. En esta misma región de la India central, muchas tribus ofrecen flores y se frotan en las piedras que fijan el alma del ancestro, esperando recibir el regalo de la concepción.

En Australia existe una roca llamada Erathipa con una gran grieta a uno de los costados, la creencia indica que la gran piedra contiene las almas de los niños y que estos, pueden observar a través de la grieta a la mujer en la que pueden renacer. Las mujeres que no quieren tener hijos fingen ser ancianas al pasar frente a la roca. “Las mujeres estériles de la tribu maidu (California septentrional) tocan una roca que parece, por su forma, una mujergrávida, en la isla de Kai (sudoeste de Nueva Guinea), la mujer que quiere tener hijos unta de grasa una piedra. En Madagascar existe la misma costumbre”. (Eliade 258) Estas costumbres son frecuentadas también por comerciantes que ven en estos actos, la posibilidad de hacer que sus negocios sean prósperos. En algunas regiones de la India existe la creencia de que algunas piedras se reproducen por sí mismas y estas son las más buscadas por las mujeres estériles, de esta manera, las piedras se constituyen en un arquetipo simbólico en diversas regiones del mundo, en un instrumento de fertilidad, no en tanto piedras sino en la medida en que contienen una fuerza, un espíritu divino o ancestral.

Los meteoritos resultan ser otras formaciones rocosas interesantes en el plano de la multivalencia de la piedra en el plano de lo simbólico. Resaltan en especial el de la Meca laKa’aba y la piedra negra de pessinonte, imagen por excelencia de la diosa Cibele. La Ka’aba se encuentra en la mezquita Masjid al-Haram en Arabia Saudita, que se constituye como el centro de peregrinación religiosa más importante del Islam. Es la casa de Dios donde el mundo profano es tocado con la gracia. Se cree que la construcción prismática fue hecha por Abraham y su hijo Ismael, lo dice el Corán. La

la piedra negra se encuentra en una de las esquinas de la mezquita. Aunque la peregrinación hasta Ka'aba constituye uno de los cinco pilares del islam, ni el templo ni la piedra son adoradas, pues sólo es posible adorar a

Allah, sin embargo, se cree que la piedra data de los tiempos de Adam y Eva, los primeros hombres y que por ende es una piedra del paraíso.

La piedra negra de la diosa Cibele, diosa frigia de la madre tierra que era adorada desde el neolítico, fue llevada a Roma durante la última guerra púnica. En la mitología griega su figura estaba ya ocupada, pero llegó a confundirse con la diosa Rea. Para muchos autores son la misma divinidad. La que inicia por demás, a Dionisio en su misterioso culto. Fue adorada por gran parte del mundo antiguo, el centro de su adoración era el lugar de Pessinus, en Anatolia, la actual Turquía, donde cayó el belito, la piedra sagrada o piedra del rayo.

Pero eran a la vez imágenes de la gran madre, es decir, de la divinidad telúrica por excelencia. Resulta difícil creer que se haya olvidado su origen uránico, puesto que las creencias populares atribuyen este origen a todos los instrumentos de piedra prehistóricos, que reciben el nombre de «piedras de rayo». Probablemente, los meteoritos se convirtieron en imágenes de la gran diosa porque se creyó que eran perseguidos por el rayo, símbolo del dios uránico. Pero, por otra parte, se tenía a la Ka'aba por el «centro del mundo». Es decir, no era sólo el centro de la tierra, sino que sobre ella estaba, en el centro del cielo, la «puerta del cielo». Evidentemente, nicaer del cielo, la Ka'aba horadó el firmamento, y por ese orificio es por el que se efectúa la comunicación entre la tierra y el cielo. Por él pasa el «axis mundi». (Eliade 265)

Así los meteoritos son objetos sagrados en tanto son caídos del cielo o representan una entidad divina como la diosa Cibeles que, por demás, está relacionada con la luz y la inmortalidad, pero que también habita la piedra con un espíritu de energía fértil hacia la naturaleza, con su carro jalado por leones como es común encontrarla en diversas representaciones. En ambos casos, en el de ser el centro del mundo o la entrada al cielo, se configura como símbolo y es precisa una comprensión del fenómeno hierofánico para ponerse en obra, en clave hermenéutica, hacia el sentido.

2.3 Las piedras hebreas el centro del mundo

Los árabes adoran las piedras, escribía Clemente de Alejandría en el *Protréptico*. El teólogo se sentía atraído por ir a contracorriente de la estructura religiosa semita que llega a confundir la divinidad con el objeto en que se manifiesta su poder, su eficacia, la fuerza.

Puede suponerse entonces que en el siglo II d.C los árabes adoraban las piedras “Sin embargo, investigaciones recientes han demostrado que los árabes preislámicos veneraban ciertas piedras que los grecolatinos llamaban *baityli*, término de origen semítico que significa casa de Dios” (Eliade 266) En ese sentido, regresamos a lo dicho anteriormente, que no es distinto en el mundo hebreo, donde no se adoraron las piedras por ser piedras ni por betilos, sino por ser la casa de dios, el centro del mundo (el ónfalo) y por ende la entrada al cielo.

El ejemplo más claro de lo anterior es la escalera de Jacob, quien en su camino hacia Mesopotamia atravesó las tierras de Haran. Allí pasó la noche cuando se puso el sol, usando una piedra que encontró para reposar su cabeza. Ya entrado en el sueño, Jacob vio una escalera crecer sobre la tierra hacia el cielo por donde bajaban y subían

los ángeles del señor. Vio al mismo Yahvé en lo alto, probablemente con el rostro velado mientras le decía que era Dios, el Dios de Abraham y de Isaac y le ofrecía en regalo esa tierra, a él y a su descendencia. Jacob despertó tras un sueño intranquilo y comprendió que era Yahvé que seguía ahí de incognito. Esta es la casa de Dios, se dijo, es la puerta al cielo. Tomó la piedra sobre la cual había dormido, la convirtió en monumento y la ungió con aceite y lo nombró como hijo de la palabra con el nombre Betel. (Gn 28,11-13. 16-19) Beth-el (casa de dios) es además un apelativo a la piedra sagrada, el Betilo.

