

# Lenguaje de los pájaros e idea de la poesía

## The language of birds and the idea of poetry

### Langage des oiseaux et idée de la poésie

**Daniel FABRE**

Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain -LAHIC  
jc.monferran@wanadoo.fr

Recibido: 9 de octubre de 2007

Aceptado: 24 de octubre de 2007

#### **Resumen**

Este texto indaga la relación del canto de los pájaros con la formación viril de los jóvenes y la poesía en el espacio cultural europeo tanto de la Edad Media, a través de las canciones de los trovadores, como del mundo rural contemporáneo. El artículo estudia también cómo la mayoría de las sociedades conocidas prestan a los pájaros una competencia especial en materia de relaciones amorosas, ya sean eróticas o sentimentales, y que este supuesto saber alimenta las expresiones ilustradas y las creaciones poéticas que tienen al amor como referencia. El texto insiste asimismo en que, para que el universo de los pájaros se convierta en la reserva inagotable de las metáforas del amor y, por lo tanto, de la proximidad de ambos sexos, es necesario que el hacer se convierta en un decir, que se adquiera la competencia simbólica de la que la poesía es la punta refinada.

**Palabras clave:** canto, amor, lenguaje de los pájaros, poesía, Occidente, trovadores occitanos, formación viril de los jóvenes.

#### **Abstract**

This text explores the relation of songs of birds with the virile development of young men and poetry in the European cultural space both from the Middle Ages, through the songs of troubadours, as well as from the rural contemporary World. The article also considers how the great majority of famous societies bring birds to a particular competence in amorous relationship, either erotic or sentimental, and how this supposed knowledge feeds the illustrated expression and the poetics creations which have love as reference. The article argues that, in order for the universe of birds to become the unexhaustable reserve of metaphors for love and furthermore, for the proximity of both sexes, it's necessary for the doing to become what's said, that it acquires the symbolic competence from which poetry is the refined point.

**Key words:** song, love, bird's language, poetry, Occident, occitan's troubadours, virile formation of young men.

### Résumé

L'article interroge sur le rapport entre le chant des oiseaux et la formation virile des garçons et la poésie à l'intérieur de l'espace culturel européen, aussi bien au Moyen Age, par les chansons des troubadours, que dans des univers ruraux contemporains. De plus, l'article pose comment la plupart des sociétés connues prêtent aux oiseaux une compétence particulière en matière des relations amoureuses, qu'elles soient érotiques ou sentimentales, et que ce savoir supposé nourrit les expressions imagées et les créations poétiques qui ont l'amour pour sujet. L'article insiste aussi sur ce point, pour que l'univers des oiseaux devienne le réservoir inépuisable des métaphores de l'amour, et donc du rapprochement des deux sexes, il faut que le faire devienne un dire, que soit acquise la compétence symbolique dont la poésie est la pointe raffinée.

**Mots clef:** chant, amour, langage des oiseaux, poésie, Occident, troubadours occitans, formation virile des garçons.

**SUMARIO:** 1. Introducción. 2. Al alba del canto. 3. El joven y el pájaro. 4. Conclusión. 5. Referencias bibliográficas.

*Tus manos son tórtolas cautivas.  
Tus labios son tórtolas mudas  
(que a mis ojos ven arrullar).  
Todos tus gestos son aves.  
Eres golondrina al abatirte,  
cóndor al mirarme,  
águila en tus éxtasis de orgullosa  
indiferente.  
Eres toda crujir de alas, como de los (...),  
la laguna de verte yo.  
Tú eres toda alada, toda (...).  
Fernando Pessoa (1986: 380-381).*

### 1. Introducción

El hablante del francés como lengua materna, a ambos lados del Atlántico, conoce o conoció antaño "A la claire fontaine", una canción popular en forma de elegía<sup>1</sup>. La narradora, a quien los cantantes prestan su voz, es una joven que se baña en una fuente clara -*la claire fontaine*- y que más

---

<sup>1</sup> Para los problemas de interpretación que supone el contenido narrativo de esta canción, ver: J. Gilliéron (1883, con una nota de G. Paris). Proporciono la versión que conozco desde mi infancia.

tarde se seca a la sombra de un roble. Un invisible ruiseñor canta “encima de la rama más alta” y ella lo apostrofa en estos términos:

Canta ruiseñor, canta, tú que tienes el corazón alegre  
Yo no lo tengo para reír, lo tengo para llorar  
Porque mi amigo Pedro, mi amado, me ha dejado  
Por un ramo de rosas que yo le negaba.

Otra forma de diálogo con el pájaro se sugiere en una canción italiana, también rica de decenas de variantes; véase una versión florentina<sup>2</sup> :

*Quel uccellino che vola, vola per la campagna  
Dove sarà vola? Nell'orto d'Isabella  
Cosa ci aurà porta'? Una lettera sigillata  
Che cosa ci dirà? Se si vuol maritare  
Mi maritai ieri, oggi mi son pentita  
Non giova il pentiment' la libertà è perduta.*

El pajarito aquel que vuela por el campo,  
dónde habrá volado? En el huerto de Isabel  
Qué nos habrá traído? Una carta cerrada  
Qué nos dirá la carta? Si se quiere casar  
Me casé ayer, y hoy ya estoy arrepentida  
No sirve de nada arrepentirse, la libertad ya está perdida.

Son dos canciones que asocian el amor, aquí desgraciado o decepcionado, con un pájaro que recibe el mensaje de la joven bañista, o que lleva la *lettera sigillata* -carta cerrada- a la prometida. En la primera, el ruiseñor, además, se encuentra inscrito en un paisaje idealmente reducido a lo esencial: una fuente, un gran roble y la rama más alta de donde emerge el canto.

Estos parecidos no tendrían gran relevancia si no supiésemos que existen en las tradiciones orales europeas -de lenguas romanas, germánicas, eslavas, celtas...- decenas de canciones que conjugan de todas las formas posibles los avatares del amor -el encuentro, el flechazo, el cortejo, los placeres eróticos, el matrimonio, las quejas de la mal casada, y la separación- con la presencia de los pájaros -cantores, habladores, actores, mediadores constantes de toda clase de mensajes amorosos-, sobre el fondo de un paisaje natural estilizado. Esta presencia es tan densa que se transformaría en invisible, si no fuésemos capaces de reconocer allí algo más que la facilidad del cantor, un estereotipo o un cliché: “Aquí están una vez más la primavera y los pajaritos” de todas las

---

<sup>2</sup> Dicha versión proviene de V. Santoli (1979: 254).

estrofas amorosas, o en términos más eruditos: “estos pájaros antropomórficos son un elemento del *locus amoenus*, estereotipado por la retórica y acotado por Ernst Robert Curtius”<sup>3</sup>. Son la banalidad misma, y no podríamos hacer otra cosa que constatar su presencia.

