

DISPONIBILIDADES LINGÜÍSTICAS PARA UN LENGUAJE POÉTICO. HACIA LA POSMODERNIDAD

JAIME GIORDANO*

RESUMEN

El concepto de “disponibilidad lingüística” de Galvano della Volpe resulta muy apropiado para entender una realidad clave a la que apunta este trabajo: la mayoría de las especificidades que suelen definirse como categorías literarias se encuentran insertas en la pragmática de los idiomas mismos.

Palabras claves: Disponibilidad, pragmática, deícticos, memoria posible.

ABSTRACT

The concept of “linguistic availability” of Galvano della Volpe is appropriate for understanding a key reality that is outlined in this paper: the greater part of specifics that are usually defined as literary categories are inserted in the pragmatics of language itself.

Keywords: Availability, pragmatics, deictics, possible memory.

Recibido: 11 / 02 / 2003. Aceptado: 18 / 03 / 2003.

EL CONCEPTO de “disponibilidad lingüística” de Galvano della Volpe (*Crítica del gusto*) resulta muy apropiado para el tipo de discusión que se suele reiniciar en estas ocasiones. Apunta a una realidad clave: la mayoría de las especificidades que suelen definirse como categorías literarias se encuentran, de manera más o menos evidente, insertas en la pragmática de los idiomas mismos. Así como muchos tipos de composiciones musicales se encuentran predefinidos en la instrumentación o el ritmo sobre el cual se construyen, ocurre que ciertas convenciones utilizadas en el terreno de la comunicación literaria dependen de acuerdos mínimos entre

*Profesor de Literatura Comparada en la Universidad de Puerto Rico (Río Piedras). Ensayista, escritor.

autores y lectores reales en relación a expectativas de escritura, composición o sentido. En música, uno espera de un buen “blue” que siga el ritmo yámbico que siempre se asocia a él, tal como un tango sin bandoneón sería difícil de concebir si no se pudiera reproducir su rítmico espondeo con combinaciones instrumentales equivalentes, relación también notoria entre el rock-and-roll y la guitarra eléctrica con un insistente fondo percusor. La ausencia de “beat” en la salsa es tan característica suya como lo fue su presencia continua en la rumba y, después, en la llamada música disco. El “son” cubano, que suele prescindir de un “beat” emanado de la percusión mecánica para incorporar la suavidad rítmica de maracas o congas y más bien llevado por las repeticiones melódicas, es el antecedente pragmático de la “salsa”, cuyos primeros cultores como Marvin Santiago se hacían llamar “soneros” y practicaban secuencias sonoras consecutivas sin la pausa del golpe rítmico siguiendo el modelo de cierto jazz, como se puede oír del piano de McCoy Tyner o el pizzicato de Charles Mingus.



M. Santiago



Ch. Mingus

Hay elementos simples, como el final feliz en una telenovela, o la combinación de whiskey y cigarrillos en la novela detectivesca americana llamada “hard-boiled”. Hasta qué punto la novela policial está implícita en los puntos suspensivos; de qué manera sutil el subgénero fantástico puede verse encerrado en la práctica del oxímoron, especialmente el oxímoron muerte-vida; de qué modo sugerente todo el realismo maravilloso cabe en una especie de espontánea enálage cultural, superposición de códigos de diversa competencia; hasta qué punto el narrador moderno se encuentra incubado en el discurso indirecto libre que Vargas Llosa analiza en su estudio sobre *Madame Bovary*.

Es muy claro que ciertos recursos pragmáticos crean un espacio virtual que puede ser ampliamente aprovechado al nivel del lenguaje poético. La definición de verso que ofrece Félix Martínez Bonati como un discurso con pausas artificiales no puede ser descartada sin una profunda reflexión. La sola realidad de la pausa como fenómeno tanto de la escritura escrita como de la escritura oral supone una vertebración del discurso llena de un peculiar sentido expresivo y comunicativo, creador de diferencias, como puede verse claramente en la “Pausen Symphony” de Bruckner. La invención de silencios reales o virtuales en el quiebre de los versos va acompañada de innumerables otras pausas creadas por el ritmo y sus variaciones; pausas creadas en la persistencia en el español hablado o recitado de la longitud vocálica que, aunque sin el carácter omnipresente que manifiestan en idiomas como el latín, todavía tiene sus marcas en la expresividad del verso asociada a combinaciones consonánticas que aprisionan o liberan las vocales de sus valores fónicos; pausas creadas por la cesura inevitable que resulta de ciertos versos de arte mayor; pausas creadas por la construcción de codas versiculares como las del “haiku” o las canciones de Alberti. Todo ello sugiere una dialéctica entre silencio y sonido que el lector sabe apreciar tanto en

la factualidad de la recitación como en la inevitable sonoridad conservada en la memoria auditiva.