La piedra fue de vital importancia para la vida del pueblo, muchos palestinos ortodoxos en el monoteísmo vieron en la piedra un dios distinto, el dios de Betel. Pero en realidad Jacob en su sueño vio al Dios de sus ancestros que se materializó a través de aquella piedra que usaba como almohada. Aunque muchos creyeran que la piedra era adorada como Dios, era adorado en calidad de objeto sagrado, lo que la piedra evocaba, la revelación de lo divino, el regalo de una tierra por Dios y por tanto una tierra sagrada, en últimas era la casa Dios y la escalera de los ángeles. Sin embargo, la piedra sobre la que Jacob tuvo la visión no es sólo la casa de Dios o la esclera de los ángeles, es la conexión entre el mundo divino y el mundo humano, es decir entre lo trascendente y lo inmanente.

Como lo afirma Eliade, esas escaleras de conexión entre lo trascendente y lo inmanente pueden darse en infinidad de objetos y rituales. El centro del mundo no es un lugar geográfico, sino un lugar, objeto o rito tocado por la teofanía y no necesariamente la geografía de un lugar profano (269). Así mismo lo recuerda Robert Graves en *los mitos hebreos* al ir a los mitos de creación del mundo.

Algunos dicen que una gema que llevaba el nombre del Mesías —y que flotaba

impulsada por el viento hasta que fue construido el altar del sacrificio en el monte Sión y luego se quedó allí— fue la primera cosa sólida que creó Dios. Otros dicen que fue la primera piedra en la que se apoyaba su altar, y que, cuando Dios limitó las aguas de Tehom grabó su Nombre de cuarenta y dos letras en su superficie, y no en un sello. Otros más dicen que arrojó la roca en el agua profunda y formó tierra a su alrededor de una manera parecida a como un niño antes de nacer se desarrolla desde adentro hacia afuera; sigue siendo el ombligo del mundo hasta ahora. (32)

De esta manera asistimos a la creación lítica del mundo, un mundo de piedra. Donde todo se fundamenta, crece y se reproduce alrededor de ella. Es la piedra que representa la conexión fundamental de lo profano y lo divino la que sostiene al mundo y la que guarda dentro de sí la energía que genera la vida, que proviene de Dios y que la piedra sólo custodia para sostener la tierra, el mundo. Para sostener la gran escalera de los ángeles, el centro de todo y que es tan basta que abarca toda la tierra y las aguas y por eso no la vemos como objeto particular.

Posteriormente, cuando el mundo estuvo creado y ya había creado también a Adam, éste siente curiosidad por saber cómo fue creada la luz. Lo que hace Dios ante la pregunta del primer hombre es, cuando menos, Fascinante; le entrega dos piedras “la de la Oscuridad y la de la Sombra de la Muerte”. (32) Adam las frota y de ellas sale el fuego. “Así fue hecha” replica la voz de Dios. De esta manera el Dios Hebreo se convierte en su propio Prometeo y le entrega el fuego a los hombres. Con ese regalo divino vendría la labor de iluminar los abismos de la expulsión del paraíso. En este sentido, la piedra vuelve a ser instrumento fundamental para la vida, provee fuego que genera calor en medio del frío, protege de ciertos animales y provee el poder de la

cocción sobre ciertos alimentos. sin embargo, más allá de lo utilitario es un bien regalado por Dios, las piedras que contienen la fuerza y la eficacia, el poder del fuego, la luz.

A pesar de lo anterior, la piedra no es sólo objeto de luz, es con una piedra que Caín asesina a Abel, aunque también se habla de Caín como una víbora mordiendo a su hermano. Es este mismo quien al reconocer en sus ojos el destino de la muerte, le ruega que le dé muerte aplastándolo con una piedra, Caín así lo hace. Y es precisamente él, dentro del mundo hebreo, el primer hombre en utilizar piedras para construir ciudades y obligar a los suyos a asentarse, dejando atrás la errancia de la expulsión. Así, la misma piedra que sirve como arma para asesinar a los nuestros, es usada para erigir ciudades y murallas que nos protegen.

Es así que la piedra es también puesta al servicio del hombre, de lo terrenal. Caín habita el destierro, se enfrenta a la condición del desarraigo, bajo la cual no puede haber castigo porque ya se está inmerso en el castigo mismo. Casi al modo de los griegos el que no habita la polis o es un bárbaro o es un Dios. Caín se enfrenta al destierro del destierro, hereda la ausencia del paraíso de sus padres y luego es desterrado del destierro mismo. Es después del diluvio en que el mundo se resguarda en el arca de Noe, en donde se establece la libertad sobre el mundo. Cuando Noe desciende del arca con su familia, erigen un templo con piedras y toman los animales más puros y ofrecen un holocausto. Dios, al sentir el olor, promete no volver a castigar la tierra, bendijo a Noe y a los suyos y les dio libertad sobre lo creado en el mundo, los animales y la naturaleza a la disposición del hombre

También les permitió que comieran carne, con la condición de que antes le

quitaran la sangre, y les explicó: "El alma de un animal está en su sangre". E instituyó la pena de muerte para todo hombre o animal que matara. Luego puso el arco iris en el firmamento y dijo: "Cuando cubriere yo de nubes la tierra aparecerá el arco y me acordaré de mi pacto con vosotros. (Graves 61)

Son casos en que la piedra no simboliza en tanto es testigo de una hierofanía o teofanía, no son objeto de revelación divina sino del acto del hombre. Noe erige un templo con piedras y presenta un sacrificio que conmueve a Dios hasta el punto de terminar en el arco de la alianza eterna. Es así que se produce un acto inverso, no es la piedra la que representa lo divino en la tierra sino que está en función de una intención humana que llega a Dios.