El antropólogo, cuando oye hablar de clichés y de estereotipos, pone la oreja. Estos *lugares comunes* le interesan *a priori*, porque son *bienes comunes*, una materia expresiva cuyo compartimiento se convierte en problema: el reparto y, consecuentemente, el sentido. Siguiendo una máxima de Joseph Joubert, diría que, si el objeto de la antropología está constituido por “esas cosas que se saben cuando no se piensa en ellas”, toda evidencia plantea problemas o, al menos, debería suscitar curiosidad. La primera tarea del intérprete será, en cualquier caso, la de “refrescar la memoria”, como se dice, reconduciéndola, por ejemplo, hasta la fuente olvidada del lenguaje de los pájaros. No voy a decir nada general al respecto, y en cualquier caso no voy a partir de la visión más amplia, magníficamente descrita ya en un extenso artículo desconocido de J. G. Frazer (1931: 93-217, 431-481), sino de la relación entre un uso particular de la lengua y de la voz -la canción, la poesía-, un contenido central de los textos -el amor- y los actores casi obligados -los pájaros-. Esta conexión no tiene en Europa occidental un inicio absoluto, sino una presencia repentina intensificada y justificada por su despliegue en un campo simbólico muy amplio: hacia el final del siglo XI en Aquitania, y después en todo el país de lengua occitana. Apenas se ha relacionado la nueva poesía de los trovadores occitanos con una concepción particular del lenguaje de los pájaros, algo que es, sin embargo, esencial<sup>4</sup>. Bajo mi perspectiva, encontramos en esa relación una de las claves temáticas de siglos de poesía amorosa -oral y escrita, culta y popular-, que se inaugura con ese gran lirismo. El universo de las prácticas y del conocimiento común asociado, en occidente, a los pájaros se despliega en ese mismo periodo de tiempo. Los poemas de la breve época de los trovadores -de apenas dos siglos- permiten identificar su núcleo. La relación entre el amor, la poesía y los pájaros ¿existía con anterioridad en Europa, y se mantuvo allí una vez apagadas las voces singulares del juego del amor? ¿Sucedió igual fuera del espacio cultural europeo? En conclusión, me daría por satisfecho si estas preguntas abrieran otras perspectivas en el mismo horizonte.

---

<sup>3</sup> Ver Curtius (1978); Bec (1992) que se centra sobre todo en el despertar, el vergel y la corona de flores; y Gally (1996).

<sup>4</sup> Jacques Roubaud y Gregory Nagy son una excepción. Comentaré en detalle sus aportaciones.

## 2. Al alba del canto

Nos encontramos alrededor del año 1.100, escuchando al primero de los trovadores, Guilhem de Peitieu, Guillaume IX, Conde de Poitiers y Duque de Aquitania:

*Amb la dolçor del temps novel  
Folhon li bosc e li aucel  
Chanton chascus en lor latin  
Segon lo vers del novel chan  
Adonc esta ben qu'om s'aisi  
D'aisso don om a plus talan<sup>5</sup>*

*Avec la douceur de la neuve saison  
Feuillent les bois et les oiseaux  
Chantent chacun dans son latin  
Les strophes de leur chant nouveau  
Il est donc juste que chacun cherche  
Ce que tout homme désire le plus*

Con la dulzura de la nueva temporada  
Los bosques se llenan de hojas y los pájaros  
Cantan cada uno en su latín  
Las estrofas de su canto nuevo  
Es justo que cada uno busque  
Lo que cada hombre más desea

Este renacimiento anual del canto ha sido subrayado, casi celebrado, con palabras exactas, palabras de poeta y de enamorado del concierto real de los pájaros, por Jacques Roubaud en sus traducciones y comentarios de los trovadores. Seguiré su trayectoria limitándome a explicitar y a desarrollar, de alguna manera, esta primera estrofa de gran densidad de la *canso*<sup>6</sup> de Guilhem.

Comienza con un maravilloso evento estacional: el retorno del *temps novel* -tiempo nuevo- que conoce, gracias a la dulzura del aire, una doble explosión natural, los árboles que revisten sus hojas y los pájaros que llenan el mundo con sus cantos. La mitad de las *cansos* que nos han llegado empiezan con variaciones sobre el tema de la renovación, esta larga primavera que va de

---

<sup>5</sup> Sigo el texto de P. Bec (1979: 75-76). Doy una traducción en la que se tiene en cuenta las soluciones de R. Nelli y R. Lavaud (1960a) y de J. Roubaud (1980).

<sup>6</sup> El término *canso* designa el género mayor, el que “por él sólo comprende todo el arte” (Dante Alighieri, 1996: II, 3). Los analistas lo nombran también como el “gran canto cortesano”, englobando de esta forma las diversas realizaciones lingüísticas. Para su definición, ver por ejemplo, P. Bec (1979: 15-19).

abril a junio<sup>7</sup>. Es esta primera temporada de alcance cósmico lo que hace que todo crezca. Los pájaros emiten el canto, y éste despierta aquello de lo que, traducido de forma literal, “cada ser tiene más hambre”, es decir, el amor o, más bien, la espera, el deseo de amor. La primavera de los árboles y de los pájaros que habitan en ellos es la temporada de los amores de los humanos y, por lo tanto, del amor reducido a su esencia, denominada por los trovadores *fin’amor*. Dicho amor aparece siempre ligado al canto, que no es una simple señal, una pura llamada, sino más bien “un himno natural al amor” (René Nelli, 1966). Guilhem precisa que *li aucel chanton/ chascus en lor latin -les oiseaux/ chantent chacun dans son latin/* los pájaros cantan cada uno en su latín-. Para los trovadores *latin* o *estranh latin* -latín o latín extranjero- designa cualquier otra lengua distinta a la suya: se trata de una lengua y no de un conjunto de sonidos, aunque sea un gorjeo armonioso, de una lengua gramatical cuyas palabras y frases poseen un sentido. Además, añade el poeta, el concierto primaveral de los pájaros asocia los *latines* particulares: cada especie canta en su lenguaje al igual que cada poeta elige el suyo fácilmente reconocible. De esta forma, cuando llega la primavera, los pájaros son como los poetas, y los poetas son como los pájaros: juntos se despiertan al hambre de amar y le cantan. La nombrada “estrofa primaveral” de los trovadores no es un decorado automático que nos introduce al discurso amoroso, sino el enunciado de la relación matricial del amor hacia la poesía, relación en la cual los pájaros son los actores naturales -sin artemientras que los poetas son los inventores, los *descubridores*. Dicho enunciado es dado a conocer y a entender en el *novel cant*, el canto nuevo de la renovación, que aparece como relación realizada del amor y la poesía, y que contiene a menudo el eco, la llamada que despertó en el poeta: el canto primaveral de los pájaros. En el universo de la *canso* los pájaros son al mismo tiempo sujeto de la poesía, sus iniciadores reales -son ellos quienes la provocan, la suscitan- y sus modelos naturales. Una maravillosa canción de Jaufre Rudel proclama de esta forma la deuda del poeta:

*Quan lo rius de la fontana  
S’esclarzis, si com far sol  
E par la flors aigentina  
E’l rossignolet el ram*

---

<sup>7</sup> Ver los análisis de Jacques Roubaud (1980: 7-8, 1986: 271-275). Aunque es suficiente leer y escuchar un poco a los trovadores para recoger sus cantos de pájaros, tres son los autores que con sus artículos que me han ayudado a localizar los textos más raros: A. R. Press (1965), D. Evans (1965) y M. Brea (1994).

*Volf e refranh et aplana  
 Son dous chantar et afina  
 Dreitz es qu'ieu lo mieu refranha*<sup>8</sup>

*Quand le jet de la source  
 devient plus limpide la saison venue  
 Quand s'ouvre la fleur de l'églantier  
 Et que le rossignol sur la branche  
 Tourne et répète et polit  
 Son doux chant et l'affine  
 Je dois reprendre le mien*

Cuando el chorro de la fuente  
 Se vuelve más cristalino al llegar la nueva temporada  
 Cuando la flor del escaramujo se abre  
 Y el ruiseñor sobre la rama  
 Gira y repite y pule  
 Su dulce canto y lo afina  
 Debo retomar el mío

De esta manera, los pájaros son los modelos de la poesía; este último punto merece cierta ilustración y reflexión. El *latin* de los pájaros del poema no sólo aparece como una lengua, estructurada como el resto, sino que es un saber hacer sutil e innato, que produce obras habladas completamente reconocibles. El pájaro posee el *chant* -canto-, en palabras de Jaufré Rudel, el *chantar* -el cantar-, la capacidad de modular, recuperar y afinar para dar forma verbal y musical. Por consiguiente, el poeta debe *encontrar*, es decir, utilizar los *tropos*, las figuras, los términos clave que designan no solamente las herramientas del arte de la retórica, sino también los desarrollos del tema melódico en el canto gregoriano, conocido y usado por los trovadores. Pero su tarea no acaba aquí, han de forjar, limar, pulir su canción -Dante, en *La Divina Comedia*, calificaba a Arnaud Daniel de *miglior fabbro del parlar materno*, como el mejor herrero del habla materna-: con gestos de artesano, trabajando el lenguaje recibido al llegar al mundo, él produce su forma<sup>9</sup>.