Más evidente es la creación de un espacio poético como paréntesis elocutivo. El uso del paréntesis establece, además del silencio, una presencia expresiva a la manera de una interrupción o de un moderno "shifting" de sujetos, tiempos o espacios de la enunciación. Su uso frecuente en la poesía posmoderna (Antonio Cisneros o José Kozer) demuestra la riqueza enunciativa de un simple recurso comparable en su función a las frases entre comas o entre guiones. Cualquier situación pragmática de comunicación contiene estas virtualidades, enriquecidas por aquellas disponibilidades lingüísticas resultantes de la torpeza improvisatoria natural al habla; por ejemplo, la anáfora, simple intento de rehacer el discurso, a veces resultante de la pobreza y vacilación expresivas con que inevitablemente todos nosotros nos movilizamos en nuestro uso diario del verbo. Lo mismo puede verse en la enumeración que busca la palabra precisa; en la corrección que no borra la frase defectuosa; en los modalizadores de duda e incertidumbre de la conversación diaria; y, desde luego, en la constante presencia de fondo como modelo compositivo de la polaridad interlocutiva básica: emisor-receptor.

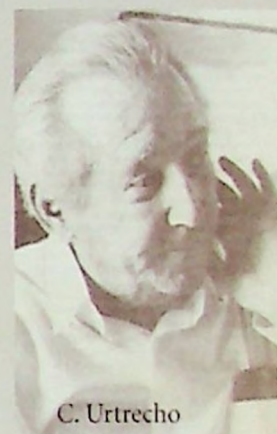
La humorística definición de "poema en prosa" como un poema que consta de un solo verso, pero muy largo, no es pragmáticamente disparatada en cuanto puede verse en este subgénero un claro intento de eliminar por lo menos una de las pausas artificiales, esto es, las que se establecen al final de los versos. Este efecto puede lograrse a través de otras formas de composición como los salmos o los diarios de viaje de Cardenal, o la eficaz litote informativa en Coronel Urtecho o Roque Dalton, donde el discurso establece una continuidad que ha sido despojada de rimas, ritmos y hasta de medida si consideramos la tiranía obsesiva del encabalgamiento.

En la poesía versicular hay un claro intento de incorporar el efecto de elocuencia (o grandilocuencia) que solemos asociar con los discursos derivados de la Biblia o de textos asociados con ella; aunque no es menos cierto que la suspensión de las pausas creadas por el verso, sea de arte menor o mayor, produce el efecto pragmático de autoridad que no admite parcelación; el aliento continuo intimida al interlocutor. La larga respiración del versículo supone una certeza enunciativa, una afirmación de que el hablante lírico tiene el control total de su discurso, dentro del cual no cabe la renuncia o la claudicación en cuanto a la posesión de la palabra. Es fácil identificar esta seguridad del habla escrita en poetas como Olga Orozco o Alvaro Mutis. De alguna manera, es notoria aquí un ansia del idioma castellano de alcanzar la solemnidad y verbosidad del hexámetro latino, admitiendo una sucesión poco característica de pies acentuales antes de que sea necesario establecer una pausa.

Se calcula que en cualquiera relación de comunicación feliz entre dos interlocutores reales, el espacio que ocupa el mensaje discursivo constituye



A. Cisneros



C. Urtecho



R. Dalton



E. Cardenal



O. Orozco



A. Mutis



sólo un tercio de los recursos expresivos que se utilizan en esa comunicación. La visualización de los hablantes, cuando es posible, aporta toda una gama de expresiones faciales y corporales, estrategias proxémicas y, sobre todo, elementos de tono, entonación, temperamento, timbre, intensidad, textura, modulación que complementan, autorizan o desautorizan (como en la ironía) el discurso. Sería muy triste si el lenguaje poético no pudiera hacer uso de esos dos tercios de comunicación no verbal. Por supuesto, descontándose el fenómeno de la recitación que no puede considerarse un índice semántico seguro, no podemos esperar verle la cara al poeta cuando leemos su texto. De ahí que se utilice toda una serie de recursos paratextuales (títulos, subtítulos, dedicatorias, fechas, epígrafes, notas y, en muchos casos, ilustraciones) e intratextuales (tipografía, distribución gráfica, espacios libres, posición en la página, cambios de página) para remediar esta falta. Pero más interesantes aún son los índices tonales presentes en el texto a través de adjetivos o modalizadores que funcionan como los apartes del drama, especie de guiños de ojo al lector; dicho de otro modo, se trata de indicadores déicticos que simulan un espacio de contacto comunicativo.