El diluvio de Noe es similar al diluvio que causa el enojo de Zeus por la antropofagia de los pelasgos y es Deucalion el hijo de Prometeo, quien advertido por su padre construye un arca en la que se embarca con su esposa durante la gran inundación que no dejó vida en el mundo inundado. El arca estuvo a la deriva durante nueve días. Cuando lograron descender de él, ofrecieron un sacrificio a Zeus, que los oyó y envió a Hermes a suplir cualquier petición que hiciesen en ese momento. Apareció Temis y les dijo que arrojaran los huesos de sus madres a sus espaldas, "Como Deucalión y Pirra tenían diferentes madres, ambas muertas, decidieron que la diosa se refería a la Madre Tierra, cuyos huesos eran las piedras que había a la orilla del río". (Graves 70) Deucalión y Pirra arrojaron piedras a sus espaldas que se fueron convirtiendo en hombres o mujeres y el mundo fue de nuevo habitado por la vida que estaba atrapada en las piedras "y desde entonces "un pueblo" (*Utos*) y "una piedra" (*loas*) han sido casi la misma palabra en muchos idiomas". (70) la piedra como facultad

de vida que no es extraña en el mundo griego, basta recordar el mito de Zeus en el templo de Dodona donde las primeras palabras proféticas vienen de una piedra, es la fertilidad también en la palabra, la vida en el lenguaje como magia creadora de la misma.

Así, las piedras vistas como los huesos de la madre tierra son el soporte del mundo.

En concordancia con el primer objeto solido que crea Dios en la tradición hebrea y alrededor de la cual se forma la tierra. La piedra sobre la que Jacob sueña la escalera hacia el cielo es además una piedra con un pasado importante dentro de la mitología bíblica, pueses según algunos mitos que reúne Graves, una piedra con la que Adam había construido un altar que a su vez reconstruyó Abraham en el monte de Moria la tarde en que se disponía a sacrificar a su unigénito en señal de obediencia a Dios. Así, el lugar que Jacob llamó Betel antes se llamaba luz y quedaba cerca al monte de Moria donde si hay fuego y leña Dios provee el cordero donde se depositan los pecados para el sacrificio.

Algunos dicen que Luz se hallaba al pie del monte Moria, en la cumbre del cual se concedió a Jacob su visión. También que su almohada fueron las doce piedras separadas de un altar erigido por Adán y reconstruido por Abraham; pero que, cuando Jacob eligió una de ellas, todas gritaron en una rivalidad conjunta: "¡Pon tu cabeza justa sobre mí!" y se unieron milagrosamente. Dios dijo: "Esta es una señal de que los doce hijos piadosos que te di formarán una sola nación. ¿No son doce los signos de

Zodiaco, doce las horas del día, doce las horas de la noche y doce los meses del año? Así, seguramente, serán doce las tribus de Israel". (112)

las piedras como objetos vivos, fértiles y con la personificación de la envidia y los celos, piedras protectoras y símbolos de la fuerza y la eficacia del mundo de lo divino. Piedras sobre las que se erigen los templos y todas las ciudades, sobre las que se erige el mundo, piedras de los ríos como los huesos de la tierra, piedras arma, piedras amuleto, piedras mágicas, piedras como idea de lo inmortal, lo incorruptible, de la permanencia, la quietud, el reposo, la dureza. Piedras con la capacidad de ser objeto de revelación no sólo para el hombre sino para Dios mismo, quien descubre el destino de su pueblo en las piedras.

CAPÍTULO 3

LA FUNCIÓN LÍTICA EN LA POESÍA O MORDER LA PIEDRA

El poeta argentino Juan Gelman dijo alguna vez que la tarea del poeta es morder la piedra. “hasta que sangren las encías de la noche” (32), es concretamente en el poema “El atado” del libro *Valer la pena* de 1996. El verso resulta inquietante ya que si lo llevamos al plano de la literalidad sin deshacer la metáfora, el resultado de morder la piedra sería partirse los dientes ante la dureza del complejo mineral.

Recurriendo a los resonantes del sentido de lo simbólico, la piedra deja pronto de ser piedra para ser lo eterno, lo inmutable, lo que perdura de nosotros y del mundo, del tiempo, de lo sagrado y lo profano. La tarea del poeta es entonces, enfrentarse a todo eso, atacar todo eso, incluyendo la fertilidad de la piedra que es también la de las palabras en las más altas épocas de la tradición poética. Enfrentarse a lo divino y a lo terrenal guiado por la pulsión de la escritura que es al mismo tiempo una pulsión por contener al igual que lo hacen las piedras.

En ambas acepciones, la literal o la simbólica, el resultado es el mismo, es el buscar las heridas e incluso provocarlas, como lo advierte Cioran. La lectura y la escritura como un peligro inminente. La poesía es, en Gelman, destrozarse los dientes y la mandíbula, quedarse sin palabras luego de enfrentarse a lo basto del mundo en función de contener.

Lo anterior se asienta en un nivel mayor, cuando en el mismo texto dice “Con las caras de una palabra quisiera hacer piedras y mirarlas todas hasta el fin de mis días”. (32) las caras de las palabras aparecen como el significado puro, es decir sin palabra. Gelman elimina el lenguaje, pero aun así le da un sitio dentro de la acción,

acorta la distancia que impera entre el significante y el significado. De esta manera la cara pertenece a la palabra.

el significado (la cara) aparece como lo que vemos y queremos convertir en piedra para que perdure y la palabra se elimina en tanto artificio de la cosa y pasa a ser una especie de neuma que habita los rostros en las piedras. En últimas el poema actúa como una suerte de poética de Gelman donde presenta la visión del poeta como un enfrentado a lo inmortal, lo perdurable, lo incorruptible, lo sagrado que reside en las piedras. Pero se enfrenta a eso en la medida en que lo persigue. De la misma manera que establece una visión de la poesía donde lo importante es capturar lo que el mismo título del libro indica y hacerlo perdurable en el tiempo.

Dicho lo anterior, lo que nos proponemos a continuación es presentar una breve selección de poemas de diversos poetas latinoamericanos que presentan lo que llamaremos la función lírica, los lironemas, que no son otra cosa que poemas donde es angular el carácter simbólico, como en gran parte de la buena poesía. Pero en este caso el símbolo es pétreo y nos arroja entonces en esa medida a las puertas del excedente de sentido de la piedra que lo sostiene, que espero estemos cerca de poder abrir. O, en su defecto, lograr echar un vistazo por la cerradura, aunque sea por un breve instante.

Para empezar, una de las funciones líricas más interesante en la poesía latinoamericana del siglo pasado resulta ser la de “piedra negra sobre piedra blanca” compuesto por Cesar Vallejo alrededor de 1924 y publicado en sus *Poemas humanos*, donde la piedra solo aparece en el título, pero se las arregla para desplegar su excedente de sentido durante el poema. El cual siempre resulta ser, al terminar su lectura, una especie de oración y de homenaje a uno de los poetas más grandes de la

lengua española de nuestro tiempo, poeta que cada día es más joven.

