

## LA PALABRA Y SUS RELIEVES

**Emilia de Zuleta**

Universidad Nacional de Cuyo

zuletalv@fibertel.com.ar

### Resumen

*El siguiente texto reflexiona acerca de los distintos relieves (o sentidos) otorgados a la palabra y los usos que se hacen de ella, en especial en el ámbito poético (popular y culto). Dentro de este marco, se resalta la importante función del poeta y del lenguaje en relación con las tradiciones de un pueblo, el autoconocimiento y la construcción y apropiación del mundo real y ficcional.*

*Para ilustrar lo que se expone, se hace referencia a la poesía popular y se cita y analiza a diversos poetas hispanohablantes (Darío, Alberti, Lorca...). Por último se compara el uso literario de la palabra con el que se hace en otros ámbitos menos favorables para ella (como el de la política actual).*

Palabras clave: *lenguaje – función poética – poetas hispanohablantes.*

**Title:** The word and its reliefs

### Abstract

*The following text reflects on the different reliefs (or meanings) of words and their uses, particularly in the poetic world (popular and cultivated). In this context, the role of poet and language is highlighted in relation to people's traditions, self-knowledge and appropriation of the fictional and real world.*

*To illustrate this, the author makes reference to popular poetry quoting and analyzing different Spanish-speaking poets (Darío, Alberti, Lorca...). Finally, she compares the literary use of words with that of other less favorable areas such as current politics.*

Key words: *language – poetic role – spanish-speaking poets.*

Hace poco, George Steiner, en su libro *Los logócratas* (2000), decía:

*“En su esencia misma, la escritura es normativa. Es ‘prescriptiva’, para emplear una palabra que por la riqueza de sus connotaciones exige una estricta atención. ‘Prescribir’ es ordenar, anticipar y circunscribir (otra palabra que lo indica claramente), un ámbito de conducta, de interpretación, de consenso intelectual y social”.*

En suma, como definía Ortega y Gasset, es un signo que nos invita a dirigirnos o proyectarnos hacia un objeto determinado. De suerte que la palabra nos fue dada, primero, para apoderarnos de los objetos.

No resisto la tentación de contar cómo en las aldeas gallegas –y supongo que algo análogo ocurrirá en otras regiones semejantes– esa convicción está vigorosamente asentada. Tenía yo ocho años y acompañaba a mi tía Nieves en el paseo vespertino que le daba a la única vaca que le habían dejado sus hijas. Y le pregunté: –“¿Cómo se llama la vaca?” Bajó los ojos y me respondió: –“Vaca”. –“Pero, ¿su nombre?” Insistí: –“Vaca”; “Mora”, “Marela”, supe luego por mis primas, pero el nombre verdadero no podía revelarlo, pues se arriesgaba a perder la propiedad del animal.

Volvamos a la palabra y a sus relieves. Nace y está allí, sola, desnuda. *Pan, pan*, es el alimento básico que nombra en todo su significado a lo que nutre el cuerpo del hombre desde tiempos remotos. Pero en otra circunstancia, en otro contexto su significación varía: “Dame *pan*”, y puedo estar pidiendo un trozo del precioso alimento. Y mucho más intensamente aún, la palabra se enciende y resplandece en su sentido simbólico y equivalente al alimento espiritual, la sagrada Eucaristía de la fe cristiana.

En otros contextos se recubre de nuevos relieves para quien tenga conocimiento suficiente y “dame *Pan*” puede estar nombrando a una novela de fuerte contenido social que escribió Knut Hamsun hace décadas y tuvo enorme difusión.

La palabra nombra y se apodera de los objetos del mundo pero se cubre de relieves, de marcas nuevas, al ser pronunciada en alta voz en la oralidad que precede a la escritura. Recuerdo ahora un texto de Alfonso Reyes que se titula *Las roncas* y explora las palabras a que acude la ternura violenta de las madres españolas para expresar sus afectos: “que te mato”, “que te como”. Su sentido

literal se ha envuelto en la veladura del afecto: el niño no corre ningún riesgo de ser muerto o comido. El relieve de esas palabras desborda de la expresión del amor.

Pero donde la palabra aislada se orla de relieves es, sin duda, en la poesía. Es suficiente el cambio de género de un artículo para que el poeta nos introduzca en el mundo mágico que nos quiere revelar.

Basta el comienzo del tan conocido poema de Rubén Darío: “A Margarita Debayle”: “Margarita, está linda *la* mar (...)” para lograr el clima del cuento maravilloso de la princesita que quiso robar una estrella. No es *el* mar, sino *la* mar; y el relieve poético está allí, precediendo el tono y el acento.

