

**POESÍA MODERNA Y GLOSOLALIA****Modern poetry and glossolaly**

**Autora:** Fiorenza Lipparini<sup>1</sup>

**Filiación:** Universidad de Milano Bicocca, Milán, Italia.

**E-mail:** [fiorenzalipparini@hotmail.com](mailto:fiorenzalipparini@hotmail.com)

**RESUMEN**

Este artículo examina algunas estrategias lingüísticas típicas de la poesía moderna de derivación simbolista a partir del antiguo concepto religioso de glosolalia, cuya relevancia será puesta a prueba en textos de Mallarmé, Hugo Ball y Antonin Artaud.

**Palabras clave:** glosolalia, *obscuritas*, vanguardias, poesía moderna.

**ABSTRACT**

This paper takes into consideration some linguistic strategies typical of modern postsymbolistic poetry starting from the religious concept of glossolaly, whose relevance will be tested on texts by Mallarmé, Hugo Ball and Antonin Artaud.

**Keywords:** glossolaly, *obscuritas*, avant-gardes, poesía moderna.

Una de las peculiaridades de la poesía moderna, a partir del simbolismo francés, es que a primera vista puede parecer incomprensible. El lector ya está acostumbrado a acercarse al texto poético sin pretender captar inmediatamente el significado; ya sea porque éste puede referirse a eventos privados, que pertenecen a la biografía del poeta sin que todos los datos hayan sido transcritos en la página, o bien a causa del lenguaje utilizado, irreductible a la cotidianidad. Nos ocuparemos especialmente de este segundo tipo de oscuridad. Muchos escritores destacan que ésta se ha perseguido intencionalmente, como Gottfried Benn, para el cual “escribir poesía es elevar las cosas al lenguaje de lo ininteligible”. En la mayoría de los casos, sin embargo, los poetas niegan las acusaciones de impenetrabilidad, y más bien insisten sobre su voluntad de alcanzar, en sus textos, un idioma máximamente transparente, que pueda llegar inmediatamente a la esencia de las cosas nombradas.

La misma fluctuación entre lengua incomprensible y lengua universal la encontramos en un concepto religioso muy antiguo, del cual aún no tenemos una definición aceptada por todos los historiadores de las religiones: la glosolalia o don de lenguas. Se trata de uno de los fenómenos más típicos y característicos del cristianismo primitivo que, como destacaba

Juan Crisóstomo en el siglo IV (una época en la cual había casi desaparecido), “impresionaba como algo totalmente nuevo. Nunca se había visto nada igual sobre la tierra, mientras que la profecía había siempre existido y era de alguna manera tradicional” (228) ((Las traducciones al español son de la autora.)). Según el Padre de la Iglesia, que alude al episodio de Pentecostés contado por San Lucas, estaríamos frente a la milagrosa facultad de hablar lenguas extranjeras nunca aprendidas, recibida por los apóstoles por intercesión del Espíritu Santo para conseguir la evangelización; de esta manera se reparaba la fractura babélica y las lenguas dispersas recobraban su unidad originaria:

Era el primer don recibido por los apóstoles, y había centelleado en ellos de tanta gloria. . . . ¿Por qué los apóstoles lo habían recibido primero? Porque debían difundirse en toda la tierra. En los tiempos de la torre de Babel una única lengua primitiva había originado todas las otras; en los apóstoles todas las lenguas se reunían en un solo hombre quien, haciéndose entender al mismo tiempo por los persas, los romanos, los indios y otros pueblos, se convertía en el órgano del Espíritu Santo. Se le llamaba el don de las lenguas, porque se podían hablar juntas muchas lenguas. (220)

Como se observa en este pasaje, y como también testimonian muchas Vidas de Santos en los siglos siguientes, se trataría, más que de un único idioma milagrosamente aprendido, de una especie de “esperanto místico”, o sea, una lengua que, a pesar de su consistencia real, era entendida por cualquiera como si fuera su idioma natal (“cada uno los oía hablar en su propio idioma”, dice precisamente Lucas).

Un fenómeno muy diferente, sin embargo, resulta de las descripciones de San Pablo, que lo comenta difusamente en la I Epístola a los Corintios: se trataría de una lengua totalmente impenetrable, inspirada por Dios y dirigida a él para elevar una oración de alabanza o de bendición, que nadie hubiera podido descifrar sin haber antes recibido, por inspiración divina, el don ulterior de la interpretación. Entre los dones del Espíritu Santo o carismas, entre los cuales se cuenta, la glosolalia parece ser uno de los más difundidos, tanto que el apóstol se muestra más preocupado de regular y limitar su uso que de favorecerlo, invitando a los fieles a comportarse como adultos y a ejercerlo privadamente, para su propia edificación, y no con ocasión de asambleas públicas. El riesgo era el de ser tomados por locos por eventuales testigos no convertidos, los cuales difícilmente se hubieran dejado instruir sobre las verdades cristianas. Aún más, San Pablo insiste sobre el hecho que esta oración, aunque elevaba el espíritu del devoto, dejaba su intelecto “sin fruto”, al contrario de lo que pasaba con la profecía, más útil tanto para la edificación de la comunidad como para la difusión del evangelio.

Este carisma, después de su esplendor en las primeras comunidades cristianas, no reapareció sino esporádicamente, como privilegio de individualidades distinguidas, hasta el siglo XVII, cuando volvió a caracterizar la vida de colectividades completas, como es el caso de los cuáqueros y jansenistas francés, o, más tarde, de los Shakers y de los Mormones. Pero para que el fenómeno llegue a tomar proporciones realmente significativas, causando el renovado interés de teólogos y estudiosos de distinta formación, tendremos que esperar al siglo XX, con la explosión de los movimientos pentecostales y neopentecostales. De todas maneras, examinando las huellas dejadas en el curso de los siglos (descripciones de testigos y actas judiciales, declaraciones de los propios glosolalos y, a partir del siglo XIX, transcripciones de pasajes “en lenguas”) podemos deducir características que se mantienen constantes.

En primer lugar, nos encontramos frente a una lengua inspirada, en la cual el locutor no habla, sino es hablado por una fuerza extraña y superior (Dios, el Espíritu Santo), que manifiesta así su presencia y su disponibilidad a interactuar con la esfera del humano.

En segundo lugar, la lengua permanece por lo general suspendida –para quien la habla como para quien la escucha– entre la absoluta incomprendibilidad y la máxima transparencia, entre el balbuceo impermeable a cualquier significación y la lengua prebabélica, a través de la cual sería posible alcanzar las cosas mismas en su esencia, más allá de cada convención (y eso a pesar del hecho que todas las transcripciones ((Una excepción parcial podría ser la *ignota lingua* utilizada por Hildegard von Bingen en sus éxtasis, de la cual nos queda un glosario de 1011 términos y unas palabras diseminadas en frases latinas. Resulta, sin embargo, muy difícil entender el significado que esta lengua tenía para la santa.)) de pasajes glosolálicos que tenemos no entregan idiomas verdaderos sino pseudolenguajes que aún siendo articulados no permiten de establecer ninguna correspondencia constante entre significantes y significados).

En tercer lugar, está la relación esencial con el don de la interpretación a un doble nivel: el primero, el de la interpretación inmediata, volcado al contacto con los otros miembros de la comunidad, y el segundo, en el cual el fenómeno es interpretado, juzgado (revelándose divino o demoníaco, sagrado o patológico), y transmitido a la posteridad.