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el
recuerdo.Me moriré en París -y
no me corro-

Tal vez un jueves, como es hoy, de
otoño. Jueves será, porque hoy,
jueves, que prosa estos versos, los
húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he
vuelto, con todo mi camino, a verme
solo.

César Vallejo ha muerto, le
pegabantodos sin que él les
haga nada;
le daban duro con un palo y duro
también con una soga; son
testigos los días jueves y los
huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos ... (233)

El título es de alguna manera prescindible a la poesía, en el sentido de que un poema puede tener o no tener título, o ser muestra del ingenio de un poeta, como es el caso de uno de los poemas de la nobel polaca Szymborska en su poema titulado "Puede ser sin título", sin embargo, aunque pueda prescindir de él, el tenerlo dota sustancialmente

el sentido del resultado final del poema. Esto en mayor o menor medida, siendo en mayor medida el caso de este famoso poema de Vallejo que murió, efectivamente en París con aguacero.

En este caso, es importante recordar que los antiguos peruanos señalaban con piedras blancas los días felices y con piedras negras los días amargos, pero que antes que ellos lo hacían los romanos como lo recuerda Francisco Martines García en el artículo “Algunos detalles significativo-poéticos en Piedra negra sobre piedra blanca”

Los romanos -según testimonio de Ovidio- tenían en sus casas una vasija en la que iban echando piedrecitas blancas o negras, según las cosas les fueran saliendo bien o mal; al terminar el año hacían el recuento, y el número mayor de piedrecitas daba calidad al año entero: bueno, si las blancas ganaban, malo, si ganaban las negras. (311)

También hay que recordar que la piedra negra era, como mencionamos en el capítulo anterior, el símbolo de la diosa Cibele. Símbolo de la luz y núcleo en cierta medida de la inmortalidad. La piedra es un símbolo de constante uso dentro de la poesía de Vallejo, llega incluso a atribuirles tales virtudes de amor y humildad, de compasión y bondad que “algo de humano harán”. En Trilce 53 hay un verso definitivo que contrapone no sólo a las piedras como veremos más adelante sino también el blanco al negro. El verso es fundamental para dilucidar la piedra negra sobre la piedra blanca que obsesionan a Vallejo al fin son “las dos piedras que no alcanzan a ocupar una misma posada a un mismo tiempo”. (157). En Trilce 70 es todavía más definitiva la función lírica en el simbolismo.

Oh piedra, almohada bienfaciente al fin.

Amémonos los vivos a los vivos, que a las
buenas cosas muertas será después. Cuánto
tenemos que quererlas
y estrecharlas, cuánto. Amemos las
actualidades, que siempre no estaremos
como estamos.

Que interinos Barrancos no hay en los esenciales cementerios. (171)

Aquí la piedra vuelve a ser, como es para Jacob, almohada que induce al sueño. Pero Vallejo no sueña escaleras por donde suben y bajan ángeles ni participa en la revelación de Dios donde le indica la tierra que será suya plagada de leche y miel, sueña lo contrario, en lugar de escaleras, barrancos. En lugar de vida, muerte. En lugar de ascensión, descenso al infierno que parece por momentos ser la tierra misma en la profundidad cristiana de Vallejo.

La misma relación con la piedra del sueño de Jacob puede notarse en “Fue domingo en las claras orejas de mi burro”, donde el sentido y la relación con Jacob es entregada al lector por un yo lírico mucho más abstracto “y entonces sueño en una piedra/ verduzca, diecisiete, / peñasco numeral que he olvidado, /sonido de años en el rumor de aguja de mi brazo”. (209)

Esa noción de muerte en la piedra tiene mayor asidero en el poema “hasta el día que vuelva de esta piedra” donde hay una vuelta a la vida, un renacer o resurrección no necesariamente literal, “Hasta el día que vuelva, de esta piedra/ nacerá mi talón definitivo, /con su juego de crímenes, su yedra,/ su obstinación dramática, su olivo”. Y el conmovedor recuerdo en “hoy me gusta la vida mucho menos” (205) donde recuerda a los padres enterrados con su piedra y lo que queda de él de pie y con chaleco.

Pero también es frecuente la alusión al blanco y al negro en contraposición dirigiéndose hacia un sentido. Es el caso del poema “Ausente” de *los Heraldos negros* en la expresión “será el blanco panteón tu cautiverio” (66). O en “fresco” donde la amada le acomoda la corbata negra al sujeto lírico y este vuelve a ver la piedra absorta, los bancos sin aire y el reloj como claro símbolo del tiempo. El poema que mejor explica la oposición binaria entre las piedras negra y blanca en Vallejo, es el poema “París, octubre 1936”

De todo esto yo soy el único que
 parte. De este banco me voy, de mis
 calzones, de mi gran situación, de
 mis acciones, de mi número
 hendido parte a parte, de todo esto
 yo soy el único que parte. De los
 Campos Elíseos o al dar vuelta la
 extraña callejuela de la Luna,
 mi defunción se va, parte mi
 cuna, y, rodeada de gente,
 sola, suelta, mi semejanza
 humana da vuelta y
 despacha sus sombras una a
 una. y me alejo de todo, porque
 todo
 se queda para hacer la coartada:
 mi zapato, su ojal, también su

loday hasta el dobléz del codo

de mi propia camisa abotonada. (247)

El detalle importante está en la cuna que, como lo explica Martínez García es sinónimo de sepultura y por ende para Vallejo son términos intercambiables, "Fíjense ustedes: "mi defunción se va, parte mi cuna". Es la gota de soldadura que andaba yo buscando. Y Quevedo sonreirá". (315) clásicamente tanto la cuna como la sepultura son blancas, por ende, la piedra negra es la vida que se sobrepone a la piedra blanca, la vida que recuerda a la diosa Cibeles que era la diosa de la madre tierra, la naturaleza y los animales confundándose con Rea en la cultura griega antigua y que solía representarse con una piedra negra.