Los tonos expresivos presentes al nivel fónico de un poema pueden ser puestos en duda en la medida en que no sabemos si ellos necesariamente apuntan en una dirección semántica definida. Estaríamos aquí más dispuestos a aceptar la arbitrariedad de los sonidos, tal como en la música se ha terminado por aceptar que no haya relación necesaria entre escalas mayores y menores y el efecto que produzcan en el auditor. Pero es claro que, incluso en medio del silencio de la lectura, nos acercamos al texto con una compleja competencia de sonoridades que constituyen una especie de memoria del sonido que hace posible captar la expresividad de este tipo de discursos. Un Beethoven sordo componiendo las complejas sonoridades de su última sinfonía no debe sorprender tanto a los lectores, no de escritura musical, sino de escritura poética. Si los tonos pueden ser afectivos, musicales o visuales (por ejemplo, color) es claro que los afectivos y visuales pueden ser explícitamente enunciados por el texto, y los musicales puede darse en una combinación de explicitaciones léxicas y una especie de mimesis de las texturas de la música (especialmente el ritmo, aunque también melodías, armonías y enarmonías).

Todo esto hace muy difícil hablar de arbitrariedad del signo poético en la medida en que este signo no está pragmáticamente reducido al nivel fónico y a lo que se suele llamar en fonética y fonología "sound symbolism", sino que incorpora toda una serie de recursos disponibles del instrumental comunicativo al que hemos estado aludiendo y, sobre todo, la memoria de los tonos musicales, afectivos y visuales dados empíricamente; así es que es inevitable en la lectura (solitaria o no, silenciosa o no) que la memoria de timbres verbales desempeñe un papel importante en el proceso de significación (resonancias que surgen de modo espontáneo en Machado o Neruda, aun cuando nunca hayamos oído recitar a estos poetas).

Igual cosa ocurre con la memoria del temperamento sonoro tan evidente en la selección vocálica y agrupaciones consonánticas, en las aliteraciones, las paranomasias, y, desde luego, las onomatopeyas. Y no hay que olvidar, además, la memoria de las entonaciones de los discursos (cómo leer a Oliverio Girondo sin oír el acento porteño o a García Lorca sin pronunciar las zetas). Más aún, y probablemente con mayor eficacia, cumple un papel primordial la memoria afectiva. Podría argüirse que la lectura implica, por lo demás, la intervención de toda nuestra memoria posible y virtual, toda nuestra competencia existencial, lo cual sería muy difícil e innecesario rebatir.

La cantidad de elementos disponibles en nuestros diversos idiomas puede incluso cruzarse en la riqueza heteroglósica de un Ezra Pound o un Stan Rice, o en los discursos de las etnias chilenas en Juan Pablo Riveros, Clemente Riedemann o Tomás Harris.

Después de todo esto resulta un poco injusto y, sobre todo, poco feliz que se pueda pretender un lenguaje poético extrínseco a como nosotros hablamos, a los textos y sonoridades fijas en nuestra memoria personal y colectiva. El esfuerzo de Mallarmé, de liberar a las palabras de su uso en la tribu, debe entenderse como un esfuerzo de enriquecer el lenguaje con otros paradigmas connotativos y virtuales creados en la propia isotopía del texto o de todos los textos del autor, y no como un empobrecimiento o depuración de la viveza expresiva del pueblo francés.

A propósito de todo esto que aquí he simplemente sugerido, siempre he dado en pensar que para el oficio poético se requieren de ciertas condiciones como las de un conductor de carroza fúnebre (sea tirada por caballos o no). Hay en este oficio algo de la faena simple y cotidiana, como desplazándose a las orillas de la existencia diaria, entre la muerte y el olor a bosta de caballo o emisiones de gasolina. Resulta muy relevante, por ello, terminar con el siguiente poema de Gonzalo Millán, titulado "Chofer":

El chofer del furgón funerario
estaciona frente a la iglesia;
pone monedas en el parquímetro.
Con un suspiro o bostezando
hojea el diario.
Todo va mejor sobre ruedas.
El trayecto al cementerio
es plácido y parsimonioso.
Lo peor son las detenciones,
los espavientos de los deudos,
las ceremonias, los discursos.
Fuera de eso es un buen trabajo.
(Vida, 187).



O. Girondo



E. Pound



S. Rice



J. P. Riveros



T. Harris



G. Millán