En cuarta instancia quedan las constantes referencias a sectores considerados de alguna manera próximos a la glosolalia, como la infancia y la locura (con la variante, por ejemplo en Lucas, de la embriaguez), que remiten siempre a estados de conciencia mínima o totalmente ausente y al mismo tiempo a una mítica pureza primitiva, a una esencialidad de relaciones con la divinidad y con el mundo creado que la razón y la civilización han hecho imposibles, perdidas. También resulta fundamental la relación conflictiva con la autoridad instituida: sea a nivel histórico, teórico o personal, la glosolalia –como la mayor parte de los fenómenos típicos de la mística– nace siempre como una tentativa de refundar el saber y la praxis institucionales, advertidos como inadecuados a los tiempos, o corruptos. Por último, con pocas excepciones, permanece estable la relación originaria con la oración de alabanza y agradecimiento ((También en la narración de Lucas el nexo entre glosolalia y oración podría ser individuado en el versículo 11, cuya traducción literal es “los escuchamos engrandecer las obras de Dios en nuestras lenguas”, o sea, entregar una oración de alabanza y agradecimiento.)). Se trata de un dato significativo: de hecho, a simple vista, parece muy extraño tener que recurrir a una lengua inspirada (dictada por Dios) y además incomprendible (por eso dirigida a Dios) para conseguir una simple oración de alabanza. Pero si miramos comparativamente los mitos cosmogónicos en los cuales “al principio fue la palabra” (entre los cuales entran tanto el Génesis hebreo como la versión según san Juan) encontraremos que en la mayoría de los casos es exactamente por una oración de alabanza que el Ser se separa de la Nada y viene a la existencia, diferenciándose luego en las diversas realidades que constituirán el mundo creado:

Es evidente que la totalidad de la creación empieza, en cierto sentido, en un terreno casi exclusivamente psicológico. El himno, que es la disposición interior a reconocer las cosas y a solicitarlas por la alabanza, es la fuerza a partir de la cual todo nace: alegría, agua, tierra y fuego. La sustancia del mundo primitivo es el sonido, cuyo dinamismo es la alabanza. (Schneider 202) ((Ver también en Schneider: “los mitos de los pueblos primitivos y las especulaciones cosmogónicas de las civilizaciones avanzadas enseñan que el sustrato del

universo es un elemento vibratorio y, en particular, acústico. La primera manifestación sensible de la creación es un sonido que, según las tradiciones, surge desde el tao, el abismo primordial, una caverna, un *singing ground*, un huevo fulgente, la boca abierta de un dios o de un instrumento musical que simboliza el creador. Este sonido sale desde un vacío donde se ha formado un pensamiento que hace vibrar la Nada. Transformándose en monólogo este pensamiento se reviste de un cuerpo y es este cuerpo sonoro el que constituye la primera manifestación perceptible del Invisible. . . . Estos dioses aullantes o dioses-cavernas simbolizan la idea de la caja de resonancia o del vacío que, vibrando, produce una fuerza sonora que se desvanece en seguida para dejar su puesto al sonido siguiente, y así se constituye el canto que crea todos los seres llamándolos con sus nombres. Este canto lleva a la existencia porque los seres empiezan a existir a través de la cristalización del nombre por el cual vienen llamados” (59-62.))

Así, por ejemplo, en un pasaje de la *Brihadaranyaka Upanishad*, se dice que el cosmos nació a partir de una sílaba mística de alabanza exhalada por el hambre: el dios creador está caracterizado como un dios de los muertos, y el hambre simboliza justamente la voluntad de salir de la nada y de crear. Esa creación sonora es también un sacrificio del dios-sonido primordial, quien se agota en las criaturas a las cuales ha dado vida, que frecuentemente tienen a su vez la tarea de reanimarlo con un nuevo canto de alabanza.

Esas palabras originarias, precisamente porque anteceden a cada creación, no pueden sino ser insensatas (e insensatas son las “palabras místicas” de muchas religiones, desde el *aum* védico hasta a las palabras sonoras que acompañan aún hoy la actuación de los textos sagrados en la iglesia sira y copta), pues no son palabra sino sonido, vibración que articulándose se hace al mismo tiempo palabra que nombra y objeto nominado ((Ver también Schneider: “Para muchas culturas ‘en el principio fue la palabra’. El concepto de ‘palabra’ describe, pero sólo parcialmente, el sentido originario, porque aquí tenemos algo que genéticamente precede cualquier palabra determinada y cualquier concepto lógicamente fundado. Aquí se trata de algo primario y supraconceptual, y, por lo menos para el pensamiento lógico, indefinible e inconcebible. . . . Por esta razón, en cada época y lugar encontramos la creencia que no sólo la esencia de cada cosa es sonora, sino que nombres iguales señalen objetos iguales más allá de cualquier diferencia superficial ” (14-15.)). La palabra-sonido originaria tiene que crear lo que nombra, y esta creación-nominación procede desde la nada hasta algo, desde el sinsentido hasta al sentido: la glosolalia paulina nos lleva a ese tipo de universo mítico-simbólico, donde la diferencia entre oscuridad e inmediatez lingüística se vuelve muy tenue.

Dejemos de momento la glosolalia y volvamos a la poesía simbolista. La crisis del idioma literario tradicional a la cual tiene que ser achacado en primer lugar el uso intenso de la *obscuritas* no es sino la última de una larga serie de crisis que han sacudido las concepciones tradicionales del hombre, de la naturaleza, de Dios. Y si hoy es un lugar común afirmar, como había previsto Nietzsche, que la “muerte de Dios” con el consecuente derrumbamiento de todos los valores sería el gran problema de la modernidad, son precisamente los poetas que, mucho antes del “hombre loco” de *El gay saber*, advirtieron lúcidamente las consecuencias del avance del nihilismo ((Ver a este propósito el análisis de Sartre, desarrollado por Frank en su *Il dio a venire*: “En torno al 1850 los escritores sienten con extrema agudeza la fractura abierta en la historia europea por el progreso del ateísmo. Ellos son los primeros testigos y las primeras víctimas de este viraje’. . . . Si Dios

se ha muerto, las palabras se vacían. Permanece sólo la esperanza que la poesía como tal emprenda la nueva misión de justificar el hombre sobre el plano estético, o sea, por la producción de apariencia. Desprovista de un fundamento metafísico, la poesía deja de hablar en nombre del absoluto pero no por eso pierde su alcance mítico, porque en ella se cumple el pasaje a la palabra absoluta, que compensa estéticamente la falta de un principio de legitimación superior. Si Dios no es, debe ser: ‘Se trata aquí de un cristianismo posterior al ateísmo, que intenta transformar la derrota en victoria. . . . Dios no existe, pero si los hombres se sacrifican para demostrar con su spleen que tendría que existir, algo se salvará de la catástrofe’” (217.)) e intentaron remediarlo. Así leemos, por ejemplo, en una carta de Mallarmé de 1866:

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j’ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L’un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m’a fait abandonner. Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de matière – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami! Que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d’elle, et, cependant, s’élançant forcenément dans la Rêve qu’elle sait n’être pas, chantant l’Ame et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges! (I 696)

El descubrimiento de la nada como verdad y ley del universo, al cual ha llegado “horadando el verso”, tiene un efecto paralizador tanto en la vida como en la actividad poética de Mallarmé, quien se queja frecuentemente con los amigos: “verdaderamente tengo miedo de empezar” –escribe en 1867 a Villiers de L’Isle-Adam– “donde nuestro pobre y sagrado Baudelaire ha acabado” (724); o sea en el silencio de la locura, interrumpido de vez en cuando por una sola palabra sin sentido. A Cazalis, en la primavera del mismo año, le comunica:

J’avoue, du reste, mais à toi seul, que j’ai encore besoin, tant ont été grandes les avaries de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser, et que si elle n’était pas devant la table où je t’écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C’est t’apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphan que tu as connu –mais une aptitude qu’a l’Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. (714)