Es la vida representada en la piedra negra quien está sobre la piedra blanca que representa el nacimiento y la muerte. A riesgo de sonar repetitivo, pero para ampliar lo anterior y llevarlo más lejos, la piedra negra no es otra cosa que la representación de la vida a grandes rasgos, es decir la extensa infinitud de lo vivo sobre el nacimiento y la muerte de la vida que no la agota. El yo lírico de Vallejo profetiza su muerte en París y todo lo que esta ciudad representa en medio de un aguacero, y aunque Vallejo no murió un jueves, probablemente su yo lírico sí, murió y fue fijado en una piedra blanca, pero arriba se encontraba todo lo perdurable que dejaron su voz y sus letras, la vida misma sin el reloj en la piedra negra.

Por otro lado, resuena el pedido de Vallejo en "la rueda del hambriento", donde además hay una visión de la piedra como objeto fértil y fertilizador relacionado a las mujeres que pueden dar a luz. Es probablemente el poema suyo con la función lírica más contundente y que nos da cierta visión de la piedra que sostenía el altar construido por Adam y reconstruido en su tiempo por Abraham, la del sacrificio del

cordero de Dios.

Vallejo, como da cuenta de eso Gutiérrez Girardot, vuelve al cristianismo porque no concebía que después de esta vida de sufrimiento, tragedias y dolor, “perdón por la tristeza”, no hubiese otra vida mejor.

Una piedra en que sentarme.

¿no habrá ahora para mí?

Aun aquella piedra en que tropieza la mujer que ha dado a

luz, la madre del cordero, la causa, la raíz,

¿esa no habrá ahora para mí?

¡Siquiera aquella otra,

que ha pasado agachándose por mi

alma Siquiera

la calcárida o la mala (humilde

océano)

o la que ya no sirve ni para ser tirada

contra el hombre,

¡ésa dádmela ahora para mí! (241)

La piedra que pide Vallejo es una suerte de atalaya, una fortificación imperturbable, incorruptible, sin ruido desde donde poder “testar las islas que van quedando”, lo que a pesar de nosotros, de la vida y de la muerte, de lo profano y lo divino persiste y perdura. La piedra es en Vallejo un objeto sagrado, el ánimo de reposar sobre ella da cuenta de cierto trascendentalismo, la intención clásica de perdurar en el tiempo de los héroes clásicos. Esta intención es en Vallejo un poco desprovista de vanidad, por eso

apela a las piedras y no a la memoria de los hombres que olvidan fácilmente, cualquier piedra le es útil incluso la que ya no sirve en su función más práctica y física de arma.

El poeta nicaragüense Joaquín Pasos, parece sumarse a esa visión desencantada de la relación del hombre con la piedra, que es la relación del hombre con lo divino, con la divinidad que lleva en su propio espíritu y la que le viene de afuera, la fuerza cósmica.

Todo eso representado en las piedras lo deja en el pasado en su poema más famoso y celebrado "Canto de guerra de las cosas"

Cuando lleguéis a viejos, respetaréis la
piedra, si es que llegáis a viejos,
si es que entonces quedó alguna
piedra. Vuestros hijos amarán al
viejo cobre, al hierro fiel.
Recibiréis a los antiguos metales en el seno de vuestras
familias, trataréis al noble plomo con la decencia que
corresponde a su carácter dulce;
os reconciliaréis con el zinc dándole un suave
nombre; con el bronce considerándolo como
hermano del oro, porque el oro no fue a la guerra
por vosotros,
el oro se quedó, por vosotros, haciendo el papel de
niño mimado,
vestido de terciopelo, arropado, protegido por el resentido
acero... (9)

Así Joaquín Pasos comienza un poema extenso donde reivindica ciertos objetos sobre otros, empezando por la piedra y continuando con los nobles metales. El poema parece cargar una conciencia de lo pasado, una reivindicación de la edad de piedra donde las formaciones minerales eran valiosas en tanto objetos mágicos y participantes de los primeros actos comunicativos o artísticos en un sentido gráfico y en su funcionalidad más práctica en la supervivencia. Resaltan la llegada de los metales que trajeron la civilización moderna consigo, además de ir a la guerra para defender un modo de vida en comunidad, lo que condujo al hombre a formar imperios o estados.

Todo eso sobre la predilección del oro en los tiempos modernos, que obedece no a una cuestión ritual o cultural, sino a la superficialidad de ser un material que otorga distinción, bajo lo cual se podría entender también una reivindicación de corte Marxista donde pesa el hierro y los metales en representación de las clases bajas que van a la guerra mientras los grandes burgueses y los pocos aristócratas que quedan se pasean por pasillos luminosos adornados por el oro.

En este sentido la piedra es en Joaquín Pasos la imagen de la nostalgia, eso que el pasado tiene en la rememoración de mejor con respecto al presente. Sin embargo, no dejan de ser poderoso los versos iniciales, aunque el contenido político sea marcado, respetar a la piedra con todo lo que conlleva dentro de lo semántico en tanto metáfora como en su lado no semántico en el sentido.

La advertencia de la desaparición de las piedras, si es que quedó alguna piedra que respetar, es decir si queda donde proteger lo sagrado, lo mágico. La imagen de una vida en esencia más simple, más rudimentaria, lo que explica en el desarrollo del poema, lo que parece ser una crítica a la automatización que se empezó a gestar durante la revolución industrial consolidándose en la globalización.

y en medio del desierto los huesos en cruz pedirán en
vano que regrese el agua a los cuerpos de los
hombres.

Dadme un motor más fuerte que un corazón de hombre.

Dadme un cerebro de máquina que pueda ser
agujereado y dolor.

Dadme por fuera un cuerpo de metal y por dentro
otro cuerpo de metal

igual al del soldado de plomo que no muere,

que no te pide, Señor, la gracia de no ser humillado por tus obras. (9-10)

Aparece el hombre como máquina, un paisaje desalentador, propio de algunos desarrollos de las llamadas “vanguardias” del siglo pasado, si bien guardando un vaso comunicante con los románticos en su nostalgia por el mundo bucólico. Aquí hay una añoranza por la piedra y el metal, es decir por un sistema anterior, más comunitario de especializaciones más simples que no alcanzaban a caer en la depredación del sistema económico moderno, al decir de Noam Chomsky, el paso del capitalismo salvaje al depredador. Hay una añoranza por una simbiosis comunitaria, por lo humano. Los brazos en cruz piden que los hombres vuelvan a tener sangre, que no sean tratados como máquinas, un mundo sin esclavitud.