La *canso*, “la más noble de todas las formas de verso”<sup>10</sup>, considera una gracia la gran creación de los trovadores: la rima. Es una creación ignorada

<sup>8</sup> Siguiendo el texto de P. Bec (1979: 79-80), ofrezco una traducción en la que se tiene en cuenta las soluciones de Roubaud (1980) y R. Nelli y R. Lavaud (1960a).

<sup>9</sup> Sobre el campo semántico de *tropo*, *encontrar*, *trovador*... ver el libro erudito y ameno de J. Drillon (1995). Los célebres versos sobre Arnaud Daniel se encuentran en *Purgatoire*, XXV, 115 y ss

<sup>10</sup> Dante Alighieri (1996, II, 3).

por la poesía antigua -fundada en la medida del verso, la cantidad vocálica y el acento- y que más adelante adquirió toda la poesía europea. Ciertamente, la poesía antigua celta conocía el retorno ordenado de los sonidos al final de cada verso, pero los trovadores y sus herederos -franceses, italianos, alemanes...- lo llevaron a un grado de extrema sutileza. La rima delimita el verso, que se convierte en la secuencia silábica medida entre dos rimas<sup>11</sup> y designa la *cobla*, la estrofa que es el conjunto cerrado que organiza una determinada fórmula de rimas. Estas nuevas rimas son un don de los pájaros. Estos, cuando la primavera llega, cantan en rimas, es decir, acentuando de manera particular el tiempo, puesto que la rima es un sonido que vuelve, colocando al oyente entre la rememoración y la anticipación, en un momento que avanza en bucles, en ciclos encadenados. La rima se introduce en la línea sonora de la poesía como una especie de retorno temporal, creando así una regla, una ley natural. A su vez, produce importantes efectos semánticos, de los que los mejores trovadores pronto se convirtieron en grandes maestros. El retorno de los sonidos permite destacar, poner en evidencia, las palabras capitales que en la *canso* forman la red de sentidos. De esta forma, permite la percepción de la constelación de términos clave de la experiencia amorosa plasmada en forma de canto: le *joi*<sup>12</sup>, le *pretz* -prestancia-, la *valor* -valía-, le *joven*, la *mezura*<sup>13</sup> .... El gran arte de la *canso* se designa a menudo por palabras que hablan de la alternancia, de la disposición regulada de las palabras y de las rimas. L'*entrecimamen*, l'*entrebescamen* -enlace- tienen algo de lazo amoroso entre el cuerpo y los pensamientos; Bernard Marti lo enunciaba magníficamente:

*C'aisi vauc entrebescant*  
*Los motz e-l so afinant*  
*Lengua'entrebescada*  
*Es en la baizada*<sup>14</sup>

*Ainsi je vais enlaçant*  
*Les mots et affinant les sons*  
*Comme la langue s'enlace*  
*A la langue dans le baiser*

---

<sup>11</sup> En efecto, el término *verso* designa a menudo toda la canción. La palabra *bordos* alude al verso en el sentido limitado, por ejemplo, en el tratado de *Leys d'amor*.

<sup>12</sup> N. T. : ahora y en adelante este término se traduce por alegría.

<sup>13</sup> N. T. : aquí y en lo sucesivo esta voz se traduce por medida.

<sup>14</sup> Texto y traducción -ligeramente modificados- en J. Roubaud (1980: 104-107, aquí 107).



Así voy enlazando  
 Las palabras y afinando los sonidos  
 Como la lengua se enlaza  
 A la lengua en un beso

La forma poesía, que actúa como enlace medido de lo idéntico y lo diferente, se prolonga entonces en lo real, proponiendo a la relación de amor una forma. Una única palabra, rica y compleja, *mezura*, es común a ambas experiencias ideales del amor y de la poesía; el amor necesita la *mezura* para escapar del vértigo del furor y de la melancolía. Toda la poesía es *mezura*<sup>15</sup>. Podemos entonces decir que la poesía es la justa *mezura* del amor, mientras que el arte del *trobar* -trovar- aspira a encontrar la *mezura* que es el principio del *chantar* -cantar- espontáneo de los pájaros.

Las emociones del amor y de la poesía son una; forman un conjunto que une los amantes al *joi* -alegría- del mundo, al juego, a la felicidad, al disfrute del universo. *Tot lo jois del mon es nostre/dompna s'amdui nos aman*; Toda la alegría del mundo es nuestra/ mi dama, si nos amamos, escribe Guilhem. Los pájaros se despiertan en primavera para cantar la felicidad absoluta de la primera mañana del mundo, aquella que únicamente el encuentro amoroso y la poesía renuevan. El poeta lo hace estallar en el umbral de sus *cansos*. Así, Bernard de Ventadour<sup>16</sup> considera:

*Can l'erba fresch e.lh folha par  
 E la flors boton'el verjan  
 E.l rossinhols autet et clar  
 Leva sa votz e mou son chan  
 Joi ai de lui, e joi ai de la flor  
 E joi de me, e de midons major  
 Daus totas partz sui de joi claus e sens  
 Mas cel es jois que totz autres jois vens*

*Quand l'herbe est fraiche, que pointent les feuilles  
 Quand la fleur boutonne sur le rameau  
 Quand le rossignol gracieusement pousse  
 Haut sa voix et lance son chant  
 Je tiens de lui le joi et joi me donne la fleur  
 Et le joi vient de moi et de ma dame plus encore  
 De toutes parts je suis ceint et enclos de joi  
 Et ce joi-là l'emporte sur tout autre*

<sup>15</sup> Término comentado en J. Roubaud (1986: 278-281).

<sup>16</sup> Texto citado y comentado por Ch. Camproux (1985, II: 30).

Cuando la hierba está fresca, y las hojas se asoman  
 Cuando el capullo florece en la rama  
 Cuando el ruiseñor con gracia canta alto  
 Y eleva su canto  
 De él tengo el *joi* y *joi* me regala la flor  
 Y el *joi* sale de mí y más aún de mi dama  
 Por todas partes estoy atado y repleto del *joi*  
 Y este *joi* vence a todo lo demás

Con el nuevo tiempo, nuevo canto. Esta novedad afirmada en el canto es importante, ya que destaca en cada *canso* la presencia de un poeta particular, de la misma manera que cada pájaro, encarnando a su especie, posee su propio canto. Por primera vez, en la Edad Media occidental, casi todos los poemas de los trovadores nos llegan como obras firmadas y, durante los siglos XIII y XIV, en los “cancioneros” que reúnen la esencia de una Edad de Oro pasada. Estos poetas serán dotados de *vidas*, de vidas legendarias, de vidas que hay que leer, de vidas de poesía a menudo construidas a partir de lo que dicen sus versos. Como los pájaros, criaturas vivientes que en la mayoría de los casos parecen no “servir para nada”, los poetas tienen un nombre al igual que sus protectores y, sobre todo, la dama a la que rinden servicios, pero ella, su verdadero nombre es impronunciable, se reemplaza por un *senhal* -signo-generalmente masculino, un nombre inverso, un nombre de poesía.