Es siempre a partir de la experiencia de la nada, una experiencia que no vacilamos en calificar de mística, que nace la necesidad de la “desaparición elocutoria del poeta”; pero respecto al pasaje citado en el cual el alma y Dios no eran sino “gloriosas mentiras”, se deja aquí entrever un “Universo Espiritual” que, aunque comprometido con la nada, parecería tener una consistencia propia, y del cual el poeta llegaría a ser, para utilizar una expresión de Breton, una suerte de “grabadora pasiva”. Podríamos recordar la antigua idea de inspiración poética: Mallarmé había aclarado muchas veces en los años precedentes que hacer poesía significaba para él “escuchar cantar en mí mismo unas notas misteriosas” (685); y pensamos también en el curioso relato “El Demonio de la analogía”, incluido en las *Divagations*, que empieza con este inquietante apóstrofe al lector: “¿Palabras desconocidas cantaron nunca sobre vuestros labios, pedazos malditos de una frase absurda?” (II, 86). Hay otro episodio interesante a este propósito que sigue, en una carta de 1867 a Eugène Lefébure, la confesión de haber llegado a su propia concepción de

la *Obra* “no a través del normal desarrollo de mis facultades, sino a través de la vía pecaminosa y apresurada, satánica y fácil de la Destrucción de mí, que ha producido no una fuerza, sino una sensibilidad que, fatalmente, me ha conducido allí” (I, 717-18):

Je crois que pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps – ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes du violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux. . . . Me sentant un extrême mal au cerveau le jour de Pâques, à force de travailler du seul cerveau... j'essayai de ne plus penser de la tête, et, par un effort désespéré, je roidis tous mes nerfs (du pectus) de façon à produire une vibration (en gardant la pensée à laquelle je travaillais alors qui devint le sujet de cette vibration, ou une impression)–, et j'ébauchai tout un poème longtemps rêvé, de cette façon. Depuis, je me suis dit, aux heures de synthèse nécessaire, 'Je vais travailler du coeur' et je sens mon coeur (sans doute que toute ma vie s'y porte); et, le reste de mon corps oublié, sauf la main qui écrit et ce coeur qui vit, mon ébauche se fait –se fait. Je suis véritablement décomposé, et dire qu'il faut cela pour avoir une vue très une de l'Univers! Autrement, on ne sent d'autre unité que celle de sa vie. (720-21)

Se trata de una experiencia muy parecida a aquellas que, décadas después, los surrealistas definirán como “escritura automática”, y que choca fuertemente con los procedimientos más típicos de la escritura mallarmiana. Lo que destaca es la dificultad de distinguir con nitidez entre sí, y, lo que, a través de la escritura, se revela como una otredad, como un “Universo Spiritual” o también, como en este último caso, como la “naturaleza en el acto de pensarse”. Ahora bien, es exactamente en el lenguaje que aparece el nexo entre el Yo, la Naturaleza y este huidizo “Universo Spiritual” detrás del cual se esconde la instancia divina. La “decadente mística” de Mallarmé, después de haber rechazado “los materiales naturales y, en tanto que brutal, un pensamiento exacto que los ordenase” (II, 210) (y cabe subrayar este continuo volver sobre la insuficiencia del pensamiento racional) consiste exactamente en el abolir la instancia personal para ceder

l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. (211)

De esa manera la obra será “el himno, armonía y alegría, como puro conjunto reunido en alguna circunstancia fulgurante, de las relaciones entre el todo” (224). Pero ¿qué tipo de lenguaje tendrá que ser el de la *Obra* para poder aspirar a reflejar “las relaciones entre el todo”? No podrá ser, para empezar, el del “universal reportaje” al cual se reducen todas las comunicaciones diferentes de la literaria, las cuales responden a aquella lógica “brutal” que, a partir de Aristóteles, ha dominado el pensamiento occidental reuniendo en categorías abstractas los hechos naturales; a pesar de que estos mismos hechos no puedan ser captados sino a través de estas categorías (“La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel. Tout l'acte disponible, á jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille á son gré étendre, simplifier le monde” (67-68).)). Para Mallarmé la misma existencia de idiomas diversos, que implican la convencionalidad de las palabras y su distancia respecto a las cosas designadas, es la prueba de que no se puede llegar, por el uso de una lengua, a la verdad de las cosas mismas, objeto de la búsqueda poética. Pero esta convencionalidad,

que hoy llamaríamos “arbitrariedad”, es también la razón de ser de la poesía: el verso, “filosóficamente, reintegra el defecto de la lenguas, complemento superior” (208). De la combinación de diferentes palabras puede nacer una nueva unidad, capaz de reflejar una red de relaciones mucho más compleja de la que estamos acostumbrados a instaurar entre diversos significados, y que da cuenta tanto de lo que está en la página como de lo que no está: el espacio vacío, las asociaciones evocadas pero no nombradas, es decir, la nada contra la cual la poesía intentaba no abismarse en el silencio, y que por amor a la verdad no podía dejar de representar:

Les abrupts, hauts jeux d'aile, se mireront, aussi: qui les mène, perçoit une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique. Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiple, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions. S'il plaît à un, que surprend l'envergure, d'incriminer... ce sera la Langue, dont voici l'ébat. Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre du suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité, ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours: prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence. (232-33)

Como la misma naturaleza, la obra será a tal punto una realidad independiente: “Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul: fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en choeur, des feuillets” (217).

El poeta es así aquel en el cual “el decir, antes de todo sueño y canto, recupera, por necesidad constitutiva de un arte consagrado a las ficciones, su virtualidad” (213); más aún que la música, y exactamente por su capacidad de vehicular un significado, la poesía puede abrirse a un sentido ulterior, que es al que conduce la magia del sonido:

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano. (I, 807)

Las referencias repetidas a la magia o a los alquimistas (“nuestros antepasados”), no son fortuitas: el uso del lenguaje que emerge desde la obra es de hecho muy próximo a una verdadera creación, como se explicita en este pasaje de los *Faits divers*:

Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer: vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard. Le vers, trait incantatoire! (II, 251)

Y Mallarmé llega realmente, por lo menos una vez, a crear algo desde la nada “por la magia de la rima”:

Enfin, comme il se pourrait toutefois que . . . je fisse un sonnet, et que je n'ai que trois rimes en ix, concertez-vous pour m'envoyer le sens réel du mot ptyx, ou m'assurer qu'il n'existe dans aucune langue, ce que je préférerais de beaucoup afin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime. (I, 728-29)

Si para el poeta francés la conservación del significado de cada palabra en el texto poético es esencial, no pasará inadvertido que sobre él también actúe la sugestión del “puro sonido”, como se evidencia en estas reflexiones que acompañan al mismo soneto en –ix:

J'extrais ce sonnet, auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur la Parole: il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble), est évoqué par un mirage interne des mots mêmes. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois on éprouve une sensation assez cabalistique. (731)

En este punto comenzamos a comprender por qué un concepto proveniente del campo semántico de la religión, la glosolalia, nos puede ayudar para situar una serie de estrategias lingüísticas que serán cada vez más frecuentes en la poesía postsimbolista: en resumen tenemos una lengua inspirada (aunque no sepamos exactamente por quién o por qué); que por esta razón determina el aniquilamiento (Mallarmé utiliza a este propósito una expresión amada por los místicos de distintas épocas: *sacrificio*) de la personalidad de quien habla; que no necesita un oyente; que aspira a ser creadora; que quiere llegar a la verdad o a la esencia del universo para recomponer la fractura babélica y recobrar así la superior unidad de todo el existente (y que aparece frecuentemente como una oración de alabanza o, en palabras de Mallarmé, un “himno”), pero que resulta incomprendible. Todo esto a partir de una experiencia muy personal de meditación sobre la nada, alcanzada mediante un tormentoso trabajo de deconstrucción de los conceptos tradicionales de Yo, Naturaleza y Dios, que se resuelve en un firme rechazo al racionalismo y de la lógica que lo funda, y en la tentativa de otorgar, gracias a la poesía, un fundamento diverso y válido a la existencia.

Todas estas instancias, presentes más o menos sistemáticamente en Mallarmé, caracterizarán a gran parte de la poesía posterior, a partir de las vanguardias que se estrenan en un momento, el principio del siglo XX, en el cual el “cansancio de la razón” y la consecuente rebelión contra la lógica clásica –también en la forma de la dialéctica hegeliana–, es mucho más generalizada y difusa que en la época de Mallarmé.