Pasando a la función lírica en un poeta más contemplativo, como es el caso del venezolano Eugenio Montejo, encontramos el poema “Escritura”, donde el poeta retoma un arquetipo poderoso y lo transforma con el uso del lenguaje. La escritura en las piedras como impronta esencial, es el caso de la escritura pictográfica, del arte del paleolítico, de las cuevas de Altamira, pero también de las tablas de piedra que

entrega Dios a Moisés con los mandamientos o enseñanzas.

Alguna vez escribiré con
piedras, midiendo cada una de
mis frases por su peso,
volumen, movimiento. Estoy
cansado de palabras.

No más lápiz: andamios,
teodolitos, la desnudez solar del
sentimiento tatuando en lo
profundo de las rocas su música
secreta.

Dibujaré con líneas de guijarros
mi nombre, la historia de mi
casa y la memoria de aquel río
que va pasando siempre y se demora
entre mis venas como sabio arquitecto.

Con piedra viva escribiré mi canto
en arcos, puentes, dólmenes,
columnas, frente a la soledad del
horizonte,
como un mapa que se abra ante los ojos
de los viajeros que no regresan nunca. (179)

El cambio que hace Montejó desde el lenguaje, pero también desde el concepto, es que no escribe en las piedras o sobre las piedras sino con las piedras. Es decir que

reemplaza la grafía y las palabras de las que dice estar cansado por el instrumento mineral. La grafía en tanto escritura llevada a su antecesor pétreo con la que guarda una similitud lingüística que no es gratuita: el grafito.

Lo que, además, amplía la visión de escribir. Aparece la construcción como escritura, dejar la huella del poema en los arcos o los puentes, la poesía como obra fundamental en un sentido clásico. Es una escritura mucho más dubitativa, Montejó es un poeta del mundo, su canto nace de la contemplación, de una contemplación profunda que resulta casi mística.

En esta medida la poesía es para Montejó un acto que llega a constituirse en religioso, que apela al individuo. Es decir que la poesía es una manera de lo sagrado para Montejó, como afirma en el prólogo de *Tiempo transfigurado*, es la última religión que nos queda, "La única que se precisa, en fin, para inventar la cantidad de Dios que cada uno niega diariamente" (7)

Es así que la poesía es individual y no colectiva en el sentido de relación íntima con lo sagrado que es en la poesía, de ahí que la escritura de Montejó quiera alejarse de las palabras y aspire a lo cósmico, a lo eterno de la piedra, a lo que puede guardar de su nombre y de la historia de su casa y que puede ser guardado por ella en el mundo, manteniéndolo imperturbable y eterno como parte de todo aun cuando nadie lo sepa. La escritura de Montejó aspira a una poesía pura, sin palabras, estas le generan desconfianza en tanto las palabras no son las cosas mismas, en ese sentido se modifica no sólo la escritura sino también la lectura. Montejó vuelve a una lectura pura donde leer no es otra cosa que observar el mundo, en las piedras fija su canto al igual que se fija el espíritu de los muertos.

El poeta chileno Pablo Neruda ha sido en exceso comentado y estudiado, es uno de esos escritores de los que, a fuerza de repetirse tanto en las escuelas como en la boca de los enamorados, ya nadie quiere escuchar nada. Esto lo debe sin duda a su famoso *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Sin embargo, el libro *Las piedras del cielo* de 1970, es uno de esos libros de los que poco se habla y donde la presencia simbólica de la piedra es deslumbrante. El título ya advierte esto de una forma contundente, es un libro corto de poemas sencillos con enunciados poderosos. Eso es lo que podemos pensar con los versos que nos dan la bienvenida al libro.

De endurecer la tierra
Se encargaron las
piedras: Pronto
tuvieron alas:
Las
piedras
Que
volaron:
Las que
sobrevivieron
Subieron
El relámpago,
Dieron un grito en la
noche, Un signo de agua,
Una espada
violeta, Un
meteoro. (7-8)

“De endurecer la tierra se encargaron las piedras.” No podemos evitar recordar con ese verso, que algunos mitos indican que una piedra, fue precisamente el primer objeto solido que crea el dios hebreo y alrededor del cual agrega la tierra y la extiende. Todo lo duro del mundo es duro gracias a esa piedra, de ella lo aprendieron.

Además asistimos a la imagen en la que la piedra sube al rayo, el relámpago. Es un claro símbolo de que viene del cielo, de su condición de objeto enviado por los dioses, por Zeus o por Urano. El meteorito como un objeto cósmico extraño que porta la eficacia y nos revela algo asombroso, una fortaleza que no es humana. En el poema VI se reafirma

Busqué una gota de
agua, De miel, de
sangre: todo Se ha
convertido en piedra, Es
piedra pura:
Lágrima o lluvia, el agua
Sigue andando en la
piedra: Sangre o miel
caminaron Hasta el
ágata.
El río
despedaza Su
luz líquida,
Cae
Cae el vino a
la copa, Arde

su suave
fuego En la
copa de
piedra:
El tiempo
corre Como
un río roto
Que lleva graves
muertos,Arboles
despojados
De susurro, todo
Corre hacia la
dureza:
Se irá el polvo, el
otoño,Los libros y las
hojas, El agua:
entonces Brillará el
sol de piedra
Sobre todas las piedras. (21-22-23)

Así, los versos del primer poema cobran mucha más fuerza, la piedra endurece la tierra, todo lo duro es duro por la piedra, todo corre hacia la piedra. Esto no es otra cosa que correr hacia la muerte en aras de la eternidad, el estado lítico de las cosas es lo eterno, es un

estado especial de la materia que va más allá del simple estado sólido de las cosas.