Jorge Luis Borges, en sus conversaciones con su amigo Adolfo Bioy Casares, observa dos veces que Darío fue el poeta que percibió y expresó mejor la musicalidad de la palabra española: “el que tenía mejor oído”.

Llena está la obra de Darío de ejemplos sorprendentes de su captación de ese núcleo sonoro de nuestra lengua. Tres antologías diferentes hizo Darío de su propia poesía, como si quisiera sopesar en *su* relectura, la más íntima y significativa de todas porque es la que hace el poeta de su creación: Darío, su primer lector, una y otra vez. Recientemente se ha reeditado la tercera de esas antologías que no tienen paralelo en español y, quizá, en ninguna otra lengua. El poeta frente a su propia obra en un singular ejercicio que revive el acento de creación en su significado y en su significante. Busqué con ansiedad cuál era el poema que él mismo había elegido para cerrar su propia selección. Y allí estaba, nuevamente, como en los casos anteriores, ese texto que contiene una de las cumbres del lirismo hispánico, “Lo fatal”:

*“Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,  
y más la piedra dura porque ésa ya no siente,  
pues no hay dolor más grande que el dolor de estar vivo,  
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.*”

*Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,  
y el temor de haber sido y un futuro terror...  
y el espanto seguro de estar mañana muerto,  
y sufrir por la vida y por la sombra y por*

*lo que no conocemos y apenas sospechamos  
y la carne que tienta con sus frescos racimos,  
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,  
y no saber a dónde vamos  
ni de dónde venimos...!”*

El tema, en sí mismo, no era nuevo: una experiencia humana compartida desde siempre y alimentada por la lírica desde los presocráticos. Otros críticos han ahondado en el sentido de este poema en textos varios desde Miguel Ángel a Rosalía de Castro: así lo hicieron Amado Alonso, Rafael Lapesa, Marina Mayoral. Lejos de mí la intención de hacer aquí un análisis medianamente acertado que añada algo a esos buceos anteriores.

Pero, en función de mis consideraciones previas sobre la palabra, vuelvo sobre este maravilloso poema para explorar qué recursos utilizó su creador. Los primeros cuatro versos enuncian el bien conocido saber que poseemos del orden del universo, de la escala que va desde lo inerte a lo viviente. Y, por ende, de la conciencia que tenemos de nuestra esencial fragilidad y de la fugacidad de la vida humana. En el segundo grupo de versos el poeta discrimina esa experiencia íntima mediante la bipartición entre dos infinitivos, la forma más abierta del verbo: ser / no saber. A continuación, en el verso siguiente reitera la bipartición declinando el pasado “temor de haber sido” / y el “futuro terror”. Pasado y futuro. Y en el futuro el “espanto seguro de estar mañana muerto”. La riqueza inagotable que da a nuestro español la luminosa distinción entre ser / estar, que no existe en otras lenguas, lleva del “no saber” al “saber” más

dramático de todos, al borde del abismo ontológico que acelera el ritmo del poema. Los verbos se precipitan y los dos sustantivos centrales implícitos desde el título *-Lo fatal-*, se desnudan en dos potentes imágenes como si nuestros ojos se abrieran implacablemente: carne y tumba, vida y muerte, presente y pasado frente al futuro inexorable. Y desde el borde de ese acantilado donde la voz se detiene, el encabalgamiento más logrado “y por” que deja pendiente la lucidez deslumbrante del epifonema; el cierre que, como exclamación o reflexión, a juicio de críticos y lectores, potencia todo el poema perfecto y que, inagotablemente, lo perfecciona una y mil veces en toda lectura retrospectiva: “no saber a dónde vamos / ni de dónde venimos...!”. Los signos finales, suspensivos y exclamación, venían ya desde la intuición lírica que abría el poema.

Resumamos: pocos verbos, repetición, bipolaridad, escasez de adjetivos y solo los sustantivos imprescindibles. Con esta restringida materia, Darío ha puesto en juego su magistral manejo de la posición de la palabra en cada verso y de cada verso en el ritmo, solemne a veces, acelerado otras, del discurso lírico; las pausas y el silencio final están estremecidos de angustia existencial.

Habíamos comenzado con el tan conocido “Margarita, está linda *la* mar...” y el relieve que se logra para crear un clima poético al cambiar el género más usual en su posible segunda variante. Volvamos al mar.

El mar aparece muchas veces en la poesía de los poetas del 27, buenos discípulos de Darío (“él fue nuestro Baudelaire”, decía Jorge Guillén). Fue el mar el tema del primer libro de Alberti, *Marinero en tierra*.

“Rodando, rodando al mar.

.....  
que la mar nunca te trague  
chinita de mi cantar”.