Las declaraciones de guerra a este propósito son innumerables: los futuristas de Marinetti decidían hacerse ayudar, para conquistar el mundo, por un ejército de locos “ya limpios de cada obscenidad de la lógica” (*I poeti futuristi* 12), mientras Tristan Tzara, recordando la aventura dadá, declaraba: “nuestra tarea era la de elegir como blanco de nuestros ataques la base misma de la sociedad: el lenguaje, entendido como medio de comunicación entre los individuos, y la lógica que constituye su cemento” (120). También en el ámbito surrealista Artaud deseaba una revolución que aspirase a “una desvalorización general de los valores, al desprecio del espíritu, a la desmineralización de la evidencia, a una confusión absoluta y renovada de las lenguas, al desnivelamiento del pensamiento . . . a la rotura y a la descalificación de la lógica” (Artaud 141-42) .

Por todas partes la lógica y el lenguaje común resultaban indisolublemente entrelazados, y la búsqueda de un nuevo modo de pensar avanzaba a la par con las experimentaciones lingüísticas. Así, los futuristas se proponían abolir el Yo en literatura, para sustituirlo por la “l'ossessione lirica della materia” (*I poeti futuristi* 20), o, mejor, para llevarlo a coincidir con la materia misma ((Más precisamente “derramándolo en la vibración universal”, como resuena una frase de Marinetti.)) por medio de las palabras en libertad –“la più profonda penetrazione delle forze misteriose dell'universo e insieme la più perfetta loro espressione”



(Marinetti ctd. in Depero XXIV)—, de la analogía —que “non è altro che l’amore profondo che collega le cose distant” (*I poeti futuristi* 14)— y de la onomatopeya —“la poesia delle forze cosmiche soppianta così la poesia dell’umano” (132). Y si el resultado aparece totalmente incomprensible, esto no parece preocupar a nadie: “ser entendidos, no es necesario” declamaba Marinetti en su *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. Y todavía la búsqueda de una lengua universal se mantiene al fondo, como resulta claro a partir de la definición de Depero de su *onomalingua*, que es:

il linguaggio delle forze naturali: vento, pioggia, mare, fiume, ruscello, ecc., degli esseri artificiali rumoreggianti creati dagli uomini: biciclette, tram, treni, automobili e tutte le macchine, è l’assieme delle emozioni e delle sensazioni espresso con il linguaggio piú rudimentale ed efficace. . . . Con l’onomalingua si può parlare ed intendersi efficacemente con gli elementi dell’universo, con gli animali e con le macchine. L’onomalingua è un linguaggio poetico di comprensione universale per il quale non sono necessari traduttori. . . . è un linguaggio emotivo e sensitivo la cui radice si potrebbe confrontare con quella dei bambini, dei selvaggi, con le espressioni parodistiche ed esagerazioni verbali dei comici di varietà ed in genere con le improvvise e trascendenti espressioni suggerite fulmineamente da imprevisti ed eccezionali stati d’animo. (LIX y III)

El rechazo de la lengua y de la lógica tradicionales implicaba la tentativa de recuperación de una serie de experiencias marginales no situables en ellas, como las relacionadas con la infancia, el “pensamiento salvaje” (que empezaba a ser estudiado por los primeros antropólogos) y sus expresiones en el arte primitivo, la locura, el espiritismo. Precisamente en los ámbitos del espiritismo y de la locura habían sido reincorporados durante el siglo XIX muchos fenómenos pertenecientes a la tradición mística, entre los cuales encontramos de nuevo nuestra glosolalia. Es sintomático que en el año 1900, mientras que en Topeka, Kansas, un episodio de glosolalia marcaba el nacimiento del movimiento pentecostal, en Suiza salía un libro —*De l’Inde á la planète Mars. Étude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie*—, con el cual nuestro carisma entraba directamente entre los objetos de estudio de dos ciencias que daban sus primeros pasos en el mismo período: la lingüística y la psicología dinámica. El extraño caso de la médium ginebrina Hélène Smith, a quien los surrealistas fueron tan devotos hasta al punto de dedicarle una voz del *Dictionnaire abrégé* y una carta del tarot marsellés —y que aparece también en el *Finnegan’s Wake* en la forma de una “Miss Smith onamatterpoetic”—, había efectivamente interesado también, junto al psicólogo Théodore Flournoy, a Ferdinand de Saussure, quien en sus observaciones sobre las lenguas mediánicas esbozaba *in nuce* ambas concepciones del lenguaje, la del *Cours* y la de los *Anagrammes*. Si según la primera el lenguaje, conjunto de signos arbitrarios, se caracterizaba como un “plexo de diferencias eternamente negativas” en el cual “el nexo entre las cosas préxiste a las cosas mismas” (Saussure 6) — con una concepción muy cercana a la que hemos visto en Mallarmé— de acuerdo a la segunda parecía posible atribuir una necesidad al enlace entre significado y significante, que se manifestaba en primer lugar en la poesía. Tendremos entonces que considerar que es frecuentemente a través de la mediación de la psicología o la frecuentación de grupos de espiritistas que la glosolalia llegará a los escritores del siglo XX; pero, como veremos, eso no impide que el fenómeno vuelva la mayoría de las veces a asumir sus características propiamente religiosas.

Decíamos que entre las vanguardias todas las experiencias “desviadoras” constituyeron una fuente de inspiración: así, si los futuristas rusos no dudaron en referirse, para componer su lengua poética, a los modelos de conocimiento aportados por la pintura abstracta y la música dodecafónica, pero también por la geometría no euclídeana, la filosofía nietzschiana, la mística ortodoxa (Chlèbnikov se interesó, y con él el joven Jakobson, en casos antiguos de glosolalia religiosa), la tradición oral y popular rusa. Así meditaba en los mismos años el fundador del dadaísmo Hugo Ball:

El edificio de mentiras se está derrumbando. Apartarse lo más posible, mirar a la tradición, a lo que es diferente, a lo sobrenatural, para no ser arrollados. . . . Por todas partes la desesperación de quien mira un mundo sin dios, que se aferra a los lugares comunes del clasicismo. Arrastrar lejano, detrás de las cosas. Desaparecer. (76)

De hecho, si al principio del siglo XX la lengua común parecía inutilizable, no es sólo por razones filosóficas *latu sensu*, sino también porque ella parecía –ya a Mallarmé– “irremediabilmente depravada y corrompida por el periodismo”, o sea, sometida al poder institucional y a su falsa propaganda. Es también en relación a este tipo de devaluación del lenguaje que nacen las tentativas dadaístas de encontrar una nueva lengua, “una lengua secreta” que “no dejará detrás de sí documentos de edificación, sino paradojas” (Ball 50). Prosiguiendo así en el camino indicado por Mallarmé y los futuristas italianos, los dadaístas abandonan el lenguaje convencional para dejar obrar, en sus *poèmes simultains*, solo la sugestión del puro sonido:

Hemos cargado la palabra de una fuerza y de una energía, que nos han permitido recobrar el concepto evangélico de “verbo”, una estructura mágica y compleja. Sacrificando la frase por amor a la palabra, los seguidores de Marinetti han empezado a ocuparse con empuje de las “palabras en libertad”. Han sacado cada término desde el marco de la frase asignándole automáticamente y sin reflexionar (la visión del mundo), han nutrido de luz y de aire el vocablo debilitado por la gran ciudad, le han dado calor y movimiento, restituyéndole su independencia originaria y despreocupada. Nosotros hemos hecho otro paso, intentando infundir a la palabra aislada la plenitud de un exorcismo, el ardor de un astro celeste. Y, raro: este término, investido por la magia, ha evocado y originado una nueva frase, no condicionada o atada a un significado convencional. Una secuencia que, sugiriendo cien pensamientos al mismo tiempo, sin llamarlos con un nombre, ha hecho resonar, como en el origen, la naturaleza del oyente, irracional, incontaminada, adormilada; ha despertado, reforzándolos, los estratos más profundos de la memoria. Nuestros experimentos han rozado los campos de la filosofía y de la vida, de los cuales el ambiente que nos rodea, tan racional y pedante, no os había hecho entender nada. (Ball 65)