El poeta que canta adquiere los poderes de Orfeo, figura que no es desconocida en la Edad Media, pero que no afirma su presencia hasta después de la época de los trovadores<sup>17</sup>. No solamente comprende el canto de los pájaros, sino que posee su poder de “componer cantando”. Este poder, en este momento de la historia de la poesía, caracteriza esencialmente al poeta, músico y cantante. Según el último editor de Jaufré Rudel, Rupert T. Pickens, un término occitano -*mover*, mover- condensa las propiedades totalmente particulares de dicha creación. Ésta es, en efecto, una “esfera de influencia” en la medida en la que no podría aspirar a fijar un texto, no tanto en el canto como en la escritura. *Mover*, verbo muy concreto, designaría no solamente el acto de “emitir” el canto, sino el de componerlo y retomararlo, sin repetirlo nunca palabra por palabra, ya que toda ejecución es una recomposición<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Ver la novela inglesa, de principios del siglo XIV, *Sir Orfeo*, y su presentación por A. Laskaya y E. Salesbury (1995); también los ensayos reunidos por Charles Segal (1993).

<sup>18</sup> Ver R. T. Pickens (1976, 1978). En un coloquio se han discutido los temas propuestos por Pickens y llevados a buen término, entre otros, por A. E. Van Vleck (1991). Gregory Nagy (1996) se apoya sobre estos análisis en su aproximación, muy estimulante, a la composición oral, señalando la presencia, desde Homero, del modelo del ruiseñor.

Ahora bien, en la poesía de los trovadores dicho verbo designa, de manera recurrente, las dos acciones que permiten identificar a cada pájaro, dándole nombre: cantar, por una parte -el pájaro *mou son cant*, mueve su canto-, y volar, por la otra -el pájaro *mou sas alas*, mueve sus alas-. Esta asombrosa condensación léxica hace verdaderamente del poeta un pájaro que mueve el canto y que, gracias a él, se mueve en el aire atravesando alegremente los espacios que lo separan de la amada y de los oyentes y lectores.

Dicho poder se funda, esencialmente, en el don de emocionar a través de la fuerza del deseo. Por lo menos el poeta así lo espera, ya que su canto de pájaro escrupulosamente fiel a la poética y a la moral del *fin'amor*, tendría que seducir a su dama y abrir la vía de una unión carnal ritualmente acompasada y medida. Sin embargo, este despertar y unión no serán realizados en la *canço*, que está por definición dirigida a una mujer ausente, lejana e incluso inaccesible. Serán otros estilos los que asuman, en cierta manera, la tarea de verificar en la acción contada la potencia del canto, es decir, su efecto creador en materia de unión amorosa. La novela y el poema, al narrar el justo castigo del marido celoso que traba el *joi* del amor, son capaces de ilustrar plenamente la identificación del poeta y del pájaro. Es el caso de la muy bella *Novas del papagai, La Noticia del Papagayo*, escrita por Arnaut de Carcassès hacia 1230. El narrador percibe, en un vergel cercado bajo la sombra de un laurel, un *papagai*<sup>19</sup> -papagayo- de elocuencia irresistible, que tras un largo diálogo, persuade a una mujer casada para que reciba a Antiphonor, el hijo del rey que languidece de amor por ella. El papagayo es orador y poeta, cita grandes figuras de amor e invoca *lo dieus d'amor e sas virtus* -a los dioses del amor y sus virtudes-. Finalmente, la dama entrega como muestra un anillo y un cordón labrado, y tras un nuevo intercambio, acepta una cita en el vergel. Al caer la noche, el astuto pájaro lleva el fuego griego a lo alto de la torre para que, aprovechándose del pánico, la dama y su amado se amen hasta el alba a los pies del laurel, al resplandor vibrante de su encendido deseo, atizado por el pájaro del fuego<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> La traducción de *papagai* por “papagayo” es una licencia tomada por todos los traductores. Resultante del árabe *babagai*, el *papegeai* o *papegault* francés, occitano o italiano, es un pájaro mítico, una encarnación de la realeza de los pájaros caracterizada por la alianza de la competencia de hablar -aquí, en verso- y la suntuosa policromía de su plumaje. Otro rey de los pájaros, el abadejo -*lo bederesc*-, es el origen del *trobar* de Raimbaut d'Orange. Evoco ciertas dimensiones de estas realezas de los pájaros en Fabre (1988).

<sup>20</sup> Ver la novela en la antología de Nelli y Lavaud (1960a: 218-235), y el comentario inspirado de R. Nelli (1966: 214-218). Este relato, esencial para nuestro propósito, dio lugar a un primer estudio comparativo del lugar que ocupan los pájaros en los trovadores: P. Savi Lopez (1906: 143-186). La discusión sobre este bello texto, del cual existen dos versiones

La armonía que une el canto natural de los pájaros, el *trovador* y el amor es un ideal inseparable de su reverso, de su sombra: el desaliento, la melancolía del amor que se enuncia -conjurándose parte de sus efectos- en los versos que hablan de separación y, más radicalmente, del *neient*, del vacío de la vida sin amor. Al ser tocado por dicha dolencia, el poeta no conoce nada más que el invierno frío y silencioso, que puede transfigurarse animado por su poema pero, en la mayoría de los casos, sólo es capaz de hablar de sus añoranzas a contratiempo, en la estación inadecuada. Se transforma entonces en un hombre salvaje, un ser mitológico dotado de poderes y sabidurías particulares, que vaga por las montañas y los bosques, con el que se identifica Bernard Sicart de Marvejols: *Siquo 'l salvaige/ Per lag temps mov son chan/ Es mon coratges/ Qu'ieu chante derenant* -Como el salvaje canta cuando azota el mal tiempo, así deseo yo no dejar de cantar<sup>21</sup>-. Pero el canto del salvaje es también un contra-canto, al ser incapaz de darle forma verbal a sus deseos, sin saber *entrebescar*, entrelazar, el amor y la poesía, se despierta en invierno, dejando de oír a los pájaros, y consumido por su hambre de amor, se vuelve estúpido, apartado de la cortesía<sup>22</sup>.

### 3. El joven y el pájaro

El universo poético y simbólico de los trovadores se constituyó de repente sin que se pudiera detectar una filiación segura y, menos aún, una tradición reconocida. Ni los poetas latinos contemporáneos, ni los poetas arábigo-andaluces, muy a menudo evocados, proponen, más allá de incontestables parecidos, el más mínimo boceto de este género poético. Podría decirse mejor que las producciones líricas en lengua popular del suroeste de Europa, sobre todo las “canciones de mujeres” -a las que, ya en el siglo X, hacen referen-

---

bastante diferentes, ha cobrado actualidad con A. Limentani (1977), P. Bec (1988), autor de una nueva edición comentada sobre Arnaut de Carcassés, y R. Lafont (1988).

<sup>21</sup> J. Audiau y R. Lavaud, (1928: 169-172). El comportamiento del hombre salvaje lo ilustra y comenta G. Bertoni (1915: 298); reaparece en *l'Orlando innamoroso* de Boiardo que lo interpreta como una pre-ciencia metereológica, como la que se suele atribuir a los osos (Fabre, 1969: 70-71). Para comprender la perspectiva de las capacidades del Salvaje, ver la contribución de Cl. Macherel (2002).