Por supuesto que ese enriquecimiento de relieves de la palabra se da en su grado máximo en las diversas formas de la construcción metafórica, como en estos versos del mismo poeta:

*“¿Para quién, galera mía,  
para quién este cantar?”*

*¡Búcaro fino del mar,  
poroso de azul salado,  
quién te pudiera quebrar!”*

También su camarada de generación, Federico García Lorca, juega con esa misma palabra, como si ella, en su movilidad primigenia, diera impulso a la creación:

*“¡Amarga mucho el agua  
de los mares!*

*El mar  
sonríe a lo lejos.  
Diente de espuma,  
labios de cielo”.*

Otro:

*“El mar es  
el Lucifer del azul.  
El cielo caído  
por querer ser la luz”.*

Otro recurso de la expresión poética es la repetición que carga a la palabra sola de nuevos significados:

*“Crótalo.  
Crótalo.  
Crótalo.  
Escarabajo sonoro”.*

Otros:

*“Arbolé, arbolé  
seco y verdé”.*

*“Verde que te quiero verde  
verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre la mar  
Y el caballo en la montaña”.*

Del juego de alternancia y repeticiones se va creando el clima lírico, en gran parte, de la poesía primera de Lorca.

Alfonso Reyes ha definido como nadie el camino del juego en que se embarcan las vanguardias. Dice al definir las jitanjáforas:

*“¡La verdad es que en el taller del cerebro se amontonan tantas virutas! De tiempo en tiempo, salen a escobazos por la puerta de las palabras, pedacería de frases que no parecen de este mundo, o meros impulsos rítmicos, necesidad de oír ciertos ruidos y pausas, anatomía interna del poema: necesidad que algunos confunden con la inspiración”.*

Y agrega en su libro *La experiencia literaria* (1983):

*“Un poco de jitanjáfora no nos viene mal para devolver a la palabra sus captaciones alógicas y hasta su valor puramente acústico, todo lo cual estamos perdiendo, como quien pierde la sensación fluida del agua tras mucho pisar en bloques de hielo”.*

En este trabajo Reyes resume esas experiencias de vanguardia en una especie de gimnasia lingüística y rítmica que tanta novedad trajeron y que se prolongó

luego en el teatro del absurdo. Este autor se remonta a las viejas coplas como:

*“Pisaré yo el polvico  
atán menudico,  
pisaré yo el polvó  
atán menudó”.*

Y descubre que ya en una zarzuela de 1866 se abundó en esos juegos:

*“Suripanta, la suripanta,  
maca trunqui de somatén.  
Son faribum, sum faribén  
Suripantén...  
¡Suripén!  
Suripanta, la suripanta  
mete tónimen; son pen”.*

Gerardo Diego prosigue estos juegos con nuevos relieves. Es él quien encabeza el grupo que se regocija con las jinojepas. Una de ellas deconstruye la tan conocida *Serranilla* del Marqués de Santillana, incrustándole la burla a su camarada, el poeta José María de Hinojosa, que había publicado su libro *La flor de California* (1928). Pepe el Tempranillo, que se menciona luego, era un bandolero de Sierra Morena. Se llamaba también José Hinojosa y fue indultado por su caballerosidad.

*“Moza tan fachosa  
non vi en la Poesía  
como la Hinojosa  
de José María.*

*Faciendo la vía  
desde el surrealismo  
a California  
-y lo cuenta él mismo-  
por tierra fragosa  
perdió la sandía  
aqueste Hinojosa  
de José María.*

*Cerca del Moncayo  
-forzoso es decillo-  
Topó a su tocayo  
Pepe el Tempranillo.  
Y dice la glosa  
que no le creía  
el otro Hinojosa  
de José María.*

*En la catoblepa  
se encontró a Picasso  
y díjole: -Paso.  
Europa es ya Europa  
y viva la Pepa  
ya no hay más poesía  
que la jinojepa  
de José María”.*

El hombre común y, más aún el poeta, puede envolver las palabras en los más ricos relieves del Modernismo o desnudarla en la poesía impropriamente llamada “pura” de Jorge Guillén y de otros; puede jugar con ella irrespetuosamente.

Pero es Pedro Salinas, dentro de este grupo del 27 a que hemos reducido nuestra exposición, quien explora la palabra en sus posibilidades conceptuales y rítmicas. Y quien, además, ha reflexionado en la relación que existe entre la poesía y la palabra. Salinas es el defensor del lenguaje (*El defensor* se llama uno de sus libros de ensayos más sugerentes).

El principal ligamen entre el poeta y su tradición se establece a través de la lengua. Él es quien inventa realidades y las nombra, ilumina las palabras gastadas por sus usos milenarios.