Las funciones dadaístas en las cuales se recitaban, con la ayuda de música y trajes excéntricos, páginas y páginas de sílabas sin sentido, pretendían justamente llegar a un tipo de comunicación entusiasta, exactamente como ocurría –y aún ocurre– durante los discursos “en lengua” de las celebraciones pentecostales. En efecto, las *performances* dadaístas no estaban lejanas, también en la percepción de sus protagonistas, de la atmósfera típica del rito religioso; así, por ejemplo, Ball reconoce en su propia voz, “a la cual no quedaba otra vía . . . la entonación antigua de la lamentación sacerdotal, el estilo del canto litúrgico, que se alza como un quejido en todas las iglesias católicas de Oriente y de Occidente” y al final es llevado “bañado en sudor, como un mágico obispo” (68). El día después de la exhibición Ball comentará en frío el episodio:

antes de empezar la actuación, había leído unos apuntes para explicar que, con este tipo de poesías sonoras, se rechazaba en bloque la lengua irremediablemente depravada y corrompida por el periodismo. He aclarado que queremos refugiarnos en la alquimia más profunda de la palabra y luego abandonar también ésta para preservar la esfera última, más sagrada, de la poesía. (68)

El objetivo de la poesía es así, según una expresión de Pound, el de “crear éxtasis”; y la palabra poética encuentra, liberándose de su significado para perseguir la pura magia sonora, aquella religiosa de los orígenes más remotos: pero los límites de una operación parecida tenían que aparecer pronto claros a Ball por quien, sin la referencia a la verdad positiva de la existencia divina, tales tentativas no habrían podido resolverse sino en una impostura, o también en aquel silencio afásico que el descubrimiento de la nada había hecho temer también a Mallarmé: “la metáfora, la imaginación y la magia misma, cuando no se basan en la revelación y en la tradición, abrevian y aseguran sólo el trayecto hacia la nada, son una ilusión diabólica” (98). Y aún:

El hombre no logra evitar las estructuras y las formas icónicas y por eso cada abstracción, que es una tentativa de solucionar todo sin imágenes, lleva sólo a un empobrecimiento, contribuye sólo a diluir y subrogar el proceso lingüístico. La abstracción nutre la soberbia, hace aparecer al hombre igual o semejante a Dios (también si es sólo una ilusión). (151)

La palabra evangélica, creadora, que se sustrae al lenguaje corrompido de la civilización postbabélica, no pertenece al hombre, sino a Dios. A esta altura —estamos en 1920— Ball había ya abandonando el grupo dadaísta, que entre tanto estaba trabajando el terreno, en París, para el nacimiento del surrealismo. Coherentemente con lo que había teorizado en los años precedentes, su indagación sobre la palabra poética había acabado con una renuncia a la palabra misma, allá donde ésta no fuera avalada por la autoridad religiosa. La glosolalia de Ball, después de haber sido poética y habiendo reincorporado en cuanto tal su más reciente tradición patológica (con las referencias a la infancia y al hablar bárbaro y extranjero), se reunía así de nuevo con su esfera de pertenencia originaria. Pero en el fondo es precisamente a través de su experiencia intelectual y poética que Ball había encontrado su verdad, como el mismo recordará, no sin ironía, en una de las últimas páginas de su extraordinario diario:

Cuando me topé en la palabra Dada, me llamó dos veces Dionisio. D. A. – D. A. (de este nacimiento místico ha escrito Huelsenbeck y yo también, en los apuntes de tiempos pasados. Entonces practicaba la alquimia de las letras y de las palabras). (69)

La misma oscilación entre la tentativa de refundación poética del espacio de lo sagrado y el regreso a la religión tradicional, la encontramos en otro poeta que inicia su actividad en el seno de las vanguardias: Antonin Artaud. La indagación artaudiana sobre el lenguaje parte de una experiencia personal, la imposibilidad de traducir el propio pensamiento en palabras, dando así una expresión coherente a su interioridad que en esta misma imposibilidad encontraba su tema central. Así se observa en su correspondencia con Rivière:

Il y a donc un quelque chose qui détruit ma pensée. . . . Un quelque chose de furtif qui m'enlève les mots que j'ai trouvés, qui diminue ma tension mentale, qui détruit au fur et à mesure dans sa substance la masse de ma pensée, qui m'enlève jusqu'à la mémoire de

tours par lesquels on s'exprime et qui traduisent avec exactitude les modulations le plus inséparables, les plus localisées, les plus existantes de la pensée. (Artaud 72)

Es precisamente en esta dificultad de expresión que tenemos que buscar la razón profunda de la adhesión al surrealismo que “no pudiendo devolverme una sustancia perdida, me enseñó a no buscar más en el trabajo del pensamiento una continuidad que se había vuelto imposible, y a contentarme con las larvas que mi cerebro me hacía desfilarse delante” (241). Pero el hiato abierto entre pensamiento y lenguaje no cesa de afligir al autor: aunque pareciera claro que “sin una expresión posible no hay ningún pensamiento” (321), también era evidente que el lenguaje actuaba fraccionando la realidad –la exterior como la interior– de manera arbitraria, imponiendo divisiones en una continuidad nunca perceptible como tal, y que por esta misma razón no podía ser tomada en su verdad (y cabe subrayar la semejanza con la tesis saussuriana por la cual, más allá de la lengua, no hay sino “masas confusas” de las cuales, dado que también existen, no podemos decir absolutamente nada). Todas las reflexiones posteriores de Artaud pueden ser reconducidas a la voluntad de encontrar una “lengua anterior a las palabras”, capaz de reducir a una unidad la complejidad fragmentaria de lo real. Y esta necesidad de unidad, muy viva en la época del derrumbamiento de todos los sistemas, es, como ya hemos visto, uno de los aspectos que explican la reanudación del antiguo mito de la unidad cósmica de todos los seres a partir de su creación sonora, de la cual la glosolalia es una variante posible. En Artaud este mito encuentra su primera y más cumplida expresión en *Héliogabale*:

Héliogabale a eut de bonne heure le sens de l'unité, qui est à la base de tous les mythes et de tous les noms; et sa décision de s'appeler Elagabalus, et l'acharnement qu'il mit à faire oublier sa famille et son nom, et à s'identifier avec le dieu qui les couvre, est une première preuve de son monothéisme magique, qui n'est pas seulement du verbe, mais de l'action. Ce monothéisme, ensuite, il l'introduit dans les oeuvres. Et c'est ce monothéisme, cette unité de tout qui gêne le caprice et la multiplicité des choses, que j'appelle, moi, de l'anarchie. Avoir le sens de l'unité profonde des choses, c'est avoir le sens de l'anarchie, – et de l'effort à faire pour réduire les choses en les ramenant à l'unité. Qui a le sens de l'unité a le sens de la multiplicité des choses, de cette poussière d'aspects par lesquels il faut passer pour les réduire et les détruire. Et Héliogabale, en tant que roi, se trouve à la meilleure place possible pour réduire la multiplicité humaine, et la ramener par le sang, la cruauté, la guerre, jusqu'au sentiment de l'unité. (423)

Y no es casual que esta anarquía, que quiere reconducir la multiplicidad de las cosas a una unidad superior, sea una realidad ontológica a la cual una civilización ya perdida había podido llegar interrogándose sobre el origen de los sonidos:

les hommes ont cru pendant longtemps à l'existence d'un seul principe, de nature spirituelle, dont tout dépend. Mais un jour ces mêmes hommes se basant en cela sur l'étude de la musique font une découverte atterrante. Ils trouvent que l'origine des choses est double, alors qu'ils la croyaient simple; et que le monde loin de descendre d'un seul principe est le produit d'une dualité combinée. Impossible de douter: les faits sont là; les faits, c'est-à-dire l'analyse transcendante de la musique, ou plutôt de l'origine des sons. Aussi loin que l'on remonte dans la génération des sons on trouve deux principes qui jouent parallèlement et se composent pour faire naître la vibration. Et en dehors de cela il n'y a que l'essence pure, l'abstrait inanalysable, l'absolu indéterminé, *l'Intelligible* enfin, comme l'appelle Faivre d'Olivet. Et entre *l'Intelligible* et le monde, la nature, la création, il y a justement l'harmonie,

la vibration, l'acoustique qui est le premier passage, le plus subtil et le plus malléable qui unisse l'abstrait au concret. Plus que le goût, plus que la lumière, plus que le toucher, plus que l'émotion passionnelle, plus que l'exaltation de l'âme soulevée pour les plus pures raisons, c'est le son, c'est la vibration acoustique, qui rend compte du goût, de la lumière, et du soulèvement des plus sublimes passions. (132)