<sup>22</sup> La aparición de la “estrofa primaveral invertida”, en la cual el poeta afirma cantar todo el tiempo, incluido el invierno- y, por lo tanto, transformar el mal tiempo en primavera, la nieve en flor, etc.-, es una muestra de distanciamiento de los trovadores del siglo XIII con respecto a la regla que asocia, de forma retórica, el amor a la primavera (Ver M. Zink, 1985: 52-54). Pero esta independencia de la emoción amorosa ante la naturaleza, se concentra en el alejamiento y los efectos retardados que engendran las consecuencias del amado (Roubaud, 1986).

cia los *khardjas* mozárabes-, han podido servir de contrapunto a los trovadores, que sin duda las conocían<sup>23</sup>. Se trata entonces de un caso excepcional, cuyo comienzo se conoce y se proclama como tal. Todos los trovadores cantan la novedad absoluta de su canto -le *novel chant* de Guilhem-, una poesía sin memoria; de hecho, literalmente, sólo tiene como referencia y anterioridad el *chantar* -cantar- natural de los pájaros.

Sin duda esta epifanía suscita intriga, pues la idea de un principio absoluto es totalmente impensable. No entraremos en la confrontación de las tesis sociológicas que sitúan dicha emergencia en una época y lugar definido. Encuentran muchas dificultades a la hora de articular el contexto de los poemas. Sin embargo, las tentativas más generales de explicación subrayan todas, en un momento dado, el vínculo tenue, pero evidente, entre el contenido del canto cortés y ciertas costumbres sociales contemporáneas relacionadas con el calendario y las “variaciones estacionales” de la sociedad de los señores. La imposición del ciclo ceremonial del mes de mayo, en el que el valor del deseo amoroso se proclama en los ritos, las danzas y los cantos, es el punto de partida del análisis de René Nelli, quien, rechazando su generalidad e insistiendo en la inserción exclusivamente aristocrática de los trovadores, proporciona un nuevo enfoque a la célebre tesis de Gaston Paris sobre la emergencia del lirismo en la Edad Media<sup>24</sup>. R. Köhler y G. Duby, por su parte, destacan la importancia de la primavera durante la cual, tal y como lo muestran los calendarios, la vida social se despierta en todos los planos: es el tiempo de la guerra feudal, de la sociabilidad señorial, de la intensificación de las expresiones de prestigio y ostentación, de la que forma parte la poesía cortesana.

Son conexiones preciosas, pero incapaces de ayudar a la interpretación detallada de los contenidos y de las formas de la *canço* de los trovadores, más aún, de su elección del canto del pájaro como único origen del canto de amor. Incluso Jacques Roubaud, el poeta más consciente de dicha presencia, se ve en una situación embarazosa al tener que admitir, paradójicamente,

---

<sup>23</sup> Sobre este tema fascinante y muy debatido ver, sobre todo, S. M. Stern (1953), presentado al año siguiente por P. Zumthor (1954); los descubrimientos y desarrollos ulteriores son puestos a punto por P. Le Gentil (1963: 1-27, 209-250, 409-411). Sigo la advertencia de este investigador sobre las relaciones entre este lirismo y el de los trovadores, advertencia sostenida por M. Zink (1993: 49-54). Confirma esta relación y su naturaleza el descubrimiento, muy reciente, de estrofas en occitano en los poemas árabes.

<sup>24</sup> El documento sobre el debate con G. Paris, asociando, en particular, pastorelas y fiestas de mayo, está en la tercera edición de A. Jeanroy (1925: 515-517). Ver también la tesis de R. Nelli (1963).

que la presencia de los pájaros en el poema no implica un conocimiento particular de la naturaleza. Para los trovadores, al igual que para el humorista Chaval, “los pájaros son tontos”, entendiéndolo por esto que su uso es arbitrario en el universo poético y amoroso, es un acto cultural que nada tiene que ver con la relación que mantiene con ellos la sociedad medieval. Es únicamente su presencia en el universo poético y amoroso lo que les dota de sentido; en otras palabras, su aparición está ligada al escaso juego discursivo que los pone en escena.

Los pájaros estarían enjaulados para siempre en el espacio del poema. Dicho encarcelamiento siempre me ha molestado por una simple razón: la *canso* se abre muy a menudo sobre una referencia sensorial insistente, el poeta oye los pájaros y también los ve, a menudo con una precisión que incita a confusión, se esfuerza en evocar su *mover*, el doble movimiento de sus alas y de su canto. De esta manera, conjuga el retrato naturalista de la especie y la interpretación poética, en clave de amor, del comportamiento del pájaro. Escuchamos la estrofa inicial de la más célebre *canso* de Bernard de Ventadour:

*Quan vei la lauzeta mover  
De joi sa alas contr'un rai  
Que s'oblid'e.s. laissa chazer  
Per la doussor c'al cor li vai  
Ai ! Tan grans enveya n'en ve  
De cui qu'eu vey a jauzion  
Meravilhas ai, car desse  
Lo cor de dezirer no.m fon*

*Quand je vois l'alouette battre  
De joie ses ailes contre un rayon  
Puis s'oublier et se laisser tomber  
Car la douceur lui monte au coeur  
Ah ! une envie si grande me vient  
Pour tout ce que je vois jouir  
Et je m'émerveille qu'alors  
Le cœur ne me fonde de désir*

Cuando veo que la alondra bate  
De alegría sus alas contra un rayo  
Que se olvida después y se deja caer  
Porque la dulzura le sube al corazón  
¡Ah! Me invade una envidia tan grande  
Por todo lo que veo gozar  
Y me maravillo de que entonces  
Mi corazón no se funda de deseo

Es un asombroso poema que incluye una precisión naturalista. Realmente, nos permite ver el movimiento tan particular del vuelo de la alondra que planea, que sube hacia el sol para más tarde dejarse caer como una piedra, movimiento que la línea melódica del canto acompaña y que el poeta asimila al éxtasis del deseo, que hace al mismo tiempo elevarse y desfallecer. De la misma forma, podríamos leer la evocación, de Jaufré Rudel, del canto del ruiseñor como una tentativa para entender los modos tan característicos del más hábil de los cantantes. Retomamos esos versos:

*Volf e refranh et aplana  
Son dous chantar et afina*

*Il tourne et répète et polit  
Son doux chant et l'affine*

Gira y repite y pule  
Su suave canto y lo afina

Insistiendo, con la acumulación de estos verbos, en el trabajo de composición del ruiseñor -quien, lejos de utilizar los mismos esquemas melódicos, plantea un marco en el que dispone de variaciones jamás repetidas exactamente-, Bernard de Ventadour parece anticiparse a las descripciones contemporáneas del canto enigmático de este pájaro<sup>25</sup>. Estos dos ejemplos sugieren, a mi parecer, que la utilización de los pájaros en el poema repite, prolonga e incluso alumbra una experiencia más amplia, más común y hasta más directa, la de una relación práctica con el universo de los pájaros. ¿Pero cómo asegurarse de esta experiencia que podría proporcionar el sustrato del *trovar* y de todos los cantos donde aparecen los pájaros? En efecto, admitimos que no hay universo poético que no se alimente, más o menos directamente, de una relación sensible del mundo, relación formalizada por la cultura, que delimita el espacio de los objetos que pueden ser observados, experimentados o pensados. Retomando la lectura de la *Novas del papagay*, acabamos de ver que el texto narrativo -aun siendo un poco posterior a los trovadores- es un lugar para explicitar su condensación poética. Así se ha establecido también al tratar las formas rituales del amor<sup>26</sup>. ¿Por qué los marcos de la experiencia del mundo natural no se po-

<sup>25</sup> Hablamos, por ejemplo, del músico F.-B. Mâche (1990: 119-123), cuya importancia teórica no ha escapado a G. Nagy (1996: 56-58).

<sup>26</sup> Ver, sobre todo, R. Nelli (1966).

drían expresar igualmente en estos relatos? La versión de las aventuras de Perceval, escritas alrededor de 1205 por Wolfram von Eschenbach -poeta de lengua alemana tan influido por los cansos de los trovadores- va a dibujar de forma idealmente clara el espacio social donde surge la unión entre el conocimiento de los pájaros y la poesía. Es este un espacio en el que se echa de menos a los historiadores.