Al mismo tiempo que la piedra es en Neruda un canto a lo eterno, es un canto

también a lo finito, lo efímero, lo que perece. Esto en la medida en que las cosas mutan, dejan de ser lo que son, queda el espíritu, la energía vital de lo que fueron fijado en la dureza de las rocas que llevan en el mundo más que la vida misma y llevan dentro de sí todas las aguas de los albores del tiempo. Esto se consolida todavía más en el poema XXIX

Hay que hablar claro de las piedras

Claras,

De las piedras oscuras,

De la roca ancestral, del rayo azul

Que quedó prisionero en el zafiro,

Del peñasco estatuario en su

grandeza Irregular, del vuelo

submarino,

De la esmeralda con su incendio

verde. Ahora bien, el guijarro

O la mercadería

fulgurante, El relámpago

virgen del rubí O la ola

congelada de la costa

O el secreto azabache que

escogió El brillo negativo de la

sombra, Pregunto yo, mortal,

percedero,

De qué madre llegaron, de qué

esperma Volcánica, oceánica,

fluvial,

De qué flora anterior, de cual
aroma, Interrumpido por la luz
glacial?

Yo soy de aquellos hombres
transitorios Que huyendo del amor
en el amor

Se quedaron quemados,
repartidos En carne y besos, en
palabras negras Que se comió la
sombra:

No soy capaz para tantos misterios:

Abro los ojos y no veo nada:

Toco la tierra y continuo el viaje

Mientras fogata o flor, aroma o
agua, Se transforman en razas de
cristal,

Se eternizan en obras de la luz. (79-80-81)

El yo lírico se asombra ante la naturaleza de las rocas, no logra entender desde su naturaleza humana y por ende perecedera de dónde vienen esas manifestaciones cósmicas de lo eterno, de la luz. “De qué madre llegaron, de qué esperma volcánica” parece dotarlas de fertilidad en la tierra.

El poeta Gonzalo Rojas, por su parte, escribe un poema fascinante “En cuanto a la imaginación de las piedras” donde retoma la visión de la piedra como un objeto de

extrañaintegración, cósmico pero a la vez terrenal. El poeta las dota de movimiento y de vida.

En cuanto a la imaginación de las piedras casi todo lo de carácter copioso es poco fidedigno:

de lejos sin discusión su preñez animal es otra,

coetáneas de las altísimas no vienen de las

estrellas, su naturaleza no es alquímica sino

música,

pocas son palomas, casi todas son bailarinas, de ahí su

encanto; por desfiguradas o selladas, su majestad es la única

que comunica

con la Figura,

pese a su fijeza no son andróginas,

respiran por pulmones y antes de ser lo que son fueron

máquinas de aire,

consta en libros que entre ellas no hay Himalayas, ni rameras,

no usan manto y su único vestido es el

desollamiento, son más mar que el mar y han

llorado,

aun las más enormes vuelan de noche en todas direcciones y no

enloquecen,

sol, ciegas de nacimiento y ven a

Dios, la ventilación es su

substancia,

no han leído a Wittgenstein pero saben que se

equivoca, no entierran a sus muertos,
la originalidad en materia de rosas les da
asco, no creen en la inspiración ni comen
luciérnagas, ni en la farsa del humor,
les gusta la poesía con tal que no
suene, no entran en comercio con los
aplausos,
cumplen 70 años cada segundo y se ríen de los
peces, lo de los niños en probeta las hace
bostezar,
los ejércitos gloriosos les parecen
miserables, odian los aforismos y el
derramamiento,
son geómetras y en las orejas llevan aros de
platino, viven del ocio sagrado.

Es interesante fijarse en algunos versos, respiran por pulmones, es decir que poseen vida y antes de ser lo que son eran máquinas de aire, lo que puede entenderse como una alusión a los árboles en tanto limpiadores de oxígeno, y en eso se comunicaría con Neruda que también veía a los árboles transitar hacia las piedras. Pero en Rojas esa máquina de aire parece más inclinada hacia el mar, son más mar que el mar las piedras, es decir que eran algas y agua antes de ser piedras y respirar el oxígeno que antes limpiaban.

Se puede entender la expresión máquina de aire como un objeto tan vivo que respira en demasía, es decir que antes de ser piedras estaban vivas en tanto máquinas de aire, pero siendo piedras siguen estando vivas en tanto poseen

pulmones. Lo que no es otra cosa que la piedra como fijador de la vida, mantiene la vida protegida, en un estado distinto de la vida pero que sigue siendo vivo.

Rojas resalta, además, su condición sacra, son ciegas pero ven a Dios. Lo cual es un elemento clásico, la ceguera como privilegio divino, ver a los dioses, tener contacto directo con ellos o poseer el don de la adivinación. Lo que lanza el eco hacia la conexión que genera entre el mundo divino y el mundo profano.

No necesitan leer la filosofía del lenguaje, porque su existencia y su escritura de la vida representa lo eterno sin palabras, escritura de grafito y no de grafía a la que aspira Montejo. No entierran a sus muertos porque mantienen el espíritu dentro de sí, porque en su estadio lítico de la vida no hay muerte y lo más importante, viven el ocio sagrado, es decir que se ocupan de sí mismas, de su magia integradora, de su capacidad de síntesis del mundo en diversos aspectos. De lo inmortal y lo divino, lo perdurable en el tiempo, la luz, la muerte, la vida misma.

CONCLUSIÓN

Podemos concluir que el símbolo es uno de los fenómenos signícos más extraños, en tanto no es totalmente lógico, sino que tiene una parte importante de él que no puede estar compuesta por lenguaje ni siquiera por metáforas. Siendo el lugar donde depositaríamos clásicamente el lugar del suceso poético en el lenguaje, no deja de serlo, la metáfora constituye una parte importante del símbolo y aun olvidando el símbolo, a nivel semántico y en calidad de tropo la metáfora constituye un modo del lenguaje particular basado en semejanzas disonantes que mantienen una tensión que generan una revelación poética. Esa revelación no siempre llega a convertirse en un fenómeno simbólico pero vale por sí misma y le dice al hombre algo sobre el hombre o sobre el mundo, un contenido que le asombra y que antes estaba oculto o dormido.

El símbolo es el pensamiento y el lenguaje por excelencia poéticos, es el motor de los mitos y las religiones y es tan propio de la cultura que desde las sociedades más precarias hasta los momentos de la historia de mayor producción intelectual o artística se han mantenido con la misma fuerza, incluso aunque no seamos conscientes de ellos o, tal vez, persisten en nosotros a pesar de que los descubramos avanzando en nosotros a tientas.