Este origen desdoblado al que conduce el análisis del sonido, es el mismo que está en la base de los antiguos mitos cosmogónicos sobre los cuales nos hemos ya detenido, es decir, un principio que creando el ser desde la nada tiene que participar al mismo tiempo de los dos contrarios, y poner el uno por medio del otro en una lucha que es el movimiento mismo de lo real (los "primitivos rayos de la lógica" que Le Livre mallarmeano quería representar): coincidentia oppositorum, el ser y la nada de la tradición mística, de Heráclito y, más cerca de Artaud, de Heidegger. Resulta significativo que Artaud, buscando la manera de representar artísticamente tal realidad, empiece, como Mallarmé, buscando "la música en las letras":

Et il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur la valeur concrète de l'intonation au théâtre, sur cette faculté qui ont les mots de créer eux aussi une musique suivant la façon dont ils sont prononcés, indépendamment de leur sens concret, et qui peut même aller contre ce sens, –de créer sous le langage un courant souterrain d'impressions, de correspondances, d'analogies. (525)

Más que en la poesía es en el teatro –y sabemos que también Mallarmé acarició durante un largo tiempo la idea de crear un "drama mágico, popular y lírico" (I, 773)– que Artaud intenta crear esta nueva lengua, capaz de hacerse cargo de aquel valor sagrado de la palabra que había sido por mucho tiempo dominio exclusivo de la religión, y que habría permitido actuar activamente sobre el público, "crear efectivamente algo", sin limitarse apenas a acompañar el pensamiento, sino "haciéndolo evolucionar, dirigiéndolo, destruyéndolo o cambiándolo definitivamente" (Artaud 525-26). Al igual que Ball, Artaud busca una palabra que posea el valor de un "renovado exorcismo", y que a tal fin "se subleve contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podríamos decir alimenticias, . . . para considerarlo en la forma del Encantamiento". De esta manera encontraremos "la acepción religiosa y mística de la cual nuestro teatro ha totalmente perdido el sentido" (531), mientras al falso realismo burgués se sustituirán la "proyección y la precipitación al escenario de los conflictos, de las luchas indescriptibles de los principios" (535) que debieron constituir según el autor el contenido de los misterios eleusinos y que, como hemos visto, habían ya caracterizado las meditaciones de *Héliogabale*:

On ne peut continuer à prostituer l'idée de théâtre qui ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et avec le danger. . . . Le théâtre par son côté physique, et parce qu'il exige *l'expression dans l'espace*, la seule réelle en fait, permet aux moyens magiques de l'art et de la parole de s'exercer organiquement et dans leur entier, comme des exorcismes renouvelés. De tout ceci il ressort qu'on ne rendra pas au théâtre ses pouvoirs spécifiques d'action, avant de lui rendre son langage. . . . ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, ce sont ses possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité. C'est ici qu'interviennent les intonations, la prononciation particulière d'un mot. C'est ici qu'intervient, en dehors du langage auditif de sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages

jusqu'aux signes, en faisant de ces signes une manière d'alphabet. Ayant pris conscience de ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées, le théâtre se doit de l'organiser en faisant avec les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes, et en se servant de leur symbolisme et de leurs correspondances par rapport à tous les organes et sur tous les plans. . . . Mais tout ceci ne peut servir s'il n'y a derrière un tel effort une sorte de tentation métaphysique réelle, un appel à certaines idées inhabituelles, dont le destin est justement de ne pouvoir être limitées, ni même formellement dessinées. Ces idées qui touchent à la création, au Devenir, au Chaos, et sont toutes d'ordre cosmique, fournissent une première notion d'un domaine dont le théâtre s'est totalement déshabitué. Elles peuvent créer une sorte d'équation passionnante entre l'Homme, la Société, la Nature et les Objets. (558-59)

El proyecto del teatro de la crueldad no se realizó nunca, y puede que el chasco de *Les Cenci* (que “no son aún el teatro de la crueldad, pero lo preparan”) haya inducido Artaud a partir a México, donde a la luz de la cultura local continuó meditando en la necesidad de refundar el arte occidental, talvez con la ayuda del antiguo totemismo. Sabemos muy poco acerca de la crisis de locura que lo llevó, en Irlanda y después repatriado a la fuerza, al manicomio: internado en 1937 Artaud no volvió a interesarse en la literatura hasta 1943, después del traslado a Rodez. Y precisamente en uno de los primeros textos compuestos allí, una carta al doctor Ferdière dedicada al *Himno a los demonios* de Ronsard, aparecen las primeras verdaderas glosolalias del autor, es decir glosolalias autónomas y no derivadas de un simple trabajo de desconstrucción del francés. El escritor, recientemente convertido al cristianismo, volvía a interrogarse sobre el lenguaje poético, como testimonia esta carta, también de 1943, enviada a Jean Paulhan:

Je me suis justement remis à écrire il y a 10 jours . . . et je me suis demandé si les mots étaient capables de dire tout ce que je voulais dire, et si surtout j'avais le droit de penser qu'ils le disaient vraiment et en fait. Dieu seul quelque part là-bas où les Êtres n'accèdent pas a pu inventer les syllabes parfaites, “inventer”, je veux dire faire découler ces syllabes de l'Infini. Et l'Infini QUAND ON Y PENSE qu'est-ce que c'est. Après avoir jeté ce mot par terre dans toutes les langues imaginées ce qui reste pour un cerveau humain c'est ce que dans le texte que je suis en train d'écrire je vais tenter de déterminer ou plutôt de “rappeler” et de décrire. . . . L'Infini est une chose qui se manifeste, mais Dieu seul peut le manifester. *Ce qui reste de l'Infini dans le langage n'est qu'un souvenir du Verbe de Dieu que quelques grands Mystiques et de rares très grands poètes ont capté. . . .* Les problèmes autour desquels tourne mon texte, les notions qu'il cherche à évoquer, sont tout ce qui est contenu dans les mots: Inconscient, Infini, Éternel. C'est une chose qui ne peut pas se faire sans la plus entière humilité. Comme un poète qui attend longuement que les mots disent tout ce qu'ils ont à dire avant de se mettre lui-même à les dompter. – Il y a dans ce texte plusieurs phrases où je me demandais jusqu'à quel point l'écrivain a le droit de se croire le Maître du langage. (898-99)

La glosolalia vuelve así a ser la “sílabas perfecta” por la cual empieza la creación, y de la cual derivan todas las otras, de manera que aún sería posible en nuestros días hallar en las lenguas un “resto de infinito”, un recuerdo del verbo originario. Artaud sabe que tal objetivo, más propio de los místicos que de los poetas, necesita de la mayor humildad y paciencia: las palabras tendrán que ser escuchadas antes que utilizadas, para que en ellas se revele el principio divino. Pero lo más interesante es que, también después del agotamiento de

esta “manía religiosa” –como el poeta mismo la definió unos años después– Artaud continuó utilizando en sus textos y performances estas “crottes glossoliantes” o “paroles improvisés”, con un uso más sistematizado. Éstas se prestaban muy bien para expresar aquellos “gritos intelectuales, que vienen desde la fineza de las medúlas” (146) que Artaud había descrito en un texto bastante anterior –*Position de la chair*–, y que reflejaban el dolor del cuerpo imposibilitado de entender un espíritu que lo sobrepasaba sin agotarlo:

**dakantala****dakia****ta****ta****de****o****o**

de

suée

*dans***l’os.–***Tout**est**comme**du**ou**du fémur à dents (en sang). (1160)***stra****ept****ept**

la

*vrai**la**le**claque***tekel****redaba****redabel****muntils****anis****atra**

duloir

*langage**incompréhensible,**claque**claque-dents;**(bordel)*

El lenguaje incomprensible de la glosolalia es verdadero porque refleja el lenguaje del cuerpo mismo, y junto a éste el de las emociones-percepciones primordiales, “dolor sudado en el hueso”. Llegamos así al último gran mito artaudiano, lo del cuerpo sin órganos:

Car le cri, organiquement, et le souffle qui l’accompagne ont ce pouvoir d’exhausser le corps, de l’amener à cet état d’animation, de fulguration de ses parois internes, d’ébullition vraie de ses puissances, de ses facultés et de ses voix, qui ne demande pas un an d’efforts mais ne peut pas non plus se contenter d’une minute et exige une dépense insensée de volonté et de sensibilité. Il y a dans le monde de la sensibilité des timbres, des volumes de voix, des masses de souffle et de tons qui forcent la vie à sortir de ses repères, à laisser libres sur la hauteur de l’anatomie humaine les organes, et les forces qu’elle se complaisait à emprisonner. (1538-39)

En las reflexiones de Artaud, cuerpo y espíritu son desde siempre tan próximos que es difícil distinguirlos, es decir, que el primero traspasa frecuentemente al segundo y viceversa, sin que se pueda establecer una prioridad ontológica. Y si el problema central del pensamiento era para Artaud el de su continuidad perdida en el lenguaje, el problema central del cuerpo será el de restablecer su continuidad perdida en los órganos: en el origen de la meditación artaudiana minada por la enfermedad encontramos siempre –como suprema defensa contra la enfermedad misma– una desesperada exigencia de unidad; y esto recordándose que precisamente el sufrimiento, que daba al poeta “el derecho de hablar” (74), era considerado, desde los tiempos de la producción surrealista, la primera fuerza *unificadora* de cuerpo y espíritu:

Et vous, fous lucides, tabétiques, cancéreux, méningitiques chroniques, vous êtes des incompris. . . . Vous avez d'irrépressibles douleurs dont l'essence est d'être inadaptables à aucun état connu, inajustables dans les mots. Vous avez des douleurs répétés et fuyantes, des douleurs insolubles, des douleurs hors de la pensée, des douleurs qui ne sont ni dans le corps ni dans l'âme, mais qui tiennent de tous les deux. (25)

Es éste el dolor que la glosolalia, en bloque con el "lenguaje corpóreo" de los últimos textos artaudianos, intenta expresar, pero mantiene también el recuerdo de su originario poder creativo, frente al cual cae cada posible distinción entre cuerpo y espíritu:

Je connais un état hors de l'esprit, de la conscience, de l'être, et qu'il n'y a plus ni paroles ni lettres, mais où l'on entre par les cris et par les coups. Et ce ne sont plus des sons ou des sens qui sortent, plus des paroles, mais des CORPS. Cogne et foutre, dans l'inferral brasiers où plus jamais la question de la parole ne se pose ni de l'idée. Cagner à mort et foutre la gueule, foutre sur la gueule, est la dernière langue, la dernière musique que je connais, et je vous jure qu'il en sort des corps et que ce sont des CORPS *animés*.

<b>Ya</b>			<b>menin</b>
<b>fra</b>		<b>te</b>	<b>sha</b>
<b>vazile</b>			
<b>a</b>	<b>te</b>	<b>sha</b>	<b>menin</b>
<b>tor</b>			<b>menin</b>
<b>e</b>		<b>menin</b>	<b>menila</b>
<b>ar</b>			<b>menila</b>

**e inema imen.** (1351-52)

En el mismo momento, en los densos diarios de Rodez, Artaud, identificándose con Dios, se preguntaba: "Et je n'engendre pas les êtres comme des crottes glossoliantes, des doublures sorties de quoi? Et qui prétendent à ceci ou à cela, et je ne me suis pas trouvé au milieu des êtres, moi, comme une crotte perdue" ("Cahiers de Rodez", 32-33).

Podría encontrarse aquí una recuperación, aunque sea morbosa, del valor religioso de la glosolalia, entendida como palabra que, a partir de su propia nada, crea en el sentido más concreto lo que nombra; y una confirmación ulterior nos viene de la continuación de *Suppôts et supplications*, donde se muestra una parodia vagamente diabólica del episodio de Pentecostés:

Car la langue est une grue obscène . . . elle, grosse de toute l'ancestrale salacité, et qui d'ailleurs en est venue comme une lumière du saint-esprit. Les dits apôtres, au jour dit de la Pentecôte, quarante jours après la fuite du christ devant le supplice du Golgotha et la révoltante mort du supplicé authentique du Golgotha (qui s'appelait Artaud comme moi-même, et je crois bien que c'était moi), ont cru voir des langues se poser sur eux, entrer en eux, mais en réalité ils ne les voyaient pas là, ni de là, n'étant plus là, n'y étant pas encore, n'y ayant jamais été, ils revoyaient l'énorme scène de cochonnerie pré-génitale où le corps de l'homme, non content d'avoir une pièce de boudin entre les cuisses, voulut en avoir un autre entre les dents, où elle pût enrober et lubrifier aussi bien les détonations de la parole que les mitraillades de je ne sais quelle mythique colère dentaire sur la ruée agressive des aliments. (1362-63)

La superposición entre lengua-órgano y lengua-idioma es total, y es la confirmación ulterior del eco que el lenguaje corpóreo puede desarrollarse sólo a partir del lenguaje articulado y



viceversa. El mismo conjunto de problemas surge en una carta a Adamov escrita poco antes de la muerte de su autor, quien se lamentaba de no haber aún encontrado, no obstante una búsqueda larga una vida, su “palabra esencial”, y que todavía esperaba aún, gracias al mito del cuerpo sin órganos y al trabajo de destrucción operado sobre la “lengua gramatical”, llegar a una nueva solución:

ce qui importe ce n'est pas d'ajouter le corps à la parole,  
ce n'est pas d'incarner d'une part les mots,  
de l'autre de faire saillir le démon de l'anatomie humaine parlant toute seule et pour son  
compte à côté de la grammaire des mots purs,  
non,

c'est la raison d'être elle-même du langage de la grammaire *que je désaxe*  
**yo kember de lo poulaino**  
**lo poulaino patentlu**  
**lo poulaino patentlu**

et je la désaxe de telle façon et sur un tel plan qu'il en apparait la nécessité d'une nouvelle  
*agonie* humaine,

d'une nouvelle façon de souffler son corps, perpétuellement,  
**ya garma yaur kautaurmo**  
**naun no ko**  
**ya garma yaurkautaurma**

comme hors apparences, hors notions et hors monde, dans un cri corporel pur, sur le bord  
du temps et du néant.