Los dos primeros libros de *Parzival* de Wolfram von Eschenbach<sup>27</sup> narran las aventuras de Gamuret, futuro padre del héroe, quien, después de haberse casado con Herzeloïde, la reina de Galles a la que conquistó durante un torneo, encuentra la muerte durante un combate en Oriente. Su mujer da a luz a un hijo, Parzival, y decide consagrarle su vida. El tercer libro se encuentra bajo la égida del lenguaje de los pájaros. La reina viuda, intentando apartar a su hijo de cualquier contacto con la caballería, se refugia con unos fieles servidores en lo más profundo de un bosque, para vivir allí con su hijo en una especie de estado natural, alejado de la violencia de los señores de la guerra que ahoga las llamadas de aventura, procurando apartar al muchacho de cualquier rastro cultural. La reina prohíbe incluso que se pronuncie la palabra “caballería” en este oasis de paz. El muchacho solitario inventa entonces sus juegos: “con sus propias manos había tallado un arco y unas pequeñas flechas, con las que disparaba a menudo a los pájaros que avistaba. Pero, cuando apenas había abatido al pájaro, quien justo antes dejaba oír su feliz canto, echaba a llorar y se tiraba de su cabellera”. El placer por la caza y el dolor instantáneo ante la muerte ocasionada constituyen las primeras expresiones del corazón de Parzival pero, de manera muy rápida, en el relato de Wolfram, un sentimiento superior transforma estas pulsiones elementales exaltándolas:

El era guapo y de aspecto orgulloso. Cada mañana se bañaba en el río que cruzaba la llanura. Nada en el mundo le creaba malestar o preocupación, tan sólo el canto de los pájaros, su dulzura le llegaba hasta el fondo del corazón. Entonces su pecho se dilataba. Llorando, corría hacia su madre. Ella le preguntaba: “¿Quién te ha causado esta pena? Has ido a pasear por la llanura”. Era incapaz de decir el por qué de sus lágrimas; era como todos los niños.

La pregunta que se plantea la madre sugiere espontáneamente una equivalencia entre los efectos perturbadores del lenguaje de los pájaros y los que podría provocar en el muchacho un encuentro con la sociedad fuera del bos-

---

<sup>27</sup> Sigo la versión ofrecida por E. Tonnelat de Wolfram von Eschenbach (1977). El relato de los “Enfances Perceval” comienza en el vol. 1: 104.



que, la de los caballeros corteses. Para que esta correspondencia se afiance será necesario tiempo. Explica Wolfram que

La reina buscó durante mucho tiempo el por qué de este malestar. Un día vio a su hijo con la mirada fija, con el rostro hacia los árboles, escuchando la canción de los pájaros. Entonces entendió que era este gorjeo el que hinchaba, hasta hacerle explotar, el pecho de su hijo. El joven muchacho no hacía otra cosa que obedecer a su naturaleza y a sus deseos más profundos.

La paradoja se encuentra aquí. Escuchando apasionadamente el canto de los pájaros, el muchacho aislado no se remonta al estado presocial de la naturaleza, sino que, muy al contrario, accede a las creaciones más refinadas, verdaderamente divinas, del arte. Así, escapa de su condición obligada de niño salvaje. Dicha inversión imprevista es percibida por su madre enseguida:

La Dama Herzéloïde, sin saber muy bien por qué, empezó a odiar a los pájaros. Deseó que nadie oyese nunca su canto; ordenó a los campesinos y a sus lacayos apresurarse para atraparlos y matarlos. Pero los pájaros tenían el vuelo más rápido; más de uno supo evitar la muerte; un gran número permaneció cantando alegremente.

En poco tiempo tuvo que ceder a las plegarias de su hijo, y dejar vivir a los pájaros que tanta “alegría” le aportaban, al ser las criaturas de Dios. Poco tiempo después, el muchacho transformado en hábil cazador, en un joven maestro del venado, y en un perfecto imitador de la voz de los animales, encuentra por casualidad a tres caballeros, asiste a la lucha por una dama, y se identifica con un príncipe justiciero, que reunía los “rasgos perfectos de la belleza varonil”. De esta forma, dejará el bosque para seguir el destino aventurero que lo llevará hacia el Grial.

Lo que nos enseña Wolfram von Eschenbach en esta magnífica obertura del Libro III de su Parzival es esencial. Delimita precisamente el contexto que ancla la *canso* de los trovadores a una forma de vida. Basta con señalar los principales elementos. El muchacho Parzival sólo llega a una identidad distinta, apartada de la de su madre, utilizando la vía de los pájaros: los caza, los escucha con placer, sin duda imitando su canto. Se trata de una experiencia común a la de la formación de los chicos jóvenes en la sociedad medieval y que ha sido, por ejemplo, fijada en piedra por los escultores del pórtico de San Marco en Venecia<sup>28</sup>. Pero, hemos visto a su madre durante mucho tiempo en contra de dicha evolución, él está, por tanto, atrasado, interrumpido, incompleto. Parzival

---

<sup>28</sup> Son escenas representando a los jóvenes muchachos cazando los pájaros, en particular con el arco -alrededor del año 1240-.

es el único caballero de Bretaña que no ha cumplido plenamente su camino de cortesía. Ciertamente, no es un hombre salvaje, ya que éste ignora el canto civilizador de los pájaros, únicamente es un simplón, un hombre ingenuo que no ha incorporado ni dominado plenamente el hablar de los pájaros. Sabe cómo capturarlos, su piar le encanta, pero no los transforma en palabras, en metáforas, en ritmos dirigidos a la Dama, para hacer de la canción de los pájaros su propia lengua.

Este desenlace de la vía varonil de los pájaros está ilustrado en la gran novela occitana del tema en Bretaña, el *Roman de Jaufré*, compuesta al final del siglo XII. Su héroe es un perfecto caballero andante que, tras muchas aventuras, llega al lugar que será para él el lugar del amor: el oscuro castillo de Montbrun, rodeado por un vergel cercado de mármol que contiene, al menos, un ejemplar de todos los árboles, de todas las hierbas y de todas las flores. “Nada más llegar el ocaso”, añade el autor, “todos los pájaros de los alrededores, hasta los que demoran un día en llegar, vienen a jugar en los árboles y empiezan a cantar de una forma tan armoniosa y tan suave que no hay instrumento que sea tan agradable de escuchar”<sup>29</sup>. Esta orquesta formada por todos los pájaros suaviza, en efecto, el dolor que cada día se despierta en la dueña del lugar, la muy bella Brunissen, quien, como toda la gente de este país, llora las desgracias que sufre su señor. Jaufré agotado, se duerme entonces en el vergel; Brunissen ya no oye el agitado coro acallado por esta intrusión. Ordena buscar la causa de este silencio, le traen a Jaufré, y, en secreto, se reconocen. Pero será necesario esperar mucho tiempo, hasta que Jaufré restablezca la justicia y la alegría en el país, para que los enamorados se reencuentren y se hablen en una escena sorprendente, inspirada en *Cligès* de Chrétien de Troyes. Se encuentran en el castillo de Montbrun, cada uno en su alcoba, profiriendo en voz alta el amor secreto que los une. Pero, poco a poco, sus monólogos se entrelazan y sus corazones se entregan. Así, al principio, en el vergel de Montbrun, el caballero dormido ha mandado callar a los pájaros porque él ya posee el secreto de su canto, el canto que ata a los amantes. Mucho más tarde, la noche en el castillo confirma los efectos mediadores de dicho saber, el canto alternado se transforma en el único canto del amor recíproco. Cimiento o clave de bóveda, el canto de los pájaros está entonces muy presente en el lugar cortés, el alegórico *Chastel d’amors* que el poeta desea edificar según otro texto del siglo XIII; se encuentra literalmente “asentado” sobre los “critz/

---

<sup>29</sup> Traducción de R. Nelli, editor de la novela, en René Lavaud y René Nelli (1960b, versos 3051-3057: 198-199).