El movimiento del símbolo no es distinto al de la poesía en la que todas las palabras tienen ecos, toda palabra vale por sí misma y al mismo tiempo vale o indica lo que no abarca el lenguaje. En ese sentido siempre hay multivalencias y distintos sentidos para un mismo enunciado. La piedra es un gran ejemplo de eso a través de la cultura, desde la edad de piedra donde representa la materia prima esencial para generar herramientas y armas para la caza, es material de construcción y es la llegada

a la grafía cuando aún no existía distancia entre significante y significado, ni en la episteme que era mágica ni en el sistema de comunicación basado en iconos que intentaban representar de manera fiel a la cosa.

Así la piedra fue símbolo de importantes dioses, protección para los muertos y reposo para el alma de los mismos, además de proteger a los vivos de las acciones negativas y por el contrario ayudar al espíritu de los que morían a manifestarse en aras de la fertilidad de la tierra, de la misma manera que en la fertilidad humana.

Son el origen de la luz para Adam, la visión de una revelación para Jacob, el principio de la alianza para Noe y los cristianos, son los huesos de la tierra, de donde nacen los hombres después del diluvio de la ira de Zeus que acaba con la vida. en últimas una visión de la eternidad y hasta cierto punto de lo moral. Las piedras son el lugar donde todo permanece ajeno a la corrupción humana o divina. La poesía da cuenta de eso, los poetas logran mantener esos arquetipos vivos en el acontecer poético contemporáneo.

La piedra como el primer objeto sólido creado por los dioses, objeto de luz que cae del cielo o esperma volcánica extraña y cósmica que brota de los más profundos interiores de la tierra. Todo lo sólido debe su solidez a ella, el mundo mismo es una extensión de su carácter lítico, pétreo. Es por eso el objeto por excelencia que comunica el mundo divino con el mundo profano, es un médium que conecta lo humano con lo sagrado y viceversa.

En toda la tradición poética se pueden encontrar funciones líricas reveladoras que explotan el excedente de sentido de la piedra en su carácter simbólico, en Cesar Vallejo son fundamentales y revelan una noción de la vida y la muerte, de la luz y de lo

incorruptible que desde su visión es cada vez más escaso. Al mismo tiempo que son almohada de sueños y revelaciones como para Jacob, aunque ya no dotadas de fundaciones de ciudades reveladas por Dios sino de una cuestión más triste, tal vez ligada a la propia historia vital del poeta y por ende una visión desencantada del mundo humano.

En Montejón son la posibilidad de abandonar el lenguaje, de regresar a una escritura mucho más poderosa, menos atada a lo conceptual, un arte puro. La grafía del grafito sin los intermediarios, las piedras en sí mismas, el mundo representado en ellas, la idea del tiempo y la belleza sin representantes, el puro sentido.

En los chilenos Gonzalo Rojas y Pablo Neruda la eternidad de la vida fijada en las piedras, son ellas las que dan cuenta de todo lo que alguna vez fue vivo en la tierra, son ellas las que al igual que en los mitos hebreos construyen y sostienen la tierra. Son lo contrario de lo breve. La función lírica de la poesía no admite lo aforístico entendido como perecedero, lo que pasa y deja de ser, lo que no vale. Es por eso que Joaquín pasos nos recuerda que son símbolo en el que recae la vida anterior a la decadencia del oro y las guerras modernas que carecen de valor y honor. Símbolo en el que recae la función misma del poeta que recuerda Gelman, morder la piedra y tal vez buscar en ellas, a la manera de T.S Eliot, el rostro que teníamos antes de que el mundo fuese hecho.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristoteles. Tratados de lógica (organon) II. Trad miguel Candel Sanmartin. Editorial gredos 1995 madrid España.
- C.G.Jung. arquetipos e inconsciente colectivo. Editorial Paidós. Trad miguel Murmis. 1970
- Durand, Gilbert. La imaginación simbólica
- Caillois, Roger. Las piedras. Trad Daniel Gutiérrez Martínez. Ediciones siruela.
- Eliade, Mircea. Imágenes y símbolos. Trad Carmen castro Taurus ediciones. Madrid, España 1974
- Eliade, Mircea. Tratado de historia de las religiones. Trad A. Medinaveitia. Ediciones cristiandad, Madrid 1974.
- Graves, Robert. Patai Raphael. Los mitos hebreos. Trad Luis Echávarri. Editorial Losada. Buenos Aires 1969
- Huidobro, Vicente. Altazor o el viaje en paracaídas. Visor de poesía. Madrid, España 2008
- Martínez García, Francisco. "Algunos detalles significativo-poéticos en piedra negra sobrepiedra blanca". Semiótica y modernidad investigaciones semióticas V, 2309-318
- Montalbetti, Mario. Cualquier hombre es una isla ensayos y pretextos. Fondo de cultura económica. Lima, peru 2014
- Montejo, Eugenio. Tiempo transfigurado. Universidad de Carabobo. Carabobo, 2001
- Montejo, Eugenio. El alfabeto del mundo. Fondo de cultura económica. México, 1988
- Vallejo, Cesar. Obra poética completa. Alianza editorial. España, 2009
- Neruda, Pablo. Las piedras del cielo. Editorial Losada. Buenos Aires Argentina 1970

Rojas, Gonzalo. Obra selecta. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1999

Ortiz-Osés, Andrés. Amor y sentido una hermenéutica simbólica. Anthropos editorial
2003barcelona, España

Ortiz-Osés, Andrés. Hermeneutica de Eranos las estructuras simbólicas del mundo.
Grupoeitorial siglo XXI 2012. Madrid, España

Pasos, Joaquín. Canto de guerra de las cosas y otros poemas. Universidad autónoma de
México, 2008

Ricoeur Paul. Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido. Trad Graciela
monges Nicolau. Siglo XXI editores. 2006 mexico

Ries, Julien. El símbolo sagrado. Editorial Kairós 2013 trad Agustín lopez tobajas y maría
tabuyo. Impreso en Barcelona españa

Rimbaud, Arthur. Poesías completas. Catedra letras universales. Madrid, España 2017
Todorov, Tzvetan. Teorías del símbolo. Trad Francisco rivera. Monte avila editores 1991
caracas, Venezuela