Car comment n'a-t-on pas vu, ne voit-on pas que la dénudation jusqu'au corps, jusqu'à  
L'ORÉE du corps lui-même, supprimant l'esprit, la conscience, la donnée, fait que le corps  
demeuré seul c'est d'une part une agonie perpétuelle qui commence peut-être, mais de  
l'autre, l'instauration d'une nouvelle anatomie corporelle, et d'une idée nouvelle de la  
nécessité, de la présence, du vide, de l'essence, de la durée. (1630-31)

Aún al final de su vida Artaud soñaba fundar un teatro que fuera “el estado, el lugar, el punto donde agarrar la anatomía humana, y por esta sanar y reengendrar la vida” (1520). El teatro de la crueldad, “un teatro de sangre, que a cada representación habrá hecho ganar corporalmente algo a quien representa como a quien viene a ver representar” (1676-77) no se hará nunca, pero una demostración de lo que habría podido ser nos viene de la grabación, nunca transmitida, de *Pour en finir avec le jugement de dieu*. La característica verdaderamente extraordinaria de este texto es que las dos lenguas de Artaud, el “langage clair” de la invectiva tradicional y aquel erosionado, polivalente, glosolálico, coexisten – enlazados por el uso de instrumentos musicales de percusión y de modulaciones de la voz que van desde el susurro al grito– y se iluminan recíprocamente. Así, la lucha de contrarios que radica en la base de la cosmogonía artaudiana y que constituye el tema de la pièce, al mismo tiempo que es dilucidada intelectualmente (cultura occidental vs. cultura tarahumara, alienación vs. naturaleza, ánima vs. cuerpo, conformismo vs. locura, etc.) encuentra en la fuga de los sonidos su complemento superior, su unidad imposible y mítica, una unidad inestable que recorre y reactualiza la creación del mundo: “por otro lado aquí no se juega, se actúa. El teatro es el génesis de la creación. Lo haremos” (1677).

En conclusión, lo que podemos observar en estos escritores es la tentativa de hacerse cargo, en sus obras poéticas, de aquel sentido de lo sagrado que la religión positiva ya no

parecía capaz de conservar y transmitir. Esta tentativa, emprendida por los Románticos, recibía en esas mismas primeras décadas del 1900 su validación filosófica en las reflexiones heideggerianas sobre la poesía y en las consideraciones de Wittgenstein sobre la lógica y el lenguaje: en ambos casos el problema ontológico encontraba su propio lugar de investigación privilegiado en la poesía y en la mística, que venían así a superponerse. Enlazar el análisis de los experimentos poéticos de la poesía moderna a un concepto propio del campo semántico de la religión, y en particular de la mística, nos permite así distinguir detrás de la oscuridad de los textos la tentativa –más o menos bien conseguida, aún hoy viva– de “buscar una ‘palabra’ que está detrás de imágenes e infancias, y que sería la única posible, aquella que irrumpe desde la nada, para atestar algo y a sí misma” (Zanzotto 1150-51). Es ésta, quizás, la tarea más difícil confiada a la poesía del siglo XX: podemos decir, con Habermas, que sólo ella podría salvar la “sustancia de lo humano”, por poseer la capacidad de apuntar siempre más allá del humano.

### Bibliografía:

- Albertazzi, Marco (ed.). *I poeti futuristi*. Lavis: La Finestra, 2004. Impreso.  
 Artaud, Antonin. *Oeuvres*. Paris: Quarto-Gallimard, 2004. Impreso.  
 —. “Cahiers de Rodez”. *Oeuvres Complètes*, tomo XVI. Paris: Gallimard, 1981. Impreso.  
 Ball, Hugo. *La fuga dal tempo*. Ed. Piergiulio Taino. Udine: Campanotto, 2006. Impreso.  
 Crisostomo, Giovanni. *Commento alle Lettere di San Paolo ai Corinti*. Siena: Cantagalli, 1962. Impreso.  
 Depero, F. *Liriche radiofoniche*. Firenze: SPES, 1987. Impreso.  
 Frank, Manfred. *Il dio a venire*. Trad. F. Cuniberto. Torino: Einaudi, 1994. Impreso.  
 Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1998. Impreso.  
 —. *Oeuvres complètes II*. Paris, Gallimard, 2003. Impreso.  
 Schneider, Marius. *Il significato della musica*. Milano: SE, 2007. Impreso.  
 Saussure, Ferdinand de. “Notes inédites de F. de Saussure”. *Cahiers Ferdinand de Saussure*. 1954: 49-71. Impreso.  
 Tzara, Tristan. *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*. Trad. Ornella Volta. Torino: Einaudi, 1964. Impreso.  
 Zanzotto, Andrea. *Le poesie e prose scelte*. Milano: Mondadori, 2001. Impreso.

Fecha de recepción: 14/07/09  
 Fecha de aceptación: 24/04/10

1. Fiorenza Lipparini es Doctora en Humanidades de la Universidad de Trento. Actualmente está trabajando en un proyecto de investigación de lingüística aplicada en la Universidad de Milano Bicocca, sobre las minorías lingüísticas italianas. Uno de sus principales intereses es investigar en las relaciones de la poesía moderna con la religión y la filosofía.
2. Las traducciones al español son de la autora.
3. Una excepción parcial podría ser la *ignota lingua* utilizada por Hildegard von Bingen en sus éxtasis, de la cual nos queda un glosario de 1011 términos y unas palabras diseminadas en frases latinas. Resulta, sin embargo, muy difícil entender el significado que esta lengua tenía para la santa.
4. También en la narración de Lucas el nexa entre glosolalia y oración podría ser individuado en el versículo 11, cuya traducción literal es “los escuchamos engrandecer las obras de Dios en nuestras lenguas”, o sea, entregar una oración de alabanza y agradecimiento.

5. Ver también en Schneider: “los mitos de los pueblos primitivos y las especulaciones cosmogónicas de las civilizaciones avanzadas enseñan que el sustrato del universo es un elemento vibratorio y, en particular, acústico. La primera manifestación sensible de la creación es un sonido que, según las tradiciones, surge desde el tao, el abismo primordial, una caverna, un *singing ground*, un huevo fulgente, la boca abierta de un dios o de un instrumento musical que simboliza el creador. Este sonido sale desde un vacío donde se ha formado un pensamiento que hace vibrar la Nada. Transformándose en monólogo este pensamiento se reviste de un cuerpo y es este cuerpo sonoro el que constituye la primera manifestación perceptible del Invisible. . . . Estos dioses aullantes o dioses-cavernas simbolizan la idea de la caja de resonancia o del vacío que, vibrando, produce una fuerza sonora que se desvanece en seguida para dejar su puesto al sonido siguiente, y así se constituye el canto que crea todos los seres llamándolos con sus nombres. Este canto lleva a la existencia porque los seres empiezan a existir a través de la cristalización del nombre por el cual vienen llamados” (59-62).
6. Ver también Schneider: “Para muchas culturas ‘en el principio fue la palabra’. El concepto de ‘palabra’ describe, pero sólo parcialmente, el sentido originario, porque aquí tenemos algo que genéticamente precede cualquier palabra determinada y cualquier concepto lógicamente fundado. Aquí se trata de algo primario y supraconceptual, y, por lo menos para el pensamiento lógico, indefinible e inconcebible. . . . Por esta razón, en cada época y lugar encontramos la creencia que no sólo la esencia de cada cosa es sonora, sino que nombres iguales señalen objetos iguales más allá de cualquier diferencia superficial ” (14-15).
7. Ver a este propósito el análisis de Sartre, desarrollado por Frank en su *Il dio a venire*: “En torno al 1850 los escritores sienten con extrema agudeza la fractura abierta en la historia europea por el progreso del ateísmo. Ellos son los primeros testigos y las primeras víctimas de este viraje’. . . . Si Dios se ha muerto, las palabras se vacían. Permanece sólo la esperanza que la poesía como tal emprenda la nueva misión de justificar el hombre sobre el plano estético, o sea, por la producción de apariencia. Desprovista de un fundamento metafísico, la poesía deja de hablar en nombre del absoluto pero no por eso pierde su alcance mítico, porque en ella se cumple el pasaje a la palabra absoluta, que compensa estéticamente la falta de un principio de legitimación superior. Si Dios no es, debe ser: ‘Se trata aquí de un cristianismo posterior al ateísmo, que intenta transformar la derrota en victoria. . . . Dios no existe, pero si los hombres se sacrifican para demostrar con su spleen que tendría que existir, algo se salvará de la catástrofe” (217).
8. “La Nature a lieu, on n’y ajoutera pas; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel. Tout l’acte disponible, á jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés; d’après quelque état intérieur et que l’on veuille á son gré étendre, simplifier le monde” (67-68).
9. Más precisamente “derramándolo en la vibración universal”, como resuena una frase de Marinetti.