*d'aucels, lanquan chanton mais*”, los chillidos de los pájaros cuanto más cantan (Nelli y Lavaud, 1960a 244-245).

En estos relatos, todo se desarrolla como en la *canso* de los poetas, donde los pájaros del aprendizaje adolescente, de repente, significan *en otro plano*, el de la relación con el otro sexo del cual alimentan todas las expresiones, tanto la exquisitez de la cortesía como la crudeza del deseo carnal. En la novela de Wolfram, Parzival se casa muy joven, siendo buen y fiel esposo, al contrario de su padre Gamuret, un galante aventurero. Ciertamente, su inocencia le llevará hasta el Grial, pero no preguntará lo que había que preguntar para rescatar al Rey pecador. De hecho, ha mantenido contacto directo e infantil con los pájaros, y no ha aplicado este saber incorporado al vínculo social donde su eficacia final se revela; así, se le niegan las competencias simbólicas, poéticas y pragmáticas.

Por lo tanto, podemos ver en la estampa romanesca de Parzival, un contrapunto de la figura del caballero trovador, tal como Guilhem, el primero de todos ellos, la encarna un siglo antes. La vida de este príncipe sugiere que ha recogido, hasta la total conversión erótica y poética, la vía necesariamente abierta durante la infancia, debido a las relaciones apasionadas de los pájaros -pájaros de la diferencia masculina que el lenguaje humano transforma en pájaros de la relación amorosa-. Esta experiencia no está reservada al mundo aristocrático -a pesar de que éste haga suyo la halconería, es decir, la relación con unos pájaros que no son “de cantar” sino “de volar”-, puesto que ha proporcionado durante siglos, en Occidente, el lenguaje común para la formación de los muchachos, de todos los muchachos. Estos han vivido la primavera de su edad en cada primavera del nuevo año, en las formas de hacer y de decir el *temps novel* -tiempo nuevo-. Y este lenguaje, al ser común, ha nutrido la expresión de las diferencias sociales y culturales y ha asumido, a lo largo de la historia, fisionomías distintas; la *canso*, el gran cantar cortesano de los poetas medievales, es uno de los más impresionantes debido a la densidad de las relaciones que entrelaza.

#### 4. Conclusión

Deseo concluir, provisionalmente, con dos reflexiones que simplemente designan pistas para la investigación antropológica, situando en un plano más general mi propósito. La primera cuestiona la extensión, más o menos universal, de la relación de los pájaros con la formación viril y la poesía. La segunda retoma el campo poético de los pájaros en Occidente, su larga duración, sus transformaciones y su desaparición.

La relación apenas establecida entre la poesía de los trovadores y un aspecto esencial de la experiencia común de los muchachos, que la novela arturiana ha dramatizado, no se detiene aquí, en la Europa de la Edad Media. He estudiado también su extraordinario despertar en la autobiografía moderna, así como su múltiple presencia en los universos culturales rurales contemporáneos de Europa<sup>30</sup>. Dichos estudios han proporcionado la oportunidad de entablar diálogos bastante intrigantes. Un especialista de las sociedades del Himalaya o de África, que se había acercado de forma metódica a la etnografía de los pájaros, declaró espontáneamente: “¡Pero, en mi zona, es parecido!”, abriendo al menos a la comparación un horizonte práctico. La única tentativa para entender dichas convergencias, se la debemos a Claude Lévi-Strauss en un célebre pasaje de *La pensée sauvage*<sup>31</sup>. Primero apunta “la tendencia del lenguaje popular a atribuir, en función de sus especies respectivas, nombres humanos a los pájaros”. Según él, la frecuencia de esta humanización, a través del nombre propio, se explica por la infinita distancia existente entre los pájaros y los hombres. Atribuir un nombre humano a un animal muy familiar, un perro por ejemplo, podría provocar un malestar, casi un escándalo, lo que no sucede en la canso de los pájaros. En efecto, su extrema diferencia -“por la estructura anatómica, la fisiología y el estilo de vida”- permite tratarlos como seres humanos, prestándolos generalmente una organización social comparable y, por supuesto, un lenguaje articulado.

Podemos añadir a dichos rasgos que la mayor parte de las sociedades conocidas prestan a los pájaros una competencia especial en materia de relaciones amorosas, ya sean eróticas o sentimentales, y que este supuesto saber alimenta las expresiones ilustradas y las creaciones poéticas que tienen al amor como referencia. En resumen, una extraordinaria potencia metafórica parece emanar por todas partes del simple hecho de considerar a los pájaros. La magnífica etnografía producida por el antropólogo músico Steven Feld (1982), entre los Kaluli de Nueva-Guinea, es un ejemplo notable. Sin duda, tendríamos que añadir a los criterios propuestos por Lévi-Strauss la dimensión que sugieren las recurrencias señaladas a continuación. Las podemos extraer, casi literalmente, del *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. El saber de los pájaros se adquiere durante la infancia y la adolescencia, se distancia de la entidad materna y asegura el pasaje hacia la identidad diferenciada del muchacho. A este respecto, se opone término a término al con-

---

<sup>30</sup> Ver Fabre (1986: 7-40).

<sup>31</sup> Claude Lévi-Strauss (1990). Es en parte el objeto del capítulo VII: 241-251.

junto de costumbres que configura a las muchachas. Pero, para que el universo de los pájaros se convierta en la reserva inagotable de las metáforas del amor y, por lo tanto, de la proximidad de ambos sexos, es necesario que el hacer se convierta en un decir, que se adquiera la competencia simbólica de la que la poesía es la punta refinada. Aquí se dibuja, quizás, otra concepción de los universales culturales.

Un segundo horizonte nos devuelve al universo poético que ya ha sido presentado, al lenguaje de los pájaros según los trovadores. Ellos que se pensaban y se añoraban sin memoria, no se quedaron sin posteridad. Todo el lirismo occidental, popular y culto, está marcado por la diseminación de su gran arte. Podríamos, con esta pista, hacer el inventario de las imágenes del transporte amoroso que han enseñado sus canciones o, más aún, seguir el destino de la forma *canso* después de que sus voces se hayan callado. Para terminar, me detendré más bien en el crepúsculo de este universo poético que enlaza el amor, la poesía y el lenguaje de los pájaros, tal como se puede leer y ya no escuchar, en la poesía francesa de los dos siglos precedentes. Percibo en ello algo así como la nostalgia confusa de un lazo que estaba perdiendo todo fundamento, toda necesidad, todo brillo. Algunos, como Nerval, vuelven a contactar con la savia mitológica del lenguaje de los pájaros para hacer de él la trama de su experiencia del abismo. Otros, como Saint-John Perse y sobre todo René Char, reinventan un saber de los pájaros que asocia la competencia ornitológica y la transposiciones poéticas singulares. Pero, más a menudo, la relación fundadora sucumbe bajo la garra de la ironía, o vuelve distanciada en forma de cita, arcaísmo o voluntaria ingenuidad. Hemos salido bien de la *canso* y de sus dispersos destellos.