El lenguaje es para Salinas no solo la máxima facultad de la inteligencia, sino un instrumento de humanización activo, puesto que se llega a ser más y mejor hombre mediante el lenguaje: “Porque el individuo

se posee a sí mismo, se conoce expresando lo que lleva dentro, y esa expresión solo se cumple por medio del lenguaje” y agrega: “Hablar es comprender y comprenderse, es construirse a sí mismo y construir el mundo”.

Está ante el lenguaje como frente al teclado de su piano, del cual sabrá extraer músicas nuevas, con acento propio, en la medida en que domine sus recursos. Este programa de humanización del hombre por el lenguaje – puesto que por el perfeccionamiento del ejercicio lingüístico pasa de la preconciencia a la plena existencia– se cumple, como dije, en su forma más elevada en el poeta: en él la palabra vive en tensión más viva, más vibrante que en lo narrativo. El poeta es el señor de las palabras, capaz de rescatarlas del olvido, de recuperarlas de su desgaste, de restaurarlas para infundirles nueva intensidad espiritual, para purificarlas y para devolverlas a su pueblo renovadas y plenas, en la deslumbrante plenitud de sus relieves. Por esta relación con la lengua de su pueblo, el poeta se inserta de un modo más íntimo en la tradición.

Esta perspectiva nos acerca a otro aspecto del lenguaje: a través de las palabras el hombre vive en relación con los que vivieron antes y así, a su vez, aspira a traspasar la fatalidad temporal. El juego de las palabras temporales, dice Salinas, contra el tiempo banquero. Y en este juego, así como la palabra escrita tiene superioridad sobre la palabra hablada, la palabra poética es superior a toda otra forma de lenguaje, debido a la intensidad espiritual y a la fuerza creadora de que está insuflada. De ahí que, aunque lo poético no se agota en la palabra creada, el acto creador se confirma y completa hasta sus límites posibles.

Este es el poder del escritor y su función social: transmitir la tradición lingüística y el núcleo sacro de la palabra. Por eso, añade Salinas, la poesía es obra de

caridad y claridad. Es obra de caridad y claridad porque solo al hombre le ha dado Dios el don de la palabra.

Por eso, ¡cuánto daño ha hecho una didáctica miope e ignorante que ha abandonado el aprendizaje de la poesía de memoria! Lo hemos visto año a año en la escuela argentina y de otros países. George Steiner, en *Diez [posibles] razones para la tristeza del pensamiento* (2003), acaba de sentenciar con su oportunidad tan característica: “Impedir a los niños aprender de memoria supone lisiar, tal vez para siempre, los músculos de la mente”.

Pero sin duda, no es exagerado afirmar que existen muchas otras maneras de pecar contra la palabra. Peca quien desfigura o empobrece su sentido. Comete prevaricación en el orden público quien deforma a propósito su significado. Quien la envilece en el lenguaje administrativo o judicial y muy especialmente en el lenguaje de la política.

Es precisamente en el lenguaje de la política donde más se advierte el agotamiento de las palabras. Basta comparar las enérgicas, elocuentes y precisas formas de los grandes oradores de la antigüedad, o las de las épocas clásicas de la oratoria inglesa, francesa, norteamericana y sobre todo hispánica –desde el siglo XVIII–, con la anémica, repetitiva, vulgar, imprecisa expresión de nuestros días.

Grabadas a fuego quedaron las palabras de los grandes hombres: Sarmiento, Martí, Bolívar, porque habían alcanzado el nivel de humanización de que hablaba Salinas.

Azorín, cronista parlamentario, y Galdós, en sus *Episodios Nacionales*, registraron esos momentos culminantes en los que la palabra del político manifiesta sus máximos relieves persuasivos, trasciende el ámbito donde se formulan las leyes, sale a la plaza pública y pasa a ser posesión del pueblo que es su dueño.

El respeto a la palabra justa, la búsqueda del significativo preciso, no parece ser ya patrimonio de nuestros tiempos. Y aun las constituciones, los códigos, los textos institucionales adolecen de defectos, de imprecisiones que parecen ser puestas a designio.

Dejemos los discursos crispados, torpes, vulgares que se emiten en las campañas políticas, las expresiones escatológicas de alguna ministra en tren de perder su puesto en fecha reciente.

Prefiero terminar con un recuerdo entrañable. Cuando Vicente Marrero, poeta y prosista canario, sintió que se iniciaba el proceso de su Mal de Alzheimer, comenzó una lucha solitaria y encarnizada para conservar su lenguaje en plenitud, tratando de restaurarlo día a día. Lo hizo hasta el límite y cuando comprendió que estaba vencido y hasta allí llegaba, dejó en su *Canción isleña*, de 1989, estos dos versos desolados que lo contienen todo:

*“Perdida la palabra,  
perdido el Universo”.*