Rimbaud no ha dejado de decir adiós a los pájaros y a lo que significaba su poética presencia, como se dice adiós a un mundo legado por la “antigualla poética”, un mundo de significados que se apaga. De esta manera, terminamos con la voz del primero que rompió la unidad en la poesía moderna. Tras haber empezado uno de sus más bellos sonetos con el verso “Lejos de los pájaros, de los rebaños, de las aldeanas...”, escuchémosle en la prosa de *Illuminations*, “Infancia”, decir, en la filigrana de un relato de paso, qué tipo de Apocalipsis preludia el silencio cósmico de los pájaros:

*A la lisière de la forêt -les fleurs tintent, éclatent, éclairent- la fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer...  
Les prés remontent aux hameaux sans coqs, sans enclume. L'écluse est levée. Ô! les calvaires et les moulins du désert, les îles, les meules.*

*Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus le berçaient. Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes.*

*Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir*

*Il y a une horloge qui ne sonne pas.*

*Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches...*

*Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains; la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant...*

*Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile.*

*Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant.*

Al linde del bosque -las flores tintinean, estallan, alumbran- la muchacha de labios de naranja, las piernas cruzadas en el claro diluvio que mana de los prados, desnudez que ensombrece, atraviesa y viste los arco iris, la flora, el mar...

Los prados suben hasta las aldeas sin gallos, sin yunque. La esclusa está levantada. ¡Oh! Los calvarios y los molinos del desierto, las islas, las muelas.

Unas mágicas flores zumban. Los taludes lo mecían. Unas bestias de fabulosa elegancia circulaban. Las nubes se amasaban sobre la alta mar hecha de una eternidad de lágrimas calientes.

En el bosque hay un pájaro, su cantar os detiene y os hace enrojecer.

Hay un reloj que no suena.

Hay un agujero con un nido de animales blancos...

Soy el peatón del gran camino por los enanos bosques; el rumor de las esclusas cubre mis pasos. Durante mucho tiempo veo la melancólica colada de oro del poniente...

Los senderos son ásperos. Los montículos se cubren de retamas. El aire es inmóvil. ¡Qué lejos están los pájaros y las fuentes! Tan sólo puede ser el fin del mundo, adelantado.

**Traducción: Leticia Bendelac**

## 5. Referencias bibliográficas

ALIGHIERI, Dante

1996 [1304-07] *De vulgari eloquentia*. Cambridge: Cambridge University Press. Edición y traducción de Steven Botterill.

AUDIAU, J.; LAVAUD, R.

1928 *Nouvelle anthologie des Troubadours*. Paris: Delagrave.

BEC, Pierre

1979 *Anthologie des troubadours*. Paris: Union Générale d'Édition.

1988 *Arnaut de Carcassés. Las nóvas del papagai-La nouvelle du Perroquet*. Massidan: Fédérop.

1992 “L'accès au lieu érotique: motifs et exorde dans la lyrique popularisante du Moyen Age à nos jours”, en *Ecrits sur les troubadours et la lyrique médiéval*. Caen: Paradigme, 333-382.

BERTONI, G.

1915 *I trovatori d'Italia*. Modena: Orlandini.

BREA, M.

1994 “Les animaux dans les poésies amoureuses des troubadours occitans”. *Revue des langues romanes*, 2: 403-443.

CAMPROUX, Ch.

1985 *Ecrits sur les troubadours*. Montpellier: Institut d'Etudes Occitanes. Traducción revisada.

CURTIUS, Ernst Robert

1978 [1948] *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: A. Francke A. G. Verlag, 223-232.

DRILLON, J.

1995 *Eurêka, généalogie et sémantique du verbe “trouver”*. Paris: Gallimard.

ESCHENBACH, Wolfram von

1977 *Parzival (Perceval le Gallois)*. Paris: Aubier-Montaigne. 2 vols. Traducción, introducción y notas de E. Tonnelat.

EVANS, D.

1965 “Les oiseaux dans la poésie des troubadours”. *Revue de langue et de littérature d'oc*, 12-13: 13-20.

FABRE, Daniel

1969 *Jean de l'ours. Analyse formelle et thématique*. Toulouse-Carcassonne: Editions de la Revue Folklore.

1986 “La voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage”. *L'Homme*, 99: 7-40.

1988 “Le maître et les oiseleurs”, en A. Perbosc, *Le langage des bêtes*. Carcassonne-Toulouse: Garae/Hésiode, 9-51.

FELD, Steven

1982 *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania.

FRAZER, J. G.

1931 “The language of birds”, en *Garnered Sheaves*. London: Macmillan & Co.

GALLY, M.

1996 “Variations sur le *locus amoenus*. Accords des sens et esthétique poétique”. *Poétique*, 107, avril: 161-175.

GILLIÉRON, J.

1883 “La claire fontaine. Chanson populaire française”. *Romania*, 12: 307-331.

JEANROY, A.

1925 *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*. Paris: Librairie Honoré Champion.

LAFONT, R.

1988 “Des nouvelles du Perroquet”. *Revue des Langues Romanes*, 2: 384-397.

LASKAYA, A.; SALESBURY, E.

1995 *Sir Orfeo*. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications.

LE GENTIL, P.

1963 “La strophe zadjalesque, les kharjas et le problème du lyrisme roman”. *Romania*, 84.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1990 [1962] *La pensée sauvage*. Paris: Pocket.

LIMENTANI, A.

1977 *L'eccezione narrativa: La Provenza medievale e l'arte del dialogo*. Torino: G. Einaudi.

MÂCHE, Francois-Bernard

1990 *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*. Paris: Klincksiek.

MACHEREL, C. ; STEINAUER, J.

2002 *Le Sauvage, histoire et légende d'une auberge à Fribourg*. Fribourg: Éd. La Sarine.

NAGY, Gregory

1996 *Poetry as Performance. Homer and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.

NELLI, René

1963 *Erotique des troubadours*. Toulouse: Édouard Privat.

1966 *Le Roman de Flamenca. Un art d'aimer occitanien du XIIIe siècle*. Carcassonne: Institut d' Études Occitanes.

NELLI, René.; LAVAUD, René

1960a *Les troubadours. L'oeuvre poétique*. Bruges: Bibliothèque Européenne. 2 vols.

1960b *Les Troubadours. Jaufre, Flamenca, Barlaam et Josaphat*. Bruges: Desclée de Brouwer.

PESSOA, Fernando

1986 *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral.



PICKENS, R. T.

1976 “Jaufré Rudel et la poétique de la mouvance”. *Cahiers de civilisation médiévale*, 20: 323-337.

1978 *The Songs of Jaufré Rudel*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

PRESS, A. R.

1965 “La strophe printanière chez les troubadours et les poètes latins du Moyen Age”. *Revue de langue et de littérature d’oc*, 12-13 : 70-78.

ROUBAUD, Jacques

1980 *Les troubadours*. Paris: Seghers.

1986 *La fleur inverse. Essai sur l’art formel des troubadours*. Paris: Éditions Ramsay.

SANTOLI, Vittorio

1979 “L’uccellino del bosco”, en *I canti popolari italiani, ricerche e questioni*. Firenze: Sansoni, 253-261.

SAVI LÓPEZ, Paolo

1906 “Uccelli in poesie e in leggende. La novella provenzale del Pappagallo”, en *Trovatori e poeti*. Milano, 143-186.

SEGAL, Charles

1993 *Orpheus, the Myth of the Poet*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press.

STERN, S. M.

1953 *Les chansons mozarabes, les vers finaux (karjas) dans les muwashshahs arabes*. Palermo: Università di Palermo, Istituto di Filologia Romanza.

VLECK, A. E. Van

1991 *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*. Berkeley: University of California.

ZINK, M.

1985 *La subjectivité littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France.

1993 *Introduction à la littérature française du Moyen Age*. Paris: Le livre de Poche.

ZUMTHOR, P.

1954 “Au berceau du lyrisme européen”. *Cahiers du Sud*, 326: 3-60.

